

Riscrivere Pigmalione da una prospettiva femminile (e femminista): «Galatea» di Madeline Miller

Chiara Valenzano

Pubblicato: 4 agosto 2025

Abstracts

In the context of contemporary publishing, which has witnessed the considerable success of the genre of female mythological retelling, Madeline Miller is a notable figure. Miller is an American author who has already published two novels and two short stories dedicated to rewriting episodes from classical mythology. The short story entitled *Galatea* represents a noteworthy reinterpretation of Ovid's tale of Pygmalion from a feminist perspective. In contrast to the original narrative, which celebrates the power of art and the artist, *Galatea* becomes a narrative of violent love and possession. In this reimagining, the woman is positioned as subaltern and confined by her husband. The myth thus provides a foundation for elucidating the pervasively contemporary phenomenon of domestic violence. Galatea's arduous pursuit of autonomy and freedom prompts the reader to reflect on the enduring relevance of classical narratives, despite their tragic persistence.

Nel panorama editoriale contemporaneo, che vede il grande successo del genere del *retelling* mitologico di mano femminile, si distingue Madeline Miller, autrice americana che ha già all'attivo due romanzi e due *short stories* dedicati alla riscrittura di episodi del mito classico. In particolare, il racconto *Galatea* è degno di interesse, in quanto si propone di rileggere la vicenda ovidiana di Pigmalione in chiave femminista: da storia di creazione volta a celebrare la potenza dell'arte e dell'artista, *Galatea* diventa storia di amore violento e possesso, in cui la donna vive una situazione di subalternità e reclusione a opera di un marito-padrone. Il mito è quindi la base di partenza per raccontare la piaga, fin troppo attuale, della violenza domestica: il doloroso viaggio di Galatea verso l'autodeterminazione e la libertà costringe il lettore a riflettere su come i classici siano ancora, per quanto tragicamente, attuali.

Parole chiave: Miller; mito; Ovidio; Pigmalione; 'retelling'.

Nome autore: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
 chiara.valenzano2@unibo.it

Copyright © 2025 Chiara Valenzano
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Donne e riscritture mitologiche*

In tempi recenti, il panorama editoriale è caratterizzato da una sempre crescente pubblicazione di romanzi che, con risultati più o meno convincenti, recuperano episodi del mito classico. Se la riscrittura dei classici¹ è un processo da sempre fecondo – già nell'antichità stessa –, è però notevole la proliferazione sugli scaffali delle librerie di volumi che si richiamano al patrimonio culturale mitologico greco-latino e che accendono nel pubblico, anche non di specialisti, un interesse per l'antico capace di allargarsi anche ad altri prodotti di intrattenimento, quali film o serie tv: da pochi mesi la piattaforma Netflix ha rilasciato *Kaos*, una *black comedy* che vede protagonisti Zeus e la sua famiglia e che ha riscosso un buon apprezzamento di critica e pubblico.²

Negli ultimi dieci anni, in particolare, sono stati pubblicati molti *retelling* mitologici³ incentrati sul dare voce a donne che la narrazione tradizionale relega in posizione subalterna. Particolarmente attive in questo campo sono le scrittrici⁴ in lingua inglese – è all'interno del panorama letterario anglosassone, infatti, che si inserisce l'opera di Madeline Miller, cui il presente contributo è dedicato –,⁵ come, per esempio, Pat Barker, Natalie Haynes, Jennifer Saint e Kamila Shamsi.⁶

¹ Nell'impossibilità di citare tutta la bibliografia sul tema della ricezione del classico, mi limito a ricordare i contributi di C. Martindale, *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; L. Hardwick, *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2003; L. Hardwick, C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, New York, Wiley, 2008; A. Laird *Reception*, in A. Barchiesi, W. Scheidel (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 349-368; C. Wood, *Reception and the Classics*, in W. Brockliss, P. Chaudhuri, A. Haimson Lushkov (eds.), *An Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 163-173; L. Hardwick, S. Harrison (eds.), *Classics in the Modern World: A 'Democratic Turn'?*, Oxford, Oxford University Press, 2013; P. Hardie, *Redeeming the Text, Reception Studies, and the Renaissance*, «Classical Receptions Journal», V, 2013, 2, pp. 190-198. Per una sintesi sul concetto di riscrittura e i problemi che pone, rimando a I. Fantappiè, *Riscritture*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Literature comparate*, Roma, Carocci, 2014, pp. 135-166 con ulteriori riferimenti bibliografici; in particolare sulla critica comparatistica del mito si veda M. Fusillo, *Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale*, «Comparatismi», V, 2020, pp. 11-20; una panoramica esaustiva sullo stato dell'arte relativo alla ricezione del mito classico in S. Renna, *Il piacere dell'annientamento. Pavese, Leucò e il mito classico*, diss., Bologna, 2020.

² Si vedano i dati presenti su [Metacritic](#), [Imdb](#) e [Rotten Tomatoes](#) [pagine consultate il 16 giugno 2025].

³ Questa tipologia di riscritture è opera per lo più di autrici femminili; non mancano, tuttavia, *retelling* di figure femminili del mito a opera di autori maschi; cito solo, a titolo di esempio, i recenti *House of names* di Colm Tóibín (2017), dedicato alle vicende di Clitemestra e dei suoi figli, *La Splendente* di Cesare Sinatti (2018), incentrato su Elena di Sparta, e *Io sono Persefone* di Daniele Coluzzi (2022).

⁴ Mi riferisco soltanto alle autrici di romanzi; esiste però anche un filone di poesia femminile contemporanea che ripercorre le vicende mitologiche: un esempio su tutti, la raccolta *The world's wife* (1999) di Carol Ann Duffy, in cui ogni componimento dà voce a una figura di donna ispirata dalla storia o dalla letteratura; per la classicità, sono coinvolte Penelope, Medusa, Euridice, Circe, Demetra, Teti e le mogli di Pigmalione, Mida, Tiresia e Sisifo. Sull'opera di Duffy, rimando allo studio di S. Braund, *'We're here too, the ones without names'. A Study of Female Voices as Imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar*, «Classical Receptions Journal», IV, 2012, 2, pp. 190-208.

⁵ Nonostante la scelta di restringere il campo di ricerca alla letteratura in lingua inglese, segnalo che anche in Italia non mancano esempi di riscritture femminili del mito, come testimoniano, ad esempio, i recenti romanzi di Eleonora Fasolino (*La schiava ribelle. Briseide, amante di Achille e custode dei suoi segreti*, 2022; *La sposa dell'Ade*, 2024), Cinzia Giorgio (*Cassandra*, 2022), Loreta Minutilli (*Elena di Sparta*, 2019, romanzo finalista della XXXI edizione del Premio Calvino), Marilù Oliva (autrice del progetto editoriale seriale *L'Odissea raccontata da Penelope, Circe, Calipso e le altre*, 2020; *L'Eneide di Didone*, 2022; *L'Iliade cantata dalle Dee*, 2024), Valeria Perrella (*Il verdetto*, 2007), Francesca Sensini (*La trama di Elena*, 2023; *Afrodite viaggia leggera*, 2024) e Mariangela Galatea Vaglio (*Afrodite. La verità della dea*, 2024).

⁶ Data l'impossibilità di rendere conto di tutti i prodotti editoriali di questo tipo, mi sono limitata a citare solo qualche nome, senza avanzare considerazioni critiche, tra le autrici anglosassoni più note, come Barker, vincitrice del *Man Booker Prize* nel 1995,

Molte di queste autrici approdano alla scrittura dei *retelling* mitologici dopo un percorso di studi classici che consente loro di padroneggiare la materia con disinvoltura e di cimentarsi anche in generi molto lontani dal contesto di partenza, spaziando dalla fantascienza al fantasy, dal diario-confessione al *romance*, spesso con un target *Young Adult*.

Modelli imprescindibili per questo filone sono i lavori di Christa Wolf (*Cassandra*, 1983; *Medea. Stimmen*, 1996) e, per la *science fiction*,⁷ *The Penelopiad* di Margaret Atwood (2005) e *Lavinia* di Ursula Le Guin (2008), che, alla predilezione prevalente per personaggi greci, preferisce per il suo romanzo un argomento incentrato sulla principessa italica sposa di Enea.⁸ Le figure che hanno riscosso maggior successo sono Elena, Arianna e, soprattutto, Persefone,⁹ ma, in generale, la tendenza è quella di dare una voce alle donne del mito che, anche quando sono regine o donne di potere – una su tutte: Clitemestra –,¹⁰ scontano l'appartenenza al genere femminile, che le relega alla solitudine e al silenzio; la medesima attenzione caratterizza anche altre opere che vogliono far rivivere sulla carta l'antichità, senza chiamare in causa necessariamente eroine mitologiche.¹¹

Questo filone narrativo è spesso affrontato dagli studi di genere secondo una prospettiva femminista:¹² effettivamente, lo scopo, deliberato e dichiarato, di molte delle autrici citate è offrire al pubblico una visione diversa del mito e dell'epica, facendo emergere dai margini del racconto i personaggi femminili e dando luce al loro mondo interiore.¹³ Secondo Cox, «the rhetoric is of 'rescue', of 're-vision', of reworking a male-dominated Western tradition so that it becomes a

che ha dedicato una trilogia alle vicende delle donne troiane: *The Silence of the Girls* (2018), *The Women of Troy* (2021) e *The Voyage Home* (2024). Haynes, classicista di formazione, autrice del programma televisivo *Natalie Haynes Stands Up for the Classics*, oltre a opere saggistiche ha dedicato al mito i romanzi *Children of Jocasta* (2017, un *retelling* di *Antigone* ed *Edipo re*), *A Thousand Ships* (2019, incentrato sulla guerra di Troia e finalista al *Women's Prize for Fiction* 2020), *Stone Blind* (2022, dedicato a Medusa). Saint, laureata in *Classics*, ha già pubblicato quattro romanzi incentrati su figure femminili: *Ariadne* (2021), *Elektra* (2023), *Atalanta* (2023) e *Hera* (2024). Shansi ha vinto nel 2018 il *Women's Prize for Fiction* per il suo romanzo *Home Fire* (2017), in cui rilegge *Antigone* nel mondo contemporaneo, spostando il contrasto tra amore e politica all'interno di una famiglia jihadista.

⁷ Sulle riscritture mitologiche femminili all'interno della *science fiction* in lingua inglese rimando al lavoro di S.A. Brown, *Science Fiction and Classical Reception in Contemporary Women's Writing*, «Classical Receptions Journal», IV, 2012, 2, pp. 209-223.

⁸ Segnalo anche, tra le recenti riscritture dell'*Eneide*, *El silbido del arquero* della spagnola Irene Vallejo (2023). Pioniera nel *retelling* dell'epica virgiliana è Magda Szabó, che con il romanzo del 1990 *A pillanat (Creusais)* immagina che a salvarsi da Troia sia stato non Enea, ma Creusa.

⁹ Interessante lettura per un'analisi del mito di Persefone nella poesia femminile contemporanea in lingua inglese è I. Hurst, *'Love and Blackmail': Demeter and Persephone*, «Classical Receptions Journal», IV, 2012, 2, pp. 176-189.

¹⁰ Clitemestra è oggetto delle recenti riscritture dell'inglese Hannah Lynn (*A Spartan's sorrow*, 2021) e dell'americana Co-stanza Casati (*Clitemestra*, 2023).

¹¹ A mero titolo di esempio, l'interesse per figure femminili socialmente marginali è oggetto della trilogia *The Wolf Den* (2021-2023) di Elodie Harper, che però sceglie di trarre ispirazione non dal mito, ma dalla storia: i romanzi sono ambientati nella Pompei di età Flavia e danno voce ad Amara, una prostituta greca capace di rovesciare la propria sorte di schiava grazie alle sue doti di ingegno e scaltrezza.

¹² Sull'impatto dei modelli femministi nell'ambito della ricezione, si rimanda a V. Zajko, *'What difference was made?' Feminist Models of Reception*, in L. Hardwick, C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Reception*, cit., pp. 195-206. Un'interessante panoramica sulle riscritture femminili del mito classico nella letteratura in lingua inglese del XXI secolo è in S. Judge, *Contemporary Feminist Adaptations of Greek Myth*, diss., Glasgow, 2022, con ricca bibliografia.

²⁰ Interessante la categorizzazione di V. Spaccante, *Circe the Female Hero. First-person Narrative and Power in Madeline Miller's «Circe»*, «Classical Receptions Journal», XVI, 2024, 4, pp. 1-14, che, riflettendo sulle riscritture mitologiche femminili, le suddivide in due tipologie: le *heroic novels*, in cui la protagonista è una sola donna, e le *choral novels*, in cui a dominare la scena narrativa è invece un gruppo di donne.

tradition that speaks of and for women also. [...] For the first time in Western history, it is women novelists, poets, and playwrights who are dominating and dictating the shapes of classical reception».¹⁴ Da qui deriva la necessità, evidenziata da varie studiose,¹⁵ di ampliare lo spazio concesso alle riscritture mitologiche femminili all'interno degli studi di ricezione, soprattutto perché forniscono un contributo sostanziale alla diffusione della tradizione antica tra le nuove generazioni.

In questo contesto va inserita l'opera di Madeline Miller, la cui produzione è tutta incentrata sul recupero del mito: l'autrice americana, da sempre appassionata del mondo antico,¹⁶ ha pubblicato nel 2011 *The Song of Achilles*, una rivisitazione della vicenda epica di Achille raccontata dal punto di vista di Patroclo e con una particolare attenzione allo sviluppo della storia d'amore tra i due, mentre nel 2018 è uscito un secondo romanzo, *Circe*, che rilegge la storia della maga incontrata da Odisseo a partire dalla sua infanzia. Entrambi i romanzi hanno avuto grande successo di pubblico¹⁷ e una buona valutazione da parte della critica (*The Song of Achilles* ha vinto nel 2012 l'*Orange Prize for Fiction*, mentre *Circe* è stato finalista nel 2019 dello stesso premio, rinominato *Women's Prize for Fiction*): uno dei principali motivi di apprezzamento è il tentativo di far luce su aspetti problematici della contemporaneità – l'amore omosessuale,¹⁸ il potere femminile – attraverso la rappresentazione di segmenti del mito altrimenti poco considerati; in particolare, *Circe* è stato letto come romanzo femminista,¹⁹ in cui la protagonista lotta per affermare

¹⁴ F.M. Cox, *Metamorphosis, Mutability and the Third Wave*, «Classical Receptions Journal», IV, 2012, 2, pp. 163-175; 163-164.

¹⁵ Così a partire da M. Skinner (ed.), *Rescuing Creusa: New Methodological Approach to Women in Antiquity*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1987, la cui posizione è ampiamente discussa in G. Liveley, *Surfing the Third Wave? Postfeminism and the Hermeneutics of Reception*, in C. Martindale, F. Thomas (eds.), *Classics and the Uses of Reception*, Oxford, Blackwell, 2006, pp. 55-66. Segnalo anche il volume di V. Zaiko, M. Leonard (eds.), *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2006 e i seguenti contributi: V. Zajko, *Women and Greek Myth*, in R.D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 387-406; F. Cox, *Sibylline Sisters: Virgil's Presence in Contemporary Women's Writing*, Oxford, Oxford University Press, 2011; E. Theodorakopoulos, *Women's Writing and the Classical Tradition*, «Classical Receptions Journal», IV, 2012, 2, pp. 149-162; E. Hauser, 'There is another story': *Writing after the «Odyssey» in Margaret Atwood's «The Penelopiad»*, «Classical Receptions Journal», X, 2018, 2, pp. 109-126; F. Cox, E. Theodorakopoulos, *Homer's Daughters. Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2019; M. O'Hara, *Circe and the Necessity of the Female Voice*, «Parnassus: Classical Journal», IX, 2022, pp. 1-8.

¹⁶ Ricordo che Miller, dopo la laurea in *Classics* alla Brown University, ha svolto la professione di docente di liceo, insegnando greco, latino e letteratura inglese e, in seguito, ha frequentato la Yale School of Drama per imparare ad adattare i testi classici in forma moderna.

¹⁷ Da notare che il successo di pubblico di Miller è arrivato qualche anno dopo la pubblicazione di *The Song of Achilles*, grazie a TikTok: dettagli in [questo articolo](#) [pagina consultata il 16 giugno 2025].

¹⁸ Interessante lo studio di M.A. Struzziero, *A New Voice for an Ancient Story: Speaking from the Margins of Homer's «Iliad» in Madeline Miller's «The Song of Achilles»*, «Anglica. An International Journal of English Studies», XXX, 2021, 1, pp. 133-152, che, a partire dalla relazione erotica tra Patroclo e Achille – soltanto suggerita dall'ipotesto – individua nel romanzo un modello maschile fluido e vulnerabile, oltre che pacifista, capace di esercitare un forte *appeal* sui lettori contemporanei e utile a contestare la retorica di guerra.

¹⁹ Si vedano e.g. M. Altin, *Aeaea is Revisited: Revisionist Mythmaking Strategies in Madeline Miller's «Circe»*, «DTCF Dergisi», LX, 2020, 1, pp. 145-157; A.T. Kalloli, S. Tyagi, *More Than Just an Oriental Goddess or an Occidental Sorceress: A Study of the Parallels in Select Feminist Retellings of Epics*, «The International Journal of Critical Cultural Studies», XXIII, 2025, 1, pp. 23-36; il già menzionato lavoro di M. O'Hara, *Circe and the Necessity...*, cit.; R. Sarwar, S. Fatima, *Madeline Miller's «Circe»: A Feminist Stylistic Approach*, «Perennial Journal of History», III, 2022, 2, pp. 337-359; N. Ranjith, *Humanizing Circe, the Witch of Aiaia: A Novel that Projects the Repercussions of Patriarchal Supremacy. A Feministic Reading of the Novel «Circe» by Madeline Miller*, «International Journal of English Literature and Social Sciences», VIII, 2023, 2, pp. 201-206; S. Judge, *Men Make*

se stessa in una società patriarcale che mira a soffocarne le potenzialità e il potere. Miller ha prodotto anche due *short stories*: la prima, uscita nel 2012 insieme a una riedizione di *The Song of Achilles*, si intitola *Heracles' Bow* e consiste in un dialogo che Filottete, abbandonato sull'isola di Lemno, immagina di intessere con l'amico Eracle; la seconda, *Galatea*, è stata pubblicata per la prima volta nel 2013 come *e-book* e data poi alle stampe nel 2022, sull'onda del successo dei due romanzi maggiori: proprio quest'ultimo *retelling* è al centro del presente contributo.

2. «Galatea»: storia riveduta e corretta di una statua senza nome

2.1. «Galatea»: attualizzazione del mito

L'interesse di Miller per Ovidio²⁰ è evidente già in *Circe*: in un'intervista del 2019,²¹ la scrittrice dichiara di aver attinto non solo da Omero, ma anche da Apollonio Rodio, dalla *Telegonia* e, soprattutto, dalle *Metamorfosi* ovidiane. Nella scrittura di *Galatea*, Ovidio diventa il modello primario,²² con un ribaltamento totale, però, di prospettiva: la *short story*, una riscrittura con *sequel* dell'ipotesto latino, interamente costruita su sequenze narrative originali, è raccontata dal punto di vista della statua creata da Pigmalione. Che il suo nome sia Galatea, nome parlante ('bianca come il latte') molto adatto a una statua marmorea, lo apprendiamo soltanto dal titolo: mai, nel testo, il suo nome – assente nella tradizione antica e attribuito all'opera scultorea a partire dalla metà del Settecento²³ – viene esplicitato, a indicare un'alienante spersonalizzazione che si conclude con il ritorno alla materia di origine, la pietra. Quello di Galatea, infatti, si configura, nella riscrittura di Miller, come un viaggio che finisce con la morte, dove nulla si salva, a parte l'amore per la figlia Pafo; questa vicenda asfittica e claustrofobica viene, però, presentata come uno slancio di autoaffermazione.

La narrazione si può dividere in quattro quadri; il primo è ambientato in un ospedale: la narratrice interna è distesa su un letto, afflitta da una 'malattia' che la costringe a restare sdraiata e ad assumere un 'tè' che in realtà è una droga. Galatea tenta di alzarsi e chiede di uscire, ma il personale medico, con cui ha difficoltà a relazionarsi, le intima di restare sdraiata in attesa della visita del marito.

Terrible Pigs. Teaching Madeline Miller's Circe and the New Feminist Mythic Archetype, «The Classical Outlook», XCVIII, 2023, 3, pp. 108-118. Più problematica la prospettiva di V. Spaccante, *Circe and the Female Hero...*, cit., secondo cui il femminismo del romanzo è solo di facciata, in quanto la narrazione riafferma i presupposti ideologici alla base del *Bildungsroman* maschile, con un finale che lascia, di fatto, le donne escluse dagli equilibri di potere.

²⁰Non esistono, al momento, studi sulla biblioteca di Madeline Miller e sulle fonti da lei utilizzate, a eccezione delle indicazioni fornite dall'autrice stessa in interviste o, nel caso di *Galatea*, nella postfazione all'opera. I tentativi di contattare l'autrice, sia in maniera diretta che tramite le agenzie letterarie che la rappresentano, non sono, fino a ora, andati a buon fine: per questo, non conosco l'edizione di Ovidio che l'autrice ha letto e utilizzato, né i commenti di cui può aver giovato per approfondire alcuni temi.

²¹Si tratta dell'[intervista](#) a opera di J. Plotz e G. Turrigiano per il podcast *Recall this Book* [pagina consultata il 16 giugno 2023].

²²Nella postfazione all'edizione del 2022 (M. Miller, *Galatea. A Short Story*, New York, Harper Collins, 2022, p. 51), Miller marca la differenza tra i suoi due romanzi maggiori e *Galatea*: «Like its big siblings, *Galatea* was inspired by Greek myth, but its method and sensibility were distinct. In *Circe* and *Achilles* I drew on many traditions, cross-referencing and interweaving multiple sources. *Galatea* was a response, almost solely, to Ovid's version of the Pygmalion myth in the *Metamorphoses*».

²³Così Miller nella postfazione all'opera (M. Miller, *Galatea...*, cit., p. 54): «she (*scil.* Galatea) is not given a name – that was one of the few details I took from other sources». Sulla questione del nome della statua, assente in Ovidio, ma presente nelle riscritture di epoca moderna, si rimanda a M. Reinhold, *The Naming of Pygmalion's Animated Statue*, «The Classical Journal», LXVI, 1971, 4, pp. 316-319, che chiarisce l'origine della denominazione a partire dal *Pygmalion* di Rousseau.

Il secondo quadro vede quindi l'ingresso in scena del marito, uno scultore, controfigura attualizzata del mitico Pigmalione, per quanto nel testo non venga mai definito così; dopo aver cacciato dalla stanza le inservienti, l'uomo costringe la moglie a un inquietante rituale volto a rivivere la scena del risveglio della statua esattamente come si è svolta la prima volta; il tutto è concluso da un rapporto sessuale che, di fatto, è uno stupro. Dopo, Galatea tenta di manipolarlo per ottenere informazioni sulla figlia che non vede da tempo, ma il marito se ne va senza fornirle risposte soddisfacenti.

Comincia così la terza sequenza, occupata interamente da un *flashback* che esplora il rapporto simbiotico tra Galatea e Pafo. Lo scultore, nonostante tenti in ogni modo di separare madre e figlia dal resto della società, è costretto a un certo punto ad assumere un precettore per istruire Pafo e la gelosia nei confronti della moglie raggiunge il suo apice: al licenziamento del maestro, colpevole di aver guardato Galatea, segue il divieto di uscire, a cui Pafo vuole ribellarsi. Galatea, subordinata al marito in ogni ambito, compreso quello economico, con qualche soldo rubato decide di scappare con la bambina, ma la fuga è destinata a fallire velocemente, perché il colorito bianchissimo della pelle rende le due riconoscibili ovunque. La narrazione torna poi al punto di partenza: Galatea, in ospedale, viene folgorata dal pensiero che Pafo ha ormai dieci anni: fare i conti con lo scorrere del tempo la scuote dal torpore in cui si trova immersa e le consente di concepire un nuovo progetto, una risoluzione che renderà libere sia lei che la figlia.

L'ultimo atto narrativo mette in scena la macchinazione di Galatea: il giorno seguente, all'arrivo del marito, Galatea gli annuncia falsamente di essere incinta; l'uomo, sconvolto, dà ordine al medico di somministrarle una pozione abortiva. Galatea approfitta di un momento di debolezza dell'infermiera, sensibile al tema per aver a sua volta abortito,²⁴ per uscire all'esterno di notte, con la scusa di voler donare il bambino alla divinità. Qui Galatea vede nel cielo uno spicchio di luna e, interpretandolo come un segno favorevole della dea, prende coraggio e agisce: simula atroci dolori e chiede all'infermiera di andare a chiamare il medico; poi, rimasta sola, corre verso casa. Qui, in giardino, si arrampica sull'ulivo per guardare la figlia dormire dalla finestra della sua camera; senza svegliarla, le lascia un messaggio, incidendo il suo nome sulla sabbia sparsa sul pavimento, poi va nel laboratorio del marito e vede con angoscia ciò a cui sta lavorando: una nuova statua, versione migliorata e perfezionata della piccola Pafo. Nel finale, di grande potenza, Galatea chiama il marito con la stessa frase da lui pronunciata ogni volta che vuole ripetere la scena della creazione: «“Ah, my beauty is asleep”, I said»;²⁵ lo attira poi sulla spiaggia e si immerge tra i flutti, mentre lui la insegue e cerca di afferrarla. Quando l'uomo la prende per la gola, Galatea, invece di lottare, lo stringe a sé in un abbraccio mortale: la donna diventa rigida e torna a essere marmo, zavorrando inesorabilmente il marito, che non ha ormai alcuna possibilità di salvarsi. La statua e il suo scultore si inabissano sul fondo dell'oceano, che per Galatea è morbido come un cuscino; qui, finalmente libera, può adagiarsi e riposare.

A differenza degli altri lavori di riscrittura di Miller, l'ambientazione di *Galatea* non è mitologica: il racconto inizia in un ospedale psichiatrico e può collocarsi in un tempo che, per quanto

²⁴ Evidentemente incinta del medico: all'inizio del racconto Galatea informa infatti il lettore di una relazione tra l'infermiera e il medico: «She was rushing a little by then, because I had mentioned the stone twice, and this was gossip for the other nurses, and a breathless reason to speak to the doctor. They were fucking, that's why she is so eager. I could hear them sometimes through the wall» (M. Miller, *Galatea...*, cit., pp. 2-3). Ciò allora significa che l'infermiera Chloe è a sua volta una vittima del sistema maschilista e patriarcale in cui è immersa Galatea.

²⁵ M. Miller, *Galatea...*, cit., p. 46.

sfumato e indeterminato, è certamente vicino a quello contemporaneo. Fin dalle prime pagine si percepisce il disagio della protagonista, rinchiusa in un posto inospitale e claustrofobico, che castra ogni sua velleità di autonomia e che la isola non solo a livello spaziale, ma anche emotivo. L'incomunicabilità tra Galatea e gli altri personaggi, infatti, si manifesta in ogni occasione di dialogo a causa di un'incomprensione di base, che vizia qualsiasi tentativo di scambio: l'infermiera e il medico che la assistono la trattano come paziente psichiatrica e trovano incoerente ogni sua parola: per esempio, le impediscono di uscire sulla base di segnali fisici di debolezza – il colorito pallido, le mani gelide, il polso lento – che la donna, senza essere creduta, attribuisce invece al fatto di essere nata dalla pietra. La stanza in cui Galatea si trova, poi, è piccola, con finestre troppo alte da cui passa poca aria; l'esterno è un vero e proprio *locus horridus*, una scogliera a picco sul mare da cui la fuga è impossibile. Ad aumentare la sensazione di angoscia intervengono gli odori: il medico puzza di aglio, mentre la stanza ha un odore acre e al contempo dolce, «as though a thousand suffering people had lain sweating in it, which I suppose they had, and then ground roses into the floor with dirty feet»,²⁶ indice di un ambiente in cui la sofferenza è padrona e la fragilità, simboleggiata dalle rose, non è accolta.

La riscrittura investe non solo l'ambiente, ma anche i caratteri e i tratti fisici dei personaggi principali: intanto, diversamente dall'ipotesto primario, il materiale scultoreo di cui è costituita Galatea non è l'avorio, ma il marmo, più adatto a una narrazione ambientata nel nostro presente, in cui questo materiale è associato all'idea di una statua antropomorfa di dimensioni naturali e, dunque, più evocativo. Inoltre, la donna manifesta un interesse quasi ossessivo per la corporeità, che indaga con un lessico preciso, ma spesso ai limiti del volgare. Nonostante la reclusione, Galatea non può dirsi inerte e, anzi, rivela una spiccata tendenza alla manipolazione: di fronte al medico che la rimprovera perché non la trova sdraiata, la donna, consapevole della propria bellezza, mette in campo un repertorio di azioni seduttive (abbassa lo sguardo, si mordicchia il labbro, si torce le dita, piange, si scusa, sviene) per apparire debole e indifesa ai suoi occhi. Sa che agli uomini che le gravitano intorno piace pensare alle donne come a creature sciocche, tendenti all'errore, bisognose di accudimento continuo. Questo suo tratto emerge in particolare nei confronti del marito, con cui ha instaurato un rapporto disfunzionale: lo scultore, sua controparte, si distingue da subito per l'ossessione per il corpo della moglie e per la fissazione con l'idea di perfezione, che gli deriva dalla metodica attenzione ai dettagli necessaria nel suo lavoro.

Il personaggio dell'antagonista è presentato attraverso il filtro dei pensieri della moglie: per prima cosa, si dice che è ricco grazie alla fama ottenuta dalla trasformazione in donna della statua di Galatea, ma rifiuta di ammetterlo e preferisce attribuire alla dea la propria fortuna («He says it's the goddess' gift first, and then his own since he was the one who made me from the marble»²⁷). L'economia dei nomi propri, che riguarda tutti i personaggi tranne Pafo e, in un'unica occorrenza, l'infermiera Chloe, investe dunque anche la divinità, che dal racconto ovidiano sappiamo essere Venere: qui, però, la dea è psicologizzata e ridotta a istanza interiore e, per questo, non ha bisogno di un nome.

²⁶ *Ibid.*, p. 4.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

La divinità è l'unica figura femminile per cui lo scultore prova rispetto, perché considera tutte le altre donne alla stregua di squaldrine:²⁸ la misoginia che lo contraddistingue è un altro elemento che richiama l'ipotesto ovidiano, in cui il celibato di Pigmalione deriva dal comportamento delle Propetidi. Se, però, in Ovidio il mito delle Propetidi e quello di Pigmalione sono legati da un rapporto di causa-effetto, in Miller sono innestati l'uno nell'altro in maniera più profonda: l'eros che le Propetidi rappresentano nel testo latino è ridotto a pura corporeità, senza sentimento, e la loro trasformazione in pietra simboleggia proprio la soppressione della dimensione emotiva;²⁹ il marito-Pigmalione di Miller, invece, ama una statua perché ha orrore della corporeità, ma allo stesso tempo rifugge la condivisione emozionale. Si può quindi affermare che la perversione erotica delle Propetidi ovidiane è ora trasferita sul personaggio dello scultore; ciò è evidente durante una scena di violenza passata che Galatea ricorda: per proteggere la figlia, rea di aver riso troppo forte insieme alla madre e di non essersi poi scusata per il disturbo arrecato al padre che stava lavorando, Galatea accetta che la rabbia del marito venga riversata su di sé.

He seized my arm, and he said, you never blush. | I couldn't think to speak, that is how hard he held me. | He said, You do not blush anymore, that is the thing. You apologize and apologize, but you do not blush. Are you shameless now? | No, never, I said. He grabbed the neck of my dress and yanked, but he was not as strong as he wished to be, and it did not tear. He yanked again and again, then pushed me to the floor and held me there, yanking, until the fabric gave way and I was naked. | I covered myself with my hands and made soft noises like a child. Blush, blush, I prayed. Blush for him, or he will kill you. And I was fortunate, for it was warm in the room, and I was angry, and ashamed too, for I feared that Paphos could hear us, and the blood came to my cheeks and I blushed. | He said, «So you are not completely lost to me».³⁰

È proprio il riferimento al rossore del viso che richiama ancora una volta l'ipotesto ovidiano, in cui le Propetidi, prive di pudore, perdono la capacità di arrossire poco prima di diventare statue (Ov. *met.* X 241-242):

utque pudor cessit sanguisque induruit oris,
in rigidum parvo silicem discrimine versae.

L'elemento del rossore è significativo, perché, in seguito, il primo atto della statua che ha preso vita e si accorge dei baci dello scultore è proprio indicato in latino con *erubuit*,³¹ a marcare la differenza con il comportamento delle *obscenae Propoetides*. Ciò spiega il motivo per cui, per il personaggio di Miller, l'incapacità di Galatea di arrossire è il segno definitivo della sua impudicizia e una scusa per farle violenza; quando poi il rossore finalmente arriva a coprire il volto della donna

²⁸ *Ibid.*, pp. 11-12: «Would not it have been easier to marry a girl from the town? I asked. Those sluts, he said, I would not have them». L'autrice stessa, nella postfazione (p. 56), definisce il suo Pigmalione un prototipo di maschio *incel*. Un'analisi psicologica delle personalità di Galatea e Pigmalione nel racconto di Miller si può leggere in H. Hashim Jabbar, *Analyzing the Two Main Characters Galatea and the Sculptor in Madeline Miller's Short Story Galatea: a Psychoanalysis Approach*, «World Journal of Advanced Research and Reviews», XVIII, 2023, 2, pp. 476-483: il contributo, per quanto interessante dal punto di vista dell'approccio, pecca spesso di ingenuità interpretative, in particolare nell'analisi delle scene finali del racconto.

²⁹ Come osserva L. Galasso, *Commento*, in Ovidio, *Opere*, vol. II, *Le metamorfosi*, trad. it. di G. Paduano, Torino, Einaudi Gallimard, 2000, p. 1300, le Propetidi sono empie e non riconoscono l'amore: per questo, sono già predisposte alla durezza di un elemento inanimato; così anche S. Stucchi, *Da pietra a carne, da carne a pietra: riflessioni dalle «Metamorfosi» ovidiane*, «Latomus», LXXI, 2012, 1, pp. 87-101.

³⁰ M. Miller, *Galatea...*, cit., pp. 32-33.

³¹ Ov. *met.* X 292-293 [...] *dataque oscula virgo | sensit, et erubuit* [...].

– un rossore dovuto a un turbinio di emozioni negative, in realtà, e non certo al pudore recuperato – la violenza si interrompe e lo scultore, che oscilla tra il disprezzo e la passione, cerca di strofinare via i lividi che ha causato a sua moglie, perché minano la perfezione del colore della sua pelle.

Il comportamento del marito rivela una gelosia malata nei confronti della moglie, che, fin dal principio, tiene nascosta il più possibile, finché diventa impossibile impedire alla servitù di parlare di Galatea e della sua estrema bellezza; quando poi la notizia della prodigiosa trasformazione si sparge, le richieste di commissioni allo scultore aumentano a dismisura, ma l'uomo è convinto che nessun'altra fanciulla di pietra prenderà vita, perché lui solo è degno dei doni della dea: le statue scolpite per conto terzi non riceverebbero mai le premure dedicate a Galatea, premiate dalla divinità con la realizzazione del desiderio del suo creatore.

In questa parte del racconto la dipendenza da Ovidio è netta, in quanto le parole che il marito-Pigmalione usa per descrivere la cura verso la statua derivano direttamente, anche se in forma riassuntiva, dall'ipotesto (Ov. *met.* X 259-265):

et modo blanditias adhibet, modo grata puellis
munera fert illi conchas teretesque lapillos
et parvas volucres et flores mille colorum
liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas
Heliadum lacrimas; ornat quoque vestibus artus:
dat digitis gemmas, dat longa monilia collo;
aure leves bacae, redimicula pectore pendent.

And he told me again how well he had cared for me, dressing me in silks, and draping me in flowers and jewels, and bringing me seashells and colored balls, and praying to the goddess every night.³²

Qui Miller sintetizza e generalizza Ovidio: l'attenzione per la statua corrisponde alle *blanditiae*; i vestiti con cui lo scultore orna la statua diventano di seta; più generica è invece la menzione dei fiori e dei gioielli, perché non si nominano i gigli, né anelli, orecchini o collane; il colore che Ovidio attribuisce ai fiori è ora il colore delle palle che Pigmalione dona alla statua insieme alle conchiglie; assenti sono gli uccellini e i nastri sul petto, ma la volontà di recuperare la tradizione latina è in ogni caso evidente. Anzi, l'innovazione consiste nel dislocare qui, nel momento di cura della statua, la preghiera alla dea, che verrà ripresa anche successivamente: a differenza del Pigmalione ovidiano, il marito non sembra provare vergogna per il suo desiderio verso l'opera d'arte.

Il dettaglio viene chiarito meglio nella scena di rievocazione della trasformazione della statua, dove Ovidio viene di nuovo richiamato in maniera esplicita; ogni incontro in ospedale tra moglie e marito, infatti, mette in scena il momento del risveglio della statua esattamente come è avvenuto la prima volta:

«Ah, my beauty is asleep». A few times in the past, I had let out a little snore at that moment, just for verisimilitude. But he did not like that at all. | «Asleep?» He said. He stepped into the room. «I am a fool to say so. She is marble and nothing more». He knelt beside the bed, and lifted his hands. «O goddess! Why cannot I find a maiden such as this for my wife? Why must such perfection be marble and not flesh? If only she might—» Abruptly, he covered his eyes. «No, I cannot say it». | I thought about making a little snore right then, but that

³² M. Miller, *Galatea...*, cit., p. 11.

would have been even worse than before. | «I dare not say what I desire. But O great goddess, you know my secret heart. I beg you, release me from this torment». His head slumped to the pallet, and I opened my eyes, because he couldn't see me while he wallowed in the covers. His hair was thinning, and I counted the bare spots on his scalp. Three, like always. | I closed my eyes, just in time. His head lifted, and he said, «No, it cannot be. I must resign myself». But his hand had fallen conveniently against my forearm, and he pressed it a little in his agony. | «What is this?» He stared at my arm. «Can it be? I would swear that she is warm». | Warmer than regular stone, anyway. | He shook his head, as though to clear it. «No, I am imagining things. Or perhaps the sun has fallen on her and warmed the marble». | There was no sun in the room, of course, but it wasn't the time to say this. | «Goddess, do not let me be mad!» He began kneading my hips and belly, hard, testing my stoniness. I prided myself on not flinching. | «Yet I will swear it, I will swear on my life, she is warm. O goddess, if this is a dream, let me still sleep». And then he pressed his lips onto mine. «Live», he said. «Oh live, my life, my love, live». | And that's when I'm supposed to open my eyes like a dewy fawn, and see him poised over me like the sun, and make a little gasping noise of wonder and gratitude, and then he fucks me.³³

Innanzitutto, va sottolineata la frase «Ah, my beauty is asleep», che, significativamente, sarà poi Galatea a sussurrare al marito quando, nel finale, andrà a svegliarlo per trascinarlo in mare, a indicare una volontà di ribaltamento dei ruoli da vittima a carnefice. Al lettore moderno risuona così anche la memoria della fiaba della Bella Addormentata, in cui un giovane sveglia con un bacio – come fa lo scultore con Galatea – una principessa che dorme; il risveglio di Galatea, però, non ha nulla di fiabesco, perché, non appena apre gli occhi, il marito la violenta.

Un altro elemento di grande interesse è l'ossessione per la perfezione del corpo della moglie e il desiderio che gli suscita, in contrasto con la repulsione per tutti i tratti, umanissimi, che ne denunciano la corporeità, come l'atto del russare, e che stridono con la pretesa di rivestire di sacralità il momento dell'incontro. Da un lato, quindi, il marito vuole che la statua sia fatta di carne, per soddisfare la sua pulsione sessuale, dall'altro prova ripugnanza per tutto ciò che di umano caratterizza davvero la donna; lo scultore, di fatto, non vede sua moglie per quello che è diventata e si aggrappa all'ideale di bellezza che la statua rappresenta. Galatea, infatti, ha buon gioco a ingannarlo sulla gravidanza, perché lui non conosce davvero la fisiologia femminile e basta gonfiare un po' la pancia per fargli credere di essere incinta:

I said, «I am pregnant». | He stared. «It is not possible». Because ever since Paphos, he leaves his seed on my belly. | With the gods, all things are possible, I said. Look at my stomach. I had puffed it a little, so that it looked like a mound. And anyway, he did not know what women looked like. To him, if there was anything, it was strange.³⁴

Per il marito-Pigmalione ogni reale e naturale aspetto della fisicità di una donna è una stranezza da evitare. Questo aspetto fa da contraltare alla minuziosa analisi degli aspetti fisici attuata da Galatea in ogni situazione; in particolare, la descrizione che la donna rende dello scultore non è per niente gradevole (per esempio, le chiazze sul cranio del marito là dove i capelli si diradano, le tracce di sudore su tutto il corpo) e costituisce un rovesciamento di prospettiva rispetto al mito ovidiano: il racconto latino esalta la bellezza della statua, ma nulla si dice sull'aspetto di Pigmalione, caratterizzato piuttosto come artista di valore. L'innovazione di Miller è funzionale a rendere pari i due elementi della coppia: di entrambi si descrive la fisicità, anche se la mancanza di attrattiva dell'uomo rispecchia la sua situazione interiore.

³³ *Ibid.*, pp. 12-16.

³⁴ *Ibid.*, p. 38.

Un'altra modifica di Miller all'ipotesto riguarda, ancora, il rapporto dello scultore con la dea, da cui siamo partite per analizzare questa scena: in Ovidio, Pigmalione, pio e fedele,³⁵ riceve il dono da Venere perché la dea interpreta il suo desiderio inconfessabile di avere come compagna una donna bella come la statua da lui creata, ma l'uomo, comprendendo l'impossibilità di un amore del genere, non osa esprimere ad alta voce che vorrebbe la trasformazione della sua opera d'arte in essere umano.³⁶ Nel racconto di Miller, invece, il marito è più esplicito nella sua richiesta, anche se non arriva a professarla in maniera chiara; la dissimulazione pudica del desiderio è solo di facciata e, in realtà, lo scultore si spinge ben oltre la sua controparte latina, perché è convinto di meritare quanto vuole: «“No, it cannot be. I must resign myself”. But his hand had fallen conveniently against my forearm, and he pressed it a little in his agony».³⁷ L'avversativo *but* e l'avverbio *conveniently* ci fanno comprendere che l'agonia del marito è falsa e che sta recitando a beneficio di un pubblico costituito soltanto dal proprio ego; dato che la rappresentazione rituale del risveglio di Galatea deve essere perfetta in ogni dettaglio, è legittimo inferire che anche la prima volta il marito abbia toccato la statua come se non dubitasse che si sarebbe mutata in vera carne.

La preghiera alla dea parafrasa Ovidio (*met. X 273-276 ad aras | constitit et timide «si, di, dare cuncta potestis, | sit coniunx, opto», non ausus «eburnea virgo» | dicere Pygmalion «similis mea» dixit «eburnae»*), anche se il tormento del Pigmalione di Miller è ben più marcato, con l'esplicita ossessione per la perfezione (poco oltre si dice «He is a man who likes white, smooth surfaces»)³⁸. La metamorfosi di Galatea segue quella del modello: allo scultore sembra di sentire un calore promanare dal corpo della statua, che palpa in più punti per accertarsi che la sensazione sia reale e non immaginata, poi, dopo l'incredulità e il ringraziamento alla dea, bacia quella che ora è una donna in carne e ossa (Ov. *met. X 281-292*):

[...] visa tepere est;
admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat:
temptatum mollescit ebur positoque rigore
subsedit digitis ceditque [...].
Dum stupet et medio gaudet fallique veretur,
rursus amans rursusque manu sua vota retractat;
corpus erat: saliunt temptatae pollice venae.
tum vero Paphius plenissima concipit heros
verba, quibus Veneri grates agat, oraque tandem
ore suo non falsa premit

Nulla, tuttavia, del tono ovidiano appartiene al racconto di Miller: la metamorfosi è qui l'espressione del narcisismo dello scultore, che, dal momento della creazione di Galatea, non fa altro che controllarla e isolarla, per impedirle di contaminarsi e divenire impura al contatto con il mondo esterno. Si noti l'enfasi con cui è accolta la trasformazione della statua («Oh live, my life, my love, live»): l'allitterazione, impreziosita dal chiasmo, sottolinea l'assolutizzazione del

³⁵ Sull'atteggiamento pio di Pigmalione e sulla conseguente protezione di Venere, si veda L. Galasso, *Commento...*, cit., p. 1306.

³⁶ Sul punto, si veda J.D. Reed, *Ovidio, Metamorfosi 5 (Libri X-XII)*, Milano, Mondadori, 2013, p. 228 ad Ov. *met. X 274-276*.

³⁷ M. Miller, *Galatea...*, cit., p. 14.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

momento e, soprattutto, l'equazione tra vita e amore; a Galatea, infatti, non sono concessi pensieri e preoccupazioni che vadano oltre la figura del marito, neanche se si rivolgono alla figlia.

Il finale della rievocazione contiene un altro rovesciamento prospettico rispetto al modello ovidiano, nel momento in cui la statua si sveglia e vede, assieme al cielo, il volto dello scultore: «And that's when I'm supposed to open my eyes like a dewy fawn, and see him poised over me like the sun, and make a little gasping noise of wonder and gratitude, and then he fucks me». La stessa cosa succede in Ovidio (*met.* X 293-294):

[...] timidum ad lumina lumen
attollens pariter cum caelo vidit amantem.

Nei versi latini il punto di vista è quello della statua su cui l'*auctor* proietta un atteggiamento adorante che risponde perfettamente alle attese maschili; nel racconto di Miller, invece, il punto di vista è quello di Galatea, e chiaramente dell'*autrix*: entrambe restituiscono all'uomo il desiderio malato di essere visto (e adorato) 'come il sole' da una fanciulla con occhi da cerbiatta, e quindi docile e arrendevole di natura.

2.2. *Galatea e la maternità: Miller e il 'sequel' di Ovidio*

La maggiore innovazione di Miller è tuttavia il tema della maternità e della filiazione, che si sviluppa a partire dal finale ovidiano (*Ov. met.* X 295-297):

coniugio, quod fecit, adest dea, iamque coactis
cornibus in plenum noviens lunaribus orbem
illa Paphon genuit, de qua tenet insula nomen.

Lo sbrigativo *happy ending* di Ovidio è funzionale a regolarizzare, con il matrimonio, la situazione della coppia, ma, oltre alla notizia della nascita di Pafo nove mesi dopo, null'altro ci viene detto e pare che Pigmalione accetti senza problemi la nuova fisicità della donna. Miller, invece, va oltre, prima indagando la problematicità del parto della statua, poi dotando Pafo dello statuto di personaggio che agisce e interagisce con i protagonisti.

Miller insiste sulla simultaneità, per Galatea, tra risveglio dal marmo e concepimento della figlia: la concomitanza tra l'essere generata e il generare costituisce una peculiarità funzionale a rendere la maternità, prima esperienza umana della donna, totalizzante e al contempo identitaria, perché la affranca dal creatore nel momento in cui lei stessa diventa creatrice. Lo spunto è certo fornito da Ovidio, che, pur non esplicitando la coincidenza tra il giorno della trasformazione e quello delle nozze, ci fa ragionevolmente pensare che gli eventi si siano svolti a brevissima distanza. Interessante è osservare che per il marito scultore la gravidanza è un momento sgradito, dapprima per i cambiamenti del corpo altrimenti perfetto della sua donna-statua:

I conceived that very first time, a moment after I was born. And though I had been stone, and though the goddess made me, my pregnancy was real enough, and I was tired and sick and my feet were too swollen for the delicate golden sandals he liked to see them in. It made him angry.³⁹

³⁹ *Ibid.*, p. 24.

In seguito, a destabilizzarlo saranno le smagliature sul ventre che, ancora dieci anni dopo il parto, la donna mostra:

He frowned, pointing. «What is that?» | I looked down at my belly and saw the faint silvery tracks on my skin, caught in the light. | «My love, it is the sign of our child. Where the belly stretched». | He stared. «How long have they been there?» | «Since she was born». Ten years ago now. | «They are ugly», he said. | «I'm so sorry, my love. It is the same for all women». | «If you were stone, I would chisel them off», he said.⁴⁰

Se da un lato l'uomo rivela orrore per qualsiasi segno di viva umanità presente sulla moglie, ciò che non può tollerare è proprio il suo essere madre e la simbiosi con un essere umano diverso da lui: è geloso del rapporto tra Galatea e Pafo, perché sente che la moglie gli preferisce la figlia («You grovel for her, but not for me»)⁴¹ e perché Pafo ama la madre e non sopporta gli abusi che il padre perpetra a suo danno, arrivando a sfidarlo apertamente. Ma c'è di più: in ospedale, dopo l'amplesso, Galatea tenta di ottenere informazioni sulla figlia, adottando la strategia già messa in atto nei confronti del medico, un misto di seduzione e sottomissione volto a professare (un finto) amore eterno:

«I will never run again, I swear on my life. I can barely stand when you leave me. I live every day yearning for you to come. You are my husband, and father». | «And mother», he said. | «Yes, and mother. And brother too. And lover. All of these».⁴²

Il tentativo di manipolazione del marito attraverso il linguaggio di assolutizzazione dell'eros non riesce: allo scultore non è sufficiente sentirsi dire da Galatea di essere per lei l'equivalente di un marito e un padre, perché quel che gli interessa, e in cui si riconosce, è il ruolo di creatore, di madre. Goffa è la replica di Galatea, che aggiunge anche 'fratello' e 'amante', con una dotta remissione dell'appello di Andromaca a Ettore in Hom. *Il.* VI 429-430:

Ἔκτορ ἅτὰρ σύ μοι ἔσσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ
ἡδὲ κασὶγγητος, σὺ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης

Il richiamo alla figura di Andromaca è una scelta interessante, perché rappresenta una moglie devota; basti pensare che, in ambito latino, nella versione senecana delle *Troades*, la principessa troiana si annulla totalmente per amore dello sposo: tale scelta serve a farci comprendere che Galatea sta tentando di ingraziarsi il marito, mostrandosi sottomessa e innamorata proprio come lui desidera che sia. Nonostante ciò, l'uomo non si lascia smuovere, perché quello che brama e desidera è il riconoscimento della funzione generatrice: sottolineare continuamente che la moglie è un prodotto della sua arte è ciò che lo affascina di lei, altrimenti disprezzata in quanto madre degenerare e donna tendente alla decadenza corporea. Che Galatea, però, si rifiuti di attribuirgli il ruolo di 'madre', è evidente nel momento in cui ripensa alla sua origine, che ha difficoltà a definire:

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

After I was born – and maybe that is not the right word, but if not, then I don't know what is. Woke? Hatched? No, that is worse. I am not an egg. I will say born.⁴³

Di fatto, Galatea riconosce di essere stata portata alla vita dal marito, ma utilizza delle immagini che eludono l'idea della creazione e della generazione (il risveglio e il dischiudersi dell'uovo), prima di arrendersi a usare *born*, che indica una filiazione diretta. Anche da questi elementi si comprende che il cuore del racconto di Miller è la rappresentazione di un amore malato: non solo lo scultore vede la donna, da cui è ossessionato, come un possesso nei confronti del quale vive una continua ambivalenza tra desiderio e disprezzo, ma prova un'invidia di fondo per il ruolo di madre che a lui è precluso.⁴⁴ Se, infatti, è vero che il marito, in quanto scultore e artista, può avvalersi della potenza generatrice dell'arte, non può però ignorare che la metamorfosi di Galatea in umana è, in ultima analisi, dovuta alla volontà della dea, altra presenza femminile che castra le sue velleità di creatore. Per questo motivo, il marito-Pigmalione ha sempre bisogno di conferme riguardo la sua capacità creativa, che sfoga rivivendo ossessivamente il momento in cui la statua ha preso vita e che conclude ogni volta con l'atto sessuale, con cui marca fisicamente il possesso dell'oggetto del suo desiderio.

Questo tema si intreccia con quello, fondamentale per interpretare la riscrittura di Miller, della violenza domestica: il marito, in quanto creatore di Galatea, crede di avere su di lei un potere assoluto e la tratta come una sua proprietà; la separa dal resto del mondo, non vuole darle accesso all'istruzione (sarà poi Pafo a insegnarle a leggere e scrivere), non le dà denaro, la minaccia di punizioni, la umilia e insulta, la aggredisce fisicamente e sessualmente. Galatea è ben consapevole che, se non gli ubbidisce, potrebbe venire uccisa e vive in uno stato continuo di paura e ansia; l'unico elemento positivo della sua vita è la figlia, ma, dopo il tentativo di fuga, il marito la allontana da lei in maniera permanente. E se è vero che il racconto ovidiano pertiene al tema della creazione artistica,⁴⁵ è tuttavia chiaro che la scrittrice americana riscrive e reinterpretava il testo latino per trattare una storia di rivalsa sulla violenza domestica, in cui Galatea, nata come donna-oggetto, riesce a sviluppare una personalità e a esprimere la propria volontà grazie alla spinta emancipatrice del pensiero della figlia e del suo futuro. È questo l'unico caso in cui, nel racconto, la funzione generatrice ha valore positivo, e ciò vale anche per l'infermiera, che aiuta Galatea nel momento in cui si riconosce come madre, per quanto di un figlio abortito. Risulta allora evidente che il maschile, nel racconto di Miller, è caratterizzato in blocco come elemento di violenza e oppressione, in palese contrasto con il femminile.

La scelta di Miller si comprende meglio se si spende qualche attimo a riflettere sulla simbologia della statua, che segna una distanza culturale molto netta tra la prospettiva di Ovidio e quella contemporanea: nella cultura antica, infatti, la statua è un termine paradigmatico per la bellezza

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴ H. Hashib Jabbar, *Analyzing...*, cit., pp. 478-480 sostiene che il marito-Pigmalione abbia un forte complesso di inferiorità che sfoga nell'arte.

⁴⁵ Nell'impossibilità, in questa sede, di rendere conto di tutta la bibliografia sul tema, rimando soltanto a G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983; P.R. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 e J. Elsner, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Oxford-Princeton, Princeton University Press, 2007.

femminile⁴⁶ e, per quanto l'arte costituisca un'imitazione della natura, il Pigmalione ovidiano riesce a fare della sua statua una riproduzione di un modello ideale, più che naturale, inaugurando una nuova estetica,⁴⁷ e da ciò deriva la sua eccezionalità come artista. Nel racconto di Miller non c'è traccia di questo aspetto, perché la via che l'autrice vuole intraprendere è quella della solidarietà di genere con la donna-statua: la statua, all'interno di una prospettiva femminile e femminista, cessa di essere simbolo di bellezza assoluta e di un'arte capace di superare la natura. Anzi, questa simbologia viene respinta e sostituita con un'altra, che mette al centro la vitalità del corpo e la sua fisiologica naturalità, che si impone al di là dei canoni estetici, come dimostra la questione delle smagliature post gravidanza; la statua, allora, diventa simbolo di passività e di annullamento emotivo e lo scultore di Miller, lungi dall'incarnare l'eccezionalità dell'artista, è dipinto come un maniaco del controllo, che si appaga di dominare una figura femminile su cui può proiettare le sue fantasie di grandezza.⁴⁸ La realtà della trasformazione, però, mette di fronte lo scultore all'impossibilità di dominare davvero la sua creatura, come la stessa Galatea lucidamente osserva:

The thing is, I don't think my husband expected me to be able to talk. I don't blame him for this exactly, since he had known me only as a statue, pure and beautiful and yielding to his art. Naturally, when he wished me to live, that's what he wanted still, only warm so that he might fuck me. But it does seem foolish that he didn't think it through, how I could not both live and still be a statue. I have only been born for eleven years, and even I know that.⁴⁹

La realizzazione del desiderio dello scultore comporta delle conseguenze che l'uomo non sa gestire e questo gli provoca rabbia e frustrazione continue, che manifesta in maniera violenta.

Ugualmente inquietante è il suo tentativo di esercitare lo stesso di tipo di controllo sulla figlia: Pafo è nell'aspetto molto simile alla madre, fin dalla nascita, in quanto bellissima, pallida e fredda; proprio come tutte le donne eccezionalmente avvenenti, si trova a condividere con la madre la separazione dal resto della società: nessuno rivolge parola né a lei né a Galatea, a parte una vecchiaia che sfiora il piede della bambina chiedendo una benedizione, quasi si trattasse di una divinità. Il tema dell'isolamento della bellezza statuaria appartiene alla narrazione sull'estetica del mondo antico, come si può per esempio leggere nell'*incipit* della novella apuleiana di Amore e Psiche, in cui Psiche, bella come una statua di Venere, non è avvicinata né chiesta in sposa da nessuno, perché suscita solo venerazione;⁵⁰ in Miller ciò si carica di un valore estremamente negativo, perché diventa un'altra forma di segregazione e violenza ai danni della donna. Lo scultore è ben felice di

⁴⁶ La bellezza delle eroine dei romanzi è spesso paragonata a quella di una statua, cfr. e.g. Ach. Tat. v 11,5, X. Eph. 14,6, Hld. II 33,3. Sull'argomento, si vedano M. Zimmerman *et al.*, *Apuleius Metamorphoses IV 28-35, V and VI 1-24. The Tale of Cupid and Psyche*, Groningen, Forsten, 2004, p. 80 e L. Nicolini, *Apuleio. Metamorfosi. Volume II. Libri III-IV*, Milano, Mondadori, 2023, pp. 297-298 *ad* Apul. met. IV 32, con ulteriori riscontri bibliografici; per Ovidio, l'opera d'arte rappresenta il paradigma estetico per eccellenza, come osserva G. Rosati, *Narciso...*, cit., pp. 68-72. Per il tema dell'arte come standard di bellezza nel mondo antico si rimanda anche a J.D. Reed, *Ovidio...*, cit., p. 224 *ad* Ov. met. X 248-249.

⁴⁷ Sul punto, si veda G. Rosati, *Narciso...*, cit., pp. 64-72.

⁴⁸ Ringrazio per lo spunto sul tema Lucia Pasetti, a cui devo anche il suggerimento di lettura di B. Dijkstra, *Idols of Perversity*, Oxford, Oxford University Press, 1986 (in particolare il cap. 1, in cui si riflette sullo sviluppo, a partire dal tardo Settecento per consolidarsi nell'Ottocento, della donna passiva come oggetto inerte del desiderio maschile).

⁴⁹ M. Miller, *Galatea...*, cit., pp. 23-24.

⁵⁰ Apul. met. IV 32 *Interea Psyche cum sua sibi perspicua pulchritudine nullum decoris sui fructum percipit. Spectatur ab omnibus, laudatur ab omnibus, nec quisquam, non rex, non regius, nec de plebe saltem cupiens eius nuptiarum petitor accedit. Mirantur quidem divinam speciem, sed ut simulacrum fabre politum mirantur omnes.*

tenere moglie e figlia lontane da tutti, perché ne è geloso; tuttavia, è evidente che non è soddisfatto del comportamento di Pafo e, mentre la moglie è in ospedale, lavora a una nuova statua di una ragazzina di dieci anni, dicendo a Galatea che questa volta non si tratta di una commissione, ma di un lavoro solo per sé. Quando Galatea riesce a fuggire dalla clinica e a tornare a casa, entra nello studio del marito e ha modo di vedere questa nuova opera, che la inquieta nel profondo:

I pushed open the door and saw the girl, glowing in the room's center. Stone, I told myself, because I was shaking a little. She is stone and she will not wake. | I stepped closer and saw her face. It was pale and pearly, her mouth a soft bow. Her eyes were closed, and she was curled on a stone couch. She looked younger than Paphos because she was so small. She was perfection, every inch of her, from the sweet curls of her ribbons to her sandals painted gold. She had no scabs, and no sand beneath her fingernails. She did not chase the goats, and she did not disobey. You could almost see the flush on her cheeks. | There were silks on her, draped like blankets, and I slipped them off. There was a bracelet of flowers on her wrist, and I pulled it away. I kissed her forehead and whispered, «Daughter, I'm sorry».⁵¹

La statua non è altro che una versione migliorata e perfezionata di Pafo: più piccola della sua controparte reale, rappresenta il percorso opposto rispetto a quello affrontato da Galatea, perché il marito, deluso e insoddisfatto della statua divenuta umana, ha deciso questa volta di partire da una figura umana per creare una nuova opera scultorea su cui riversare i propri desideri malati. La Pafo di marmo, infatti, non presenta imperfezioni corporee (né le croste, né la sabbia tra le dita che una bambina in carne e ossa avrebbe), né caratteriali (non esce a inseguire le capre, non disobbedisce). Lo scultore, prima orgoglioso di aver reso viva un'opera d'arte, preferisce ora rifugiarsi in una realtà irreali, l'unica in cui può avere il controllo. Galatea toglie alla piccola statua gli ornamenti e si scusa con lei, dicendole «Daughter, I'm sorry»: è sua figlia perché rappresenta Pafo, ma anche perché, come lei, è di marmo e, come lei, è nata da un desiderio malato, destinata a diventare vittima degli abusi del suo creatore.

Se per Galatea la genitorialità è l'unica esperienza positiva della vita, non si può certo dire lo stesso per suo marito, che, anzi, è incapace di amare la figlia per quella che è e desidera invece, anche per lei, una perfezione impossibile. L'idea che possano nascere altri figli lo sconvolge: l'unica filiazione che riesce a gestire è quella di marmo. Galatea, invece, è sempre focalizzata su Pafo ed è a lei che rivolge l'ultimo pensiero prima di morire, sicura che la figlia capirà quanto successo.

Nel finale del racconto si verifica un totale ribaltamento della situazione di partenza: Galatea, da umana che era, si ritrasforma nel suo elemento costitutivo, il marmo; sdraiarsi e dormire non è più un segno di sopraffazione, ma un sollievo; il creatore, che l'ha oppressa e tormentata nella sua parentesi di vita umana, è ora morto per mano sua. Anche questo è un elemento estraneo al testo ovidiano, da cui è assente il tema dell'amore che si intreccia con la morte; anzi, in Ovidio l'amore di Pigmalione per la statua ha la capacità di infondere vita in senso positivo e non ci sono tracce di sofferenza né di oppressione.

Il percorso umano di Galatea, a esclusione dell'amore per la figlia e dell'interesse per l'istruzione, è segnato invece da dolore e reclusione: la scelta dell'omicidio-suicidio per annegamento rappresenta la chiusura del cerchio e si configura come una nuova e definitiva reclusione nel mare, capace, però, di riportare la donna alla sua essenza di marmo e di liberarla non soltanto dal

⁵¹ M. Miller, *Galatea...*, cit., pp. 44-46.

suo creatore, ma anche dalla sua umanità, che in fondo non ha mai abbracciato nel profondo – ciò spiega l'ossessione per gli aspetti più degradanti del corpo. La morte è quindi, per Galatea, una rinascita e una potente, per quanto tragica, modalità di autoaffermazione⁵² con cui affranca se stessa e la figlia dal giogo del padre-padrone.

3. Conclusioni

In definitiva, l'approccio interpretativo al mito che compare in *Galatea* non è diverso da quanto si può riscontrare nelle altre opere dell'autrice: la protagonista del racconto è scelta tra i personaggi che la tradizione relega in secondo piano, come accade nel caso del Patroclo di *The Song of Achilles*, ed è ulteriormente ridotta al silenzio per la sua condizione di statua, ma soprattutto, come Circe,⁵³ di donna, che la oggettivizza a un doppio livello.⁵⁴ Se Ovidio, che riferisce il punto di vista di Pigmalione, non riporta, della sua 'Galatea' trasformata in umana, neanche una parola – la fa soltanto arrossire e guardare timidamente il suo creatore – Miller decide di riempire questo vuoto e immagina una vicenda che, prendendo spunto dal racconto latino, si ambienta in un mondo certo più vicino al nostro, ma senza indicazioni cronologiche precise, né riferimenti alla contemporaneità, perché l'oppressione femminile e la violenza domestica sono situazioni universali e senza tempo.⁵⁵

La riscrittura pareggia allora i conti tra Pigmalione e la statua, dando la possibilità a Galatea di fornire la sua versione della storia per riequilibrare un'ingiustizia che la tradizione ha commesso contro di lei. Il mito aiuta i lettori del presente a riflettere sulla piaga sociale dell'oppressione femminile:

For millennia there have been men who react with horror and disgust to women's independence, men who desire women yet hate them, and who take refuge in fantasies of purity and control. What would it be like to live with such a man as your husband? There are too many today who could answer that. But that is the mark of a good source myth; it is water so wide it can reach across centuries.⁵⁶

La violenza e la sopraffazione perpetrate ai danni di Galatea – elementi che in Ovidio non affiorano – sono i cardini su cui il *retelling* di Miller fonda la propria originalità: la sensibilità contemporanea per il tema dell'emancipazione femminile consente di attribuire al mito nuove funzioni, all'interno di una riscrittura che risente dell'attenzione odierna su alcune dinamiche disfunzionali, quali la violenza fisica e psicologica o la dipendenza economica, che possono

⁵² Interessante l'interpretazione di A. Bayram, *The Matter of Bodies: Ableist Bodies, Disablement and Disembodiment in Sylvia Plath's «Lady Lazarus» and Madeline Miller's «Galatea»*, «Journal of English Language», 1, 2023, 1, pp. 1-13, secondo cui la nascita di Galatea è un atto maschile, in quanto dovuto alla scultura di Pigmalione, mentre la sua morte è un atto femminile.

⁵³ Nella postfazione al racconto, Miller sottolinea i punti di contatto tra le due donne: «Galatea broke through when I was working on *Circe*. Although the two women are different in many ways, their stories both center around transformation, on finding freedom for yourself in a world that denies it to you» (M. Miller, *Galatea...*, cit., pp. 54-55).

⁵⁴ Così l'autrice nella postfazione: «Galatea does not speak at all in Ovid's version. [...] She is only called *the woman*. She is meant to be a compliant object of desire and nothing more» (*ibid.*, p. 54).

⁵⁵ L'autrice, nella postfazione, sottolinea come le sia stato impossibile inserire Galatea all'interno della stessa ambientazione mitologica usata per le altre opere: «From the beginning I knew that *Galatea* was not in the same strictly mythological world as *Circe* and *The Song of Achilles*. She demanded her own world, and in creating it I drew inspiration from many works of feminist literature, as well as Ovid's own love of boundary-crossing and genre-mixing» (*ibid.*, p. 55).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

caratterizzare i rapporti di coppia in modo patologico. Anche se non c'è alcuna possibilità di *happy ending*, la *Galatea* di Miller ci consente di rileggere il mito in una chiave diversa, da una prospettiva femminile e con l'idea che, per quanto non si possa modificare in positivo la condizione dolorosa della protagonista, le si può almeno dare una voce, attraverso la pagina scritta, unico ma potente strumento di riscatto per consentirle di trovare – o forse ritrovare – se stessa.