

Sarah Palumbo

Empatia e spaesamento. Una lettura cognitivista di *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*

ABSTRACT: This essay proposes a brief overview of empathy as a cognitive process involving our ability to imagine ourselves in someone else's place. When we read, we can feel and see what a character feels and sees. This happens thanks to our ability to adopt the point of view of others. Using the most recent cognitive theories as a starting point, this essay shows how writers "push" their readers to displace their deictic centers. It then illustrates some of the devices that writers use to reach this aim through the analysis of Luigi Pirandello's short story "La signora Frola e il signor Ponza, suo genero". Finally, it explains how Pirandello leads the reader to partake in the characters' confusion through continuous deictic shifts.

KEY WORDS: Pirandello; point of view; deictic shift; empathy; cognitive studies

Empatia, immedesimazione e processi cognitivi

Comprendere le modalità attraverso cui si innescano i meccanismi di empatia e immedesimazione all'atto della lettura è tuttora obiettivo degli studi cognitivi e, in particolare, della poetica cognitiva, ossia della disciplina che coniuga i metodi di indagine delle scienze della mente con lo studio stilistico dei testi letterari¹. Nata negli anni Ottanta, la poetica o stilistica cognitiva è un metodo di interpretazione ancora alle prime fasi di sviluppo, che pare trovare di rado applicazione nell'analisi di testi in lingua italiana². Obiettivo di questo saggio è mostrare come alcuni dei concetti cardine della poetica cognitiva possano rivelarsi utili a spiegare le tecniche applicate da Pirandello per innescare un processo di empatia nella novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*³.

¹ Costa 2015, p. 17. Si veda anche per un'introduzione in merito Gavins, Steel 2003, pp. 1-12.

² Nonostante non siano molti i contributi in lingua italiana che facciano riferimento ai metodi della poetica cognitiva, vogliamo ricordare il fascicolo del 2011 «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XL 3 dedicato all'argomento, così come spiegato da Casadei nella *Premessa*: «Scopo di questo fascicolo di italianistica è quello di cominciare a sondare un ambito di ricerca già diffuso in vari paesi, soprattutto in area tedesca e anglosassone: l'interrelazione fra la letteratura e le scienze cognitive, ovvero le discipline o le branche di discipline che esaminano le modalità della conoscenza e della sua trasmissione» (p. 11).

³ Pirandello 1990 (1937), pp. 772-781.

Se infatti si è parlato per lungo tempo dell'empatia come dell'essere contagiati dal sentimento dell'altro, sottolineando la componente emotiva di un simile fenomeno, è ora opinione diffusa tra psicologi e neuroscienziati che essa riguardi i nostri processi cognitivi⁴, ossia le modalità attraverso cui la nostra mente elabora, registra, sintetizza e percepisce le informazioni che le arrivano dalla realtà esterna⁵; tra queste si elencano, infatti, oltre all'apprendimento, alla comprensione, al pensiero e alla memoria, anche l'immaginazione, senza la quale non sarebbe possibile provare empatia, come sottolinea Keen in *Empathy and the Novel*:

Most experts consider empathy a phenomenon involving both emotion and cognition, but subtle differences in the phrasing of their definitions suggest their emphasis of one area over the other. For instance, philosophers Susan Feagin and E. M. Dadlez stress the role of the imagination in empathy: in Dadlez's words, «to empathize is to *imagine* having the thoughts and beliefs, the desires and impulses of another» (*What's Hecuba* 7). This view, like those of many philosophers', tilts in the direction of thinking or cognition, as the keyword imagination signals⁶.

L'empatia richiede, allora, uno spostamento del punto di vista tale da spingere il lettore – o in generale il fruitore di un prodotto artistico – a dimenticare momentaneamente di sé e a interpretare gli eventi *dall'interno* del testo. A tal proposito, sono state diverse le posizioni di psicologi e psicanalisti negli ultimi decenni, ma tutti sembrano concordi sulla necessità di uno spostamento del punto di vista del lettore:

Identification is a process that culminates in a cognitive and emotional state in which the audience member is aware not of him or herself as an audience member, but rather imagines being one of the characters in the text. The process of identification may begin because of a production feature that brings the audience member *to adopt a character's perspective* [...] The audience member then empathizes with the character and adopts the character's identity. As the

⁴ Si veda a proposito Gallese, Freedberg 2007, pp. 197-203: «Our capacity to pre-rationally make sense of the actions, emotions and sensations of others depends on embodied simulation, a functional mechanism through which the actions, emotions or sensations we see activate our own internal representations of the body states that are associated with these social stimuli, as if we were engaged in a similar action or experiencing a similar emotion of sensation» (p. 198).

⁵ Cfr. *Cognitive Processes*, in *APA Dictionary of Psychology*, <https://dictionary.apa.org/cognitive-process>.

⁶ Keen 2007, p. 60 (corsivo mio).

narrative progresses, the audience member simulates the feelings and thoughts appropriate for the events that occur⁷.

Così afferma Cohen, neuroscienziato cognitivo e psicologo, in uno studio del 2001 dedicato all'immedesimazione. Lo studioso riassume le posizioni a riguardo di Wilson e Oatley, alle quali aggiunge le teorie di Livingstone («identification [is] imagining being in someone else's shoes and seeing the world through his or her eyes»), Liebes e Katz («identification should be seen as determining the audience member's basic position *vis-à-vis* the text, a position from which he or she shapes his or her view of the characters and events, and from which his or her emotional and cognitive disposition toward the characters and text develop») e Zillman («identification means that the knowledge of the audience members is processed from the character's perspective and is transformed into empathic emotions»)⁸, arrivando a concludere:

Unlike conceptions of identification that stress feelings and attributions about the character (i.e., sympathy and similarity), the current conceptualization of identification focuses on sharing the perspective of the character; feeling with the character, rather than about the character. [...] This definition of identification as adopting the identity and perspective of a character helps clarify several attributes of identification. First, identification is defined *not as an attitude, an emotion, or perception but, rather, as a process* that consists of increasing loss of self-awareness and its temporary replacement with heightened emotional and cognitive connections with a character. Second, unlike a purely psychological theory of identification or a conception linked to sociological notions of identifying with social groups or leaders, identification is defined here as a response to textual features that are intended to provoke identification⁹.

Nei panni dell'altro: lo spostamento del punto di vista

È essenziale allora individuare attraverso quali modalità il linguaggio riesca ad attivare i meccanismi utili all'immedesimazione, e potrebbe rivelarsi fruttuoso iniziare l'indagine partendo dallo studio del punto di vista nei testi letterari. A questo tema la stilistica cognitiva ha dedicato e dedica tuttora la sua attenzione, perché si dimostra un terreno fertile per gli studi che conciliano l'analisi

⁷ Cohen 2001, p. 252 (corsivo mio).

⁸ Riportiamo qui le posizioni di questi studiosi così come riassunte da Cohen 2001, pp. 251-252. Per approfondire, si veda Livingstone 1998, pp. 22-23; Zillmann 1994, pp. 33-51; Liebes, Katz 1990, pp. 45-66.

⁹ Cohen 2001, p. 251 (corsivo mio).

stilistica dei testi allo studio della mente, della percezione e della psicologia umana¹⁰.

Pare adeguato allora ricordare la distinzione narratologica fondamentale tra chi racconta e chi guarda, così riassunta da Niederhoff:

Perspective in narrative may be defined as the way the representation of the story is influenced by the position, personality and values of the narrator, the characters and, possibly, other, more hypothetical entities in the storyworld. The more common term in Anglo-American criticism, which will be treated as equivalent here, is *point of view*.

[...] The concept of perspective is especially pertinent to narrative. Narratives have at least one narrator and usually more than one character and thus offer the possibility for a range of, and a change of, perspectives. A narrator may tell the story from his own point of view [...]. But a narrator may also tell the story from the point of view of a character¹¹.

Ogni opera letteraria presenta infatti almeno un narratore, e ogni personaggio offre la possibilità di un cambio di prospettiva¹². Un esempio renderà certamente più chiare le nostre parole: «Wilcox told her to get in and release the bonnet catch. He opened the bonnet and disappeared behind it». In questo breve periodo, tratto da una pagina del romanzo di David Lodge *Nice Work*¹³, il narratore in terza persona racconta un avvenimento che riguarda il protagonista, Wilcox, e una donna, Robyn: il primo chiede alla seconda di entrare in macchina e tirare la leva per aprire il cofano. Quel che accade, tuttavia, è che Wilcox *scompare* dietro a esso, perché gli occhi attraverso cui, momentaneamente, la storia viene presentata sono quelli della donna al volante, seduta al posto del guidatore. Seppur la narrazione rimanga alla terza persona singolare, la prospettiva è interna, perché il punto di vista adottato è quello di Robyn.

Il dibattito in merito, a cui ha fornito un primo contributo James con la categoria di *reflector* (così lo scrittore si riferiva al personaggio attraverso la cui esperienza la storia viene presentata ai lettori)¹⁴, ha trovato sistematizzazione in *Figures III* di Genette, in cui il teorico distingue le categorie di modo e voce sottolineando la differenza tra chi vede e chi racconta¹⁵. Fanno riferimento

¹⁰ Cfr. Cohen 2001, p. 251; Keen 2007, p. 93; Simpson 1994, p. 10; Stockwell 2002, p. 41.

¹¹ Niederhoff 2013, *Perspective – Point of View*, in *The Living Book of Narratology*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/26.html>; cfr. anche Short 1996, pp. 255-287.

¹² Niederhoff 2013, *Perspective – Point of View*.

¹³ Esempio citato in Short 1996, p. 264.

¹⁴ Cfr. James 1972 (1908), p. 247.

¹⁵ Cfr. Genette 1972, pp. 206-211.

al modo le riflessioni sulla focalizzazione, neologismo da lui utilizzato in sostituzione a «prospettiva»; Genette afferma allora che la focalizzazione può essere assente, interna o esterna, e che, nel caso di focalizzazione interna, cioè collocata all'interno della coscienza di un personaggio, essa può essere a sua volta fissa, variabile o multipla. Nel secondo e nel terzo caso il centro della focalizzazione viene spostato da una coscienza all'altra, e vedremo come questa categoria ben si presti a descrivere quanto accade nella novella di Pirandello presa in esame. Tuttavia, seppur le espressioni «focalizzazione» e «punto di vista» abbiano un significato quasi coincidente – come ricorda Simpson¹⁶ –, per ragioni legate all'impostazione di indagine adottata si rivela più funzionale continuare a ricorrere alla terminologia utilizzata dagli studi cognitivi; utilizzeremo quindi la categoria di punto di vista in riferimento alla prospettiva psicologica attraverso cui una storia è rappresentata¹⁷.

Domandarsi chi stia vedendo la porzione di spazio descritta o chi si esprimerebbe attraverso le parole presenti nel testo può essere allora un aiuto concreto per comprendere la prospettiva a cui si fa ricorso nella narrazione. Così facendo, infatti, sarà più semplice individuare a chi appartenga il punto di vista e quali siano i meccanismi tramite cui si innesca l'immedesimazione e il coinvolgimento del lettore; ciò sarà reso possibile sottolineando la presenza di spie linguistiche quali i deittici, che permettono di spostare mentalmente la propria posizione e assumere quella del nostro interlocutore¹⁸. A essi si aggiungono anche il riferirsi a fatti sconosciuti al lettore, l'uso di un lessico di tipo valutativo e le tecniche del discorso/pensiero diretto e indiretto¹⁹.

***La signora Frola e il signor Ponza, suo genero:* una proposta di analisi**

Ci proponiamo, allora, di procedere con l'analisi stilistica di una novella di Pirandello, *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, pubblicata nel 1917 nella raccolta *E domani, lunedì* e poi inserita in *Una giornata*, ricorrendo a una prospettiva che pare non essere stata ancora applicata al testo, ossia quella della poetica cognitiva. Così procedendo, sarà possibile mostrare come l'autore voglia condurre il lettore a una sensazione di spaesamento attraverso un continuo spostamento del punto di vista. Il racconto, infatti, mette in scena la confusione di un intero paese, Valdana; confusione dovuta ai resoconti contrastanti dei

¹⁶ Simpson 1994, p. 31.

¹⁷ Ivi, p. 19.

¹⁸ Stockwell 2002, p. 46.

¹⁹ Short 1996, pp. 288-325.

protagonisti della vicenda. La signora Frola, infatti, accusa il genero di una gelosia così eccessiva da impedirle di vedere la figlia; di contro, il signor Ponza afferma che, invece, è la suocera a dichiarare il falso: la figlia sarebbe mancata tempo prima, e la signora Frola la confonderebbe con la donna con cui Ponza, ormai vedovo, è convolato a nozze. L'ambiguità della vicenda è fin da subito dichiarata dal narratore, che racconta l'impossibilità dei loro concittadini di comprendere chi dei due racconti la verità:

Ma insomma, ve lo figurate? C'è da ammattire sul serio tutti quanti a non poter sapere chi tra i due sia il pazzo, se questa signora Frola o questo signor Ponza, suo genero. Cose che càpitano soltanto a Valdana, città disgraziata, calamita di tutti i forestieri eccentrici!

Pazza lei o pazzo lui; non c'è via di mezzo: uno dei due dev'esser pazzo per forza. Perché si tratta niente meno che di questo ... Ma no, è meglio esporre prima con ordine.

Sono, vi giuro, seriamente costernato dell'angoscia in cui vivono da tre mesi gli abitanti di Valdana, e poco m'importa della signora Frola e del signor Ponza, suo genero. Perché, se è vero che una grave sciagura è loro toccata, non è men vero che uno dei due, almeno, ha avuto la fortuna d'impazzirne e l'altro l'ha aiutato, séguita ad aiutarlo così che non si riesce, ripeto, a sapere quale dei due veramente sia pazzo; e certo una consolazione meglio di questa non se la potevano dare²⁰.

L'inizio in *medias res* è già un primo passo verso l'assunzione di un punto di vista interno alla vicenda: il narratore, sconosciuto al lettore, si rivolge a quest'ultimo come se questi fosse al corrente dell'oggetto del proprio discorso. La domanda che apre la novella («ve lo figurate?») fa riferimento, infatti, a un evento dato per scontato dal narratore, e di cui il suo interlocutore sembra dover essere a conoscenza. Questa mancanza di informazioni si rivela la prima tecnica messa in atto per l'immedesimazione; come spiega Short in *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*:

Many modern novels and stories begin with definite reference, even though in theory they should not. This technique, positioning readers as already «in the know», even though they are not really, is one aspect of a technique which has come to be called «in medias res» (Latin for «into the middle of things»), which helps us to feel intimately involved with what is going on at the beginning of a story²¹.

²⁰ Pirandello 1990 (1937), p. 772.

²¹ Short 1996, p. 267.

Il riferimento a dati noti può essere utile a creare complicità tra narratore e lettore, ma se a quest'ultimo mancano le informazioni necessarie per comprendere quanto raccontato alla complicità può subentrare una sensazione di spaesamento, o quanto meno di curiosità; la stessa che il narratore della novella cerca di rievocare nel lettore con l'inizio in *medias res*, perché «the *in medias res* effect is thus instrumental in beginning to establish an interesting viewpoint tension which the novel explores throughout its course»²².

Non solo la domanda posta all'inizio della novella, ma anche il lessico utilizzato dal narratore è un tentativo di spostare il lettore all'interno della storia. Egli, infatti, attraverso una serie di scelte linguistiche, mostra di raccontare gli eventi non da un punto di vista oggettivo, esterno, ma soggettivo: la forte opinione del narratore è espressa attraverso una serie di espressioni di tipo valutativo («c'è da ammattire *sul serio*», «cose che capitano *soltanto* a Valdana, *città disgraziata*», «*non c'è via di mezzo*: uno dei due dev'esser pazzo *per forza*»²³), che inevitabilmente influenzeranno anche l'opinione del lettore riguardo agli eventi. Il narratore, probabilmente interno alla vicenda (forse un cittadino di Valdana, anche se non abbiamo elementi che lo accertino), non sembra voler comunicare in alcun modo un resoconto imparziale e oggettivo di quanto accaduto, e ciò è reso evidente dalle scelte linguistiche da lui adottate. Parliamo infatti di linguaggio valutativo in riferimento ad aggettivi, nomi, ed espressioni che esprimono un giudizio o una valutazione, appunto, sui fatti narrati. Sono aggettivi valutativi «buono», «cattivo», «interessante» o «noioso», ma anche verbi che esprimono sicurezza o dubbio sulla realtà («credo», «spero», «penso») ²⁴. L'intera novella è costellata di questo tipo di lessico, come dimostrano i paragrafi seguenti:

Questo signor Ponza arrivò a Valdana or sono tre mesi, segretario di prefettura. Prese alloggio nel casolare nuovo all'uscita del paese, quello che chiamano «il Favo». *Li*. All'ultimo piano, un quartierino. Tre finestre che danno sulla campagna, alte, *tristi* (ché la facciata di là, all'aria di tramontana, su tutti quegli orti pallidi, chi sa perché, benché nuova, s'è tanto intristita) e tre finestre interne, *di qua*, sul cortile, ove gira la ringhiera del ballatojo diviso da tramezzi a grate. Pendono da *quella* ringhiera, *lassù lassù*, tanti panierini pronti a esser calati col cordino a un bisogno.

Nello stesso tempo, però, con meraviglia di tutti, il signor Ponza fissò nel centro della città, e propriamente in Via dei Santi n. 15, un altro quartierino mobigliato

²² Short 1996, p. 268.

²³ Cfr. *supra*, corsivi miei.

²⁴ Stockwell 2002, p. 45.

di tre camere e cucina. Disse che doveva servire per la suocera, signora Frola. E difatti questa arrivò cinque o sei giorni dopo; e il signor Ponza si recò ad accoglierla, lui solo, alla stazione e la condusse e la lasciò lì, sola²⁵.

Chi racconta invita chi legge a *vedere* Valdana e i suoi palazzi attraverso il ricorso ad una serie di deittici (*lì, là, qua, lassù*); lo sguardo si sposta mentalmente dalle facciate alle finestre come se ci si trovasse in una posizione interna al racconto, e ciò è reso possibile grazie alla deissi. Con questo termine si indica l'uso di espressioni il cui significato dipende da chi le sta adoperando e dalla posizione che questi occupa nello spazio²⁶. Per esempio, espressioni come «alla mia destra» possono essere comprese solo immaginando di assumere momentaneamente la posizione di chi parla, in modo da comprendere a quale porzione di spazio faccia riferimento. Per usare un lessico più specifico, chi parla viene definito come un *centro deittico*, e l'esercizio mentale di spostare la propria posizione da un centro deittico all'altro è detto *deictic projection*²⁷.

La deissi è fondamentale in letteratura, proprio in virtù di questa sua capacità di condurre il lettore a modificare mentalmente la propria posizione e prospettiva, come dimostrato da recenti studi cognitivi. In particolare, Stockwell²⁸ mette in luce la capacità dei deittici di “spingere” chi legge nel punto di vista del narratore e dei personaggi, a tal punto da portarlo ad assumere il loro modo non solo di percepire la realtà da un punto di vista spaziale e temporale ma anche psicologico. Se, infatti, i deittici legati alla dimensione dello spazio conducono il lettore a vedere una data porzione del paesaggio e dell'ambientazione, è l'uso del lessico valutativo a portarlo ad assumere anche la prospettiva *mentale* attraverso cui sono filtrati gli eventi – o, per usare un termine più specifico, la cornice interpretativa, lo *schema*, attraverso cui vengono esperiti i fatti raccontati²⁹. È ciò che sembra accadere nelle righe che seguono:

Ora, via, si capisce che una figliuola, maritandosi, lasci la casa della madre per andare a convivere col marito, anche in un'altra città; ma che questa madre poi,

²⁵ Pirandello 1990 (1937), p. 773 (corsivi miei).

²⁶ Stockwell 2002, p. 45-46; si veda anche Dunchan, Bruder, Hewitt 1995, pp. 10-11.

²⁷ Stockwell 2002, pp. 46-47.

²⁸ Ivi, pp. 47-48; sulle modalità messe in atto nella scrittura per condurre il lettore ad immaginare lo spazio dello *storyworld* si veda anche Grethlein, Huitink 2017, pp. 67-91, in cui gli autori dell'articolo mettono a confronto una narrazione di tipo descrittivo (*pictorialist approach*) con una narrazione che privilegia, invece, una rappresentazione dei processi percettivi («[...] we will suggest that narratives which allow readers to “enact” the narrated world are cognitively realist and vividly “imageable”, that is, they encourage the reader to undergo a quasi-perceptual experience of the narrated world», ivi, p. 69).

²⁹ Herman 2002, p. 89; cfr. anche Simpson 2004, p. 89.

non reggendo a star lontana dalla figliuola, lasci il suo paese, la sua casa, e la segua, e che nella città dove tanto la figliuola quanto lei sono forestiere vada ad abitare in una casa a parte, *questo non si capisce più facilmente*; o si deve ammettere tra suocera e genero una così forte incompatibilità da rendere proprio impossibile la convivenza, anche in queste condizioni³⁰.

Il narratore procede a esprimere il proprio parere come se fosse condiviso e condivisibile da tutti («ora, via, si capisce che », «ma che questa madre poi, [...] lasci il suo paese, [...] questo non si capisce più facilmente»), scivolando lentamente nel campo delle supposizioni e arrivando a ipotizzare un'incompatibilità, un'antipatia tra genero e suocera. Il processo cognitivo risultante da queste particolari scelte linguistiche è chiamato *deictic shift*³¹, ed è ciò che rende possibile il coinvolgimento del lettore, poiché il suo centro deittico viene modificato da un punto di vista *spaziale* e *psicologico*³²; chi legge è invitato a condividere e a essere solidale con le opinioni di colui del quale è reso il punto di vista. Il verificarsi di un tale evento è comprovato anche dalla neuroscienza, che ha recentemente dimostrato che nella ricezione e nella formulazione di periodi che interessano la sfera dell'orientamento viene attivato l'emisfero destro del nostro cervello, ossia la stessa porzione incaricata di processare emozioni, sentimenti e intuizioni³³.

Si noterà, tuttavia, che nel paragrafo precedente la sezione di spazio presentata (il «quartierino» e i palazzi in cui vive il signor Ponza) apparivano descritti dalla prospettiva di qualcuno del paese, forse un vicino di casa dell'uomo; ora viene espressa un'opinione che non appare semplicemente essere il pensiero di un singolo – il narratore –, ma più probabilmente il frutto della mentalità dei cittadini di Valdana. La conferma di ciò si trova all'inizio nel paragrafo seguente:

Naturalmente a Valdana dapprima si pensò così. E certo chi scapitò per questo nell'opinione di tutti fu il signor Ponza. Della signora Frola, se qualcuno ammise che forse doveva averci anche lei un po' di colpa, o per scarso compatimento o per qualche caparbietà o intolleranza, tutti considerarono l'amore materno che la traeva appresso alla figliuola, pur condannata a non poterle vivere accanto³⁴.

Chi racconta decide di esplicitare con ritardo alcune informazioni, spingen-

³⁰ Pirandello 1990 (1937), p. 773 (corsivi miei).

³¹ Stockwell 2002, pp. 46-50.

³² *Ibid.*

³³ Per approfondire, si veda Tsur 2003, pp. 41-54.

³⁴ Pirandello 1990 (1937), p. 774 (corsivi miei).

do il lettore a crederle frutto del pensiero di un singolo; viene rivelato solo in seguito che si tratta invece, del punto di vista di un intero gruppo di persone e dell'espressione della mentalità del paese. Il ripetersi di questo espediente ha come risultato lo spaesamento e lo scardinamento dell'affidabilità di quanto narrato, perché nel corso dell'intera novella verranno assunti diversi punti di vista tra loro anche contrastanti. La narrazione sembra procedere quindi a questo ritmo: viene espressa un'opinione senza chiare indicazioni riguardo a chi stia parlando, oppure viene mostrata la sua prospettiva spaziale; solo in seguito si svela, quando ormai il lettore è convinto dell'attendibilità di quel resoconto, che a parlare è qualcuno interno alla storia, portavoce di una visione soggettiva (e probabilmente inaffidabile) degli eventi.

Uno spaesamento organizzato? La confusione dei punti di vista

Seguendo lo schema precedentemente delineato, così procede la novella:

Gran parte ebbe in questa considerazione per la signora Frola e nel concetto che subito del signor Ponza s'impresse nell'animo di tutti, *che fosse cioè duro, anzi crudele*, anche l'aspetto dei due, bisogna dirlo. [...] Vecchina *gracile, pallida*, è invece la signora Frola, dai lineamenti *fini, nobilissimi*, e *una aria malinconica*, ma *d'una malinconia senza peso, vaga e gentile*, che non esclude *l'affabilità* con tutti.

Ora di questa affabilità, naturalissima in lei, la signora Frola ha dato subito prova in città, e subito per essa nell'animo di tutti è cresciuta l'avversione per il signor Ponza; giacché chiaramente è apparsa a ognuno *l'indole di lei, non solo mite, remissiva, tollerante, ma anche piena d'indulgente compatimento* per il male che il genero le fa; e anche perché s'è venuto a sapere che non basta al signor Ponza relegare in una casa a parte quella povera madre, ma spinge *la crudeltà* fino a vietarle anche la vista della figliuola³⁵.

La descrizione morale e fisica dei due personaggi sembra favorire la signora Frola, che viene delineata sì come una creatura malinconica, «ma d'una malinconia senza peso», costretta a sopportare le angherie del genero. Ancora una volta, il lessico valutativo si rivela una spia riguardo alla mancanza di oggettività di un simile resoconto: mentre il signor Ponza è descritto come ostile anche da un punto di vista fisico, la suocera ha lineamenti «fini, nobilissimi» e una naturale affabilità. Siamo ancora portati, quindi, a chiederci chi si potrebbe esprimere in questi termini riguardo alla diatriba che intercorre tra i due, e la

³⁵ Pirandello 1990 (1937), p. 774 (corsivi miei).

risposta arriva, immancabilmente, nel paragrafo che segue: «Se non che, non crudeltà, protesta subito nelle sue visite alle signore di Valdana la signora Frola, ponendo le manine avanti, veramente afflitta che si possa pensare questo di suo genero»³⁶. I fatti sembrano allora svolgersi in un salotto di Valdana, lì dove si trovano la signora Frola e alcune compaesane; il lettore è posto così nella posizione di vedere l'anziana mentre si preoccupa di fermare – quasi fisicamente, con «le manine avanti» – il giudizio delle sue interlocutrici.

Tuttavia, è essenziale chiedersi da quali accuse la signora Frola stia proteggendo il genero, e a tal proposito si ricorderà quanto accennato nei paragrafi appena precedenti: «Gran parte ebbe in questa considerazione per la signora Frola e nel concetto che subito del signor Ponza s'impresse nell'animo di tutti, *che fosse cioè duro, anzi crudele*», e ancora: «s'è venuto a sapere che non basta al signor Ponza relegare in una casa a parte quella povera madre, ma spinge *la crudeltà* fino a vietarle anche la vista della figliuola»³⁷. Diventa allora più chiaro che la descrizione dei due personaggi, così favorevole nel caso della signora Frola e così ineluttabile nei riguardi di Ponza, non è altro che la trasposizione delle parole delle signore di Valdana.

La difesa della signora Frola irrompe nel testo senza introduttori che possano preparare il lettore all'ascolto del suo racconto:

E s'affretta a decantarne tutte le virtù, a dirne tutto il bene possibile e immaginabile; *quale amore, quante cure, quali attenzioni* egli abbia per la figliuola, *non solo, ma anche per lei, sí, sí, anche per lei; premuroso, disinteressato... Ah, non crudele, no, per carità!* C'è solo questo: che vuole tutta, tutta per sé la mogliettina, il signor Ponza, fino al punto che anche l'amore, che questa deve avere (e l'ammette, *come no?*) per la sua mamma, vuole che le arrivi non direttamente, ma attraverso lui, per mezzo di lui, *ecco. Sí, può parere crudeltà, questa, ma non lo è; è un'altra cosa*, un'altra cosa ch'ella, la signora Frola, intende benissimo e si strugge di non sapere esprimere. Natura, ecco... ma no, forse una specie di malattia... come dire? *Mio Dio, basta guardarlo negli occhi*. Fanno in prima una brutta impressione, forse, quegli occhi; ma dicono tutto a chi, come lei, sappia leggere in essi: la pienezza chiusa, dicono, di tutto un mondo d'amore in lui, nel quale la moglie deve vivere senza mai uscirne minimamente, e nel quale nessun altro, neppure la madre, deve entrare. Gelosia? *Sí, forse*; ma a voler definire volgarmente questa totalità esclusiva d'amore.³⁸

Il modo in cui il narratore propone le parole della signora Frola, si noterà, è

³⁶ Pirandello 1990 (1937), p. 775.

³⁷ Vedi *supra*.

³⁸ Pirandello 1990 (1937), p. 775 (corsivi miei).

particolare. Chi racconta decide infatti di inserire direttamente le parole pronunciate all'interno della narrazione, rinunciando al discorso diretto e ricorrendo, invece, alle forme del discorso diretto libero³⁹:

[In direct speech (DS)] there are some indications of the presence of the narrator, helping to keep the represented speech connected to the narrative of the story. These are the quotation marks, which must belong to the narrator-reporter [...]. Logically it should also be possible to find examples of DS with even less trace of the narrator: (i) DS without a reporting clause, (ii) DS without quotation marks, and (iii) DS without either reporting clause or quotation marks. In each of these cases the narrator will be even less visibly present than in prototypical Direct Speech⁴⁰.

Un discorso simile può essere fatto riguardo al discorso indiretto, che nella stessa porzione del brano viene proposto sempre nella forma dell'indiretto libero («ma dicono tutto a chi, come lei, sappia leggere in essi»: in questo caso, non è la signora Frola a parlare in prima persona, ma le sue parole vengono riportate da altri). L'effetto prodotto è, da una parte, legato all'immediatezza delle parole di Frola, che possono essere recepite da chi legge come se si trovasse nel salotto, accanto alle signore di Valdana; al tempo stesso, però, viene delineandosi una più forte sensazione di ambiguità, non essendo segnalato con chiarezza chi sia a pronunciarsi in merito alla questione. È la signora Frola, per esempio, a usare – forse con ironia? – il diminutivo «mogliettina», parlando del comportamento esagerato del genere, è il narratore, o forse sono le signore di Valdana, le quali raccontano a qualche compaesano la conversazione tenutasi nel salotto?

Ancora una volta, quindi, chi legge è messo a conoscenza dei fatti attraverso una prospettiva interna al testo senza tuttavia che venga chiarito a chi appartenga questo punto di vista. L'analisi così condotta porta allora in luce uno spostamento continuo della prospettiva da un personaggio all'altro, da un'opinione all'altra, sempre, però, mantenendo un'ombra di ambiguità che rende impossibile al lettore distinguere quale sia la verità e quale, invece, sia un pensiero soggettivo su quanto accade a Valdana. L'effetto è, quindi, uno spaesamento che persiste dalle prime righe del brano fino alla fine; spaesamento che sembra essere, tuttavia, lo stesso degli abitanti del paese dipinto da Pirandello, anch'essi vittime del racconto contrastante della vicenda; così come loro

³⁹ A riguardo si veda anche Leech, Short 2007 (1981), pp. 255-281.

⁴⁰ Short 1996, p. 300.

provano empatia e parteggiano prima per l'uno, poi per l'altro contendente, così il lettore è condotto a immedesimarsi nella loro stessa confusione.

L'unica a poter rivelare la verità, a poter spiegare chi tra Frola e Ponza stia mentendo, è la moglie di quest'ultimo, ma, curiosamente, è l'unica di cui il narratore non assume mai il punto di vista:

Dico, non vi sembra che a Valdana ci sia proprio da restare a bocca aperta, a guardarci tutti negli occhi, come insensati? A chi credere dei due? Chi è il pazzo? Dov'è la realtà? dove il fantasma?

Lo potrebbe dire la moglie del signor Ponza. Ma non c'è da fidarsi se, davanti a lui, costei dice d'esser seconda moglie; come non c'è da fidarsi se, davanti alla signora Frola, conferma d'esserne la figliuola. Si dovrebbe prenderla a parte e farle dire a quattr'occhi la verità. Non è possibile. Il signor Ponza – sia o no lui il pazzo – è realmente gelosissimo e non lascia vedere la moglie a nessuno. La tiene lassù, come in prigione, sotto chiave; e questo fatto è senza dubbio in favore della signora Frola; ma il signor Ponza dice che è costretto a far così, e che sua moglie stessa anzi glielo impone, per paura che la signora Frola non le entri in casa all'improvviso. Può essere una scusa⁴¹.

La signora Ponza appare solo in questo breve paragrafo, ma percepita dall'esterno, distante. In una novella in cui di continuo il lettore è invitato ad entrare nella prospettiva dei diversi personaggi e a spostare il proprio punto di vista, curiosamente è tenuto all'oscuro riguardo ai pensieri della signora Ponza. Non ci sono, infatti, deittici che possano condurre a vedere lo spazio dalla sua posizione, così come non ci sono parole che potrebbero essere attribuite a lei, al suo modo di parlare e di esprimersi. Il distacco nei suoi confronti creato dal narratore attraverso il linguaggio è curioso, ma, al tempo stesso, rivelatorio riguardo allo scopo dell'intera novella: Pirandello sembra, infatti, costringere il suo lettore alla confusione dei cittadini di Valdana, spingendolo a vivere il loro stesso spaesamento, nella totale impossibilità di distinguere quale sia la verità e quale sia la menzogna; per usare le parole di Pirandello, quale la realtà e quale, invece, «il fantasma»⁴².

Bibliografia

CASADEI A. 2011, *Premessa*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana» XL 3, pp. 11-12.

⁴¹ Pirandello 1990 (1937), p. 778.

⁴² Vedi *supra*.

- Cognitive Processes*, in APA Dictionary of Psychology, <https://dictionary.apa.org/cognitive-process>.
- COHEN J. 2001, *Defining Identification: a Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters*, «Mass Communication & Society» IV 3, pp. 245-264.
- COSTA S. 2015, *Introduzione alla poetica cognitiva*, Roma.
- DUNCHAN J. F., BRUDER G. A., HEWITT L. E. 1995, *Deixis in Narrative: a Cognitive Science Perspective*, New York-Londra.
- GALLESE V., FREEDBERG D. 2007, *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, «Trends in Cognitive Sciences» XI 5, pp. 197-203.
- GAVINS J., STEEN G., (eds.) 2003, *Cognitive Poetics in Practice*, Londra.
- GENETTE G. 1972, *Figures III*, Parigi.
- GRETHLEIN J., HUITINK L. 2017, *Homer's Vividness: an Enactive Approach*, «Journal of Hellenic Studies» CXXXVII, pp. 67-91.
- HERMAN D. 2002, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln-Londra.
- JAMES H. 1972 (1908), *Theory of Fiction*, Lincoln.
- KEEN S. 2007, *Empathy and the Novel*, Oxford.
- LEECH G., SHORT M. 2007 (1981), *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Londra.
- LIEBES T, KATZ E. 1990, *Interacting with «Dallas»: Cross Cultural Readings on American TV*, «Canadian Journal of Communication» XV 1, pp. 45-66.
- LIVINGSTONE S. 1998, *Making Sense of Television: the Psychology of Audience Interpretation*, New York.
- NIEDERHOFF B. 2013, *Perspective – Point of View*, in *The Living Book of Narratology*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/26.html>;
- PIRANDELLO L. 1990 (1937), *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, in Id. *Novelle per un anno* (1990), a cura di M. Costanzo, Milano, III, pp. 772-781.
- SHORT M. 1996, *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*, Londra.
- SIMPSON P. 1994, *Language, Ideology and Point of View*, New York.
- STOCKWELL P. 2002, *Cognitive Poetics: an Introduction*, Londra, pp. 41-57.
- TSUR R. 2003, *Adventures in Time and Space*, in GAVINS J., STEEN G., (eds.), *Cognitive Poetics in Practice*, Londra.
- ZILLMANN D. 1994, *Mechanisms of Emotional Involvement with Drama*, «Poetics» XXIII, pp. 33-51.