



ROSALBA GALVAGNO

## LE PERFORMANCE DI PIGMALIONE TRA LETTERATURA, ARTE E TEATRO

*Pygmalion, a disappointed artist because of the audacity and the vices of the Propoetides who dared to challenge Venus's divinity and who consecrated themselves to prostitution, feels disgust at the female sex and so, after a long period of abstinence and loneliness, he finally decides to mould a statue of a woman which corresponds to his feminine ideal and falls tenderly in love with it. He gets out of Venus that this simulacrum would be changed to a real flesh-and-blood woman and he marries her. The goddess becomes in this way the true artifex of this exceptional metamorphosis that, instead of petrifying life, vivifies the stone in order to allow the perfect union of the two lovers.*

*From this famous myth told in Ovid's Metamorphoses, some modern variations and/or hybridizations among literature and music (Rousseau, Pygmalion, scène lyrique), literature and painting (Balzac, Le chef-d'oeuvre inconnu), literature, art and theatre (Pirandello, Diana e la Tuda) will be presented. In these rewritings the promethean artist does not always have the lucky possibility to realize his performance.*

La prima grande versione letteraria del mito di Pigmalione risale a Ovidio che l'ha narrata nel libro X delle *Metamorfosi*. A partire già dal Medioevo e poi via via durante il Rinascimento, l'età barocca, l'Illuminismo, il Romanticismo e il Positivismo, fino alla letteratura moderna del Novecento, il mito di Pigmalione non cesserà di ispirare poeti, scrittori, pittori, scultori, musicisti, registi teatrali e, più vicino a noi, anche eminenti cineasti. La letteratura a riguardo è naturalmente sterminata, qui vorrei però citare almeno un lavoro del 2006 il cui titolo mette in particolare risalto le ripercussioni che il mito ha avuto nell'arte occidentale da Ovidio ai nostri giorni. Si tratta del libro di Victor I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*. Ora, tale effetto è da ravvisare certo nelle innumerevoli variazioni del mito che si sono succedute a partire dal racconto ovidiano ma, al contempo, nella scommessa di produrre effettivamente il cosiddetto miracolo di Pigmalione cioè la metamorfosi di una statua in donna vivente. In questo senso Stoichita può affermare che, a differenza della performance di Narciso, che produce soltanto un riflesso che si sottrae al tatto, la performance di Pigmalione produce invece un oggetto tangibile:



Essi [gli dèi] punirono Narciso per essersi innamorato del proprio riflesso, ma, al contrario, esaudirono Pigmalione, preso dal desiderio davanti alla sua opera. L'antitesi tra Narciso e Pigmalione concerne due modi di investimento erotico dell'immagine. In un caso l'immagine si mostra evanescente e impalpabile, «come la pittura» [...]; mentre nell'altro appare come in possesso di un corpo, «a imitazione di ogni scultura», [...]. Sarebbe tuttavia improprio e riduttivo vedere qui soltanto l'antitesi tra due espressioni dell'arte. Il grande scarto tra le due storie è dato soprattutto dall'affiorare nel mito di Pigmalione, di un aspetto la cui assenza, nel mito di Narciso, non sarà mai sottolineata abbastanza. Questo aspetto è l'opera. Assente in Narciso, l'«opera» sarà il centro attorno al quale si organizzerà la storia di Pigmalione. [...]. Il mito di Pigmalione non è soltanto un mito dell'immagine (come per Narciso), ma concerne l'immagine-opera o, più precisamente, il suo corpo.<sup>1</sup>

Se questa distinzione, e perfino opposizione, tra i due miti – sottolineata con forza da Stoichita – è senza dubbio fenomenale, bisogna però ricordare che il mito di Pigmalione si configura invece, nella struttura del poema, come un corollario del mito di Narciso. D'altronde dopo Nietzsche e dopo Freud, come lo stesso Stoichita ricorda, specialmente dopo Freud aggiungiamo noi, come non leggere nella favola bella di Pigmalione la realizzazione del desiderio impossibile (fantasma) di Narciso?<sup>2</sup>

Inoltre, la storia dell'effetto Pigmalione può trasformarsi, come lo stesso Stoichita documenta, in una storia di morte<sup>3</sup>.

Abbiamo scelto di illustrare la performance di Pigmalione, cioè il passaggio all'atto erotico di un eccezionale performer – l'*artifex*-amante –, attraverso quattro straordinarie versioni del mito, da quella poetica di Ovidio alla variazione teatrale e musicale settecentesca di Jean-Jacques Rousseau (*Pygmalion, scène lyrique*), a quella narrativa ottocentesca di Honoré de Balzac (*Le Chef-d'oeuvre inconnu*), a quella teatrale novecentesca di Luigi Pirandello (*Diana e la Tuda*). Se nelle due versioni

<sup>1</sup> V. I. STOICHITA, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 2006, p. 12 (*The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacra*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006).

<sup>2</sup> Per l'articolazione di questo mito nel poema ovidiano cfr. R. GALVAGNO, *Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Panormitis, Paris, 1995, in particolare pp. 31-45.

<sup>3</sup> «La dialettica vita/morte è al centro dei capitoli dedicati all'«effetto Pigmalione» nel Rinascimento. Uno di essi si occupa della più bella storia di un modello trasmessa dai documenti antichi, racconta gli smarrimenti di un giovane che volle diventare statua. [...]. Perché ci sia il trionfo del simulacro, è necessaria la morte del modello». Cfr. V. I. STOICHITA, *L'effetto Pigmalione*, cit., p. 13 e pp. 69 ss. Vedremo come questa oscura performance dell'«effetto Pigmalione» è stata mirabilmente illustrata, tra gli altri, da Balzac e Pirandello.



teatrali, come nel mito fondatore, il protagonista è uno scultore, nel racconto di Balzac sarà un pittore.

### 1. Ovidio, *Pigmalione*

Artista deluso a causa dell'audacia e dei vizi delle Propetidi che avevano osato mettere in dubbio la divinità di Venere e si erano votate alla prostituzione, Pigmalione, disgustato nei confronti del sesso femminile decide, dopo un lungo periodo di astinenza e di solitudine, di modellare una statua di donna a immagine del suo ideale, della quale si innamora teneramente. Egli ottiene da Venere che questo simulacro sia dotato di vita e lo sposa. La dea diviene così il vero *artifex* di questa eccezionale metamorfosi che, invece di pietrificare la vita, vivifica la pietra al fine di permettere la perfetta unione degli amanti.

Nel poema di Ovidio l'approccio amoroso dello scultore cipriota nei confronti della statua d'avorio trasformata in donna grazie all'intercessione di Venere, occupa all'incirca gli ultimi quindici versi del testo di *Pigmalione*<sup>4</sup>. Ma questa performance è già prefigurata nella prima parte del racconto, dove l'artista comincia a desiderare ardentemente, come fosse una donna, la sua eburnea vergine appena scolpita. Il secondo approccio amoroso non sarebbe allora che una semplice variazione del primo, reso però effettivo dalla metamorfosi. Infatti là dove, nella prima performance si legge «an sit//corpus an illud ebur» [«se sia carne o avorio»]<sup>5</sup>, nella seconda, a metamorfosi avvenuta, il testo dice: «corpus erat» [«Era davvero un corpo»]<sup>6</sup>:

280 Tornato a casa, andò dalla statua della sua ragazza,  
si gettò sul letto a baciarla, e gli parve che si riscaldasse.  
Di nuovo la bacia, le tocca il petto,  
e l'avorio toccato s'ammorbidisce dalla sua durezza  
e cede alle dita come la cera d'Imetto

285 s'ammorbidisce al sole e, trattata dal pollice,  
assume moltissime forme e con l'uso diventa usabile.  
Mentre stupisce e gode, ma la sua gioia è dubbiosa,  
temendo l'inganno, l'innamorato tocca e ritocca l'oggetto del suo desiderio.

<sup>4</sup> OVIDIO, *Le metamorfosi*, in ID., *Opere* II, traduzione di G. Paduano, introduzione di A. Perutelli, Einaudi, Torino, 2000 («Biblioteca della Pléiade»). Si cita da questa edizione.

<sup>5</sup> *Met.*, X, 255-256.

<sup>6</sup> *Met.*, X, 289.



Era davvero un corpo: le vene toccate pulsavano.  
290 Allora l'eroe di Pafo pensò le parole più piene  
per render grazie alla dea, e intanto con le sue labbra  
preme quelle altre labbra finalmente vere, e la ragazza  
sentì i baci e arrossì e, sollevando alla luce  
Gli occhi timidi, vide insieme il cielo e l'amante.

In questo secondo abbraccio che stringe non più una statua ma un corpo, le dita dello scultore toccano al posto del duro avorio una materia molle come la cera dell'Imetto.

E poco prima, quasi contemporaneamente a questa palpabile morbidezza, a Pigmalione era sembrato che la statua fosse tiepida<sup>7</sup>. La potente similitudine tra l'avorio riscaldato dalle dita dello scultore e la cera dell'Imetto che si ammorbidisce al calore del sole suggerisce l'*enjeu* profondo dell'arte della scultura, poiché lo scultore tratta realmente con l'azione delle sue mani una materia dura come fosse una materia molle. La metafora del miele dell'Imetto esalta in tal modo il miracolo della scultura e dell'amore, che trasforma l'avorio in morbida materia, la donna pietra<sup>8</sup> in donna viva<sup>9</sup>.

Si sarà notata nei versi su riportati la frequenza massiccia del lessico del baciare e del toccare. Su questa prevalenza eccezionale del tatto, sul suo valore metaforico, e sul particolare oggetto femminile creato dallo scultore si è soffermata una brillante studiosa di Ovidio:

Le récit de la transformation produit lui-même une très belle image de la création poétique à travers la comparaison entre l'ivoire qui devient chair et la cire qui s'amollit [...]. Cette comparaison mobilise le même vocabulaire que l'évocation des caresses prodiguées à la statue [...] tout en suggérant un travail de modelage [...]; ainsi, décrivant un geste proche non seulement de celui de Pygmalion amant, mais aussi de celui de Pygmalion sculpteur, elle montre qu'il s'agit d'un seul et même geste et établit, par le biais du motif de la métamorphose, une identité absolue entre l'amour et l'art —

<sup>7</sup> «visa tepere est», *Met.*, X, 281.

<sup>8</sup> Ecco come le Propetidi erano state trasformate in pietra: «Utque pudor cessit sanguisque induruit oris./in rigidum parvo silicem discriminae versae» [«smarrito il pudore si indurì il sangue//sulle loro guance, e fu breve il passo a divenire pietra»], *Met.*, X, 241-242.

<sup>9</sup> «Interea niveum mira feliciter arte//sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci//nulla potes, operis sui concepit amorem./Virginis est verae facies, quam vivere credas//et, si non obstet reverentia, velle moveri://ars adeo latet arte sua» [«Nel frattempo scolpi con arte mirabile//il candido avorio, e gli diede una forma con cui non può nascere//nessuna donna, e s'innamorò della sua opera://l'aspetto è quello di una ragazza vera, e crederesti//che sia viva e voglia muoversi, salvo il pudore://a tal punto l'arte nasconde l'arte»], *Met.*, X, 250-252.



art de Pygmalion, bien sûr, mais aussi art du poète, [...]. La création, dans les deux cas, consiste à projeter son désir à l'extérieur de soi et à travailler encore la matière en la caressant comme un amant [...] jusqu'à ce que l'art se masque lui-même. Seul cet effacement total des marques de l'art dans l'oeuvre permet à la statue de paraître réelle puis de le devenir effectivement; c'est la différence entre l'*eburnea uirgo* et le poème ovidien, dans lequel l'invisibilité de l'art acquiert un prix supplémentaire et paradoxal par son exhibition [...] périodique, cette exhibition étant précisément définie par la malicieuse formule *ars [...] latet arte sua*. Toujours est-il que l'épisode de Pygmalion délivre non seulement une vision profondément sensuelle de la métamorphose, mais un véritable art poétique — qui se double peut-être d'un art de la lecture — fondé sur l'idée d'une étreinte amoureuse sans cesse renouvelée entre le créateur et son oeuvre, [...].<sup>10</sup>

D'altronde la studiosa aveva attribuito la metamorfosi del simulacro in corpo vivo, al «plaisir» inequivocabilmente erotico dei due amanti:

Mais la «vérité» de ce corps qui n'est plus un simulacre [...] se révèle dans et par la naissance du plaisir: plaisir masculin, placé au centre du récit (*gaudet*), mais surtout plaisir féminin, dont l'émergence constitue l'objet à peine voilé de la description et dont les manifestations (sensation de chaleur, attendrissement de la chair, tremblement, rougeur) sont finalement résumés par le verbe *sensit*, qui prolonge en rejet un vers d'une très grande intensité dramatique<sup>11</sup>. Ce passage où l'ivoire, «prolongement de la chair» de Pygmalion, devient chair à son tour, explore avec une troublante franchise le pouvoir métamorphosant de l'amour physique en mettant pour cela en oeuvre toutes les ressources d'un langage poétique rendu aussi souple et sensible que la cire. La métamorphose est ici dotée, [...], d'une fonction réparatrice, [...] pour Pygmalion qui, en matérialisant dans l'ivoire son idéal de la féminité, convertit sa mélancolie et ses déceptions en comblement absolu quand, [...], la métamorphose, effet de la passion et de la piété conjuguées, permet l'union amoureuse.<sup>12</sup>

Importa qui sottolineare il suggerimento di Hélène Vial a proposito dell'intervento di Venere nella metamorfosi della statua. Non era stata proprio Venere che durante le feste per il suo culto aveva 'sentito' la preghiera del suo fedele?<sup>13</sup> Ovidio usa lo

<sup>10</sup> Cfr. H. VIAL, *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Études sur l'art de la variation*. Les Belles Lettres, Paris, 2010, pp. 126-127.

<sup>11</sup> «'Sensit' et erubuit timidumque ad lumina lumen//attollens pariter cum caelo vidit amantem» [«senti i baci e arrossi e, sollevando alla luce//gli occhi timidi, vide insieme il cielo e l'amante»], *Met.*, X, 293-294.

<sup>12</sup> H. VIAL, *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, cit., p. 126.

<sup>13</sup> «'Sensit', ut ipsa suis aderta Venus aurea festis, //vota quid illa velint, ... » [«Ma l'aurea Venere, che era presente alla sua festa, //capi il vero senso della preghiera, ... »], *Met.*, X, 277-278.



stesso verbo, *sensit*, posto a incipit dei rispettivi versi 277 e 293<sup>14</sup>, per indicare sia la reazione di Venere alla preghiera di Pigmalione, sia quella della statua, ormai trasformata in donna, ai baci del suo amante! La funzione di Venere si rivela pertanto capitale ai fini della performance pigmalionica. L'intervento di quest'ultima è determinato a sua volta dalla *pietas* di Pigmalione<sup>15</sup> e dalla «preghiera»<sup>16</sup> a lei rivolta, perché sarà proprio a questa preghiera che Venere darà corpo per appagare il desiderio del pio artista<sup>17</sup>. Anche qui Ovidio adopera lo stesso sostantivo, *vota*, per indicare il desiderio (la preghiera) e l'oggetto del desiderio (la statua vivente). È un atto di parola dunque che rende possibile la performance di Pigmalione, la trasformazione in godimento del suo desiderio. Ma vi è di più. Ovidio mette in bocca al suo eroe, proprio nella scena intensamente erotica che egli sta descrivendo e che il suo personaggio sta vivendo, delle parole di ringraziamento le più piene (*plenissima//verba*), mentre bacia delle labbra non più false (*Oraque...non falsa*)<sup>18</sup>, creando così uno straordinario parallelismo e perfino una sorprendente assimilazione tra *verba* e *ora*, parole e baci, a ulteriore conferma dell'ipotesi secondo la quale la performance di Pigmalione può realizzarsi a partire da un atto di parola e di *pietas*.

## 2. Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion, scène lyrique*<sup>19</sup>

Il melodramma di Jean-Jacques Rousseau si compone di un atto unico nel quale il protagonista si esibisce in una «performance théâtrale lyrique» volta a realizzare sulla scena «la configuration spécifique du sujet Jean-Jacques//Rousseau dans son moi»<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Vedi note 11 e 13.

<sup>15</sup> «cum munere functus...» [«Compiute// le offerte,... »], *Met.*, X, 273-274.

<sup>16</sup> «'vota' quid illa velint», *Met.*, X, 277-278.

<sup>17</sup> «rursus amans rursusque manu sua 'vota' retractat» [«l'innamorato tocca e ritocca l'oggetto del suo desiderio»], *Met.*, X, 288.

<sup>18</sup> *Met.*, X, 290-291.

<sup>19</sup> La data di composizione della *pièce* sembra risalire al 1762, ma soltanto nel 1770 e 1775 sarà rappresentata prima a Lione e poi Parigi. Mlle Raucourt rappresentava la statua e il celebre attore Larive Pigmalione. Una lunga discussione si è tenuta attorno alla musica del *Pygmalion*. Lo spartito originale, salvo tre brani dello stesso Rousseau, risale al musicista Coignet. Ma nel 1772 un musicista viennese, Aspelmayer, compose una nuova musica per la *scène lyrique*. Per il testo e la storia del testo cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Pygmalion, scène lyrique*, in ID., *Oeuvres complètes*, II, a cura di B. Gagnebin, M. Raymond, Gallimard, Paris, 1961 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp. 1224-1231 e pp. 1926-1928.

<sup>20</sup> L. MARIN, *Le moi et les pouvoirs de l'image: Glose sur Pygmalion, scène lyrique de J.-J. Rousseau*, in «MLN», vol. 107, 4, septembre 1992, p. 671. Cfr. anche J. STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Gallimard, Paris, 1971 («Collection TEL»), pp. 84-102 e per l'interpretazione del *Pygmalion* come «naissance du mythe de l'artiste» cfr. A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le Mythe de Pygmalion au XIX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, Paris, 1999, pp. 39-56.



Anche il *Pygmalion* del ginevrino soffre di tristezza e inquietudine. Il suo genio sembra averlo abbandonato fino al punto da lasciarlo indifferente davanti ai suoi abbozzi e a tutto ciò che prima lo appassionava. Lo scultore occupa da solo il palcoscenico per tutta la durata del melodramma, intento a meditare sulla sua condizione di artista in crisi creativa e quindi a interloquire, attraverso un serrato monologo, con la statua che egli stesso ha coperto con un velo convinto che sia proprio lei, la sua Galatea – a causa della sua bellezza e perfezione –, a distrarlo dal lavoro. La scena è ambientata a Tiro nell'*atelier* dello scultore. La prima didascalia recita:

Le Théâtre représente un atelier de Sculpteur. Sur les côtés on voit des blocs de marbre, des groupes, des statues ébauchées. Dans le fond est une autre statue cachée sous un pavillon d'une étoffe légère et brillante, ornée de crépines et de guirlandes. Pygmalion, assis et accoudé, rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste; puis se levant tout-à-coup, il prend sur une table les outils de son art, va donner par intervalles quelques coups de ciseau sur quelques unes de ses ébauches, se recule et regarde d'un air mécontent et découragé.<sup>21</sup>

Tuttavia un fascino irresistibile inchioda lo scultore al suo *atelier* dove non può più lavorare, ma da dove non può neanche paradossalmente allontanarsi. La causa di questa opposta e contraddittoria tendenza dalla quale *Pygmalion* è lacerato è costituita proprio dalla sua stessa statua presente ma resa invisibile dal velo. L'intera e progressiva performance dell'eroe consisterà nel tentativo audace e al contempo esitante di sollevare questo velo e, una volta 'svelata' la statua, di poterle infondere l'anima.

Anche in questa straordinaria variazione settecentesca del mito, ad operare il *prodige* e anche il *prestige* dell'animazione sarà Venere alla quale *Pygmalion* rivolge una preghiera ben più lunga e articolata di quella che le aveva rivolto l'eroe ovidiano, evidenziando così la funzione capitale di un garante terzo rispetto alla coppia amante/amata, che possa produrre il miracolo della statua vivente<sup>22</sup>. È importante sottolineare questa *pietas* nei confronti della divinità, poiché sarà proprio il suo venir meno e perfino la sua radicale assenza nelle variazioni otto-novecentesche del mito, che non renderà più possibile alcuna metamorfosi ascendente, alcuna animazione,

<sup>21</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Pygmalion. Scène lyrique*, cit., p. 1226.

<sup>22</sup> Si rinvia alla lettura integrale di questa accorata preghiera, vera e propria performance ' lirica ' dagli accenti lucreziani, ivi, pp. 1228-1229.



alcuna catarsi. Se, da un lato, la performance del *Pygmalion* amplifica, esplicitandolo, l'effetto della preghiera – non a caso il sottotitolo del melodramma recita: *scène lyrique* – che precede o accompagna l'azione fortemente patetica del performer: togliere il velo che copre Galatea, dall'altro essa esplicita mirabilmente l'illusione che questo gesto vuole scoprire e al contempo preservare. Riportiamo qui di seguito le didascalie che contrappuntano lo spazio e il tempo della performance del protagonista:

*Il jette avec dédain ses outils, puis se promene quelque tems en rêvant, les bras croisés.*

*Il s'assied et contemple tout autour de lui.*

*Il se leve impétueusement.*

*Il s'approche du pavillon, puis se retire, va, vient, et s'arrête quelquefois à le regarder en soupirant.*

*Il va pour lever le voile, et le laisse retomber comme effrayé.*

*Il leve le voile en tremblant, et se prosterne. On voit la statue de Galathée posée sur un piedestal fort petit, mais exhaussé par un gradin de marbre, formé de quelques marches demi-circulaires.*

*Il prend son maillet et son ciseau, puis s'avancant lentement, il monte, en hésitant, les gradins de la statue qu'il semble n'oser toucher. Enfin, le ciseau déjà levé, il s'arrête.*

*Il s'encourage, et enfin, présentant son ciseau, il en donne un seul coup, et, saisi d'effroi, il le laisse tomber, en poussant un grand cri.*

*Il redescend, tremblant et confus.*

*Il la considère de nouveau.*

*Tendrement.*

*Avec plus d'attendrissement encore.*

*Il s'arrête long-tems, puis retournant s'asseoir, il dit d'une voix lente et changée.*

*Longue pause dans un profond accablement.*

*Impétueusement.*

*Moins vivement, mais toujours avec passion.*

*Transport.*

*Avec un enthousiasme plus pathétique.*

*Il revient à lui par degrés avec un mouvement d'assurance et de joie.*

*Ironie amere.*

*Il la voit s'animer, et se détourne saisi d'effroi et le coeur serré de douleur.*

*Excès d'accablement.*

*Vive indignation.*





*Il se retourne et voit la statue se mouvoir et descendre elle-même les gradins par lesquels il a monté sur le pedestal. Il se jette à jenoux, et lève les mains et les yeux au Ciel.*<sup>23</sup>

Ora, il lieto fine della *scène lyrique* sancisce, come nel mito fondatore, la realizzazione dell'illusione: l'animazione e il possesso di Galatea, l'oggetto fatale della passione ardente di *Pygmalion*<sup>24</sup>. Ma questo oggetto femminile coinciderà nel nostro melodramma con l'immagine propria del protagonista, con la sua stessa anima(zione), con la metamorfosi riparatrice da scultore pietrificato ad artista che ha riconquistato lo sguardo, cioè la capacità di illusione, come suggeriscono le battute finali della *pièce* disposte, specularmene, a eco:

*Galathée se touche et dit: Moi.*

*Pygmalion, transporté: Moi!*

*Galathée se touchant encore: C'est moi.*

*Pygmalion: Ravissante 'illusion' qui passe jusqu'à mes oreilles, ah! n'abandonne jamais mes sens.*

*Galathée fait quelque pas et touche un marbre: Ce n'est plus moi.*

[...]

*Galathée avec un soupir: Ah! encore moi.*

*Pygmalion: Oui cher et charmant objet: oui, digne chef-d'oeuvre de mes mains, de mon coeur et des Dieux... c'est toi seule: je t'ai donné tout mon être; je ne vivrai plus que par toi.*<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Ivi, pp. 1224-1230.

<sup>24</sup> Sul delicato e complesso dispositivo dell'illusione cfr. R. GALVAGNO, *Il paradigma dell'illusione*, in *ILLUSIONE. Primo colloquio di Letteratura italiana*, a cura di S. Zoppi Garampi, CUEN, Napoli, 2006, pp. 37-62.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 1230-1231.



### 3. Honoré de Balzac. *Le Chef-d'oeuvre inconnu*<sup>26</sup>

Il racconto di Balzac è composto di due parti intitolata ciascuna con un nome di donna: *Gillette* e *Catherine Lescault*. La prima, una vera donna in carne e ossa è l'amante del giovane Nicolas Poussin, un neofita appassionato di pittura. La seconda, modella e supposta amante del Maestro Frenhofer, non è mai presentata nel testo se non in quanto oggetto dell'interminabile tela alla quale il vecchio pittore sta lavorando da ben dieci anni.

Vediamo così configurarsi, secondo lo schema del mito, l'opposizione tra la donna reale e la donna immaginaria, qui dipinta, che non esce mai dalla tela, che non palpita ancora, insomma alla quale non è concesso il miracolo dell'animazione.

Parallelamente, un'altra opposizione si delinea tra l'entusiasmo e lo scoraggiamento, che riguarda a un tempo il giovane «peintre en espérance»<sup>27</sup> e il vecchio pittore malinconico, opposizione che rivela la divisione della soggettività dell'artista-amante nei confronti dell'oggetto del desiderio. I due personaggi sono dunque, sotto questo aspetto, perfettamente speculari.

Attraverso il raddoppiamento e anche la proliferazione degli attori, siano essi presi dalla realtà storica o dal campo della finzione artistica, Balzac non fa che ingarbugliare, come Frenhofer con la sua tela, la favola ovidiana di Pigmalione, cioè il mito di una metamorfosi ascendente e riparatrice, ma divenuta impossibile per l'artista romantico. Un terzo personaggio complica ulteriormente il nostro quartetto: François Porbus, il pittore dei celebri ritratti di Henri IV, anch'egli provvisto di un'appendice femminile: il quadro di una santa, Maria Egiziaca, il cui ritratto è lungamente descritto da Frenhofer in una magistrale *ekphrasis*, e perfino completato da alcuni suoi piccoli ritocchi. Porbus non sembra nutrire alcun trasporto per la sua opera, contrariamente al vecchio *Maître* che, malgrado i difetti rilevati nella sua lunga invettiva, vorrebbe comprare il quadro dell'Egiziaca, e contrariamente anche al

<sup>26</sup> Per la storia del testo cfr. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, in *La Comédie humaine*, X (*Études Philosophiques*), a cura di P.-G. Castex, Gallimard, Paris, 1979 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp. 413-438. Si cita da questa edizione. Delle numerose letture del *Chef-d'oeuvre inconnu* importa qui ricordare, ai fini della nostra analisi, quella di G. DIDI-HUBERMANN, *La peinture incarnée*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, che ha sottolineato l'importanza dell'ipotesi ovidiana nel racconto di Balzac, compreso il mito di Orfeo, di colui che, nelle *Metamorfosi* di Ovidio, canta, tra le altre, proprio l'avventura di Pigmalione. Cfr. anche il bel saggio di P. PELLINI, *Il capolavoro sconosciuto di Balzac*, Manni, Lecce, 1999, A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le Mythe de Pygmalion au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, cit., pp. 93-94 e l'edizione italiana riccamente annotata, con testo francese a fronte, H. DE BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto. Pierre Grassou*, a cura di G. Greco e D. Monda, BUR, Milano, 2002.

<sup>27</sup> Ivi, p. 422, 434.



giovane Poussin che, avendo trovato sublime il quadro della santa, contesta le critiche fatte dal «dieu de la peinture»<sup>28</sup>.

Accanto alle tre eroine Gillette, Maria Egiziaca, Catherine Lescault identificate con il loro nome, altre figure di donne – mitologiche, artistiche, letterarie o anche anonime – e alcuni abbozzi di corpi femminili dipinti o scolpiti sono disseminati nell'*atelier* di Porbus e in quello di Frenhofer. Tra queste molteplici silhouettes femminili, aleggia anche quella di Euridice, mai direttamente nominata ma soltanto evocata – «une femme irréprochable», «cette introuvable Vénus des anciens» «la nature divine complète, l'idéal», «beauté celeste» – nel brano in cui viene nominato Orfeo, la cui risonanza è anticipata nel corso di una riflessione sulla fascinazione che Frenhofer esercita sul giovane Poussin, fascinazione comparata a «un chant qui rappelle la patrie au coeur de l'exilé»<sup>29</sup>.

Questi rapidi cenni bastano per suggerire la profonda lettura balzacchiana del poema ovidiano. Riguardo alla ripresa e alla variazione del mito di Orfeo per esempio, abbiamo potuto mettere a confronto alcuni lessemi. Ovidio definisce Euridice con l'appellativo *coniunx*<sup>30</sup> lo stesso che Frenhofer adopera per la sua Catherine: «épouse»<sup>31</sup>. Attorno a quest'epiteto attribuito da Ovidio a Euridice ma anche alla statua che Pigmalione desidera sposare<sup>32</sup>, che definisce sia la sposa interdotta per lo sguardo di Orfeo, che quella concessa per le nozze di Pigmalione, Balzac costruisce il delirio di Frenhofer, l'artista diviso tra il desiderio di nascondere (e al tempo stesso conservare) l'oggetto amato, e il desiderio di trasformare il ritratto di Catherine in un corpo vivente. Un desiderio paradossale, lacerante, come ogni desiderio forse, magistralmente articolato da Balzac, che mostra di aver compreso l'*enjeu* profondo dei due miti fondatori del poema di Ovidio – Orfeo e Narciso –, di cui quello di Pigmalione è, come è stato detto, un corollario<sup>33</sup>. Bisogna infatti sottolineare l'importanza dello sguardo nel delirio di Frenhofer rivolto alla sua «épouse», uno sguardo che sembra opporsi, per la sua riserva e perfino negazione, a quello di Narciso. Ma l'indice più flagrante della presenza di Narciso nel *Capolavoro sconosciuto* è un oggetto metonimico necessario al lavoro compiuto del pittore: lo

<sup>28</sup> Ivi, p. 423.

<sup>29</sup> Ivi, p. 425-426.

<sup>30</sup> *Mét.*, X, 23.

<sup>31</sup> *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, cit., p. 431-432.

<sup>32</sup> «Sit coniunx opto», *Mét.*, X, 275.

<sup>33</sup> Cfr. *supra*, nota 2.



specchio nel quale Frenhofer guarda Maria Egiziaca dipinta sì da Porbus, ma animata dalle sue stesse ultime pennellate: «Oui, je la signerais, ajouta-t-il en se levant pour prendre un miroir dans lequel il la regarda»<sup>34</sup>. Cosa guarda il vecchio *Maître* in questo specchio se non la propria immagine vivificata dalla sua stessa arte! Solo che questo ritratto che il pittore tenta di riscaldare non è ancora quello della sua Catherine.

Altri indizi lessicali rivelano la lettura originale che Balzac ha fatto del mito ovidiano di Orfeo-Pigmalione. Essi ricorrono esattamente nel brano capitale in cui Frenhofer mostra finalmente il suo capolavoro a Porbus e Poussin, che non vi scorgono però se non una «muraille de peinture»!<sup>35</sup> Si tratta dei lessemi: «pied», «chaos», «brouillard», «foi», «larmes»<sup>36</sup> (*talum, Chaos, caligine opaca, fidem, lacrimae*)<sup>37</sup> spostati e usati sempre a beneficio di un discorso artistico che nasconde il nocciolo più autenticamente erotico della performance del Maestro. Come non vedere nella descrizione del ritratto inesistente dipinto da Frenhofer e delle sue inevitabili lacrime, la perdita di Euridice e le *lacrimae* di Orfeo? Ma mentre quest'ultimo riprenderà il suo canto riannodando le storie d'amore, Frenhofer sceglierà la morte, essendo per lui divenuta troppo rischiosa ogni illusione, oppure non volendo affatto rinunciare a ogni illusione, come spesso accade agli eroi romantici. A conferma il paragone sorprendente, in questo stesso brano dove il *manque* rischia di bucare la tela, del famoso «pied nu qui sortait du chaos [...], mais un pied délicieux, un pied vivant», con il «torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée»<sup>38</sup>. Come non vedere in questo piede che si stacca da «une espèce de brouillard sans forme» il resto ultimo di Euridice offerto allo sguardo del suo amante nel momento in cui ella ripiomba nella valle dell'Averno?<sup>39</sup>

Si tratta dunque piuttosto, nel testo di Balzac, di una variazione della performance pigmalionica, mirabilmente tratteggiata lungo tutto il racconto attraverso l'arte della pittura, che si sforza di eludere il «rien» che è precisamente l'oggetto del desiderio – Euridice in quanto figura del *manque* –<sup>40</sup>, con l'idealizzazione della

<sup>34</sup> *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, cit., p. 422.

<sup>35</sup> Ivi, p. 436.

<sup>36</sup> Ivi, p. 436 et 438.

<sup>37</sup> *Mét.*, X, 10, 30, 54, 75, 81.

<sup>38</sup> *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, cit., p. 436.

<sup>39</sup> *Mét.*, X, 56-57.

<sup>40</sup> «Rien, rien! Et avoir travaillé dix ans.» *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, cit., p. 438.



bellezza del corpo della donna, l'«idole»<sup>41</sup> propriamente (Venere, Maria Egiziaca, Catherine Lescault), ma di una donna, che è al contempo, o è stata, peccatrice (Maria Egiziaca prima della sua conversione), o cortigiana (Catherine Lescault era una celebre cortigiana chiamata *la belle-noiseuse*)<sup>42</sup>.

Se il miraggio della perfetta unione amorosa è realizzato dal Pigmalione ovidiano e anche, come abbiamo visto, da quello russoviano, in quanto entrambi sanno aggirare il *manque* con la creazione della statua vivente, l'eroe romantico, benché mosso dalla stessa illusione artistica, non può più fare altrettanto poiché egli sa che «cette etreinte de l'œuvre par l'artiste ne va pas sans angoisse»<sup>43</sup>.

Ecco come irrompe nel testo di Balzac l'antonomasia di Pigmalione pronunciata non a caso da Frenhofer: «Le vieillard fit une pause, puis il reprit: "Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché!"»<sup>44</sup>

In questa breve allusione allo scultore di Cipro, spesso evocata negli studi sullo *Chef-d'oeuvre inconnu* per via della citazione-traduzione «Où est l'art? perdu, disparu!»<sup>45</sup> del già ricordato emistichio ovidiano «Ars adeo latet arte sua»<sup>46</sup>, si specifica lo stile della variazione balzachiana, che procede per spostamento<sup>47</sup>, producendo così la sovrapposizione frequente del piano della finzione dell'arte con quello della finzione della realtà amorosa<sup>48</sup>. Ad esempio, nella citazione prima riportata, Balzac sposta la significazione del circostanziale *diu* – attribuita nel testo latino al tempo dell'astinenza di Pigmalione –<sup>49</sup>, al tempo della fabbricazione della

<sup>41</sup> «Veux-tu maintenant que je soumette mon 'idole' aux froids regards et aux stupides critiques des imbéciles?» Ivi, p. 432.

<sup>42</sup> Cfr. ivi, p. 1408, nota 6. Due interessanti variazioni pigmalioniche – la *pièce* di L. Pirandello, *Diana e la Tuda* (1926) e il film di J. Rivette, *La Belle Noiseuse* (1991) liberamente tratto dal racconto di Balzac – hanno approfondito in special modo il ruolo della modella assente nella favola ovidiana e drammaticamente presente, con Gillette, nel racconto balzachiano. Per l'intervento della 'modella' nel mito di Pigmalione, cfr. l'importante studio di P. D'ANGELO, *Amare una statua. Artisti e modelle nella letteratura tra Ottocento e Novecento*, Medina, Palermo, 1998 («Hodoeporica», VIII. Collana diretta da M. Cometa), che dedica un capitolo anche a *Diana e la Tuda* (pp. 51-57).

<sup>43</sup> Cfr. H. VIAL, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, cit., p. 127, nota 3.

<sup>44</sup> *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, cit., p. 425.

<sup>45</sup> Ivi, p. 435.

<sup>46</sup> *Mét.*, X, 252.

<sup>47</sup> Nel senso della freudiana *Verschiebung*, cfr. *Dizionario di psicanalisi*, a cura di R. Chemama, B. Vandermersch, Gremese editore, Roma, 2004, s. v.

<sup>48</sup> «ce n'est pas une toile, c'est une femme!», *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, cit., p. 431.

<sup>49</sup> *Mét.*, X, 246: «Vivebat thalamique 'diu' consorte carebat» [«Et demeura 'longtemps' sans faire partager son lit»].



statua. Anche la dimensione estetica passionale dell'entusiasmo dell'artista si può leggere come uno spostamento della dimensione passionale erotica. Il fantasma della perfezione artistica infatti nasconde il fantasma ben più inquietante della perfezione amorosa. L'intera performance del protagonista è segnata da questa ambiguità, e perfino confusione, tra i due piani dell'arte e dell'amore, dell'oggetto artistico e dell'oggetto amato. Già all'inizio del racconto d'altronde, questa ambiguità investe anche la passione del giovane Poussin magnificamente articolata a partire dal significante ovidiano *pudor*<sup>50</sup>. Il tema del pudore del giovane pittore e quello opposto della perdita del pudore lessicalizzato nella seconda parte del racconto come «une horrible prostitution»<sup>51</sup>, è simultaneamente comparato con quello del pudore femminile<sup>52</sup>. A partire dunque da questa prima assimilazione tra la passione artistica e la passione amorosa, il racconto non farà che sviluppare il tema romantico del genio artistico, delle sue lacerazioni tra l'aspirazione alla perfezione e l'impossibilità di raggiungerla. La marca stilistica di questo movimento contraddittorio è ottenuta per mezzo dell'ossimoro («le délicieux supplice de sa destinée de gloire et de malheur, passion pleine d'audace et de timidité»)<sup>53</sup>, una figura retorica sapientemente e abbondantemente declinata lungo tutto il racconto.

Un indizio, tra gli altri, della sofferta e impossibile performance del Pigmalione balzachiano, è suggerito in modo invero alquanto enigmatico dal significante metonimico «gorge»<sup>54</sup>, da questa parte del corpo femminile sulla quale si accanisce curiosamente Frenhofer e il cui senso potrebbe forse essere sciolto grazie alla fonte ovidiana, precisamente al sintagma *niveum ebur*<sup>55</sup> («pur ivoire»), che ci ha permesso di comprendere retroattivamente l'importanza fondamentale dell'episodio dei Cerasti, che inaugura il racconto di Pigmalione nelle *Metamorfosi* e che, lungi dal costituire una semplice transizione tecnica, introduce il tema del sacrificio: 'empio' quello umano consumato dai Cerasti puniti per questo da Venere che li trasforma in tori, 'pio' quello di Pigmalione al quale Venere trasformerà invece la statua in donna, tema ripreso e ancor più dissimulato nel destino di Frenhofer, la cui drammatica performance coinciderà col suo stesso sacrificio: «Le lendemain, Porbus inquiet

<sup>50</sup> *Mét.*, X, 238-242, 241.

<sup>51</sup> *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, cit., p. 431.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 413-414.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 414.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 417-418.

<sup>55</sup> *Mét.*, X, 272, 247-248.



revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles»<sup>56</sup>. Ma le isotopie che annunciano il sacrificio sono disseminate in tutto il racconto: «sang», «brûle», «brûler», «exhale» fino alla sua enunciazione letterale «[...] sacrifier à la peinture [...]»<sup>57</sup>.

#### 4. Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda*<sup>58</sup>.

La tragedia di Luigi Pirandello illustra in modo particolarmente suggestivo l'avventura di Pigmalione al confine tra azione scenica teatrale, creazione figurativa plastica e finzione letteraria.

Siamo nello studio dello scultore Sirio Dossi. Insieme all'artista che sta scolpendo una statua di Diana, occupano la scena la modella Tuda e il vecchio Giuncano, maestro di Sirio, che ha rinunciato all'arte in nome della vita, ma che non si astiene, come è evidente in questa scena e in altre successive, dal continuare a osservare il lavoro dell'ex-allievo.

Durante una pausa dall'estenuante posa, Tuda sbotta:

TUDA Ah, dà l'incubo quest'ombra! Anche questo supplizio doveva inventare: il lume dietro, e l'ombra della statua davanti!

GIUNCANO Anche di questo ti vendicherò. Ma non trovo ancora la pasta.

TUDA Che pasta?

GIUNCANO Ardente, ardente: una pasta ardente da calare dentro a tutte le statue per scomporle dai loro atteggiamenti.

SIRIO Insomma, finiamola! Non fai altro che muoverti! Vèstiti e vattene!

<sup>56</sup> *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, cit., p. 438.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 419, 421, 429, 432, 434.

<sup>58</sup> *Diana e la Tuda* fu composta tra l'ottobre 1925 e l'agosto 1926 e rappresentata per la prima volta in lingua tedesca al teatro *Schauspielhaus* di Zurigo il 20 Novembre 1926. La prima rappresentazione in Italia fu affidata a Marta Abba alla quale la tragedia è dedicata. L'attrice impersonò la protagonista nella prima del 14 gennaio 1927 al teatro Eden di Milano. Il testo della tragedia fu pubblicato nel 1927 per i tipi dell'editore Bemporad. Per la storia particolareggiata della composizione, del contesto e delle sorti teatrali della tragedia cfr. la notizia in L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, in *Id.*, *Maschere nude*, III, a cura di A. d'Amico, A. Tinterri, Mondadori, Milano, 2004 («I Meridiani»), pp. 577-588. Si cita da questa edizione. Diana rievoca ancora, come è scritto nella prima didascalia, il piccolo bronzo del museo di Brescia, attribuito al Cellini. Claudio Pizzorusso ha meticolosamente ricostruito l'inedita vicenda della enigmatica scultura di scena realizzata dallo scultore Libero Andreotti per la prima italiana di *Diana e la Tuda*, rilevando la forte impronta michelangiolesca dell'enorme statua che Andreotti scolpì e che Pirandello vivamente apprezzò. Cfr. L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda. Luigi Pirandello; Libero Andreotti e Pirandello, una scultura in scena, saggio di Claudio Pizzorusso*, Giunti, Firenze, 1994, pp. 7-25.



TUDA Abbi pazienza. Ho immaginato che faccia farebbero le statue, sentendosi a poco a poco scomporre dai loro atteggiamenti. Guarda lì nell'ombra: così...così...così...

*azione lenta*

– senza finire d'essere statue, e pur senza poter esser vive...

GIUNCANO No, vive, vive! E allora sì. Mi rimetterei di nuovo a scolpire!

SIRIO Il miracolo di Pigmalione.

GIUNCANO Poter dar loro, con la forma, il movimento – e avviarle, dopo averle scolpite, per un viale infinito, sotto il sole, dov'esse soltanto potessero andare, andar sempre, sognando di vivere lontano, fuori dalla vista di tutti, in un luogo di delizia che su la terra non si trova, la loro vita divina.

TUDA (*che è già balzata giù dallo zoccolo e s'è rimesso il "chimono" vien fuori dalla tenda, correndo verso Giuncano*) Ah, questa, papà Giuncano, non poteva venire in mente che a lei! Glielo do davvero: toh!

*lo bacia*

GIUNCANO (*ribellandosi fosco*) No!

TUDA (*con meraviglia*) Non lo voleva?

GIUNCANO Non mi piace.<sup>59</sup>

È dunque in questo preciso passaggio della tragedia che il giovane scultore Sirio Dossi pronuncia il nome di Pigmalione. Infatti nessun segno di interpunzione, esclamativo o interrogativo connota la frase chiusa da un semplice punto fermo e pronunciata da Sirio a commento della battuta di Giuncano: «No, vive, vive! E allora sì. Mi rimetterei di nuovo a scolpire!» Solo a condizione di creare delle statue viventi, animate, il vecchio Giuncano potrebbe riprendere la scultura che egli ha già sperimentato però come impossibile tanto da distruggere tutte le sue opere eccetto una: il ritratto della giovane madre di Sirio:

SIRIO – [...] la rabbia di vederti distruggere come un pazzo –

[...]

SIRIO – no: quando vidi nel tuo studio lo scempio che avevi fatto di tutti i tuoi gessi –  
<sup>60</sup>

GIUNCANO (*assorto*) Sua madre, sì, era una donna veramente viva! Come ne ho viste poche.

<sup>59</sup> Diana e la Tuda, cit., pp. 601-602.

<sup>60</sup> Ivi, p. 595.





TUDA È quell'unico gesso che lei salvò dalla distruzione? Il suo ritratto da giovane?  
GIUNCANO Sì.  
TUDA Come doveva esser bella!<sup>61</sup>

Dossi, al contrario, lavora accanitamente alla sua Diana, per la quale si serve di una modella dal nome assai curioso, Tuda, che la critica ha associato all'aggettivo nuda<sup>62</sup>, oppure al diminutivo del nome Gertrude<sup>63</sup>. Sirio ha una fidanzata di nome Sara Mendel. Le due donne sono in un rapporto di rivalità e di aspro conflitto, poiché si contendono l'amore e l'attenzione di Sirio, il quale in realtà le esclude entrambe, preso com'è dall'ossessione di finire la sua statua e di farla finita lui stesso subito dopo il completamento dell'opera. Siamo quindi davanti a un fosco e infelice Pigmalione moderno che non misconosce le sue pulsioni suicide. La figura dello scultore giovane inoltre si sdoppia in quella dell'anziano Giuncano che ha abbandonato l'impossibile sogno pigmalionico di animazione, per darsi alla vita vera. Ma anche questa scelta di rinuncia all'arte per la vita è condannata alla sterilità e alla morte.

La mistificante opposizione pirandelliana tra forma e vita, trova in questa *pièce* una delle sue più estenuate e contraddittorie articolazioni. Il giovane Dossi e l'anziano Giuncano lungi dal configurarsi come due scultori (soggetti) opposti, l'uno fissato con la perennità immobile dell'arte, l'altro col movimento cangiante della vita, soffrono della medesima malattia del desiderio, una malattia che li condanna entrambi all'astinenza. E mentre il pio scultore di Cipro troverà nella creatività artistica la medicina per uscire dalla malinconia, i due artisti romani resteranno paradossalmente prigionieri dell'oggetto della loro arte ridotto in definitiva a puro 'niente' per entrambi. Giuncano ha distrutto le sue opere, Sirio finirà col distruggere la sua modella ed egli stesso verrà strangolato, alla fine del dramma, da Giuncano.

Ciò che è radicalmente distrutto alla fine della tragedia non è altro che l'illusione pigmalionica.

<sup>61</sup> Ivi, p. 610.

<sup>62</sup> R. ALONGE, *È nata una stella: «Diana e la Tuda»*, introduzione a L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda. Sagra del Signore della nave*, a cura di R. Alonge, Oscar Mondadori, Milano, 1993, p. XIX.

<sup>63</sup> «Tuda diminutivo di Gertrude, nome non infrequente tra le modelle di Anticoli», cfr. L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, cit., p. 579, nota 1. Gertrude evoca d'altronde il celebre personaggio dell'*Amleto*, tragedia al cui fascino, com'è noto, Pirandello non fu estraneo. Ma cfr. anche la suggestiva lettura etimologica di «Tuda» (dal lat. *tudicola* = macinello per frangere le olive) avanzata da A. SICHERA, *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Olschki, Firenze, 2005, p. 380, che permette di identificare la modella, secondo la nostra prospettiva, col puro strumento dello scultore (lat. *tudes* = martello).



Sirio sposa Tuda pur di averla come modella tutta per sé, concedendole al contempo ogni libertà eccetto quella di posare per un altro artista, per il pittore Caravani all'occasione, cui la stessa Tuda proporrà di essere ritratta come Diana proprio per ingelosire Sirio. Quanto diverso questo frigido matrimonio di Sirio con la sua modella da quello erotico di Pigmalione con la sua statua trasformata in donna! Sarà questo infausto matrimonio, reso ancora più infelice dall'intrusione gelosa di Sara Mendel, ad accrescere la sofferenza di Tuda. Sirio d'altra parte non riesce neanche col matrimonio ad assicurarsi l'esclusiva della sua modella la quale, resa ancora più stanca sciupata e irrequieta, perché non desiderata, ma solo asservita all'ideale artistico del marito, finirà col provocarne la gelosia. In questo gioco al massacro entrerà anche Sara divenuta, come la sua rivale, gelosa e vendicativa.

Prima di procedere all'analisi della performance pigmalionica così come essa si configura nella tragedia, vanno ricordate alcune importanti innovazioni apportate nella sua pratica teatrale, a partire dal 1925, dal Pirandello del Teatro d'Arte<sup>64</sup> e quindi dal Pirandello capocomico. Scrive Roberto Alonge:

*Diana e la Tuda* presenta indubbiamente una serie di novità stilistiche. Già i nomi dei personaggi (Tuda, Giuncano, Sirio, Jonella) sono abbastanza inconsueti per il gusto pirandelliano. Hanno piuttosto risonanze dannunziane. [...] Ma le novità vere, meno appariscenti, quelle destinate a solidificare nel tempo, vengono dal rinnovamento del linguaggio scenico. Il capocomicato spinge Pirandello a esplorare potenzialità nuove. Prima dell'esperienza del Teatro d'Arte il suo è essenzialmente un teatro fondato sulla parola. A partire dagli anni del Teatro d'Arte, cioè dal '25 in avanti, la sua drammaturgia si apre anche ad articolazioni nuove della comunicazione teatrale; impara a far "parlare" anche gli spazi, le luci, i suoni. [...] Si veda l'ambientazione scenica (identica nei tre atti), che è data dallo studio dello scultore Sirio Dossi: «Muri bianchi, altissimi. Alle grandi vetrate luminose, tende nere. Tappeto nero, mobili neri». Siamo lontani mille miglia dal tardo-naturalismo di tante sue vecchie didascalie. Qui la scenografia non accompagna esteriormente, superficialmente, la vicenda, ma la evoca dal di dentro, per suggestioni che si dipartono dal nucleo autentico del *plot*. [...] Ancora più pregnante la seconda parte della didascalia: «Una gran tela bianca pende quasi a mezzo della scena, sospesa a un bastone e scorrevole sugli anelli, a riparo della modella nuda, in piedi su uno zoccolo. La sua ombra per via d'una forte lampada accesa dietro, si proietta nera, enorme sulla parete di fondo, atteggiata da Diana». Ma

<sup>64</sup> Il Teatro d'Arte esordisce a Roma, Teatro Odescalchi, il 2 aprile 1925. In cartellone due testi: *Gli dèi della montagna* dell'irlandese Dunsany e la *Sagra del Signore della Nave*, atto unico che Pirandello ricava da una novella del 1916, *Il Signore della Nave*.



soprattutto l'intuizione vincente di quella tela grande in mezzo alla scena che delimita uno spazio nascosto, che *vela e svela* al tempo stesso la modella nella sua conturbante nudità, offerta in trasparenza dalla luce della lampada. Pirandello capocomico si è scaltro nell'uso sapiente delle luci, delle ombre, dei chiaroscuri. [...]

Con *Diana e la Tuda* Pirandello pratica per la prima volta la scomposizione dello spazio scenico. La tenda delimita uno spazio misterioso all'interno dello spazio canonico del salotto.<sup>65</sup>

Alcuni elementi scenici innovativi della nostra tragedia, la tenda specialmente, e lo zoccolo su cui posa in piedi la modella nuda, erano presenti nel *Pygmalion* di J.-J.-Rousseau<sup>66</sup>. Ma, a differenza della *scène lyrique* dove Pigmalione è il solo protagonista del melodramma, una molteplicità di personaggi e figure attraversano la scena della *Diana e la Tuda*.

Al di là delle varianti con le quali questa ambientazione è stata concepita dai due autori, come ad esempio quella delle statue indeterminate e mischiate ad altri abbozzi nel *Pygmalion*, collocate invece simmetricamente lungo le pareti dello studio di Sirio Dossi le riproduzioni in gesso di antiche statue di Diana, importa qui mettere in evidenza le invarianti che le due *pièces* mostrano, invarianti che sicuramente sono determinate dall'efficacia paradigmatica del mito.

Innanzitutto i tratti malinconici dello scultore<sup>67</sup>, già presenti d'altronde nel racconto ovidiano e fortemente accentuati nella tragedia di Pirandello le cui didascalie e gli stessi dialoghi affidati a Sirio Dossi e Nono Giuncano non lasciano dubbi sul loro carattere ombroso e irrequieto. Bisogna infatti ricordare che Pigmalione prima del miracolo attraversa un periodo di vera e propria astinenza creativa ed erotica disgustato dal comportamento licenzioso delle Propetidi che verranno punite da Venere con una metamorfosi minerale, una pietrificazione<sup>68</sup>:

Dal canto suo Pirandello così definisce e fa parlare, nelle didascalie, i suoi due artisti:

*Al levarsi della tela, Nono Giuncano, di qua dalla tenda, fosco, irrequieto, siede su uno sgabello, aspettando che la «posa» di là abbia fine.*

<sup>65</sup> R. ALONGE, *È nata una stella: «Diana e la Tuda»*, cit., pp. XVII-XX, corsivi nel testo.

<sup>66</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Pygmalion, scène lyrique*, cit., p. 1224.

<sup>67</sup> Ivi, p. 1224.

<sup>68</sup> *Met.*, X, 246-254.



*Ha circa sessant'anni. Corporatura poderosa. Barba e capelli bianchi, scomposti. Viso macerato, ma occhi giovanissimi, acuti. Veste di nero.*<sup>69</sup>

SIRIO ...*(alto, biondo, viso pallido, energico, occhi chiari d'acciajo, inflessibili, quasi induriti nella crudele freddezza della loro luce, viene fuori dalla tenda, buttando con fracasso la stecca. Ha indosso un lungo camice bianco, stretto alla vita da una cintura. Investe Nono Giuncano)* Ma possibile ch'io debba lavorare così, con te qua che la istighi a ribellarsi, invece di persuaderla a star ferma?<sup>70</sup>

SIRIO Ma che scultore! Finiscila! Ho schifo solo a sentirlo dire.»<sup>71</sup>

SIRIO Mi verrebbe di strozzarla!»<sup>72</sup>

GIUNCANO – perché tra poco, come loro, non mi moverò più. Ha ragione. – Queste mani indurite! questa faccia! *(S'afferra quasi con schifo il corpo)* Tutta questa forma qua! – Tu non puoi ancora capire<sup>73</sup>.

SIRIO *(correndole dietro con la stecca brandita e raggiungendola sull'ultimo dei tre gradini)* Non la toccare o t'uccido!

GIUNCANO *(come una belva, saltandogli dietro e ghermendolo con una mano alla gola, lo strappa giù e precipita con lui a terra)* Chi uccidi? Guai a te se la tocchi! – No – T'uccido io!<sup>74</sup>

Queste essenziali campionature bastano a individuare quei tratti propriamente malinconici che accomunano, anziché opporre, i due protagonisti. Sirio e Giuncano rappresentano, sulla scena teatrale, l'infelice e paradossale desiderio dell'artista che può scolpire, divinizzandolo, il corpo nudo della modella senza però mai toccarlo e possederlo («GIUNCANO – mentre lui qua te lo glorifica in una così pura divinità! – »)<sup>75</sup>; «GIUNCANO Potere dar loro, con la forma, il movimento [...] la loro vita divina»<sup>76</sup>, a differenza di Pigmalione che può, per intercessione della divinità, abbracciare la sua statua trasformata in donna.

<sup>69</sup> *Diana e la Tuda*, cit., p. 591.

<sup>70</sup> Ivi, p. 592.

<sup>71</sup> Ivi, p. 594.

<sup>72</sup> Ivi, p. 599.

<sup>73</sup> Ivi, p. 608.

<sup>74</sup> Ivi, p. 660.

<sup>75</sup> Ivi, p. 599.

<sup>76</sup> Ivi, p. 601.



Un'altra invariante che accomuna il testo di Rousseau alla nostra tragedia è costituita dalla presenza nel bel mezzo dell'*atelier* della *scène lyrique* di un luogo – una scena dentro la scena, una sorta di cella-tempietto all'interno dell'*atelier*-tempio – velato e fornito di un piedistallo, o di uno zoccolo, che nasconde e al tempo stesso suggerisce la presenza della statua e/o della modella nuda.

Per quanto riguarda infine la curiosa trovata pirandelliana della proiezione sulla parete di fondo dell'ombra della modella/statua attraverso una lampada posta dietro di lei, che costituisce per la Tuda un ulteriore supplizio che si aggiunge alle estenuanti pose cui la costringe Sirio, ebbene questo espediente tecnico scenografico oltre ad avere una sorta di precedente nel teatro del primissimo Ottocento inglese<sup>77</sup>, deriva innanzi tutto dalla struttura fantasmatica del mito fondatore che, nelle sue versioni teatrali, attraverso questa precisa attivazione della sorgente luminosa posta dietro la statua, vuole produrre l'effetto di animazione e allo stesso tempo di simulacro, cioè, propriamente, un effetto di illusione.

Sotto questo aspetto la versione teatrale pirandelliana costituisce una sconcertante e originalissima variazione. All'apparente lieto fine della favola antica, ma anche di quella settecentesca, si oppone nel finale della *Tuda* una vera e propria catastrofe senza catarsi per giunta, senza cioè sacrificio purificatore. Ma quest'esito tragico del destino pigmalionico, propriamente pirandelliano, ha un precedente nel racconto di Balzac *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dove, ci si ricorderà, il vecchio Frenhofer maniacalmente fissato col ritratto interminabile della sua modella, finisce con l'esibire ai suoi più giovani colleghi Poussin e Porbus la faticata tela informe e confusa, la famosa «muraglia di pittura» che, del supposto corpo di Catherine, lascia appena intravedere un frammento, bello tuttavia: «un pied délicieux, un pied vivant»<sup>78</sup>. Ora, proprio il particolare del piede, unico frammento superstite del corpo della modella che nel titolo della prima versione del racconto era denominata come *La Belle noiseuse (La bella scontroso)*, e il motivo del rogo-sacrificio finale presenti

<sup>77</sup> Cfr. V. I. STOICHITA, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, cit., pp. 127-129. L'autore fa riferimento in queste pagine a una delle Ermioni più applaudite della storia del teatro, impersonata da Mrs Siddons nel 1802, a Drury Lane: «Fortunatamente, in questo caso, disponiamo di fonti scritte che ci fanno conoscere il modo in cui fu ottenuto l'effetto d'animazione della scena finale. Un sistema di sorgenti luminose, poste dietro la "statua", faceva apparire quest'ultima in controluce, tale da conferire a Ermione un aspetto irreal».

<sup>78</sup> *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 436.



nel *Capolavoro sconosciuto*, ricorrono anche nella *Tuda* come eventuali indizi dell'inter testo balzachiano o comunque di una certa rilettura disforica del mito<sup>79</sup>.

Il sogno di Pigmalione fallisce dunque con Balzac. Ma il tratto negativo della sua performance, l'impossibile miracolo di Pigmalione, apparteneva già alla sua struttura originaria così come essa è iscritta e articolata nel poema delle *Metamorfosi*<sup>80</sup>. Ecco perché possono esistere delle variazioni disforiche della performance pigmalionica. Quella di Pirandello ne costituisce una delle più istruttive ai fini dello svelamento del montaggio fantasmatico del mito e del disincanto nei confronti del premio di illusione che esso sembra concedere. Insomma l'effetto Pigmalione può produrre anche un effetto di morte, opposto a quello di animazione.

Senza considerare inoltre che anche quest'ultimo, l'effetto euforico, è un effetto di illusione, di illusione positiva, ma sempre di illusione, di simulacro appunto.

Pirandello con la sua innovazione del Teatro d'Arte vuole, attraverso efficaci interventi scenotecnici e scenografici, presentificare sulla scena tale simulacro, donde l'invenzione della tenda, dell'ombra, del va e vieni dietro e davanti a questa tenda, che solo alcuni personaggi possono varcare, quelli implicati, non a caso, nel fantasma pigmalionico, cioè i due scultori e il loro prezioso feticcio, la Tuda. Ma Diana-Tuda deve rinunciare al suo corpo erotico, per offrirlo in olocausto all'arte di Sirio:

TUDA – come mi levo? Non senti che sto morendo per te? Prendimi, prendimi, prendi la vita che mi resta, e chiudimi là nella tua statua!

SIRIO Sei pazza?

TUDA Sì, sì! Che vi muoja dentro! Se non mi vuoi far vivere!

*A Giuncano:*

Lei cercava una pasta ardente da colare dentro alle statue? Eccola! Io ardo! io ardo!<sup>81</sup>

Vengono inoltre evocate nella tragedia due figure materne altamente disforiche – la madre di Sirio, «donna veramente viva» ma abbandonata dal marito<sup>82</sup> e la madre

<sup>79</sup> Per il riferimento al «piede», inequivocabile metonimia del corpo della donna, per l'ambiguo aggettivo «sdegnosa» – così prossimo del *noiseuse* di Balzac – che la stessa Tuda si attribuisce nella tragedia pirandelliana, e per il rogo-sacrificio finale cfr. *Diana e la Tuda*, cit., pp. 595, 600, 660.

<sup>80</sup> Vedi *supra*, nota 2.

<sup>81</sup> *Diana e la Tuda*, cit., p. 660.

<sup>82</sup> Ivi, p. 610.



sofferente di Giuncano, la quale ha dovuto sopportare i tradimenti del marito («Eh, le sapeva amare, lui, le donne; ne morì disperata mia madre!»)<sup>83</sup> – la cui allusione serve a far luce sul complicato e sofferto desiderio di entrambi gli artisti nei confronti della modella, cioè nei confronti del corpo inaccessibile della madre e profanato dal padre, un corpo la cui bellezza è permesso soltanto sublimare (pietrificare?) nell'arte e attraverso l'arte, come ad esempio l'«unico» gesso di Giuncano sfuggito alla distruzione di tutte le sue opere e l'«unica» statua su cui Sirio faticosamente si accanisce:

SIRIO – no: quando vidi nel tuo studio lo scempio che avevi fatto di tutti i tuoi gessi –

TUDA – già, peccato

[...]

SIRIO – sì: lo sdegno dei nostri corpi ancora in piedi –

TUDA – sdegno? perché? –

SIRIO (*seguitando senza badarle*) – mentre là, per terra, quella rovina... [...] tra i piedacci della gente accorsa – e quelle facce sguajate, quei corpi scomposti da prendere a calci e abbattere – ah, quelli sì – a martellate... Sul serio, mi nacque lì, allora –

TUDA – l'idea? oh guarda! –

SIRIO – di prendere anch'io in mano la creta, per mettere in piedi, alta, una statua: una sola.

[...]

GIUNCANO Non è mica come quei ladruncoli di strada lui, che si contentano di portar via la borsa ai passanti: tira il gran colpo, lui. Una sola statua, e lì.<sup>84</sup>

Come non scorgere in questa curiosa iniziazione di Sirio alla scultura, in perfetta e parallela antitesi col rigetto dell'arte da parte di Giuncano, un tentativo di riparazione del corpo materno intatto e intangibile, cioè vergine e, come la statua, sottratto ai capricci del desiderio?

Se è plausibile questa lettura, il significato di 'nuda' attribuito al nome Tuda trova una sua logica stringente, rintracciabile nell'intera tragedia e, in special modo, nel secondo atto dove l'apparentemente fatua digressione sulla prova dei vestiti di Tuda, articola mirabilmente il conflitto della modella con la nudità del suo corpo bello ma ormai intaccato dalla sofferenza, un corpo che Sirio si ostina a marmorizzare, e non, come Pigmalione, ad animare, cioè ad amare. Il motivo della

<sup>83</sup> Ivi, p. 639.

<sup>84</sup> Ivi, pp. 595-596.



nudità e dell'ornamento della statua infatti, è declinato in modo giocoso ed erotico nel racconto ovidiano («veste la statua / ... ma nuda non è meno bella»)<sup>85</sup>, mentre nella tragedia pirandelliana l'interminabile prova degli abiti di Tuda costituisce un fastidio per Sirio, e la nudità del bel corpo della modella una condanna per Tuda.

L'abito col quale quest'ultima cerca invano di proteggere la sua nudità, si rivela anch'esso impossibile, esattamente come il suo corpo nudo per i due artisti. In preda ad una insoddisfazione che non trova sbocco, Tuda opera così una sorta di profanazione al rovescio: vestirà con le stoffe che le sarte hanno recato per lei tutte le statue allineate nello studio di Sirio per ottenerne un effetto di goffo spettacolo.

Importa infine suggerire alcuni altri motivi pigmalionici presenti nella *Tuda*, come quelli del bacio, dei fiori – intimamente legato quest'ultimo al motivo del vestito –<sup>86</sup>, e del sacrificio ripresi e assiologicamente rovesciati dall'agrigentino, che vi imprime una connotazione negativa fortemente irrisoria.

Anche il motivo del bacio che ricorre per ben tre volte nel testo ovidiano<sup>87</sup>, presente pure nel finale della *scène lyrique* di Rousseau, viene sottoposto da Pirandello ad una tale incredibile deformazione che si fatica a comprenderne la logica. E, infine, il motivo del sacrificio, già anticipato da Giuncano nel primo atto della tragedia con un'allusione alquanto criptica a un certo «esperimento»<sup>88</sup> e, come si ricorderà, alla «pasta ardente»<sup>89</sup>, sacrificio che sarà platealmente consumato nel finale della tragedia, vera e propria performance catastrofica che accomuna la vittima, Sirio, il suo assassino, Giuncano, e la modella ridotta a puro «niente»:

*Smaniando disperatamente, fa per strapparsi le vesti d'addosso e si slancia verso i tre scalini di legno sotto al cavalletto che sorregge la statua.*

E ci voglio essere io, là dentro!

SIRIO (*correndole dietro con la stecca brandita e raggiuogendola sull'ultimo dei tre gradini*) Non la toccare o t'uccido!

GIUNCANO (*come una belva, saltandogli dietro e ghermendolo con una mano alla gola, lo strappa giù e precipita con lui a terra*) Chi uccidi? Guai a te se la tocchi!

– No! – T'uccido io!

TUDA Oh Dio, no! lo lasci! lo lasci!

<sup>85</sup> *Met.*, X, 263, 266.

<sup>86</sup> Si legga riguardo alla *parure* della statua lo splendido passaggio ovidiano, *Met.*, X, 249-269.

<sup>87</sup> *Met.*, X, 256, 281, 292.

<sup>88</sup> *Diana e la Tuda*, cit., p. 594, p. 600.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 601.





*Giuncano si solleva appena, con un viso da pazzo e la mano ancora artigliata.*

*Sirio è immobile a terra: morto.*

*Tuda, quasi senza voce, allibita, ancora su l'ultimo dei tre scalini, si china a guardare.*

[...]

TUDA Io che ora sono così: niente...più niente...<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Ivi, pp. 660-661.