Comitato Scientifico:

Raffaella Bertazzoli (Università di Verona)
Stefano Jossa (Royal Holloway, University of London)
Enrico Mattioda (Università di Torino)

NUOVE NARRAZIONI MEDIALI

Musica, immagine, racconto

a cura di Fabio Vittorini

Copyright © 2019 by Pàtron editore - Quarto Inferiore - Bologna

ISBN 9788855534420
ISSN 2421 2296

I diritti di traduzione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. È vietata la riproduzione parziale, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Prima edizione, luglio 2019

Ristampa
5 4 3 2 1 0 2024 2023 2022 2021 2020 2019

Il volume è stato realizzato con il contributo finanziario della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM.

PÀTRON EDITORE - Via Badini, 12
Quarto Inferiore, 40057 Granarolo dell'Emilia (BO)
Tel. 051.767003
e-mail: info@patroneditore.com
http://www.patroneditore.com

Il catalogo generale è visibile nel sito web. Sono possibili ricerche per autore,

Indice

7 Questioni di intermedialità. Un'introduzione *di Fabio Vittorini*

I.

19 "Play it again". Forme e modelli narrativi della canzone pop nelle serie tv *di Daniela Cardini, Gianni Sibilla*

49 La narrazione timbrica: il contributo del sound design alla costruzione del racconto audiovisivo *di Stefano Lombardi Vallauri*

65 Ascoltare la seduzione, vedere la gelosia.
Racconto delle passioni in musica: *The Phantom of the Opera* e *Moulin Rouge!* *di Marida Rizzuti*

II.

85 Ascoltare nei romanzi. Verifiche su Manzoni e De Roberto *di Paolo Giovannetti*

115 L'Altra metà. Sdoppiamenti, simulacri e finzioni in P.K. Dick *di Andrea Chiurato*

135 Racconto come montaggio? Ibridazioni discorsive e sconfinamenti mediali nella narrativa italiana contemporanea *di Filippo Pennacchio*

161 «Un'ostinata mancanza di redenzione». *Una vita come tante*

Ascoltare nei romanzi.
Verifiche su Manzoni e De Roberto

Paolo Giovannetti

1. Il presente saggio vuole essere una prima verifica storico-interpretativa di un'ipotesi teorica (nonché, di nuovo, storica) che non solo è parecchio ambiziosa ma richiede pezze giustificative assai più numerose ed estese di quelle che al momento sono in grado di esibire. In estrema sintesi: si tratta di verificare in che modo la letteratura occidentale, per lo meno a partire dalla seconda metà del Settecento (diciamo a partire dal lavoro sui canti popolari fatto da Johann Gottfried Herder), ha valorizzato l'*ascolto* della voce altrui, dell'espressione orale che si colloca in prossimità dell'enunciatore letterario (io lirico o narratore indifferentemente), e che lo chiama in causa inducendolo a riprodurla attraverso tipi di filtraggio e di rielaborazione più o meno evidenti, più o meno espliciti. Si tratterebbe di capire come il soggetto borghese abbia udito l'altro da sé, e insieme come abbia saputo rappresentare, più che la tragedia[1], la vicissitudine, l'accadimento, il disvelamento, dell'ascolto. Vale a dire: come abbia saputo restituire con i mezzi della letteratura un'attività di fatto esclusa dalla pratica della scrittura – che per definizione è priva di sonorità capaci di sollecitare *direttamente* il senso dell'udito.

Empiricamente, questo mio interesse è nato nel momento in cui ho creduto di cogliere nella tecnica narrativa di Giovanni Verga[2] il

[1] Mi riferisco all'opera musicale di Luigi Nono, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1984), che costituisce un'importante riflessione, *via* Massimo Cacciari, sul tema dell'ascolto in una società postmoderna.

[2] Cfr. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 118-125.

tipo di percezione obliqua della voce altrui che era stato teorizzato da Ann Banfield nel suo straordinario *Unspeakable Sentences*. Proprio nell'opera teorica che con maggior forza ha cancellato (definitivamente?) l'illusione che il racconto moderno si costituisca come erede di un chimerico narrare orale, è possibile individuare la necessità di qualcosa di simile a un *tu*, di secondo grado, a un *tu* implicato da un *self*: la necessità, dico, di un destinatario 'in abisso', alluso dalla parola narrativa, implicato dalla sua struttura, cioè mai frontalmente detto. È come se un autore quale Verga è, attentissimo a ciò che i suoi personaggi *dicono di sé*, in particolare quando appartengono alle fasce più basse della popolazione, avesse deciso di raccontare le proprie storie attraverso l'enunciazione di ciò che una collettività *già conosce*[3]. E 'conoscere' significa *avere udito* certe vicende, essersele sentite raccontare da altri membri del proprio *milieu*. E spero che la successiva trattazione consenta di cogliere con un minimo di chiarezza alcuni punti di questa problematica.

Intanto, vorrei suggerire che, da un punto di vista tipologico, in via molto provvisoria è possibile elaborare una sintetica spiegazione di quanto, nel corso dell'Ottocento e prima di Flaubert, è stato capitalizzato dalla tecnica narrativa rispetto proprio alla dinamica dell'ascolto. Il romanzo in senso lato post-flaubertiano ha alle spalle un'acquisizione capitale del realismo ottocentesco che consiste in ciò che Genette ha definito *scena*[4]. Dispositivo narrativo in cui, come tutti sanno, e in maniera leggermente illusoria, il tempo della storia

[3] Come vedremo analizzando *I Viceré*, questa 'ulteriorità' non esclude il fatto che la percezione collettiva possa riferirsi a fatti avvenuti da pochissimo, cioè pressoché simultanei. Anzi, Verga e De Roberto si preoccupano sempre di enfatizzare l'attenzione del 'coro' su ciò che sta avvenendo *ora*. Un esempio fra mille: dopo l'arresto di 'Ntoni, nel cap. XIV dei *Malavoglia*, la collettività rivive la condizione di crisi dei Malavoglia con parole che ci restituiscono un evento *in progress* (corsivo mio): «Ma padron 'Ntoni invece di pensare a risparmiare quei soldi, *adesso* che il nipote non glieli mangiava più, seguitava a buttarglieli dietro, con avvocati e mangiacarte – quei soldi che costavano tanto, e che erano destinati alla casa del nespolo. – *Ora* non abbiamo più bisogno della casa, né di nulla! –».

[4] Cfr. Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 135-137, 144, 158-159.

eguaglia il tempo del racconto, la scena – di fatto coincidente con quanto Vološinov-Bachtin definiscono «stile pittorico»[5] – tratta il nesso parola dei personaggi-parola del narratore come un fenomeno non focalizzato. A mio avviso, cioè, il particolare accordo tra forma del racconto tipografico e forma del racconto teatrale (credo che siano ancora molto attuali le parole che sull'argomento ha scritto Roberto Bigazzi[6]) induce una modalità di rappresentazione letteraria in cui il dialogo con didascalia costituisce una specie di grado zero della focalizzazione. Il lettore che 'assiste' a una scena romanzesca la vede e la vive come qualcosa di garantito dall'autorità del narratore autoriale, come un evento non condizionato dalla percezione dei personaggi, da una focalizzazione interna; e tanto meno coglie la possibile 'vacanza' del narratore, come invece accadrà nelle storie a focalizzazione esterna (a partire per lo meno dai *Processi verbali* di De Roberto: anno 1889).

A me sembra cioè indubitabile che il rapporto del lettore ottocentesco con il romanzo implichi un patto narrativo *oggettuale* quanto all'*enactment* della 'scena'. Leggerne una significa fomentare una cognizione della storia saldamente garantita dal narratore: nei termini di Franz K. Stanzel[7], si parla di un racconto *privo di prospettiva*, inserito in una spazio-temporalità destituita di inflessioni soggettivistiche. Ed è a mio avviso chiaro che tutto ciò non esclude affatto il protagonismo del narratore (si pensi alla voce narrante di Manzoni): che

[5] Valentin N. Vološinov, Michail M. Bachtin, *Marxismo e filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*, a cura di Augusto Ponzio, Lecce, Manni, 1999, pp. 249-250. Ricordo che in questo libro «pittorico» è lo stile che si oppone da un lato alla parola che segrega il discorso altrui in uno spazio chiuso fortemente spersonalizzato, secondo una modalità classicistica, oratoria; e dall'altro lato alla parola di un 'narratore' condizionato, anzi contaminato, dalla lingua dei personaggi. Pittorico è appunto lo stile che mantiene la più equilibrata porosità fra i due poli: quello autoriale e quello figurale. Si tratta, suggeriscono Vološinov-Bachtin, di un fenomeno tipicamente ottocentesco.

[6] Cfr. Roberto Bigazzi, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996.

[7] Franz K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 111-140.

però si esprime sopra e dopo i fatti, sopra e dopo l'attivazione delle convenzioni sceniche, in sé mai (o solo sporadicamente) intaccate. Il nesso parola del narratore-parola di personaggi produce insomma un'illusione di realtà, che affonda le sue radici nell'esperienza del teatro. E si tratta di un teatro convenzionale, imitato: le parole che decifro attraverso la pagina scritta le odo dentro di me, sapendole garantite da un allestimento scenico virtuale. La mia mente di lettore sarà sempre certa che esiste un *solo modo* per udirle (appunto come avviene in teatro), e che l'eventuale loro deformazione da parte di uno dei personaggi presenti sul 'palcoscenico' non ha alcuna rilevanza e quindi non merita di essere riprodotta.

Credo che questo tipo di postulazione percettiva, questo modo di leggere un testo romanzesco dell'Ottocento, abbia come corollario la natura radicalmente tipografica e quindi non orale del patto narrativo[8]. La voce del narratore, per definizione sempre udibile nella situazione 'autoriale', definisce sì uno spazio di dialogo con il lettore, messo nella posizione di qualcuno che recepisce (in senso lato ascolta) un'istanza strutturalmente decisiva. E tuttavia il margine di 'vocalità' così guadagnato, e a volte esibito in modo compiaciuto fino alla metalessi, non modifica in alcun modo lo strato primario offerto dalle convenzioni della scena, nei confronti delle quali il narratore svolge un ruolo di garante nient'affatto soggettivo.

Il problema è ovviamente di straordinaria complessità, e meriterebbe ben altri approfondimenti. Ma insomma non siamo molto lontani da quanto accade nelle due altre istituzioni narrative del romanzo realistico, il sommario e la descrizione: il loro regime è in linea di principio non focalizzato. Un sommario focalizzato lo avvicina di molto a un discorso indiretto libero (come vedremo); una descrizione focalizzata non è affatto infrequente, come ben si sa, però la sua natura di prodotto della percezione di un personaggio è sempre corretta dall'autorevole intervento del narratore che, come negli *establishing shots* del cinema, è tenuto a rappresentare la spazialità contestuale condivisa. In altri termini, la 'visione' del personaggio è parte di una

[8] Fondamentale il riferimento a Giovanna Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008, in particolare le pp. (manzoniane) 128-159.

'visione' complessiva garantita dalla focalizzazione superiore a carico dell'istanza enunciante.

In questo senso, come avremo modo di notare, nel primo Ottocento anche l'ascolto può andare incontro a una focalizzazione interna; ma si tratta di fenomeni particolari, legati soprattutto a una comprensione di tipo collettivo. Più rara a me sembra un'inflessione soggettivistica e individualistica, una vera focalizzazione interna riferita a un solo personaggio. Nel romanzo classico, è da credere che l'invariante della scena sia tanto forte da ridurre al minimo le forme di prospettivizzazione uditiva. Il personaggio ode, ma il suo udito non è quasi mai in grado di *deformare*, più esattamente *focalizzare*, l'andamento mimetico della storia.

2. Se nella nostra verifica – necessariamente sintetica – partiamo dai *Promessi sposi*[9], siamo subito messi di fronte a un sistema narrativo molto sospettoso nei confronti dell'oralità e direi proprio dell'ascolto[10]. Come tutti sanno, rispetto al modello scottiano Manzoni rinun-

[9] Traggo le citazioni della Quarantana dall'edizione (anastatica) curata da Salvatore Silvano Nigro, con la collaborazione di Ermanno Paccagnini, per il «Meridiano» *I romanzi*, vol. II, Milano, Mondadori, 2002. Indico numero di capitolo e di pagina.

[10] Com'è noto, *I promessi sposi* postulano l'esistenza di un narratore orale primario, Renzo, il cui racconto sarebbe stato udito dall'anonimo, messo su carta e poi rielaborato dal narratore. Ciò permette a Manzoni una pratica metalettica anche complessa, consistente in una non rara confusione di piani narrativi: ciò che Renzo raccontò, ciò che ha raccontato l'anonimo, ciò che sta raccontando il narratore autoriale – con cui l'autore ogni tanto interferisce. La mia tesi – come accennato – è che questo processo, lungi dall'inverare una vocalità, a maggior ragione quella primaria di Renzo, esalti al contrario la funzione delle *parole mute*, tipografiche e insieme teatrali. E non si tratta solo di constatare (ma cfr. Hermann Grosser, *Osservazioni sulla tecnica narrativa e sullo stile nei* Promessi sposi, in «Giornale storico della letteratura italiana», 503, 1981, pp. 409-440) che troppi sono i contenuti della storia che Renzo non poteva conoscere. Si tratta di prendere atto dell'intenzione *storicizzante* e quindi *oggettivante* di Manzoni, capace di elaborare le sue fonti e di vagliarle nel modo più corretto. La frequente ironia è solo una sottolineatura della complessità e serietà del compito. Nel cap. XIII (254), a proposito del vicario di provvisione,

cia all'inserimento di canti diegetici, cioè di poesie citate, che uno dei personaggi intona musicalmente e che altri personaggi odono; spesso si trattava di ballate più o meno fintamente popolari, che costituivano una componente di genere tanto importante da essere presente nei romanzi storici italiani (ad esempio in Bertolotti, Bazzoni, Guerrazzi, Grossi...)[11].

È peraltro prevedibile, cioè giustificato, che il narratore non «voglia trascrivere» (I, 20) una «canzonaccia» intonata dai bravi (ma cfr. anche la *canzonaccia*, la «cantilena infernale» dei monatti, in XXXIV, 670, soggettivizzata peraltro da Renzo come «musica [...] gradita»). Ed è forse solo curioso (V, 99-100) che per suggerire la disarmonia di voci udibile durante il banchetto di don Rodrigo si usi una similitudine di tipo musicale e popolare insieme («l'armonia che fa una compagnia di cantambanchi, quando, tra una sonata e l'altra, ognuno accorda il suo stromento, facendolo stridere quanto più può»). Quello che lascia leggermente stupefatti è che (XXXIV, 671) Manzoni frustri il suo lettore impedendogli di leggere-udire il «cantare alto e continuo» consistente in «una canzone contadinesca d'amore gaio e scherzevole, di quelle che chiamavan villanelle», che Renzo ha modo di ascoltare nel lazzeretto. Un po' ci spiace, in effetti, di non poter conoscere quel canto.

Del resto, a rafforzare la diagnosi, e a confermare la resoluta lontananza di questo romanzo da un quadro di finzione oralizzante, c'è lo scarso ruolo della dimensione intradiegetica[12], quando non sia il resoconto (in sommario) di fatti già conosciuti e comunicati da un personaggio a un altro, come per esempio accade in XXXV, 680, quando Renzo narra a padre Cristoforo delle sue vicende trascorse. Dal punto di vista di Lucia, persino le attitudini narrative di fra Galdino – che

si legge: «Del resto, quel che facesse precisamente non si può sapere, giacché era solo; e la storia è costretta a indovinare. Fortuna che c'è avvezza».

[11] Cfr. Marco Sirtori, *Musica e canto nel romanzo storico italiano (1827-1864)*, in *Ecfrasi musicali. Parola e suono nel Romanticismo europeo*, a cura di R. Calzoni e M. Sirtori, Bergamo, Bergamo University Press / Edizioni Sestante, 2013, pp. 163-183.

[12] Cfr. M. Barenghi, *Ragionare alla carlona. Studi sui* Promessi sposi, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pp. 90 e 134.

ha appena raccontato l'apologo appunto intradiegetico del miracolo delle noci – rischia di trasformarsi in un proferire di «ciarle» (III, 63). Del resto, il piacere di ascoltare storie è una prerogativa delle «orecchie» ironicamente «purissime» (ma il padre guardiano sembra crederci davvero) di Gertrude: «Lei sa che noi altre monache, ci piace di sentir le storie per minuto» (IX, 172). E Lucia – ci torneremo – sarà mortificata dai ripetuti inviti da parte della monaca a raccontare presunti dettagli scabrosi delle *avances* di don Rodrigo.

Ma soprattutto, in due altri episodi, la postura di un narratore orale appare come qualcosa di negativo. In primo luogo, c'è la presa in giro del conte Attilio nei confronti del cugino, di cui mette in scena il resoconto della conversione al bene che il padre Cristoforo avrebbe indotto in lui. Si tratta di un racconto nel racconto, e del suo doppio ascolto: uno ipotetico, da parte del conte Attilio: l'altro reale, da parte dell'infastidito don Rodrigo. E il tutto è di natura grottesca, anzi buffonesca (VII, 128):

> "[...] Siate certo che [padre Cristoforo] vi porterà per esempio; e, quando anderà a far qualche missione un po' lontano, parlerà de' fatti vostri! Mi par di sentirlo." E qui, parlando col naso, e accompagnando le parole con gesti caricati, continuò, in tono di predica: "in una parte di questo mondo, che, per degni rispetti, non nomino, viveva, uditori carissimi, e vive tuttavia, un cavaliere scapestrato, più amico delle femmine, che degli uomini dabbene, il quale, avvezzo a far d'ogni erba un fascio, aveva messo gli occhi...".
> "Basta, basta," interruppe don Rodrigo, mezzo sogghignando, e mezzo annoiato.

Come ben si sa, il romanzo si premura *ad abundantiam* di presentare in tutt'altra maniera il lato religioso della questione: le prediche, per lo meno, del Cardinale (in XXIV, 460, vedi la ricezione 'sentimentale' del sarto) e di padre Felice nel lazzeretto (XXXVI, 691-692) hanno ben diversa intonazione; e tutt'altro tipo di ascolto. Ma non si tratta mai di narrazioni, bensì appunto di orazioni, di discorsi omiletici. Laddove pienamente narrativo è il secondo esempio cui accennavo, e che ci porta al centro del tipo di intradiegesi certo più importante, in senso generale, dell'intero romanzo. Sulla scena c'è don Abbondio

rifugiatosi presso il castello dell'innominato, e tuttavia afflitto dalle dicerie intorno al passaggio dei lanzichenecchi (XXX, 576-577).

> [...] ogni giorno c'era qualche nuova storia di sciagura. Alcuni, novellisti di professione, raccoglievan diligentemente tutte le voci, abburattavan tutte le relazioni, e ne davan poi il fiore agli altri. Si disputava quali fossero i reggimenti più indiavolati, se fosse peggio la fanteria o la cavalleria; si ripetevano, il meglio che si poteva, certi nomi di condottieri [...]

È la diffusione di *voci*, appunto «abburattate»: setacciate per ottenere un fior di farina narrativo molto ironico; ma anche, secondo un'accezione registrata dai vocabolari (e presente nel fiorentino vivo), 'ripetute in modo ossessivo alla stregua di fandonie'. *I promessi sposi* pullulano, come tutti sappiamo, di questo tipo di comunicazione. Attraverso la strategia del sommario, il narratore riferisce il diffondersi delle dicerie più incontrollate e disparate: in cima alle quali – per le loro implicazioni scientifiche e morali – ci sono quelle relative alle unzioni.

Si tratta di discorsi che finiscono per mettere in difficoltà tutti i personaggi, in molti modi diversi. Del resto, padre Cristoforo, parlando con don Rodrigo (VI, 101), inizialmente presenta i rapporti del suo interlocutore con Lucia come una diceria («Cert'uomini di mal affare hanno messo innanzi il nome di vossignoria illustrissima»). Tutta la notte degli imbrogli, poi, è raccontata attraverso il filtro di una percezione collettiva, che però sembra avere il suo ascoltatore primo nel Griso, infine capace di venirne a capo (XI, 224: «era questo, era quello, era tante cose che tutta la sagacità e l'esperienza del Griso non sarebbe bastata a scoprire chi fosse, se il Griso avesse dovuto rilevar questa parte della storia da' discorsi altrui. Ma [...] poté di tutto comporne per don Rodrigo una relazione bastantemente distinta»). E l'inizio del tumulto del pane, anche prima dell'arrivo di Renzo (XII, 241), è segnato dall'azione di «un bisbiglio confuso di molte voci», suscettibile, quasi automaticamente, di produrre un ascolto ingannevole:

> [...] là uno predicava, e gli altri applaudivano; questo faceva al più vicino la stessa domanda ch'era allora stata fatta a lui; quest'altro ripeteva l'esclamazione che s'era sentita risonare agli orecchi; per tutto lamenti, minacce, maraviglie: un piccol numero di vocaboli era il materiale di tanti discorsi.

È del resto impossibile e forse inutile esaminare nel dettaglio le molte occorrenze di questo narrare collettivo, sempre falsificante e corruttore. In maniera sintomatica, nel cap. XXXII, 605, nel pieno del resoconto della peste, il narratore sentenzia: «il sentire faceva l'effetto del vedere», la parola udita *deforma* l'esperienza, in particolare fa violenza alla vista. E sembra un'acutissima analisi di tipo mediologico, se il *vedere* è associato – com'è giusto che sia – alle «parole mute» della scrittura. Le obiezioni manzoniane all'oralità ricevono con ciò una conferma apodittica.

Forse più interessante ancora è verificare come viene significato il propagarsi, *nel pieno dell'azione*, di queste voci collettive, in vario modo irrequiete: siano quelle del tumulto del pane, siano quelle di altre situazioni di massa, come ad esempio gli accenti che risuonano nel lazzeretto. In questi casi, l'ascolto può concentrarsi su centri deittici in atto; e quindi allontanarsi – cfr. il passo qui sopra citato dal cap. XII – da ciò che deve essere attribuito a un narratore non-focalizzante. Durante il tumulto del pane, e sempre prima che Renzo aiuti il narratore a mettere a fuoco l'azione, il fulcro di ascolto tende a spostarsi verso un percipiente interno complessivo, in questo caso non senza un'inserzione individualistica (quella del capitano di giustizia). I corsivi ovviamente sono miei (XII, 243-244):

> Quelli della bottega stavano interrogando il garzone tornato scarico, il quale, tutto sbigottito e abbaruffato, riferiva balbettando la sua trista avventura; quando *si sente un calpestìo e un urlìo* insieme; *cresce e s'avvicina*; compariscono i forieri della masnada.
> [...]
> Ma quelli che vedevan la faccia del dicitore, e *sentivano le sue parole* [...].
> [...]
> Quando sono entrati tutti, si mette tanto di catenaccio, si riappuntella; il capitano sale di corsa, e s'affaccia a una finestra. *Uh, che formicolaio!*

"Figliuoli," *grida*: *molti si voltano in su*; "figliuoli, andate a casa. Perdono generale a chi torna subito a casa."
"Pane! pane! aprite! aprite!" *eran le parole più distinte nell'urlìo orrendo* che la folla mandava in risposta.

Come si vede, è persino possibile che Manzoni inserisca una specie di discorso diretto libero («Uh, che formicolaio!») riferito alla reazione – mentale? – del capitano di giustizia. Resta il fatto che il risultato non è più quello di un suono non focalizzato, bensì del suo opposto: è la massa e poi un singolo personaggio a udire. Decisivi in questi episodi sono i lessemi con suffisso intensivo-frequentativo *-ìo*: sostantivi in effetti funzionali alla definizione di un'esperienza prolungata e soggettivizzata, secondo l'aspettualità – continua – più caratteristica dell'imperfetto italiano. Del resto, quello della folla per Manzoni è sempre un *ronzìo*: parola che ricorre quasi ossessivamente nel romanzo tutte le volte che è in ballo una pluralità di persone. E una giacitura frequente è quella della 'confusione': non di rado, dunque, il ronzìo è *confuso* (cfr. XII, 247, 252; XXVIII, 537; e cfr. il «ronzìo continuo di quella confusa moltitudine» di XXXV, 675). Né quasi c'è bisogno di sottolineare che a fronte di quel suono sgradevole si staglia un'altra *voce*, «buona» (XVII, 326), anche se in senso metaforico, quella dell'Adda, rivelatasi alle orecchie di Renzo (XVII, 329) attraverso un *mormorìo*, reduplicato:

E stando così fermo, sospeso il fruscìo de' piedi nel fogliame, tutto tacendo d'intorno a lui, cominciò a sentire un rumore, un mormorìo, un mormorìo d'acqua corrente. Sta in orecchi; n'è certo; esclama: "è l'Adda!".

Curiosamente, però, il caso più eclatante di una declinazione auditiva deformante relativa a parole pronunciate, per di più rese in modo *diretto*, si realizza nel cap. IV (72-73), quando la folla reagisce caoticamente alle conseguenze dell'omicidio compiuto da Lodovico:

"Com'è andata? – È uno? – Son due. – Gli ha fatto un occhiello nel ventre. – Chi è stato ammazzato? – Quel prepotente. – Oh santa Maria, che sconquasso! – Chi cerca trova. – Una le paga tutte. – Ha finito anche lui. – Che colpo! – Vuol essere una faccenda seria. – E quell'altro disgraziato! – Misericordia! che spettacolo! – Salvatelo, salvatelo. – Sta fresco anche lui. – Vedete com'è concio! butta sangue da tutte le parti. – Scappi, scappi. Non si lasci prendere."
Queste parole, che più di tutte si facevan sentire nel frastono confuso di quella folla, esprimevano il voto comune, e, col consiglio, venne anche l'aiuto.

Il riflettore plurale finisce cioè per modificare la sintassi, enucleando in modo mimetico i contenuti discorsivi primari, estratti da un flusso di parole che in un discorso diretto a focalizzazione-zero sarebbe stato ben altrimenti realizzato.

Credo che questo sia il massimo di soggettivizzazione della voce dialogica realizzata nel romanzo. Il filtro prospettico produce infatti risultati meno evidenti – anche se interessanti – quando a udire sono singoli personaggi. Tipicamente, allorché Renzo penetra in Milano «per il borgo di porta orientale» «avendo ormai sgranocchiato il suo pane» (XII, 247-249 per l'intero episodio), la voce del narratore argina un coinvolgimento troppo interno. Una sua dichiarazione promette molto: «Ed ecco a un di presso le parole che gli riuscì di rilevare in tutta la strada che fece». La regia del discorso collettivo è tuttavia molto accorta: «gridava uno [...] diceva un altro [...] diceva [...] un altro [...] diceva uno [...] diceva un altro, quasi sottovoce [...] gridava una voce sonora [...] diceva un vicino [...] replicava il primo [...] esclamava un altro», e infine «diceva uno». E l'inserzione di un commento onnisciente («Il vicario di provvisione [...] era il presidente [...]») indebolisce ulteriormente l'effetto focalizzante.

A ben vedere però, nel corso di questo ascolto il primo resoconto in forma di sommario potrebbe, almeno ipoteticamente, costituire una percezione indiretta libera a carico di Renzo:

Parole da non ripetersi diceva, con la schiuma alla bocca, un altro, che teneva con una mano un cencio di fazzoletto su' capelli arruffati e insanguinati. E qualche vicino, come per consolarlo, gli faceva eco.

Il problema non va sottovalutato, insomma. Nel romanzo esistono coscienze private, sensibilità individuali che appaiono in grado di

orientare almeno valorialmente le parole udite. Nel cap. VII, è fin troppo evidente che Lucia apprende i piani matrimoniali escogitati da Renzo e Agnese con non poche riserve, che il narratore peraltro commenta con qualche ironia («l'autore confessa di non sapere [...] se Lucia fosse [...] malcontenta d'essere stata spinta ad acconsentire» [VII, 122]). In particolare:

> Renzo [...] concertò con le donne, o piuttosto con Agnese, la grand'operazione della sera, proponendo e sciogliendo a vicenda difficoltà, antivedendo contrattempi, e ricominciando, ora l'uno ora l'altra, a descriver la faccenda, come si racconterebbe una cosa fatta. Lucia ascoltava; e, senza approvar con parole ciò che non poteva approvare in cuor suo, prometteva di far meglio che saprebbe. (VII, 122).

Possiamo parlare di focalizzazione interna? Forse sì, nel senso che un passo del genere definisce con chiarezza un *centro d'interesse*, quanto alla definizione delle gerarchie etiche in gioco.

Come peraltro abbiamo già accennato, è nel dialogo con Gertrude che emergono meglio certe deformazioni. Nel cap. X (212-213), tutto è contenuto in un sommario, in cui il punto di vista di Lucia costituisce il vaglio del senso: «La signora moltiplicava le domande [...] entrava in certi particolari, con una intrepidezza, che riuscì e doveva riuscire più che nuova a Lucia. [...] [Gertrude] pareva quasi che ridesse del gran ribrezzo che Lucia aveva sempre avuto di quel signore, e domandava se era un mostro, da far tanta paura [...]». Questa penosa ricezione della parola altrui è tanto più significativa in quanto, alla fine del paragrafo precedente, nel romanzo ben altro udito era stato chiamato in gioco: l'ascolto interiore, da parte dell'«orecchio mentale» di Gertrude, della suora da lei fatta sopprimere. La voce reale della signora, inflitta a Lucia, è il contrappasso della voce interna subìta dal medesimo agente (X, 212):

> Quante volte avrebbe voluto sentir davvero la voce di colei, qualunque cosa avesse potuto minacciare, piuttosto che aver sempre nell'intimo dell'orecchio mentale il susurro fantastico di quella stessa voce, e sentirne parole ripetute con una pertinacia, con un'insistenza infaticabile, che nessuna persona vivente non ebbe mai!

L'opposizione dei due personaggi giunge al suo culmine quando, nel cap. XX (384), è raccontato il discorso ingannevole di Gertrude che convince Lucia a uscire dal convento. Qui, in effetti, l'indiretto libero di Gertrude – risposta a quello di Lucia – comporta una distorsione e uno scontro di prospettive inquietante. Provo ad analizzarlo con i corsivi, sintetizzandolo in questo modo:

> Lucia fu atterrita d'una tale richiesta; e [...] addusse subito, per disimpegnarsene, le ragioni che la signora doveva intendere, che avrebbe dovute prevedere: *senza la madre, senza nessuno, per una strada solitaria, in un paese sconosciuto*... Ma Gertrude [...] figurò di trovar così vane quelle scuse! *di giorno chiaro, quattro passi, una strada che Lucia aveva fatta pochi giorni prima, e che, quand'anche non l'avesse mai veduta, a insegnargliela, non la poteva sbagliare!*... Tanto disse, che la poverina, commossa e punta a un tempo, si lasciò sfuggir di bocca: "e bene; cosa devo fare?"

Siamo di fronte a un dialogo narrativizzato, *narrated dialogue* per così dire, che plasma due contrapposte percezioni della parola altrui; e il conclusivo esito illocutivo (la commozione, il pentimento, la domanda) è funzionale alla totale resa perlocutiva (uscire dal convento).

Ma quello che Lucia subisce può rovesciarsi, e con esiti definitivi, in ben altra occasione. Non è quasi il caso di illustrare l'eco delle sue parole nell'animo dell'innominato: nel capitolo XXI, «"[...] Sono una povera creatura: cosa le ho fatto? in nome di Dio..." / "Dio, Dio," interruppe l'innominato: "sempre Dio [...]"»; poche righe dopo, «"[...] Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia! [...]"» (399) cui corrisponde diverse pagine più avanti (XXI, 408):

> Tutt'a un tratto, gli tornarono in mente parole che aveva sentite e risentite, poche ore prima: – Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia! – E non gli tornavan già con quell'accento d'umile preghiera, con cui erano state proferite; ma con un suono pieno d'autorità, e che insieme induceva una lontana speranza.

Meno commentata, in quest'opera che dell'antitesi polifonica sembra aver fatto una delle sue ragioni discorsive principali[13], è un'altra importante contrapposizione, che peraltro ha sempre come protagonista Lucia. Mi riferisco da un lato al monologo sospettoso e pauroso che don Abbondio svolge dentro se stesso nel cap. XXIII mentre si accompagna all'innominato; dall'altro, nel capitolo successivo, alle sofferte reazioni intime di Lucia dopo la sua salvezza. Curiosamente, in entrambi i casi è attivo un vero e proprio *udito interiore*. La parola pensata si rivela essere parola ascoltata, anche se con modalità (persino espressive: discorso diretto *versus* discorso indiretto) differenti.

> [Don Abbondio] Dovette dunque *parlar con se stesso*; ed ecco una parte di ciò che il pover'uomo *si disse* in quel tragitto: chè, a scriver tutto, ci sarebbe da farne un libro.
> – È un gran dire che tanto i santi come i birboni gli abbiano a aver l'argento vivo addosso [...] –. (XXIII, 443)

> "Oh misericordia!" esclamò Lucia. Quel nome, quante volte l'aveva *sentito* ripetere con orrore in più d'una storia [...] (XXIV, 453)

> Dopo un ribollimento di que' pensieri che non vengono con parole, *le prime che si formarono nella sua mente* furono: – oh povera me, cos'ho fatto! –

[13] Non si può non ricordare il contrasto plastico tra la fallacia delle campane udite dall'intero paese di Renzo e Lucia nel cap. VIII («Ton, ton, ton, ton: i contadini balzano a sedere sul letto; i giovinetti, sdraiati sul fienile, tendon l'orecchio, si rizzano», con contorno di voci convulse paragonabili a quelle che commentavano l'atto violento di Lodovico: «"Agnese! Lucia! Il pellegrino! Dov'è il pellegrino? [...]"» [146 e 155]) e il gesto di salvezza che le campane compiono invece nei confronti dell'innominato nel cap. XXI («Ed ecco [...] sentì arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro. Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano [...]» [409]) e che sono in grado di restituire anche l'immagine finalmente non sospetta di un'azione popolare collettiva («Erano uomini, donne, fanciulli, a brigate a coppie, soli [...]. Gli atti indicavano manifestamente una fretta e una gioia comune; e quel rimbombo non accordato ma consentaneo delle varie campane [...] pareva [...] la voce di que' gesti [...]» [409-410]).

> Ma non appena l'ebbe pensate, ne *risentì* come uno spavento. [...] La povera Lucia, *sentendo* che il cuore era lì lì per pentirsi, ritornò alla preghiera, alle conferme, al combattimento, dal quale s'alzò, se ci si passa quest'espressione, come il vincitore stanco e ferito, di sopra il nemico abbattuto: non dico ucciso.
> Tutt'a un tratto, si *sente* uno scalpiccio [...] (XXIV, 457-458)

Torneremo su questo argomento, quando affronteremo il monologo narrato in De Roberto. Ciò che colpisce è che Manzoni imposta la restituzione della parola *pensata* come emanazione di un dialogo di tipo intimo, in cui il personaggio rimugina con se stesso, udendo se stesso. E ciò sembra abolire il confine tra esterno e interno, in funzione appunto di una vocalità fisicamente risonante. Si noti in questo senso la ripetizione di 'sentire', in accezione ora interiore ora esteriore.

Di modo che – concludendo questo breve percorso attraverso *I promessi sposi* – può apparire meno arbitraria del previsto la possibilità di enfatizzare, sonorizzandole, altre forme di scambio dialogico apparentemente non focalizzato. Si tratta cioè di capire quanto possano essere ritenuti *spazializzati* – uditi *dall'interno* – tipi di colloquio in effetti non rari in cui il discorso diretto segue un sommario delle parole dell'interlocutore. In questi casi si potrebbe interpretare il sommario come il resoconto della percezione (appunto dell'ascolto) soggettiva di chi ode la voce dell'altro. Nel passo seguente, in cui dialogano don Abbondio e Perpetua, tutto il primo paragrafo – discorso diretto escluso – è leggibile come ricezione delle parole di don Abbondio da parte di Perpetua; mentre il più breve quarto paragrafo come percezione 'di risposta' dalla parte di don Abbondio (XXIX, 556-557).

> [1] Dopo aver sospirato e risospirato, e poi lasciato scappar qualche interiezione, don Abbondio cominciò a brontolare più di seguito. Se la prendeva col duca di Nevers, che avrebbe potuto stare in Francia a godersela, a fare il principe, e voleva esser duca di Mantova a dispetto del mondo; con l'imperatore, che avrebbe dovuto aver giudizio per gli altri, lasciar correre l'acqua all'ingiù, non istar su tutti i puntigli: chè finalmente, lui sarebbe sempre stato l'imperatore, fosse duca di

Mantova Tizio o Sempronio. L'aveva principalmente col governatore, a cui sarebbe toccato a far di tutto, per tener lontani i flagelli dal paese, ed era lui che ce gli attirava: tutto per il gusto di far la guerra. "Bisognerebbe," diceva, "che fossero qui que' signori a vedere, a provare, che gusto è. Hanno da rendere un bel conto! Ma intanto, ne va di mezzo chi non ci ha colpa."
[2] "Lasci un po' star codesta gente; che già non son quelli che ci verranno a aiutare," diceva Perpetua. "Codeste, mi scusi, sono di quelle sue solite chiacchiere che non concludon nulla. Piuttosto, quel che mi dà noia..."
[3] "Cosa c'è?"
[4] Perpetua, la quale, in quel pezzo di strada, aveva pensato con comodo al nascondimento fatto in furia, cominciò a lamentarsi d'aver dimenticata la tal cosa, d'aver mal riposta la tal altra; qui, d'aver lasciata una traccia che poteva guidare i ladroni, là...
[5] "Brava!" disse don Abbondio, ormai sicuro della vita, quanto bastava per poter angustiarsi della roba: "brava! così avete fatto? Dove avevate la testa?"

Insomma:
[1] = percezione uditiva di Perpetua;
[2], [3], [5] = focalizzazione-zero;
[4] = percezione soggettiva di don Abbondio.

È un'ipotesi che andrebbe verificata, nei *Promessi sposi* e non solo. A sostenerla c'è soprattutto il fatto che questo tipo di conversazione non prevede l'alternanza regolare di battute, bensì una replica in discorso diretto a un passaggio realizzato con un indiretto in forma di sommario. Si tratterebbe, forse, di un intacco, più esattamente di una sorta di *primo intacco*, del modello di scena quale è stato descritto da Genette. L'accelerazione così indotta (il tempo del racconto è leggermente inferiore al tempo della storia) sarebbe in grado di attivare lo sbilanciamento prospettico di cui qui si è detto. Il condizionale è d'obbligo, per moltissime ragioni: e basti dire che i sommari appena osservati, in sé, non paiono focalizzati[14]. Però, la

[14] Cfr. soprattutto, nel quarto paragrafo, il riferimento ai pensieri di Perpetua («aveva pensato»).

pista di lavoro è chiarissima, così come è chiarissima la domanda critica. Dunque: è sul rapporto fra scena e sommario che si gioca il paradigma dell'ascolto?

3. Il punto è che, facendo un salto in avanti di più di mezzo secolo dopo il 1842, e arrivando ai *Viceré* di Federico De Roberto (1894)[15], l'impressione è che un simile modo di procedere sia giunto a piena maturazione, e che la trafila da prendere in considerazione sia proprio quella. Dialoghi asimmetrici e focalizzati sulla voce sono frequentissimi. Ne sono protagonisti soprattutto personaggi femminili particolarmente sensibili o sofferenti come Matilde Palmi e Teresa Uzeda. La prima è destinata a patire lungo tutto il romanzo le angherie non solo del marito ma dell'intera famiglia dei Viceré che, pur con diversissime e idiosincrasiche sfumature, non le perdona di appartenere a una nobiltà di provincia e di aver sposato il secondogenito maschio, che la madre capricciosamente aveva favorito contro le stesse consuetudini del maggiorasco. Che De Roberto avesse in mente di valorizzare un *hearing* passivo a carico di questo personaggio è argomentabile con il fatto che la sua entrata in scena, nel cap. II della I parte (448) è focalizzata attraverso la servitù del palazzo Francalanza e ci comunica in indiretto libero la qualità 'dolce' della sua voce:

> 'Più bella che mai!' giudicavan le donne che le si appressavano rispettosamente. [...] 'Pare più afflitta lei del contino...' E con che dolce voce pregava che portassero su le valigie e i sacchi da notte [...]!...

Salvo errore, questa è l'unica volta che viene documentato un particolare di questa voce, laddove ogni apparizione di Matilde, d'ora in

[15] Utilizzo l'edizione a cura di Carlo A. Madrignani, contenuta nel «Meridiano» *Romanzi, novelle e saggi*, Milano, Mondadori, 1984. Il testo è quello della *princeps*. Si tenga però presente che nella prima edizione (Milano, Casa editrice Galli di C. Chiesa e F. Guindani, 1894) alle virgolette doppie basse corrispondevano le lineette; e alle virgolette doppie alte (usate anche per indiretti liberi 'parlati') corrispondevano virgolette doppie alte. Indico con numeri romani la parte e il capitolo. Nelle citazioni trasformo le doppie basse in doppie alte, e le doppie alte in semplici alte.

poi, sarà accompagnata dalla sua percezione afflitta delle cattiverie altrui, di una realtà vociante a lei sempre indifferente o ostile.

Nel cap. IV della I parte (524 sgg.), abbiamo un episodio memorabilissimo. Nel corso di un desinare narrato per una ventina almeno di pagine e che si prolunga in un lungo e verboso dopopranzo, la figura di Matilde pensante e senziente (in indiretto libero, con elementi di psiconarrazione) costituisce a un certo punto un vero e proprio filtro rispetto alle parole pronunciate dai presenti. Il passo che illustra meglio la tecnica è qui sotto citato (533). Si noti appunto che in gioco è la dialettica sommario-discorso diretto, entro la quale si insinuano, mediati ovviamente dal sommario – in particolare appunto dalla psiconarrazione –, la percezione indiretta libera e il discorso indiretto libero di pensieri (ho corsivizzato i sintagmi più propriamente 'uditivi'):

> Il desinare progrediva come se egli [Raimondo] non dovesse venire più, nessuno chiedeva di lui, Lucrezia teneva ancora il capo chino sul desco, la principessa badava a suo figlio, il principe parlava dello stato delle campagne, dei prezzi delle derrate, dei pericoli del colera; il duca discuteva della guerra d'Oriente; e solamente un estraneo, don Mariano, diceva tratto tratto:
> "E Raimondo?... Non si vede più!... Che gli è successo?..."
> Allora, come per virtù dell'*eco*, quella domanda *si ripercoteva nel pensiero* di lei: 'Non si vede più!... Che gli è successo?...' Perché mai tardava tanto? Perché la lasciava sola tra quegli estranei indifferenti ed ostili?
> "I Russi resistono ancora... un osso duro da rodere... Napoleone ne seppe qualcosa..."
> Di nuovo assorta in pensieri più gravi e molesti, *ella udiva brani di frasi, parole di cui non afferrava il senso*. Da quanto tempo la lasciava sola, Raimondo! Da quanto, da quanto!...

Il filtro è dichiarato esplicitamente, come si può osservare, e la procedura è ripetuta nelle pagine successive: in conformità alla propensione deformante tipica di De Roberto, che si compiace di giustapporre sarcasticamente gli opposti. In questo caso la sofferenza di Matilde pazzamente gelosa è accoppiata alle analisi politiche (sbagliate, come sempre) del duca d'Oragua, il quale pontifica intorno alla coeva (siamo nel 1855) guerra di Crimea.

Un pezzo di bravura, verso la fine del romanzo, riguarda Teresa, figlia del principe Giacomo, e il suo amore per Giovannino Radalì. Siamo nella parte III, cap. VII, e la giovane donna ha appena finito di vegliare il padre sofferente e moribondo dopo una cruenta operazione cui lei ha voluto assistere. I suoi pensieri, resi attraverso la solita mescolanza di *narrated monologue* e psiconarrazione, la portano sulla soglia di una forma di nichilismo mortuario («Che era la vita se non l'aspettazione della morte?» [1029]) da lei sentito come colpevole. Ed ecco cosa accade nel momento in cui (1029-1030) il contatto con i figli sembra ricondurla a una realtà (per così dire) sana:

> Un brivido di freddo l'assalì quando la carrozza arrestossi nel cortile di casa sua. E i suoi figli? Aveva dimenticato i suoi figli? Quando li ebbe stretti al petto, la lunga agitazione del suo spirito si risolse in pianto. Ed in quel punto, ella udì una voce, una voce viva, dolce e pietosa:
> "Teresa, che avete?... Com'è andata?... Sta male?..."
> Non poté rispondere; il pianto la strozzava.
> "Teresa!... Per l'amor di Dio, non v'angustiate così! Voi che siete tanto forte! L'operazione non è riuscita? Sì?... E allora?... Andiamo, Teresa, siate ragionevole!... Guarirà, vedrete! Poveretta! Ha ragione... Ma ora basta! Basta, Teresa... Sentitemi... ditemi... Michele non è venuto con voi?..."
> Ella rispondeva a cenni del capo. Voleva dirgli di tacere, perché quella voce dolce, quelle parole buone accrescevano la tempesta del pianto, perché quella soave pietà le rivelava la propria miseria. No, ella non era forte [...].

L'autore ha deciso qui di realizzare qualcosa che è in totale contrasto con la tecnica narrativa convenzionale: omette cioè di precisare *chi* parla. E si comporta così perché ormai la storia è raccontata in situazione narrativa figurale, attraverso la mediazione esistenziale del personaggio. Non c'è bisogno di dire chi parla, perché dentro la coscienza di Teresa, che costituisce l'origine del resoconto narrativo, quella voce *dolce* può essere solo la voce di Giovannino. Insomma, siamo ormai del tutto

fuori della scena a focalizzazione-zero, e abbiamo messo piede in un ambito in cui il testo si nutre di ciò che il personaggio *ode* entro la dimensione spazio-temporale della sua esperienza. Le parole che leggiamo non sono tanto parole dette, quanto parole ascoltate – appunto.

Non per caso, poi, in uno scrittore come De Roberto, che attraverso Taine e Bourget coniuga fisiologia e psicologia, può capitare che la parola pensata si confonda con la parola udita, il monologo interiore con il soliloquio. È quanto accade nella III parte, sempre nel cap. VII (1016), quando Teresa fantastica disperatamente intorno all'improvvisa malattia di Giovannino. Si sovrappongono tre strati di parole: 1. il monologo interiore in indiretto libero e psiconarrazione; 2. il ricordo (l'ascolto) interiore di parole dette da Giovannino (cfr. il passo tra virgolette semplici); 3. le parole in effetti pronunciate *ad alta voce* (tra virgolette doppie).

> Era morto. Michele non le dava la notizia funesta a riguardo del suo stato. E a un tratto, il passato le tornò tutto alla memoria: ella lo rivide come lo aveva conosciuto, come lo aveva amato: udì la sua voce dolce quando le aveva domandato: 'Teresa, Teresa, mi vuoi bene?...' e con gli occhi aridi, con voce strozzata, ella riconobbe: "Sì, l'ho ucciso io!... Per me ha mutato vita... è andato a seppellirsi laggiù... ha trovato la morte!...".
> Sorse in piedi. Se qualcuno l'avesse udita?...

Non solo. Nel prosieguo del monologo, Teresa richiama anche (cfr. l'enunciato tra virgolette) parole aggressive e risentite di Consalvo, il quale aveva assistito al modo in cui il padre aveva sacrificato per egoismo la madre, morta durante un'epidemia di colera anche a causa delle scarse cure a lei prodigate. Di nuovo, compare il riferimento all'ascolto possibile di qualcuno presente, ora del figlio (III, VII, 1017).

> Pazzi e maligni [gli Uzeda]: aveva ragione Consalvo. Egli aveva ben fatto, che s'era ribellato. La sciocchezza era stata tutta sua, nell'obbedir cecamente. Colpa sua! Anche sua! Per obbedire, per rispettare, per contentare: chi? 'Gli assassini di nostra madre...!'
> Con gli occhi spalancati, ella trattenne il respiro. Il bambino l'aveva udita?... La guardava, coi chiari occhi sereni [...].

Il brano è interpretabile in vari modi, e forse le parole da lei proferite cui Teresa si riferisce sono quelle fra virgolette doppie sopra citate. L'ambiguità è forte. Resta il fatto qualitativo, complessivamente inteso: il diaframma fra parola interiore e parola esteriore è sottilissimo, specie in presenza di una sensibilità estrema come quella di Teresa.

Ora, la questione è che – come del resto càpita anche nel Verga maggiore, in particolare nei due romanzi dei *Vinti* – una simile procedura ha ricadute più impegnative di quanto non lo sia la pur interessantissima valorizzazione di anime femminili troppo sensibili. Si può infatti affermare, senza esagerare nemmeno troppo, che l'intero romanzo consista in un immenso ascolto collettivo di voci, interne ed esterne, di dicerie intorno alla famiglia Uzeda, quali i personaggi elaborano nel corso della storia. È come se – in conformità al paradigma verghiano – noi leggessimo più la *percezione* di una storia che la comunità coinvolta nella vicenda si comunica, elaborandola e condividendola, che non il *racconto* della stessa da parte di una voce narrante.

Il punto di partenza, in De Roberto più ancora che nel Verga dei *Malavoglia* (diverso è il discorso su *Mastro-don Gesualdo*), sembra essere la ricezione *collettiva* di parole pronunciate, che abbiamo già visto in azione nei *Promessi sposi*. L'inizio del romanzo è filtrato attraverso ciò che della vicenda dei principi Uzeda la servitù del palazzo nobiliare, i commercianti e i passanti mettono faticosamente a fuoco. Che tali discorsi vadano interpretati innanzi tutto come *voci soggettivizzate* da parte dei presenti, lo suggerisce il seguente passo che compare alla quinta pagina del romanzo (I, I, 417):

> E come, spinto da Giuseppe, il portone girò finalmente sui cardini, i passanti cominciarono ad accrocchiarsi: 'Chi è morta?... La principessa?... Al Belvedere?...' Giuseppe si stringeva nelle spalle, avendo perso del tutto la testa; ma domande e risposte s'incrociavano confusamente tra la folla: 'Era in campagna?... Ammalata da quasi un anno... Sola?... Senza nessuno dei figli!...' I meglio informati spiegavano: 'Non voleva nessuno vicino, fuorché l'amministratore... Non li poteva soffrire...'. Un vecchio disse, scrollando il capo: 'Razza di matti, questi Francalanza!'.

In questo caso i segni diacritici che isolano i discorsi diretti sono differenti da quelli solitamente usati nei normali dialoghi; e quindi, forse, il rilievo che stiamo facendo non può essere generalizzato. Siamo pur sempre di fronte al resoconto di un vocìo confuso, mediato sia da Giuseppe sia dalla collettività astante. Innumerevoli del resto sono i sintomi, nelle pagine immediatamente successive, dell'adozione di una focalizzazione interna – tipicamente variabile – relativa alle voci udite.

Due esempi, fra i moltissimi. Nel primo, compaiono i lavapiatti (i parassiti della famiglia Uzeda), che seguiamo nel loro ingresso nelle sale interne del palazzo (I, I, 419-20; mio il corsivo):

> Introdotti nella Sala Gialla, si fermarono dopo qualche passo, non distinguendo nulla pel buio; ma *la voce* della principessa Margherita li guidò:
> "Don Mariano!... Don Giacomo!..."
> "Principessa!... Signora mia!... Com'è stato?... E Lucrezia?... Consalvo?... La bambina?"

Nel secondo, cinque pagine dopo (I, I, 424), le parole di don Blasco sono riferite in modo sommario, a causa della loro difficile intelligibilità:

> Frattanto don Blasco, girando come un trottolone, soffermavasi dinanzi agli usci, guardava in fondo alla sfilata delle stanze, pareva fiutasse l'aria, borbottava:
> "Che fretta!... L'affezione!..." e altre parole incomprensibili.

Nel primo esempio il centro deittico è costituito dai lavapiatti, mentre nel secondo appare indecidibile, a dispetto peraltro della forte connotazione linguistica (cfr. il paragone degradante «come un trottolone»). Vero è che in questi casi – lo verificheremo con sempre maggior chiarezza – l'ipotesi più economica è quella che individua un'attività collettiva dal basso, come se a vedere e ascoltare il personaggio fosse il 'coro' della servitù.

Ogni lettore dei *Viceré* peraltro lo sa: il romanzo risuona tutto (fino alla morte del personaggio) delle grida di don Blasco. Tutti le

odono, non possono non udirle. Gli effetti, sul piano delle focalizzazioni, sono molteplici. Il rimbombo che il personaggio determina è vagliato in diversi modi, dall'individuale al generale. A mio avviso, il capolavoro, diciamo, 'acusmatico' realizzato da De Roberto è il dialogo anche a distanza, a colpi di vocalizzazioni variamente urlate, tra il duca d'Oragua e don Blasco, a proposito della seconda guerra d'indipendenza. Se l'uno pontifica da liberale moderatissimo, assumendo posizioni assurde (secondo lui Francesco II avrebbe dovuto allearsi con il Piemonte), l'altro impreca da reazionario puro arrivando a fare il verso al fratello. Nella prima parte del passo qui sotto citato il dialogo avviene *in absentia*, in due spazi diversi (don Gaspare probabilmente a palazzo, Blasco in convento); nella seconda breve parte siamo a palazzo Francalanza. Il contesto, chiaro per un lettore attento, ci dice che Blasco ode le parole del fratello attraverso le spie borboniche, in particolare Guarino, marito della sua amante, la Sigaraia (I, VIII, 648-649; l'unico corsivo è nell'originale).

> PRIMA PARTE
> Il duca [...] adesso esaltava il genio di Cavour, i trionfi della sua politica; se gli rimproveravano le antiche critiche alla spedizione di Crimea, negava d'averne mai fatte; e giudicava che la via per la quale s'era posto Francesco II fosse sbagliata: l'alleanza bisognava farla col Piemonte, non con l'Austria, e concedere la costituzione, non inquietare i patriotti, perché Napoleone aveva parlato chiaro: l'Italia doveva essere libera dall'Alpi all'Adriatico.
> A don Blasco veniva di vomitare, udendo queste cose, e s'arrovellava non potendo prendersela direttamente col fratello maggiore; ma il giorno che arrivò la notizia della pace di Villafranca, per poco non gli prese un accidente, dall'esultanza. Lungo i corridoi di San Nicola, dinanzi ai monaci dell'altro partito che tenevano, mogi mogi, la coda fra le gambe, vociava, trionfante:
> "Ah, il gran Cavour? [...] E quella bestia che sputava sentenze, empiendosi la bocca di NABBOLEONE! [...]".
>
> SECONDA PARTE
> Se avessero fatto lui [don Blasco] re, non avrebbe messo più boria, non avrebbe guardato la gente da tant'alto. E si sgolava anche a pa-

lazzo, vedendo che il fratello scrollava il capo, udendogli sentenziare che l'ultima parola non era detta.
"Che ultima e che prima! Il *gran* CAVURRE ha fatto fagotto! I principi legittimi tornano tutti quanti! L'avete schiacciata male, non volete capirlo?"

Acusmatica, spessissimo, è la parola di questo romanzo – appunto. Il meccanismo della *diceria* sembra essere il *frame* cognitivo principale – ripeto. La lettura non si confronta con una voce narrante, quanto con l'accoglimento di un'affabulazione condivisa, secondo le modalità *hearing* che mi è capitato di riconoscere nella struttura narrativa e cognitiva del Verga maggiore, e innanzi tutto nei *Malavoglia* – fin dal suo incipit[16]. In primo piano anche nei lunghi sommari, è collocato ciò che la collettività sa della famiglia Uzeda, pettegolezzi e ciarle, insieme a fatti comprovati. La mediazione narrativa avviene a opera di qualcuno che obliquamente (mai in prima persona) rievoca, rimugina, congettura una serie di contenuti spesso condivisi da una comunità. È assente la figura del narratore tradizionalmente inteso, poiché – con pochissime eccezioni[17]– i contenuti della percezione indiretta sono riconducibili ad almeno uno fra i personaggi coinvolti; e più spesso ancora possono essere rapportati a una collettività non

[16] Cfr. nota 2.

[17] I discostamenti più visibili riguardano i fatti storici, rispetto ai quali si ha l'impressione che l'autore talvolta compia una sorta di metalessi, mettendo in scena la *propria* voce. In particolare, il resoconto in analessi esterna del comportamento del duca d'Oragua durante l'assedio di Catania nel 1849, nel III capitolo della I parte, appare punteggiato da uscite retoriche di questo tipo: «Ora, giunto all'altezza della Pietra dell'Ovo, il generale borbonico entrò col suo stato maggiore nel podere degli Uzeda, dove il duca l'accolse come un padrone, come un salvatore, come un Dio, mentre i cannoni spazzavano la via Etnea, e le truppe regie assalite alla Porta d'Aci dal disperato battaglione dei Corsi, decimate a colpi di coltello, nell'ora trista del crepuscolo, da quel manipolo che si sentiva perduto, inferocivano e distruggevano fin all'ultimo quei mille uomini e sfogavano l'ira sulla inerme città...» (519-520). Nessun personaggio del romanzo, infatti, avrebbe potuto pensare alla storia recente con questi accenti. Forse solo il barone di Palmi, peraltro milazzese: ma sul piano politico, quanto a focalizzazioni, questo nobile liberale non ha mai voce in capitolo.

perfettamente individuata, pur se connotata da atteggiamenti ostili o per lo meno malevoli nei confronti della famiglia Uzeda.

Dunque, non leggiamo un racconto narrato, bensì un racconto *rivissuto*. Com'è abbastanza noto, Vološinov e poi Banfield[18], definendo le modalità dell'indiretto libero, si rifacevano all'idea espressa da Étienne Lorck in un volumetto del 1921, intitolato *Die Erlebte Rede*, secondo il quale tale tipo di stile non è altro che il frutto della reazione a un ascolto, il modo di rivivere – da parte di un ascoltatore – certe parole pronunciate. Non è il caso di scendere nei particolari di questa particolare teoria. Si tratta di provare a osservare sinteticamente la doppia fenomenologia di questo *frame* cognitivo.

Il primo livello si manifesta quando i fatti oggetto della narrazione sono esplicitamente o implicitamente filtrati da un testimone. In questi casi, assistiamo a veri e propri indiretti liberi incardinati su *agencies* singolari o collettive. Un ruolo importante in questo senso l'hanno due servitori: Pasqualino Riso, alle dipendenze di Raimondo, e Gaspare, alle dipendenze di Consalvo. Si veda il meccanismo narrativo che nel seguente passo (che sintetizza II, IV, 759-761) è in gioco: 1. in indiretto libero, è introdotto il tema narrativo (la tresca tra Raimondo e donna Isabella Fersa); 2. la servitù chiede a Riso notizie; 3. la risposta è in terza persona, di nuovo in indiretto libero; 4. le notizie sono rilanciate dalla collettività (con un ritorno alla posizione 1).

[1] Il conte Uzeda con donna Isabella! All'albergo insieme, quasi fossero due innamorati fuggiti di casa per forzare la mano alle famiglie! E la contessa? E il barone? Com'era successo il pasticcio? E come sarebbe andato a finire?
[2] Pasqualino Riso, reduce da Firenze, col padrone fu assediato di domande. [...]
[3] "Che il contino non potesse durarla a lungo con la moglie, egli l'aveva previsto da un pezzo, e tutti avevano potuto accorgersene l'anno innanzi, quando il signor don Raimondo era scappato lontano da quella donna che gli amareggiava l'esistenza. [...]"

[18] Cfr. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 122-138.

[4] E la storia di Pasqualino passava di bocca in bocca, era ripetuta dai cocchieri ai famigli, dai guatteri ai cuochi, dai portinai agli affittacamere, ciascuno dei quali ci ricamava su qualcosa del proprio [...].

Dopo di che, riprende a svolgersi il modo di raccontare più diffuso nel romanzo, nella forma di un sommario dettagliato che si fonde con quanto lo precede. Per capire meglio cosa è accaduto, proviamo ad anteporre due sintagmi introduttivi (II, IV, 761).

[Si giunse alla conclusione che = Tutti constatarono che] Raimondo aveva giurato di romperla con sua moglie nel punto stesso che lo zio duca lo costringeva a riprenderla. [Si scoprì cioè che,] Come tutte le volte che cercavano dissuaderlo da un proposito, egli s'era maggiormente incaponito.

Eccetera. E questo è il secondo livello, il più frequente nel romanzo. In effetti, con aggiustamenti del genere tutti o quasi i resoconti della medesima specie possono essere riportati al *frame* HEARING. D'altronde, l'autore dei *Viceré* è ben attento a includere solo i contenuti narrativi esterni cui è verosimile che abbiano accesso i personaggi; oppure i contenuti che le figure più introspettive, dotate di una vita intima (Matilde, Teresa, Consalvo, in primis; ma persino il conte Giacomo ha diritto a un'interiorità, pur se di natura spregevole), comunicano a se stesse nella forma del monologo interiore. Quando è impossibile restare in contatto con un personaggio, a causa di ragioni spaziali, e cioè per la sua lontananza da Catania (e dintorni), di lui non si sa più nulla o si conoscono solo congetture. Ad esempio, delle vicende napoletane e poi palermitane del cavalier don Eugenio ci sono solo vaghe dicerie o i suoi inaffidabili resoconti. Ad esempio (I, III, 517):

Nel 1852, inaspettato ospite, tornò a casa. Diceva d'esser passato dal servizio attivo all'onorario perché il clima di Napoli non gli conferiva; una certa voce sorda sorda parlò invece di cose poco pulite combinate con un fornitore di Casa reale... Da Napoli, l'ex-Guardia del Corpo e Gentiluomo di Camera, tornò con una nuova vocazione: l'archeologia, la numismatica e l'arti belle.

La vita del barone di Palmi, la fine di Matilde, il destino della di lei figlia Teresa si perdono tutti sullo sfondo del sentito dire, per via della loro lontananza spaziale – a partire da un certo momento della storia in poi – dal *foyer* percettivo fondamentale. E così via.

Non solo, e forse soprattutto: siamo di fronte a una specie di racconto *simultaneo* o di pochissimo ulteriore rispetto alla storia principale. Le vicende della casa Uzeda, narrate dal 1854 al 1882, sono mediate da uno schermo prospettico, collettivo e individuale, che si manifesta sotto i nostri occhi a mano a mano che i fatti si svolgono. Come abbiamo visto, le singole vicende più interessanti sono da sùbito sottoposte a un vaglio corale, sono discusse e infine esposte nella versione, diciamo, più accettabile. Ma si tratta di vicende *in progress*, che avvengono simultaneamente all'esperienza di chi le riflette.

Sono possibili le analessi, che però devono essere naturalizzate, motivate, attraverso la tecnica della diceria – che ormai conosciamo. Nella I parte del romanzo, i sommari in analessi occupano uno spazio notevole, specificamente nel cap. III (471-523), e per lo meno all'inizio sono dominati dal risentimento di don Blasco. Parecchie pagine dopo, la *communis opinio* collettiva può vendicarsi dello stesso don Blasco con questa ricostruzione, in sommario e in parte in analessi, delle condizioni di vita dei monaci benedettini. Per chiarezza introduco il sintagma che 'spiega' il *frame* HEARING (I, VI, 597-601):

[Tutti i catanesi sapevano che] I monaci [...] facevano l'arte di Michelasso: mangiare e bere e andare a spasso. [...] [Tutti erano al corrente che] Un tempo [...] per colpa di Padre Agatino Renda, giocatore indiavolato, c'era stato un giuoco d'inferno: in una sola sera Raimondo Uzeda aveva perduto cinquecent'onze, e più d'un padre di famiglia s'era rovinato [...]. [Tutti vedevano inoltre che] Ora don Blasco, messa una particolare affezione a donna Lucia Garino, la Sigaraia, le aveva fatto concedere un bel quartierino di abitazione nel palazzo di mezzogiorno [...].

Fin troppo evidente il risentimento, diciamo, popolare nei confronti dei 'carnevaleschi', immoralissimi monaci. Riassunto narrativo e retrospezioni sono precisamente connotati, e rispecchiano quanto tutti i catanesi sanno e si dicono intorno al modo di vivere dei benedettini.

Non sono molte le infrazioni. Le più evidenti, come s'è accennato, sono quelle in cui una specie di super-io risorgimentale induce l'autore a intromettersi nella storia[19]. C'è anche una prolessi minima ma piuttosto evidente in un passo che riguarda Benedetto Giulente, di cui è denunciata la scarsa previdenza rispetto ai maneggi di Consalvo. I *flash-forward* dovrebbero essere esclusi da un simile modo di raccontare, tanto più – come qui accade – quando nascono da un racconto di ciò che il personaggio 'non sa'. In questo caso, è chiaro, è attivata l'immagine di un narratore onnisciente. Leggiamo il passo incriminato (III, IV, 958; corsivo mio):

> Benedetto Giulente, come aveva promesso, fu il padrino del candidato [= Consalvo]. *Egli non sospettava di preparare il terreno a un rivale.* Gli pareva che un posto nella rappresentanza civica bastasse all'attività e all'ambizione del nipote; tutt'al più Consalvo avrebbe potuto prender parte, più tardi, all'amministrazione municipale, essere eletto assessore e, chi sa, un giorno nominato anche sindaco. Che aspirasse al Parlamento, né sospettava né riteneva possibile.

Al netto della scarsa coerenza rispetto al resto del romanzo (e quindi al netto di un obiettivo cedimento 'strutturale')[20], va però detto che qui è anche in gioco quello che il calcolatore Consalvo pensa di Giulente. Potremmo cioè vedere in questo brano la mescolanza di due punti di vista: quello che Giulente sa di sé e quello che Consalvo pensa di lui. È come se questi preconizzasse la fine politica dello zio: così ingenuo, così incapace di cogliere il clima politico in mutamento.

[19] Cfr. la nota precedente.

[20] Qualcosa del genere – anzi di ancora più forte – era accaduto una decina di pagine prima, in relazione a certi atteggiamenti di Consalvo, raccontati con indiscutibili accenti narratoriali (III, III, 949): «La nativa spagnolesca albagia della razza ignorante e prepotente, e la necessità d'adattarsi ai tempi democratici si contemperavano così in lui, a sua insaputa». Del resto, nella I parte un'infrazione dello stesso tipo si era verificata nella caratterizzazione di Giulente (I, III, 499): «Egli era veramente un buon giovane, studioso, un po' esaltato, infiammato dalle dottrine liberali dello zio, bruciante d'amore per l'Italia [...].».

4. Le conclusioni non possono che essere molto sintetiche. Si tratta infatti – ripeto – di un lavoro in progress. L'ipotesi di partenza ha trovato, mi sembra, una verifica abbastanza convincente. I cinquant'anni (1842-1894) che separano i due romanzi non solo vedono la crescita della rappresentazione dell'ascolto, ma sembrano consacrare il *frame* HEARING come collante di un intero romanzo. Le zone buie, i fatti da chiarire teoricamente, si collocano agli estremi, forse prevedibilmente: dalla parte di Manzoni si è ipotizzata una focalizzazione 'uditiva' in assenza di evidenti tracce di discorso indiretto, persino nella forma della percezione indiretta libera; dalla parte di De Roberto, il *frame* HEARING dovrebbe essere ulteriormente argomentato. Se sul secondo fronte non si può che auspicare altri, indispensabili studi, sul primo fronte invece è possibile avanzare un'interpretazione.

La distinzione fra un ascolto tematizzato, vale a dire *detto* da un narratore non focalizzante, e l'ascolto in quanto conseguenza di una messa a fuoco in corso, appare fondamentale. Un conto è dire che un personaggio ascolta qualcosa, un altro conto è mettere su carta le *forme* del suo ascolto. In Manzoni abbiamo colto una zona di confine in effetti piuttosto nitida, che si sposterà in modo sensibile nella letteratura che diciamo post-flaubertiana. Credo che dalla parte del racconto a focalizzazione-zero si possa parlare, più che di una possibile focalizzazione o prospettivizzazione interna, di un «centro d'interesse uditivo». Le vicende complementari di Lucia e dell'innominato sono in ciò molto interessanti. *I promessi sposi* eleva a tema nevralgico le *ricadute perlocutive* di parole pronunciate sui comportamenti in particolare di questi due personaggi: la fragilità del primo e la reattività del secondo (in relazione peraltro proprio a discorsi di Lucia) configurano due fuochi percettivi non autonomi (in quanto gestiti dal narratore) ma di straordinaria importanza tematica e strutturale. Lo stesso, forse, può dirsi per dialoghi asimmetrici come quello tra don Abbondio e Perpetua: non si tratta di racconti 'figuralizzati', che anzi il narratore è saldamente presente, piuttosto delle sottolineature resolute di una questione, di un tema. Vale a dire: la parola detta come *problema etico*, azione pragmatica che non può non agire *su* un'altra persona. Anche nel dialogo più semplice, è necessario enfatizzare l'«interesse», la risonanza in chi ascolta delle frasi enunciate dall'interlocutore.

I minimi intacchi al paradigma scenico praticati da Manzoni sono la traccia evidente di una preoccupazione prima etica che artistica. Lucia offesa dalla ricezione di ciò che non può accettare, l'innominato redento dalla parola di Lucia sono solo i casi più clamorosi. La vita quotidiana è satura di tanti abusi di parola e di tanti possibili ascolti virtuosi. L'autore-narratore, il narratore autoriale dei *Promessi sposi* intende sempre ricordarcelo, anche se con discrezione.

Bibliografia

Banfield Ann, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982.

Barenghi Mario, *Ragionare alla carlona. Studi sui* Promessi sposi, Milano, Marcos y Marcos, 1993.

Bigazzi Roberto, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996.

De Roberto Federico, *I Viceré*, in Id., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di Carlo A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984.

Genette Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

Giovannetti Paolo, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015.

Grosser Hermann, *Osservazioni sulla tecnica narrativa e sullo stile nei "Promessi sposi"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 503, 1981, pp. 409-440.

Manzoni Alessandro, *I promessi sposi*, in Id., *I romanzi*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, con la collaborazione di Ermanno Paccagnini, Milano, Mondadori, 2002, vol. II.

Rosa Giovanna, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.

Sirtori Marco, *Musica e canto nel romanzo storico italiano (1827-1864)*, in *Ecfrasi musicali. Parola e suono nel Romanticismo europeo*, a cura di Raul Calzoni e Marco Sirtori, Bergamo, Bergamo University Press / Edizioni Sestante, 2013, pp. 163-183.

Stanzel Franz K., *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Vološinov Valentin N., Bachtin Michail M., *Marxismo e filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*, a cura di Augusto Ponzio, Lecce, Manni, 1999.

L'Altra metà. Sdoppiamenti, simulacri e finzioni in P.K. Dick

Andrea Chiurato

1. *Fantascienza e «straniamento cognitivo»*

Tra i più illustri teorici del genere è stato Darko Suvin a indicare la fantascienza come l'arte dello «straniamento cognitivo»[1]. Spostando il *focus* metodologico dalle mutevoli tematiche predilette dal genere all'insieme di procedimenti volto alla loro attualizzazione, lo studioso croato è stato sotto questo aspetto un antesignano nell'applicare la teoria dei "mondi possibili" all'analisi di un campo discorsivo dai confini quanto mai labili e sfuggenti.

Mirando a ristabilire un principio d'ordine a monte di una genealogia confusa ove il racconto utopico va a intrecciarsi con i viaggi meravigliosi dell'antichità classica e le altrettanto fantastiche traversate dell'epica cavalleresca, Suvin propone in effetti un modello in grado di ricondurre una siffatta varietà a un unico minimo denominatore: l'invariabile presenza di un «soggetto in movimento» tra un «locus» (M_1) a lui familiare e un «orizzonte» (M_2)[2] posto a una certa distanza ontologica e/o epistemologica. Nella dialettica tra questi

[1] Darko Suvin, *On the Poetics of the Science Fiction Genre*, in «College English», vol. 34, n. 3, December 1972, pp. 372-382.

[2] «The pertinent aspects of space are: a/ the place of the agent who is moving, his locus; b/ the horizon toward which that agent is moving; and c/ the orientation, a vector that conjoins locus and horizon». Darko Suvin, *A Tractate on Dystopia 2001*, in Id., *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, Oxford-New York, Peter Lang, 2010, p. 387.