

Oltre la soglia: l'evoluzione drammatica della liminalità da *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* a *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello

Hajar Medhat Seifelnasr

**Oltre la soglia: l'evoluzione drammatica della liminalità
da *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* a *Così è (se vi pare)*
di Luigi Pirandello**

Hajar Medhat Seifelnasr

Lecturer, Department of Italian

Faculty of Al-Asun

Ain Shams University

hajar.medhat@alsun.asu.edu.eg

L'intervento proposto analizza la complessa dinamica familiare presente nella novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* di Luigi Pirandello, esplorando il legame tra i protagonisti e l'ambigua figura femminile che li unisce. Questo legame viene poi esaminato attraverso la lente della trasposizione teatrale nella commedia *Così è (se vi pare)*, evidenziando il ruolo cruciale della figura della signora Ponza in entrambe le opere. Il contributo vuole approfondire il concetto di spazio liminale e di trasgressione del comportamento sociale, utilizzando concetti teorici di autori come T. V. Civ'jan, Arnold van Gennep e Tzvetan Todorov, oltre alla struttura delle fiabe secondo Vladimir Propp. Esso sottolinea, inoltre, l'abilità di Pirandello nel dare voce a forme non convenzionali di nuclei familiari, utilizzando schemi narrativi e concetti filosofici che mantengono rilevanza anche nel contesto contemporaneo. Le conclusioni evidenziano come l'opera di Pirandello rifletta profondamente sull'alienazione individuale nella società moderna e sulla mancanza di tolleranza per la diversità, sfidando il concetto tradizionale di appartenenza sociale.

I. Premessa

«In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente **oltre** la finzione colorata dei nostri sensi, **oltre** la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione».¹

Con il concetto "comportamento d'etichetta" si intende una tipologia di comportamento atta a integrare l'individuo nell'insieme del tessuto sociale di cui fa parte². In altri termini, esiste una specie di codificazione sociale, ammessa e concordata, alla luce della quale il comportamento individuale risulta *normale* quando le è idoneo e vice versa, a prescindere dal fatto che questa comunità possa

¹ Luigi Pirandello, *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo* in ID., *L'umorismo. Saggio.*, Lanciano, R. Carabba Editore, 1908, p.177. Enfasi mie.

² Per il concetto di comportamento d'etichetta Cfr. T. V. Civ'jan, *La semiotica del comportamento umano in situazioni fisse (inizio e fine della situazione d'etichetta)* in Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij (a cura di), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 64 – 65.

esser rappresentata «**in corpore** da un gruppo più o meno numeroso o da un solo individuo»³. Questa ottemperanza al complesso dei codici sociali varia da un individuo all'altro a seconda del suo grado e delle modalità con cui essa si esegue, e sono questi i criteri in base ai quali si determina la posizione dell'individuo rispetto al tessuto sociale in cui è collocato. Questa tipologia di comportamento, necessaria per l'integrazione individuale, si rivela essere tanto una struttura di adattamento quanto un luogo di ribellione.

La novella e la sua trasposizione teatrale qui in esame si inseriscono in una lunga serie di opere letterarie che, per mettere in discussione le convenzioni sociali, «comincia di solito da un mutamento del codice nelle situazioni ordinarie; il che viene interpretato dai destinatari come una deformazione della gerarchia sociale in una data direzione»⁴. Poiché il contatto diretto con la società mette a dura prova la soggettività dell'individuo di cui fa parte, ciò che si riconferma è la sua realtà interna⁵. Pubblicata nel 1917 nella raccolta *E domani, lunedì...*, *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* è una novella di Luigi Pirandello destinata poi ad essere ripresa nella commedia *Così è (se vi pare!)* la cui prima messinscena risale al 18 giugno 1917 (presso il Teatro Olimpia di Milano). Entrambe le opere si fanno eco di queste sfide ed esplorano temi come l'incertezza della personalità e la relatività nell'identità⁶. La trama si svolge in una piccola città, dove la “coppia non coppia” accompagnata da una terza figura enigmatica, sfida le convenzioni sociali e sollecita i cittadini a indagare la vera identità dietro i veli dell'etichetta.

II. Oltre la doverosa dichiarazione

«Lo spirito della novella è lo spirito della beffa, e la beffa, la burla, l'inganno sono innanzi tutto racconti per corbellare qualcuno»⁷, dirà Gianni Celati molti anni dopo la pubblicazione di *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*. E sembra che egli abbia ragione anche sulla cosiddetta meraviglia, la quale «riflette un colmo emozionale, un traboccamento verso la dismisura, verso la soglia del non umano o

³ Ivi, p. 65. I corsivi sono dell'autore.

⁴ Ivi, p. 66.

⁵ Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1982, p.111.

⁶ Cfr. Kenneth Lawrence. *Luigi Pirandello: Holding Nature up to the Mirror* in «Italice», vol. 47, N. 1, 1970, p.61.

⁷ Gianni Celati, *Lo spirito della novella*, in «Griseldaonline», N. VI, 2006-2007. <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-spirito-novella> data ultima consultazione 21.02.24.

Oltre la soglia: l'evoluzione drammatica della liminalità da *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* a *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello

Hajar Medhat Seifelnasr

d'una follia arcaica, con il senso dell'uomo travolto dalla violenza inconsulta del fato»⁸, tanto che la novella di Pirandello inizia proprio, si direbbe, con una meraviglia alla Celati⁹:

«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»¹⁰.

Iniziando *in medias res*, la novella si presenta come «racconto d'un racconto, udito dal narratore che lo ripete per noi»¹¹, ponendo l'infermità mentale come fulcro attorno al quale si sviluppa il suo mondo poetico. Questa condizione diventa il mezzo attraverso il quale si giustifica il contrasto tra la dinamica familiare dei Ponza e le convenzioni sociali degli abitanti di Valdana. Inoltre, diventa la matrice del sentimento di beffa o inganno, di un contrario perverso, il quale si rifletterà nella reazione degli abitanti della cittadina di Valdana dinnanzi all'infrazione della triade del loro codice stabilito e riconosciuto.

In effetti, la serie di comportamenti¹² che trasgrediscono il codice d'etichetta inizia quando, al loro arrivo in Valdana, il signor Ponza «pre[nde] alloggio nel casolare nuovo all'uscita del paese, quello che chiamano "Il Favo". Lì. All'ultimo piano»¹³ per se stesso e moglie. Al contempo, egli «fiss[a] nel centro della città, e

⁸ *Ibidem*.

⁹ Celati ne parla come di punti con un tacito risvolto numinoso, come paradossi della sorte, esempi dell'instabile Ruota del Tempo che porta con sé l'impensato o l'impensabile». *Ibidem*.

¹⁰ Luigi Pirandello, *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* in ID., *E domani, Lunedì. Novelle*. Milano, Fratelli Treves Editori, 1919, p.53. D'ora in poi ci si riferirà a questa opera come *La signora Frola*.

¹¹ Gianni Celati *cit.* A tale proposito scrive Jean Bellemin-Noël che il narratore dei testi fantastici si configura piuttosto come testimone, *relais* che assicura la credibilità di quanto narra, che un protagonista del narrato. Cfr. Jean Bellemin-Noël, *Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)* in «Littérature. Revue trimestrielle», N.8, 1972. (Numero monografico: *Le fantastique*), p.5.

¹² Il comportamento d'etichetta si palesa mediante una serie di elementi che fanno parte del cosiddetto *linguaggio del comportamento d'etichetta*: la lingua naturale, sia scritta sia orale, i cosiddetti *cinemi* nonché gli accessori, ovvero sia gli oggetti che nel loro disporsi acquisiscono una valenza quasi rituale, come l'abbigliamento, le marche, le opere artistiche e via dicendo. L'utilizzo di uno o più di questi elementi si assoggetta al contesto in cui all'individuo viene richiesta una risposta comportamentale. Per l'*attrezzatura* del linguaggio del comportamento d'etichetta cfr. T. V. Civ'jan *cit.*, p. 64.

¹³ *La signora Frola cit.*, p.55.

propriamente in Via dei Santi n. 15, un altro quartierino mobigliato di tre camere e cucina»¹⁴ per sua suocera. Ciò porterebbe a supporre la mancata cordialità tra genero e suocera. Nel frattempo, all'arrivo della suocera, «il signor Ponza si rec[a] ad accoglierla, lui solo, alla stazione e la condu[c]e e la lasci[a] lì, sola»¹⁵. Come se non bastasse, «[l]a signora Frola va spesso a trovare il genero alla prefettura per aver da lui qualche consiglio, o lo aspetta all'uscita per farsi accompagnare in qualche compera: e spessissimo, dal canto suo, nelle ore libere e ogni sera il signor Ponza va a trovare la signora Frola nel quartierino mobigliato»¹⁶.

La situazione è così straordinaria che il codice del comportamento d'etichetta degli abitanti di Valdana, pur riconoscendo il diritto di una coppia di vivere in modo indipendente dai familiari, non può tollerare «che questa madre poi, 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»¹⁷.

Effettivamente, la mancanza di contatto diretto tra la madre e la figlia suscita notevole scalpore nella cittadina, giacché la signora Frola «entra nel cortile della casa; suona il campanello e subito la sua figliuola s'affaccia di lassù»¹⁸ per dialogare brevemente «[d]ue o tre volte al giorno»¹⁹. La stranezza del loro comportamento è accentuata dal fatto che entrambi vivono la loro realtà in perfetta armonia, tanto che «ogni qual volta per caso l'uno s'imbatte nell'altra per via, subito con la massima cordialità si mettono insieme; egli dà la destra e, se stanca, le porge il braccio e vanno così, insieme, tra il dispetto aggrondato e lo stupore e la costernazione della gente che li studia»²⁰.

La sinergia sopramenzionata «implica, sul piano comunicativo, la rottura della presupposizione»²¹. Accettando la definizione italiana di Lucio Lugnani che asserisce che «il *fantastico* è il racconto d'uno scarto del reale e d'una lacerazione

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, pp.55 - 56.

¹⁸ Ivi, p.59.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p.68.

²¹ Rosalba Campra, *Territori della finzione, Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci editore, 2000, p. 139.

Oltre la soglia: l'evoluzione drammatica della liminalità da *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* a *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello

Hajar Medhat Seifelnasr

del paradigma»²², in questo frangente il reale e il suo paradigma sono costituiti dal comportamento d'etichetta seguito da tutti i personaggi della novella, tranne per la curiosa triade, il cui rifiuto di adempiere al linguaggio dei più è di un'intensità tale da costituire intrinsecamente un ordine opposto al primo. Giacché il fantastico «porta la problematizzazione ai suoi limiti estremi»²³, a questo punto è lecito pensare che, per dare voce letteraria all'intolleranza del comportamento d'etichetta nei riguardi della triade, Pirandello abbia messo in atto il suo «fantastico incisivo e drammatico»²⁴ per portare la sua tesi fino alle sue estreme conseguenze. In effetti, questo è un discorso che risulta interessante fare «in relazione al rapporto [di Pirandello] con il fantastico, di cui sempre più chiaramente si riconosce la presenza e l'importanza tanto nella narrativa che nel teatro»²⁵.

Ribadendo il fantastico «la coesistenza di due ordini previamente definiti come inconciliabili»²⁶, tutta la condizione del nucleo familiare si può considerare in guisa della solita «apparizione inquietante, *unheimlich*, di un'invasione estranea e nemica»²⁷, un evento strano che destabilizza la quiete. Come tale è quindi inverosimile²⁸, e per questo suscita la meraviglia e lo stupore di tutti: si premette subito, infatti, che tra una spiegazione della loro situazione o l'altra «non c'è una via di mezzo»²⁹ semplicemente perché la loro situazione si considera come «un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare»³⁰ per dirla con Todorov, il che porta a «uno stato assoluto di stallo, un insuperabile inceppamento del paradigma»³¹.

²² Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del 'genere'* in Remo Ceserani [et al.], *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p.55. Corsivi dell'autore.

²³ Rosalba Campra *cit.*, p. 133.

²⁴ Neuro Bonifazi *cit.*, p. 134.

²⁵ Nicola Pasqualicchio, *Il Fantastico Nella Drammaturgia Italiana Del Primo Novecento* in «Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico» VOL. II, N.2, 2014, p. 13. Bonifazi asserisce che «portando all'estremo il suo racconto di opposizione e di umoristico contrasto tra le diverse realtà [Pirandello] dunque, in un senso più esteso, è stato sempre o quasi sempre, fantastico». Neuro Bonifazi *cit.*, p.127.

²⁶ Rosalba Campra *cit.*, p. 49.

²⁷ Neuro Bonifazi *cit.*, p. 133.

²⁸ Cfr. Rosalba Campra *cit.*, p. 49.

²⁹ *La signora Frola cit.*, p.53.

³⁰ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 28

³¹ Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del 'genere' cit.*, p. 72.

La prima spiegazione che si dà di questa strana non-convivenza è la gelosia del marito. La signora Frola nega ogni tipo di maltrattamento da parte del signor Ponza che lei invece ammira per la sua premurosità verso di lei, e spiega i motivi per cui lei vive lontano dalla figlia:

«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»³².

La seconda spiegazione invece arriva per via di una «dichiarazione doverosa»³³ del signor Ponza, il quale, volendo onorare il suo decoro di funzionario pubblico, si affretta dalle signore di Valdana per dare una spiegazione alla *proibizione* di cui la signora Frola aveva parlato loro:

«La quale è questa, semplicemente: che la signora Frola, poveretta, non pare, ma è pazza. Pazza da quattro anni, sì. E la sua pazzia consiste appunto nel credere che egli non voglia farle vedere la figliuola. Quale figliuola? È morta, è morta da quattro anni la figliuola: e la signora Frola, appunto per il dolore di questa morte, è impazzita»³⁴.

Le molteplici spiegazioni servono, inoltre, a far perseverare la *beffa* della novella. Difatti, la signora Frola ritorna perché vuole difendersi presso il salotto delle signore di Valdana:

«[I]l signor Ponza, poveretto, su quest'unico punto, non ragiona più, ecco; il pazzo è lui, poveretto; e la sua pazzia consiste appunto in questo: nel credere che sua moglie sia morta da quattro anni e nell'andar dicendo che la pazza è lei, la signora Frola che crede ancora viva la figliuola»³⁵.

È curioso come questa *impasse* sia espressa in termini che la collegano direttamente alla follia, poiché «il mondo che [i pazzi] visitano sotto gli insulti di tali malattie configur[a] di per sé un piano di realtà altro rispetto a quello quotidiano o della sanità»³⁶. Ad esempio, il narratore stabilisce che, chi tra la suocera e il genero risultasse aver torto, dovrebbe essere quello pazzo:

³² *La signora Frola cit.*, p.58.

³³ *Ivi*, p.61.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Lucio Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore* in Remo Ceserani [et al.], *La narrazione fantastica cit.*, p. 182.

«Perché, se è vero che una grave sciagura è loro toccata, non è men vero che uno dei due, almeno, ha avuto la fortuna di impazzirne e l'altro l'ha aiutato, seguita ad aiutarlo, così che non si riesce, ripeto, a sapere quale dei due veramente sia pazzo»³⁷.

Todorov considera la follia quale discendente diretta dalla rottura tra materia e corpo, in quanto l'individuo che non presenta sintomi di instabilità mentale è capace di distinguere *il percepito* dall'*immaginario*, mentre la follia porta, appunto, alla confusione tra questi due schemi³⁸. La beffa persevera, quindi, nella novella grazie al motivo della follia, la quale diventa il valico attraverso il quale l'insolito nucleo familiare passa dalla novella alla commedia. La pazzia dà, infatti, luogo all'esitazione di stampo fantastico poiché si è sempre in attesa di rispondere al quesito iniziale: chi è il pazzo tra la suocera e il genero?

Ad accrescere l'impatto della beffa sul pubblico sono le intrusioni del narratore, le quali hanno proprio come missione quella di rettificare e autenticare la sua finzione³⁹. Sono passi consolidati mediante il continuo dialogo con il suo pubblico, mantenendo il nostro narratore in prima persona viva una «frequente presenza nel racconto di destinatari espliciti, come i partner in uno scambio epistolare»⁴⁰. Egli esterna le proprie reazioni al lettore, sottolineando il carattere inquietante delle sue osservazioni:

«Sono, vi giuro, seriamente costernato dell'angoscia in cui vivono da tre mesi gli abitanti di Valdana»⁴¹.

E ancora con molto coinvolgimento emotivo:

«Ma dico, di tenere così, sotto quest'incubo, un'intera cittadinanza, vi par poco?»⁴²

Tanto è ossessiva l'esortazione del narratore a procedere per ordine, da far intendere che è probabile che sia stato contagiato dalla materia del suo narrato:

«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?»⁴³

³⁷ *La signora Frola cit.*, p.53.

³⁸ Cfr. Tzvetan Todorov *cit.*, p. 119.

³⁹ Cfr. Remo Ceserani. *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 77.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *La signora Frola cit.*, p.53.

⁴² *Ivi*, p.54.

⁴³ *Ivi*, p.66.

Almeno un fantasma è sicuramente presente, ed è venuto a risiedere a Valdana, descritta dal narratore come «città disgraziata, calamita di tutti i forestieri eccentrici»⁴⁴, e di cui viene immediatamente segnalato il territorio come spazio ispirato grazie alla tipologia dei suoi abitanti e alla natura delle loro azioni. Questo diventa il contesto che susciterà, oltre alle reazioni prevedibili di espulsione ed esclusione dell'estraneo⁴⁵ sotto vari profili, anche sensazioni di forte turbamento psicologico e di inquietudine⁴⁶. È noto che l'apparizione della figura o del personaggio estraneo, mostruoso o inconoscibile, dello straniero in senso lato, in quanto diverso rispetto al tessuto sociale e culturale dello spazio riservato a una determinata comunità, costituisce un *topos* dei testi fantastici⁴⁷. Da questa situazione consegue un'indagine costante di tutta la cittadina che viene stimolata a ogni deviazione dal linguaggio del comportamento di etichetta da parte della triade, anche se il loro intento è semplicemente mantenere la loro pace personale e la stabilità dei loro codici. In questo modo, la loro quiete diventa motivo di inquietudine della cittadina come asserisce il nostro narratore:

«Naturalmente, nasce in ciascuno di noi il sospetto pernicioso che tanto vale allora la realtà quanto il fantasma, e che ogni realtà può benissimo essere un fantasma e viceversa»⁴⁸.

Il *fantasma*, elemento costante delle novelle di Pirandello⁴⁹, richiama il soprannaturale e il metafisico, sovvertendo lo spartiacque tra la vita reale e la

⁴⁴ Ivi, p.53.

⁴⁵ Usando il termine *forestieri*, Pirandello evoca la nozione di *xenos*, ossia dell'estraneo che diventa tale in una determinata realtà superando un discrimine politico, ossia della *polis*. A questo discrimine politico, si aggiungerà una serie di codici del comportamento di etichetta che marcheranno la triade non solo come estranei, ma addirittura come categoria dell'alterità, trasformandoli, a furor di logica, in nemici, deumanizzandoli e collocandoli in una posizione inferiore. Cfr. Claudio Paravati, *Xenofobia: all'origine dello straniero* in «Gioventù Evangelica (GE)», N.209, 2009, pp. 5-6.

⁴⁶ Cfr. Claudio Ciancio, *Lo straniero come paradosso ermeneutico* in «Lo sguardo. Rivista di filosofia», N.20, 2016 (I) (Numero monografico: *Herméneutique et interculturalité* a cura di Christian Berner, Carla Canullo, Jean-Jacques Wunenburger), p. 18.

⁴⁷ Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico cit*, p. 91.

⁴⁸ *La signora Frola cit.*, p.54.

⁴⁹ Per uno studio del tema cfr. Domenico Tenerelli, «Non un'ombra, uno spettro!». *Il fantasma nelle novelle di Luigi Pirandello* in «Quaderni del PENS», N.5, 2022, (Numero monografico: *Spettri. Assenze. Memorie. Il fantasma nella letteratura contemporanea*), pp. 59-70.

morte con l'aggiunta di un oltre sconosciuto⁵⁰: è il classico *topos* «della vita dei morti e del loro ritorno sulla terra»⁵¹. Il fantasma rappresenta «il nostro rapporto con la morte reso concreto»⁵² e per questo è *inquietante*. In questo senso, anticipa l'altra faccia della realtà, la soglia che viene attraversata. È il riconoscimento stesso della presenza di ordini diversi di realtà dai limiti ben noti, un segnale del confine e della soglia di cui avverrà la trasgressione⁵³. Inoltre, se «il regno del fantastico è la dimora privilegiata di ciò che non è lecito vi sia»⁵⁴, ciò introduce il concetto di assenze⁵⁵. Perciò, l'altro ordine con cui si confronta il paradigma di realtà è «ciò che la nostra cultura non vuole vedere e perciò reprime rendendolo invisibile»⁵⁶. Contrapponendo “realtà e fantasma” in questi termini perentori, si esclude la presenza di qualsiasi altra possibilità e si mette maggiormente in risalto la realtà interiore dei personaggi.

Del resto, rimane da decifrare la questione della signora Ponza, che non si è certi se sia davvero la figlia della signora Frola che si finge seconda moglie del signor Ponza o se sia sua seconda moglie che finge di essere la figlia della signora Frola. In questo senso questa figura femminile è di certo un fantasma, rappresenta il mistero che tiene coeso il singolare nucleo familiare. Per confermare la sua identità, vi sarà poi una prova materiale, rappresentata dalle lettere di cui ogni giorno la madre riempie il panierino:

«E nel panierino, sempre due parole di lettera, con le notizie della giornata. Ecco, le basta questo».⁵⁷

Le lettere, insieme a «tant'altri privati documenti»⁵⁸, rafforzano la costruzione binaria delle verità del testo fungendo da oggetto mediatore. Se essi sono intesi come dispositivo per rattoppare la realtà lacerata «scoprendo ciò che era stato

⁵⁰ Rosemary Jackson, *Fantasy. The Literature of subversion*, London, Methuen, 1981, p.69.

⁵¹ Remo Ceserani. *Il fantastico cit.*, p. 87.

⁵² Maria Teresa Chialant, *Lo spazio del perturbante: «The open door» di Margaret Oliphant*, in Paola Cabibbo (a cura di), *Sulla soglia. Questioni di liminalità in letteratura*, Roma, Il calamo, 1993, p. 111.

⁵³ Cfr. Tzvetan Todorov *cit.*, p. 120.

⁵⁴ Giorgio Manganelli, *Letteratura fantastica* in ID., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p.61.

⁵⁵ Rosemary Jackson *cit.*, 1981, p. 69.

⁵⁶ Maria Teresa Chialant, *cit.*, p. 115.

⁵⁷ *La signora Frola cit.*, p.59.

⁵⁸ Ivi, p.67.

occultato»⁵⁹, i documenti, almeno in teoria, testimoniano il passaggio della signora Frola in «una faglia [...] nella realtà»⁶⁰, abilmente creata, dalla pazzia indicata dal narratore all'inizio, poiché si annovera tra i «segnali di soglia [i quali] denotano un trauma, un soprassalto, una lacerazione, un evento che rompe o mette in forse qualcosa e col quale sarà inevitabile fare i conti»⁶¹. Ma non si fa in tempo a credere nei documenti e, quindi, nella verità della Signora Frola, che ecco il genero che ribalta questa verità e gli «toglie ogni credito, dicendo che le sono stati rilasciati per confortare il pietoso inganno»⁶² rovesciando così il funzionamento dell'oggetto mediatore, e sovvertendo la funzione della «sua testimonianza cosale, muta ma infalsificabile»⁶³.

In questa prospettiva, la zona ambigua e inquietante di smarrimento creata da Pirandello può essere considerata come uno spazio liminale come indicato da Van Gennep⁶⁴. La liminalità⁶⁵ si può definire come uno «stato sospensivo indotto nel lettore a restare sulla soglia: tra il sapere e il non sapere, la certezza e l'incertezza, il senso e il non senso»⁶⁶. Si tratta di una «categoria dell'intermedio»⁶⁷ in cui «le caratteristiche del soggetto rituale diventano ambigue ed egli vive una condizione che non possiede nessuno degli attributi del suo stato passato o successivo»⁶⁸,

⁵⁹ Lucio Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore cit.*, p. 179.

⁶⁰ Ivi, p. 186. Lugnani aggiunge che «l'oggetto spostato (trafugato, smarrito, occultato, estorto) e rimesso al suo posto (recuperato, scoperto, restituito), ovvero identificato e conosciuto nella sede sua propria e successivamente ritrovato e riconosciuto altrove, media non solamente la verità di fatto ma anche la nozione di due diverse dimensioni di esistenza». Ivi, p. 185.

⁶¹ Ivi, p. 192.

⁶² *La signora Frola cit.*, p.67.

⁶³ Lucio Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore cit.*, p. 225.

⁶⁴ «I propose to call the rites of separation from a previous world, *preliminal rites*, those executed during the transitional stage *liminal (or threshold) rites*, and the ceremonies of incorporation into the new world *postliminal rites*». Arnold Van Gennep, *The rites of passage*, London, Routledge, 2004, p.21. I corsivi sono dell'autore.

⁶⁵ Cfr. Paola Cabibbo, *Spazi liminali* in EAD. (a cura di), *Sulla soglia. Questioni di liminalità in letteratura cit.*, p. 12.

⁶⁶ Ivi, p. 20.

⁶⁷ Ivi, p. 12.

⁶⁸ *Ibidem*. L'autrice sostiene che il concetto del *limen*, derivante dalle scienze antropologiche, abbia la sua validità da una prospettiva interdisciplinare e può essere applicato in ambito letterario. Lo stesso viene sostenuto in una recente ricerca dove si parla della teoria di A. Van Gennep alla luce della quale, il meccanismo della triade potrebbe essere considerato come

simile alla posizione del fantasma che vede e non si vede⁶⁹. È un periodo in cui «il neofita [...] è strutturalmente invisibile, essendo non più e non ancora classificato»⁷⁰. Pertanto, mentre la classificazione «è una delle risposte possibili al nostro bisogno di trasformare in un tessuto i fili sciolti e aggrovigliati della realtà; una risposta al nostro bisogno di trasformare la realtà in qualcosa di intelligibile e comunicabile»⁷¹ la liminalità la misconosce perché decisiva e categorica. In questo contesto, il compito del *neofita* diventa quello di cercare la sua classificazione⁷², la stessa classificazione che governa la sequenzialità delle situazioni di etichetta e determina «il rapporto della posizione sociale (dei pesi) dei partecipanti»⁷³. La liminalità include «[l]a soglia fra l'essere e il nulla [...], fra sanità e follia»⁷⁴ che rappresentano esattamente le zone *d'impasse* ermeneutica di entrambe le opere, svolgendosi nello spazio liminale tra l'una possibilità o l'altra.

III. Evoluzione drammatica

Una lettura comparata di entrambe le opere ci conduce a riflettere sul valore degli elementi di continuità e di discontinuità nel mantenere viva la dimensione della liminalità e di prova nella commedia. Il tema principale della novella viene così traposto nella commedia, mantenendo la persistenza della duplicità irrisolta nella novella e alimentando il contrasto tra due verità verosimili fino ad arrivare a una sola verità inverosimile⁷⁵. Lo stato dei tre membri rimasti «scombussolati dalla [loro] disgrazia»⁷⁶ rispecchia perfettamente lo stato di smarrimento tipico della liminalità.

risposta ad un grave caso di lutto. Cfr. Janusz B, Walkiewicz M. *The Rites of Passage Framework as a Matrix of Transgression Processes in the Life Course*, in *Journal of Adult Development*, vol. 25, 2018, pp. 151-159. <https://doi.org/10.1007/s10804-018-9285-1>. Data ultimo accesso 20.03.24.

⁶⁹ Cfr. Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988, pp.23 – 24

⁷⁰ Paola Cabibbo *cit.*, p.13.

⁷¹ Rosalba Campra *cit.*, p.139.

⁷² Cfr. Paola Cabibbo *cit.*, p. 13.

⁷³ T. V. Civ'jan *cit.*, p. 67.

⁷⁴ Paola Cabibbo *cit.*, p 21.

⁷⁵ Neuro Bonifazi *cit.*, p.127.

⁷⁶ Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare)*, Firenze, R. BEMPORAD & FIGLIO – Editori, 1927, p. 37. D'ora in poi ci si riferirà a questa opera come *Così è*.

Tra gli elementi di continuità vi è la trama principale, che richiede quindi che il nucleo familiare dei Ponza rimanga inalterato e che la commedia manifesti immediato disagio e costante angoscia a causa del loro arrivo nel capoluogo di provincia. Quindi anche nella parabola «questo signore vive in un modo talmente strambo da suscitare la curiosità naturalissima di tutto il paese»⁷⁷.

Esaminato lo stesso legame attraverso la lente della trasposizione teatrale nella commedia *Così è (se vi pare)*, si osserva che le sembianze fisiche del signor Ponza rimangono invariate. La novella lo dipinge come «[t]ozzo, senza collo, nero come un africano, con molti capelli insipidi su la fronte bassa, dense e aspre sopracciglia giunte, [...] e negli occhi cupi, fissi, quasi senza bianco»⁷⁸. Nella commedia, invece, viene commentato: «Che faccia! Già. Ce l'ha proprio di cattivo! Ha sconcertato tutto il paese con quella faccia! E poi, così, sempre vestito di nero...»⁷⁹.

Al contrario la signora Frola descritta nella novella come «[v]ecchina gracile, pallida, [...] dai lineamenti fini, nobilissimi, e un'aria malinconica, ma d'una malinconia senza peso, vaga e gentile, che non esclude l'affabilità con tutti»⁸⁰, rimane sostanzialmente identica nella commedia, dove viene descritta come «una vecchina linda, modesta, affabilissima, con una grande tristezza negli occhi, ma attenuata da un costante dolce sorriso sulle labbra»⁸¹.

I protagonisti della commedia non si limitano a questi personaggi, ma includono anche la comunità degli abitanti del capoluogo di provincia. In questo ambito i membri della famiglia del consigliere Agazzi, importante figura locale e superiore diretto del signor Ponza, godono di particolare rilievo. La trama dell'opera si dipana nel salotto di questa famiglia, che diventa, così, l'epicentro della vita sociale, teatro degli eventi che testimoniano lo sconvolgimento che sradica il capoluogo di provincia. A scatenare la rabbia delle signore sono le reazioni inaspettate della signora Frola alla loro visita, come spiegherà Amalia, moglie del consigliere:

«Siamo andate noi, mi pare, io e Dina, per le prime da questa signora, e non siamo state ricevute»⁸², giustificando la sua mossa come atto di cortesia «verso una forestiera»⁸³.

⁷⁷ Ivi, p. 12.

⁷⁸ *La signora Frola cit.*, p.56.

⁷⁹ *Così è cit.*, p. 29.

⁸⁰ *La signora Frola cit.*, p.57.

⁸¹ *Così è cit.*, p. 35.

⁸² Ivi, p. 10.

⁸³ Ivi, p. 11.

Del resto, il motivo dell'infermità mentale riveste un ruolo diverso rispetto alla novella originale. Mentre in quest'ultima viene inizialmente presentato come minaccia al quieto vivere di Valdana, costituendo un quesito essenziale da affrontare nel dibattito cittadino, nella commedia viene ricollocato come aspetto collaterale di un comportamento fuori schema. Ad esempio, quando il genero suggerisce l'ipotesi della precaria salute mentale della suocera come spiegazione per la strana situazione che stanno vivendo:

«Sono qua appunto per chiarir questo, signor Commendatore. La condizione di questa donna è pietosissima. Ma non meno pietosa è la mia, anche per il fatto che mi obbliga a scusarmi, a dar loro conto e ragione d'una sventura, che soltanto... soltanto una violenza come questa poteva costringermi a svelare [...] La signora Frola è pazza»⁸⁴.

Ma poi per redimersi dall'atrocità del giudizio del salotto, la signora Frola «lo nega, non soltanto per sé, ma anche per lui. Se mai, lui —dice— fu un po' alterato di mente per soverchio amore. Ma ora, sano, sanissimo»⁸⁵.

Da qui comincerà l'investigazione. Se tutta la cittadina di Valdana andrà alla ricerca della verità, nella commedia l'attività di indagine si consuma nel sopramenzionato salotto. Si tracciano così due linee diverse di inchiesta. Se l'indagine della novella è rivolta a «distinguere tra fantasma e realtà»⁸⁶, la commedia ha, come quesito, quello di raggiungere una verità assoluta, come afferma lo stesso Agazzi avendo coinvolto il prefetto, il quale «vede [...] l'opportunità di chiarire questo mistero, di venire a sapere la verità»⁸⁷.

Sfidando il fantastico «la definizione di genere per apparire soprattutto come un atteggiamento o un modo finzionale di rappresentare la realtà»⁸⁸, nella commedia esso riesce ad evocare lo spazio *intermedio* e incerto già tracciato nella novella e confermato come «area di liminalità»⁸⁹. Nella commedia, la trasgressione del comportamento di etichetta si manifesta nel fatto che la triade, presumibilmente sopravvissuta a un terremoto devastante, anziché vivere unita in un'unica

⁸⁴ Ivi, p. 52.

⁸⁵ Ivi, p. 74.

⁸⁶ *La signora Frola cit.*, p.54.

⁸⁷ *Così è cit.*, p. 34.

⁸⁸ Rosalba Campra *cit.*, p. 80.

⁸⁹ Maria Teresa Chialant *cit.*, p. 109.

abitazione, occupa due case separate. Il senso di questa trasgressione viene riassunto da Dina, figlia del consigliere Agazzi, con un esempio eloquente rivolto allo zio Laudisi:

«Dina: Tu te ne stai costì, senza badare a ciò che fanno gli altri attorno a te. — Bene. — Vengo io. E qua, proprio su questo tavolinetto che ti sta davanti, ti colloco, im-per-tur-ba-bile — anzi no, con la faccia di quel signore lì, patibolare — che so, poniamo, un pajo di scarpe della cuoca. Laudisi scattando: Come c'entrano le scarpe della cuoca?

Dina (subito): Ecco, vedi? Te ne meravigli ! Ti sembra una stramberia, e me ne domandi subito il perché»⁹⁰.

Mediante diverse manifestazioni ambigue, si delinea uno spazio ancora in fase di definizione per l'eroe, il cui momento chiave è rappresentato dalla trasgressione del comportamento d'etichetta. La medesima struttura a due poli continua nella commedia ispirandosi, inoltre, ad alcune funzioni dello schema individuato da Vladimir Propp⁹¹ per meglio calibrare i ruoli dei personaggi i quali vengono messi, letteralmente, in primo piano. In effetti, «a partire dal Novecento, [...] [i]l fantastico è andato via via trasformandosi, puntando non più, o non solo, sulla creazione di atmosfere e situazioni ricorrenti, ma anche sulla commistione e l'ibridazione fra i generi letterari»⁹² e lo schema di Vladimir Propp⁹³, nella fattispecie, sembra organizzare e articolare lo spazio liminale in modo da adattarsi alla «concezione marcatamente oculare dello spettacolo»⁹⁴.

Presentandosi la fiaba come «struttura di un'avventura infinitamente grave e responsabile perché si riduce, insomma a uno scenario iniziatico [,] il suo contenuto propriamente detto riguarda una realtà terribilmente seria: l'iniziazione,

⁹⁰ *Così è cit.*, pp. 11-12.

⁹¹ «Come altri ricercatori hanno dimostrato, il modello proppiano funziona altrettanto bene per tutte le fiabe e in particolare per quelle europee». Cfr. Cristina Lavinio, *La magia della fiaba: tra oralità e scrittura*, Scandicci, La Nuova Italia Editrice, 1993, pp.117-118.

⁹² Simone Giorgio, Premessa in «Quaderni del PENS» *cit.*, p. 3.

⁹³ Propp individua le cosiddette «grandezze costanti» il cui numero totale alla fine risulta essere 31 e le chiama funzioni, ognuna delle quali indica «l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda». Seppur esse siano di numero limitato, le loro possibili combinazioni sono di numero illimitato ma, in tutti i casi, la loro successione è pressoché identica e non implica la presenza di tutte e 31 le funzioni. Cfr. Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2003, pp.26-28

⁹⁴ Nicola Pasqualicchio *cit.*, p. 81.

Oltre la soglia: l'evoluzione drammatica della liminalità da *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero a Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello

Hajar Medhat Seifelnasr

cioè il passaggio, attraverso una morte e una risurrezione simboliche, dall'ignoranza e dall'immaturità all'età spirituale dell'adulto»⁹⁵. Tale iniziazione attraversa lo spazio liminale come prassi di formazione dell'eroe⁹⁶. Nella commedia ritroviamo entrambi gli elementi, la morte e la resurrezione, incarnati dalla figura della signora Ponza, vero eroe della commedia. Qualunque sia la realtà di questa figura ambigua e ambivalente, è certo che un fantasma è emerso dalla morte dell'altra signora:

«A rigore di logica, in quella casa non dovrebbe esserci altro che un fantasma. [...] Il fantasma d'una seconda moglie, se ha ragione lei, la signora Frola. O il fantasma della figliuola, se ha ragione lui, il signor Ponza. Resta ora da vedere, o signori, se questo fantasma per l'uno o per l'altra sia poi realmente una persona per sé. Arrivati a questo punto, mi sembra che sia anche il caso di dubitarne!»⁹⁷.

Ricalcando alcune delle funzioni dello schema di Vladimir Propp, emerge un dramma dall'alone epico, che affronta un tema concreto e reale. Il tema dell'individuo costituisce un tratto distintivo della modernità⁹⁸. Sebbene la letteratura di tutti i tempi abbia sempre messo in primo piano l'individuo, il suo ambiente e la sua complessa realtà sociale, la modernità aggiunge nuove dinamiche testuali, sfruttando un fantastico più sottile. Secondo Remo Ceserani, questo fantastico pone al centro di questa tematica il concetto di autoaffermazione dell'individuo nella moderna civiltà borghese, il quale va oltre la mera sopravvivenza biologica, estendendosi alla conquista di vari ambiti della conoscenza per lo sviluppo delle proprie potenzialità⁹⁹.

Tra l'altro sembra che Pirandello fosse consapevole della complessità della sua costruzione drammatica perché in questa commedia emerge vivido «il conflitto, e insieme l'oscillazione, la fluttuazione, l'indecisione [che] si ingenerano tra ragione

⁹⁵ Mircea Eliade, *Mito e realtà*, Torino-Leumann, Borla editore, 1966. p. 239. Per una concisa storia della trasformazione si consiglia la consultazione di Paul March-Russell, *Origins: from Folk-tale to Art-Tale* in ID., *The Short Story : An Introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, pp.1-11.

⁹⁶ Propp, infatti, nel suo *Teoria e storia del folklore*, chiarisce come le fiabe reinterpretino i riti iniziatici delle tribù primitive e come esse si soffermino molto sulla prova dell'eroe. Cfr. Vladimir J. Propp, *Theory and history of folklore*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 100-115.

⁹⁷ *Così è cit.*, pp. 127 – 128.

⁹⁸ Cfr. Remo Ceserani. *Il fantastico cit.*, p. 87.

⁹⁹ Cfr. Ivi, p. 88.

Oltre la soglia: l'evoluzione drammatica della liminalità da *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero a Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello

Hajar Medhat Seifelnasr

e follia, verità e illusione, certezza e errore, evidenza oggettiva e punto di vista parziale»¹⁰⁰. Anche se la pubblicazione dello studio di Propp e la conseguente traduzione in italiano della sua monografia avverranno diversi anni dopo stesura e pubblicazione della commedia, *Così è (se vi pare)* dimostra già una profonda comprensione di elementi ben radicati nella cultura e nella letteratura di cui Pirandello era un seguace fedele¹⁰¹.

La *silhouette* fiabesca della commedia segue lo schema delle funzioni di Propp e si delinea partendo dalla prima funzione dell'allontanamento di un membro della famiglia¹⁰². In questa fase, il nucleo familiare si distacca dalla propria casa perché «[d]el [loro] paesello non c'è quasi più traccia: è rimasto lì tra le campagne, come un mucchio di rovine; abbandonate»¹⁰³. Infatti, la commedia ha origine proprio dall'emigrazione del nucleo familiare dalla Marsica, provocata da un forte terremoto che demolisce il paesino e non risparmia nessuno dei parenti. Sradicando la triade in un modo totale dalla propria casa, il terremoto cancella ogni traccia ufficiale della loro vera identità dai documenti. Tali dettagli rendono l'allontanamento dalla propria terra totale e definitivo.

In seguito all'allontanamento, affinché il nucleo familiare ritrovi la sua pace, una volta arrivato alla loro destinazione, all'eroina viene vietato di uscire di casa come se fosse una di quelle principesse delle fiabe che si tengono in isolamento nella torre del castello. Difatti la signora Frola può dialogare con la figlia solo dal cortile:

«Alla figliuola che s'affaccia dal ballatojo lassù, come dal cielo! Questa poveretta entra nel cortile; tira il cordino del paniere; suona il campanello lassù; la figliuola s'affaccia, e lei le parla di giù, da quel pozzo, storcendosi il collo così ! figurati ! E neanche la vede, abbagliata dalla luce che cola dall'alto.»¹⁰⁴

Siccome il divieto¹⁰⁵ può essere anche rappresentato da un ordine o da un invito¹⁰⁶, nessuno proibisce alla signor Ponza di uscire, ma, come dirà la signora Frola:

¹⁰⁰ Matteo Veronesi, *Pirandello*, Napoli, Liguori editore, 2007, pp.63-64.

¹⁰¹ Cfr. Domenico Tenerelli *cit.*, pp. 66.

¹⁰² Cfr. Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p.32.

¹⁰³ *Così è cit.*, p. 37.

¹⁰⁴ Ivi, p. 16.

¹⁰⁵ Cfr. Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p. 32.

¹⁰⁶ Cfr. Ivi, p.33.

Oltre la soglia: l'evoluzione drammatica della liminalità da *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero a Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello

Hajar Medhat Seifelnasr

«Proibire, no! Io non ho detto che sia lui a proibircelo! Siamo noi, signor Consigliere, io e mia figlia: ce ne asteniamo noi, spontaneamente, creda, per un riguardo a lui»¹⁰⁷.

A ciò seguirà l'infrazione del divieto, ogni qualvolta che la signora Frola si avvicina alla casa della figliola per intrecciare qualche conversazione o semplicemente per stare un po' con lei:

«Eh, no; non salgo, veramente. Ha ragione, signore: sarebbero troppe per me. Non salgo. La mia figliuola s'affaccia dalla parte del cortile e... e ci vediamo, ci parliamo»¹⁰⁸.

La continua e ripetuta infrazione del divieto porta inevitabilmente a un'indagine dettagliata, a un'investigazione degli abitanti del capoluogo di provincia. Questo comportamento non convenzionale, in netto contrasto con le norme sociali della comunità del capoluogo di provincia, è «tale da suscitare e legittimare la curiosità»¹⁰⁹ dei suoi abitanti. La stessa signora Frola conferma «che deve dar nell'occhio alla gente, provocare scandalo, sospetti»¹¹⁰ questa loro realtà, anche «[s]e il [loro] accordo è perfetto! S[ono] contente, contentissime»¹¹¹ sia lei sia la signora Ponza.

Con l'infrazione del divieto si presenta l'antagonista, «il cui ruolo è quello di turbare la pace della famiglia felice, provocare qualche sciagura, danno o menomazione»¹¹².

In effetti, potremmo avanzare l'ipotesi che tutti coloro nella società che s'impegnano nella ricerca della verità riguardo ai Ponza sono da considerarsi antagonisti dell'eroe. Ogni riunione nel salotto in casa del Consigliere Agazzi sembra essere orchestrata per delucidare una serie di funzioni che vanno dalla "investigazione", passando per la "delazione" per arrivare al "tranello" e la conseguente "connivenza":

«Ah, signora mia, noi veniamo qua come alla fonte»¹¹³.

¹⁰⁷ *Così è cit.*, p. 44.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 42.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 44.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 63.

¹¹¹ *Ivi*, p. 45.

¹¹² Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p. 34.

¹¹³ *Così è cit.*, p. 18

L'impiego di questo blocco di funzioni, oltre a calibrare il rapporto della triade con la società ed evidenziare la trasgressione del comportamento di etichetta, conferisce anche fluidità e *suspence* all'indagine, che occupa una parte significativa della commedia. Iniziano a congetturare ipotesi sul loro statuto, motivandole con le loro curiosità come dichiarerà la signora Sirelli:

«Siamo due povere assetate di notizie»¹¹⁴.

E ancora:

«La ragione per cui questa povera madre non può andare a vedere in casa la figliuola, per esempio, la sanno loro, qual è veramente?»¹¹⁵.

Man mano che i personaggi iniziano a formulare ipotesi sullo *status* della triade, la tensione aumenta. Tenteranno di ottenere risposte in ogni modo dalla signora Frola:

«Non esce mai di casa, però, la sua figliuola! Almeno, nessuno l'ha mai veduta!»¹¹⁶.

Arrivando a interrogare pure signor Ponza:

«Morta? — Oh!.. trasecolati : Come? — Morta? [...] Ma dunque, quella che lei ha con sé?»¹¹⁷.

Pertanto, conducendo ricerche e indagini interminabili, essi sono gli esecutori della funzione dell'investigazione¹¹⁸, la quale è di cruciale importanza poiché, non solo genererà gli eventi successivi, ma anche le due ipotesi contrastanti sul comportamento dei Ponza-Frola, il che darà luogo all'esitazione fantastica. Questo crescendo di angoscia e di inquietudine trasformerà la cittadina in uno spazio abitato da spettri, come sottolinea Laudisi rivolgendosi alla sua immagine riflessa nello specchio:

«Dico per me che, qua di fronte a te, mi vedo e mi tocco — tu, — per come ti vedono gli altri — che diventi ? — Un fantasma, caro, un fantasma! — Eppure, vedi questi pazzi? Senza badare al fantasma che portano con sé, in se stessi, vanno

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ivi*, p. 40

¹¹⁷ *Ivi*, p. 53.

¹¹⁸ Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p. 34.

correndo, pieni di curiosità, dietro il fantasma altrui! E credono che sia una cosa diversa»¹¹⁹.

La verità è che, rincorrendo i fantasmi altrui, gli antagonisti riescono ad ottenere risposte, essendo la funzione dell'investigazione appaiata a quella della delazione dove l'antagonista «riceve informazioni sulla sua vittima»¹²⁰. Queste informazioni partono da congetture:

«La ragione per cui questa povera madre non può andare a vedere in casa la figliuola, per esempio, la sanno loro, qual è veramente?»¹²¹. Alla signora Sirelli risponde subito la giovane Dina: «Perché il genero, dicono, glielo proibisce»¹²².

La ripetizione ossessiva della stessa accoppiata di funzioni investigazione-/delazione si manifesta poiché le informazioni ricevute forniscono costantemente spunti per ulteriori indagini. Laudisi, non convinto comunque che queste indagini possano arrivare alla verità assoluta, si oppone ai tentativi degli antagonisti:

«Vi vedo così affannati a cercar di sapere chi sono gli altri e le cose come sono, quasi che gli altri e le cose per se stessi fossero così o così»¹²³.

Questo discorso anticipa tre scene in cui la signora Frola e il signor Ponza si contrappongono a vicenda, spingendo gli antagonisti a intensificare il loro attacco contro la triade. Questa struttura a cerchio che racchiude saldamente il gruppo del salotto e lo imprigiona in questo andirivieni ossessivo, evidenzia l'inutilità del tentativo di schematizzare la realtà, ovvero di stabilire una verità assoluta e credibile.

Una volta constatata l'*impasse*, giustificati dalla «smania che è in tutti ormai, di penetrar questo mistero che rischia di far[li] impazzire tutti quanti»¹²⁴, gli antagonisti passano all'esecuzione della funzione del tranello, in quanto «tenta[no] di ingannare la vittima per impadronirsi di lei o dei suoi averi»¹²⁵. Lo stesso prefetto, invitato a intervenire per porre fine al delirio generale, ne prende atto:

«Eh, voi avete stabilito qua un vero quartiere di congiura»¹²⁶.

¹¹⁹ *Così è cit.*, p. 82.

¹²⁰ Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p.35

¹²¹ *Così è cit.*, p. 19.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ivi*, p. 27.

¹²⁴ *Ivi*, p. 77.

¹²⁵ Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p. 35.

¹²⁶ *Così è cit.*, p. 140.

Se nella fiaba l'antagonista deve mutare aspetto¹²⁷, il gruppo del salotto cambia strategia per tentare un altro approccio. Da qui, impossibilitati a compiere nuovamente il ciclo tra investigazione e delazione, gli antagonisti passano a un trucco infido, radunando i diversi membri della famiglia dell'eroe per effettuare una specie di confronto che possa svelare la tanto cercata verità:

«Abbiamo inteso prima l'uno, poi l'altra; mettendoli insieme, ora, di fronte, vuoi che non si scopra: dove sia il fantasma, dove la realtà?»¹²⁸.

L'organizzazione è impeccabile: le signore del gruppo, con la scusa di restituire la visita della signora Frola, la inganneranno per portarla a casa del consigliere Agazzi. Nel frattempo, egli farà finta di aver dimenticato la pratica del signor Ponza, attirandolo anch'egli nella stessa casa. Quando la signora Sirelli interverrà con una scusa, la signora Frola e il signor Ponza si troveranno improvvisamente a faccia a faccia.

Nel frattempo, Laudisi intrattiene le altre signore nel salotto Agazzi, alimentando deliberatamente l'esitazione tra due possibilità e mantenendo vivo lo spazio liminale che è stato creato. Egli mette in discussione il significato dell'atto del secondo matrimonio, in quanto può benissimo essere «un atto simulato, [...] fatto per finta, con l'aiuto degli amici, per sondare la sua fissazione, che la moglie non fosse più quella, ma un'altra»¹²⁹. Allo stesso modo, solleva dubbi sulle lettere che la figlia fa scendere alla mamma nel panierino, le quali possono essere «finte, fatte per secondare la fissazione della signora Frola»¹³⁰ perché, pur avendo teoricamente valore universale, questi documenti possono avere «quel valore che ognuno gli vuol dare»¹³¹.

In seguito, si esegue la funzione della connivenza, dove «[l]a vittima cade nell'inganno e con ciò favorisce involontariamente il nemico»¹³². Siccome «gli *inviti insidiosi* sono sempre *accolti* e messi in atto»¹³³, la signora Frola segue le altre donne per arrivare in casa del consigliere Agazzi come previsto, mentre il

¹²⁷ Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p. 35.

¹²⁸ *Così è cit.*, p. 76.

¹²⁹ *Ivi*, p. 90.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p. 36.

¹³³ *Ibidem*. Corsivi dell'autore.

signor Ponza accompagna il consigliere. L'incontro dei due personaggi davanti agli antagonisti avrà conseguenze che si riverbereranno soprattutto nel comportamento del signor Ponza. In preda ad una sorta di crisi riesce, non solo a convincere la suocera a tornare a casa, ma anche ad ampliare lo spazio liminale dell'esitazione. Dopo aver inizialmente accettato la posizione della suocera e averla mandata via con un triste spettacolo, ritorna a fornire molto razionalmente al suo pubblico una "doverosa dichiarazione":

«E non intendono che l'unico mezzo è questo, per tenerla nella sua illusione? che io le gridi così la verità, come se fosse una mia pazzia?»¹³⁴.

Che l'insidioso incontro avvenuto tra Ponza e la suocera abbia come conseguenza diretta un *danneggiamento*, lo chiarisce il signor Ponza, il quale non può più «tollerare quest'inquisizione accanita, feroce sulla [sua] vita privata, che finirà di compromettere, guasterà irreparabilmente un'opera di carità»¹³⁵.

È significativo notare come un incontro forzato tra le due versioni della verità possa «arrecare[re] danno [...] a uno dei membri della famiglia»¹³⁶. Proprio come nella fiaba, dove l'antagonista «[e]sige o attira a sé la sua vittima»¹³⁷, il tranello organizzato porterà la signora Ponza a recarsi presso la casa di Agazzi. Giacché l'ultima congiura non ha svelato la vera identità della signora Ponza, il prefetto chiederà al signor Ponza di portarla in udienza a casa Agazzi per acclarare il fatto in modo definitivo.

Se entrambe le opere iniziano quasi allo stesso modo, il finale varia notevolmente dalla novella alla sua trasposizione comica. Nella prima, la signora Ponza rimane una figura enigmatica e sfuggente, quasi un fantasma che si muove all'ombra. Tuttavia, in quest'ultima, tale figura si concretizza e si manifesta chiaramente nella scena finale del terzo atto, per porre apparentemente fine al dibattito, una scena che dimostra verità essenziali sulla tesi, ovvero il programma stesso disegnato da Pirandello per proporre una soluzione utile ai fini della risoluzione del problema della commedia¹³⁸.

¹³⁴ *Così è cit.*, p. 110

¹³⁵ *Ivi*, p. 142.

¹³⁶ Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p.37.

¹³⁷ *Ivi*, p.39.

¹³⁸ Cfr. Kenneth Lawrence *cit.*, p. 64.

Questa soluzione drammatica porta a una dilatazione dello spazio liminale della prova, poiché la conclusione definitiva del fatto viene soppressa. Nel complesso, le funzioni che guidano gran parte della trasposizione comica preparano il terreno per l'avvento del danneggiamento¹³⁹, con cui hanno inizio le azioni narrative vere e proprie della fiaba¹⁴⁰. *Così è (se vi pare)* si traveste quindi da fiaba che finisce prima ancora di iniziare. L'intera parabola si svolge nello spazio liminale che segna l'inizio della trasformazione dell'eroe.

Nella soppressione del lieto fine, si osserva un rovesciamento della consolazione tipica delle fiabe. *Così è (se vi pare)* si presenta come una fiaba cui manca sia la vittoria dell'eroe sia ogni dimensione consolatoria. L'uomo è lasciato ad affrontare il suo amaro destino. Perché, mentre la fiaba è «un viaggio tutto in divenire per il riconoscimento e l'acquisizione formale e sostanziale del proprio Sé»¹⁴¹, la signora Ponza, consapevole di essere in sé nessuna¹⁴², rende impossibile una conclusione consolatoria che nega la sconfitta universale¹⁴³ lasciando che tutto si risolva nell'esordio di questa fiaba mancata.

IV. Conclusioni

«E chi dei due? Non potete dirlo voi, come non può dirlo nessuno. E non già perché codesti dati di fatto, che andate cercando, siano stati annullati – dispersi o distrutti – da un accidente qualsiasi – un incendio, un terremoto – no; ma perché li hanno annullati essi in sé, nell'animo loro, volete capirlo? creando lei a lui, o lui a lei, un fantasma che ha la stessa consistenza della realtà, dove essi vivono ormai in perfetto accordo, pacificati. E non potrà essere distrutta, questa loro realtà, da nessun documento, poiché essi ci respirano dentro, la vedono, la sentono, la toccano! – Al più, per voi potrebbe servire il documento, per levarvi voi una

¹³⁹ «L'allontanamento, l'infrazione del divieto, la delazione, la riuscita dell'inganno, servono a prepararla, ne creano la possibilità o più semplicemente la facilitano». Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p.37.

¹⁴⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹⁴¹ Rossella Certini, *I contributi delle scienze umane all'interpretazione della fiaba: dall'antropologia alla psicoanalisi... con tracce filosofiche* in «Studi Sulla Formazione/Open Journal of Education», 20 (2), 2017. DOI: https://doi.org/10.13128/Studi_Formaz-22183 p.231.

¹⁴² *Così è cit.*, p. 159.

¹⁴³ Cfr. Gianfranco de Turrís, *Il professore che amava i draghi* in John R.R. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico* (a cura di Christopher Tolkien), Milano, Trento, Luni Editrice, 2000, p. 17.

sciocca curiosità. Vi manca, ed eccovi dannati al meraviglioso supplizio d'aver davanti, accanto, qua il fantasma e qua la realtà, e di non poter distinguere l'uno dall'altra!»¹⁴⁴

Entrambe le opere che abbiamo esaminato mettono a fuoco il dilemma dello scontro «fra l'identità profonda e autentica e la maschera esteriore del ruolo sociale»¹⁴⁵ tentando di esplorarlo in due ottiche diverse.

La novella trae profitto dai meccanismi della letteratura fantastica per creare una zona di liminalità finalizzata con la scoperta del sé in via di definizione, giacché «[o]ggi, come nel XIX secolo, la funzione del fantastico è illuminare per un momento [...] l'inconoscibilità dell'intorno e quella del lettore stesso»¹⁴⁶. Perciò il narratore riesce a esporre entrambe le ipotesi sull'identità della signora Frola coinvolgendo il lettore in un *climax* che non si risolve poiché l'esitazione permane fino all'ultima riga della novella.

Nella commedia, il dibattito diventa particolarmente evidente poiché guidato dal personaggio del *raisonneur*, ovvero Lamberto Laudisi. Pur essendo una figura fuori azione, Laudisi rappresenta effettivamente il pensiero relativistico e cerca di offrire una soluzione al dilemma presentato¹⁴⁷. In effetti, il suo *risus sardonicus* che scoppia inaspettatamente nei momenti di alta tensione scenica «è sempre traccia, spia ed eco dello smarrimento, dello spaesamento, di un disagio e di un'angoscia in cui si mescolano e si confondono la gioia e il lutto, la vita e la morte»¹⁴⁸.

La realtà è che, con il declino del concetto di appartenenza solida a una comunità specifica, al cui interno l'individuo assume un ruolo predefinito dagli altri, emerge l'individuo moderno. Quest'ultimo si impegna nella propria autoaffermazione in base a compiti che egli stesso si assegna, diventando così l'artefice del proprio destino e delle proprie scelte¹⁴⁹. Un individuo capace di prendere spunti dalle sfide

144 *Così è cit.*, p. 75.

145 Matteo Veronesi *cit.*, p. 68.

146 Rosalba Campra *cit.*, p.138.

147 Cfr. Kenneth Lawrence *cit.*, p. 64.

148 Matteo Veronesi *cit.*, p. 14.

149 Cfr. Remo Ceserani, *Lo straniero che è in noi* in «Narrativa», N.28, 2006, *Altri stranieri*, p.14.

della propria realtà per svilupparli e integrarli in una scala di valori che permea la sua esistenza.

Ciò ha portato questo individuo a sperimentare una gamma di sentimenti contrastanti: la gioia per la propria liberazione da legami che egli stesso non aveva stretto, ma sensazioni di fallimento e di inevitabile sconfitta. Questi sentimenti nascono dall'assenza di basi solide offerte dalla partecipazione e dall'appartenenza a uno schema collettivo e valido a prescindere dai suoi elementi costitutivi. Nascono, quindi, l'ansia e l'angoscia, derivanti dirette dall'incertezza: giacché, nel suo incessante tentare di dettare i suoi desideri e le proprie ambizioni, l'individuo si scontra con i propri limiti vivendo disorientamento e possibili allucinazioni¹⁵⁰.

Affievolendosi il rapporto tra l'uomo quindi e il suo mondo, le varie certezze e tranquillità precedenti cedono gradualmente il passo a svariate forme di smarrimento esistenziale¹⁵¹. È questo il dilemma dell'uomo contemporaneo, alle prese con un irrefrenabile desiderio di raggiungere la compiutezza e la perfezione, di pervenire a una soluzione o spiegazione definitiva che alleggerisca il peso della ricerca e gli permetta di dominare e gestire la complessità di un mondo. Tuttavia, questo mondo sfugge a tutti questi suoi tentativi, ponendogli sempre più domande e inducendolo a intraprendere ricerche sempre diverse.

In questo contesto, emergono le sfide della soggettività individuale e la complessità dei rapporti familiari affrontate con maestria da Pirandello. Il suo lavoro mina i tentativi di trattare sistematicamente la vita umana e la responsabilità individuale, sfidando le convenzioni dei sistemi morali.¹⁵² A tal proposito è opportuno concludere con questo passo dal suo saggio *L'umorismo*:

«Quanto più difficile è la lotta per la vita e più è sentita in questa lotta la propria debolezza, tanto maggiore si fa poi il bisogno del reciproco inganno. La simulazione della forza, dell'onestà, della simpatia, della prudenza, in somma, d'ogni virtù, e della virtù massima della veracità, è una forma d'adattamento, un

¹⁵⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹⁵¹ Cfr. Bruno Bandini, *Una storia della «follia» secondo Tomaso Garzoni* in *Il lettore di provincia*, Fascicolo 59, dicembre 1984. p. 19.

¹⁵² Cfr. Hubert C. Heffner, *Pirandello and the Nature of Man* in *The Tulane Drama Review*, vol. 1, no. 3, 1957, p. 23.

Oltre la soglia: l'evoluzione drammatica della liminalità da *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* a *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello

Hajar Medhat Seifelnasr

abile strumento di lotta. L'umorista coglie subito queste varie simulazioni per la lotta della vita; si diverte a smascherarle; non se n'indigna: — è così!»¹⁵³.

¹⁵³ Luigi Pirandello, *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo cit.*, p.172.

Bibliografia:

- AA. VV., «Quaderni del PENS», N.5, 2022, (Numero monografico: *Spettri. Assenze. Memorie. Il fantasma nella letteratura contemporanea*).
- Bandini, Bruno, *Una storia della "follia" secondo Tomaso Garzoni* in «Il lettore di provincia», Fascicolo 59, dicembre 1984.
- Bellemin-Noël, Jean, *Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)* in «Littérature. Revue trimestrielle», N.8., 1972. (Numero monografico: *Le fantastique*.)
- Bonifazi, Neuro, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1982.
- Cabibbo, Paola, (a cura di), *Sulla soglia. Questioni di liminalità in letteratura*, Roma, Il calamo, 1993.
- Campra, Rosalba, *Territori della finzione, Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci editore, 2000. (Traduzione dallo spagnolo di Barbara Fiorellino).
- Ceserani, Remo [et al.], *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983.
- ID., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Ciancio, Claudio, *Lo straniero come paradosso ermeneutico* in «Lo sguardo. Rivista di filosofia», N.20, 2016 (I) (Numero monografico: *Herméneutique et interculturalité* a cura di Berner, Christian, Canullo, Carla e Wunenburger, Jean-Jacques)
- Eliade, Mircea, *Mito e realtà*, Torino-Leumann, Borla editore, 1966. (Traduzione e prefazione di Giovanni Cantoni).
- Heffner, Hubert C., *Pirandello and the Nature of Man* in *The Tulane Drama Review*, vol. 1, N.3, 1957.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981.
- Lawrence, Kenneth, *Luigi Pirandello: Holding Nature up to the Mirror*, in «Italice», vol. 47, N.1, 1970.
- Lotman, Jurij M., e Boris A. Uspenskij, a cura di. *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS* (Edizione italiana a cura di Clara Strada Janovič), Torino, Einaudi, 1973.
- Manganelli, Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.

Oltre la soglia: l'evoluzione drammatica della liminalità da *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* a *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello

Hajar Medhat Seifelnasr

- March-Russell, Paul, *The Short Story: An Introduction*, Edinburgh University Press, 2009.
- Paravati, Claudio, *Xenofobia: all'origine dello straniero* in «Gioventù Evangelica (GE)», N.209, 2009.
- Pasqualicchio, Nicola, *Il fantastico nella drammaturgia italiana del primo Novecento* in «Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico» VOL. II, N.2, 2014.
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo. Saggio*, Lanciano, R. Carabba Editore, 1908.
- ID., *E domani, Lunedì. Novelle*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1919.
- ID., *Così è (se vi pare)*, Firenze, R. BEMPORAD & FIGLIO – Editori, 1927.
- Propp, Vladimir J., *Theory and history of folklore*, (a cura di Anatoly Liberman), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- ID., *Morfologia della fiaba* (a cura di Gian Luigi Bravo), Torino, Einaudi, 2003.
- Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica* (Traduzione dal francese di Elna Klersy Imberciadori), Milano, Garzanti, 2000.
- Tolkein, John R.R. *Il medioevo e il fantastico* (a cura di Christopher Tolkien), Milano, Trento, Luni Editrice, 2000.
- Van Genepp, Arnold, *The Rites of Passage*, London, Routledge, 2004.
- Veronesi, Matteo, *Pirandello*, Napoli, Liguori editore, 2007.

Sitografia:

- Celati, Gianni, *Lo spirito della novella*, in «Griseldaonline», N. VI, 2006-2007. <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-spirito-novella>
- Walkiewicz, Janusz B., e M. Walkiewicz. *The Rites of Passage Framework as a Matrix of Transgression Processes in the Life Course* in «Journal of Adult Development», vol. 25, 2018. <https://doi.org/10.1007/s10804-018-9285-1>.