



SOCIETÀ ITALIANA
DELLE LETTERATE

Società Italiana delle Letterate

Per questo numero la Società Italiana delle Letterate offre alle lettrici e ai lettori di *Altre Modernità* due contributi sulla 'personaggia', neologismo che la SIL ha introdotto da alcuni anni nel vocabolario critico italiano. Nell'articolo "Personaggia, personagge" Nadia Setti delinea l'orizzonte teorico e letterario in cui si muovono le personagge, tratteggiando il loro ruolo nella definizione di immaginari di genere (sessuale come letterario) di respiro planetario; mentre Maria Vittoria Tessitore racconta "L'invenzione della personaggia" attraverso la sua storia nelle riflessioni dell'associazione. Troverete altri materiali e resoconti su eventi e scritture dedicate alle personagge sul nostro [sito](#).

Serena Guarracino
Direttivo SIL

Indice

<i>Personaggia, personagge</i> Nadia Setti	p. 204
<i>L'invenzione della personaggia</i> Maria Vittoria Tessitore	p. 214



Personaggia, personagge

di Nadia Setti

Lo studio dei personaggi è uno degli aspetti ricorrenti dello studio della narrativa, in particolare della narratologia o più generalmente dell'analisi letteraria. Esistono allo stato attuale vari dizionari dei personaggi letterari o storici in cui, come nel resto degli studi letterari, non esiste una distinzione tra personaggi secondo la differenza dei sessi, cioè tra personaggi maschili e femminili. Basta gettare uno sguardo in tali dizionari per rendersi conto dell'esiguo numero di personaggi femminili e di assenze alquanto sorprendenti. Anche in questo campo come in molti altri la differenza sessuale come concetto non è un termine di riferimento per l'analisi. Questo significa che quello che i femminismi hanno apportato come critica alle strutture del pensiero e alle pratiche epistemologiche e politiche, alle forme linguistiche, alle creazioni letterarie e artistiche non è stato preso ancora in considerazione, salvo nei convegni e negli studi dedicati specificamente alle figure femminili nella letteratura.¹ Alcuni anni fa, partendo da questa constatazione la Società Italiana delle Letterate ha cominciato a riflettere sulla necessità di pensare non più soltanto a personaggi femminili corrispondenti, complementari sebbene diversi, dei personaggi maschili, ma proprio a una nuova e diversa configurazione linguistica e letteraria, la 'personaggia'. Fu proprio la SIL a dare un decisivo punto d'avvio a questa riflessione nel convegno del 2011 all'insegna de *L'Invenzione delle personagge*.

Parlare quindi di personaggia significa modificare i parametri e introdurre altri riferimenti, attraverso i quali riesaminare l'insieme delle produzioni letterarie e più generalmente significanti secondo un altro angolo, quello appunto della differenza sessuale e del genere. Come ogni volta che il femminile è iscritto laddove esiste unicamente la forma del maschile a cui si conferisce un valore universale e neutro, la parola spicca come un neologismo e disturba come irruzione in un sistema coerente e

¹ Numerosi sono i saggi su scrittrici, opere e 'eroine' della letteratura femminile: cf. Botta e Farnetti 2003 e Bono e Sarasini 2014.



legittimo. In quanto neo-logismo la personaggio introduce una novità nella lingua, nel *logos* in quanto parola, discorso, pensiero e narrazione.

Tuttavia non si proporrebbe questo nuovo termine se non fossero già numerose le figure che possono essere considerate come tali: cioè le personagge non sono configurazioni utopiche, non costituiscono una creazione futura eventuale ma appartengono già ai vari generi letterari, alla letteratura di autorialità femminile ma non solo. Si pensi alle personagge Emma Bovary e Molly Bloom, spesso citate come esempi di personaggi femminili che escono dalle convenzioni e producono appunto degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata. Le personagge sono indipendenti (fino a un certo punto) dal sesso dell'autore, o meglio, come la letteratura, raffigurano in svariati modi il sesso/genere di corpi e soggetti femminili o in transito.

Bisognerà quindi chiarire se le personagge sono sempre esistite o hanno cominciato a distinguersi nelle scritture in tempi più recenti e precisamente in quelli che hanno visto manifestarsi in varie regioni del mondo i movimenti di liberazione delle donne. Nuove e inedite figure sono nate da pratiche politiche, dalle storie individuali e collettive, dalle narrazioni e dagli immaginari di tante scrittrici, artiste e anche di qualche 'scrittore'. In un'epoca in cui le identità di genere sono state ripetutamente decostruite, da dove possono venire le personagge e come riconoscerle? Le personagge nascono da narrazioni che lasciano apparire gli effetti innumerevoli della fine degli stereotipi di genere e dei cambiamenti sociali e culturali di cui sono protagonisti donne e uomini. Le esperienze dei gruppi di autocoscienza che spesso hanno generato e valorizzato le narrazioni di sé hanno marcato una rottura profonda, anche se non definitiva e assoluta, con il patto di silenzio in cui erano confinate tante donne.

Già all'inizio del Novecento, Virginia Woolf aveva intuito l'importanza della personaggio nei suoi testi saggistici e nei suoi romanzi. In una conferenza del 1924, "Mr Bennett and Mrs Brown", Woolf dichiara che ogni romanzo comincia da una personaggio (*character*), in questo caso Mrs Brown, incontrata per caso nel treno: "Here is Mrs Brown making someone begin almost automatically to write a novel about her. I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite" (Woolf 1924: 9). Questo 'qualcuno' è la scrittrice, che quel giorno ha preso il treno Richmond-Waterloo, e la signora Brown è una sconosciuta di cui per caso la signora Woolf ha captato alcuni frammenti di vita, ascoltando la conversazione tra lei e il signor Smith, frammenti sufficienti per cominciare a raccontarsi il futuro romanzo. In questo testo importa a Woolf di sottolineare la differenza tra 'real characters', personaggi che hanno una vera vita nel e attraverso il romanzo, e altri che non riescono a nascere perché il narratore/autore non si interessa minimamente alla loro vita, ma soltanto alla dimostrazione di una tesi sulla storia e sulla società che risulta essere alquanto esteriore alla loro esistenza. Woolf rimprovera lo scrittore Arnold Bennett di non occuparsi minimamente della vita del suo personaggio ma di considerare la realtà



attraverso lo schermo del realismo più piatto: le descrizioni di paesaggi e di interni certo forniscono informazioni dettagliate sul patrimonio immobiliare, e quindi sulla condizione sociale dei personaggi, ma non dicono niente di essenziale per conoscere profondamente le persone che vi abitano. Invano si aspetta di sentire parlare Hilda, protagonista del romanzo di Bennett *Hilda Lessways* (1911). Ogni volta la narrazione ci porta lontano dai suoi pensieri, dalla sua vita intima: "Mr Bennett is trying to hypnotise us into the belief that, because he has made a house, there must be a person living there. With all his powers of observation [...] Mr Bennett has never once looked at Mrs Brown in her corner" (*ibid.*: 16).

Quello che a me interessa osservare è che la scena tratteggiata da Woolf si svolge tra una donna che scrive e un'altra che viaggia e si trova per caso nello stesso scompartimento; è proprio la sua storia intuita, nascosta, che la scrittrice comincia a scrivere; cioè questa relazione fortuita, esperienziale diventa una narrazione che inizia un circolo di letture sempre più esteso, una riverberazione intensa della breve relazione avvenuta nel treno. Woolf non ne fa propriamente una teoria della personaggio poiché le preme esplicitare che cosa intende lei per *character*, sia esso di sesso femminile o maschile, e come vede la relazione tra personaggio, realtà e narrazione; nondimeno l'aneddoto che ha scelto per illustrare la sua idea ci incoraggia a interpretare la sua Mrs Brown come una "vera" personaggio. È chiaro che l'anonima scrittrice nel treno è dotata di uno sguardo capace di riconoscere tutti i segni dei rapporti tra i generi (in questo caso il signor Smith e la signora Brown) e di farne una lettura perspicace e convincente, con tutta l'ironia e l'intelligenza di cui è capace. Anche questo sguardo è il segno di un cambiamento significativo di punto di vista che permette di far nascere la personaggio. E, del resto, è quello che fa Woolf nei suoi romanzi che scrive e pubblica in quel periodo e successivamente; di tali romanzi sono protagoniste personaggi ormai famose come *Mrs Dalloway* (*La Signora Dalloway*, 1925, scritto tra il 1920 e il 1925), Mrs Ramsay e Lily Briscoe in *To the Lighthouse* (*Gita al faro*, 1927) e persino *Orlando* (1928) personaggio in transizione tra uomo e donna, senza nessun riferimento esplicito né all'eroe del poema ariostesco né a quello della *Chanson de Roland*. Per Orlando quindi, al di là delle evocazioni letterarie, si potrebbe parlare dell'invenzione di una personaggio, anche un po' *queer*, un po' personaggio*.²

Ma è possibile elaborare una tipologia delle personaggi, così come esiste per i personaggi? Elsa Morante, sollecitata a più riprese a pronunciarsi sul romanzo, scrive un breve articolo sui personaggi (2 dicembre 1950) che rappresentano "i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà" (Morante 1990: 1468):

² Questa versione del termine aprirebbe un'altra discussione che per il momento non sviluppo: in ogni caso potrebbe essere stimolante individuare anche questa possibile categoria per designare le figure in transito tra i generi.



- 1) *il Pelide Achille*, ovvero *il Greco dell'età felice*. A lui la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale;
 - 2) *Don Chisciotte*. La realtà non lo soddisfa e gli ispira ripugnanza, e lui cerca salvezza nella finzione;
 - 3) *Amleto*. Anche a lui la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere.
- (*Ibid.*; enfasi dell'autrice)

Di fatto, continua l'autrice, i vari personaggi dei romanzi risultano dalla combinazione di questi prototipi. E potremmo ugualmente cercarli nelle sue personagge che appartengono a quella realtà vasta e varia, riferimento costante della poetica morantiana. Forse anche le sue personagge nascono da un incontro fortuito nella strada, su un autobus o nei complicati meandri dell'immaginazione e della memoria: sono in ogni caso incarnazioni di esperienze, ricche di mondo interiore, di corporeità. Ida de *La Storia* (1974) è fino in fondo nella realtà, in un quotidiano drammatico, e non cerca rifugio nella finzione, semmai sono i sogni che fanno irruzione nel suo sonno notturno. Sconvolgenti e tragiche sono le personagge di Anna e di Elisa, ma anche su un altro versante e come in contrappeso Alessandra e Rosaria nel primo romanzo della scrittrice, *Menzogna e sortilegio* (1948). Nunziata invece, straordinaria personaggio de *L'isola di Arturo* (1957), potrebbe essere come Achille in un rapporto diretto con la realtà "fresca e vivace" essendo lei stessa questa realtà, diversamente da un Arturo (anche lui sognatore) molto più simile al personaggio di Amleto. Di fatto le personagge dei romanzi morantiani offrono molto di più che i tipi da lei designati, in cui certo si ritrovano i tratti dell'universale, mentre le personagge si compongono degli stessi elementi arricchiti dalla differenza di genere.

La personaggio Mrs Dalloway di Woolf è protagonista di una modificazione profonda della visione della realtà e del mondo, proprio perché tale realtà non è una semplice scenografia separata e fissa. Lei stessa, il suo corpo e le sue sensazioni ne sono il centro pulsante che tuttavia, spostandosi continuamente, non diventa mai una struttura verticale del mondo, in quanto è in consonanza e risonanza con i tempi e i ritmi del presente. La porosità, la contemporaneità, la comunicazione attraverso la scrittura come mediazione (compresa quella della differenza sessuale) fanno in modo che la personaggio Clarissa Dalloway e il personaggio Septimus che tutto separa (genere, classe, esperienze di vita) si trovano ad essere ravvicinati, come due voci che pur non ascoltandosi direttamente, si rispondono attraverso il testo. Il passato di Clarissa riaffiora grazie all'attività costante della mente in cui i ricordi, come altrettante schegge della memoria, vanno e vengono, mescolandosi agli atti e alle parole dell'oggi. Anche se non sapremo tutto della vita di Clarissa, avremo vissuto con lei, attraverso la sua mente, un'intera giornata della sua vita e di quella delle persone che incontra o che le vivono accanto.



La personaggio nata dall'autobiografia femminile è sostenuta dalla forza di una parola e di un corpo liberati dalla paura, dalla rimozione e dall'autocensura. In questo senso la personaggio è spesso una 'io' femminile che fa della scrittura la via della propria nascita e di una profonda trasformazione del racconto e della storia. Questo atto politico e autonarrativo si ritrova in molti racconti in parte autobiografici. Gli scambi numerosi tra narrazione di sé e fiction alimentano in modo vertiginoso la scrittura e le personaggi di Goliarda Sapienza: tale è l'incredibile Modesta de *L'arte della gioia* (2008) e la bambina e narratrice Goliarda di *Io, Jean Gabin* (2010) o di *Lettera aperta* (1997). Quell'interiorità che mancava, secondo Woolf, ai personaggi di Bennett è in questa scrittura il frutto di una riflessione insieme profonda e ironica, in cui l'invenzione si mescola incessantemente con il riferimento alla storia: "Sul mio quaderno pieno di bugie vere raccontate dai più grossi bugiardi che mai mente umana poté immaginare m'incanto e dimentico la fame, la sete, i tedeschi..." (Sapienza 2010: 65).

Queste personaggi completamente o parzialmente autobiografiche, realizzano in fondo quello che Woolf auspica con la sua personaggio in fieri, la signora Brown, un collegamento tra vita e scrittura che restituisca attraverso l'opera narrativa la vita dell'altra, in tutta l'ampiezza e la profondità della sua realtà, in tutta la sua vividezza. La fedeltà non è a una realtà già-data, già-vista con l'occhio del soggetto dominante, maschile e patriarcale; è una realtà che non è stata ancora vista, finora taciuta, che si fa personaggio e si presta alla nostra attenzione e al nostro ascolto. La personaggio esce dal quadro della rappresentazione e della riproduzione di schemi e stereotipi, spiazzandoli e rinnovando scenari e tipologie, sia in testi narrativi che poetici, teatrali o anche attraverso le performance artistiche.

Questa operazione talvolta coincide con forme di riscrittura che investono particolarmente i miti, soprattutto le grandi figure tragiche dell'antichità: Medea, Antigone, Cassandra.³ Personaggi che hanno precise radici e tradizioni letterarie e culturali, ma che sono state sottoposte recentemente a una rilettura estremamente attenta che ha risignificato la loro appartenenze e la loro evoluzione, dimostrando che hanno ancora altro da dire, forse di più terribile, sotto il segno di una resistenza estrema alla violenza del potere. Dunque non il femminile complementare del maschile, iscritto in una tradizione di genere con una precisa collocazione subalterna, ma un femminile che si sottrae al patto del dominio, liberando un'energia indomabile che "resisterebbe allo schiacciamento e si trasformerebbe in soggetto superbo, uguale, 'impossibile', incontenibile nel quadro sociale reale" (Cixous 2010: 44; traduzione mia). Tali personaggi dicono la rivolta, l'insubordinazione, la devianza dal 'divenire donna' come programma di genere, sono dunque al centro di conflitti e della

³ Si pensi a titolo di esempio a *Kassandra* (1983) e *Medea. Stimmen* (1996) di Christa Wolf, alle varie interpretazioni di Antigone da parte di filosofe come Maria Zambrano (*La tumba de Antigone*, 1967) e Judith Butler (*Antigone's Claim*, 2000).



'guerra dei sessi'. Come la Modesta dell'*Arte della gioia*, il cui desiderio non ha niente di modesto né di moderato, ma travalica la "naturale moderazione" del femminile e rivela di che cosa possa essere composto il desiderio femminile quando non è censurato o rimosso. La scrittura le restituisce "beni, piaceri, organi, immensi territori corporei tenuti sotto sigillo" (*ibid.*: 45), un corpo sessuato le cui zone erogene non si limitano agli organi della riproduzione ma investono tutto il corpo proprio e altrui, femminile, maschile, in transito. Con tale impeto, allegria e 'naturalità' come se quella dismisura fosse ormai la misura, il modo di esprimersi del corpo e della soggettività femminili. Modesta non è sola, incendia ed è incendiata da corpi e desideri plurimi, dei due sessi, investe con uguale impeto le relazioni amorose e l'attività politica, ponendosi al centro dinamico di una serie di legami personali, affettivi, intellettuali.

Come Modesta, le personagge hanno chiuso varie porte del passato e ne hanno aperte altre che permettono di intravedere nuovi modi di essere, di sapere, di amare. Tali personagge prefigurano, interpretano non solo e non più l'eccentricità femminile ma le esperienze di libertà femminile. La consapevolezza delle genealogie e delle relazioni, lungi dal rinforzare l'istituto familiare patriarcale, interpella e disfa i rapporti di potere e permette di reinventare identità, amori, desideri. Se è difficile costituire delle tipologie delle personagge a causa della loro diversità, si possono tuttavia segnalare le figure e le forme narrative di tale molteplicità. Inediti sono alcuni racconti di relazioni intergenerazionali, in particolare di storie intense di cui sono protagoniste personagge come madri e figlie, attraverso le quali si disegnano donne ormai fuori dai limiti della famiglia tradizionale. *L'amore molesto* è il titolo di un romanzo di Elena Ferrante che pone al centro la personaggia di una madre sconcertante, al limite dell'insopportabile. Amalia è fuori quadro, non collima con il ritratto della 'madre': come altre personagge rivela lo scacco della visione normativa della donna-madre. Per questo crea sbalordimento e suscita scandalo.

Del tutto diversa è Ève, personaggia che compare fin dai primi testi della scrittrice francese Hélène Cixous, talvolta solo con rapidi accenni. In particolar modo, negli anni 90 l'Algeria natale diventa il riferimento di vari libri in parte autobiografici: così Ève diventa una figura centrale di narrazioni relative sia al periodo algerino che alla Germania, paese di nascita della personaggia. Attraverso di lei si incrociano la storia della seconda guerra mondiale e quella coloniale dell'Algeria francese. Infine negli ultimi anni, la vecchia madre, spesso chiamata "maman", prende sempre più spazio nel testo, come interlocutrice ma anche come corpo che si trasforma invecchiando; un corpo che fa da specchio alla narratrice-figlia la quale vi scorge la prefigurazione del suo corpo futuro. Attraverso questa singolare e inedita esplorazione di una storia a due ma in cui si innestano altre storie, epoche, legami profondi con persone e scritture, l'immaginario del 'materno' ne esce profondamente sconvolto e rinnovato; pur essendo variamente e poeticamente tessuta con i temi della vita e della morte, questa madre sorprende, non coincide con le immagini del 'materno'. L'estrema vicinanza non impedisce una ricerca costante della verità dell'altra vicina e



straniera, conosciuta e da conoscere. Vicinanza come quella di Virginia e Mrs Brown, nel treno: questo breve momento di condivisione di uno spazio comune dà luogo a un lungo movimento di avvicinamento, di approssimazione, che nutre la finzione senza rinunciare a ricercare la verità di quella persona, donna o altro/a. La personaggio è questo istantaneo e fugace incrociarsi, seguito da un processo infinito di redazione, un lavoro sotterraneo dell'immaginario, nella lingua, attraverso la lotta con le parole.

Anche le personagge della scrittrice brasiliana Clarice Lispector sono protagoniste di un lento avvicinamento al corpo, sia verso il proprio corpo che verso quello dell'altro: cosa, persona, animale, mondo. Una rivoluzione lenta ma che produce sconvolgimenti radicali del modo di vedere e di sentire, di indagare e restituire l'esperienza e i fatti del reale, anche se la sua durata è quella dell'attimo. È quello che cerca di fare Rodrigo, narratore scelto da Lispector per il suo ultimo romanzo *A hora da estrela* (1977). Rodrigo si accorge per caso, un giorno, nella strada, del volto attonito, ingenuo di una ragazza, la nordestina Macabea. Da allora il viso e tutto il corpo di Macabea non lo lasciano più, ne è impregnato, la nordestina gli sta incollata addosso come la pece e non può più liberarsene: perciò deve raccontare la sua storia, anche se non la conosce. Ma non la inventa, la storia gli viene a poco a poco, come generata all'interno del suo essere. Il Nord-est è la regione più povera del Brasile, e Macabea è povera tra le povere e i poveri. Non vive come Lispector in un quartiere agiato di Rio de Janeiro, ma alla periferia della città, del mondo, del reale. Eppure il romanzo la pone al suo centro oscuro luminoso. Anche in questo caso, come mai la coppia improbabile Clarice/Rodrigo sceglie di raccontare proprio la storia di colei che non ha storia? Proprio perché la letteratura può raccontare la non storia di qualcuna che è destinata a scomparire senza lasciare tracce del suo passaggio. Per questo l'incontro di Virginia sul treno o quello di Rodrigo all'angolo della strada sono decisivi, tracce che grazie alla scrittura diventeranno segni; questo significa anche che l'idea dell'esperienza deve essere estesa, che non si tratta soltanto di partire dall'esperienza diretta, propria, di chi racconta ma anche di poter raccogliere i segni anche minimi di altre vite, di lasciarsi impregnare, abitare da storie che si svolgono nella stanza, il mondo o il corpo accanto (anche dell'altro sesso) per farne una storia offerta alla lettura e quindi a un'altra forma di conoscenza e di esperienza.

Difficile stabilire una tipologia delle personagge, proprio perché esse nascono dalla resistenza e dal crollo parziale o totale degli stereotipi oltre che da una ricerca di nuove identità che permettano di configurare altrimenti le relazioni non solo come rapporti di potere. Tuttavia la tentazione è grande e una ricerca in questo senso può rivelarsi fruttuosa, in quanto metterà in evidenza non solo le forme e le modalità di questa invenzione, ma anche la complessità che le sottende. D'altra parte le personagge a cui ho accennato non sono assolutamente esemplari, anche se ci danno alcuni possibili esempi. Non sono soprattutto esemplari nel senso morale della parola, perché la moralità come l'ontologia, in quanto si riferisce a norme e valori, è rimessa in gioco continuamente. Modesta è da molti punti di vista immorale, molti suoi atti sono



contrari alla morale, è matricida perché uccide, anche se accidentalmente, le sue madri: quella biologica, quelle adottive, quelle che non le vogliono bene e quelle che a modo loro la amano, ma uccide la madre anche in quanto immagine salvifica e intoccabile, la madre che perdona, assiste, cura si sacrifica; Modesta non sacrifica la sua vita sessuale, amorosa, i suoi desideri, anche incestuosi, per adeguarsi all'immagine della donna e della madre esemplare. Mai. Osa, ma non inseguendo un progetto politico di sovversione e di rivolta, osa assolutamente, sempre partendo da sé, da quello che il suo corpo-pensiero le detta. Certo non è la prima, né la sola né l'ultima. Tuttavia, ammettiamolo, non assomiglia né ai tipi individuati da Morante, né alle personagge di Woolf (forse potrebbe essere accostata a Orlando, che però non rivela in nessun momento la straordinaria scienza del desiderio, della sessualità, del corpo di Mody!). Certo ci sono tante Mody quante Orlando, l'una per quasi un secolo di vita, il Novecento, l'altra per almeno quattro... Nessuna delle due ambisce a rappresentare un universale ed eterno femminile; cerca piuttosto di sbarazzarsi dell'angelo del focolare, dalla madre amorosa e dolorosa, della donna sottomessa e semmai prova ad incarnare donne libere, gaudiose, creative, che pensano, scrivono, dialogano.

Quindi soprattutto e quasi sempre la personaggio mira ad essere libera: libera anche dall'autore o autrice che sia, lei va per la sua strada, se nessuno la ferma per chiederle di rispettare i codici, le convenzioni, le norme. Talvolta se non spesso più libera di colei o colui che l'ha trovata e l'ha scritta, le ha dato una storia. Anche tragicamente libera (come Macabea). Questo rapporto complesso e affascinante tra chi scrive (uso a proposito la forma neutra) e la personaggio, tra una certa persona che porta il nome d'autore e ha una propria vita, fa esperienze molteplici, di dolore di gioia, e l'altra la cui vita si svolge quasi interamente nelle pagine di quel libro e si prolunga nelle menti delle lettrici e dei lettori. La personaggio è anche questo intreccio di racconti, in tempi differiti, attraverso persone differenti. Racconti che escono dal controllo dell'edizione e del nome d'autore, perché indubbiamente si svolgono altrove. In effetti si potrebbe dire, parafrasando un titolo di Adriana Cavarero, "tu che mi leggi, tu che mi racconti": il saggio di Cavarero *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* (1997) svolge infatti l'idea arendtiana che la narrazione della storia di qualcuno è determinante per la sua esistenza in quanto essere unico. Ogni sé narrante o narrato si racconta tramite una relazione significativa: tale è per esempio quella tra Amalia e Emilia nella storia tratta da *Non credere di avere dei diritti* (Libreria delle donne di Milano 1987).

Racconto, scrittura, lettura costituiscono una trama narrante essenziale e vitale anche per la vita narrata della personaggio. Infatti non bisogna diminuire il ruolo della seconda persona, il "tu" invisibile della lettrice/lettore, che partecipa ad un'altra fase del racconto della personaggio. Fase aperta e incompiuta: se la personaggio nasce nell'immaginario e nel libro di una scrittrice (o scrittore), cresce e circola nel mondo attraverso questa relazione, prolungando proprio l'idea tutta arendtiana della pluralità in relazione. La seconda persona sarebbe dunque quella che tiene il filo della durata di



vita narrata della personaggio. Lo sa molto bene l'io delle pagine di *Acqua viva* (1973) di Lispector, che di tanto in tanto si affida a un tu che non ha nome, è soltanto un accenno, un minimo appiglio per tenersi in equilibrio al bordo della scrittura e della vita (tra l'autore, una lei, la vertigine dell'altro lato).

La libertà della personaggio si identifica spesso con la libertà della scrittura. Al limite potremmo affermare che per scrittrici come Woolf, Cixous, Lispector, Sapienza e molte altre, la scrittura potrebbe essere la personaggio principale delle loro opere. Il riferimento alla realtà come altra, in trasformazione, non è un nuovo realismo, piuttosto indica una ricerca linguistica e narrativa, uno stile, che non quadrano sempre con le regole e le norme realistiche; per alcuni la scrittura sperimentale e esperienziale, innovatrice, rivela più profondamente la consapevolezza di una soggettività femminile, fuori dagli schemi e dalle costrizioni della scena dominata dal maschile. Ed è in questi paraggi poco o per niente sconosciuti che le personaggi vengono al mondo.

BIBLIOGRAFIA

- Bono P. e B. Sarasini, 2014, *Eroine: dell'epica femminile*, Iacobelli, Roma.
- Botta A. e M. Farnetti, 2003, *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*, Tre Lune Edizioni, Mantova.
- Butler J., 2000, *Antigone's Claim*, trad. it. *La rivendicazione di Antigone*, traduzione di I. Negri, Bollati-Boringhieri, Torino, 2003.
- Cavarero A., 1997, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano.
- Cixous H., 2010, *Le rire de la méduse et d'autres ironies*, Galilée, Paris.
- Ferrante E., 1999, *L'amore molesto*, edizioni e/o, Roma.
- Libreria delle donne di Milano, 1987, *Non credere di avere dei diritti*, Rosenberg&Sellier, Torino.
- Lispector C., 1977, *A hora da estrela*, trad. it. *L'ora della stella*, traduzione di A. Aletti, Feltrinelli, Milano, 1989.
- Lispector C., 1973, *Acqua viva*, trad. it. *Acqua viva*, traduzione di A. Morino, Sellerio editore, Palermo, 1997.
- Morante E., 1990, *Opere* (2 voll.), a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano.
- Sapienza G., 1997, *Lettera aperta*, Sellerio Editore, Palermo.
- Sapienza G., 2009, *L'arte della gioia*, Einaudi, Torino.
- Sapienza G., 2010, *Io, Jean Gabin*, Einaudi, Torino.
- Wolf C., 1983, *Kassandra*, trad. it. *Cassandra*, traduzione e introduzione di A. Raja, edizioni e/o, Roma, 1984.



Wolf C., 1996, *Medea. Stimmen*, trad. it. *Medea*, traduzione di A. Raja, postfazione di A. Chiarloni, edizioni e/o, Roma, 1996.

Woolf V., 1924, *Mr Bennett and Mrs Brown*, Hogarth Press, London; trad. it. in *Saggi, prose, racconti*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano, 1998, pp. 245-46.

Woolf V., 1998, *Romanzi*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano.

Zambrano M., 1967, *La tumba de Antigone*, trad. it. *La tomba di Antigone*, traduzione di C. Ferrucci, introduzione di R. Prezzo, La Tartaruga, Milano, 2001.

Nadia Setti è professoressa di letterature comparate e studi di genere all'università Paris 8 e socia della Società Italiana delle Letterate dal 1996. La sua ricerca e le sue pubblicazioni portano la letteratura alla luce delle teorie e politiche di genere, delle relazioni tra pensieri e scritture contemporanei delle differenze. Tra le più recenti e significative pubblicazioni le monografie *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps* (con M.G. Besse, 2014) e *Passions Lectrices* (2010); e gli articoli "La recherche errabonda di Fabrizia Ramondino" in "Non sto quindi a Napoli sicura di casa". *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino* (a cura di A. Giorgio, 2013); "Mondialités au féminin: écritures migrantes entre ici et ailleurs", in *Genre et postcolonialismes* (a cura di A. Berger e E. Varikas, 2011); e "La sapienza degli inermi. *La Storia di Elsa Morante*" in *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del '900* (a cura di A. Ribero e L. Ricaldone, 2011).

nadia.setti@univ-paris8.fr



*L'invenzione della personaggia**

di Maria Vittoria Tessitore

Noi letterate amiamo la letteratura; è il punto di vista da cui guardiamo il mondo. La lente attraverso la quale ci piace ritrovarne il senso. E ci piace soffermarci sulla potenzialità delle parole e giocare con loro. Quanto a me lo posso dire con certezza di esperienza: amo i vocabolari, quelli etimologici in particolare, mi approprio con soddisfazione di etimologie anche un po' fantasiose, indago sull'uso delle parole, mettendole a confronto con domini linguistici diversi, traggio dalle parole e dalla letteratura cibo per il pensiero, e mi confronto con il fuori da me.

Quando con il direttivo 2009-2011 della Società Italiana delle Letterate⁴ ci siamo consultate su una direzione di ricerca da prendere in preparazione del Convegno che avrebbe concluso le attività di quella gestione, siamo state tutte d'accordo a percorrere un viaggio con un tema che pensavamo avrebbe potuto interessare e coinvolgere tutte le socie e le simpatizzanti della nostra associazione: ci saremmo misurate, abbiamo deciso, con i personaggi, elemento essenziale della letteratura. E per interesse di parte, avremmo proposto una riflessione sui personaggi femminili che, utilizzando una definizione lessicale appropriata avremmo chiamato personagge.

Le personagge si sarebbero dunque incontrate con le lettrici, le autrici, le attrici, le studenti, le maestre, le direttrici, le segretarie, le funzionarie, le signore, le ragazze, tutte bellamente declinate al femminile. Possiamo così applicare, e sostenere, la declinazione di genere grammaticale, così esplicita nella morfologia della lingua italiana che prevede concordanza di genere tra le varie parti del discorso quando la qualifica o la specificazione si riferiscono a un sostantivo (che in italiano è sempre declinato in uno dei due generi previsti dalla grammatica – maschile, femminile). Con il termine personaggia quindi, intendiamo rendere più scorrevole il flusso discorsivo. E non per vezzo.

In inglese, oltre a *character*, un termine che allude piuttosto a uno statuto definitorio e distinto, si usa anche il termine latino *persona* per indicare il personaggio

* Una precedente versione di questo intervento è stata pubblicata in Modica 2012.

⁴ Anche questa parola, "letterata" come la "personaggia" deve superare i comuni pregiudizi linguistici, assunti notoriamente anche da Elsa Morante: ma noi non ci siamo scoraggiate e abbiamo umilmente collegato l'associazione alla parola letteratura che tutte ci unisce!



o la personaggia. Ma *persona* in latino si usa anche per maschera, apparizione interlocutoria che si presenta allo sguardo e all'ascolto. La coesistenza dei due significati e la forte valenza dell'elemento vitale agente nel personaggio è paradigmatica nella pratica creativa di Pirandello. E diventa un'ossessione ricorrente:

IL PADRE [...] nessuno meglio di Lei può sapere che la natura si serve da strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione.

[...]

LA FIGLIASTRA Creda, che siamo veramente sei personaggi, signore, interessantissimi! Quantunque, sperduti!

IL PADRE Sì, sperduti, va bene!

Al Capocomico subito: Nel senso, veda, che l'autore ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! [...] Chi era Sancho Panza? Chi era Don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità! (Pirandello 1978: 10-11)

Nel confronto tra i personaggi – una famiglia di sei persone – e gli attori vanamente impegnati in una prova a teatro, la vitalità, anzi, la vita e le vicende drammatiche dei personaggi-maschere hanno il sopravvento, pur scontrandosi sul muro dell'impossibile verità. Si apre per la partecipazione dello spettatore e della spettatrice il circuito vorticoso dell'immaginario, della "fantasia umana".

E così nella lettura: le personagge e i personaggi sono le persone – donne e uomini – della scrittura che incontriamo quando affrontiamo il libro. Quando operiamo quella funzione libera e creativa del senso che è affidata alla lettrice, diamo altra vita alle personagge. Che non appartengono a nessuno, come nota Sylvie Germain (2007) ma aspettano solo l'occasione di essere lette, per esistere, e sempre in modo diverso. "Io sono molte. L'invenzione della personaggia": così abbiamo chiamato il convegno di Genova, un invito a mettersi in gioco, in relazione reciproca con le personagge delle nostre letture: e così il numero di *Leggendaria* che nella sezione "Tema" accompagnava le variegata attività del convegno si intitola appropriatamente in copertina "Lettrici & Personagge" (n. 90, 2011).

Le personagge sono molte perché, come dice ancora Germain, "non aspirano a restare nel libro, vogliono passeggiare da un immaginario a un altro, visitare molti paesi mentali" (2007: 34). Nelle scritture delle autrici si verifica spesso una sovrapposizione, o quanto meno una proiezione dell'io che con le parole attiva ed esplicita il suo mondo immaginario. Come osserva Alessandro Piperno in un recente articolo sulla scia di alcune pagine autobiografiche di Sartre, il problema sta



nell'influenza che il personaggio esercita sull'autore, e d'altra parte, continua Piperno, "capita assai spesso che il lettore si coalizzi con il personaggio contro l'autore" (2014). Al di là della traduzione battagliera del circuito lettore/personaggio/autore, la competenza della lettrice che riceve la personaggia nel suo "paese mentale" è da tempo stata al centro della riflessione femminista, entrambe – la lettrice e la personaggia – soggetti imprescindibili del processo dialettico di significazione del mondo praticato nell'atto di lettura.

Della personaggia letteraria come elemento fondamentale di una lettura femminista si è spesso trattato nei seminari estivi residenziali che un gruppo romano della Società delle Letterate organizza annualmente dal 2000. Già nell'introduzione al libro che riporta il lavoro del seminario su *Momenti di felicità. Storie, strutture e figure del desiderio* Donatella Alesi e Laura Fortini (2004) citano le personagge dei romanzi di formazione quali testimoni di una irriuale realizzazione di sé, contraddittoria nella sostanza al canonico e riconoscibile percorso maschile. Un tema che sarà poi ulteriormente approfondito in un seminario successivo (*Il romanzo del divenire. Un bildungsroman delle donne*, 2007).

Ultimo uscito in questa serie di letture a tema nate dai seminari romani è il volume *Epiche* (Bono e Sarasini 2014) che partendo da una decostruzione della eroina/personaggia delle epiche classiche rintraccia per salti e incursioni il portato epico di narrazioni di tempi e luoghi distanti e sovrapposti. Prezioso è in questa chiave il contributo di Lidia Curti che invita a una passeggiata con le personagge epiche che ci raggiungono dal mondo classico e poi con le protagoniste di quello che è stata da taluni definito l'erede dell'epica classica, cioè il romanzo otto-novecentesco, per intrecciarle con altre personagge al centro di epiche di esilio e migrazione.

Allargando l'indagine alla letteratura cinematografica, luogo privilegiato e affollato del dispiegamento epico performativo, anche Serena Guarracino guarda alla produzione indiana diasporica dove la soggettività autoriale del corpo delle attrici/personagge si impone e si espone nelle narrazioni epiche di film con regia maschile (i film di Shekar Kapur), così che "la dimensione epica si fonda sulla relazione della personaggia con spettatrici e spettatori e con l'investimento emotivo che sollecita nel proprio pubblico" (Guarracino 2014: 91). Non diversamente dal protagonismo prorompente di altre personagge performanti – e in questo caso dal vivo – rilevabile nelle tre storie al centro di *Donne di passioni* (2011) della stessa Guarracino che invita a rileggere tre grandi eroine della tradizione operistica (Violetta, Carmen, e Butterfly) ripercorrendone le molteplici narrazioni per proiettarle in ulteriori focalizzazioni performative dello sguardo.

La personaggia quindi pre-, co- e sussiste alla materialità del libro. Come il mito che nasce dall'oralità, che attiva il desiderio della lettrice e della spettatrice di mettersi in relazione, e di vederla "realizzata" sulla scena, la personaggia entra in azione scatenando il lavoro di scavo nella memoria, nella tradizione, nelle storie personali, nella contemporaneità del presente, attivando l'attenzione reciproca. "Io sono molte":



le molti Antigone, Penelope, Medea, Cassandra sono nate nell'oralità e spesso riproposte per il teatro. Così come Didone, che nella versione trasmessa da Virgilio è la prima rappresentazione delle donne detenute nella sezione di massima sicurezza del carcere romano di Rebibbia (*Didone, una storia sospesa*, 26 novembre 2013). Sono state le detenute stesse ad attivare il loro "bisogno di dire qualcosa" scrivendo i testi dello spettacolo. Così commenta una delle autrici/attrici: "questo spettacolo mi ha liberato, sul palco mi sento finalmente me stessa" (cit. in Romeo 2013).⁵

L'invenzione della personaggia: *mulier ficta*, perché inventata, oggetto della creazione e soggetto complice della lettrice nell'invenzione ulteriore. Per ritornare alla speculazione linguistica ci ricordiamo che inventare è il frequentativo del latino *invenire*, indica quindi l'azione ripetuta del trovare, e così costruire immaginando: così nel corpo a corpo con il libro che ha magistralmente illustrato Nadia Setti in *Passions lectrices* (2010) la lettrice scopre – *invenit* – sempre ulteriori passaggi di conoscenza in relazione con l'autrice, o l'autore, con i personaggi e le personagge.

È su queste linee di riflessione che abbiamo portato avanti la nostra proposta e aperto il campo a suggestioni e invenzioni ulteriori. Ne fanno traccia un ricchissimo seminario a Trieste (dicembre 2009) che continuando un discorso già iniziato nel 2006 sulla "Libertà delle donne della contemporaneità", si interroga sulla costruzione, oggi, della personaggia nelle diverse forme della finzione; e più di recente, dopo il convegno eponimo, le letture in scena allestite da un gruppo siciliano dal significativo titolo "Le personagge sono voci interiori" (Catania, settembre 2012; vedi Modica 2012).

Rafforzato quindi con molteplicità di voci lo statuto della nostra personaggia, e in direzione di una tassonomia certamente difficile, abbiamo lanciato l'idea di un Dizionario delle personagge nelle opere di finzione. Un'impresa difficile che noi abbiamo iniziato in forma di gioco, proponendo una scheda disponibile alla compilazione di tutte. La compilazione di un dizionario delle personagge ricade esattamente nella pratica dell'invenzione, come ritrovamento e riconoscimento delle memorie individuali delle lettrici/compilatrici. Perché, come scrive Cixous, le personagge "[non] ritorneranno all'immaginazione da cui provengono. Niente affatto. Riemergono, e mescolandosi a noi, diventano come ex viventi reali che, finita la loro vita, si ritirano per sempre nelle nostre memorie" (Cixous 1992: 51).

Il Dizionario delle personagge che vogliamo costruire sarà quindi l'archivio delle nostre memorie, l'archivio delle personagge che si sono "ritirate", come dice Cixous, nelle nostre memorie di lettrici. Per questo non parte da un lemmario preconstituito, ma lascia all'esperienza delle lettrici/compilatrici che partecipano al gioco il compito di scegliere e presentare le personagge che a giudizio di ciascuna meritano di essere ricordate e registrate nel repertorio. L'impresa che lanciamo è sicuramente ambiziosa,

⁵ Voglio ricordare, a proposito della performatività teatrale, il laboratorio animato da Barbara Della Polla nel corso del convegno di Genova in cui le donne partecipanti, dopo una pratica collettiva di movimento in relazione tra loro e con gli oggetti sapientemente estratti dalla valigia magica di Barbara, si sono misurate individualmente come personagge in scena.



e anche un po' rivendicativa, se ricordiamo che nel pur prezioso *Dizionario dei personaggi di romanzo* (Bufalino 1982) su 491 voci solo una ventina sono quelle dedicate esclusivamente a "personaggi femminili" e cinque a personaggi parti di una coppia. Se quindi troveremo il modo (con una sostanziosa collaborazione che cerchiamo!) di perseguire quest'opera di invenzione, potremmo ridare vita a un'altra parola relegata nel triste registro degli "atti dovuti" e chiamare il nostro lavoro *Inventario delle personagge delle opere di finzione*.

BIBLIOGRAFIA

Alesi D. e L. Fortini (a cura di), 2004, *Movimenti di felicità. Storie, strutture e figure del desiderio*, manifestolibri, Roma.

Bono P. e L. Fortini (a cura di), 2007, *Il romanzo del divenire. Un bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Roma.

Bono P. e B. Sarasini (a cura di), 2014, *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, Iacobelli, Roma.

Bufalino G., 1982, *Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile*, Il Saggiatore, Milano.

Cixous H., 1992, *Il teatro del cuore*, Pratiche, Parma.

Curti L., 2014, "Dal fondo del tempo. Epiche di esilio e di migrazione" in Bono e Sarasini 2014, pp. 99-132.

Germain S., 2007, *Les personnages*, Seuil, Parigi.

Guarracino S., 2011, *Donne di passioni. Personagge della lirica tra differenza sessuale, classe e razza*, Editoria & Spettacolo, Roma.

Guarracino S., 2014, "Regine, scimmie ammaestrate, viaggiatrici: eroine nel cinema indiano della diaspora" in Bono e Sarasini 2014, pp. 80-98.

Modica G., 2012, *Le personagge sono voci interiori*, Piazza Group, Catania.

Piperno A., 2014., "Cara Lolita, la tua vita nelle mie mani", *Corriere della sera*, 25 maggio, <<http://lettura.corriere.it/cara-lolita-la-tua-vita-nelle-mie-mani/>> (13 novembre 2014).

Pirandello L., 1978 [1921], *Sei personaggi in cerca di autore*, Mondadori, Milano.

Romeo G., 2013, "Didone a Rebibbia, recitano le detenute", *La Repubblica* 26 novembre, <http://roma.repubblica.it/cronaca/2013/11/26/news/a_rebibbia_va_in_scena_didone_le_detenute_danno_spettacolo-72016781/> (13 novembre 2014).

Setti N., 2010, *Passions lectrices*, Indigo & Côté-femmes éditions, Paris.

ALTRI TESTI DI RIFERIMENTO

AA.VV., 2003, *Dizionario dei personaggi letterari*, 3 volumi, UTET, Torino.



AA. VV., 2005, *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol.XI "Personaggi", Bompiani, Milano.

Blakemore E., 2011, *La biblioteca delle donne*, Orme, Roma.

Bono P. e M.V. Tessitore, 1998, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Bruno Mondadori, Milano.

Borruso F., 2008, *Donne immaginarie e destini educativi. Intrecci pedagogici nel teatro di Ibsen, Čechov e Strindberg*, Unicopli, Milano.

Briganti C., 1996, *Anche tu, figlia mia! Figlie e padri nella letteratura anglofona* Quattroventi, Urbino.

De la Paz O. e S. L. Brown (a cura di), 2012, *A Face to Meet the Faces*, University of Akron Press, Akron (OH).

Huston N., 1999, "D'où viennent les personnages? Entretien d'Henry Bauchau avec Nancy Huston", *L'Œil-de-Boeuf* 17, 14 marzo, pp. 37-49.

Lombardi C. (a cura di), 2008, *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Marenco F. (a cura di), 2007, *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Storia e letteratura, Roma.

Stassi F., 2010, *Holden, Lolita, Zivago e gli altri. Piccola enciclopedia dei personaggi letterari (1946-1999)*, minimum fax, Roma.

Maria Vittoria Tessitore divide i suoi interessi tra la letteratura e la mediazione culturale come pratica interpretativa del fenomeno migratorio. E' studiosa di teatro inglese del periodo rinascimentale e ha tradotto *Titus Andronicus* per i Meridiani. Si occupa inoltre di teatro delle donne nel periodo suffragista e contemporaneo e ha curato di recente con Paola Bono la traduzione di tre testi di Timberlake Wertenbaker. Ha contribuito a fondare e a coordinare un corso di master in "Politiche dell'incontro e mediazione culturale". Ha diretto le Relazioni Internazionali dell'Università Roma Tre per molti anni. E' socia fondatrice della SIL.

mariavittoria.tessitore@uniroma3.it