

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

«Il miracolo di Pigmalione» al confine fra teatro, arte e letteratura: *Diana e la Tuda* di Luigi Pirandello.*

Rosalba Galvagno

La tragedia in tre atti *Diana e la Tuda* si può leggere come una delle più suggestive e interessanti variazioni pirandelliane del mito di Pigmalione.

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!

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

* Una versione ampliata di questa comunicazione è in corso di stampa presso la rivista «Pirandelliana».

GIUNCANO (*ribellandosi fosco*) No!
TUDA (*con meraviglia*) Non lo voleva?
GIUNCANO Non mi piace.¹

È dunque in questo preciso passaggio della tragedia, che il giovane scultore Sirio Dossi pronuncia – non è ben chiaro se con ironia, con convinzione, con credula ingenuità o con amara constatazione – il nome del celebre scultore Pigmaliione. 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 tranne 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 – (p. 595)

GIUNCANO (*assorto*) Sua madre, sì, era una donna veramente viva! Come ne ho viste poche.
TUDA È quell'unico gesso che lei salvò dalla distruzione? Il suo ritratto da giovane?
GIUNCANO Sì.
TUDA Come doveva esser bella! (p. 610)

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 nuda², oppure al diminutivo del nome Gertrude³. 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 Pigmaliione 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,

¹ LUIGI PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, in ID., *Maschere nude*, III, a cura di Alessandro d'Amico con la collaborazione di Alessandro Tinterri, Milano, Mondadori, 2004 (I Meridiani), pp. 601-602. Si cita da questa edizione.

² ROBERTO ALONGE, *È nata una stella: «Diana e la Tuda»*. Introduzione a LUIGI PIRANDELLO, *Diana e la Tuda. Sagra del Signore della nave*, a cura di Roberto Alonge, Milano, Oscar Mondadori, 1993, p. XIX.

³ «Tuda diminutivo di Gertrude, nome non infrequente tra le modelle di Anticoli», cfr. LUIGI 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 vedi 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).

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 (tilgheriana?) 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.

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 provocare la gelosia. In questo gioco al massacro entrerà anche Sara divenuta, come la sua rivale, gelosa e vendicativa.

La prima grande versione letteraria del mito di Pigmalione, il celebre scultore di Cipro, risale a Ovidio che l'ha narrata nel poema delle *Metamorfosi* (X, 220-297).⁴ La storia è arcinota: 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 delle donne, 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 follemente. Egli ottiene da Venere che questo simulacro sia dotato di vita e lo sposa. Il miraggio di un'unione perfetta è allora attinto grazie a Venere, *artifex* di questa eccezionale metamorfosi che, invece di pietrificare la vita, vivifica la pietra, al fine di permettere la perfetta unione degli amanti.

⁴ OVIDIO, *Le metamorfosi*, in ID., *Opere*, II, trad. di Guido Paduano, introduzione di Alessandro Perutelli, commento di Luigi Galasso, Torino, Einaudi, 2000. Si cita da questa edizione.

A partire già dal Medioevo e poi via via durante il Rinascimento, l'età barocca, l'Illuminismo, il Romanticismo e il Positivismo, fino al Novecento, il mito di Pigmalione non cesserà di ispirare poeti, narratori, pittori, scultori, musicisti, registi teatrali e, più vicino a noi, anche eminenti cineasti.⁵

Allora, in che modo Pirandello eredita e trasforma il mito di Pigmalione oppure, se si vuole adottare la prospettiva antropologica di Stoichita, quale sorta di «effetto Pigmalione» possiamo individuare nella tragedia pirandelliana? E quali sono stati, se ci sono stati, gli eventuali precedenti letterari, teatrali e plastici del mito, ai quali l'agrigeno potrebbe essersi ispirato?

Giorgio Barberi Squarotti recensisce alcune citazioni novecentesche di Pigmalione in un articolo intitolato *Il mito di Pigmalione*,⁶ nel quale egli individua le molteplici allusioni allo scultore cipriota in alcune opere di D'Annunzio (*Plastice, Intermezzo, La Chimera, Poema paradisiaco, Alcyone, Il Fuoco, Forse che sì forse che no*), nel racconto di Antonio Baldini *Paolina fatti in là*, nella *Tuda* di Luigi Pirandello e, per finire, nel *Viale delle statue* (dalle *Poesie sparse*) di Guido Gozzano.

Secondo Barberi «Il dramma di Pirandello, *Diana e la Tuda* [...], più determinatamente ripropone il mito di Pigmalione sulla sollecitazione delle tante variazioni dannunziane», sottolineando ripetutamente che, a differenza di D'Annunzio e soprattutto di Ovidio, Pirandello capovolge il mito.⁷ Ma già Raffaele Morabito aveva sottolineato l'antonomasia di Pigmalione nella tragedia pirandelliana.⁸

Indipendentemente dal mito di Pigmalione la critica ha indicato inoltre due notissimi drammi coi quali la tragedia di Pirandello può essere messa a confronto: *La Gioconda* di D'Annunzio, *Quando noi morti ci destiamo* di Ibsen, e il celebre racconto *Il ritratto ovale* di Edgar Allan Poe.⁹

A queste suggestioni importa allegare almeno due altri testi che hanno delle affinità sorprendenti con la tragedia di Pirandello: *Pygmalion. Scène lyrique* di J.-Jacques Rousseau e *Le Chef-d'Œuvre inconnu* di Honoré de Balzac.¹⁰

⁵ Cfr. VICTOR I. STOICHITA, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

⁶ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Il mito di Pigmalione*, in «Campi immaginabili» Rivista semestrale di cultura, 2008, 38/39, pp. 95-118. Vedi anche la bibliografia riportata in calce all'articolo, p. 118.

⁷ *Ibid.*, pp. 114-116.

⁸ RAFFAELE MORABITO, *Prefazione*, in LUIGI PIRANDELLO, *Enrico IV. Diana e la Tuda*, introduzione di Nino Borsellino, Milano, Garzanti, 2007⁵, pp. LXIV-LXV.

⁹ LUIGI PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, cit., p. 580.

¹⁰ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Pygmalion. Scène lyrique*, in ID., *Œuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard, 1961 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1224-1231. HONORÉE DE BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto. Pierre Grassou*, a cura di Giovanni Greco e Davide Monda. Testo francese a fronte. Milano, BUR, 2002, pp. 153-161. Per una articolazione approfondita della performance pigmalionica in Ovidio, Rousseau, Balzac e Pirandello mi permetto di rinviare a ROSALBA GALVAGNO, *Le performance di Pigmalione tra letteratura, arte e teatro*, in *Performance e performatività*, «Mantichora». Periodico (on line), del centro interdipartimentale di studi sulle arti performative 2011, 1, pp. 303-325, che raccoglie gli atti del V convegno annuale della COMPALIT (Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura), svoltosi presso l'Università degli Studi di Messina dal 18 al 20 novembre 2010.

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.¹¹

Prima di procedere all'analisi del tema pigmalionico così come esso si configura nella nostra tragedia, vanno ricordate alcune importanti innovazioni apportate nella sua pratica teatrale, a partire dal 1925, dal Pirandello del Teatro d'Arte¹² e quindi dal Pirandello capocomico come «[...] 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 scaltrito nell'uso sapiente delle luci, delle ombre, dei chiaroscuri. [...]».¹³

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. Ma, a differenza della molteplicità di personaggi e figure che attraversano la scena della *Diana e la Tuda*, nella *Scène lyrique* Pigmalione 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 una statua che egli stesso ha coperto con un velo convinto che sia proprio lei, la sua Galatea, a distrarlo dal lavoro. La scena è ambientata nell'*atelier* dello scultore a Tiro. Recita infatti la prima didascalia:

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, orné 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.¹⁴

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

¹¹ Per quanto riguarda la storia particolareggiata della composizione, del contesto e delle sorti teatrali della tragedia cfr. la notizia in LUIGI PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, cit., pp. 577-588.

¹² 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*.

¹³ ROBERTO ALONGE, *È nata una stella: «Diana e la Tuda»*, cit., pp. XVII-XX, corsivi nel testo.

¹⁴ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Pygmalion. Scène lyrique*, cit., p. 1224.

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 («...un homme inquiet et triste, ...un air mécontent et découragé»), 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 (*offensus*, *Met.*, X, 252) dal comportamento licenzioso delle Propetidi, che verranno punite da Venere con una metamorfosi minerale, una pietrificazione:

Ma le infami Propetidi osano dire
che Venere non è una dea, e per la sua ira, si narra,
furono le prime a prostituire la loro bellezza e la loro
persona: smarrito il pudore, si indurì il sangue
sulle loro guance, e fu breve il passo a divenire pietra.
Pigmalione vedeva quelle donne condurre una vita colpevole
E, disgustato dai vizi che la natura
diede in così gran numero all'indole femminile,
visse a lungo celibe senza moglie, senza compagna di letto.
(*Met.*, X, 238-246)

Dal canto suo Pirandello così definisce nelle didascalie e fa parlare 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.

Ha circa sessant'anni. Corporatura poderosa. Barba e capelli bianchi, scomposti. Viso macerato, ma occhi giovanissimi, acuti. Vestito di nero. (p. 591)

SIRIO ...(*alto, biondo, viso pallido, energico, occhi chiari d'acciaio, 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? (p. 592)

SIRIO Ma che scultore! Finiscila! Ho schifo solo a sentirlo dire.» (p. 594)

SIRIO Mi verrebbe di strozzarla!» (p. 599)

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. (p. 608)

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! (p. 660).

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 mai toccarlo e possederlo («GIUNCANO – mentre lui qua te lo glorifica in una così pura divinità! – » p. 599; «GIUNCANO Potere dar loro, con la forma, il movimento [...] la loro vita divina.» p. 601) a differenza di Pigmalione che può, per intercessione della divinità, appagare il desiderio per la sua statua trasformata in donna («Mentre stupisce e gode, ma la sua gioia è dubbiosa, / temendo l'inganno, l'innamorato tocca e ritocca l'oggetto del suo desiderio. / Era davvero un corpo: le vene toccate pulsavano.» *Met.* X, 287-289).

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,¹⁵ 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 al tempo stesso 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

¹⁵ Cfr. VICTOR 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 irreali».

purificatore. Ma anche quest'esito tragico del destino pigmalionico, propriamente pirandelliano, ha un precedente. Si tratta del racconto di Balzac *Le Chef-d'œuvre inconnu*, una riscrittura o una variazione romantica del mito, che risale agli anni trenta del XIX secolo e che molto deve alla versione teatrale di Rousseau, anche se l'ipotesi del racconto francese è sicuramente il mito ovidiano. È noto come il protagonista del racconto balzachiano, il vecchio pittore Frenhofer maniacalmente fissato col ritratto interminabile della sua modella Catherine Lescaut, finisce con l'esibire ai suoi più giovani colleghi Nicolas Poussin e François Porbus la fatidica tela informe e confusa, la famosa «muraglia di pittura» che, del supposto corpo di Catherine, lascia appena intravedere un frammento, bello tuttavia: «un piede delizioso, un piede vivo».¹⁶ Davanti al fallimento del suo capolavoro, alla mancata animazione del corpo dipinto, al vecchio *Maître* non rimane che distruggere, incendiandole, le sue tele e finire insieme con esse.

Proprio il particolare del piede, unico frammento superstite del corpo della modella che nel titolo della prima versione del racconto era indicata come *La Belle noiseuse* (*La bella scontrosa*), e il motivo del rogo-sacrificio finale presenti nel *Capolavoro sconosciuto*, ricorrono anche nella *Tuda* come eventuali indizi dell'intertesto balzachiano o comunque di una certa rilettura disforica del mito.¹⁷

Il sogno di Pigmalione fallisce dunque con Balzac. Ma il tratto negativo del mito, l'impossibile miracolo di Pigmalione, apparteneva già alla sua struttura originaria così come essa è iscritta e articolata nel poema delle *Metamorfosi*.¹⁸ Ecco perché possono esistere delle variazioni disforiche del racconto ovidiano. 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; o ancora l'introduzione di personaggi come le streghe, la sarta, la modista, la cui funzione è, come vedremo, rigorosamente pigmalionica. Inoltre non può essere casuale la

¹⁶ HONORÉE DE BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto*. Pierre Grassou, cit., pp. 155-157.

¹⁷ 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. LUIGI PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, cit., pp. 595, 600, 660. Per l'ambigua figura della modella cfr. anche il bel film de JACQUES RIVETTE, *La Belle Noiseuse* (1991) liberamente tratto dal racconto di Balzac.

¹⁸ Per l'articolazione di questo mito nel poema ovidiano mi permetto di rinviare a ROSALBA GALVAGNO, *Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Panormitis, 1995, in particolare pp. 31-45.

duplicazione (intesa simultaneamente come sdoppiamento/raddoppiamento) di quasi tutti i personaggi: i due artisti (Sirio e Giuncano), le due modelle (Tuda e Jonella), le due streghe (Giuditta e Rosa), la coppia della sarta e della modista e le loro due giovani assistenti.

E possiamo ancora aggiungere alla nostra lista i due ritratti di Diana: la statua alla quale lavora Dossi, e il dipinto che tenta di finire Caravani. Il nome di Diana inoltre, presente nel titolo, è anche il nome delle altre statue allineate nello studio dello scultore. Diana rinvia infine, nel testo, a due diverse configurazioni mitologiche della dea: la vergine casta, o meglio costretta alla castità, decisamente predominante nell'intera tragedia, e Diana amante di Endimione, o meglio che sogna di amare Endimione («TUDA - comodissima! – la testa così *l'appoggia a una mano* - che se ne sta a guardare un bel figliolone Endimione dormente – mezzo verde e mezzo violetto: tra le pecore – un amore! » p. 599), per cui il titolo *Diana e la Tuda* può senz'altro esser letto con la copula al posto della congiunzione: *Diana è la Tuda*, cioè Diana innamorata di Sirio (come la dea lo è di Endimione) è costretta a rinunciare (come la vergine Diana), malgrado il matrimonio, al suo desiderio per Dossi e anche per l'anziano Giuncano.¹⁹ Diana-Tuda insomma 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! (p. 660)

Diana rievoca ancora, come è scritto nella prima didascalia, il piccolo bronzo del museo di Brescia, attribuito al Cellini.²⁰

Il nome di Diana è dunque massicciamente investito, sì da attrarre nella sua sfera semantico-mitologica la figura dell'antagonista della Tuda, Sara Mendel. Anche quest'ultima in quanto ritratta in veste di amazzone (p. 604) assume i tratti di una certa figura mitologica femminile, quella della

¹⁹ Si potrebbe infatti applicare a questo doppio statuto di Diana-Tuda la bellissima formula «immagine-pathos» (*Pathos-formel*) di Aby Warburg, cfr. GEORGES DIDI-HUBERMANN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

²⁰ 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. LUIGI PIRANDELLO, *Diana e la Tuda. Luigi Pirandello; Libero Andreotti e Pirandello, una scultura in scena, saggio di Claudio Pizzorusso*, Firenze, Giunti, 1994, pp. 7-25.

donna inaccessibile, guerriera e nemica degli uomini, come per altri versi anche Diana è inaccessibile perché sacra, votata alla verginità per statuto divino. E anche Caravani, in quanto ritrattista pur mediocre di un'amazzone a cavallo (p. 598) e di una Diana-Tuda (p. 599), condivide alcuni tratti di Sirio. Ma si rimane ancora più colpiti davanti a un'altra incredibile duplicazione, paterna questa volta. Il padre di Sirio e quello di Giuncano sono entrambi delle figure negative per i loro rispettivi figli. Il padre di Sirio in quanto padre assente, andato ad arricchirsi lontano (p. 610) e il padre di Giuncano in quanto troppo invadente perché persecutorio per il figlio e pure donnaio (pp. 637-639). Anche la Tuda allude a suo padre che vive ad Anticoli in campagna insieme con le sorelle (p. 616). *Last but not least*, vengono evocate nel testo due figure materne altamente disforiche – la madre di Sirio, «donna veramente viva» ma abbandonata dal marito²¹ e la madre sofferente di Giuncano, la quale ha dovuto sopportare i tradimenti del marito («Eh, le sapeva amare, lui, le donne; ne morì disperata mia madre!» p. 639) – 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 faticamente si accanisce. (pp. 595-596)

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 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». *Met.* X, 263, 266), 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. (pp. 620-26).

²¹ Cfr. il brano (p. 610), cit. *supra*, p. 1.

Pirandello dunque amplifica e drammatizza le profonde valenze immaginarie del corpo nudo/velato, sulla scia anche di un suo personale *leitmotiv* della ‘nudità’ e del ‘vestito’ variamente declinato in tanti suoi testi e in particolare, per quel che qui interessa, nell’avantesto della stessa *Tuda*, una novella del 1907 intitolata *La vita nuda*, e in un’opera teatrale che precede la tragedia di circa tre anni, *Vestire gli ignudi* (1923).²²

Importa infine suggerire alcuni altri motivi pigmalionici presenti nella *Tuda*, come quelli del bacio, dei fiori – intimamente legato quest’ultimo al motivo del vestito – ,²³ e del sacrificio ripresi e assiologicamente rovesciati dall’agrigeno, che vi imprime una connotazione negativa fortemente irrisoria.

Anche il motivo del bacio che ricorre per ben tre volte nel testo ovidiano,²⁴ presente pure nel finale della *Scène lyrique* di Rousseau, viene sottoposto da Pirandello, come si legge nel brano riportato all’inizio di questo saggio, 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» e, come si ricorderà, alla «pasta ardente», sacrificio che sarà platealmente consumato nel finale della tragedia.

²² LUIGI PIRANDELLO, *La vita nuda*, in ID., *Novelle per un anno*, I, a cura di Mario Costanzo. Premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 2007 («I Meridiani Collezione»), p. 254.

²³ «Ora usa blandizie, ora i regali che piacciono // alle ragazze, [...]//e fiori di mille colori [...]// veste la statua» (*Met.*, X, 259-261, 263, ma si legga l’intero episodio vv. 249-269).

²⁴ *Met.*, X, 256, 281, 292.