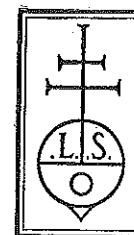


ANTONIO VANNINI

SUL TRAGICO MANCATO:  
DUE NOTE MENANDREE



FIRENZE  
LEO S. OLSCHKI EDITORE  
MCMLXXXII

*Estratto da:*  
ANNALI  
DELLA FACOLTA' DI LETTERE  
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITA' DI SIENA  
Vol. III - 1982

ANTONIO VANNINI

SUL TRAGICO MANCATO: DUE NOTE MENANDREE

Al v. 97 dell'*Aspis* Tyche si presenta sulla scena rassicurando gli spettatori: non si sta rappresentando niente di *δυσχερές*. Nell'intervento della divinità, oltre alle informazioni sui dati reali della situazione, sono anche rintracciabili, a mio parere, delle preziose indicazioni riguardanti i meccanismi comici destinati a muovere il riso nella commedia. La condizione di difetto di conoscenza, in cui si vengono a trovare i personaggi, viene presentata chiaramente al v. 99, in rapporto all'azione del dramma: *ἄν δ'ἀγνοοῦσι καὶ πλανῶνται*. Sono tutti nell'ignoranza e si danno da fare inutilmente. Il medio di *πλανῶ* esprime qui un significato comprensivo del senso letterale di « andar qua e là » e di quello figurato di « essere nell'incertezza ». Il difetto conoscitivo è mostrato come causa del movimento e dell'agire incerto dei personaggi: anche Davo, che ecogita il piano astuto a fin di bene, *πλανᾶται*. Noi sappiamo già che tutto si risolverà per il meglio, indipendentemente dagli sforzi compiuti per risolvere o complicare ancora di più la situazione; Davo e Smicrine mostreranno notevoli attività intellettuali, capaci di portare avanti l'azione dei primi tre atti e di trascinarvi anche gli altri personaggi. L'interruzione di queste attività giunge soltanto con il ritorno di Cleostrato. Nella prima parte della commedia a muovere il riso sarà l'inutilità di quel movimento in vista della soluzione che gli spettatori, ma non i personaggi, sono già in grado di prevedere. L'affannarsi e il procurarsi guai e fatiche da parte di Smicrine verrà considerato dal pubblico inutile e superfluo per lo sforzo, prima ancora che ripugnante per gli scopi. D'altra parte Davo, che inventa e porta avanti il suo piano, è certo lodevole negli intenti, ma la sua creatività è resa comica dall'inutile movimento che produce. Oltre a rassicurare sulla situazione comica, dunque, Tyche annuncia la specie di questa comicità. La relazione sta-

bilita tra la mancanza di conoscenza dei personaggi e il loro vagare nell'errore (secondo il senso figurato di *πλανάομαι*) presenta la situazione comica come generatasi per un fraintendimento. Usando i termini di Freud, secondo il settimo capitolo del suo saggio sul motto di spirito, il comico deriva in questo caso « dal rapporto che intercorre tra l'uomo e il mondo esterno, che spesso lo schiaccia ». <sup>1</sup> Ma se il medio di *πλανάω* indica movimento e azione, il riferimento all'attività dei personaggi sottolinea con maggiore evidenza la loro posizione di inferiorità comica davanti a noi che non siamo all'oscuro della realtà dei fatti, ed assistiamo allo spreco di energia non solo del *πονηρός* (che complica quei fatti per volgerli al suo profitto), ma anche del buon Davo (che mette in opera un *μηχάνημα* inutile). Nello stesso capitolo del saggio freudiano si analizza il meccanismo del riso nella comicità detta di « movimento », assumendolo come modello generale per le altre specie. <sup>2</sup> E questa la pagina di Freud dove si dà il più grande rilievo alla « differenza di dispendio di energia » tra l'osservatore ed il personaggio di cui si ride, e dove il risparmio di quel dispendio è più strettamente messo in relazione con la psicogenesi del riso.

L'intervento di Tyche ci libera dal ritenere che tutta l'azione si sviluppi da una penosa contingenza, come invece capita di dover ritenere a tutti i personaggi (*τούτοις*, v. 97). Gli spettatori erano stati stimolati nella prima scena ad un sentimento empatico verso la situazione tragica; l'esordio di Tyche blocca questo sentimento, ed è proprio l'empatia mancata nel tragico della prima scena che prepara il pubblico alla comicità dei primi tre atti, ad una possibilità di riso continua sia sui buoni che sul cattivo, rimuovendo definitivamente il dispendio della carica affettiva suscitata dalla circostanza penosa. Ora, la scena che precede l'intervento della divinità ha una struttura particolarmente interessante: il racconto del servo introduce certamente un *πάθος* assolutamente serio. <sup>3</sup> La for-

<sup>1</sup> S. FREUD, *Il motto di spirito e i suoi rapporti con l'inconscio*, trad. it. in *Opere*, vol. V, Torino, Boringhieri 1972, p. 175.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

<sup>3</sup> Lo spettatore probabilmente si ricorderà della serietà di questo *πάθος* quando dallo stesso Davo verrà introdotta la falsa tragedia, nel punto del testo dove inizia l'invenzione del *μηχάνημα*, e poi nell'attuazione del piano. Mi preme soprattutto richiamare l'attenzione sul diverso coinvolgimento a cui è chiamato lo spettatore davanti alle diverse scene: credo sia fondamentale alla riuscita del meccanismo comico che cerchiamo di analizzare la partecipazione simpatetica del pubblico al mo-

ma stilistica del suo racconto si adatta perfettamente al ruolo di nunzio di avvenimenti penosi: <sup>4</sup> soprattutto la chiusa della lunga narrazione richiama parti conclusive tipiche di discorsi informativi nella tragedia; Austin, citato nel commento di Gomme e Sandbach, ricorda per *ἀκήκοός μου πάντα* Soph. *Ai.* 480, *Phil.* 389; Aesch. *Ag.* 582, *Eum.* 710. Prima di questa chiusa le interruzioni dell'interlocutore di Davo vivacizzano il racconto del servo e rendono accettabile la lunga narrazione, senza che venga coinvolto, nelle domande del vecchio, nessun aspetto caratterologico. <sup>5</sup> L'assunzione di ruoli comici da parte dei due personaggi avviene soltanto a partire dal v. 82, dopo che la formula *ἀκήκοός μου πάντα* ha chiuso il discorso in stile tragico. Smicrine allora orienta immediatamente il suo intervento verso la sola cosa che lo interessa di tutta la storia; Davo depone la veste di nunzio per mostrare di capire bene il suo interlocutore e di sapere (da buon servo da commedia) ben metterlo in ridicolo, quando al v. 85 lo chiama *κληρονόμει*. Credo che questa particolare struttura della prima scena contribuisca notevolmente ad evitare che la presentazione del vecchio avaro come personaggio negativo venga appesantita dalla partecipazione em-

tivo doloroso introdotto da Davo all'inizio della commedia. Ai vv. 329-330 il servo proporrà invece di *τραγώδησαι πάθος*, per confondere la realtà con un espediente controllato dai personaggi positivi ed usato contro l'avarico, *ἀλόγιστος... τῆς ἀληθείας κριτής*. Per G. PADUANO (*Citazione ed esistenza*, « RCGM », 1978, pp. 1055-1065). L'opposizione « sciagura autentica/sciagura fittizia » è pertinente per le due scene solo considerando la « sovrapposizione di due ottiche diverse: quella onnisciente dell'autore... e quella focalizzata sulla conoscenza di Davo e dei familiari ». La rispondenza del fatto stilistico, secondo Paduano, sta nel fatto che « il dolore autentico, che implica partecipazione globale, ha come mezzo comunicativo una parola pensosa e ricca di risonanze culturali ». Nell'altro caso (dove « il dolore... non è altro se non immagine esterna di sé ») « la violenza emozionale è sostituita da una violenza intellettuale lucida e precisa ». Se nel prologo è chiamata in causa la partecipazione affettiva del pubblico al dolore autentico, nel terzo atto lo spettatore è considerato necessario nel gioco dell'aggressione comica, « ai danni del personaggio, cui, oltre la negatività morale, viene addossato anche il peso di un'umiliante inferiorità intellettuale ». Dunque coinvolgimento affettivo dello spettatore in un caso, e nell'altro chiamata in causa del pubblico a fianco del personaggio promotore, possiamo dire, dell'espediente astuto e insieme dell'artificio stilistico.

<sup>4</sup> Per gli elementi tragici della forma stilistica della narrazione di Davo, rimando al commento del Sandbach, in GOMME-SANDBACH, *Menander, a Commentary*, Oxford 1973, p. 63 sgg.; cfr. anche G. PADUANO, *Citazione ed esistenza*, cit., p. 1062.

<sup>5</sup> Una spia del carattere di Smicrine può considerarsi l'*ὄς καλόν* del v. 33. Non credo però che la debole intensità di questa segnalazione possa essere recepita dallo spettatore come indicazione dell'indole di un personaggio che, per molti versi ancora, sarà solo l'interlocutore del nunzio, rinvivandone, con le sue interruzioni, il racconto, senza incidere sull'andamento della narrazione. Ogni spunto metatestuale tendente a mettere in evidenza, in questo punto, l'avidità del vecchio, costituisce tutt'al più una scelta di regista.

patica, che necessariamente è stimolata dalla forma tragica e dalla narrazione di circostanze penose sulla scena.

Anche il modo in cui Tyche delinea il carattere dell'avaro non enfatizza la negatività morale del personaggio: di Smicrine la divinità ci parla subito dopo averci rassicurato sul lieto fine della vicenda; poi la sua *πονηρία* viene confrontata con la bontà dell'indole del fratello ed infine si annuncia quale sarà l'esito di questa storia per l'avido zio: il suo carattere verrà reso *γνωριμώτερον τοῖς παῖσι* ed il vecchio *ἐπάνεισιν ἐπὶ τὰρχαῖα*. Anche in questa parte del suo prologo credo che Tyche sia coerente con la sua affermazione iniziale: « vengo a rassicurarvi che in tutto ciò non c'è niente di *δυσχερές*, e quindi ad anticiparvi che specie di comicità potrete cogliere in questa commedia ». Smicrine metterà a nudo il suo carattere maniaco di avaro aggressivo; è una esposizione che equivale chiaramente alla ridicolizzazione della persona esposta: nella denudazione dell'aspetto morale, il vecchio realizza, prima davanti al pubblico, poi anche davanti agli altri personaggi, la sua inferiorità comica. Se gli spettatori dell'*Aspis* sono in grado di ridere di tutti i personaggi che *ἀγνοοῦσι καὶ πλανῶνται*, in virtù di una comicità di situazione ed anche di movimento, nei confronti del *πονηρός* possiamo usufruire di un'altra forma di risparmio di dispendio psichico, espresso dalla differenza tra la facilità con la quale potremo considerare l'interiorità di Smicrine e lo sforzo abitualmente richiesto per l'introspezione di un carattere umano. Senza raggiungere alcun risultato, il vecchio smaschererà da solo la dipendenza delle sue reazioni da un costante automatismo psichico imposto dalla sua aggressività avida.<sup>6</sup> Non ci disponiamo nei suoi confronti come davanti ad un grande malvagio, che tramite la sua posizione di potere suscita conflitti angoscianti e impegna nella sua colpa una complessa personalità umana; in altre parole non ricer-

<sup>6</sup> Il motivo dei banali tentativi di mascheramento delle proprie tendenze, attuati da Smicrine, è accompagnato, in diverse scene dei primi tre atti, dalle ingenue (non controllate) manifestazioni del suo carattere. L'effetto che deriva da questo avvicinamento contrastivo costituisce, per esempio, la prima forma di comicità che lo spettatore dell'*Aspis* è chiamato a recepire non appena termina la narrazione di Davo. Il tentativo di mascherarsi e di difendersi dall'ironia del servo con una protesta indignata, nella battuta ai vv. 85-86, contrasta immediatamente con la nuova domanda riguardante il bottino accumulato: *τῆλλα δ' ἤρπασθη*. Da notare anche che lo svolgimento del piano di Davo nel terzo atto sarà preceduto da una battuta di Smicrine in cui il vecchio dichiara che ben contento eliminerà il fastidio di doversi atteggiare a filantropo per mascherare la sua indole, che lo spinge a guardare solo ai propri interessi.

chiamo un trionfo sul personaggio presentato negativamente, ma osserviamo il suo inutile affannarsi: da solo Smicrine smaschera *οἶός ἐστ' ἀνήρ*; i *πράγματα* ed i *πόννοι* da lui procurati non hanno la capacità di incidere sul reale (*μάτην*, v. 143), bensì quella di esporlo alla facile comprensione di tutti. Il *πλανᾶσθαι* del vecchio non ha altro effetto se non denudare una personalità alla quale la monomania toglie la peculiare complessità dell'uomo civile adulto.

Il richiamo a valutazioni morali ed alla partecipazione nella condanna del vecchio avaro è sorprendentemente escluso nella *rhexis* di Cherea ai vv. 284-298: un lamento sul proprio amore contrastato, con alcuni caratteri tragicizzanti, segno di uno stato di animo davvero addolorato: i vv. 290-298 sono in metro tragico; il v. 288 ha il verbo *περιπίπτω* (il commento di Gomme e Sandbach ricorda che è quasi sempre usato quando si tratta di imbattersi in mali); il motivo dell'*ἔρωσ οὐκ ἀθάρατος* è già in Eur., fr. 339 N<sup>2</sup>. Credo che il comportamento di Cherea e le sue reazioni psicologiche, per quanto riferiti in un discorso di tono estremamente serio, siano i meno tragici possibili. L'*ἔρωσ οὐκ ἀθάρατος* è adatto a suscitare conflitti insolubili; ma Cherea, dopo il suo *περιπεσεῖν*, non ha perso la testa (vv. 290-291), non un contrasto con la famiglia, non un contrasto con la legge. Chi si aspetti l'accusa contro il crudele che impedisce il matrimonio, resta deluso; l'ultimo lamento di Cherea, più che una recriminazione sul valore delle leggi, pare essere un epilogo ironico: proprio io che ho agito *κατὰ νόμους*, sono stato ostacolato dal *νόμος*.

Al procedimento del tragico mancato si può probabilmente ricondurre l'assenza del personaggio femminile, sicuramente almeno prima dello scioglimento felice. La sorella di Cleostrato è sempre ricordata con la mediazione di particolari giuridici inerenti alla potestas di qualcuno su di lei, a cominciare dalla specificazione che il fratello è partito per la guerra al fine di mantenerla. Abbiamo visto che anche nella *rhexis* di Cherea il *νόμος* è fortemente presente nell'espressione accorata e nostalgica. Così, se la minaccia crudele della mania di Smicrine è sempre incombente, a garantire dall'angoscia interviene spesso la sostituzione di una causa giuridica al conflitto interpersonale che si sviluppa da un forte rapporto autoritario; soprattutto nelle battute ai vv. 180 sgg. e 269 sgg. il vecchio zio mostra di voler poggiare il suo sopruso non sulla affermazione della sua autorità, quanto su affermazioni minuziose di di-

ritto privato: cavilli di normativa patrimoniale, più che grosse questioni giuridiche.<sup>7</sup>

Ora, il personaggio femminile dell'*Aspis*, da questo punto di vista, appare il depositario di un diritto inalienabile, essendo comunque l'erede; d'altra parte, in ogni caso soggiace ad un κύριος; ma aparendo in scena avrebbe immediatamente messo in contraddizione il soggetto giuridico con la forma affettiva. Nell'*Aspis*, commedia che si svolge nell'ambito di un'unica famiglia, troviamo una rete complessa di rapporti autoritari, con l'esclusione del rapporto verticale per eccellenza, quello padre-figlio. Ora, se la mania di Smicrine si fosse trovata a confronto con colei che avrebbe incarnato sia la sua subalterna, sia la vittima di quella mania, anche l'autorità di zio avrebbe facilmente ricordato al pubblico un'autorità terribilmente repressiva. In questo caso il *πλανᾶσθαι* del v. 99 non avrebbe indicato più un'azione comica generalizzata, in quanto il personaggio femminile avrebbe ricavato dalla sua *ἄγνοια* non un impulso a compiere gesti inutili (nei quali lo spettatore, superiore per conoscenza, certo cessa di identificarsi dopo l'intervento di Tyche), ma un conflitto profondo, immediatamente trasmesso al pubblico sotto forma di fantasia di angoscia. Invece il rapporto autoritario non è rappresentato sulla scena; la sua mancata presenza tra le situazioni del dramma evita la genesi del senso di angoscia, benché compaia un personaggio dotato di autorità repressiva e senz'altro crudele. La comicità dell'opera non è impedita così dalle circostanze penose e dal rischio di una condanna troppo appassionata del personaggio negativo. La *πονηρία* dello zio *φιλάργυρος* può divenire nell'*Aspis* un motivo comico, purché il personaggio femminile rinunci a presentarsi parte lesa al giudizio morale e all'identificazione emotiva degli spettatori, e riguardo a lei vi sia solo una questione di diritto privato che la consideri il requisito per avere l'eredità.

<sup>7</sup> Questo tipo di « difesa » corrisponde ad una rinuncia del pieno sviluppo dei rapporti tra i personaggi. Si preferisce agganciare il comico ad un basso livello dei conflitti, ad un gioco manovrato dalla sorte, che si risolverà senza il trionfo di un eroe comico sull'autorità repressiva. I meccanismi di difesa nei confronti dei conflitti suscitati dai rapporti autoritari non sono collegati al gioco della illusione trionfale, per mezzo della quale lo spettatore può partecipare anche affettivamente alle vicende del dramma, ben al sicuro dall'ansia che inibirebbe il riso (per la teorizzazione in questo senso del comico, cfr. il III cap. del saggio di CH. MAURON, *Psychocritique du genre comique*, Paris 1964).

L'altra vittima, nei confronti della quale l'assenza del legame familiare attutisce il conflitto, contribuisce in prima persona alla « sdrammatizzazione », con la quieta misura del suo amore e del suo dolore.

\* \* \*

Ai vv. 24-26 della *Samia*, Moschione dichiara di rendersi conto che i rapporti del padre adottivo con la donna di Samo correvano il rischio di essere disturbati dalla rivalità di contendenti giovani. Al verso successivo il figlio osserva che Demea aveva esitazione e vergogna, riguardo al prendere in casa l'etera, e teneva nascosta la sua relazione.<sup>8</sup> Moschione che intende favorire l'attività sessuale del padre adottivo, commette in questo punto del suo ragionamento un forte errore di valutazione: nel confuso sforzo di comprendere la situazione paterna non riesce ad intravedere il pericolo che lui stesso, giovane e con un'attività sessuale che ha già dato palesi frutti, possa essere erroneamente considerato uno dei rivali avvantaggiati dall'età.

Il figlio comunque si preoccupa del rischio che può correre la relazione amorosa del padre, ma non intuisce che proprio lui può incarnare quel rischio. In altri termini Moschione, mentre dichiara che escluderà dal suo comportamento ogni aspetto edipico, indica proprio una premessa della singolare struttura edipica di questa commedia.

Nel monologo del giovane noi cogliamo la principale difesa contro gli effetti angoscianti del conflitto edipico. Non soltanto perché

<sup>8</sup> Il SANDBACH (*Menandri reliquiae selectae, recensuit F. H. Sandbach*, Oxford 1972) stampa al v. 27 l'aggiunta δὲ, proposta contemporaneamente da Arnott e da lui stesso, e riporta in apparato il τε proposto da Austin, con un punto interrogativo. Il problema sta nel valore da dare alla frase del v. 27 nella relazione paratattica con le affermazioni precedenti. Credo che il nesso copulativo proposto da Austin non tenga conto di uno dei caratteri fondamentali della struttura sintattica di tutto il discorso: la realizzazione della irrisolutezza del personaggio, che si manifesta, in altri passi del suo intervento, con correzioni, di tipo interrogativo o negativo, a frasi affermative pronunciate nel corso della narrazione. Il <δὲ> di Arnott e Sandbach ristabilisce dunque la giusta paratassi di questo periodo e collega l'αἰσχύνεται della proposizione del v. 27 con l'ἡσχύνει del v. 23; la forma sintattica riproduce così l'andamento del pensiero del giovane, che procede, nell'illustrare la situazione, con indecisioni e ritardi. Il padre teneva nascosta la sua relazione, avendone vergogna. Il figlio se n'era accorto e d'altra parte si rendeva conto che Demea poteva realmente temere i rivali più giovani; ed ecco la correzione a quest'ultima affermazione, che riprende il pensiero espresso nella prima, con un salto dovuto all'incapacità di organizzare lucidamente l'espressione del pensiero.

veniamo informati certamente sulle paternità dei due bambini, ma soprattutto in quanto la simpatia del figlio per la vicenda amorosa del padre, collegata strettamente alla confusa valutazione di sé in quella vicenda, inibisce immediatamente il nostro coinvolgimento affettivo al conflitto, ormai privato del ruolo attivo del figlio. D'altra parte Demea, quando sarà caduto vittima dell'errore conoscitivo, identificando nel figlio adottivo un ἀντεραστής μειράκιον, farà di tutto per discolpare il giovane, mentre è solo sulla scena, nel lungo monologo ai vv. 325 sgg. Nell'azione successiva a quel monologo la preoccupazione principale del vecchio sarà di sviare l'attività sessuale del figlio verso la donna di un altro clan. Ci troviamo così davanti a due originali tentativi di soluzione della situazione edipica vissuta indipendentemente dal padre e dal figlio. Moschione nell'intervento informativo iniziale ci presenta con una forma efficacissima lo sforzo intellettuale ed emotivo al quale si sottopone per partecipare simpateticamente alla vicenda amorosa del padre. Demea compie uno sforzo autorepressivo ancora più evidente: ai vv. 325-327 le domande concitate rivolte a se stesso non sono soltanto un efficace artificio retorico, ma segnalano all'interno del personaggio la genesi di un principio razionale in grado di tenere a freno addirittura l'angoscia che l'apprendimento dell'incesto provoca nella figura paterna;<sup>9</sup> da questi versi, che costituiscono uno dei nodi fondamentali della commedia, la ragione di Demea cercherà di annullare con la sua attività gli effetti dell'edipo. Il figlio non sarà destinato ad andare soggetto a nessun complesso di castrazione, visto che, simbolicamente, il padre stesso ne scongiura il pericolo vedendo già orientata la sua attività sessuale verso la donna di un'altra famiglia. Anzi, il vecchio si convince che l'eros del figlio è stato volontariamente sacrificato proprio per non corrispondere alla seduttrice appartenente al proprio clan; si vedano per questo i vv. 335-337, e soprattutto l'avverbio ἐνδοθεν.

Noi sappiamo che di fatto la sessualità di Moschione non pone problemi: nella lacuna seguente al v. 27 si parlava certamente dell'inizio delle relazioni tra le donne dei due clan (cfr. vv. 37-38); nella comunità delle donne il civilissimo giovane è in grado di orien-

<sup>9</sup> Una conferma che nel vecchio si stava sviluppando questo tipo di senso di angoscia può essere lo scolio marginale di B all'espressione ὁ πόλιςμα Κερροπίας χθονός (v. 325): lo scolio ci informa che siamo davanti ad una citazione dall'*Edipo* di Euripide.

tare la sua pur problematica (vv. 47-48) πράξις sessuale verso la donna giusta. Plangone, figlia di Nicerato e vera partner di Moschione, è dunque l'amata lecita del giovane agli occhi di Demea, come dimostra il comportamento tenuto dal vecchio dopo il v. 530. Per quanto la deformazione della realtà, nelle forme dello scambio di persona, sia stata escogitata per nascondere i rapporti prematrimoniali del figlio, anche Moschione mostra di rendersi conto che il padre può accettare la sua attività sessuale (cfr. le battute del giovane ai vv. 485-487 e 490-491; ma in fondo pare se ne rendesse conto fin dall'inizio, cfr. vv. 2-3, dove probabilmente dichiara di non sentire una colpa gravissima verso Demea). L'atteggiamento di superiorità che assumerà Demea nei confronti dell'infuriato Nicerato dopo il v. 530, proviene quindi dalla riacquistata sicurezza della propria autorità all'interno della sua casa, non più minacciata dalla sessualità del figlio.

All'interno di questa particolare struttura edipica, lo spettatore gode di un piacere comico ancora una volta dovuto a quella specie di comicità che Freud chiama « di situazione ». Le influenze esterne più potenti dell'individuo, che lo costringono nella posizione di inferiorità comica, sono evidenti nel monologo di Demea all'inizio del terzo atto: davanti ai fatti da lui narrati tutti avrebbero tratto le stesse conclusioni. Il risparmio del dispendio di investimento da parte del pubblico è misurato principalmente sul padre, che è costretto dalle circostanze a ritenersi vittima dell'aggressione edipica del figlio. Il prologo informativo è pronunciato da Moschione: l'autore non ha avuto bisogno, potremmo dire, di utilizzare l'intervento di una divinità per rassicurare lo spettatore con la conoscenza del mondo esterno che sfugge al protagonista.