

EDWIGE COMOY FUSARO\*

I personaggi delinquenti di Edoardo  
Scarfoglio, *dramatis personae* illusorie.  
*Il processo di Frine e Il romanzo di  
Misdea*

**S**i legge nell'*Azione parlata* di Pirandello che l'opera teatrale non può costruirsi a partire da un'idea astratta a cui si tenti poi di dare corpo creando dei personaggi: «Non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma. E prima d'ogni altro dunque bisogna aver le persone: vive, libere, operanti»<sup>1</sup>. L'idea non era nuova ed era stata espressa prima da Luigi Capuana che, in uno degli articoli critici de *Gli "ismi" contemporanei*, aveva scritto:

Coloro che in un'opera d'arte si preoccupano eccessivamente del concetto, o esclusivamente del concetto, sono mezzo impotenti [...]. I romanzieri di nascita, i veri artisti hanno istintivamente orrore della tesi. Niente è più mutabile del punto di vista da cui il pensiero umano, progredendo, guarda una tesi<sup>2</sup>.

L'opera letteraria è indipendente dalle idee scientifiche, pur ispirandosene: ciò che conta è l'intuizione, lo «*spiraculum vitae*» che infonde vita ai caratteri di carta.

\* Université Nice Sophia Antipolis.

<sup>1</sup> «[L]'arte è la vita e non un ragionamento» (L. PIRANDELLO, *L'azione parlata*, in «Marzocco», 7 maggio 1899).

<sup>2</sup> L. CAPUANA, *Scritti critici*, a cura di E. Scuderi, Catania, Giannotta, s.d., p. 62 e pp. 337-338. Capuana intendeva difendere le opere paesane di Verga e differenziare il verismo dal naturalismo di Zola, circoscrivendo la specificità della corrente italiana e propugnandone la legittimità artistica.

Gli «*Ismi*» erano comparsi nel '98 e facevano il bilancio di una stagione ricca di novità e contraddizioni quale era stata la stagione culturale succeduta all'unificazione politica del Paese. Tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, in particolare, avevano visto la luce le opere che avrebbero dato il via alle correnti estetiche più innovative. Nello stesso giro di anni, gli scienziati diventavano i nuovi divi e le idee di Cesare Lombroso, segnatamente, stavano conquistando sempre più udienza e consenso, soprattutto dopo la seconda edizione dell'*Uomo delinquente*<sup>3</sup>. Quando comparve la terza edizione, nel 1884, la fama del fondatore dell'antropologia criminale aveva definitivamente superato le frontiere nazionali.

Il 1884 segna anche una svolta nel percorso del ventiquattrenne Edoardo Scarfoglio. Pubblicata nel 1880 una prima raccolta di poesie (*Papaveri*), egli ha già fatto le prime armi in ambito giornalistico collaborando al «Capitan Fracassa» e a varie altre testate, in particolare la «Fanfulla della domenica», la «Domenica letteraria» e la «Cronaca bizantina». Rivista, quest'ultima, che egli lascia precisamente nel 1884, rompendo l'amicizia e la collaborazione con il giovane Sommaruga. Scarfoglio cerca allora di tirare le somme delle prime esperienze raccogliendo in volume i suoi articoli critici (*Il libro di Don Chisciotte*) e le sue novelle (*Il processo di Frine*).

Dello stesso anno è l'esordio da romanziere, con *Il romanzo di Misdea*, un'opera riesumata dieci anni fa grazie al lavoro di Manola Fausti e al sostegno editoriale di Enrico Ghidetti e Marco Geddes da Filicaia, dopo esser stata del tutto dimenticata dalla storiografia letteraria, tant'è

<sup>3</sup> Comparsa per la prima volta nel 1876, l'opera conobbe varie riedizioni: nel 1878, nel 1884, nel 1889, nel biennio 1896-1897 e, infine, nel 1897.

*I personaggi delinquenti di Edoardo Scarfoglio, dramatis personae illusorie. Il processo di Frine e Il romanzo di Misdea*

I titoli delle prime prove narrative di Edoardo Scarfoglio inducono a pensare che i personaggi anomali siano centrali. Invece sono figure vuote, prive di una vera voce, strumentalizzate per dimostrare le tesi dell'autore. Scarfoglio partecipa così esemplarmente dell'ideologia allora in auge, denunciata poi da Michel Foucault: l'anomalo non è mai trattato come una persona ma come un caso, un tipo, un documento.

*Fake characters of criminals in Edoardo Scarfoglio's Il processo di Frine e Il romanzo di Misdea*

According to the titles, the first Scarfoglio's narratives seem to focus on abnormal characters. Yet both are empty, without a real voice, used only in order to demonstrate author's thesis. So Edoardo Scarfoglio is a very good example of the ideology of his time, denounced then by Michel Foucault: abnormal people are not treated like persons but like cases, types, documents.

*Edwige Comoy Fusaro*

ALESSIO BERRE`

## Il «birbante» e l'alienista. Per uno statuto del personaggio delinquente nell'Italia postunitaria

**U**na delle pagine più importanti nella storia recente della nozione di personaggio letterario, non è dovuta a uno scrittore o a un filosofo, e neppure a un critico o un teorico della letteratura. È stata scritta invece da un uomo di legge in un'aula di tribunale, dove era in corso un processo per offese contro la morale pubblica<sup>1</sup>.

Con queste parole prende avvio *L'avventura del personaggio*, ossia l'indagine condotta da Arrigo Stara su una delle più controverse e non mai abbastanza dibattute nozioni delle discipline letterarie. Il processo cui lo studioso fa riferimento si svolse nel gennaio del 1857 nelle aule del tribunale correzionale di Parigi. Quanto all'uomo di legge, si trattava dell'avvocato Ernest Pinard, intento ad accusare l'allora quasi sconosciuto Gustave Flaubert di aver scritto un romanzo «immorale», in cui l'adultera Emma Bovary (suicida, è vero, ma mai pentita) è la «sola persona [che] ha ragione, regna, predomina»<sup>2</sup>, senza che ve ne siano altre in grado di condannarla in nome di un principio eticamente più alto. La requisitoria dell'avvocato segna, secondo Stara, un punto di non ritorno nelle vicende del personaggio letterario e di quello romanzesco in particolare:

Mai prima di allora la sua capacità mimetica, il suo potere di illusione, erano stati consacrati con tanta forza [...]. Mai

<sup>1</sup> A. STARA, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier 2004, p. 1.

<sup>2</sup> Ivi, p. 3.

questo potere, questa determinazione dei personaggi di romanzo a venir fuori dal «paese della letteratura» per incidere sul mondo reale, si era trovata a dar conto di se stessa davanti alla legge. Assolta o condannata, Emma Bovary, il nemico, personaggio e dunque veicolo di sogni ad occhi aperti, di fantasmi, di identificazioni aberranti, ormai in qualche suo modo speciale esisteva<sup>3</sup>.

Tra i maggiori problemi che la nozione di personaggio presenta di fronte ai teorici della letteratura e della narrazione, c'è senz'altro la difficoltà di stabilire il modo e il campo della sua esistenza. Paradossalmente, è possibile definire il personaggio come quell'elemento letterario che, quanto più risulta presente e centrale all'interno della narrazione, tanto più tende a uscire dal testo narrativo – ossia dall'unico luogo in cui dovremmo essere sicuri di poterlo rintracciare e studiare – sino a dare l'impressione di poter esistere anche senza di esso<sup>4</sup>.

Tale funzione illusoria caratterizza non solo i personaggi dei grandi romanzi della storia letteraria, ma anche quelli delle narrazioni popolari. Infatti, come osservava già Antonio Gramsci:

Gli eroi della letteratura popolare, quando sono entrati nella sfera della vita intellettuale popolare, si staccano dalla loro origine «letteraria» e acquistano la validità del personaggio storico. [...] Non bisogna intendere «personaggio

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Si veda ad esempio U. Eco, *Su alcune funzioni della letteratura*, in *Il perchè della letteratura*, a cura di G. Franci, M. Malaspina, «Studi di estetica», Bologna, Clueb 2001, serie III, a. XXIX, n. 23, pp. 157-160: «Possiamo fare affermazioni vere sui personaggi letterari perché ciò che loro accade è registrato in un testo, e un testo è come una partitura musicale. [...] Ma a certi personaggi letterari – non a tutti – accade che escano dal testo in cui sono nati per migrare in una zona dell'universo che ci riesce molto difficile delimitare. [...] Diciamo pure, per evitare discussioni ontologiche e metafisiche, che essi esistono come abiti culturali, disposizioni sociali. Ma anche il tabù universale dell'incesto è un abito culturale, una idea, una disposizione, eppure ha avuto la forza di muovere i destini delle società umane».

*Il «birbante» e l'alienista. Per uno statuto del personaggio delinquente nell'Italia postunitaria*

L'autore avanza l'ipotesi che i personaggi delinquenti della letteratura postunitaria abbiano saputo sfuggire al processo di disgregazione del personaggio-uomo e della sua peculiare funzione "illusoria". Quindi riporta e analizza, a esemplare dimostrazione della permanenza di tale funzione, il caso letterario e processuale della *Milano Sconosciuta e Milano Moderna* di Paolo Valera.

*The «scoundrel» and the psychiatrist. For a statute of the criminal character in post-unitary Italy*

The author assumes that criminal characters in post-unitary literature managed to elude the process of disruption of the human character and its peculiar "illusory" function. He subsequently reports and analyses the literary and judicial event of *Milano Sconosciuta e Milano Moderna* by Paolo Valera, as an example that proves the permanence of this function

*Alessio Berrè*

MARCO A. BAZZOCCHI

## Sciascia: la verità del personaggio uomo

**V**orrei fermarmi su tre punti di un testo di Sciascia, *L'affaire Moro*, che mi sembrano importanti all'interno di una discussione sul personaggio. Innanzitutto è necessario precisare che non siamo di fronte a un testo narrativo ma a un testo misto che esplicita più volte, quasi forsennatamente, la sua tensione alla narratività. E quindi possiamo trattare il protagonista – cioè l'onorevole democristiano Aldo Moro – come un personaggio reale che viene “colorato” di finzionalità (finzionalità implicita nel momento in cui consideriamo Moro “protagonista” di un libro dal titolo *L'affaire Moro*, il cui autore si chiama Leonardo Sciascia). Mi permetto di anticipare che questo dispositivo di messa in crisi della verità (o del concetto di verità) attraverso la finzione è quello su cui Sciascia costruisce il suo testo, e che è lo stesso meccanismo con cui lo scrittore francese Emanuel Carrère ha costruito il suo *L'avversario*.

Il problema è che questi personaggi non ci interessano perché “veri” (sarebbe un errore mimetico molto grossolano) ma perché la finzione scava delle gallerie nella realtà e la rende instabile. La finzione cioè non risolve pacificamente la realtà ma si mette in tensione con essa: credo che l'effetto di interesse di narrazioni come questa provenga da questa tensione irrisolvibile. Potrei azzardare che questo effetto sia la secolarizzazione del procedimento figurale di cui parla Auerbach per Dante. Auerbach sostiene che i personaggi danteschi ottengono un incremento di verità in quanto Dante

– in linea con la tradizione neotestamentaria – li “compie” inserendoli nel progetto della Commedia, un’opera in cui l’immanenza si riscatta nella trascendenza. Così i personaggi diventano “più veri” di quando erano immersi nel flusso della storia, acquistano in un certo senso dei caratteri di compiutezza e si aprono a quello che sarà il loro significato nel futuro. Per Dante si trattava di riprendere San Paolo e la questione della redenzione. Ma anche di muoversi in una dimensione chiusa del tempo, verticale e non orizzontale: “La provvisorietà degli avvenimenti nella concezione figurale è anche radicalmente diversa da quella implicita nella concezione moderna dell’evoluzione storica: mentre in questa la provvisorietà degli avvenimenti è oggetto di un’interpretazione progressiva e graduale sulla linea orizzontale, mai interrotta, degli avvenimenti successivi, in quella l’interpretazione è sempre oggetto d’indagine dall’alto, verticalmente, e i fatti non sono considerati nel loro nesso ininterrotto ma staccati l’uno dall’altro, visti isolatamente, in considerazione di un terzo fatto promesso e ancora avvenire”<sup>1</sup>.

Qui invece abbiamo una prospettiva assolutamente secolarizzata, ma la finzione in un certo senso attira il personaggio reale verso un livello superiore di compiutezza, ci consente di considerarlo come se il tempo non potesse più modificarlo ma fossimo noi a dovergli dare una nuova dimensione di temporalità. Potremmo ipotizzare che per Sciascia la letteratura, in quanto insieme infinito ma chiuso, porti i fatti a diventare continui elementi di un palinsesto che realizza di volta in volta la loro concatenazione e quindi il loro vero significato.

<sup>1</sup> Cito da E. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli 1979, pp. 208-209.



*Sciascia: la verità del personaggio uomo*

L'*Affaire Moro* di Sciascia si rivela decisivo per una riflessione sullo statuto del personaggio, poiché esso si fonda su un dispositivo di messa in crisi della verità, che rende Aldo Moro un personaggio reale ma allo stesso tempo finzionale. In tal modo il valore dell'operazione di Sciascia non risiede nella rivelazione della verità del personaggio Moro ma nell'instabilità della realtà generata dalla finzione narrativa. Avvalendosi delle preziose riflessioni di Auerbach sul procedimento figurale attuato da Dante nella *Commedia*, Marco Antonio Bazzocchi individua nell'*Affaire* una sorta di secolarizzazione di tale procedimento, in base al quale la finzione attira il personaggio reale verso un livello superiore di compiutezza. Proprio Sciascia, infatti, ha dichiarato che il caso Moro è un caso "letterario", poiché si assiste ad una "fuga dei fatti" che comporta un'astrazione dei fatti stessi. Da questa prospettiva lo scrittore siciliano rileva che la trasformazione della figura di Moro, prima e dopo il rapimento, si attua attraverso l'acquisizione di verità su se stesso, innanzitutto come protagonista del romanzo della sua vita. Emerge un paradosso decisivo per lo statuto del personaggio: Moro condannato a morte trova dentro di sé un altro Moro, attuando il compimento del processo di individuazione del personaggio serio comico di cui parla Bachtin, ovvero l'effetto umoristico della maschera pirandelliana.

*Sciascia: the truth of the human character*

Sciascia's *Affaire Moro* proves crucial for a reflection on the statute of character, because it is founded on a device that throws the truth into crisis, which makes Aldo Moro both a real and fictional character. So the value of Sciascia's operation does not lie in disclosing the truth of Moro's character but in the volatility of the reality produced by fiction. Making

use of Auerbach's precious thoughts on the figural process carried out by Dante in the *Commedia*, Marco Antonio Bazzocchi finds out a sort of secularization of this procedure in the *Affaire*, on the basis of which fiction attracts the real character towards a superior level of accomplishment. Sciascia himself actually stated that the Moro affair is a "literary" one, because there is a "flight of facts" that implies the abstraction of the facts themselves. From this perspective the Sicilian writer points out that the transformation of Moro's figure, before and after the kidnapping, takes place through the acquisition of truths about himself, first of all as the protagonist of the novel of his life. A paradox emerges which is crucial for the character statute: Moro sentenced to death finds another Moro in himself, developing the characterization of the serious and comic character which Bakhtin deals with, namely the humorous effect of Pirandellian masks.

*Marco A. Bazzocchi*

GIACOMO RACCIS

## Carlo Pisacane: un rivoluzionario al tempo della neoavanguardia

Il patriota rivoluzionario Carlo Pisacane è il protagonista di *Le armi l'amore*, romanzo d'esordio di Emilio Tadini, pubblicato da Rizzoli nel 1963. Come la data di edizione conferma, si tratta di un romanzo storico in piena temperie neoavanguardistica. Tadini, d'altra parte, sebbene non abbia mai partecipato attivamente ai lavori del Gruppo 63, ne fiancheggiò attentamente (e anche criticamente) le riflessioni e le sperimentazioni (tanto che un suo racconto fu pubblicato nella prima antologia del gruppo, pubblicata nel 1964)<sup>1</sup>: ecco perché desta interesse e sorpresa la scelta di recuperare il genere per eccellenza tradizionale della letteratura italiana, il romanzo storico, all'interno di un campo, quello della neoavanguardia, in cui i legami con la tradizione si preferiva metterli in discussione piuttosto che rinsaldarli<sup>2</sup>. In effetti, proprio una simile, e superficiale, considerazione – oltre a un tormentato rapporto tra lo scrittore e il Gruppo 63<sup>3</sup> – basterebbe a svelare come

<sup>1</sup> Cfr. *Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Milano, Feltrinelli 1964.

<sup>2</sup> Non a caso, nell'area del romanzo neoavanguardista non si trovano altri esempi di romanzi storici (a meno che non si voglia considerare come tale un romanzo dalla referenzialità allusiva come *Barcelona*, di Germano Lombardi).

<sup>3</sup> La storia di Emilio Tadini e il Gruppo 63 è in effetti quantomeno equivoca: nonostante egli fosse considerato troppo moderato per l'indole fiammeggiante dei neoavanguardisti, il suo *Paesaggio con figure* fu accolto nell'antologia del Gruppo del 1964, ma ne fu escluso in occasione di una riedizione di quarant'anni successiva (Torino, Testo & Immagine 2002). A diversi anni di distan-

sia più opportuno inserire il romanzo di Tadini, invece che nell'area della nuova avanguardia letteraria, in quella di uno sperimentalismo meno avventato, che trovava nella Storia il terreno per un discorso "contro" che mettesse in discussione non solo la narrazione storica, ma le potenzialità stesse della parola letteraria. In quest'area, insieme a Tadini, trovavano spazio, da posizioni diverse ma tutte ugualmente significative, Leonardo Sciascia, Luciano Bianciardi e Guido Morselli (che scrive in questo giro d'anni romanzi che vedranno la luce solo più avanti).

Con *Le armi l'amore* Tadini propone un ritorno alla storia del Risorgimento, ricostruendo la vicenda della spedizione intrapresa da Pisacane, nel giugno-luglio 1857, per "liberare" il Meridione: una spedizione fallimentare, che si concluse con la repressione da parte delle forze borboniche e con l'uccisione (o il suicidio) dello stesso patriota. La ricostruzione della vicenda all'interno del romanzo, tuttavia, non risulta lineare, e lo sottolinearono fin da subito alcuni commentatori, che riconoscevano, nell'opera, piuttosto una «negazione della storia come corpo di fatti fissati perché accaduti... a favore di una concezione della pluralità contemporanea delle possibilità»<sup>4</sup>. Influenzato dai tempi e dalle discussioni predominanti, Tadini si lanciò in un recupero del genere storico provando a sovvertirne i presupposti, ad alterarne i caratteri, rimodellando il vecchio assunto manzoniano del romanzo «misto di storia ed invenzione».

za, la vicenda di Tadini e la neoavanguardia fu spiegata brevemente da Renato Barilli, che giustificò l'inclusione un po' "forzata" nell'antologia con un bisogno di legittimazione da parte del Gruppo 63, che doveva mostrarsi compatto e "in forze" nella battaglia culturale; cfr. R. BARILLI, *Dal nostro inviato nel Gruppo* 63, in «Corriere della sera», 10 dicembre 1989.

<sup>4</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, *Le armi l'amore*, in «Gazzetta del Popolo», 7 dicembre 1963, p. 3.

*Carlo Pisacane: un rivoluzionario al tempo della neo-avanguardia*

Attraverso un montaggio articolato dei diversi piani narrativi e un uso alterato dei tempi verbali, Emilio Tadini costruisce, con *Le armi l'amore* (1963), un romanzo storico che mette in discussione la possibilità stessa di scrivere la Storia. Questa contestazione passa per una riduzione della storia alla dimensione della coscienza soggettiva, quella del protagonista Carlo Pisacane, costruita nella prospettiva della coeva filosofia fenomenologica, e per un'astrazione da tutti i parametri simbolici ed epistemologici propri del racconto storico (*in primis* il nome del personaggio), caratteri che trasformano i criteri di attribuzione della verità al testo.

*Carlo Pisacane: a revolutionary at the age of the new avant-garde*

In this paper I aim to discuss the structured montage of different narrative levels and an eccentric use of tenses in Emilio Tadini's *Le armi l'amore* (1963), an historical novel which questions exactly the possibility of writing History. From this subversion, I outlined firstly the reduction of History to the subjective conscience dimension (Carlo Pisacane's one), composed according to the perspective of the contemporary phenomenology, and secondly the abstraction of all the historical *récit* symbolic and epistemological parameters – such as the character's name: these elements' function is to reverse the criterions that determine the truth statute of writing.

*Giacomo Raccis*

MANUELA SPINELLI

## Incapace di mordere la vita. L'inetto di Domenico Starnone

«**N**el primo pomeriggio del 6 marzo di tre anni fa persi in un sol colpo due incisivi»<sup>1</sup>. Inizia così *Denti*, il romanzo di Domenico Starnone pubblicato nel 1994. Dopo l'ennesima lite, Mara, la compagna del protagonista, gli lancia addosso il posacenere, spaccandogli i denti. Un incidente inusuale e particolarmente significativo: da sempre ossessionato dai suoi denti – brutti, feroci, capaci di impedirgli di vivere; il protagonista-narratore inizia a raccontarci la deriva di una vita messa a dura prova dal dolore acuto, dalla menomazione, dall'impossibilità di parlare e la conseguente, angosciata ricerca di un dentista capace di risolvere la situazione.

La perdita dei denti diventa il punto di partenza per un doppio viaggio. Nel presente della narrazione: il protagonista passa da un dentista all'altro per cercare di riparare il danno subito, ma senza riuscirci svelando così al lettore la sua irrisolutezza. A questo fallimentare viaggio nel presente se ne affianca uno nel passato. Dei continui flash-back ci illuminano sull'infanzia e l'adolescenza del narratore mostrando, tra passato e presente, una certa coerenza di carattere. Del nostro protagonista noi non sapremo mai il nome: privato della possibilità di pronunciarlo<sup>2</sup> non viene mai nemme-

<sup>1</sup> D. STARNONE, *Denti*, Milano, Feltrinelli 1994, p. 5.

<sup>2</sup> «Nel primo pomeriggio del 6 marzo di tre anni fa persi in un sol colpo due incisivi. Erano quelli che mi servivano per pronunciare il mio nome», *Ibidem*.

no nominato dagli altri personaggi<sup>3</sup> dimostrando in questo modo una certa marginalità nella vita<sup>4</sup>. L'impossibilità di pronunciare il nome, «nocciolo immutabile»<sup>5</sup> dell'identità, può essere letta come indebolimento e ripiegamento su di sé di un'individualità messa fortemente in crisi da quanto accade. Non dimentichiamo del resto il ruolo che i denti giocano nell'identificazione di una persona. Capaci di resistere al fuoco o al tempo che passa, danno all'identità dell'uomo una continuità temporale capace di superare i limiti della morte. Perdere i denti equivale a perdere se stessi, a non riconoscersi, a non essere riconosciuti. L'incidente di apertura acquista quindi un sapore pirandelliano: così come la crisi che colpisce la vita e l'identità di Vitangelo Moscarda prende il via da un particolare fisico – un naso diverso da quello che credeva di avere – allo stesso modo il nar-

<sup>3</sup> Solo in due occasioni ci avviciniamo al suo nome: da Lotto e da Cagnano, presentandosi alle rispettive segretarie, ne pronuncia qualche sillaba: «Oico» e «Oi». Il nome, storpiato, è irricognoscibile ma nessuno, né dentisti né segretarie, sembra accorgersene o dargli peso, mostrando così una totale indifferenza al suo nome.

<sup>4</sup> Nel suo studio dedicato alla funzione del nome proprio, Bromberger sottolinea come dare un nome sia prima di tutto un «atto di socializzazione» [«un acte de socialisation»] che conferisce un'esistenza, un riconoscimento sociale. A non avere un nome sono infatti di solito «i marginali, la gente di passaggio [...]». Conoscere la completa identità degli altri significa includerli – direttamente o indirettamente – nel campo delle proprie relazioni sociali; l'anonimo, il mal nominato, è lo sconosciuto o, per lo meno, il misconosciuto. [...] L'area di conoscenza dei nomi propri si sovrappone a quella delle relazioni sociali, traccia un limite tra «noi» e «gli altri» [«les marginaux, les gens de passage, [...]». Connaitre la complète identité d'autrui, c'est l'inclure – directement ou indirectement – dans le champ de ses relations sociales ; l'anonyme, le mal nommé, c'est l'inconnu ou, pour le moins, le méconnu. [...] L'aire de connaissance des noms propres se superpose à celle des relations sociales, trace une limite entre «nous» et «les autres»]. C. BROMBERGER, *Pour une analyse anthropologique des noms de personnes*, «Langages», n. 66, 1982, pp.112-113.

<sup>5</sup> P. RICCEUR, *L'Identité narrative*, «Revue des sciences humaines», n. 221, gennaio-marzo 1991, p. 36.

*Incapace di mordere la vita. L'inetto di Domenico Starnone*

L'articolo *Incapace di mordere la vita. L'inetto di Domenico Starnone*, analizza il modo in cui viene costruito il narratore protagonista di *Denti* di Starnone. Nel romanzo assistiamo a quella che può essere definita come una scissione: da una parte abbiamo il protagonista che si presenta al lettore come una vittima innocente e che riversa sul mondo esterno le ragioni dei propri fallimenti e della propria infelicità. Il rapporto che instaura con i suoi denti è in questo senso rivelatore: ce li descrive come enormi, pericolosi e cattivi, tanto da averlo costretto per tutta la vita ad un'esistenza in sordina. Dall'altro lato però, il lettore si rende velocemente conto che non tutto quello che il narratore dice è vero. Alcuni indizi (contenutistici e formali) ci spingono in direzione di una corresponsabilità del protagonista. Scopo dell'articolo è quindi esaminare il ritratto che il narratore fa di sé e i meccanismi testuali di cui l'autore implicito si serve per costruire un secondo, più veritiero ritratto: quello di un inetto che non sa di esserlo. Nella distanza che separa autore implicito e narratore, si nasconde il senso da attribuire all'inefficienza del protagonista che è, prima di tutto, immaturità psicologica, incapacità di assumersi le responsabilità delle proprie scelte e dei propri fallimenti. Il romanzo diventa così il racconto di una maturazione incompiuta, un allegro atto d'accusa contro una generazione di bamboccioni.

*Unable to bite life. The incompetent of Domenico Starnone*

This article analyses how the narrator protagonist is developed in Starnone's *Denti*. In the novel we can perceive what could be defined as a split: on one side there is the protagonist who introduces himself to the



reader as an innocent victim and vents the reasons for his failures and unhappiness. The relationship that he establishes with his teeth is in this sense revealing: he describes them as enormous, dangerous and evil, so evil as to oblige him to live his whole life behind the scenes. But on the other hand, the reader quickly realizes that not everything the narrator says is true. Some clues (in terms of content and form) lead us towards a joint responsibility of the protagonist. The aim of the article is therefore to examine the portrait that the narrator gives of himself and the textual devices used by the implied author to build a second, and more truthful portrait: the portrait of an incompetent who is not aware of being one. In the distance between implied author and narrator, hides the meaning that should be ascribed to the ineptitude of the protagonist. This ineptitude consists, first of all, of a psychological immaturity, the inability to assume the responsibility of his own choices and failures. The novel therefore develops as a story of incomplete maturation, a cheerful accusation against a generation of “bamboccioni” (big babies).

*Manuela Spinelli*