

LETTERARIA/4

Collana diretta da Lucia Rodler e Gino Ruozi

Comitato Scientifico:

Raffaella Bertazzoli (Università di Verona)

Stefano Jossa (Royal Holloway, University of London)

Enrico Mattioda (Università di Torino)

Eva Vigh (Università di Szeged, Ungheria)

La collana è soggetta a peer review: i revisori sono anonimi e indicati dall'editore.

Simona Moretti
Renato Boccali
Silvia Zangrandi

LA SIRENA IN FIGURA

forme del mito tra arte,
filosofia e letteratura

Patron Editore
Bologna 2017

Copyright © 2017 by Pàtron editore - Quarto Inferiore - Bologna

ISBN 9788855534062

I diritti di traduzione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. È vietata la riproduzione parziale, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Prima edizione, novembre 2017

Ristampa

5 4 3 2 1 0 2020 2019 2018 2017

Il volume è stato realizzato con il contributo finanziario della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM.

In copertina: Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, GKS 3466 8°, *Bestiario* di Philippe de Thaon, f. 37r, particolare.

PÀTRON EDITORE - Via Badini, 12
Quarto Inferiore, 40057 Granarolo dell'Emilia (BO)
Tel. 051.767003
Fax 051.768252
e-mail: info@patroneditore.com
<http://www.patroneditore.com>

Il catalogo generale è visibile nel sito web. Sono possibili ricerche per autore, titolo, materia e collana. Per ogni volume è presente il sommario, per le novità la copertina dell'opera e una sua breve descrizione del contenuto.

Stampa: LI.PE. Litografia Persicetana, S. Giovanni in Persiceto, Bologna per conto della Pàtron editore.

Indice

7 Introduzione

Le mille e una sirena nell'arte medievale, di *Simona Moretti*

- 13 1. Nuotando un po' tra le fonti
- 25 2. Le sirene nel Medioevo occidentale, tra iconografia e iconologia
- 35 3. Le sirene in scultura. Breve racconto a ritroso: da Gropina a Maderno passando per Susa
- 54 4. Conclusioni
- 55 5. Appendice: Melusina 'tradotta' in figura

La musica delle sirene: filosofia della voce e ineffabilità del silenzio, di *Renato Boccali*

- 59 1. Il canto delle sirene
- 68 2. La voce dell'irrevocabile
- 73 3. Il silenzio delle sirene
- 78 4. Il cominciamento, l'origine, la morte
- 85 5. La scomparsa delle sirene: il disastro
- 92 6. Il silenzio mormorante dell'ineffabile

Le moderne epifanie delle Signore del mare. La sirena nella letteratura dall'Ottocento a oggi, di *Silvia Zangrandi*

- 95 1. A mille ce n'è di sirene da narrar
- 102 2. Nel solco della tradizione
- 115 2.1. La Sirenetta, Bambolina, Schiuma: fiabe e leggende nel solco della tradizione
- 118 2.2. Alcune parenti delle sirene

121	3. Il disincanto
133	4. Dalla centralità del canto al suo annullamento
146	5. La cancellazione del mito della sirena
154	6. Osservazioni conclusive
157	Bibliografia finale
171	Indice dei nomi

Introduzione

Sirene, chimere, centauri, licantropi... esseri che, fondendo parti animalesche e parti umane, danno vita a creature fantastiche che da sempre nutrono la nostra fantasia perché ci ricordano che siamo individui compositi, nati dalla fusione di creature diverse. Tra fascino e disincanto, tra la vitalità del mito e il suo rovesciamento, le sirene dominano sull'immaginario umano e si offrono come simbolo in continua trasformazione. La sirena, ibrido per definizione, in bilico tra due universi (umano e animale), attratta dal mondo degli uomini ma incapace di farne davvero parte, rappresenta per gli esseri umani l'altro da sé. Da questa alterità nasce l'inquietudine dell'uomo: davanti a sé c'è un essere non definibile, il cui comportamento (vorrebbe un'anima e l'unico modo per averla è stare con gli uomini) designa una metamorfosi incompiuta.

Partendo da queste suggestioni, il volume accosta arte, filosofia e letteratura e, attraverso diverse linee interpretative, intende mettere in luce la bellezza fascinosa e adescatrice delle sirene e la loro modernità: l'inverecondia, tratto imprescindibile in esse, si rispecchia nella nostra epoca in cui i confini tra lecito e illecito, rispetto e trasgressione, appaiono sempre più labili.

Immerse tra sogno e realtà, le sirene parlano di un mondo sommerso, affascinante e tremendo, luogo di piacere ma anche di terrore. Il loro canto proviene dal passato ma arriva fino a oggi, anche se con sonorità differenti che giungono al silenzio, incarnandosi in figure molteplici della cultura pop. Attraverso rappresentazioni iconografiche, interpretazioni antropologiche e filosofiche e prospettive letterarie, il nostro studio intende documentare la vitale presenza della sirena

nel nostro immaginario; cercherà di comprenderne il significato e la funzione mettendo in parallelo settori scientifici diversi tra loro. I dati riguardanti il mondo delle sirene si modellano, si figurano e si elaborano con modalità diverse. Le pagine si interrogano su questo mito incapace di morire e sui modi in cui viene interpretato e trasmesso, commisurandolo ai comportamenti di individui e società. A partire dal Medioevo si arriverà ai giorni nostri e si mostrerà come le sirene, stanche di essere un mito, si fanno simbolo della modernità, interpretando la dissoluzione del passato di fronte all'avanzare inarrestabile del moderno.

La ricerca si articola in tre sezioni: la prima, dal titolo *Le mille e una sirena nell'arte medievale*, si incentra sulla rappresentazione della sirena nella produzione artistica della cosiddetta età di mezzo. Il Medioevo eredita dall'Antichità questa mitica creatura e il suo significato cambia nel tempo e nei luoghi, così come la sua immagine. All'inizio per i Padri della Chiesa e gli scrittori della prima cristianità la sirena diventa simbolo di lussuria e di inganno e questo è il suo messaggio prevalente. Comunque il Medioevo ricava dall'Antichità anche interpretazioni più positive delle sirene rispetto a quelle sviluppate dal filone omerico. Alain de Lille († primissimi anni del XIII secolo), per esempio, ricorda le sirene delle sfere di Platone e questa tradizione è stata trasmessa da Macrobio (IV-V secolo), Marziano Capella (IV-V secolo) e da alcuni commentatori e scrittori medievali. Riguardo al suo aspetto, essa appare sia donna-pesce sia donna-uccello, con una netta prevalenza per la prima forma e con la possibilità di trovare, talvolta, descrizioni contenute nelle fonti scritte di esseri per metà umani e per metà uccello e rappresentazioni, a corredo del testo, di creature pisciformi. Dal Duecento in poi la sirena-pesce prevale in maniera quasi definitiva, forse per motivi simbolici o più banalmente pragmatici (la coda si prestava meglio ai giochi compositivi). Questa evoluzione tipologica, che allontana le sirene dall'associazione con le arpie e le lamie (caratterizzate, le prime soprattutto, dall'aspetto aviforme), è stata anche letta come segno di un nuovo simbolismo, legato all'acqua rigeneratrice. Il legame con l'acqua poi rimanda a Venere, ed era già presente in Isidoro di Siviglia (VII secolo), che però dava un'interpretazione negativa di queste creature. La varietà

iconografica che le qualifica trova riscontro (non necessariamente con nesso di dipendenza) nella pluralità del significato o nell'assenza di esso. Lussuria, inganno, acqua rigeneratrice, valore sapienziale, funzione cosmografica o demoniaca, banale decorazione: tutto ciò può rappresentare e veicolare, di volta in volta, la sirena nel Medioevo, che, in quanto essere fantastico e mostruoso, non vuole sottostare a rigide tassonomie. E questa sua ricchezza semantica arriva alla contemporaneità.

La seconda sezione, dal titolo *La musica delle sirene: filosofia della voce e ineffabilità del silenzio*, indaga la voce delle sirene e la natura ambigua del loro canto che, nella contemporaneità, come suggeriscono Horkheimer e Adorno nella *Dialettica dell'illuminismo*, assume i connotati della 'voce dell'irrevocabile'. La potenza del negativo introduce all'indeterminatezza della dissimulazione e alla fascinazione del nulla, di contro alla pretesa calcolante e alla volontà di razionalità tipica del *logos* occidentale incarnato da Ulisse. Voce che, allora, tende ad annullarsi, trasformandosi in singhiozzo sincopato che gronda parole di perdita al limite del silenzio. Partendo dalla narrazione omerica, viene analizzato lo spazio sonoro generato dall'interazione delle sirene con Ulisse, secondo il duplice aspetto dell'emissione e della ricezione, della produzione del suono e dell'ascolto. Emerge in filigrana una filosofia della voce che si articola su due poli: quello dei 'suoni-evento' e quello dell'analitica dell'ascolto'. Questa circolarità acustica, prodotta dal canto delle creature teriomorfe e dalla sua fruizione da parte di Odisseo, rivela una progressiva riduzione dell'originaria articolazione semantica a pura emissione fonica e una sempre più accentuata ricezione logocentrica, fino alle estreme conseguenze prodotte dalla desonorizzazione dell'intero episodio. Le sirene mute sintetizzano, allora, la condizione del soggetto contemporaneo, auto-produttore di voci e suoni e dimentico del suo ascolto mortale, incapace quindi di cogliere l'ineffabilità del loro silenzio. Lo spazio letterario in cui vengono relegate, come acutamente ci mostra Blanchot, diventa la possibilità ultima perché il loro canto, svuotato ormai di ogni grana fonica, possa comunque aprire a una nuova esperienza di ascolto di un silenzio mormorante o profondo, che non è semplice dimensione anacustica, ma brulichio di piccoli suoni impercettibili

che chiedono una forma di udibilità inedita, capace di cogliere l'espressivo inespressivo di cui il silenzio è portatore.

Infine, la terza sezione, *Le moderne epifanie delle Signore del mare: la sirena nella letteratura dall'Ottocento a oggi*, è dedicata al mito della sirena in un'ottica letteraria, che considera i secoli XIX, XX e XXI, ma che non disdegna la prospettiva comparata e transmediale. Tramite l'indagine di scritti di autori italiani e no, più o meno noti, ci si interroga sui diversi modi in cui il mito antico viene analizzato e rinnovato, per mettere in luce le diverse proiezioni che costruiscono e ricostruiscono tale mito. La riflessione che si svolge entro il percorso di diversi oggetti letterari sul piano di una conversazione critica evidenzia la capacità di ricostruire le modificazioni del mito che arriva, con le ultime voci, a smantellare la tradizione. Nei secoli XIX, XX, XXI molti autori dedicano numerose pagine alle sirene, ma lo fanno con modalità diverse: vi è chi resta nel solco della tradizione senza discostarsi sostanzialmente dalla rappresentazione che ce ne davano gli antichi; c'è chi rovescia il topos, che da bello e fantastico si trasforma in brutto e reale, seguendo il percorso già tracciato da Dante nella *Commedia*; c'è chi, infine, lo annulla, vanificando così la possibilità della sopravvivenza del fantastico, *modo* nel quale si muove il mito. Il percorso qui proposto non sarà diacronico ma tematico e intende illustrare come sia cambiato il modo della sirena di presentarsi, di muoversi, di avvicinarsi e di entrare in relazione con l'uomo, modo che mostra come si è passati dal dover difendersi dalle sirene al doverle difendere. Al centro del discorso non c'è solo il soggetto che provoca l'incantamento – le sirene – ma anche l'oggetto dell'incantamento – l'uomo – e tale discorso è propedeutico al passaggio dall'incanto al disincanto. La sirena, da crudele e scellerata (Capuana, Melville), da *femme fatale* e ammaliatrice (Ocampo), diventa fanciulla della porta accanto (Camilleri), barista (Joyce), creatura che geme (Pascoli) e il suo canto seducente e adescatore si trasforma in insulto (Brecht) e si riduce in silenzio (Kafka). Dal silenzio al suo annullamento (Malaparte, Pugno) il passo è breve. In questo percorso evolutivo la scomparsa del canto, elemento di fascino, seduzione e perdizione, prelude al tentativo di annullamento del mito che, in ultima analisi, corrisponde alla rinuncia a fantasti-

care. La lunga parabola si snoda quindi dalla tradizione del mito alla sua pseudo-cancellazione attraverso le molteplici immagini letterarie che dal modello primario, punto di partenza sempre tenuto presente come pietra di paragone, si trasformano in fenomeno socio-economico (pubblicità, cinema, fumetti, canzoni). Senza creare una faglia col passato, l'antico mito è tenuto in vita attraverso la ricerca di nuovi modelli, modernizzando e modificando l'antico.

La sirena, in un paesaggio indefinito e in un tempo oltre ogni determinazione storica, affiora dalle acque e ci ricorda la necessità di ascoltare l'immaginazione, unica via per rispondere al livellamento imposto dalla contemporaneità.

Ringraziamenti

Gli autori desiderano ringraziare Lucia Rodler e Gino Ruozzi per aver generosamente accolto le sirene nella collana 'Letteraria', l'Università IULM per il sostegno alla ricerca, colleghi e amici che, a vario titolo, hanno contribuito a questo volume: Livia Bevilacqua, Massimo Castellozzi, Silvano Facioni, Erika Notti, Stefano Riccioni, Martina Treu.

Simona Moretti

Le mille e una sirena nell'arte medievale

«Il *Fisiologo* raccoglie tutto quello che è stato detto intorno agli animali veri o presunti. Si potrebbe pensare che parli con proprietà di quelli noti al suo autore, e con incontrollata fantasia di quelli che egli ha conosciuto per sentito dire, in una parola che sia preciso circa la cornacchia e impreciso circa l'unicorno. Invece è preciso, quanto ad analisi delle proprietà, rispetto a entrambi, e inattendibile in entrambi i casi. Il *Fisiologo* non stabilisce differenze tra il noto e l'ignoto. Tutto è noto in quanto alcune lontane autorità ne hanno parlato, e tutto è ignoto perché fonte di meravigliose scoperte, e chiave di volta di recondite armonie»
(U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 2016², p. 119)

1. Nuotando un po' tra le fonti

L'opera più antica, ad oggi nota, che cita le sirene è l'*Odissea* di Omero. L'episodio è celebre: la Maga Circe¹ mette in guardia Ulisse dal pericolo del canto delle sirene e gli suggerisce il modo per farsi beffa delle due incantatrici². Così Ulisse si fa legare all'albero della

¹ La Maga Circe viveva sull'isola di Eea, identificata con l'attuale promontorio del Circeo, a Sud di Roma. Il protagonista dell'*Odissea* la raggiunge dopo aver visitato il paese dei Lestrigoni.

² OMERO, *Odissea*, vol. III, Libri IX-XII, introduzione, testo e commento a cura di A. Heubeck, traduzione di G. A. Privitera, con un'Appendice a cura di M. Cantilena, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2015 (Scrittori greci e latini / paperback), Libro XII, vv. 39-54, pp. 147, 149 (l'originale greco

nave nel tentativo, superato, di resistere al fascino delle sirene, mentre i suoi compagni remano con le orecchie tappate di cera³. È doveroso puntualizzare che le sirene omeriche non hanno nulla di erotico, ma promettono «un canto che provoca godimento e arricchimento di conoscenza»⁴. Siamo forse nel IX-VIII secolo a.C.⁵. Omero non de-

si legge alle pp. 146, 148; il commento alle pp. 312-315): «Tu arriverai, prima, dalle Sirene, che tutti / gli uomini incantano, chi arriva da loro. / A colui che ignaro s'accosta e ascolta la voce / delle Sirene, mai più la moglie e i figli bambini / gli sono vicini, felici che a casa è tornato, / ma le Sirene, lo incantano col limpido canto, / adagiate sul prato: intorno è un gran mucchio di ossa / di uomini putridi, con la pelle che si raggrinza. / Perciò passa oltre: sulle orecchie ai compagni impasta / e spalma dolcissima cera, che nessuno degli altri / le senta. Tu ascolta pure, se vuoi: / mani e piedi ti leghino nella nave veloce / ritto sulla scassa dell'albero, ad esso sian strette le funi, / perché possa udire la voce delle Sirene e goderne. / Se tu scongiuri i compagni e comandi di scioglierti, / allora dovranno legarti con funi più numerose».

³ OMERO, *Odissea*, op. cit., Libro XII, vv. 184-200, p. 159 (l'originale greco si legge a p. 158; il commento alle pp. 323-324): «“Vieni, celebre Odisseo, grande gloria degli Achei, / e ferma la nave, perché di noi due possa udire la voce. / Nessuno mai è passato di qui con la nera nave / senza ascoltare dalla nostra bocca il suono di miele, / ma egli va dopo averne goduto e sapendo più cose. / Perché conosciamo le pene che nella Troade vasta / soffrirono Argivi e Troiani per volontà degli dei; / conosciamo quello che accade sulla terra ferace”. / Così dissero, cantando con bella voce: e il mio cuore / voleva ascoltare e ordinai ai compagni di sciogliermi, facendo segno cogli occhi: ma essi curvi remavano. / Subito Perimede ed Euriloco alzatisi / mi legarono e strinsero di più con le funi. / Ma quando le superarono e più non s'udiva / la voce delle Sirene né il loro canto, / subito i fedeli compagni la cera levarono / che gli spalmai sulle orecchie, e dalle funi mi sciolsero». La bibliografia su questo episodio è vastissima, mi limito soltanto a citare un libro intelligente che ricostruisce e analizza il mito in diverse versioni: M. BETTINI, L. SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino Einaudi, 2007 (Saggi, 881).

⁴ L. SPINA, *ivi*, p. 81. L'esegesi ciceroniana dell'episodio ruota intorno a questo argomento: l'amore per la conoscenza. Cfr. G. BIAMONTE, *Il mito di Ulisse e le sirene. Un supposto fenomeno di continuità fra tradizione pagana e simbolica cristiana*, «Bessarione», a. XI (1994), pp. 53-80: 55-56.

⁵ Non mi pronuncio sull'annosa questione omerica, relativa all'effettiva esistenza del poeta, alla relazione tra lui e le principali opere attribuitegli (*Iliade*

scrive l'aspetto di questi esseri, presuppone evidentemente che esso sia ben noto, insomma che sia patrimonio comune, si rifà evidentemente, è stato scritto, ad «una favola più antica, che forse si riporta alla spedizione degli Argonauti»⁶, sebbene anche questo riferimento alle *Argonautiche* preomeriche sia stato messo in dubbio⁷.

Le sirene mitiche verranno commentate diffusamente dall'antichità in poi, e con il tempo saranno inserite in un nesso genealogico e acquisteranno un nome (tra esse emerge Partenope, che a Napoli godeva degli onori del culto e che divenne una divinità cittadina eponima⁸, ma ci sono anche, per esempio, Leucosia e Ligeia⁹).

Tuttavia è importante ricordare, con le parole di Carlo Ginzburg, che «i miti agiscono anche indipendentemente dalla coscienza che gli individui ne hanno»¹⁰.

Diversi dunque sono i racconti e le opere che spendono parole per le nostre sirene e non è semplice fare ordine in una materia, per così dire, magmatica. Qui si farà menzione solo di alcuni di essi, d'altronde esula dall'intento di questo saggio la trattazione sistematica delle fonti antiche e medievali¹¹.

e *Odissea*), alla formazione di queste ultime, perché il dibattito, ancora aperto, esula dai contenuti e dagli obiettivi di questo saggio.

⁶ H. SICHTERMANN, *s.v. Sirene*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 341-344: 341. Gli Argonauti sono gli eroi che viaggiano a bordo della nave Argo sotto la guida di Giasone. Scopo del viaggio, che li porterà nelle terre ostili della Colchide (antica regione del Caucaso, corrispondente all'attuale Georgia occidentale), è conquistare il vello d'oro.

⁷ Omero, *Odissea*, op. cit., p. 312: l'episodio di Orfeo che vince le sirene con il suo canto e ne distrugge il potere magico è invece presente senz'altro in Apollonio Rodio, fonte decisamente più tarda (III secolo a.C.).

⁸ SICHTERMANN, *s.v. Sirene*, op. cit., p. 341.

⁹ E per altre notizie sulla loro 'biografia' rimando a SPINA in BETTINI, SPINA, *Il mito delle Sirene*, op. cit., pp. 37 e ss. (*Parte prima. Una vita da Sirena*).

¹⁰ C. GINZBURG, *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989 (Biblioteca di cultura storica, 176), p. XXXVIII.

¹¹ Per un quadro generale e ampio, con trattazione delle fonti, si veda J. LECLERCQ-MARX, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du*

Nella tragedia greca *Elena* di Euripide (Atene o Salamina, 485 o 480 a.C.-Pella, 407/406 a.C.), il coro sollecita la protagonista a invocare le sirene, che vivono nell'Ade¹², per intonare il canto funebre in seguito alle gravi perdite causate dalla guerra di Troia¹³.

Mentre Platone (Atene 428/427-348/347 a.C.) nel Libro X della *Repubblica* menziona il canto delle sirene che rappresenta la musica (armonia) delle sfere celesti¹⁴. In seguito la riflessione filo-

Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 1997. Il volume è oggi consultabile anche on line al link: http://www.koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx-la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4389/#chapitre_4389 (ultima consultazione: 31 ottobre 2017).

¹² W. WUNDERLICH, *Suoni ammalianti, irresistibile attrazione. Storia delle sirene dall'antichità al Barocco*, in *Sangue di drago. Squame di serpente. Animali fantastici al Castello del Buonconsiglio* (cat. della mostra, Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, 10 agosto 2013-6 gennaio 2014), a cura di F. Marzatico, L. Tori, con A. Steinbrecher, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 301-309: 304.

¹³ SPINA in BETTINI, SPINA, *Il mito delle Sirene*, op. cit., p. 46. E cfr., sul 'momento musicale', C. SANTARELLI, *Orfeo, Ulisse e le Sirene: storia di una sconfitta di genere*, «Gli spazi della musica», a. II, vol. 1 (2013), pp. 1-23: nota 13 a p. 15, consultabile al link: <http://www.ojs.unito.it/index.php/spazidellamusicale/article/view/402> (ultima consultazione: 30 ottobre 2017).

¹⁴ PLATONE, *Repubblica*, saggio introduttivo, saggio integrativo, bibliografia e indici di G. Reale, traduzione e note di R. Radice con la collaborazione per alcune parti di G. Reale, lessico di R. Radice, Milano, Bompiani, 2009 (Il pensiero occidentale), pp. 1062-1063 (Libro X, 617 B). Riporto qui la traduzione italiana del testo greco: «Il fuso girava sulle ginocchia della Necessità [ndr: il fuso è interpretato per lo più come asse del cosmo]. In alto, su ognuno dei suoi cerchi, si muoveva una Sirena, anch'essa trascinata dal moto circolare. Ciascuna emetteva una sola voce, di un solo tono, cosicché da tutte otto quant'erano risultava un'unica armonia. Altre tre figure sedevano tutt'intorno, ciascuna sul suo trono, a uguale distanza l'una dall'altra; si trattava di Lachesi, Cloto e Atropo, figlie della Necessità, le Moire di bianco vestite e con l'infula sul capo, le quali cantavano sull'armonia delle Sirene: Lachesi cantava il passato, Cloto il presente, e Atropo il futuro». Cfr. anche ivi, p. 1153. Su questo tema si confronti utilmente: C. VAN LIEFFERINGE, *Les Sirènes: du chant mortel à la musique des sphères. Lecture homériques et interprétations platoniciennes*,

sofica dei circoli neopitagorici e neoplatonici suggerisce un'interpretazione escatologica dell'episodio omerico, e così per i primi le sirene sono addirittura assimilati alle Muse che con il loro dolce canto allettano l'anima liberata dai vincoli della materia e partecipano alla rotazione delle sfere celesti, mentre per i secondi le sirene rappresentano le insidie del mare, una terribile prova (come quella delle tentazioni materiali) che deve essere superata per ottenere la felicità celeste¹⁵.

Alcune citazioni letterarie di queste creature leggendarie si possono leggere, tra altro, in Apollonio Rodio (III secolo a.C.), nelle *Fabulae* di Igino (I secolo a.C.) o nelle *Metamorfosi* di Ovidio (43 a.C.-17 d.C.), che le presenta come compagne di Proserpina¹⁶. Secondo Ovidio, le sirene, prima di essere trasformate in uccelli, sarebbero state affascinanti fanciulle (*Metamorfosi* 5, 551-555), con chiaro richiamo alla loro carica erotica¹⁷. E Orazio (65 a.C.-8 a.C.), nell'epistola a Lollio (*Ep.* 1,2,21 e ss.), individua in Ulisse un modello di virtù e nelle passioni rintraccia le vere malattie dell'animo, interpretazione poi ripresa da Seneca e dai Padri della Chiesa¹⁸.

Ancora le sirene sono citate da Plinio il Vecchio (Como o Verona 23-Stabiae 25 agosto 79) nella *Naturalis Historia* pubblicata nel 77, opera che apre la strada al genere delle enciclopedie, genere la cui storia, da questo momento in avanti, diventa, per dirla con le parole di Umberto Eco, «a dir poco vertiginosa»¹⁹. Omero non ci informa sulla sorte degli uomini caduti vittima delle nostre creature, ed è invece il vecchio Plinio a descrivere come esse dilaniassero i mal capitati²⁰. Nel IV secolo a.C., però, Licofrone di Calcide racconta-

«Revue de l'histoire des religions», vol. 4 (2012), pp. 479-501. Si veda anche X. MURATOVA, *Sedurre tra le onde: le sirene nella miniatura*, «Alumina», a. XIII, vol. 50 (2015), pp. 42-49: 44.

¹⁵ BIAMONTE, *Il mito di Ulisse e le sirene*, op. cit., pp. 74-75.

¹⁶ WUNDERLICH, *Suoni ammalianti*, op. cit., p. 301.

¹⁷ BIAMONTE, *Il mito di Ulisse e le sirene*, op. cit., nota 32 a p. 62.

¹⁸ Ivi, p. 56 e note 8 e 9 alle pp. 56-57, con riferimento anche ad altre epistole in cui il poeta menziona l'episodio di Ulisse e delle sirene.

¹⁹ ECO, *Arte e bellezza*, op. cit., pp. 122-123.

²⁰ Cfr. WUNDERLICH, *Suoni ammalianti*, op. cit., p. 304.

va come le sirene mangiassero le loro vittime, particolare cruento ripreso nel Medioevo da uno dei cosiddetti Mitografi Vaticani²¹.

È stato scritto che la sopravvivenza delle sirene all'inizio del Cristianesimo sia stata determinata dai 'Settanta'²². Con tale termine si indicano i leggendari primi traduttori della *Bibbia* dall'ebraico al greco. Settanta, appunto, o meglio, settantadue. Questa importante operazione avvenne, secondo la falsa *Lettera di Aristeo*, nel III secolo a.C. ad Alessandria d'Egitto, per volere del re Tolomeo Filadelfo. Senza occuparci ora della complessa questione, ci limitiamo a segnalare che nel *Libro di Isaia*, il primo dei Libri profetici della *Bibbia*, per indicare gli sciacalli, che gli ebrei chiamavano *tannîm*, venne adottata la parola greca *σειρήνες* (*seirênes*). Si è detto: forse per l'assonanza del nome (che francamente sentiamo poco) o per l'associazione del canto delle sirene con l'ululato di questi animali o per altro ancora²³. Ma il termine *σειρήνες* fu utilizzato pure per lo struzzo femmina: *benôt ya' anâb*²⁴.

Nella *Vulgata*, la versione latina della Bibbia di san Girolamo (347 circa-419/420), egli mantenne questa traduzione (*Is* 13,22), che era stata adottata anche da Aquila, Simmaco e Teodoziona nel II secolo

²¹ Ivi, p. 304. Si tratta del Secondo Mitografo: *Mitografi vaticani. Cento fabulae*, a cura di B. Basile, Roma, Carocci, 2013 (Biblioteca Medievale, 142), pp. 120-123. I Mitografi vaticani, tre scrittori noti con questo nome perché i loro testi furono scoperti in tre codici della Biblioteca Apostolica Vaticana, registrarono brevi notizie sugli dei e sugli eroi dell'antichità greco-latina trascrivendo le fonti a loro disponibili, dimostrando così come la cosiddetta età di mezzo recuperasse la cultura antica reinterpretandola in chiave allegorica. Per il terzo dei tre Mitografi sono state avanzate alcune ipotesi di identificazione: si potrebbe infatti trattare di Alberico di Londra (XII secolo) o di Alessandro di Neckam († 1217).

²² WUNDERLICH, *Suoni ammalianti*, op. cit., p. 305. Cfr. SPINA in BETTINI, SPINA, *Il mito delle Sirene*, op. cit., pp. 161 e ss.

²³ WUNDERLICH, *Suoni ammalianti*, op. cit., p. 305; L. MANCINI, *Sirene, tra il mito classico e l'immaginario occidentale*, in *Anima dell'Acqua* (cat. della mostra, Milano, Palazzo Reale, 29 novembre 2008-29 marzo 2009), a cura di C. D. Fonseca, E. Fontanella, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, pp. 214-227: 225.

²⁴ SPINA in BETTINI, SPINA, *Il mito delle Sirene*, op. cit., p. 162.

d.C., e interpretò queste creature come demoni che con il loro canto puniscono e uccidono gli uomini o come immagine degli eretici²⁵. Tuttavia Girolamo usò più spesso la definizione *dracones*²⁶.

Una rapida puntualizzazione: nella Bibbia di Gerusalemme, la versione ufficiale del Vecchio Testamento approvata dalla Conferenza Episcopale Italiana, il termine non è sopravvissuto e così vi leggiamo «Ma vi si stabiliranno [*ndr*: a Babilonia] gli animali del deserto» (*Is* 13,21).

San Girolamo usò l'immagine delle sirene in vari scritti, talvolta associandole a Scilla; questi mostri rappresentano l'eresia e i suoi nemici personali (per esempio Rufino di Concordia, gli origenisti romani, Pelagio e i pelagianiani), quando rievoca l'episodio omerico Girolamo sostiene la necessità di tapparsi le orecchie (esattamente ciò che non fece Ulisse)²⁷.

Pure il *Physiologus*, opera composta probabilmente tra II e primi decenni del III secolo ad Alessandria, e in ambiente gnostico, in cui gli animali sono interpretati in chiave cristiana (allegorie morali), parla della sirena²⁸. Il testo considera alla pari animali reali e fantastici, tutti concorrono a popolare il grande mondo di Dio, alcuni rivestono significati positivi altri sono espressione di forze del male. Tra questi, la nostra protagonista. Le sirene, leggiamo sul *Physiologus*, vivono nel mare e cantano con voci armoniose attirando nelle acque i naviganti che, tra i flutti, trovano la morte; esse hanno forma umana fino all'ombelico e, per la restante metà, hanno l'aspetto di un'oca; ad esse, come agli ippocentauri, somigliano gli uomini indecisi, incostanti,

²⁵ N. PACE, *Il canto delle sirene in Ambrogio, Gerolamo e altri Padri della Chiesa*, in *Nec timeo mori*, Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della morte di sant'Ambrogio (Milano, 4-11 aprile 1997), a cura di L. F. Pizzolato e M. Rizzi, Milano, Vita e Pensiero, 1998 (Studia patristica Mediolanensia, 21), pp. 673-695: 674.

²⁶ SPINA in BETTINI, SPINA, *Il mito delle Sirene*, op. cit., p. 162.

²⁷ PACE, *Il canto delle sirene*, op. cit., pp. 675-680, 685. Girolamo è restio a introdurre la figura di Ulisse nelle sue opere, anche quando presenta l'episodio delle sirene; lo considera, sulla scia di Virgilio, persona doppia e infida.

²⁸ Mi limito a rimandare a *Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon, Milano, Adelphi, 1975⁵ (Piccola biblioteca Adelphi, 22), pp. 15, 52-53.

che ingannano con parole dolci e suadenti e corrompono i buoni costumi con cattive conversazioni²⁹.

Questo testo venne proibito dal *Decretum Gelasianum* nel 494, ma, come è stato sottolineato, lo stesso Gregorio Magno (540-604) fece ricorso alle interpretazioni simboliche del *Physiologus*³⁰.

Torniamo però da dove eravamo partiti: Ulisse. È sant'Ambrogio († 397) il primo tra i Padri latini ad analizzare in maniera approfondita la figura dell'eroe greco, che incarna il sapiente, e l'episodio delle sirene³¹. Queste creature diventano 'immagini' della Lussuria³². L'interpretazione è anche di altri scrittori e religiosi del Cristianesimo delle origini, prima e dopo Ambrogio, tra essi: Clemente Alessandrino (150 circa-215 circa), Massimo di Torino († 420/423 circa), Agostino d'Ipbona (354/355-430), Paolino di Nola

²⁹ Ivi, pp. 52-53 (ne riporto la traduzione italiana): «13. *Le sirene e gli ippocentauri*. Ha detto il profeta Isaia: "Gli spettri e le sirene e i ricci danzeranno in Babilonia" [*Is.*, 13.21]. Il Fisiologo ha detto delle sirene e degli ippocentauri: ci sono nel mare degli animali detti sirene, che simili a muse cantano armoniosamente con le loro voci, e i naviganti che passano di là quando odono il loro canto si gettano nel mare e periscono. Per metà del loro corpo, fino all'ombelico, hanno forma umana, per la restante metà, d'oca. Allo stesso modo, anche gli ippocentauri per metà hanno forma umana, e per metà, dal petto in giù, di cavallo. Così anche ogni uomo indeciso, incostante in tutti i suoi disegni. Ci sono alcuni che si radunano in Chiesa e hanno le apparenze della pietà, ma rinnegano ciò che ne è la forza, e in Chiesa sono come uomini, quando invece se ne allontanano, si mutano in bestie. Costoro sono simili alle sirene e agli ippocentauri: infatti "con le loro parole dolci e seducenti", come le sirene, "ingannano i cuori dei semplici" [*Rom.*, 16.18]. Perché "le cattive conversazioni corrompono i costumi" [*I Cor.*, 15.33]. Bene dunque il Fisiologo ha detto delle sirene e degli ippocentauri». Il testo originale è in greco, ma giovò di un'ampia diffusione e venne tradotto a partire dal V secolo in armeno, in siriano, in latino ecc. (ivi, p. 17).

³⁰ X. MURATOVA, *L'arte longobarda e il "Physiologus"*, in Atti del 6° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo (Milano, 21-25 ottobre 1978), II, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1980, pp. 547-558: 548.

³¹ PACE, *Il canto delle sirene*, op. cit., pp. 684 e ss.

³² In riferimento ad Ambrogio si vedano almeno: BIAMONTE, *Il mito di Ulisse e le sirene*, op. cit., nota 27 a p. 61; PACE, *Il canto delle sirene*, op. cit., p. 689.

(353/355-431)³³ solo per citarne alcuni. Clemente Alessandrino, per esempio, considera l'isola delle sirene come «isola del male»³⁴, mentre Ippolito di Roma (170 circa-235) paragona le sirene di Ulisse agli eretici della Chiesa, che impartiscono in modo allettante i falsi insegnamenti e tentano di conquistare fedeli³⁵. Essi, tuttavia, non ricorrono, constata con sorpresa Jacqueline Leclercq-Marx – a cui dobbiamo un'interessante monografia sulla figura della sirena, che da mito pagano divenne simbolo cristiano –, al paragone tra Eva e il serpente e Ulisse e le sirene³⁶.

Ad alcuni Padri della Chiesa l'immagine di Cristo inchiodato alla croce ricordava quella di Ulisse legato all'albero maestro della nave nell'episodio in questione³⁷. Non ad Ambrogio, però, che si dimostra per lo più originale nella sua interpretazione: Ulisse nel *De fide* «non è figura del buon cristiano, rappresenta la saggezza greca prima dell'arrivo del Salvatore, e il suo legarsi all'albero maestro non è simbolo dell'attaccamento a Cristo, ma è un espediente con cui la saggezza si difende di fronte a ciò per cui si sente impotente»³⁸; nel *Commento a Luca* invece Ulisse «diviene prefigurazione di Cristo che resiste alle tentazioni del demonio, le Sirene (...) divengono immagine della ro-

³³ C. CUMBO, *Ulisse e le sirene. Confronti figurativi e tematiche nella prima arte cristiana tra scultura, pittura, mosaici e arti minori*, «De Medio Aevo», a. VIII, vol. 2 (2015), pp. 45-64: 51 e nota 19. Cfr. anche LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., II capitolo. Per il rapporto di alcuni dei primi apologisti cristiani con la cultura greca si veda il rapido cenno in BIAMONTE, *Il mito di Ulisse e le sirene*, op. cit., nota 5 a p. 55, che commenta l'interpretazione dell'episodio di Ulisse e le sirene da parte di Clemente Alessandrino. E ancora ivi, pp. 61 e ss.

³⁴ Ivi, nota 27 a p. 61.

³⁵ Ivi, nota 29 a p. 62. Cfr. pure, tra altro, LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., p. 60; PACE, *Il canto delle sirene*, op. cit., p. 673; J. LECLERCQ-MARX, *Da Pavie à Zagósc: la sirène comme motif de prédilection des sculpteurs "lombards" au XIIe siècle*, «Arte lombarda», n.s., a. CXL, vol. 1 (2004), pp. 24-32: 30.

³⁶ LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., p. 233.

³⁷ BIAMONTE, *Il mito di Ulisse e le sirene*, op. cit., p. 59 e nota 20; CUMBO, *Ulisse e le sirene*, op. cit., p. 51.

³⁸ PACE, *Il canto delle sirene*, op. cit., p. 689.

vinosa lusinga del piacere mondano», tuttavia Ambrogio continua a mantenere ben distinte la sapienza dell'eroe e la sapienza cristiana³⁹.

Isidoro di Siviglia, agli inizi del VII secolo, afferma che le sirene vengono dal mare e sono per metà donne e per metà uccello, hanno «*alas et unguilas*», cioè ali e artigli, e sono in numero di tre (nell'*Odissea* erano due), una canta, una suona il flauto e l'altra la cetra con l'obiettivo di condurre i marinai alla rovina; in realtà la loro vera natura sarebbe stata quella di meretrici⁴⁰, come già in Clemente d' Alessandria⁴¹. Il libro XII delle *Etimologie* di Isidoro verrà poi ripreso, insieme al *Physiologus* e ad altre fonti, nei *Bestiari* medievali di cui si dirà oltre. Già da tempo (età tardo-ellenistica?) le sirene erano diventate tre nel numero e si erano diversificate nei ruoli musicali (canto, strumento a fiato e strumento a corda)⁴². Infatti le sirene, fin dall'età arcaica, erano associate non solo al canto ma alla musica in generale⁴³. Primo e Secondo Mitografo vaticano riprenderanno il numero tre, la divisione dei ruoli musicali, la descrizione delle donne-uccello (con una distinzione, per il Secondo Mitografo i piedi sono da gallina) e la loro identificazione con prostitute⁴⁴.

³⁹ Ivi, pp. 694-695.

⁴⁰ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini*, a cura di A. Valastro Canale, I, Torino, Utet, 2004, p. 401, Libro XI, 3, 30-31: «*Sirenas tres fingunt fuisse ex parte virgines, ex parte volucres, habientes alas et unguilas: quarum una voce, altera tibiis, tertia lyra caneant. Quae inlectos navigantes sub cantu in naufragium trahebant. Secundum veritatem autem meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia. Alas autem habuisse et unguilas, quia amor et volat et vulnerat. Quae inde in fluctibus conmorasse dicuntur, quia fluctus Venerem creaverunt*». Cfr. WUNDERLICH, *Suoni ammalianti*, op. cit., p. 305.

⁴¹ PACE, *Il canto delle sirene*, op. cit., p. 691. Si veda qui nota 71.

⁴² Si vedano almeno BIAMONTE, *Il mito di Ulisse e le sirene*, op. cit., nota 31 a p. 62; CUMBO, *Ulisse e le sirene*, op. cit., nota 12 a p. 48.

⁴³ F. SENATORE, *Le Sirene, il mito e la Penisola Sorrentina*, in G. Adinolfi, F. Senatore, *L'incanto delle Sirene*, a cura di C. Pepe, Napoli, Giannini, 2014, pp. 1-94: 15.

⁴⁴ Il Primo Mitografo così le descrive: «Le Sirene, secondo la leggenda, erano tre, in parte giovani donne, in parte uccelli, figlie del fiume Acheloo e della musa Calliope. Intonavano dolci suoni, una con la sola voce, l'altra col flauto, la terza

Nel *Liber monstrorum*, testo composto nell'VIII secolo nel Setten-trione europeo, contenitore di culture diverse, si afferma che queste «*marinae puellae*» hanno corpo di fanciulle fino all'ombelico e code squamose di pesce⁴⁵. Ecco finalmente comparire la prima descrizione

con la lira, ed abitarono prima presso capo Peloro, e poi a Capri, e conducevano al naufragio i marinai sedotti dal loro canto. In realtà erano delle meretrici che, portando alla miseria i loro clienti di passaggio, furono rappresentate come causa di naufragi. Ulisse, trattandole con disprezzo, ne procurò la morte» (*Mitografi vaticani*, op. cit., p. 41; versione originale in latino a p. 40).

Ecco invece le parole del Secondo Mitografo: «Le Sirene, figlie della musa Melpomene e del fiume Acheloo, ricercando Proserpina rapita da Plutone e non riuscendovi in alcun modo, chiesero per ultimo agli dèi che, trasformate in uccelli, potessero raggiungere il loro obiettivo non solo per terra, ma anche per mare. Ottenuto ciò, continuando a lungo la ricerca, raggiunsero uno scoglio sacro a Marte che sovrastava il mare e, proprio qui, cominciarono a prendere stabile dimora. Fu pure concesso loro che vi rimanessero sicure finché si udisse la loro voce. Furono, a dire il vero, in parte uccelli, in parte giovani donne, ma con piedi di gallina. Di queste Sirene, una intonava melodie con la voce, un'altra col flauto, la terza con la lira, e abitarono prima presso capo Peloro, poi nell'isola di Capri. I marinai, attirati dal loro canto, avvicinandosi agli scogli sui quali le Sirene, al sicuro, intonavano melodie, erano spinti al naufragio, dopo che le navi urtavano le rocce; ed erano allora mangiati. Ulisse, disprezzandole, le condusse a morte; infatti navigando nei loro pressi, dopo aver chiuso con la cera le orecchie ai marinai perché non le sentissero, ordinò di essere legato all'albero della nave, e così riuscì a sentire la dolcezza del loro canto sfuggendo al pericolo. Ma le Sirene, vinte, si adontarono tanto da gettarsi nei flutti cercando la morte. Stando alla verità, si tratta di meretrici capaci di ridurre alla miseria i loro clienti di passaggio, che s'immaginarono causa di naufragi. Infatti quelle che in greco si dicono Sirene, valgono in latino 'seduttrici': non a caso la seduzione ci contagia in tre modi, o col canto, o con la visione, o con l'abitudine. Si dice che siano volatili perché poco soggiornano nelle menti degli amanti; si dipingono con piedi di gallina perché tutte le cose ottenute per puro piacere vanno poi sperperate qua e là. Si ritengono infine fatte morire da Ulisse (quasi *olon xenos* in greco, ossia viaggiatore inesausto) perché la sapienza si allontana da ogni seduzione mondana» (*Mitografi vaticani*, op. cit., pp. 121 e 123; versione originale in latino alle pp. 120 e 122).

⁴⁵ Ecco la traduzione italiana del passo: «6. *Le sirene*. Le sirene sono fanciulle marine che ingannano i naviganti con il loro bellissimo aspetto ed allettandoli col canto e dal capo fino all'ombelico hanno corpo di vergine e sono in tutto

di queste creature come donne-pesce. Da lì ad ipotizzare che la coda di pesce simbolizzi una sorta di serpente, il passo è breve⁴⁶.

Pier Damiani (1007-1072) usa l'immagine delle sirene per criticare la cultura antica e Gunther de Pairis (1150 ca.-1220) ricorre alle sirene per evocare la vanità dell'interesse⁴⁷.

Comunque il Medioevo ha ereditato dall'Antichità anche interpretazioni più positive delle sirene rispetto a quelle sviluppate dalla tradizione omerica⁴⁸.

Alain de Lille († primissimi anni del XIII secolo), per esempio, ricorda le sirene delle sfere di Platone e questa tradizione è stata trasmessa da Macrobio (IV-V secolo), Marziano Capella (IV-V secolo) e da alcuni commentatori e scrittori medievali⁴⁹. Forse, spiega J. Leclercq-Marx, perché l'angelo, con il quale la sirena intrattiene un rapporto ambiguo, è, per così dire, suo successore «comme musicien cosmique et psychagogue»⁵⁰.

Le sirene compaiono anche nei racconti dei marinai arabi (abitano le isole dell'oceano Indiano) e si trovano frequentemente menzionate nelle leggende legate al mare di anglosassoni e normanni⁵¹. Ma il nostro rapido *excursus* tra le descrizioni letterarie si arresta qui. Prima di dire però la parola 'fine' è lecito porsi alcuni quesiti: chi era il padre

simili alla specie umana; ma hanno squamose code di pesce che celano sempre nei gorghi» che si legge in *Liber Monstrorum* (secolo IX), introduzione, edizione critica, traduzione, note e commento a cura di F. Porsia, Napoli, Liguori, 2012 (Nuovo Medioevo, 88), pp. 140-141. Si tratta della nuova edizione aggiornata dell'opera curata dallo stesso autore e pubblicata nel lontano 1976: *Liber monstrorum*, a cura di F. Porsia, Bari, Dedalo Libri, 1976, pp. 148-149. Cfr. anche *Liber monstrorum de diversis generibus. Libro delle mirabili difformità*, a cura di C. Bologna, Milano, Bompiani, 1977 (Nuova Corona, 5), pp. 42-43.

⁴⁶ A. GIALONGO, *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*, Bari, edizioni Dedalo, 2012 (Storia e civiltà, 75), p. 221.

⁴⁷ LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., p. 233.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 233 *et infra*.

⁵⁰ Ivi, p. 234.

⁵¹ M. G. AURIGEMMA, *Il cielo stellato di Ruggero II. Il soffitto dipinto della cattedrale di Cefalù*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2004 (biblioteca d'arte), p. 125.

delle sirene? E chi la madre? Come si chiamavano? Dove abitavano? A tutte queste domande sono state date risposte diverse, a seconda della fonte a cui le rivolgiamo⁵². Qui cediamo la parola ad altri, rivolgendo la nostra attenzione alle arti figurative.

2. Le sirene nel Medioevo occidentale, tra iconografia e iconologia

Quando appaiono le prime testimonianze visive dell'episodio omerico, almeno dal VI secolo a.C., le sirene si svelano ai nostri occhi quali donne-uccello, come su questo contenitore per liquidi (*stamnos*) del V secolo a.C., oggi conservato al British Museum di Londra (fig. 1).

Dunque inizialmente la sirena viene per lo più rappresentata con il corpo inferiore di uccello⁵³, tuttavia la sirena antica è sia pesce sia uccello⁵⁴, per esempio la figuratività etrusca conosce la versione pisciforme⁵⁵, ma anche quella della media età ellenistica⁵⁶ e, andando più

⁵² Cfr. almeno SPINA in BETTINI, SPINA, *Il mito delle Sirene*, op. cit., pp. 37 e ss.

⁵³ «L'iconografia della donna-uccello è certamente quella più diffusa nell'antichità e, se in origine era piuttosto semplice, nel corso del tempo divenne sempre più complessa, con un corpo sempre più definito, con braccia e mani che reggono strumenti musicali: per lo più il flauto, la lira o la cetra (...) Ma esistono anche altre raffigurazioni: Sirene con la barba, perché, in quanto esseri 'doppi', esse hanno una doppia sessualità, maschile-femminile. E Sirene con testa di Gorgone, perché, secondo una tradizione riportata da Sofocle, erano figlie di Forco, divinità marina padre di Medusa e delle altre due Gorgoni (Euriale e Steno), esseri mostruosi che, a differenza delle Sirene, provocavano la morte non con il canto ma con lo sguardo. Infine, una delle 'metamorfosi' delle Sirene è quella che per la loro connotazione di 'lamentatrici' le assimila nelle Sacre Scritture allo 'struzzo' (...)» (SENATORE, *Le Sirene*, op. cit., pp. 14-15). Cfr. anche E. HOFSTETTER, I. KRAUSKOPF, *Seirenes*, in *LIMC*, VIII, Suppl., Zürich und Düsseldorf, Artemis Verlag, 1997, pp. 1093-1104, tavv. 734-744; E. HOFSTETTER, *Seirenes*, ivi, Suppl. 2009, p. 448, tav. 214.

⁵⁴ M. PASTOUREAU, *Bestiari del Medioevo*, trad. it. C. Testi, Torino, Einaudi, 2012 (Saggi, 930), p. 237.

⁵⁵ S. BERNARDINI, *Il Serpente e la Sirena. Il sacro e l'enigma nelle pievi toscane. Nuovi saggi sulla religiosità contadina nell'alto medioevo*, San Quirico d'Orcia, Editrice Don Chisciotte, 2000, p. 46.

⁵⁶ BIAMONTE, *Il mito di Ulisse e le sirene*, op. cit., p. 64 e nota 35 alle pp. 64 e 65.



Fig. 1. Londra, British Museum, *stamnos* attico a figure rosse (V secolo a.C.).

indietro nel tempo, quella assiro babilonese⁵⁷. Tuttavia è stato detto che la versione ittiforme non appartiene al mito⁵⁸ ed è stato scritto che se «l'antichità classica ed i primi secoli del Medioevo conobbero esseri strani per metà donne e per metà pesci, non li conobbero sotto il nome di Sirene»⁵⁹. In ogni caso è solo più tardi, nell'età di Carlo Magno, che troviamo la prima descrizione della sirena come donna-pesce, come abbiamo visto, nel *Liber monstrorum*.

Nel Medioevo le due versioni dovettero convivere: la sirena-pesce e la sirena-uccello⁶⁰, con una netta prevalenza per la prima forma e, talvolta, descrizioni contenute nelle fonti scritte di esseri per metà donna e per metà uccello e rappresentazioni, a corredo del testo, di

⁵⁷ L. PASQUINI VECCHI, *Arpie, Sirene e Melusine nei pavimenti musivi dell'Italia medievale*, in Atti dell'VIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Firenze, 21-23 febbraio 2001), a cura di F. Guidobaldi, A. Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2001, pp. 469-480: 471.

⁵⁸ SPINA in BETTINI, SPINA, *Il mito delle Sirene*, op. cit., pp. 136 e ss.

⁵⁹ *Liber Monstrorum (IX secolo)*, op. cit., p. 141.

⁶⁰ AURIGEMMA, *Il cielo stellato*, op. cit., p. 125.



Fig. 2. Berna, Stadtbibliothek, ms. 318, *Physiologus*, f. 13v (IX secolo).

creature pisciformi, come nel caso del primo *Physiologus* miniato latino che ci sia giunto, il ms. 318 della Stadtbibliothek di Berna, capolavoro della scuola di Reims, del IX secolo⁶¹ (fig. 2). Il *Bestiario* medievale ‘nasce’ principalmente dall’unione del *Physiologus* e del libro XII delle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia⁶², a cui si aggiungono altre fonti⁶³. È un’opera a metà tra l’enciclopedia di scienze naturali

⁶¹ MURATOVA, *L’arte longobarda*, op. cit., p. 548. La miniatura si trova al f. 13v, la descrizione si legge ai ff. 13v-14r. Presentazione e bibliografia, con possibilità di sfogliare il codice, al link: [http://www.e-codices.unifr.ch/it/search/?iCurrentPage=1&sQueryString=&sSearchField=fullText&sSortField=score&aSelectedFacets\[collection_facet\]\[\]=Bern%2C+Burgerbibliothek](http://www.e-codices.unifr.ch/it/search/?iCurrentPage=1&sQueryString=&sSearchField=fullText&sSortField=score&aSelectedFacets[collection_facet][]=Bern%2C+Burgerbibliothek) (data consultazione: 16 ottobre 2017).

⁶² MURATOVA, *L’arte longobarda*, op. cit., nota 7 alle pp. 548-549.

⁶³ Sui *Bestiari* medievali mi limito a rimandare a contributi di ampio respiro: X. MURATOVA, E. J. GRUBE, s.v. *Bestiario*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992, pp. 449-460; *Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, Torino, Einaudi, 1996 (I millenni); PASTOUREAU, *Bestiari*, op. cit.; L. FRIGERIO, *Bestiario medievale. Animali simbolici nell’arte cristiana*, Milano, Ancora Editrice, 2014.



Fig. 3. Oxford, Bodleyan Library, MS. Bodley 602, *Bestiario*, ff. 9v-10r (secondo quarto del XIII secolo, Sud Inghilterra).

e la favola moralizzata, è un'enciclopedia di animali, reali o fantastici, interpretati in chiave allegorica secondo categorie morali, dove le nostre sirene vi possono comparire miniate: impegnate nel canto e nella musica (fig. 3) o in azioni omicide contro i marinai (fig. 4). Philippe de Thaon, nel suo *Bestiaire*, il più antico scritto in francese (1120), descrive le sirene nel XV capitolo «con grossi piedi da pollo e con un fondoschiena a coda di pesce» (fig. 5)⁶⁴. Comunque dal Duecento in poi la sirena-pesce prevale in maniera quasi definitiva, forse per motivi banalmente pragmatici (la coda si prestava meglio ai giochi compositivi) oppure simbolici: il tema del viaggio per mare offriva infatti «alla retorica dei predicatori una facile metafora per mettere in guardia i cristiani contro le lusinghe dei sensi. Nel mare delle tentazioni si è ormai stabilmente insediata la temibile

⁶⁴ GIALONGO, *La donna serpente*, op. cit., p. 176. Questo *Bestiario*, dedicato alla moglie di Enrico I d'Inghilterra, Adeliza di Lovanio, era stato scritto per l'istruzione dei laici (ivi, nota 36 a p. 176).



Fig. 4. Oxford, Bodleyan Library, MS. Bodley 764, *Bestiario*, f. 74v, particolare (1225-50, Inghilterra).



Fig. 5. Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, GKS 3466 8°, *Bestiario* di Philippe de Thaon, f. 37r, particolare (1300 circa, Inghilterra).

seduttrice dell'antichità classica, opportunamente divenuta creatura del mare: essa è uno dei simboli del Maligno e soprattutto delle sue incarnazioni connesse alla sessualità e al corpo femminile⁶⁵. Tuttavia questa evoluzione tipologica, che allontanava le sirene dall'as-

⁶⁵ MANCINI, *Sirene*, op. cit., 224.

sociazione con le arpie e le lamie (caratterizzate, in particolare le prime, dall'aspetto aviforme), è stata anche letta come segno di un nuovo simbolismo, legato «piuttosto all'acqua rigeneratrice, foriera di conoscenza e di sapienza»⁶⁶.

Michel Pastoureau afferma che gli autori medievali preferirono chiamare arpie le sirene-uccello: «testa e busto di donna, corpo d'aquila o di avvoltoio. I suoi artigli sono spaventosi e ciascuno di essi può dilaniare quattro uomini alla volta. L'arpia, infatti, detesta gli umani (...)»⁶⁷. In effetti vi è una stretta somiglianza iconografica tra questi fantastici esseri femminili e già in età ellenistico-romana si verificò una *contaminatio*: «Le Arpie sono essenzialmente genî funerari, e perciò spesso vengono confuse con esseri affini, specialmente con le Sirene. Da questa confusione nasce per contaminazione il tipo dell'Arpia-uccello, che non è sempre facile distinguere dall'altro di Sirena-uccello (...)»⁶⁸.

Ma proviamo ora a capire come nasce la descrizione dell'aspetto marino delle sirene nel *Liber monstrorum*. Essa è stata attribuita a diverse motivazioni, ne elenco qui solo alcune in rapida rassegna e secondo un ordine casuale:

- la conoscenza del mostro marino Scilla situato in quel mare associato anche alle sirene⁶⁹;
- l'influenza del mito di Oannes, creatura metà uomo e metà pesce che, dopo il diluvio, istruì gli uomini, venendo così a condividere

⁶⁶ PASQUINI VECCHI, *Arpie, Sirene e Melusine*, op. cit., p. 472.

⁶⁷ PASTOUREAU, *Bestiari*, op. cit., p. 237. Leclercq-Marx sottolinea la confusione tra sirene, arpie e lamie (LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., pp. 99-102).

⁶⁸ G. CRESSEDI, *s.v. Arpia*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1958, pp. 670-671 (la citazione si legge a p. 670). Per la presenza della sirena-arpia che secondo Kühnel (1971) sostituisce sugli avori medievali la figura della sfinge si veda S. RICCONI, *Sul 'bestiario' del reliquiario di san Matteo: Montecassino, Roma e la 'Riforma' tra Occidente cristiano e Oriente islamico*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M. M. Donato, M. Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 35-41: 38 e 41 (nota 42).

⁶⁹ Cfr. PASQUINI VECCHI, *Arpie, Sirene e Melusine*, op. cit., p. 471; *Liber Monstrorum (IX secolo)*, op. cit., p. 141.

con le sirene l'elemento della conoscenza⁷⁰ (sebbene non il sesso, le sirene erano infatti diventate *puellae* con sant'Ambrogio⁷¹);

– un errore di trascrizione, dovuto ad un amanuense distratto o forse stanco, che scrisse «*pinnae*» al posto di «*pennae*»⁷², in un testo al quale il *Liber monstrorum* si rifece (questo termine non compare infatti nell'originale latino del *Liber*⁷³);

– l'interpretazione, anche in tal caso errata, di un'immagine: Giona inghiottito e rigurgitato dal grande pesce⁷⁴ avrebbe ispirato una nuova iconografia, quella, appunto, della sirena⁷⁵, e anche qui l'elemento sapienziale avrebbe giocato il suo ruolo (infatti a Giona aumentano le capacità profetiche dopo l'esperienza nel ventre del mostro marino⁷⁶);

⁷⁰ PASQUINI VECCHI, *Arpie, Sirene e Melusine*, op. cit., p. 471.

⁷¹ PACE, *Il canto delle sirene*, op. cit., p. 691: «Ambrogio parla delle Sirene come di *puellae* e non fa la benché minima allusione alla loro natura ibrida di donne-uccello. Questo non credo si debba ascrivere all'ignoranza da parte del santo dell'iconografia delle Sirene o della tradizione letteraria (si ricordi il *triclinium semivolucrum puellarum*, “terzetto delle fanciulle per metà uccello” di cui parla Simmaco in una lettera di poco precedente all'*Expos. Luc.*) né tanto meno a un suo scrupoloso attenersi al testo omerico, che non parla della natura mista delle Sirene. Ad Ambrogio premeva evidenziare invece la lusinga del piacere carnale nell'immagine delle giovani donne (certamente prostitute) che adescano gli *adulescentes*, secondo la menzionata interpretazione delle Sirene come prostitute che Clemente presenta nel *Protrettico*».

⁷² L. BONOLDI, *Le sirene dall'antichità ad oggi. Né carne né pesce*, «Art e dossier», a. XXV, vol. 262 (2010), pp. 14-19: 16.

⁷³ «VI. De Sirenis. *Sirenae sunt marinae puellae quae navigantes pulcherrima forma et cantu mulcendo decipiunt et a capite usque ad umbilicum sunt corpore virginali et humano generi simillimae; squamosas tamen piscium caudas habent, quibus semper in gurgite latent*»: *Liber Monstrorum* (secolo IX), op. cit., p. 140.

⁷⁴ Su questa creatura si veda in ultimo S. RICCONI, *Dal kētos al sēnmurv? Mutazioni iconografiche e transizioni simboliche del kētos dall'Antichità al Medioevo (secolo XIII)*, «Hortus Artium Medievalium», a. XXII (2016), pp. 130-144: 134 e ss.

⁷⁵ Cfr. PASQUINI VECCHI, *Arpie, Sirene e Melusine*, op. cit., p. 471; BONOLDI, *Le sirene*, op. cit., p. 16; *Liber Monstrorum (IX secolo)*, op. cit., p. 141.

⁷⁶ PASQUINI VECCHI, *Arpie, Sirene e Melusine*, op. cit., p. 471; *Liber Monstrorum (IX secolo)*, op. cit., p. 141.

– dal momento che «nella pittura vascolare (600 a.C.) il dio fluviale Acheloo, considerato un loro padre, è ritratto come tritone, le sirene vennero raffigurate con coda di pesce»⁷⁷; Esiodo (VIII-VII secolo a.C.), come Sofocle (497/496-406 a.C.), invece le ritengono figlie di Forco, pur sempre un dio marino⁷⁸.

Stabilire quale tra queste proposte abbia maggiormente inciso nelle dinamiche della trasformazione è arduo e dovremo rinunciarvi. Certamente avrà influito l'accostamento, da sempre, all'ambiente marino, ed esso avrà finito per dotare le sirene di squame e di pinne⁷⁹. Inoltre l'immagine del pesce maggiormente acuiva l'aspetto sessuale su cui i Padri della Chiesa e gli scrittori cristiani da Clemente in poi avevano iniziato a insistere⁸⁰.

Il Medioevo romanico poi 'apprezza' particolarmente il tipo della sirena bicaudata, cioè a due code. È stato sottolineato, per questa particolare postura, un legame – non diretto ovviamente – con iconografie etrusche d'influsso orientale⁸¹. La sirena bicaudata sembra infatti rimandare alle antiche dee orientali della fertilità, le grandi madri, le signore delle belve, che si caratterizzano per il loro potere sugli elementi afferrati⁸². Secondo Waldemar Deonna questa particolare iconografia deriverebbe da una divinità asiatica rappresentata a mezzo

⁷⁷ WUNDERLICH, *Suoni ammalianti*, op. cit., p. 302. Anche il Primo e il Secondo Mitografo vaticano riferiscono che le sirene erano figlie del fiume Acheloo: *Mitografi vaticani*, op. cit., pp. 40-41, 120-121.

⁷⁸ WUNDERLICH, *Suoni ammalianti*, op. cit., p. 302. Secondo il Primo Mitografo vi furono due Scilla, e una delle due, trasformata in belve selvagge nella parte inferiore per un prodigio di Circe, era figlia di Forco; la seconda venne trasformata invece in uccello (*Mitografi vaticani*, op. cit., pp. 32-33).

⁷⁹ FRIGERIO, *Bestiario medievale*, op. cit., pp. 461-473: 467.

⁸⁰ LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., p. 232. La studiosa sostiene che questo passaggio da sirena-uccello a sirena-pesce avvenne tra IV e VII secolo.

⁸¹ M. T. MAZZILLI SAVINI, *Sirena bicaudata, potnia e despotes theròn: lontani archetipi e possibili mediazioni iconografiche per alcuni soggetti della scultura romanica*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», n.s., a. XLVIII (1996), pp. 135-148. Nelle officine orientali dovettero mantenersi temi iconografici antichi, aderenti «ai modelli archetipali d'origine asiatica, che erano stati gli stessi modelli delle oreficerie etrusche del VII secolo» (ivi, p. 138).

⁸² Ivi.

busto mentre sorregge una ghirlanda di frutta (l'esempio presentato dallo studioso è un rilievo da Anhâs, in Egitto, databile alla metà del IV secolo d.C.) alla quale si sarebbe sovrapposta la donna-tritone del mondo classico⁸³.

Per Ilaria Domenici però l'antecedente corretto, ma frainteso, sarebbe *Ghe* che regge un panno carico di frutti della terra (gli esempi presentati sono sempre databili al IV secolo d.C.); il motivo tuttavia – prosegue la studiosa – sembrerebbe ben più antico e attestato già in età proto-ellenistica ed ellenistica, riconoscibile nella Scilla presente sui sarcofagi etruschi (IV-II secolo a.C.) e nella cariatide floreale; e, andando ulteriormente a ritroso, nella sirena alata sull'oreficeria etrusca (VII secolo a.C.): la simmetria compositiva, il gesto, la palmetta rovesciata al centro, la pettinatura e le orecchie a sventola sono tutti elementi che 'ricompaiono' nella sirena bicaudata medievale⁸⁴. L'iconografia etrusca, però – continua la Domenici –, è «da connettersi con la raffigurazione della *pòtnia theròn*, cioè della signora della belve», come si evince dalla presenza di protomi di leone e deriverebbe dall'Oriente, in particolare dalla cultura fenicia⁸⁵. La presenza delle belve tornerebbe poi in alcune sculture di età romanica, che confermerebbero la derivazione iconografica, seppur svuotata di significato, le protomi ferine infatti avrebbero solo, nel caso medievale, valore decorativo⁸⁶. I passaggi di questo lungo percorso a ritroso, tuttavia, non sono facilmente rintracciabili, come sostiene l'autrice stessa di questo studio: difficilmente oggetti di oreficeria etrusca ebbero ampia circolazione a quel tempo, tuttavia non si può escludere la conoscenza in età medievale di opere etrusche⁸⁷.

Riteniamo dunque sia complicato stabilire la corretta derivazione iconografica, quello che possiamo constatare è che nell'immagine

⁸³ W. DEONNA, *La sirène, femme-poisson*, «Revue archéologique», a. XXVII (1928), pp. 18-25. Cfr. I. DOMENICI, *Osservazioni sopra un caso di permanenza iconografica: antecedenti e varianti della sirena bicaudata romanica*, «Bullettino della Società Pavese di Storia Patria», n.s., a. XLVIII (1996), pp. 149-154: 150.

⁸⁴ Ivi. Vd. anche BERNARDINI, *Il Serpente e la Sirena*, op. cit., pp. 52 e ss.

⁸⁵ DOMENICI, *Osservazioni*, op. cit., pp. 152-153 (la citazione si legge a p. 152).

⁸⁶ Ivi, p. 153.

⁸⁷ Ivi, pp. 153-154.

della sirena bicaudata forse si sono sedimentati, suo malgrado, mondi culturali millenari.

Xenia Muratova è tornata di recente a sottolineare la ricchezza iconografica di questo soggetto⁸⁸, è perciò lecito chiedersi se ciò non sia stato stimolato dalla mancanza di una descrizione all'origine. Forse, non è però dato sapere con certezza.

Nella simbologia medievale, la sirena rimanda per lo più al vizio della Lussuria (tale è, per esempio, su un *Salterio* prodotto in Inghilterra nel secondo quarto del XIV secolo dove compare con specchio – simbolo del doppio e quindi dell'ambiguità – e pettine, fig. 6), ma talvolta, e in particolare nella versione bicaudata, può assumere un significato non negativo, decorativo o cosmografico, anche se nella maggior parte dei casi «la seduzione e l'allettamento sono l'evidente messaggio sotteso»⁸⁹.

La sirena compassionevole, che va in aiuto ai marinai, compare alla fine dell'XI secolo sotto forma di ondina; ne dobbiamo rintracciare l'origine in una forma di sincretismo con divinità acquatiche del mondo germanico e celtico⁹⁰. Il legame con l'acqua poi rimanda a Venere, ed era già presente in Isidoro di Siviglia, che pur dava un'interpretazione negativa di queste creature⁹¹. Rimane comunque la tradizione popolare che considera le sirene come esseri diabolici⁹². J. Leclercq-Marx ha sottolineato come le sirene-uccello siano state più spesso concepite come creature demoniache, rispetto alle sirene-pesce, che incarnano invece uno dei vizi capitali, la Lussuria; d'altronde la coda di pesce allude al prolungamento fallico sebbene costituisca, allo stesso tempo, uno 'schermo' per il sesso, e quest'ultimo sia, ambigualmente, offerto, rifiutato o annientato⁹³. «En effet les ailes de l'antique Sirène étaient trop évocatrices d'une idée de transcendance ou de sublimation pour symboliser tout à fait adé-

⁸⁸ MURATOVA, *Sedurre tra le onde*, op. cit., p. 43-45.

⁸⁹ MAZZILLI SAVINI, *Sirena bicaudata*, op. cit., p. 139. La studiosa qui si riferiva soprattutto ai manufatti di età romanica.

⁹⁰ LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., pp. 231-232.

⁹¹ Cfr. qui nota 40.

⁹² LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., p. 232.

⁹³ *Ibidem*.



Fig. 6. Londra, The British Library, MS. Additional 42130, *Salterio* (The Lutterell Psalter), f 70v, particolare (secondo quarto del XIV secolo, Inghilterra).

quatement le péché de la chair et la femme tentatrice, ce qui semble constituer sa fonction principale dans la littérature patristique et précarolingienne»⁹⁴.

La sirena è dunque femmina-pesce, la femmina è seduzione, e la seduzione è peccato⁹⁵.

3. *Le sirene in scultura. Breve racconto a ritroso: da Gropina a Maderno passando per Susa*

Si può affermare, senza timore di cadere in errore, che la sirena è un soggetto particolarmente caro all'immaginario degli scultori, in particolare di età romanica, presso i quali gode di straordinaria fortuna. Domandarsi il motivo è d'obbligo, darsi una risposta corretta è difficile. Il periodo senz'altro registra una rinascita della scultura e, come appare testimoniato dalle opere conservate e come è stato ripetutamente scritto, nuovi temi iconografici si affacciarono sulla scena artistica.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ P. BURGER, A. CRÉMILLIEUX, *La sirene et le chapiteau roman, Velay, Saint-Julien-Chapteuil, Éditions du Roure, 1997, p. 10.*

La sirena bicaudata conosce in Toscana un notevole successo iconografico⁹⁶. Partiremo, per un brevissimo *excursus* che prenderà in considerazione poche opere e solo scultoree, dall'interessante ed enigmatico pulpito della pieve⁹⁷ di San Pietro a Loro Ciuffena (fig. 7) non distante da Gropina (provincia di Arezzo), da alcuni studiosi, soprattutto locali, ricondotto al periodo longobardo, da altri datato, più correttamente, all'età romanica⁹⁸. Senza entrare nella *querelle*,

⁹⁶ BERNARDINI, *Il Serpente e la Sirena*, op. cit., pp. 52 e ss. e *passim*.

⁹⁷ Il termine pieve derivato dal latino *plebs* (popolo), «ha tre significati correlati: una comunità di battezzati, un edificio di culto provvisto di fonte battesimale, il distretto di pertinenza di questa chiesa»: T. DI CARPEGNA, *s.v. Pieve e la Chiesa in Italia*, in *Dizionario Storico Tematico, La Chiesa in Italia*, I, *Dalle origini all'Unità nazionale* (<http://www.storiadellachiesa.it/glossary/pieve-e-la-chiesa-in-italia> [ultima consultazione 12 ottobre 2017]). Il termine è attestato nella documentazione a partire dalla fine del VII secolo e in riferimento proprio al territorio toscano.

⁹⁸ Sulla pieve e il suo pulpito mi limito a menzionare: F. GANDOLFO, *San Pietro a Gropina*, in W. ANGELELLI, F. GANDOLFO, F. POMARICI, *La scultura delle Pievi. Capitelli medievali in Casentino e Valdarno*, Roma, Viella, 2003, pp. 25-53 (sul pulpito: pp. 38-40); C. FABBRI, L. FORNASARI, *La pieve di Gropina: arte e storia / art and history*, San Giovanni Valdarno, Servizio Editoriale Fiesolano, 2005 (sul pulpito: pp. 24-39, 87-95); G. TIGLER, *San Pietro a Gropina*, in Id., *Toscana romanica*, Milano, Jaca Book, 2006 (Patrimonio Artistico Italiano), pp. 173-182 (sul pulpito: pp. 179-182) e bibliografia a p. 349; G. TIGLER, *La Pieve di Gropina e il suo pulpito romanico nel quadro degli studi sull'architettura e la scultura del Medioevo nelle Diocesi di Arezzo e Fiesole*, «De Strata Francigena. Studi e ricerche sulle vie di pellegrinaggio del Medioevo. Annuario del Centro Studi Romei», a. XXIII, vol. 2 (2015) (Architettura romanica e viabilità: il contado fiorentino), pp. 49-91; C. DI MARIA, *Gropina, la Pieve: guida al turista*, prefazione di G. Tigler, Loro Ciuffena, Comune, Firenze, Tipografia del Consiglio Regionale della Toscana, 2017 (*non vidi*). Fabbri e Fornasari ritengono il pulpito di età longobarda, Gandolfo e Tigler (pur non concordando tra di loro su diversi aspetti relativi all'edificio e alle maestranze attive nel cantiere della pieve) lo reputano, invece, di età romanica. Bernardini sostiene che il pulpito sia stato realizzato con materiali di spoglio provenienti dalla pieve altomedievale: BERNARDINI, *Il Serpente e la Sirena*, op. cit., pp. 54, 100. Carlo Fabbri pubblica un'iscrizione frammentaria presente sulla tavoletta nelle mani dell'angelo nel gruppo reggileggio: la grafia rimanda, nella sua opinione, allo *scriptorium* dell'abbazia di Nonantola attivo già



Fig. 7. Loro Ciuffena (Gropina), pieve di San Pietro, pulpito (ante 1191).

né discutere del rapporto del pulpito con i capitelli, constatando in questa occasione soltanto l'importanza di analizzare la composizione e lo stile dell'opera (indubbiamente arcaico in questo caso) in concomitanza con le vicende storiche e storico-artistiche (dell'edificio che ospita il manufatto e del territorio), rivolgeremo la nostra attenzione al significato del pulpito e della sirena (fig. 8) che vi compare. Pressoché condivisa dalla critica è l'interpretazione simbolica di questo splendido arredo liturgico: enfatizzare il ruolo salvifico della parola di Dio. Se Liletta Fornasari propone, sulla scia dell'interpretazione di Chiara Frugoni delle metope del Duomo di Modena⁹⁹, di leggere

nell'Alto Medioevo e vi legge la data 825 (C. FABBRI in FABBRI, FORNASARI, *La pieve di Gropina*, op. cit., pp. 28 e ss.), lettura messa in dubbio da Tigler (TIGLER, *San Pietro a Gropina*, op. cit., p. 179; TIGLER, *La Pieve di Gropina*, op. cit., nota 69 alle pp. 90-91 con ampia bibliografia).

⁹⁹ C. FRUGONI, *Le metope, ipotesi di un loro significato*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena, Edizioni Panini, 1984, pp. 507-509.



Fig. 8. Loro Ciuffena (Gropina), pieve di San Pietro, pulpito: sirena bicaudata.

nel pulpito di Gropina un messaggio di salvezza (questa è promessa a tutti gli uomini, anche quelli mostruosi e lontani delle terre incognite, e si raggiunge seguendo la Parola di Dio)¹⁰⁰, Francesco Gandolfo tenta una lettura in chiave antieretica, che ritiene non fuori luogo, puntualizzando tuttavia che non vi sono prove dirette che la confermino¹⁰¹. Ne riporto il succo per sommi capi: a metà del XII secolo la presenza catara in Toscana era forte, ma operosa in città non nel contado, dove forse però poteva avere alcuni adepti (in particolare famiglie abbienti con proprietà nelle campagne). Una delle accuse più frequenti nei confronti dei catari era quella di abusi sessuali, e ai peccati della carne farebbero riferimento, sul pulpito di Gropina, la sirena e l'uomo a gambe divaricate morso alla testa dai serpenti (fig. 9), le piccole figure nude sul capitello doppio delle colonne annodate (fig. 10), a cui 'risponderebbero', in questa lotta tra Bene e Male, il cherubino sulla lastra che fiancheggia quella con l'acrobata e la sirena

¹⁰⁰ L. FORNASARI in FABBRI, FORNASARI, *La pieve di Gropina*, op. cit., pp. 91 e ss.

¹⁰¹ GANDOLFO, *San Pietro a Gropina*, op. cit., pp. 39 e ss.



Fig. 9. Loro Ciuffena (Gropina), pieve di San Pietro, pulpito: sirena bicaudata e acrobata morso dai serpenti.



Fig. 10. Loro Ciuffena (Gropina), pieve di San Pietro, pulpito: colonne annodate.

(fig. 11)¹⁰², e che evoca con la sua posizione (braccia spalancate e piedi giunti) il sacrificio di Cristo sulla Croce, e la fronte del lettorino (fig. 12)¹⁰³. La sirena in questo caso rappresenterebbe la Lussuria e l'accoppiamento con l'acrobata che la sovrasta (fig. 9) si ritrova nel territorio toscano¹⁰⁴. Gandolfo poi interpreta il gruppo del lettorino così: l'aquila è il simbolo dell'evangelista Giovanni, la funzione salvifica è rappresentata dall'uomo con il libro in mano che poggia i suoi

¹⁰² Sia detto tuttavia che il pulpito di Gropina è stato smontato e rimontato e la collocazione delle lastre potrebbe non essere quella originaria, questo tuttavia non ne muterebbe il significato: *ivi*, p. 39.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 38-40. Puntualizzo che lo studioso interpreta alcuni soggetti del pulpito in connessione con quelli dei capitelli.

¹⁰⁴ Stipite sinistro del portale della canonica di San Pietro in Villore a San Giovanni d'Asso (provincia di Siena): *ivi*, p. 39. La figura a gambe divaricate può rinviare alla danza e alla cattiva reputazione che essa aveva acquisito nella Chiesa delle origini: LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., p. 150 e ill. 91.



Fig. 11. Loro Ciuffenna (Gropina), pieve di San Pietro, pulpito: lastre con cherubino, sirena e acrobata.

piedi sul leone demoniaco¹⁰⁵. Mentre Guido Tigler, insieme ad altri, vede in quelle sculture il tetramorfo: l'aquila è simbolo di Giovanni, l'uomo rappresenta Matteo e il leone Marco (anche nel pulpito di San Miniato al Monte a Firenze il tetramorfo è ridotto a tre soli evangelisti e qui a Gropina il quarto, Luca, è stato realizzato – quasi a compensare un'assenza – su uno dei triangoli – fig. 13 – che sovrastano i due capitelli con piccole figure – i peccatori per Gandolfo –, triangoli che Tigler e altri identificano con le fiammelle della Pentecoste)¹⁰⁶. Dunque l'interpretazione dei singoli elementi può variare, ma costante in questo caso rimane il messaggio generale.

Anche nella pieve dei Santi Vito e Modesto a Corsignano, presso Pienza (provincia di Siena), appare al centro dell'architrave del por-

¹⁰⁵ GANDOLFO, *San Pietro a Gropina*, op. cit., pp. 38-39.

¹⁰⁶ TIGLER, *San Pietro a Gropina*, op. cit., p. 179. Lo studioso sostiene che la sua lettura non contrasta con quella generale di Gandolfo sui significati teologici relativi alla figura di Cristo.



Fig. 12. Loro Ciuffena (Gropina), pieve di San Pietro, pulpito: lettorino.

tale principale, una sirena con le due code divaricate (fig. 14), che si può far risalire, nonostante la forte stilizzazione, al periodo romanico, e più precisamente alla seconda metà del XII secolo¹⁰⁷. J. Leclercq-Marx ha sottolineato la libera derivazione dei soggetti dell'architrave (fig. 15) da un modello antico: un sarcofago romano con tiaso marino o un'urna etrusca con Scilla o tritoni¹⁰⁸. Come scrisse anni fa Xenia Muratova, la sua rappresentazione non presuppone la conoscenza o l'influenza diretta di un'opera come il *Physiologus*¹⁰⁹. E tantomeno la presenza di una sfidante sirena su un capitello dello stipite sinistro del portale meridionale della facciata della basilica romanica di San Michele a Pavia (fig. 16) può derivare dal fatto che a Milano è conservato un manoscritto della celebre opera, il *Physiologus* appunto, che fu comprato a Taranto solo nel 1606 e d'altronde la miniatura del codice presenta una sirena-uccello (Biblioteca Am-

¹⁰⁷ Sulla pieve di Corsignano si veda almeno G. TIGLER, *S. Vito a Corsignano*, in Id, *Toscana romanica*, op. cit., pp. 328-331 e bibliografia a p. 350.

¹⁰⁸ LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., p. 217 e ill. 172.

¹⁰⁹ MURATOVA, *L'arte longobarda*, op. cit., p. 548.



Fig. 13. Loro Ciuffena (Gropina), pieve di San Pietro, pulpito: capitelli delle colonne annodate ed elementi decorativi o fiamme.



Fig. 14. Corsignano, pieve dei Santi Vito e Modesto, architrave del portale principale: sirena bicaudata (seconda metà XII secolo).



Fig. 15. Corsignano, pieve dei Santi Vito e Modesto, portale principale.

brosiana, E 16 sup., f. 10v¹¹⁰), mentre a Pavia viene scolpita, nella prima metà del XII secolo, una sirena-pesce¹¹¹.

¹¹⁰ Sul manoscritto prodotto probabilmente nell'Italia del Sud nell'XI secolo si vedano: M. L. GENGARO, F. LEONI, G. VILLA, *Codici decorati e miniati dell'Ambrosiana: ebraici e greci*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1959 (Fontes Ambrosiani, 33A), pp. 126-130, nr. 35, tavv. XXXV-XL; C. PASINI in *Codex. I tesori della Biblioteca Ambrosiana* (cat. della mostra, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 21 marzo-30 giugno 2000), a cura di M. Ballarini, L. Sacchi, Milano, RCS Libri, 2000, scheda 22, p. 52; C. BENZONI, L. MONTEMAGNO CISERI, *Dalla formica alla balena: sul ciclo illustrativo del Fisiologo ambrosiano (XI secolo)*, «Physis. Rivista internazionale di storia della scienza», a. XLII, vol. 2 (2005), pp. 251-303; C. PASINI, *Bibliografia dei manoscritti greci dell'Ambrosiana (1857-2006)*, Milano, Vita e Pensiero, 2007 (Bibliotheca erudita, 30), pp. 236-237 (bibliografia).

¹¹¹ LECLERCQ-MARX, *Da Pavie à Zagósc*, op. cit., p. 24 (l'Autrice erra nel credere che il codice fosse già a Milano nel XII secolo). Per il caso pavese inserito nel quadro generale si veda anche LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., pp. 179-187 e ill. 126 a p. 181.



Fig. 16. Pavia, basilica di San Michele, portale meridionale della facciata, capitello dello stipite sinistro: sirena bicaudata (prima metà del XII secolo).

Certo è interessante sottolineare che la sirena sembri rivestire un ruolo importante nell'immaginario visivo romanico del Nord Italia: il soggetto, nella variante bicaudata, è infatti rappresentato ripetutamente dagli scultori 'lombardi' nel XII secolo¹¹². Soltanto nella chiesa pavese il motivo è ripetuto una quindicina di volte¹¹³, ma probabilmente ciò dipende anche dall'intitolazione della chiesa: san Michele, l'arcangelo vincitore sulle forze del male, è difatti effigiato spesso in prossimità di soggetti che rappresentano queste forze, e tra esse non poteva mancare la sirena¹¹⁴.

Anche nel Portale dello Zodiaco alla Sagra di San Michele in Val di Susa (Piemonte, fig. 17),¹¹⁵ opera realizzata da Nicolò¹¹⁶ e da una

¹¹² LECLERCQ-MARX, *Da Pavie à Zagósc*, op. cit.

¹¹³ Ivi, nota 4 a p. 30.

¹¹⁴ Ivi, p. 25.

¹¹⁵ C. VERZAR, *Die romanische Skulpturen der Abtei Sagra di S. Michele. Studien zu Meister Nicolaus und zur «Scuola di Piacenza»*, Bern, Francke Verlag, 1968 (Basler Studien zur Kunstgeschichte, neue Folge, Band X), pp. 37-100; S. LOMARTIRE, *Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco*, in *Dal Piemonte all'Europa. Esperienze monastiche nella società medievale*, XXXIV Congresso Storico Subalpino (Torino, 27-29 maggio 1985), Torino, Deputazione subalpina di storia patria, 1988, pp. 431-474; C. Tosco, *Nuove ricerche sul portale dello Zodiaco alla Sacra di San Michele*, in *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, a cura di T. Fermi, Piacenza, Tip.Le.Co., 2015 (Biblioteca Storica piacentina, N.S. 32), pp. 103-123.

¹¹⁶ Per un sintetico e scientifico profilo su Nicolò si vedano almeno C. VERZAR, s.v. *Nicolò (o Niccolò, Nicolao)*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII,



Fig. 17. Susa, Sagra di San Michele, portale dello Zodiaco, particolare (primo quarto del XII secolo).

squadra di scultori da lui guidata, troviamo una sirena a due code (fig. 18). Nicolò è attivo nella prima metà del XII secolo, tra Piemonte, Emilia Romagna e Veneto; sulla sua formazione la critica non è concorde: è stato considerato allievo diretto di Wiligelmo¹¹⁷ o a lui estraneo, si è ritenuto che fosse stato educato in ambiente cluniacense, e che fosse di provenienza transalpina¹¹⁸, solo per citare le interpretazioni più diffuse. Il Portale dello Zodiaco è una delle sue prime opere ‘firmate’¹¹⁹ (il suo nome è inciso sullo stipite), tuttavia la

Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 699-703; S. LOMARTIRE, *s.v. Nicolò (Niccolò, Nicolao, Nicholaus)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 498-502.

¹¹⁷ Per un sintetico e scientifico profilo su Wiligelmo si veda almeno A. C. QUINTAVALLE, *s.v. Wiligelmo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, XI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 775-786.

¹¹⁸ LOMARTIRE, *s.v. Nicolò*, op. cit., p. 498.

¹¹⁹ Sulla questione della ‘firma’ dell’artista nel Medioevo mi limito a rimandare a *Le opere e i nomi: prospettive sulla “firma” medievale; in margine ai lavori*



Fig. 18. Susa, Sagra di San Michele, portale dello Zodiaco, capitelli a destra: sirena bicaudata e leone.

per il *Corpus delle opere firmate del medioevo italiano*, a cura di M. M. Donato, M. Manescalchi, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2000; *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Bari-Roma, Laterza, 2004, *passim*; *L'artista medievale*, a cura di M. M. Donato, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», 4 Ser., a. XVI (2003) [ma 2008], in particolare la sezione *Intorno alle sottoscrizioni*; X. BARRAL I ALTET, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, edizione italiana riveduta e aggiornata dall'autore a cura di R. Cassanelli, prefazione all'edizione italiana di S. Romano, Milano, Jaca Book, 2009 (Di fronte e attraverso, 868; Storia dell'arte, 39), pp. 229-236 (con attenzione anche al posizionamento delle firme all'interno di un edificio chiesastico romanico); A. DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, I-IV, Berlin - München, Deutscher Kunstverlag, 2009; S. RICCONI, M. TOMASI, *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri Orafi*, a cura di M. M. Donato, con contributi di E. Cioni, M. Pantarotto, «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica. Repertorio», aa. V-VI (2011-2012); *Künstler Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von N. Hegener, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2013, pp. 76-125; S. RICCONI, *Le opere firmate degli orafi senesi: significato, forme e funzioni delle sottoscrizioni autenticanti*, in *Orfèverrie gothique en Europe*, sous la direction de É. Antoine-Konug et M. Tomasi, Roma, Viella, 2016 (Études lausannoises

sirena bicaudata non è stata attribuita alla sua mano, bensì al Maestro di Rivalta¹²⁰. Questo anonimo artista ripete la sirena sui lati di un capitello, sfruttando le sue potenzialità decorative: le code divaricate si uniscono agli angoli quasi a evocare una rigogliosa ghirlanda. Il soggetto ha ben poco di femminile, solo i lunghi capelli (o ciò che sembra rimandare a una loro rappresentazione stilizzata) costituiscono un attributo di genere, ma l'aspetto è maschile e come è stato scritto «la sua forma pare un ibrido tra la Sirena e il Tritone»¹²¹. Anche nel duomo romanico di Modena, i cui lavori iniziarono il 9 giugno del 1099, l'anonimo Maestro delle metope realizza, tra 1110 e 1115 circa, la metopa con la sirena bicaudata oggi conservata al Museo Lapidario, sulla quale possiamo fare, seppure attenuate, le stesse considerazioni (fig. 19)¹²². Tuttavia possiamo constatare che l'aspetto mascolino caratterizzava il soggetto già precedentemente¹²³.

d'histoire de l'art, 21), pp. 31-50. Ulteriori saggi di Stefano Riccioni sono dedicati a sottoscrizioni e iscrizioni di artisti. Il numero in preparazione della rivista «Venezia Arti» (2017), a cura di S. Riccioni, G. Fara, N. Stringa, sarà dedicato proprio a *La "firma" nell'arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti*, spaziando dal Medioevo all'età contemporanea.

¹²⁰ TOSCO, *Nuove ricerche sul portale dello Zodiaco*, op. cit., p. 116. Lo studioso rimanda a E. PAGELLA, *I cantieri romanici*, in *Valle di Susa. Tesori d'Arte*, Torino, Allemandi, 2005, pp. 139-142: 140. Il nome dell'artista deriva dai capitelli della distrutta canonica dei Santi Pietro e Andrea a Rivalta, oggi conservati al Museo Civico d'Arte Antica di Torino.

¹²¹ Questa intelligente considerazione si trova in volume che propone una lettura fantasiosa (ed errata) del portale: A. TURINETTI DI PRIERO, *Il portale dello zodiaco alla sacra di San Michele della Chiusa e l'opera alchemica del Maestro Nicholas*. *Cattedrale di Ferrara, Duomo di Verona, Basilica di San Zeno a Verona, Cattedrale di Piacenza*, Collegno (Torino), Roberto Chiaramonte editore, 2016, p. 74.

¹²² C. FRUGONI, *Scheda 41. Maestro delle Metope. La sirena*, in *Lanfranco e Wiligelmo*, op. cit., p. 513; M. ARMANDO, *Maestro delle Metope. "La sirena bicaudata"*. *Modena, Museo Lapidario del Duomo*, in *Il Duomo di Modena*, a cura di G. Malafarina, Modena, Panini, 2003 (*Mirabilia Italiae: Guide*, 1), I, p. 435, nr. 1537; III, p. 776, nr. 1537.

¹²³ Per un esempio: CUMBO, *Ulisse e le sirene*, op. cit., pp. 45-49, figg. 1-2. L'Autrice descrive e pubblica due foto del calco in gesso di un coperchio frammentario di sarcofago; il reperto nel nuovo museo della Torretta nel complesso



Fig. 19. Modena, Musei del duomo – Museo Lapidario, Maestro delle Metope: sirena bicaudata (1110-1115).

Il motivo della sirena bifida ai lati del capitello si ritrova, più stilizzato nella resa delle due code e con un pronunciamento dei seni, in un capitello della cripta del duomo di Modena (fig. 20)¹²⁴, ma in molti altri esempi anche fuori dall'Italia.

di San Callisto a Roma è databile alla fine del III secolo d.C. (ivi, p. 59) e rappresenta l'episodio di Ulisse e le sirene, che la studiosa ritiene non vada interpretato in chiave cristiana: si tratta infatti di un tema trattato nelle botteghe romane e la presenza dell'eroe omerico va analizzata nel contesto classico e neutrale, «è semplicemente il riflesso di una società che, pur mutando e aprendosi verso una nuova religione, mantiene le sue tradizioni culturali costitutive di un substrato appartenente anche ai cristiani i quali sono, prima di ogni altra cosa, cittadini Romani» (ivi, p. 60). Cristina Cumbo sottolinea, in questo caso, la mancanza di femminilità descrivendo l'aspetto di una sirena: «l'anatomia sembra essere quella di un uomo: non vi è il minimo accenno al rilievo del seno e nel contesto figurativo potrebbe somigliare a uno dei frequenti eroti trasformato in sirena con l'aggiunta delle zampe da uccello» (ivi, p. 48).

¹²⁴ Per questo capitello inserito nel quadro generale si veda LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., pp. 179-187 e ill. 131 a p. 185.



Fig. 20. Modena, duomo, cripta, capitello: sirena bicaudata (inizio XII secolo).

Continuando ad analizzare il Nord della Penisola ci soffermeremo rapidamente su un caso lombardo, interessante dal punto di vista iconografico e iconologico. Si tratta della chiesa di Sant'Andrea a Maderno sul lago di Garda, in provincia di Brescia, o meglio dell'apparato scultoreo della sua facciata¹²⁵. L'edificio attuale risale alla prima metà del XII secolo, benché la pieve di Sant'Andrea a Maderno esistesse già dal 1040, come attestato dalle fonti¹²⁶. Francesca Stroppa, che ha

¹²⁵ Ringrazio la collega e amica Silvia Zangrandi per avermi segnalato, durante le ricerche in corso, questo monumento. Nel saggio del 2004, J. Leclercq-Marx menzionava la chiesa di Maderno in un elenco di monumenti con sculture rappresentanti sirene «de style 'lombard'»: LECLERCQ-MARX, *Da Pavie à Zagósc*, op. cit., p. 25.

¹²⁶ Sulla chiesa si vedano F. STROPPIA, *Il Sant'Andrea a Maderno e la Riforma Gregoriana nella diocesi di Brescia*, Parma, Università di Parma, Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo, Sezione Arte, 2007 (Quaderni di storia dell'arte, 24); F. STROPPIA, *Memoria della Riforma: Arimanno a Brescia*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2009 (I convegni di Parma, 11), pp. 396-407; F. SCIREA, *Sant'Andrea a Ma-*



Fig. 21. Maderno, chiesa di Sant'Andrea, facciata (inizio XII secolo).

studiato puntualmente l'edificio sotto diversi aspetti e con rigorosa metodologia, propone l'ipotesi che committente della ricostruzione di una delle pievi più antiche della diocesi bresciana, Sant'Andrea a Maderno appunto, possa essere il presule filogregoriano Arimanno, con una datazione intorno al 1110¹²⁷.

La sirena compare ripetutamente sul monumento; due volte in facciata: in alto, al centro, e nell'arco della lunetta del portale (fig. 21), una all'interno: sul capitello di un pilastro. La nostra attenzione si rivolgerà alla sirena collocata in cima, nel punto di congiunzione dei due spio-

verno, in *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali*, a cura di R. Cassanelli, P. Piva, Milano, Jaca Book, 2011 (Patrimonio Artistico Italiano), pp. 244-247, e bibliografia a p. 303.

¹²⁷ STROPPA, *Il Sant'Andrea a Maderno*, op. cit., p. 470 (1105-1110) e *passim*; STROPPA, *Memoria della Riforma*, op. cit. (1110 circa).



Fig. 22. Maderno, chiesa di Sant'Andrea, facciata, particolare.

venti, in facciata: è bicaudata ed è affiancata da due colombe, come fosse un cantaro (fig. 22). Lo schema di due animali che si abbeverano a un *kantharos* è noto e ampiamente utilizzato nell'arte paleocristiana, cioè quella dei primi secoli della cristianità. F. Stroppa così interpreta le sculture impiegate in facciata, nelle quali «è proposta un'iconografia che sottintende il peccato della lussuria tra i secolari, come si mostra nei peducci della lastra centrale, dove chierici si coprono le pudende in atti scomposti, o nella lastra nord, dove si nota un sacerdote con una donna partoriente. Una sorta di monito da porre all'esterno: infatti, al centro vi è sistemata una sirena bicaudata, simbolo della lussuria per antonomasia, come espressione del mondo demoniaco da allontanare e della condotta errata da evitare. Proprio da questo aspetto dell'eresia patarinica, che condannava i membri simoniaci e concubinari, la Chiesa Riformata prese spunto per un ritorno al pauperismo, alla castità e alla vita comunitaria»¹²⁸. Tuttavia queste sculture sono state ricondotte

¹²⁸ STROPPA, *Il Sant'Andrea a Maderno*, op. cit., p. 489.

Sull'«eresia patarinica» (movimento nato poco dopo la metà dell'XI secolo nella diocesi di Milano e definito con accezione spregiativa Pataria, forse da *paté*: straccione) si veda S. CAVALLOTTO, s.v. *Eterodossia – Eresia la Chiesa in Italia*, in

anche all'età protoromanica da Gabriella Paterlino¹²⁹, così annullando, di necessità, l'interpretazione sopra riportata. Torna, come nel caso di Gropina, il problema della datazione. Senza dilungarci sulla questione (e puntualizzando che la maggior parte degli studiosi propende per la cronologia più bassa, cioè quella romanica), proviamo invece ad avanzare un'altra interpretazione del gruppo scultoreo collocato in alto in facciata. La sirena in questo caso potrebbe rappresentare l'acqua e l'elemento rigenerante, lettura che è stata avanzata anche per altre sirene bifide (si veda per esempio il mosaico di San Savino a Piacenza del XII secolo, in cui una sirena a due code e un tritone nuotano in un fondo marino tra clipei che contengono la raffigurazione dei mesi a significare, si è ipotizzato, che il tempo e il lavoro dell'uomo scorrono tra simboli di rigenerazione e sapienza¹³⁰). Le colombe rimandano al concetto di

Dizionario Storico Tematico. La Chiesa in Italia, I, Dalle Origini all'Unità Nazionale (2015): leggibile online al link <http://www.storiadellachiesa.it/glossary/eterodossia-eresia-e-la-chiesa-in-italia/> (ultima data di consultazione: 2 novembre 2017).

La «Chiesa Riformata» è quella che fa riferimento a un grande movimento di riforma della Chiesa, attuato tra XI e primi decenni del XII secolo, che trova, secondo una interpretazione ormai ritenuta superata, un progetto unitario sotto il pontificato di Gregorio VII (1073-1085). Gli storici medievali, di recente, infatti rifiutano il termine 'Riforma gregoriana', preferendo quello di 'Riforma della Chiesa' (espressione più adatta), negano organicità e unità nell'operato di Gregorio VII, il quale non voleva ristabilire un ordine violato, ma sovvertire il sistema ereditato dalla tradizione che assegnava all'imperatore ruoli di controllo e tutela della Chiesa (tradizione affermatasi almeno dall'età carolingia): cfr. T. DI CARPEGNA, s.v. *Riforma gregoriana e la Chiesa in Italia*, in *Dizionario Storico Tematico. La Chiesa in Italia, I, Dalle Origini all'Unità Nazionale* (2015): leggibile online al link <http://www.storiadellachiesa.it/glossary/riforma-gregoriana-e-la-chiesa-in-italia/> (ultima data di consultazione: 2 novembre 2017).

¹²⁹ G. PATERLINO, *San'Andrea a Maderno*, Brescia, Grafo edizioni, 1984, p. 16. Contraria M. IBSEN, *San'Andrea di Maderno*, in G. P. BROGIOLO, M. IBSEN, V. GHEROLDI, A. COLECCHIA, *Chiese dell'Alto Garda bresciano. Vescovi, eremiti, monasteri, territorio tra Tardoantico e Romanico*, Mantova, Ed. SAP, 2003 (Documenti di archeologia, 31), pp. 191-202.

¹³⁰ PASQUINI VECCHI, *Arpie, Sirene e Melusine*, op. cit., p. 473. LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., p. 133 e ill. 67 e 73 propone invece un'altra interpretazione: l'artista ha voluto qui opporre il lavoro dell'uomo all'Oceano

refrigerio e pace celeste, esprimerebbero «l'anelito del cristiano alla salvezza identificata con l'acqua del battesimo (*Gv* 4, 14) e dunque con la fede in Cristo»¹³¹; la sirena è vestita (si vedano le maniche 'plissettate' di un possibile indumento) e non è invece nuda come in altri casi, sembra accennare a un sorriso, non ha nulla di minaccioso, non emana alcuna femminilità animalesca; mentre il volto al di sotto, incorniciato dall'arco, sarebbe la personificazione dell'Abisso, rappresentato con le sembianze dell'oceano tardoantico a indicare la profondità delle acque e non l'inferno¹³², anche se poi al di sotto, nei peducci della lastra, compaiono alcune figure in gesti sconci (uno senz'altro è un monaco come notava Stroppa) e una testa demoniaca. Senza pretendere di aver colto nel segno, invitiamo soltanto a una cauta riflessione su temi così complessi.

Quindi la sirena può rappresentare l'allegoria della Lussuria, ma può diventare anche simbolo dell'acqua, assumere un ruolo più benevolo oppure semplicemente rivestire un ruolo decorativo.

La funzione ornamentale della sirena è stata dimostrata da Jurgis Baltrušaitis¹³³ e riconfermata, tra altri, con un numero maggiore di esempi, da Leclercq-Marx¹³⁴. Per lo studioso lituano proprio questo aspetto ha determinato un'espansione del soggetto in età romanica¹³⁵.

(in cui nuota la sirena), elemento indomabile della Natura. La studiosa poi riporta la lettura di A. K. Porter con cui non concorda: l'Oceano è simbolo della Chiesa e i pesci rappresentano gli uomini che vivono, lavorano e muoiono nella fede cristiana (ivi, nota 195 a p. 133).

¹³¹ R. FLAMINIO, *s.v. Cantaro*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, cura e introduzione di F. Bisconti, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane, XIII), pp. 143-145: 144.

¹³² Cfr. almeno M. V. MARINI CLARELLI, *s.v. Abisso*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 52-57; A. IACOBINI, «Hoc elementum ceteris omnibus imperat». *L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo*, in *L'acqua nei secoli altomedievali*, Atti della LV Settimana di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 12-17 aprile 2007), II, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2008, pp. 985-1028: 997-998.

¹³³ J. BALTRUŠAITIS, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Paris, Leroux, 1931 (*Études d'art et d'archéologie*), pp. 109-110.

¹³⁴ LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., pp. 173 e ss.

¹³⁵ Ivi, p. 173.

J. Leclercq-Marx ipotizza che le maestranze emiliano-lombarde abbiano giocato un ruolo fondamentale nella diffusione del motivo, soprattutto della sirena bicaudata, in Italia settentrionale e in Europa, privilegiandolo rispetto ad altri¹³⁶. Guardare per credere.

4. Conclusioni

L'allegoria, sta qui il segreto. La sopravvivenza nella cultura cristiana della sirena testimonia la vivacità del passaggio di temi e valori dall'Antichità al Medioevo, un passaggio avvenuto con l'utilizzo di allegorie.

L'aspetto delle sirene muta, ma nel Medioevo poi finisce per prevalere la sirena pisciforme.

Queste creature deformi e ambigue – donne «falliche», per usare un'espressione di Silvia Ronchey¹³⁷ – nell'immaginario della classe colta del Medioevo, per lo più maschile e non coniugata¹³⁸, assumono un significato negativo, legato alla femminilità vissuta come animalesca, mostruosa, peccatrice. Ma, come abbiamo visto, la sirena non ha sempre tale significato e alle volte il soggetto viene utilizzato con valore positivo, cosmografico o per fini decorativi. Si svuota di senso, sveste i panni dell'allegoria e diviene ornamento. L'allegoria, che all'inizio era stata necessaria, non conta più o meglio non vale sempre.

La scultura e la miniatura fanno la parte del leone nello scenario che abbiamo rapidamente osservato: numerose sirene sono state scolpite dagli artisti medievali¹³⁹ su facciate, capitelli, portali ecc. e

¹³⁶ LECLERCQ-MARX, *Da Pavia à Zagósc*, op. cit., pp. 27-30.

¹³⁷ S. RONCHEY, *Il bacio della donna pesce*, «Io Donna», 30-06-2007, pp. 66-68; 68 (Intervista di Silvia Ronchey a Maurizio Bettini).

¹³⁸ M. A. BILOTTA, rec. a *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, di Jacqueline Leclercq-Marx, Bruxelles, Académie royale de Belgique Classe des Beaux-Arts (Mémoires de la classe des beaux-Arts, in 4°, 3e série), 2002², «Predella», a. III, vol. 15 (2005). La recensione si può leggere al link: <http://www.predella.it/archivio/Predella015/page7.htm> (ultima consultazione: 6 ottobre 2017).

¹³⁹ Sulla questione terminologica 'artista/artefice' per i secoli medievali mi limito a rimandare a E. CASTELNUOVO, *Introduzione. «Artifex bonus»: il mondo*

molteplici sirene sono state dipinte sui fogli di pergamena dei *Bestiari* prodotti in Francia, in Inghilterra, in Italia e altrove. Troviamo il soggetto rappresentato anche sui mosaici pavimentali, mai su quelli murali e raramente in pittura.

Il tipo della sirena bicaudata non ha successo in miniatura, dove invece si ripete la sirena-uccello o la sirena a una sola coda di pesce. In scultura accade esattamente il contrario: la sirena bicaudata, in particolare nel periodo romanico, gode come già detto di straordinaria fortuna.

In conclusione, dopo questo rapido *excursus*, credo appaia chiaramente come sia errato generalizzare il significato delle sirene nell'arte figurativa, e non solo. Per dirlo in soldoni: il simbolo non è mai chiuso. Ma c'è di più. Non è solo necessaria una lettura differenziata delle immagini a seconda dei contesti in cui compaiono, è importante anche chiedersi se il significato allegorico sia veicolato da quella determinata immagine, e questo accade spesso qualora essa appartenga a un programma figurativo coerente e quando vi sia una committenza di livello culturale alto¹⁴⁰. Diversamente, l'immagine può anche non diventare simbolo e assumere semplicemente valore decorativo.

5. Appendice: Melusina 'tradotta' in figura

Melusina è una fata, spesso confusa con la sirena per le evidenti analogie: il sesso, il tratto fisico animalesco, l'elemento acquatico. Le origini della leggenda di Melusina si possono rintracciare in un nucleo di racconti la cui redazione scritta risale all'incirca al periodo che va dall'ultimo quarto del XII secolo all'inizio del XIII ad opera di autori che gravitano intorno all'ambiente di corte di Enrico II

dell'artista medievale, in *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Bari-Roma, Laterza, 2004, pp. V-XXXV: V-VI. Per un inquadramento scientifico e ampio sulla distinzione tra artista e artigiano si vedano almeno *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, éd. par X. Barral i Altet, I-III, Paris, Picard, 1986-1991.

¹⁴⁰ Cfr. Tosco, *Nuove ricerche sul portale dello Zodiaco*, op. cit., pp. 120-121.

d'Inghilterra (1133-1189)¹⁴¹. Comunque la leggenda diventa storia genealogica successivamente per merito di Jean d'Arras alla fine del XIV secolo e Coudrette tra il 1401 e il 1405¹⁴².

Ma cos'era per gli autori medievali Melusina? Lo chiediamo allo storico Jacques Le Goff, che risponde così: «Per tutti è un demonio succube, una strega assimilata agli angeli decaduti. Essa è mezzo uomo, mezzo animale e dai suoi accoppiamenti con un mortale nascono dei figli eccezionali, dotati di attributi fisici (bellezza per le ragazze, forza per gli uomini), ma tarati e infelici (...). La donna-serpente, condannata per una colpa a soffrire eternamente nel corpo di un serpente, ricerca l'unione con un uomo, sola suscettibile di strapparla alla sua eternità infelice e di permetterle di morire di morte naturale e di godere quindi di un'altra vita felice»¹⁴³. Melusina però affonda le sue radici in un passato più antico del Cristianesimo: «Che si ricollegli concretamente e storicamente (e probabilmente non lo sapremo mai) a una dea di fecondità celtica e autoctona, a uno spirito fertilizzatore, a una eroina culturale di origine indiana (o più verosimilmente e più vagamente indoeuropea), che sia di origine ctonia, acquatica o uranica (essa è di volta in volta e nello stesso tempo serpente, sirena e drago [...]), in ogni caso appare come la trasformazione medievale di una *dea-madre*, come una fata della fecondità»¹⁴⁴. Ed ecco che nasce la confusione: la sirena bicaudata, associata alla dea-madre per la posizione (braccia spalancate che stringono qualcosa), diventa Melusina. Non importa se il romanzo di Jean d'Arras ancora non circolava, non importa se il

¹⁴¹ La bibliografia su Melusina è ampia, mi limito a rimandare a due 'classici': J. LE GOFF, *Melusina materna e dissodatrice*, in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante, e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1977 (già in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 1971, pp. 587-622), pp. 287-318; L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, trad. it. S. Vacca, Torino, Einaudi, 1989 (Einaudi Paperbacks, 203), pp. 133-176.

¹⁴² LE GOFF, *Melusina*, op. cit.; HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina*, pp. 177-208.

¹⁴³ LE GOFF, *Melusina*, op. cit., pp. 304-305.

¹⁴⁴ Ivi, p. 306.

tratto mostruoso muta da un racconto all'altro¹⁴⁵ (e in Jean d'Arras la donna è serpente non pesce!), non importa se non compaiono nella rappresentazione figure che contestualizzano il racconto, la sirena a due code finalmente acquista un nome¹⁴⁶. E alle volte, si sa, le interpretazioni sono più forti della storia.

Referenze fotografiche:

- 1 (<http://www.campaniasuweb.it/album/?post=52783>);
- 2 (www.e-codices.unifr.ch);
- 3-4 (http://www.koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx-la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4389/#chapitre_4389);
- 5 (<http://bestiary.ca/beasts/beast246.htm>);
- 6 (http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_42130);
- 7-18, 20 (archivio dell'Autore);
- 19 (<http://museidelduomodimodena.it/museidelduomo/>);
- 21-22 (da *Lombardia Romanica*, op. cit.).

¹⁴⁵ HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina*, op. cit., p. 118.

¹⁴⁶ J. Leclercq-Marx sottolinea anche l'analogia esistente tra Morgana e le sirene e si chiede se questa non abbia favorito una loro considerazione più benevola (puntualizzando che in alcuni manoscritti il nome di Morgana è rimpiazzato da quello di Melusina): LECLERCQ-MARX, *La Sirène*, op. cit., p. 120 e nota 162.

Renato Boccali

La musica delle sirene: filosofia della voce e ineffabilità del silenzio

1. Il canto delle sirene

Nel dodicesimo canto dell'*Odissea* si narra dell'incontro di Ulisse con le sirene. Astuto e ingegnoso, Ulisse sa, grazie a Circe, del potere tremendo del loro «nitido canto»¹; è ha conoscenza della bellezza irresistibile della loro voce che spinge gli ignari navigatori verso la morte. Il fascino funereo delle sirene è dunque legato alla forza ammaliatrice del loro canto cui nessun orecchio umano può sottrarsi, attirato da quell'armonia che sconvolge le menti e le spinge verso l'origine di tanto rapimento. Si tratta di una seduzione potente, in grado di attirare verso sé, verso la morte, solo per mezzo di ciò che promette: la pienezza dell'essere annunciata da maliose e terribili creature, solo per metà umane. Il navigante, che il fato spinge verso l'isola delle sirene, si trova tremendamente attratto da loro al punto da arrischiarsi tra impervie scogliere per raggiungerle. Solo la morte gli viene incontro, toccando, forse solo sfiorando, l'origine di tanto appagamento. Questo, in fondo, è inscritto nel destino dell'umano: intravedere la luminosa pienezza che traspare da immaginarie figure, udire il loro dolce richiamo, avvicinarsi sempre di più al centro invisibile di questa fascinazione, per poi abbandonarsi a essa e scomparire. Tale è la potenza del negativo che opera nel canto delle sirene.

Eppure, la narrazione omerica ci racconta di come Ulisse, ricorrendo alla sua astuzia (*métis* o intelletto sottile) e a semplici oggetti,

¹ OMERO, *Odissea*, traduzione e cura di F. Ferrari, Torino, UTET, 2001, canto XII, v. 44, p. 441.

sia riuscito a superare indenne quel canto. Utilizzando della cera fusa, il condottiero preservò le orecchie dei suoi compagni da quelle voci melodiose, gli fece «schivare il suono»², cosicché l'equipaggio, grazie a questo facile espediente, poté continuare a remare, oltrepassando incolume il punto insidioso. Ma Ulisse voleva udire quel canto, desiderava conoscerne il segreto, doveva svelarne il mistero e, per questo, si fece saldamente legare all'albero della nave imponendo ai suoi di non prestargli attenzione per tutta la durata del tragitto e, anzi, di legarlo in modo ancor più stretto a ogni suo cenno. Così, giunto alla distanza «tanto quanto arriva un grido»³, come Omero narra secondo una calibrazione acustica che regge l'intero impianto narrativo dell'episodio, riuscì a udire il canto malioso, allucinatorio e pericolosissimo, dell'ora meridiana⁴. Indenne, poté resistere alla potenza ctonia di quelle voci soavi che, cantando delle sue gesta, lusingavano l'anima, promettendo diletto al cuore e annunciando un sapere in grado di abbellire la mente.

Per cogliere appieno il sottile movimento narrativo è importante, però, soffermarsi sulla modalità di interazione delle sirene con Odisseo. Le due creature ornitomorfe, che grazie a un'analisi grammaticale e sintattica gli studiosi hanno potuto definire numericamente sulla base dell'uso della forma duale, si rivolgono a lui con un'apostrofe, definendolo «illustre, gloria grande degli Achei»⁵, e invitandolo ad

² Ivi, canto XII, v. 159, p. 449.

³ Ivi, canto XII, v. 181, p. 451.

⁴ Sulla potenza dell'ora meridiana come momento di manifestazione del demoniaco si veda R. CAILLOIS, *I demoni meridiani*, traduzione di A. Pellissero, Torino, Bollati Boringhieri, 1988. L'autore riconosce che «Le Sirene non sono demoni specifici del mezzogiorno, ma il mezzogiorno che consegna loro la preda è il momento dell'efficacia della loro azione» (p. 31) che si manifesta attraverso una voce omicida in cui «la dolcezza dell'accidia è irresistibile» (p. 30). Caillois attraverso un'ardita analisi etimologica identifica le sirene a Sirio, quindi all'azione della potenza del mezzogiorno e del calore che immobilizza, complice anche il calare dei venti. «Le Sirene – aggiunge Caillois – sono una specificazione dell'antica rappresentazione dell'anima concepita come una sorta di demone alato avido di sangue» (p. 26). Caratteristica delle sirene è inoltre l'associazione della dimensione seduttiva e erotica a quella tanatologica.

⁵ OMERO, *op. cit.*, canto XII, v. 184, p. 451.

arrestare la sua nave per intrattenersi con loro e udire la loro voce. Non si tratta, in realtà, di un puro suono, ma di un canto in cui melodia e narrazione si uniscono perché, sostengono le sirene, «Noi tutto conosciamo, quanto nella vasta contrada di Troia soffrirono Argivi e Troiani per volere dei numi. E conosciamo quanto accadde sulla terra nutrice»⁶. L'Ulisse di cui riferiscono è il guerriero che ha combattuto valorosamente a Troia, quindi il protagonista di gesta valorose e indomite già raccontate da un poema epico, l'*Iliade*. Le sirene intonano un canto che è già stato cantato da un poeta, che è già storia, promettendo di *narrare* nuovamente quanto accaduto sulla piana di Ilio e celebrare le grandi imprese compiute dagli eroi, ma anche di mettere in scena ciò che accade in patria creando, parallelamente, una grande trappola per la nostalgia. La loro potenza sta, come nota Sloterdijk, nel fatto che

cantano dal luogo di chi ascolta. Il loro segreto è di cantare esattamente i canti nei quali l'orecchio del viaggiatore in transito desidera precipitarsi. Ascoltare le sirene significa, di conseguenza, essere entrato nello spazio centrale di una tonalità che ci chiama internamente e, ormai, voler rimanere nella fonte emozionale di questo suono di cui non si può fare a meno. Le cantanti fatali compongono i propri canti nell'udito dell'ascoltatore⁷.

Circe aveva messo in guardia Ulisse dal pericolo del godimento acustico senza però fornirgli alcuna informazione riguardo al fatto che potesse essere prodotto dall'interazione del contenuto semantico con la pura musicalità. Le sirene, infatti, sono in grado di incastonare un contenuto verbale in una grana fonica ad alta matericità acustica, arrivando a colpire profondamente l'udito umano nella sua complessa capacità di ascolto. Odisseo, in realtà, aveva già avuto modo di fare esperienza del fascino di una musica armoniosa, quella di Calipso, che però era di tutt'altra natura, perché rinviava a un'innocente eufonia ancestrale, tipica dell'età dell'oro, atemporale. Con le sirene,

⁶ Ivi, v. 189-191, p. 451.

⁷ P. SLOTERDIJK, *Sfere I. Bolle*, traduzione di G. Bonaiuti, Roma, Meltemi, 2009, p. 450.

invece, il tempo fa irruzione nella musica grazie alla dimensione narrativa del canto, che riconnette gli eventi all'interno di un intreccio, creando una discordanza concordante propria dell'attività configurativa del racconto⁸. Si tratta di una musica che abita il tempo, di una sonorità legata alla parola narrante che introduce una linearità nella successione degli eventi temporali, elevando a canto ciò che è stato pena e dolore, perdita e lutto, sangue e combattimento. Quella delle sirene è, come acutamente rileva Starobinski,

musica che segue l'azione, che celebra la lotta e l'opera duramente compiute sui campi di battaglia, il racconto melodico – come quello dell'aedo – che eterna la memoria di coloro che hanno affrontato il dolore del tempo. Se avesse ascoltato le Sirene [...], Ulisse avrebbe incontrato l'immagine del proprio passato trasfigurata dalla musica. Avrebbe creduto che la sua vita fosse ormai per sempre al riparo dall'oblio, e avrebbe dimenticato di vivere [...]. Avrebbe perduto «il giorno del ritorno», per avere incontrato se stesso nella perfezione melodiosa del racconto delle sue imprese sulle pianure troiane⁹.

Le sirene rivaleggiano con Omero, creando un *epos* melodico che mette in forma narrativa avvenimenti tumultuosi, glorificandoli e innalzandoli all'eterno. Ma rispetto all'eternità immemoriale della musica di Calipso, qui si esalta la possibilità di una memoria tutta umana che, grazie al canto, salva le imprese eroiche dall'oblio e le consegna al futuro, permettendo loro di resistere allo scorrere

⁸ Come ricorda Ricœur, infatti, «la costruzione dell'intrigo è l'operazione che da una semplice successione ricava una configurazione», vale a dire una totalità composta in modo ordinato e coerente, frutto di un processo ermeneutico di mediazione scandito dalla dialettica della triplice mimesis che restaura verbalmente la concordanza nel luogo della discordanza esistenziale. Infatti, «la costruzione dell'intrigo compone insieme fattori così eterogenei» da realizzare una vera e propria «sintesi dell'eterogeneo», o come viene anche definita da Ricœur, una «concordanza discordante». Cfr. P. RICŒUR, *Tempo e racconto*, volume I, traduzione di G. Grampa, Milano, Jaca Book, Milano 1987, p. 110.

⁹ J. STAROBINSKI, *Le incantatrici*, traduzione di C. Gazzelli, Torino, EDT, 2007, p. XVII.

del tempo. Quella delle sirene è, in fondo, la promessa di un canto infinito, che garantisce all'eroe di vivere per sempre nella parola. Diversamente da quella degli aedi, però, la loro è una modulazione sonora perversa, che porta alla rovina chi la ascolta, poiché incarna il «pericolo del canto perfetto»¹⁰, sempre per usare le parole di Starobinski. La voce delle mostruose creature è, infatti, «possente» e «leggiadra»¹¹ e il loro canto, «divino» e «nitido», produce un «suono di miele»¹² che può essere ascoltato con diletto da Ulisse, come Circe gli suggerisce¹³.

Alla volontà ammaliatrice delle sirene, risponde e cor-risponde Ulisse, il quale si dispone all'ascolto secondo una strategia ben definita. Per intenderla occorre, però, analizzare la dinamica dell'ascolto che articola, al contempo, la dimensione dell'udibile e dell'intelligibile, del sonoro e del logico. Si è già detto della potenza del contenuto narrativo del canto delle sirene, ma questo non basta a dare ragione della sua malia. È necessario prendere in considerazione anche la sua modulazione acustica, l'accento, il tono, il timbro che ne amplificano l'effetto di risonanza nell'ascoltatore. Colui che ascolta tende a captare sia la sonorità che il messaggio, in un equilibrio altamente instabile che può rovinare o verso la dimensione del suono o verso quella del senso, dato che l'acusticità si caratterizza proprio per la sua impermanenza. Mentre il visivo è, per sua natura, presente, il sonoro ha un carattere di arrivo e scomparsa, «appare e si dissolve già nella propria permanenza»¹⁴. Qui si gioca la differenza, di natura strettamente fenomenologica, tra il guardare e l'ascoltare: se l'occhio si basa sulla manifestazione e sull'ostensione, l'orecchio trova il suo perno nella messa in risonanza, nell'amplificazione sonora. Lo spazio visivo è dunque profondamente diverso da quello acustico in cui il suono si propaga e risuona fino a giungere all'ascoltatore, riecheggiando in lui.

¹⁰ Ivi, p. XVI, questo è il titolo che l'autore dà all'intero paragrafo dedicato alla potenza del canto delle sirene.

¹¹ OMERO, *op. cit.*, canto XXIII, v. 326, p. 797, canto XII, v. 192, p. 451.

¹² Ivi, canto XII, v. 159, p. 449, v. 44, p. 441, v. 159, p. 451.

¹³ Cfr. ivi, canto XII, v. 52, p. 441.

¹⁴ J.-L. NANCY, *All'ascolto*, traduzione di E. Lisciani-Petrini, Milano, Raffaello Cortina, 2004, p. 6.

Vale la pena di riflettere sull'aspetto di riecheggiamento prodotto dal suono, eliminando, però, la dimensione di indebolimento e attenuazione del fenomeno originario che l'uso corrente del termine sembra imporre. Il riecheggiare è l'effetto di una voce viva che pervade il soggetto, facendolo risuonare come l'antra di una caverna. Minkowski ne dà una limpida illustrazione:

È come se una fonte di suono si trovasse all'interno di un vaso chiuso e le sue onde, ripercuotendosi senza posa sulle pareti del vaso, lo riempissero della propria sonorità; o come se il suono di un corno da caccia, rimbalzando da ogni parte per l'eco, facesse tremare, in un solo movimento continuo, la più piccola foglia, il più infimo filo d'erba, riempiendo l'intera foresta e trasformandola in un mondo sonoro e vibrante¹⁵.

Il riecheggiamento ha una portata ben più vasta della semplice fenomenicità fisica e indica il riempirsi del mondo di suoni e il propagarsi di onde profonde e penetranti «capaci di dare un certo tono all'intera vita»¹⁶. L'effetto di riempimento non va inteso come rapporto tra contenente e contenuto, ma come dinamismo della vita sonora che ingloba ciò che incontra nel suo passaggio, facendo vibrare la porzione di spazio che attraversa e, di fatto, animandola. Non si tratta tanto della propagazione del suono o del suo affievolirsi a causa dell'allontanamento dalla fonte emettitrice, quanto della sua capacità riempitiva che non dipende dalla 'quantità' sonora, ossia dall'intensità. Attraverso dei 'rimbalzi' nello spazio, riesce a occuparne l'intero volume per la durata temporale di cui gode, formando una sfera sonora inglobante. Si crea così una sintonia vissuta e una circolarità comunicativa che permea l'ambiente generando un tutto che vibra all'unisono, secondo una stessa lunghezza d'onda. «Il riecheggiamento è, insomma, qualcosa di assai più primitivo della contrapposizione

¹⁵ E. MINKOWSKI, *Verso una cosmologia: Frammenti filosofici*, traduzione di D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2005, p. 84. Segnalo che il termine francese è *retentissement*, che preferisco tradurre con riecheggiamento rispetto a risonanza, come accade invece nella versione italiana.

¹⁶ Ivi, p. 85.

tra l'io e il mondo [...]. È qualcosa di comune a entrambi, che li fonde nello stesso movimento anche là dove essi paiono contrapporsi»¹⁷.

Considerando con più attenzione il polo ricettivo, occorre mettere in rilievo la dimensione attiva dell'ascolto, che implica un «essere-teso-verso»¹⁸, giacché, come fa notare Nancy, «il sonoro [è] tendenzialmente metessico (cioè collocato nell'ordine della partecipazione, della spartizione e del contagio)»¹⁹. L'ascoltatore non è posto di fronte a un oggetto, come accade per la vista, non è semplicemente in presenza del suono poiché quest'ultimo si estende nello spazio acustico, si propaga come un'onda e penetra il soggetto, riecheggiando in lui. Ascoltare vuol dire essere penetrati, ma anche lasciarsi penetrare dall'espansione acustica. Allora, se per la vista si può parlare di simultaneità tra vedente e visibile, per l'udito si dovrà parlare di *contemporaneità*, nell'evento sonoro, di ascoltante e ascoltato. Il suono ha una certa durata e coglie l'ascoltatore al momento stesso della sua emissione, implicando, nei suoi riverberi fonico-spaziali, un invio e un incontro. Su questo si fonda l'ascolto in quanto evento-relazione tra suono e ascoltante. Seguendo Matassi nel suo efficace commento a Jankélévitch, «si può affermare con convinzione, che se il primo evento-atto (la musica come creazione) ha una priorità di tipo cronologico, il secondo, l'ascolto come evento-atto, è altrettanto incoativo, inaugurale ed instauratore come il primo»²⁰. L'ascolto si pone quindi sullo stesso piano dell'emissione del suono: entrambi sono un evento-atto ed entrambi accadono contemporaneamente.

Allora, tornando all'episodio omerico, le sirene e Ulisse appaiono come poli dialettici di uno stesso fenomeno acustico. L'ascoltatore Odisseo fruisce dell'evento sonoro proposto dalle sirene, è catturato dalla pienezza della loro voce che permea musicalmente l'ambiente secondo una spazialità definita, misurata dalla distanza che intercorre tra la nave e la possibilità di essere raggiunta dal canto nascente dall'isola mortale. Il riecheggiamento del suono occupa l'intero spazio producendo, grazie alla dimensione semantica del suo contenuto,

¹⁷ Ivi, p. 89.

¹⁸ J.-L. NANCY, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ Ivi, p. 18.

²⁰ E. MATASSI, *Filosofia dell'ascolto*, Rapallo, Il ramo, 2010, p. 22.

un effetto di risonanza e amplificazione interiore che penetra in Ulisse e lo colloca sulla stessa lunghezza d'onda delle sirene. L'eroe omerico può resistere a tale potenza acustica solo perché strettamente legato all'albero del veliero e grazie al rapido allontanamento dalla fonte di emissione della sonorità. Una volta raggiunta una debita distanza, l'effetto viene meno, il suono scompare lasciando dietro di sé il puro contenuto semantico, l'aspetto narrativo, la parola sottratta alla sua radice maliosa e assoggettata al potere del *logos*.

Qui risiede la strategia di Ulisse: esporsi al canto, in quanto congiunzione inscindibile di melodia e racconto, lasciarsi riempire da esso disponendosi all'ascolto, senza però tendere veramente verso la sonorità, sulla base di una decisione preventiva e razionale. L'eroe non si mette realmente in ascolto, *intende* la voce delle sirene ma sulla base di un ordito logico che, in fondo, trasforma l'udibilità in non-ascolto. Certo, a più riprese fa cenno ai suoi compagni di slegarlo, mostrando così di partecipare alla musica che ode, ma questo rapimento è calcolato, è l'effetto prodotto da una pianificazione razionale che esclude la possibilità della perdita di sé²¹. In questo modo la sua mente supera indenne lo sconvolgimento prodotto dal canto delle sirene e, una volta oltrepassata la loro letale vicinanza, può produrre una scissione logocentrica tra verbalizzazione e sonorità, facendo perdere alla parola ogni aspetto musicale. Se, come insegna la linguistica saussurriana, la parola è unione di immagine acustica significante e significato semantico, è grazie alla dimensione sonora che essa può unirsi ad altre parole per assumere un andamento ritmico accompagnato e rafforzato dalla musica. Ulisse produce un'incisione nella parola che depotenzia l'aspetto sonoro,

²¹ Al contrario, Sloterdijk ritiene che la richiesta rivolta da Ulisse ai compagni, di slegarlo dall'albero della nave, riveli «la sua propensione a cooperare con l'illusione acustica del proprio completamento», *op. cit.*, p. 457. Questo perché le sirene vocalizzerebbero il desiderio stesso dell'eroe, secondo una lettura che non esiterei a definire lacaniana e che non ritengo condivisibile. La cooperazione all'illusione acustica è un effetto controllato dell'ascolto, di fatto già neutralizzato dalla sua strategia calcolante. Odisseo perimetra lo spazio acustico prima di entrarvi sapendo di potervi transitare incolume grazie a una pianificazione strategica e razionale degli eventi.

senza comunque poterlo annullare, e valorizza la dimensione semantica secondo una precisa strategia di desonorizzazione. La parola viene, così, consegnata al *logos* e, in modo ancor più netto, alla scrittura e al suo statuto di supplenza, vale a dire di creazione di presenza sostitutiva dell'origine assente²². In questa sostituzione si perde, però, il carattere fenomenico del suono presente-assente per consegnarlo a una presenza logocentricamente stabile, anche se fessurata da 'differenze' che si disseminano nella testualità producendo un urto di forze opposte, pericolose per l'unità stessa dell'opera.

Lasciando da parte un lavoro più profondo di decostruzione del testo omerico, da quanto detto è possibile scorgere in filigrana una vera filosofia della voce – e del silenzio, come tra poco avrò modo di mostrare –, che si articola su due assi: quello dei 'suoni-evento' e quello dell' 'analitica dell'ascolto'. I due momenti non sono, in realtà, separabili ma si danno contemporaneamente. Rientra tra i suoni-evento il canto malioso delle sirene, con le sue nefaste conseguenze, in quanto puro accadere che si contrae manifestandosi nell'istante di apparizione per poi scomparire immediatamente²³. Bisogna ascrivere, invece, all'analitica dell'ascolto i naviganti, l'astuto non-ascolto di Ulisse e, più in generale, quello dei lettori dell'*Odissea* che, nella posizione di Ulisse, ascoltano le parole di Circe, poi direttamente la voce delle sirene e, infine, Ulisse stesso che racconta la sua avventura.

²² Cfr. J. DERRIDA, *La farmacia di Platone*, traduzione di R. Balzarotti, Milano, Jaca Book, 2007. Rileggendo il *Fedro* platonico il filosofo mostra lo schema logico legato all'idea della scrittura come *pharmakon* in grado di supplire alla memoria, mostrandone però gli effetti nocivi legati alla sua artificialità. Si tratterebbe, insomma, di un rimedio non inoffensivo che implica «L'ordine filosofico ed epistemico del *logos* come antidoto, come forza *iscritta nell'economia generale e a-logica del pharmakon*», p. 117.

²³ G. PIANA in *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991, distingue tra suono evento, in quanto accadimento che si esprime nell'immediatezza istantanea del colpo, e suono eveniente, «che pur comincia e finisce, potrebbe essere tuttavia da sempre cominciato e non finire mai», p. 186. Quello delle sirene rientra, a mio avviso, nel primo ambito, giacché la sua essenza si concentra totalmente nell'attimo dell'incontro con i naviganti, promettendo di non finire mai, conduce in realtà alla morte.

2. La voce dell'irrevocabile

A questo punto sappiamo cosa cantano le sirene. Ma è necessario segnalare, prima di poter procedere oltre, la trasformazione in cui esse incorrono già in epoca latina²⁴. Viene meno la componente narrativa del loro canto che, progressivamente, si converte in pura voce, in sonorità asemantica quasi identificabile con il verso animale. L'emissione sonora diventa una modulazione fonica priva di parole che intensifica la dimensione seduttiva, invocando con maggior forza un godimento letale. Parallelamente si assiste alla metamorfosi del loro aspetto i cui connotati cambiano da ornitomorfi a ittiformi, evidenziando, così, una plasticità morfologica che rende il corpo delle sirene accogliente nei confronti della capacità espressiva della diversità²⁵. Tali creature continuano a essere degli ibridi femminili, ma da donne-uccello si trasformano in donne-pesce, perdendo il contenuto verbale del loro canto che rimane puro gemito ancestrale ai limiti del silenzio; coerentemente, del resto, con la nuova iconografia. In questo mutamento si gioca anche il passaggio dalla dimensione terrestre-aerea a quella terrestre-acquatica che corrisponde, sul piano della voce, a una regressione presemantica. Sulla base di un modello androcentrico, il mostro femminile si riconnette all'elemento liquido secondo certi canoni stereotipici di matrice patriarcale che legano la

²⁴ Per un'analisi dell'etimologia e della trasformazione morfologica delle sirene si veda D. MUSTI, *I telchini, le sirene. Immaginario mediterraneo e letteratura da Omero a Callimaco al romanticismo europeo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999. In realtà Musti data al medioevo, precisamente al XII secolo d.C., la trasformazione della sirena in donna-pesce, dimenticando, ad esempio, LUCIANO di Samosata che dice: «Io vidi in Fenicia una strana vista: Sino al mezzo è donna, dai fianchi sino ai piè finisce in una coda di pesce», *Della dea Syria*, traduzione di L. Settembrini, in *Opere di Luciano*, v. III, Firenze, Le Monnier, 1862, p. 14.

²⁵ Del resto L. MANCINI sottolinea che le sirene «fin dall'età ellenistica rimangono solo con le zampe di uccello come residuo della loro antica forma ferina» [*Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 23], preparando, con questa riduzione dell'aspetto ornitomorfo, quello spazio di indeterminazione fisica che, in quanto espressione dell'alterità incarnata, prelude alla possibilità di una trasformazione metamorfica in direzione ittica.

donna all'acqua, riportandola a una dimensione sensuale e selvaggia, erotica e tremenda²⁶. Non a caso, ora, la bellezza conturbante delle sirene dipende dal loro aspetto e dai gemiti che emettono, non più dalla complessità dell'articolazione sonora e semantica del loro canto. Si genera, allora, uno spostamento semasiologico che apre la strada a molteplici appropriazioni moderne dell'episodio omerico, a delle vere riscritture che interpretano le sirene come esseri conturbanti e mortiferi, dalla vocalità melodiosa ma priva di significato, estrema e abissale²⁷. In questo modo viene accentuato il loro essere «differenza pura, oscillazione tra condizioni opposte, *limen* che connette pericolosamente e separa provvidenzialmente mondi diversi, quello dei vivi e quello dei morti, lo spazio socializzato abitato dagli uomini e il vuoto inabitato, aereo ed equoreo»²⁸. La loro voce si converte, sempre di più, in melodia lugubre che risuona, ormai, vuota di forma. Al contempo, la loro nuova morfologia corporea incarna l'alterità più conturbante. Inoltre, anche Ulisse subisce una metamorfosi, trasformandosi in un ascoltatore straziato dal desiderio di udire di più, attratto dal canto profondamente ambiguo che seduce e non allietta, la cui indeterminatezza è dovuta non solo alla sua arcaicità e inarticolazione sonora ai limiti del ferino, ma al legame che intrattiene con l'oltretomba. Il suo fascino è dell'ordine del perturbante per eccellenza, sinistro e familiare allo stesso tempo.

In questo passaggio si gioca la possibilità, in epoca contemporanea, di leggere l'episodio omerico come espressione della potenza del negativo. Introducendo nell'indeterminatezza della fascinazio-

²⁶ Cfr. G. BACHELARD, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 2007, in particolare cap. I e V (esiste una traduzione italiana che però tradisce violentemente la natura del testo bachelardiano sin dal titolo, *Psicoanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Como, Red, 1992); C. GALLINI, *Katapontismòs*, «SMSR», v. 34, fasc. 1, Roma, Cesare Marzioli editore, 1963, per un'analisi del rapporto tra le acque e l'eros nella letteratura e i riti della Grecia antica; E. MORO, *Lenigma delle sirene. Due corpi, un nome*, Napoli-Roma, L'ancora, 2008, in particolare il capitolo *Nate dall'acqua*.

²⁷ Sulla voce delle sirene nel mondo antico si veda almeno M. BETTINI, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008; V. DE DONDER, *Le chant del a sirène*, Paris, Gallimard, 2006; L. MANCINI, *op. cit.*

²⁸ E. MORO, *op. cit.*, p. 16.

ne, il canto preannuncia l'avvento di un senso ulteriore in cui nulla ha più senso, facendosi, ormai, pura parvenza in quanto perpetua dissimulazione dell'essere. Così l'essere può compiersi, attraverso il suo infinito dissimularsi, preservato nel cuore stesso della dissimulazione che diventa, secondo le parole di Blanchot, «purezza della negazione»²⁹. L'essere annunciato dalla voce delle sirene diventa pura dissimulazione che accompagna inesorabilmente verso il nulla. Ma l'ambiguità non consiste tanto nel movimento incessante che conduce l'essere al nulla e il nulla all'essere, dato che non c'è identità tra i due.

L'ambiguità essenziale – spiega Blanchot – consisterebbe piuttosto nel fatto che – prima del cominciamento – il nulla non è sullo stesso piano dell'essere, è soltanto l'*apparenza* della dissimulazione dell'essere, o ancora che la dissimulazione è più «originaria» della negazione. Di modo che si potrebbe dire: *quanto più essenziale è l'ambiguità tanto meno la dissimulazione può trasformarsi in negazione*³⁰.

Questo canto è stato anche chiamato, da Horkheimer e Adorno, il «richiamo dell'irrevocabile»³¹, proprio a indicare la dimensione tremenda e irresistibile che esso annuncia, lo stretto legame che intrattiene con l'origine ferina e la potenza elementare. I due autori mettono così in risalto la pura vocalità asemantica delle sirene, giacché la loro melodia è priva di racconto. Come nota Cavarero, si genera una sfida,

tra la fisicità sonora del canto e la ragione: tra la pura voce e il puro semantico [...] logos che tende a scindersi in una vocalità presemantica e in una razionalità devocalizzata. Nell'economia dell'interpretazione di Horkheimer e Adorno, ciò significa che il Sé riconosce il piacere della pura *phonè* nella sua preistoria e, premunendosi di vincoli

²⁹ M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955¹, 2003, nota 1, p. 355. Tutte le citazioni dai testi di Blanchot sono mie traduzioni.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. HORKHEIMER e TH. W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, traduzione di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1966¹, 1995, p. 42.

razionali, decide di testare il suo rischio di regressione alla beatitudine di uno stadio presemantico per il quale prova ancora nostalgia³².

Il godimento proposto da questo canto è allora un richiamo alla nostalgia di un tempo arcaico in cui era possibile il piacere della pura sonorità vocale, non ancora elevata alla sfera umanizzante della *phonè semantikè*. Giocando sulla modulazione fonica priva di verbalizzazione, il canto delle sirene funziona come un godimento represso che chiede di essere liberato promettendo la pienezza del ricongiungimento con l'origine.

I compagni di Ulisse sono esclusi da questo appello, non ne conoscono la bellezza terribile perché, grazie all'artificio della cera nelle orecchie, non riescono a udirlo, sanno soltanto del suo pericolo e questo basta a far sì che essi lo fuggano per salvarsi. Ulisse, invece, si espone a tale bellezza, ma quanto più la tentazione di raggiungere l'origine di una simile melodia si fa forte, tanto più egli risulta impotente, legato com'è da stretti lacci all'albero della nave. Per questo, sostengono i francofortesi,

Ciò che ha udito resta per lui senza seguito [...]. Gli stessi vincoli con cui si è legato irrevocabilmente alla prassi, tengono le Sirene lontano dalla prassi: la loro tentazione è neutralizzata a puro oggetto di contemplazione, ad arte. L'incatenato assiste ad un concerto, immobile come i futuri ascoltatori, e il suo grido appassionato, la sua richiesta di liberazione, muore già in un applauso. Così il godimento artistico e il lavoro manuale si separano all'uscita dalla preistoria³³.

In fondo, quindi, Ulisse fruisce il canto delle sirene come semplice spettatore, incapace di unirsi a esso, di raggiungerlo e dunque di perdersi. La tentazione è neutralizzata dalla lontananza forzata che impone una distanza contemplativa, una separazione irrimediabile tra soggetto e oggetto, tra teoria e prassi. Ulisse assurge, dunque, a emblema del *logos* occidentale, figurazione dell'illuministica e totali-

³² A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 125-126.

³³ M. HORKHEIMER e TH. W. ADORNO, *op. cit.*, p. 42.

taria volontà di razionalità in grado di porre ordine al magmatico e caotico richiamo della natura. L'intelletto calcolante, il fine intelletto di Ulisse, escogita stratagemmi che gli permettono di soggiogare la seducente voce delle sirene, espressione del richiamo alla fusione panica con la natura, del ritorno all'origine tramite la potenza della fine. Il dominio sulla natura, la manipolazione ai fini di questo dominio in conformità all'ordine ideale, permettono a Odisseo di uscire indenne dall'incontro con le sirene, pur avendo ascoltato il loro canto. «Proprio in quanto – tecnicamente illuminato – si fa legare, Odisseo riconosce la strapotenza arcaica del canto. Egli si china al canto del piacere, e lo sventa, così, come la morte. L'ascoltatore legato è attirato dalle Sirene come nessun altro. Solo ha disposto le cose in modo che, pur caduto, non cada in loro potere»³⁴. La sua astuzia è, quindi, indice di uno spirito separato e strumentale che inganna la natura aderendo solo fittiziamente a essa e al suo richiamo.

Tuttavia, Horkheimer e Adorno avvertono che l'illuminismo di cui egli è cifra mostra una natura dialettica, vale a dire la tendenza a rovesciarsi nel suo contrario. E questo spinge a leggere l'impresa di Ulisse come fundamentalmente incompiuta, giacché produce una nuova estraneità dell'eroe nei confronti della 'natura' delle sirene. Le sirene e il loro canto, infatti, si identificano con l'arte che non può essere fruita se non a distanza, come puro oggetto di contemplazione, privo dunque di qualsivoglia vera carica di liberazione. La richiesta di liberazione si trasforma in applauso dimentico della domanda originaria. L'arte non ha più nessuna funzione redentiva, non esprime più l'abisso in cui l'uomo può perdersi ma anche salvarsi. Le sirene sono ora un semplice spettacolo per l'apollineo Ulisse. Chiuse in un palcoscenico forzato non sono più in grado di condurre alla morte, portando fino in fondo il loro compito. Infatti, «Dall'incontro felicemente mancato di Odisseo con le Sirene tutti i canti sono feriti, e tutta la musica occidentale soffre dell'assurdità del canto della civiltà, assurdità che è tuttavia, a un tempo, l'ispirazione di ogni musica d'arte»³⁵. L'eccesso di ragione illuministica preclude quindi ogni vera possibilità

³⁴ Ivi, p. 66.

³⁵ Ivi, p. 67. Chiosa, inoltre, CAVARERO, sostenendo che nella lettura dei due francofortesi «le Sirene non accedono mai all'arte del racconto. Figure di una coa-

di accesso all'universo artistico, se non sotto forma di mero prodotto dell'industria culturale. E ciò nondimeno resta ancora possibile che una piccola scintilla, contro ogni assurdit , continui ad alimentare il fuoco sacro dell'arte. Perch , in fondo,

la musica aspetta in agguato l'arrivo del parlatore, del logico, del confidente della ragione (Ulisse, *par excellence*). Le sirene promettono ordini di comprensione, di pace (armonie) che trascendono la lingua. L'animale linguistico, l'uomo, corazzato nella sua volont  di potere che   grammatica e logica, deve resistere. Deve farsi sordo alle sollecitazioni del canto. Altrimenti verr  strappato fuori da se stesso – nel movimento estatico – e spinto verso un irrimediabile sonno della ragione./ Ma le Sirene sono interne. Non vengono distrutte dall'inganno di Ulisse. Dietro il velo del discorso razionale, la musica sembra farsi sentire in sordina. Il suono minaccia sempre di trascinare via, con tutta la forza di una marea al riflusso, le servili stabilit  del senso³⁶.

3. Il silenzio delle sirene

Rimane perch  aperto un dubbio. Giacch , distratti da Ulisse e dalla sua trionfalistica vittoria, non si   mai prestata vera attenzione alle sirene, a eccezione, forse, del brevissimo racconto kafkiano *Il silenzio delle sirene*. Aprendosi didascalicamente come *exemplum* «Per dimostrare che anche mezzi insufficienti, persino puerili, possono procurare la salvezza»³⁷, la narrazione riprende l'episodio dell'incontro di Ulisse con le sirene, modificandolo, perch , profondamente. Ulisse si presenta come eroe solitario,   il singolo che deve fronteggiare la minaccia di quel canto soave capace di penetrare ovunque e cos  di

zione a ripetere che le inchioda a una sola funzione, esse si limitano a innalzare la voce melodiosa di una seduttivit  asemantica», *op. cit.*, p. 129.

³⁶ G. STEINER, *Vere presenze*, traduzione di C. Béguin, Milano, Garzanti, 2014, p. 189.

³⁷ F. KAFKA, *Il silenzio delle sirene* [1917], in *Racconti*, traduzione di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1987, p. 428.

risvegliare la passione sopita di chi lo ascolta, esacerbandola fino al limite. In questa impresa Ulisse è solo, non ci sono i prodi e fedeli compagni se non su uno sfondo appena accennato, semplici presenze definite dalla necessità che qualcuno lo leghi all'albero maestro della nave. Nella rivisitazione kafkiana non solo Ulisse si fa incatenare, ma è lui stesso a riempirsi le orecchie di cera per non sentire il canto delle fascinose creature. È così che «con gioia innocente per quei suoi mezzucci, navigò incontro alle sirene»³⁸.

La fiducia negli strumenti utilizzati, in quei *mezzucci*, lo rende ingenuamente sicuro di poter passare indenne di fronte a loro. Si tratta, quindi, di un Ulisse che non solo è fiducioso nelle capacità tecniche dei mezzi impiegati e nell'astuzia della sua ragione calcolante, ma è anche volontariamente trasformato da Kafka in antieroe, colui cioè che vuole semplicemente sfuggire il pericolo senza affrontarlo, senza esporsi ad esso, senza in realtà volerne cogliere il mistero, capitolando «in anticipo di fronte all'incantamento»³⁹, come dirà, di lì a poco, anche Ernst Bloch.

Di certo grava sulla figura tradizionale di Ulisse l'ipoteca dantesca, che ne accentua la dimensione intrepida e selvaggiamente conoscitiva, per altro già presente nel testo omerico⁴⁰. Kafka sembra

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ E. BLOCH, *Tracce*, traduzione di L. Boella, Milano, Garzanti, 1994, p. 199.

⁴⁰ Le parole messe in bocca da Dante a Ulisse nel canto XXVI dell'*Inferno* sono piuttosto chiare nell'indicare che «né dolcezza di figlio, né la pietà/ del vecchio padre, né 'l debito amore/ lo qual dovea Penelopè far lieta,/ vincer poter dentro a me l'ardore/ ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto», vv. 94-98. L'insaziabile desiderio di conoscenza che lo spinge a prendere il largo condurrà Ulisse fino alle colonne d'Ercole, il limite mai valicato, oltre il quale si estende l'ignoto, verso cui si dirigerà trovando la morte. Il «folle volo» oltre i limiti del mondo conosciuto può compiersi però solo grazie all'appoggio dei suoi compagni, incitati con un'«orazion picciola» a considerare la loro «semenza», poiché, secondo le stesse parole di Ulisse, «fatti non foste a viver come bruti,/ ma per seguir virtute e conoscenza» vv. 119-120. La virtù è naturalmente da intendersi nel senso classico, come colei che può dare onore e gloria, mentre la conoscenza, opposta alla *sapientia*, corrisponde alla cognizione erronea, al superamento dei limiti della misura e dell'umiltà necessari alla vera sapienza. Per questo il

non voler considerare questo Ulisse, non è interessato a sottolinearne l'aspetto di feroce viaggiatore spinto da un insaziabile desiderio di conoscenza. Per questo il suo Ulisse si tappa le orecchie, non vuole sentire la melodiosa armonia del canto delle sirene, vuol solo sfuggire loro e il più presto possibile. «Sennonché – dice Kafka – le sirene possiedono un'arma ancor più terribile del canto, cioè il loro silenzio», giacché, continua, «Nessun mortale può resistere al sentimento di averle sconfitte con la propria forza e al travolgente orgoglio che ne deriva»⁴¹.

Dunque, più ancora del loro canto, è temibile il loro silenzio perché induce l'umano al pensiero sovra-umano di essere riuscito a sconfiggerle. Quel silenzio trascina il pensiero oltre le sue stesse possibilità, lo inorgoglisce vanamente convincendolo di essere in possesso degli strumenti adeguati per imporre il suo dominio anche su esseri sovranaturali, facendo svanire l'incanto della voce. Le sirene sembrano dunque chiudersi in se stesse, si ritraggono nel loro silenzio, nelle remote lontananze dell'incomunicabile, eclissandosi dietro la loro sconfitta. Ma il destino del povero navigante che crede di aver avuto la meglio, se mai a navigante riuscì tanto, è quello di perdersi nella follia di questo pensiero. La sconfitta del sovrumano a opera dell'uomo, che il silenzio imposto alle sirene simboleggia, non è altro che presagio della loro fine, ma anche profezia di un'inevitabile follia cui l'uomo stesso non potrà sottrarsi. È la follia del sapere, della conoscenza piena e totale che cancella le ombre dell'oltre-umano per

viaggio di Ulisse è definito da lui stesso come «folle volo». Si tratta di un viaggio destinato al fallimento per la sua sconsideratezza benché permetta agli intrepidi naviganti di giungere, anche se solo per il lasso di un istante, a intravedere una montagna subito nascosta dai flutti che avvolgono la nave in un abbraccio mortale, ponendo dunque fine a quell'avventura. Il testo dal quale sono state tratte le citazioni è DANTE, *Inferno*, a cura di G. Giacalone, Roma, Angelo Signorelli Editore, 1986¹⁷.

⁴¹ F. KAFKA, *op. cit.*, p. 428. In realtà, in una lettera a Robert Klopstock del novembre 1921, quindi posteriore alla stesura del racconto, Kafka scrive riguardo alle sirene: «si fa loro torto se si pensa che volessero sedurre, sapevano di avere gli artigli e il grembo sterile, di ciò si lamentavano a gran voce, non avevano colpa se il loro lamento era così bello», in *Lettere*, traduzione di E. Pocar, B. Bianchi, E. Ganni, Milano, Mondadori, 1988, p. 430.

ridurre tutto alla misura del *logos*⁴². L'illuminismo del pensiero sembra imporre il suo dominio ma, proprio quando l'apogeo è raggiunto, tutto si rovescia. L'inesorabile dialettica dell'illuminismo trasforma la ragione in follia perché sopraffatta dal sentimento della sua volontà di potenza. Travolta, la fragile ragione umana non può che soccombere, facendo risuonare in modo ancor più forte l'assordante silenzio del divino. Il potere delle sirene, antiteticamente capovolto, resta intatto.

La strategia del silenzio venne adottata dalle sirene anche con Ulisse. Non ci fu canto perché esse sapevano che l'unica possibilità di sopraffarlo era legata alla loro afonia o forse, aggiunge Kafka, esse rimasero silenziose semplicemente perché si dimenticarono di cantare «alla vista della beatitudine che spirava il viso di Ulisse, il quale non pensava ad altro che a cera e catene»⁴³. Il pensiero di Ulisse è dunque chiuso in se stesso, nella fiducia totale della potenza della sua capacità di dominio, per questo dal suo viso si spande la beatitudine della vittoria. Come davanti a uno spettacolo Ulisse passa con lo sguardo risolutamente rivolto in lontananza, gettando solo qualche occhiata furtiva alle sirene, che immagina intente al loro canto e, legge i loro occhi pieni di lacrime, le loro labbra socchiuse, il fatto di girare vezzosamente il collo come complemento di quel canto. Ulisse immagina tutto questo, crede che il canto si perda dietro il suo passaggio. Così sembra compiersi l'ordine razionale degli eventi imposto precedentemente dal suo pensiero.

Eppure, «proprio quando era loro più vicino, egli non sapeva più nulla di loro»⁴⁴. La realtà costruita virtualmente dal suo pensiero lo chiude in una totale incomprensione degli eventi, ma forse proprio questa è stata la sua salvezza. Ulisse non si è accorto del loro silenzio e così è riuscito a sconfiggere il loro potere, la loro ultima risorsa. Rabbiose, le sirene non avevano più alcuna intenzione di sedurre e avvolte più che mai nella loro bellezza desideravano ghermire il suo sguardo, lo splendore che esso emanava. Dice Kafka, «Se le sirene fossero esseri

⁴² Basta qui solo accennare all'uomo folle della *Gaia scienza* che annuncia la morte di Dio. Cfr. F. NIETZSCHE, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, traduzione di F. Masini, Milano, Adelphi, 1989.

⁴³ F. KAFKA, *Il silenzio delle sirene*, cit., p. 428.

⁴⁴ Ivi, p. 429.

coscienti, quella volta sarebbero rimaste annientate»⁴⁵. Ma così non fu. Le sirene continuarono a vivere, proprio perché non umane, e Ulisse riuscì a salvarsi grazie alla fede nei suoi mezzi.

La parabola kafkiana sembra dunque concludersi, quando, improvvisamente, l'autore aggiunge una piccola appendice che la tradizione sembra aver tramandato. «Può darsi», così scrive, «– benché ciò non riesca comprensibile alla mente umana – che realmente [Ulisse] si sia accorto che le sirene tacevano e in certo qual modo abbia soltanto opposto come uno scudo a loro e agli dei la sopra decritta finzione»⁴⁶. Si insinua la possibilità di un 'silenzio ascoltabile' che non può sussistere se non nella partecipazione dell'ascolto. Il silenzio non si presenta, quindi, come la negazione assoluta del sonoro ma, «può essere assimilato ad una forma di non-essere relativo, in quanto presume delle proprietà differenziali»⁴⁷. Non è una privazione, ma un particolare dispositivo di risonanza a cui Odisseo sembra non potersi sottrarre. Improvvisamente il racconto assume un nuovo volto. Non più l'astuzia di Ulisse si esprime nella fiducia dei mezzi, che a ben vedere era quello che sin dall'inizio la narrazione annunciava di voler mostrare, ma nella sfiducia delle possibilità umane che lo spingono a provare l'estrema finzione, la finzione delle finzioni, quella della vittoria.

Ulisse, allora, è vinto dal silenzio e sa di esserlo ben prima che questo silenzio gli si faccia incontro. Non gli resta che fingere di aver vinto, ingannare le sirene camuffando la sua perdizione in trionfo, dissimulando la sua disperazione in spavalda fierezza, falsando la sua follia con la maschera dell'estrema ragione. Che ne è dunque di Ulisse? Se lo scudo che egli ha frapposto tra sé e le sirene e gli dei è solo una semplice finzione, qual è il vero esito di quell'incontro? Kafka tace. Non sappiamo se Ulisse finga ancora, non sappiamo se dopo quell'incontro Ulisse possa ancora fare a meno di fingere o sia destinato a continuare a fingere in eterno. Quella finzione è ciò che, almeno in parte, può preservarlo dalla follia. Non rimane, dunque, che perpetrare un infinito intrattenimento con quello spazio di finzione per eccellenza che è la letteratura come fonte di attesa e di oblio.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ E. MATASSI, *op. cit.*, p. 23.

4. *Il cominciamento, l'origine, la morte*

Malgrado tutto, infatti, le sirene continuarono a vivere. Ma in quale luogo? Qual è lo spazio ancora possibile per quelle creature irreali vinte dalla potenza tecnica o finzionale di Ulisse? È poi realmente riuscito Ulisse a sconfiggerle con il suo inganno? Un dubbio inizia a serpeggiare, giacché forse, come suggerisce Blanchot, le sirene riuscirono comunque ad attirare Ulisse «là dove egli non voleva cadere e, nascoste in seno all'*Odissea* diventata la loro tomba, esse lo impegnarono, lui insieme a molti altri, in quella navigazione felice, infelice, che è il racconto, il canto non più immediato, ma raccontato, reso così solo apparentemente inoffensivo, ode diventata episodio»⁴⁸.

Il canto delle sirene è dunque, come sembra indicare Blanchot, soltanto differito, dissimulato in un altro canto, quello mediato dall'intrigo dell'*Odissea* che stempera la violenza distruttrice del primo solo perché la trasforma in malia della lettura, magnetismo testuale in grado di catturare l'ingenuo lettore e trasportarlo all'interno della scrittura in cui Ulisse, assieme alle sirene, si trova ancora relegato. Ma che tipo di corrispondenza è quella tra il canto delle sirene e il canto del racconto? Per riuscire a intenderlo occorre indagare ancora più a fondo. Blanchot, che da questo canto è stato attratto, lo descrive come punto d'incontro con l'immaginario. Così egli ne dà notizia:

Le Sirene: sembra che esse cantassero, ma in un modo che non soddisfaceva, che lasciava soltanto intendere in quale direzione si aprivano le vere fonti e la vera felicità del canto. Tuttavia, attraverso il loro canto imperfetto che non era altro se non un canto ancora a venire, esse conducevano il navigatore verso quello spazio in cui il cantare inizierebbe veramente. Esse non lo ingannavano dunque, ma lo conducevano realmente verso la sua meta. Ma una volta raggiunto quel luogo, cosa succedeva? Che cos'era quel luogo? Lo spazio dove non rimaneva altro che scomparire, perché la musica, in quella regione di inizio e di origine, era essa stessa scomparsa più di quanto potesse accadere in qualsiasi altra parte del mondo: mare

⁴⁸ M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959¹, 2003, pp. 11-12.

in cui, con le orecchie chiuse, sprofondavano i viventi e in cui le Sirene, a prova della loro buona volontà, dovettero, un giorno, a loro volta scomparire⁴⁹.

Il canto delle sirene è dunque un canto imperfetto, un canto a venire, che non indica chiaramente la meta ma allude semplicemente a essa. Come efficacemente commenta Foucault,

Le sirene sono la forma inafferrabile e proibita della voce che attira, esse non sono che canto. Semplice scia argentata nel mare, piega dell'onda, grotta aperta tra le rocce, biancheggiare della spiaggia; e che altro possono mai essere, nella loro natura, se non il puro richiamo, il vuoto felice dell'ascolto, dell'attenzione, dell'invito alla pausa? La loro musica è il contrario di un inno: nessuna presenza scintilla nelle loro parole immortali; solo la promessa di un canto futuro percorre la loro melodia. Ciò che in loro seduce non è propriamente quello che fanno ascoltare, ma piuttosto quello che brilla nella lontananza delle loro parole, è l'avvenire di ciò che stanno per dire. Il loro fascino non nasce dal loro canto presente, ma da ciò che questo s'impegna a diventare⁵⁰.

Non c'è inganno nel loro canto, poiché esse promettono solo una possibilità futura, quella di raggiungere il luogo in cui questo canto ha origine, il luogo dell'inizio, del cominciamento che è anche la fine. In fondo, già Kafka, sulla scorta di Kraus, ricordava che «l'origine è la meta», ma in questo caso la meta è anche fine dato che i naviganti, condotti nel mare amniotico del principio, sprofondano in esso, ritornano all'origine e in esso le sirene torneranno un giorno a perdersi una volta compiuto il loro destino.

L'abissalità della morte non è dunque l'inganno supremo cui conduce la melodia di quelle creature, giacché l'imperfezione del loro canto è già annuncio di ulteriorità, è già messaggio di un canto a venire che solo nella morte potrà compiersi, vale a dire nella regione

⁴⁹ M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, cit., p. 9.

⁵⁰ M. FOUCAULT, *Il pensiero del Fuori*, in *Scritti letterari*, traduzione di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 125-126.

dell'assenza di ogni canto e di ogni musica, come origine di ogni canto e di ogni musica possibile. Ed è proprio l'imperfezione di quel canto a renderlo così affascinante⁵¹. Come ho già detto, per alcuni si tratta di un canto inumano, naturale, certo, ma nel contempo ai margini stessi della natura, estraneo all'uomo e per questo perturbante, in grado di suscitare in lui il desiderio irresistibile di abbandonarsi a esso e dunque di perdersi. Per altri, a essere interessante è la capacità di incanto e suggestione che esso produce, poiché frutto di un ibrido incrocio tra la potenza maschile della voce e la bellezza femminile che le sirene sono in grado di imprimervi. Questo provocherebbe nell'uomo il dubbio inestirpabile dell'umanità di ogni canto, anche di quello più propriamente umano, determinando in lui una disperazione infinita prossima, tuttavia, al rapimento estatico.

C'era qualcosa di meraviglioso – racconta Blanchot – in quel canto reale, canto comune, segreto, canto semplice e quotidiano, che dovettero improvvisamente riconoscere, cantato irrealmente da potenze estranee e, diciamo, immaginarie, canto dell'abisso il quale, una volta inteso, apriva in ogni parola un abisso e invitava fortemente a scomparirvi⁵².

La distanza che esso fa intravedere sembra dunque percorribile, superabile, le sue stesse note conducono verso una tale distanza, spingono a valicare l'intervallo che separa il navigatore dalla meta. È l'abisso aperto dal canto che, di parola in parola, di nota in nota, conduce sempre di più verso la fonte di tale musica. Si tratta di un canto che è movimento verso il canto stesso, verso l'origine di ogni canto, là

⁵¹ FOUCAULT sostiene che «L'attrazione è per Blanchot quello che probabilmente per Sade è il desiderio, per Nietzsche la forza, per Artaud la materialità del pensiero, per Bataille la trasgressione: vale a dire l'esperienza più pura e più scarna del fuori. Bisogna però capire bene ciò che con questa parola si designa: [...]. Essere attratto non è essere invitato dall'attrattiva dell'esterno, è piuttosto provare, nella messa a nudo e nel vuoto, la presenza del di fuori, è, legato a questa presenza, il fatto che si è irrimediabilmente fuori del di fuori», ivi, p. 119.

⁵² M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, cit., p. 10.

dove esso scompare affinché ogni possibile futuro canto sia. È, dunque, un canto che, in tutta la sua purezza, non racconta nient'altro se non il suo stesso ritrarsi, a cui occorre resistere, come Ulisse, affinché si possa continuare a vivere e iniziare a intonare un nuovo canto, ma dalla misura umana. Come indica Foucault,

bisogna già mettersi all'ascolto, ma rimanere ai piedi dell'albero maestro con le caviglie e con i polsi legati, vincere ogni desiderio attraverso un'astuzia che fa violenza a se stessa, soffrire ogni sofferenza rimanendo sulla soglia dell'abisso che attira e ritrovarsi finalmente al di là del canto, come se si avesse attraversato vivi la morte, ma per restituirla in un linguaggio secondo⁵³.

Forse, però, ed è ancora Foucault a istillare il dubbio, Ulisse ha il rimpianto di non aver ascoltato più a lungo e più a fondo quelle voci melodiose, portandosi nelle vicinanze temibili in cui il canto si sareb-

⁵³ M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 126. Qui si gioca, inoltre la differenza tra Ulisse e Orfeo. Il primo ha lasciato svanire tra i flutti il canto che, in fondo, non ha veramente udito, rendendo possibile, grazie alla sua salvezza, il racconto della sua avventura. Per il secondo, al contrario, il canto è perdita assoluta, lamento che non avrà mai fine. Sia Ulisse che Orfeo sono figure presenti, antitetivamente, all'interno dell'opera blanchotiana. Ma bisogna segnalare che, nelle *Argonautiche*, anche Orfeo incontra il canto delle sirene che vince, però, grazie alla forza della sua musica. Come acutamente nota E. BLOCH, «Una magia tutta bianca venne dunque opposta a quella nera delle Sirene, nemica dell'uomo; confutata apertamente dal canto di Orfeo fu ridotta al silenzio, e le Sirene si inabissarono nel mare. La loro inebriante seduzione che non celava che artigli, lacerazione e morte fu dunque alla fine esorcizzata e confutata, col canto di Orfeo che la superò con volo apollineo. È vero che Orfeo non fu però in grado di controbattere più tardi, come aveva fatto con le Sirene, anche quel nugolo di ebbre Baccanti che incontrò quando alzava i lamenti per la perdita Euridice. Egli venne anzi dilacerato dalle deliranti come un tempo Dioniso, [...]. È stato proprio il fedele lamento per Euridice a scatenare la furia delle baccanti che lacerarono il cantore di una dottrina che nulla ha di orgiastico. Quasi fossero nuove Sirene, e come se, vicini ad un logos cantore, ci si trovasse ancora nel ventre dell'antico mondo», *Ateismo nel Cristianesimo. Per la religione dell'Esodo e del Regno*, traduzione di F. Coppellotti, Milano, Feltrinelli, 1983⁶, p. 236.

be compiuto, ossia in quella regione impervia dove risuonano soltanto le voci del silenzio, come «un nulla che lavora nel nulla»⁵⁴ direbbe Blanchot sulla scorta di Hegel. In questo senso il canto delle sirene è assimilabile all'opera la cui natura più propria è quella di scomparire. Ma questa stessa scomparsa è in fondo ciò che non scompare, è quello che le permette di realizzarsi entrando nel corso della storia scomparendo: «il silenzio, il nulla, ecco l'essenza della letteratura, “la Cosa stessa”»⁵⁵.

Il silenzio cui il canto e l'opera conducono è l'espressione della potenza di negazione creatrice che le sirene e lo scrittore mettono in atto realizzando la loro opera, che in sé porta il marchio di tale forza annichilente ma anche del suo superamento attraverso l'annientamento cui essa conduce e l'auto-annientamento cui conduce chi l'ha creata. Così come lo scrittore scompare nella sua opera, scivolando nel «rapporto di terzo genere»⁵⁶, abbandonando l'individuazione e la singolarità per sprofondare nell'anonimato, nel neutro, così le sirene cesseranno di cantare, riassorbite dal movimento del loro medesimo canto, nell'anonimo nulla dell'origine. Ma che cos'è allora questo inizio che è già morte? La riflessione di Blanchot è portata da una lunga e profonda meditazione della filosofia hegeliana che si prolunga in nuovi e incessanti interrogativi:

Ma se il cominciamento non è la fine, se si pensa ogni nascita come una morte, e la morte come nascita senza “verità”, perché c'è un doppio non-essere? Perché non-essere come nascita e non-essere come morte?/ C'è un enigma, e l'enigma del cominciamento rivela che c'è

⁵⁴ M. BLANCHOT, *La littérature et le droit à la mort*, in *La part du Feu*, Paris, Gallimard, 1949¹, 2005, p. 296. D'altronde anche ne *L'espace littéraire* Blanchot sosteneva che «La fascinazione è fundamentalmente legata alla presenza del neutro, dell'impersonale, del Si (*On*) indeterminato, l'immenso Qualcuno senza figura. È la relazione che lo sguardo intrattiene, relazione essa stessa neutra e impersonale, con la profondità senza sguardo e senza contorno, l'assenza che si vede perché accecante», cit., p. 31.

⁵⁵ Ivi, p. 300.

⁵⁶ Cfr. M. BLANCHOT, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969¹, 2004, in particolare pp. 94-105 dove questo rapporto viene espressamente tematizzato.

un rapporto con ciò che non ha alcun rapporto. Nascita che non è soltanto melanconia, ma è infinitamente più dolorosa della morte⁵⁷.

L'esistenza di un rapporto con il non rapporto, indicata anche graficamente dall'evidenziazione dell'impersonale *c'è*, che rimanda alla nota elaborazione ontologica fornita da Lévinas – compagno clandestino⁵⁸ di Blanchot e riferimento filosofico imprescindibile per lo stesso –, rivela l'ambiguità del cominciamento che dissimula l'essere nel nulla. Nella morte, raggiunta solo grazie al canto delle sirene, il navigante trova una nuova nascita che è possibilità per eccellenza, pur essendo assenza di ogni possibilità presente. «Sola, la morte mi permette di afferrare ciò che voglio raggiungere; essa è nelle parole la sola possibilità del loro senso. Senza la morte, tutto sprofonderebbe nell'assurdo e nel nulla»⁵⁹. Per questo il non-essere del cominciamento non è l'assurdo, non è il nulla inteso come assenza o mancanza d'essere, ma è, per impiegare la terminologia levinassiana, l'esistenza nella sua pienezza, l'anonimato, dalla cui determinazione emerge l'esistente⁶⁰. Infatti, scrive Blanchot,

⁵⁷ M. BLANCHOT, *Anacrouse*, in *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 30-31.

⁵⁸ È Blanchot stesso ad utilizzare l'espressione in un articolo dedicato a Lévinas in cui discute la sua filosofia. In realtà si parla di compagna clandestina con evidente riferimento a ciò che li accomuna, la passione per la filosofia. Cfr. M. BLANCHOT, *Notre compagne clandestine*, in Emmanuel Lévinas (textes pour), a cura di F. Laurelle, Paris, Jean-Michel Place Éditeur, 1980, pp. 79-87.

⁵⁹ M. BLANCHOT, *La littérature et le droit à la mort*, cit., p. 313.

⁶⁰ Cfr. E. LÉVINAS, *Il tempo e l'altro*, traduzione di F. P. Ciglia, Genova, Il Melangolo, 2001. Dice infatti Lévinas, «L'esistere senza esistente, che io chiamo *il y a*, è il contesto all'interno del quale si produrrà l'ipostasi» (p. 24), la quale è «l'evento mediante il quale l'esistente acquisisce il suo esistere» (p. 20) o, «Più esattamente, l'apparizione di un esistente è la costituzione stessa di un dominio, di una libertà all'interno di un esistere che, di per se stesso, resterebbe per sua natura anonimo» (p. 25). Inoltre Cfr. E. LÉVINAS, *Dall'esistenza all'esistente*, traduzione di F. Sossi, Genova-Milano, Marietti, 1986¹, 2004. Qui si legge: «L'*il y a* ci possiede completamente, proprio per questo non possiamo prendere alla leggera il nulla e la morte e tremiamo di fronte ad essi» (p. 14), proprio perché esso rimanda alla dimensione anonima dell'essere. «Indicheremo questa "con-

C'è dell'essere – vale a dire una verità logica e esprimibile – e c'è un mondo, perché possiamo distruggere le cose e sospendere l'esistenza. È per questo che si può dire che c'è dell'essere perché c'è del nulla: la morte è la possibilità dell'uomo, è la sua chance, è grazie ad essa che ci resta l'avvenire di un mondo compiuto; la morte è la più grande speranza degli uomini, lo loro sola speranza di essere uomini⁶¹.

E per Blanchot la negazione, l'irrealtà, la morte lavorano al fondo del linguaggio che per sua natura si presenta come forza irrealizzante. Esso cioè è in grado di de-realizzare l'esistente nominato facendolo recedere all'esistenza, all'anonimato, all'assenza di determinazione che corrisponde a quella dimensione neutra propria dello spazio della morte. È questo il vero potere del linguaggio: tornare al brusio indistinto, far retrocedere le parole al mormorio indifferenziato del punto di partenza. Perciò l'ideale della letteratura è sempre stato «non dire niente, parlare per non dire niente. [...] non dire niente, ecco la sola speranza di dire tutto»⁶². Infatti, «La letteratura, facendosi impotenza di rivelazione, vorrebbe diventare rivelazione di ciò che la rivelazione distrugge. Sforzo tragico»⁶³. In fondo, però, è a questo che il canto delle sirene conduce. E allora andrebbe anche rivista la pesante accusa cui esse sono sottoposte, quella di essere menzognere, di usare astuzie e canti ingannevoli per condurre il navigante verso la fine. In realtà, esse portano a compimento soltanto il loro destino che è quello di accompagnare gli uomini che si trovano a passare di fronte a loro nello spazio della morte, che è anche lo spazio della letteratura.

sumazione” impersonale, anonima, ma inestinguibile dell'essere, che mormora al fondo del nulla stesso, con il termine di *il y a*. nel suo rifiuto di assumere una forma personale, *il y a* è “l'essere in genere”. Nozione che non ricaviamo da un “ente” qualsiasi – che si tratti delle cose esterne e del mondo interno. *L'il y a* trascende infatti tanto l'interiorità quanto l'esteriorità, di cui non permette neppure la distinzione» (p. 50).

⁶¹ M. BLANCHOT, *La littérature et le droit à la mort*, cit., p. 324.

⁶² Ivi, p. 314.

⁶³ Ivi, p. 317.

La morte conduce all'essere: tale è la speranza e tale è il compito dell'uomo, giacché il nulla stesso contribuisce a fare il mondo, il nulla è creatore del mondo nell'uomo che lavora e comprende. La morte conduce all'essere: tale è la lacerazione dell'uomo, l'origine della sua sorte infelice, giacché attraverso l'uomo la morte viene all'essere e attraverso l'uomo il senso riposa sul nulla; noi non comprendiamo se non privandoci di esistere, rendendo la morte *possibile*, infettando ciò che comprendiamo del nulla della morte, di modo che, se usciamo dall'essere, cadiamo fuori dalla possibilità della morte, e l'uscita diventa la scomparsa di ogni via d'uscita⁶⁴.

5. La scomparsa delle sirene: il disastro

Ma, come già detto, il mito racconta che Ulisse riuscì a vincere le sirene. Si trattò, comunque, di una facile vittoria perché Ulisse mantenne la distanza da loro. Esse rimasero un puro oggetto di contemplazione, uno spettacolo del quale gioire in modo misurato, senza assumere realmente le conseguenze e i rischi dell'abbandonarsi al loro canto di morte⁶⁵. E proprio come dinanzi ad un palcoscenico, sordo al loro richiamo non tanto per le astuzie escogitate, quanto per la fruizione oggettivante del suo ascolto, Ulisse, dice Blanchot, comunica

⁶⁴ Ivi, p. 331.

⁶⁵ Su questo punto Blanchot appare estremamente vicino alle posizioni di Horkheimer e Adorno, tanto da dividerne la stessa analisi sociologica, come dimostrano queste parole che descrivono il mediocre atteggiamento di Ulisse chiuso nel suo «viltà paga e sicura, del resto fondata sul privilegio che lo colloca fuori dalla condizione comune, non avendo gli altri alcun diritto alla felicità dell'élite, ma soltanto al piacere di vedere il loro comandante contorcersi in modo ridicolo, con smorfie di estasi nel vuoto, diritto che comporta anche la soddisfazione di dominare il loro condottiero (è senza dubbio questa la lezione che essi tirarono, questo il vero canto delle Sirene», M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, cit., p. 11. È facilmente indetificabile la logica della dialettica hegeliana di servo-padrone nelle parole di Blanchot che comunica, quindi, indirettamente con Horkheimer e Adorno, attraverso la lettera di Hegel fatta da Marx, strutturate poi nel discorso dei francofortesi.

«alle Sirene una disperazione fino ad allora riservata agli uomini»⁶⁶. Non resta, alle povere sirene, che scomparire nella profondità del loro canto, imprigionando comunque, come prima si accennava, Ulisse al racconto. Il canto insufficiente delle sirene mantiene il suo statuto di promessa di qualcosa a venire che solo nello spazio del racconto potrà ancora accadere. Il racconto sembra dunque dirigersi verso un punto, magneticamente attratto da esso come dalla sua fine; un luogo sconosciuto ed estraneo, privo di realtà perché completamente interno. Ed è proprio verso questo luogo che le sirene, imprigionate nel racconto, continuano a esercitare la loro malia, guidando, con la loro voce, lo scrittore prima e il lettore poi, verso quel punto sublime in cui sembra promessa la possibilità di parlare e raccontare⁶⁷. Nella topografia del racconto si perpetua quindi

Non tanto l'evento dell'incontro fattosi presente, ma l'apertura di quel movimento infinito che è l'incontro stesso, la quale è sempre a distanza dal luogo e dal momento in cui si afferma, giacché essa è questo stesso scarto, questa distanza immaginaria in cui l'assenza si realizza e al termine della quale soltanto l'evento inizia ad aver luogo, punto in cui si compie la verità propria dell'incontro, da cui, in ogni modo, vorrebbe nascere la parola che la pronuncia⁶⁸.

È nello spazio del racconto che l'incontro diventa possibile e dicibile, benché mai completamente presente, sempre avvolto da una distanza differita e dissimulata che lo fa essere ora e, al contempo,

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Blanchot nota infatti che «Scomparso e soppresso come autore, egli è, grazie a questa sparizione, in rapporto con l'essenza apparente e disparente del Libro, con quell'oscillazione incessante che è la sua comunicazione», e che la lettura «è il movimento di comunicazione tramite il quale il libro si comunica a se stesso, - in primo luogo secondo i diversi scambi fisici che la mobilità dei fogli rende possibili e necessari; poi secondo il movimento nuovo della comprensione che elabora il linguaggio integrando i diversi generi e le diverse arti; infine grazie all'avvenire d'eccezione a partire dal quale il libro va verso se stesso e viene verso di noi, esponendoci al gioco supremo dello spazio e dei tempi», ivi, pp. 330-331.

⁶⁸ Ivi, p. 18.

sempre a venire. In fondo questa distanza invalicabile è lo spazio che la scrittura invita a percorrere promettendo la fine del canto, il raggiungimento di quel luogo in cui, finalmente, le sirene cesseranno di intonare la loro melodia per lasciar essere il puro silenzio. Il racconto trasforma infatti il canto reale in canto immaginario, canto enigmatico, disposto a una distanza insuperabile e, proprio per questo, in grado di attirare incessantemente nel cerchio magico di quello spazio testuale, tutto da percorrere, che promette il vero passaggio alla morte.

Il canto delle sirene costituisce l'intervallo tra il reale e l'immaginario, mai realmente percorso da Ulisse e pertanto destinato a presentarsi sempre di nuovo. La scrittura apre un abisso sull'esperienza, sul mondo reale attraverso quel movimento che va dall'opera verso l'origine dell'opera, essendo quest'ultima nient'altro che la ricerca inquieta e infinita dell'origine. È qui che essa cerca di dirigersi, verso quel punto di silenzio, di solo mormorio in cui parla la neutralità impersonale, dove è assente qualsivoglia soggettività. Il movimento che conduce verso questo punto è un movimento di dispersione che segna, tuttavia, la possibilità più vera per la letteratura di raggiungerci. L'esperienza della letteratura è dunque la prova stessa della dispersione, della dissimulazione dell'essere, dell'estraneità a sé che è fuoriuscita da sé, il 'fuori' di cui spesso parla Blanchot, come possibilità di fuga dall'unità verso l'assenza, verso quel punto zero in cui ogni determinazione si annulla. Cosa resta, allora? Un'opera, nient'altro che un'opera di cui non si è mai padroni, che si rende presente proprio quando si dissimula e scompare. Dove va, dunque la letteratura? «La letteratura – risponde Blanchot – va verso se stessa, verso la sua assenza che è la sparizione»⁶⁹.

La ricerca tormentata della scomparsa, del dileguamento, della parola errante, guida quindi la letteratura. Con tutto ciò, non si tratta di una parola priva di senso, bensì di una parola a-centrica, che non ha inizio e non ha fine, inarrestabile nel suo movimento di rinvio e di scarto, parola che parla sempre perché in fondo silenziosa. È il silenzio che parla in lei, quello spazio preservato dell'origine che è la prova dell'impossibile, in quanto lontano contatto con l'esperienza minacciante che l'origine stessa annuncia. Si tratta di una regione

⁶⁹ Ivi, p. 265.

neutra, senza tempo, in cui la parola non parla e purtuttavia continua incessantemente a parlare, sempre di nuovo e sempre daccapo. Qui, la letteratura

non sarebbe soltanto una scrittura bianca, assente e neutra, essa sarebbe l'esperienza stessa della "neutralità", che mai può essere udita, giacché quando la neutralità parla, solo colui che le impone il silenzio prepara le condizioni per intenderla, e tuttavia ciò che va inteso è questa parola neutra, ciò che è sempre stato detto, che non può cessare di dirsi e non può essere inteso⁷⁰.

Il mormorio anonimo del neutro sembra pronunciare delle parole, sembra dire qualcosa, quando in realtà attesta che niente può essere detto. È dunque, forse, l'assenza di ogni parola che parla? Lo scrittore, dice Blanchot, è colui che impone silenzio a questa parola, erigendo una muraglia contro il brusio indistinto, l'immensità parlante che si annuncia ritraendosi. Quando questo silenzio scompare, scompare anche la parola letteraria che da parola errante⁷¹, parola che conduce al silenzio dal quale può far parlare in essa la sua origine senza distruggere gli uomini, si trasforma in «parola spettrale»⁷². Essa fugge il terri-

⁷⁰ Ivi, p. 285.

⁷¹ Così Blanchot parlando della parola neutra la definisce errante in quanto: «sempre fuori da sé. Essa designa il fuori infinitamente dilatato che prende il posto dell'intimità della parola. Essa somiglia all'eco, non soltanto quando l'eco dice a gran voce ciò che è appena mormorato, ma si confonde anche con l'immensità sussurrante, è il silenzio diventato spazio altisonante, il fuori di ogni parola. Soltanto qui il fuori è vuoto, [...]», M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, cit., p. 56. La dialettica di parola ed eco è in effetti del tutto singolare, giacché per divenire eco la parola deve imporre il silenzio a ciò che non può fare a meno di parlare. Scrivere, quindi, non è altro che farsi eco di questo incessante parlare attraverso il silenzio che viene lui imposto proprio grazie alla scrittura.

⁷² M. Blanchot, *Le livre à venir*, cit., p. 300. Sarebbe interessante riflettere sulla spettralità della parola cui fa allusione Blanchot alla luce dell'analisi condotta da Derrida in *Spettri di Marx*. Qui la spettralità viene presentata come negatività senza negazione, iscrizione senza spessore che esprime l'assenza di una presenza e la presenza di un'assenza. Allora la spettralità della parola non comporta la presenza di una parola che prende il posto di un'altra negandola,

bile ma non illusorio rumore dell'assenza, il mormorio del neutro, per volgersi verso la presenza dell'idolo⁷³, voltando le spalle all'immensità parlante. Portando fino in fondo questo discorso, ciò significa che non è più possibile nemmeno morire nella parola, perché

anonimo è colui che muore, e l'anonimato è l'aspetto sotto il quale l'inafferrabile, il non-limitato, il non-situato si affermano più pericolosamente presso di noi. Chiunque ne faccia l'esperienza, sperimenta una potenza anonima, impersonale, quella di un evento che, essendo la dissoluzione di ogni evento, non accade soltanto

essa esprime piuttosto l'intervallo che intercorre tra apparizione e sparizione di una parola di cui l'*altro* nome è la traccia. Cfr. J. DERRIDA, *Spettri di Marx: stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, traduzione di G. Chiurazzi, Milano, Raffaello Cortina, 1994.

⁷³ Anche in questo caso un utile confronto potrebbe essere condotto in riferimento al testo di Jean-Luc Marion *L'idolo e la distanza*, dove l'idolo viene considerato come espressione dell'autentica esperienza del divino che vi si riflette, in base allo sguardo umano, senza dunque poter mai realmente raggiungere il divino così com'è. È questa la distanza invalicabile che separa l'idolo dal divino cui, purtuttavia, vuole dar voce. Il vero retroterra ontologico cui allude Marion è propriamente quello espresso da queste parole: «avanziamo una prima domanda: l'Incarnazione e la Resurrezione del Cristo investono il destino ontologico o restano un avvenimento puramente ontico? E poi quest'altra: un'obiezione all'indipendenza ontologica di Dio è strettamente legata all'anteriorità irrefutabile del "soggiorno divino" che dovrebbe accoglierlo; ma appunto, in che cosa può dipendere Dio dal soggiorno che Gli prepara l'umanità (in questa o quella figura della storia del mondo)? In realtà, un idolo dipende interamente da questo presupposto, in quanto lo riflette, gli dà un nome e vi trova il proprio volto. Ma l'annuncio ebraico e la rivelazione cristiana mettono in gioco, sullo sfondo di una critica all'idolatria di cui il pensiero moderno non ha ancora potuto fare a meno, una venuta del Dio fra i suoi che si attesta persino quando "i suoi non lo ricevettero" (Gv 1, 11). L'assenza del "soggiorno divino" più che limitare o impedire la manifestazione, ne diventa invece la condizione – come distruzione di ogni idolo che abbia preceduto l'impensabile – la caratteristica – Dio solo può rivelarsi nel momento e nel luogo in cui nessun altro ente divino può esistere – e persino il rischio più grande – Dio si rivela spogliandosi della gloria divina», J.-L. MARION, *L'idolo e la distanza*, traduzione di A. Dell'Asta, Milano, Jaca Book, 1979, p. 218.

adesso, ma il suo cominciamento è già ricominciamento, e sotto il suo orizzonte tutto ciò che accade ritorna⁷⁴.

Non restano, allora, che frammenti, desolate parole di una scrittura del disastro. Questo è l'esito finale cui conduce la parabola di pensiero blanchotiana, cifra estrema del contemporaneo: oltre ogni canto, oltre ogni silenzio. Realmente le sirene sono scomparse, ma non c'è vittoria, perché con esse anche Ulisse è stato risucchiato dall'abisso. La possibilità a venire, che ancora nel testo le voci delle sirene sembravano annunciare, è definitivamente infranta perché il disastro è ciò che è già sempre dileguato, è ciò che non può più venire, è tutto nella sua imminenza impossibile, nel suo futuro ormai passato. «Pensare il disastro – dice Blanchot – (se è possibile, e non è possibile nella misura in cui pre-sentiamo che il disastro è il pensiero), significa non aver più avvenire per il pensiero»⁷⁵. Il disastro è il pensiero recondito (*arrière-pensée*) di ogni pensiero, grava su ogni pensiero; da qui il desiderio di non pensare, di fuggire il pensiero stesso per ciò che storicamente esso ha prodotto e che ancora potrebbe produrre.

Il nome del disastro è allora Auschwitz. Per esso non c'è più scrittura se non quella frammentaria che promette smarrimento e disordine, non per motivi mimetici nei confronti del reale, ma come ricerca della non scrittura, in quanto effetto del tentativo stesso di non scrivere, frutto di incertezza e necessità, esperienza della passività radicale. Non si tratta di un Io che non riesce a scrivere, di un Io che non può più scrivere. Il disastro reclama una non scrittura senza potere, senza quella forza, ancorché nostalgica, dovuta al legame con la soggettività. E di nuovo la morte, ma una morte che non lascia morire, che tiene in vita, che distrugge l'Io attraverso l'Altro da sé, in quanto imminenza incessante, sempre già passata. Perché

se c'è un rapporto tra scrittura e passività, ciò è dovuto al fatto che l'una e l'altra suppongono la cancellazione, l'estenuazione del soggetto: suppongono un cambiamento del tempo, suppongono che tra essere e non essere qualcosa che non si compie accada come es-

⁷⁴ M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, cit., p. 323.

⁷⁵ M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980¹, 2002, p. 7.

sendo già da sempre sopraggiunto – l'inoperosità del neutro, la rottura silenziosa del frammentario⁷⁶.

L'esperienza di una passività mai abbastanza passiva, la soluzione finale, i campi di concentramento, la schiavitù e l'ignominia del martirio, sono tutti tratti che comportano la perdita di sé e di ogni potere, l'anonimato, l'impossibilità della presenza, la dispersione e l'erranza. Non c'è possibilità di resistenza, non c'è rifiuto, non c'è combattimento ma esposizione al potere dell'Altro, a una potenza egoistica e omicida che prende in ostaggio. Ma se per Lévinas – fortemente presente in tutta *La scrittura del disastro* – proprio questo può essere l'indice per un nuovo comportamento etico, basato sulla responsabilità ineludibile nei confronti del volto dell'Altro, per Blanchot non è così; per lui, ormai, non c'è più nessuna possibilità. Non è possibile pensare il dramma dei campi di sterminio, non è nemmeno possibile parlarne. Non c'è un aldilà dell'essere, un altrimenti che essere annunciato dal Dire originario, non c'è più alcuna possibilità di donazione per l'estremo. Non resta che la passività, l'inerte e informe passività e il non-racconto, l'assenza di scrittura che è anche assenza di memoria, «l'oblio come pensiero, vale a dire ciò che non può essere dimenticato perché già da sempre fuori dalla memoria»⁷⁷.

Dileguano la fine e l'inizio, non c'è più limite perché lo stesso limite è stato trascinato nel disastro, facendo scomparire ogni domanda e ogni enigma. La potenza del negativo è potenza del disastro sempre differita, impossibile apocalisse che condanna all'incessante ripetizione. Il disastro, infatti, non fa scomparire il pensiero, ma solo le domande, le affermazioni e le negazioni, condannando il *logos* a una totale a-logicità, a un'assenza, a una veglia perenne sul senso assente. Non restano, dice Blanchot, che «Quei nomi, luoghi della dislocazione, i quattro venti dell'assenza di spirito che soffiano da nessun luogo: il pensiero, quando tramite la scrittura si lascia disperdere fino al frammentario. Fuori. Neutro. Disastro. Ritorno»⁷⁸. Nomi che non formano certo un sistema, che non designano niente, perché sci-

⁷⁶ Ivi, pp. 29-30.

⁷⁷ Ivi, p. 49.

⁷⁸ Ivi, p. 95.

volano fuori da ogni senso, senza possibilità alcuna di formare una totalità chiusa. Si tratta, comunque, di nomi che non negano la possibilità dialettica di un compimento, ma lo annunciano proclamando al tempo stesso l'impossibilità di ogni profezia, la rovina già sempre imminente di questo compimento. Non resta che vegliare sull'assenza smisurata, nella desolazione nichilista, e cercare di ricominciare a partire proprio dalla fine, da quell'assenza, perché «*Quando tutto è stato detto, ciò che resta da dire è il disastro, rovina della parola, collasso della scrittura, brusio che mormora: ciò che resta senza resto* (il frammentario)»⁷⁹. È così che parla l'ultimo testimone-Ulisse alla fine della storia, alla fine della filosofia, alla fine della scrittura; singhiozzi solo abbozzati, che grondano parole di perdita al limite del silenzio. Tra tutte,

Il nome sconosciuto, al di fuori della nominazione:

L'olocausto, evento assoluto della storia, storicamente datato, quella incandescenza in cui tutta la storia è riarso, in cui il movimento del Senso è precipitato, in cui il dono, senza perdono, senza consenso, si è rovinato senza dar luogo a niente che possa affermarsi, negarsi, dono della passività stessa, dono di ciò che non può donarsi. Come serbarlo, almeno nel pensiero, come rendere il pensiero in grado di custodire l'olocausto in cui tutto si è perduto, compreso il pensiero custodente?

*Nell'intensità mortale, il silenzio sfuggente del grido multiplo*⁸⁰.

6. Il silenzio mormorante dell'ineffabile

Percorrendo il segmento dello spazio sonoro che separa le sirene omeriche da Ulisse si è venuta delineando una filosofia della voce e un'analitica dell'ascolto che hanno condotto, correlativamente, al cuore del silenzio, spingendoci verso lo spazio letterario come luogo ultimo della parola che tende a regredire oltre il suo grado zero, in direzione dell'informe, senza tuttavia ridursi ad afasia presemantica. Il canto delle sirene, da richiamo dell'irrevocabile, ha svelato il suo vero volto mostrandosi come puro silenzio, come vuoto, pausa, spa-

⁷⁹ Ivi, p. 58.

⁸⁰ Ivi, p. 80.

zio potenziale, veicolo di una nuova esperienza fonico-scritturale dai connotati inediti. Catturate dalla trappola testuale, le sirene, assieme a Ulisse, diventano cifra della letteratura e della scrittura come «messa in silenzio del linguaggio»⁸¹, per dirla con Quignard; unico modo per affrontare «l'impossibile esperienza dell'originario. Sperimentando l'impossibile pensiero di noi stessi»⁸². La dinamica dell'episodio omerico, così riletta, porta alla consapevolezza del collasso della parola, ridotta a puro brusio, a soffio indistinto, eco lontana di un'ombra di presenza. Nel disastro, si annuncia ancora, però, la possibilità di una latenza fragile di senso proprio grazie alla scrittura 'come' strategia 'del' silenzio.

Accanto a un silenzio concepito come spazio negativo, anacustico, dove irrompe il suono, esiste un altro silenzio, il 'silenzio mormorante' o 'silenzio profondo', «concepito come una sorta di *texture* sonora, come una trama di *piccoli suoni*, come un brulichio e un mormorio»⁸³. Si tratta di suoni impercettibili, che fanno da sfondo e, per questo, non vengono immediatamente colti pur essendo presenti. Questo fondale sonoro o orizzonte acustico permette, di fatto, l'udibilità dei suoni posti in 'primo piano' e, una volta che l'attenzione si rivolge a esso, scompare spostandosi in avanti, secondo il classico principio gestaltico della figura-sfondo. Rispetto allo sguardo, però, la venuta in presenza ha un carattere intempestivo e impermanente, producendo una fessurazione dello spazio acustico che, così, si riempie di quel 'vuoto' che prima era sullo sfondo, rinviando a una nuova e ambigua pienezza annunciatrice di un 'silenzio mortale' e, quindi, di una nuova condizione di ascolto. Si apre un nuovo senso del sonoro che, superando le possibilità stesse del linguaggio, conduce verso l'ineffabile, in quanto sovrabbondanza di senso ai limiti dell'insensato. Nel silenzio ineffabile la manifestazione di tale eccesso confina con l'assenza di senso linguistico, senza però coincidere con esso, perché l'ineffabile non appartiene al modo del dire ma è, come suggerisce Jankélévitch, l'«espressivo inespressivo». Nascosto tra le pie-

⁸¹ P. QUIGNARD, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 215.

⁸² P. QUIGNARD, *Le nom sur le bout de la langue*, suivi du *Petit traité sur Méduse*, Paris, Gallimard, 1998, p. 70.

⁸³ G. PIANA, *op. cit.*, p. 74.

ghe della scrittura, il silenzio a cui accenna l'episodio omerico, chiede di essere ancora ascoltato, perché non può sussistere nella sua eccezionalità se non attraverso l'ascolto. Solo così «il silenzio sfuggente del grido multiplo» a cui accennava Blanchot potrà riecheggiare come un messaggio ametafisico, poiché, come la musica, la voce delle sirene è « di un altro ordine [ma] non viene da un altro mondo, è ancor meno dall'oltre-mondo!... da dove viene la voce sconosciuta? Viene dal tempo interiore dell'uomo, come dalla natura esterna»⁸⁴. Eppure questa voce sembra ormai inudibile per il soggetto contemporaneo, distratto dalla molteplicità di suoni autoprodotti e dimentico del suo ascolto mortale. Non resta, alle mute sirene, che continuare a lanciare il proprio richiamo a partire dall'ineffabilità del loro silenzio.

⁸⁴ V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, traduzione di E. Lisciani-Petroni, Napoli, Tempi Moderni, 1985, p. 206.

Silvia Zangrandi

Le moderne epifanie delle Signore del mare

La sirena nella letteratura dall'Ottocento a oggi¹

«Laudata sii, diversità delle creature, sirena del mondo»

(G. D'ANNUNZIO)

1. A mille ce n'è di sirene da narrar

La persistenza della rappresentazione del mito² della sirena nella contemporaneità si mostra particolarmente stimolante per due ragioni: da un lato è l'occasione per chi scrive di dar vita a storie di *modo fantastico*; dall'altro, l'aggiornamento del mito, che avviene tramite la messa in atto della sua vulnerabilità, è il mezzo per denunciare la rinuncia a fantasticare. Queste due posizioni contraddittorie sono in realtà le facce di una stessa medaglia; il fantastico, accolto o negato, è un modo per riflettere sul mondo nel quale viviamo, per parlare di frontiere e di limiti. Non a caso Italo Calvino sostiene che l'evocazio-

¹ Un primo approccio al mondo delle sirene è stato da me pubblicato col titolo *Il gioco dell'apparire. Aggiornamenti novecenteschi del mito della sirena*, «Sinestesiaonline», dicembre 2013 (<http://www.rivistasinestesia.it/PDF/2013/DICEMBRE/13.pdf>).

² Di recente sono stati pubblicati diversi studi dedicati al mito della sirena, per approfondimenti cfr. almeno L. MANCINI, *Il rovinoso incanto*, Bologna, Il Mulino, 2005; M. BETTINI, L. SPINA, *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007; E. MORO, *Lenigma delle sirene: due corpi, un nome*, Napoli-Roma, L'ancora del Mediterraneo, 2009. Lo studio della sirena considerata sotto una prospettiva darwiniana è offerto da S. CALABRESE, *Il mito delle sirene e il darwinismo*, «Polifemo», 9-10 (2015), pp. 89-103.

ne moderna dei miti classici si muove tra ironica e affascinata: per alcuni l'incontro con la sirena è il mezzo per liberarsi dalla routine e dal perbenismo e immergersi in un mondo fantastico grazie al quale si può essere finalmente liberi; per altri rappresenta il bisogno di esplorare ciò che sfugge alla nostra percezione; per altri ancora è il modo per dimostrare la capacità della cultura materialistica di ridurre a ben povera cosa l'immaginazione, qui rappresentata dalla sirena, creatura mitica per antonomasia. Esiste insomma una transcodificazione del mito che si sottrae alla determinazione dei ruoli sanciti dall'immaginario collettivo.

La sirena, con la sua bellezza conturbante, con le sue flessuose movenze, con la sua capacità di irretire gli uomini e trasportarli in un vortice di voluttà, viene facilmente e inevitabilmente associata all'inverecordia, e anche questo rappresenta un evidente segno di modernità del mito. In un'epoca come la nostra in cui la notorietà viene anteposta alla privatezza, in cui i confini tra lecito e illecito, privato e pubblico, rispetto e trasgressione sono sempre più labili e infrangere le regole del comune vivere civile non rappresenta più un problema ma, al contrario, una risorsa, il sentimento del pudore si palesa per la sua inattualità: oggi pare che gli ostacoli che bloccano l'affermazione dei desideri personali debbano essere rimossi poiché i freni inibitori sono retaggio di un'epoca da relegare nei libri di storia. Insomma, sembra che oggi tutto possa essere esibito, dai segreti più inconfessabili alla propria fisicità. Il pensiero corre veloce a Charles Baudelaire che, quando volle rivolgersi alla voluttà, l'apostrofò col nome di sirena: «Volupté, sois toujours ma reine! / Prends le masque d'une sirène / Faites de chair et de velours» (*La Prière d'un païen* in *Les fleurs du mal*)³.

Da sempre le sirene fanno parte dell'immaginario collettivo e il loro fascino sembra non avere fine: ricorda Angela Giallongo⁴ che lo storico latino Gaio Sallustio Crispo aveva suggerito di annoverare

³ Baudelaire ricorre all'immagine della sirena anche nel poema *Hymne à la beauté*.

⁴ A. GIALLONGO, *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*, Edizioni Dedalo, Bari, 2012, p. 8.

i miti fra le strane cose che non sono mai accadute ma che esistono da sempre. Eppure, gli avvistamenti di sirene, a partire da Plinio il Vecchio e, in epoca moderna, da Cristoforo Colombo, continuano a essere testimoniati dalla stampa odierna (nel 2012 l'agenzia governativa statunitense National Ocean Service, a causa delle numerose segnalazioni, dovette smentire ufficialmente l'esistenza delle sirene). Inoltre, in svariati settori la loro presenza è ben radicata: nei gioielli (si pensi ai gioielli dell'art nouveau), nell'oggettistica, nelle pipe da collezione; esistono segnalibri, portatovaglioli, accendini a forma di sirena...; in musica ricordiamo, tra i tanti, Claude Debussy che musicò il mito delle sirene nel terzo dei suoi *Nocturnes* (1897-1899) per orchestra e coro femminile intitolato *Sirènes* dove le voci non pronunciano parole ma emettono solo suoni; il simbolo di Copenaghen è la sirenetta realizzata nel 1913 dallo scultore Edward Eriksen su commissione dell'azienda produttrice della birra Carlsberg; la città di Varsavia ricorda il patto stretto tra la sirena e il pescatore che la liberò raffigurandola munita di spada e scudo in diverse parti della città e nel suo stemma; nel Palazzo Grimaldi di Antibes si può ammirare *Ulysse et les sirènes* dipinto da Pablo Picasso nel 1947; nel 2009 Paris Hilton ha creato un profumo dal nome *Siren*, la cui allusività alla capacità seduttiva che una donna potrà avere sugli uomini se ne farà uso è persino tautologica; dal 2014 in North Carolina è stato istituito il *Merfest*⁵, un festival interamente dedicato alle sirene (<http://nmerfest.com>); alla Mostra del cinema di Venezia del 2016 la casa automobilistica Renault ha presentato la nuova Scénic con un cortometraggio dal titolo *Ningyo*⁶ nel quale si racconta del ritrovamento di una sirena da parte di un uomo che pare non stupirsi dell'incredibilità dell'incontro. La sirena deve essere portata rapidamente in mare se la si vuole salvare e la nuova Scénic è, grazie alle sue prestazioni, in

⁵ Il termine sta per Mermaid Festival. Il termine *Mermaid* si distingue dalla parola *Siren* con la quale gli inglesi designano la creatura alata del poema omerico e non quella con le pinne.

⁶ <http://www.nuovascenic.renault.it/ningyo>. La Renault, per pubblicizzare un nuovo modello di auto, aveva già utilizzato nel 2004 la figura della sirena che si aggirava stupefatta all'interno dell'auto e lo slogan recitava: «difficile non farsi incantare dalla nuova Renault Laguna».

grado di farlo; nell'estate dello stesso anno a Rapallo era possibile ottenere il diploma di sirena seguendo un corso con istruttori qualificati e indossando una monopinna; nell'autunno del 2017 sulla rete televisiva Rai 1 è iniziata *Sirene*, una serie fantasy ambientata a Napoli⁷; il logo di una nota catena di caffetteria è una sirena; e poi fumetti⁸, film⁹ (chi non ricorda *Splash: una sirena a Manhattan* del 1984?), cartoni animati, siti Internet dedicati alle sirene... Nessuno riesce a resistere al fascino ammaliatore delle sirene: persino Superman si innamora di questa creatura e sarebbe stato pronto a sposarla ma Lori Lemaris, questo il nome della creatura, gli svela di non essere paralizzata su una sedia a rotelle, come fingeva, ma di essere una sirena e fugge da lui, rituffandosi in mare!

In letteratura accade con frequenza che donne avvenenti e fascinosose, la cui bellezza porta alla perdizione, vengano paragonate alle sirene, emblema del connubio tra eros e thanatos¹⁰. Avviene così nel racconto lungo *Una peccatrice* (1886) di Giovanni Verga in cui il giovane protagonista, Pietro Brusio, così descrive la donna: «Narcisa, la

⁷ I produttori di questa serie tv hanno voluto seguire la scia del successo di altre serie degli anni passati, come *H2O*, *Mako Mermaids*, *The Vampire Diaries*, le cui protagoniste erano sirene. Non ultimo, è stato annunciato che l'emittente americana Freeform nel 2018 inizierà una nuova serie dal titolo *Siren*.

⁸ Uno su tutti, *Sailor Twain o La sirena dell'Hudson*, fumetto statunitense di Mark Siegel. Pubblicato a puntate online dal 2010 al 2012, il fumetto è stato poi pubblicato in formato cartaceo in lingua originale nel 2012. La prima edizione italiana è del 2013 a opera della casa editrice Bao.

⁹ Cfr. M. LAO, *Il libro delle sirene*, Roma, Di Renzo editore, 2000. Nel suo studio Lao spazia dalla sirena dell'antichità alla sua rappresentazione odierna nel cinema, nella musica, nell'iconografia, nella letteratura. Utile anche lo studio di F. LA POLLA, "Roba da circo". *Il mito classico e il cinema*, «Dioniso», 3 (2004), pp. 192-199 e la selezione di spettacoli televisivi e film presente nel testo a cura di S. T. JOSCHI (a cura di), *Icons of Horror and Supernatural: an Encyclopaedia of our worst nightmares*, vol. II, Westport-London, Greenwood press, 2007, pp. 453 e ss.

¹⁰ In un racconto di Grazia Deledda persino un tappeto magico viene associato alle sirene: si tratta di un tappeto portato da una donna misteriosa che aveva una «frangia che pareva fatta con bionde ciglia di sirene» (G. DELEDDA, *Il tappeto* in Id., *Sole d'estate*, a cura di G. Cerina, vol. VI, Nuoro, Illisso, 1996, p. 113).

sirena che gli avrebbe fatto adorare l'inferno per mezzo delle sue seduzioni»¹¹. Di lei si è perduto innamorado: «Io non potrei giammai esprimerti l'effetto che mi fa questa bellezza, [...] questa figura plastica che non ha di bello che [...] lo spirito creatore che fa nascere tutte le grazie di cui si circonda; che si mette allo specchio donna per sortirne silfide... maga... sirena...»¹². Numerose le occorrenze del termine sirena: «Ella gli sorrideva del suo riso da sirena; e di quando in quando, allorché il conte rimaneva come stordito nel fascino di quelle seduzioni mirabili di voluttà, ella gli prendeva le mani colle sue manine affilate e bianchissime, e se ne lisciava la fronte, e le nascondeva fra il setoso volume dei suoi capelli, e se le posava sugli occhi e sulle labbra, ma lentamente, con quel suo abbandono ch'era irresistibile»¹³. Benché Narcisa Valderi non sia una creatura fantastica sortita dai flutti del mare, la sua triste storia d'amore (da seduttrice si ritrova sedotta e, una volta capito che il suo giovane amante si è stancato di lei, decide di suicidarsi) ci ricorda la sirena Partenope che, disperata per non aver saputo incantare Ulisse, si lasciò morire insieme alle sue sorelle. Il suo corpo, è storia nota a tutti, fu trascinato dalla corrente del golfo fino a toccare la costa dove ebbe origine la città di Napoli. Per Anton Cechov la sirena (che dà il titolo a un suo racconto umoristico) rappresenta la capacità incantatrice e seduttiva del segretario Zilin di elencare i più succulenti cibi russi a un gruppo di giudici conciliatori che in quel momento non possono assentarsi per mangiare. La sua capacità descrittiva è così ammaliatrice che nessuno riesce a resistere, neppure il giudice, che è costretto a smettere di scrivere la sua relazione. La figura della sirena, che non può camminare ma che sa nuotare, viene usata anche come espediente per parlare della propria condizione: è il caso di Barbara Garlaschelli che con il suo *Sirena. Mezzo pesante in movimento*¹⁴ racconta la sua vicenda di sedicenne che, mentre si tuffava in mare, si lesionò la quinta vertebra cervicale.

¹¹ G. VERGA, *Una peccatrice*, in *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983, p. 480.

¹² Ivi, p. 454.

¹³ Ivi, p. 473.

¹⁴ B. GARLASCHELLI, *Sirena. Mezzo pesante in movimento*, Faenza, Mobydick, 2001; Milano, Salani, 2004; Milano, TEA, 2007; Milano, Laurana, 2014.

Nel libro Garlaschelli ricostruisce i dieci mesi trascorsi in ospedale, tra paura e speranza, e racconta la dura realtà dell'handicap che l'accompagnerà per tutta la vita. La protagonista ritroverà proprio nel suo nuovo corpo, simile a quello della sirena che non può camminare perché ha la coda al posto delle gambe, la forza per continuare a vivere. Si tratta quindi di suggestioni sireniche che servono per parlare di altro: la sirena che dà il titolo a una lirica del *Sentimento del tempo* di Giuseppe Ungaretti diventa musa, «funesto spirito» che simboleggia il fascino ma anche la difficoltà di fare poesia: «Funesto spirito / che accendi e turbi amore, / [...] con varietà d'inganni / accompagni chi non dispera, a morte»¹⁵; Tommaso Landolfi nel romanzo fantastico *La pietra lunare*, pur non occupandosi di sirene ma degli effetti che la visione della luna ha su alcuni esseri viventi, le accosta alle fanciulle che, al cospetto della luna, si trasformano in capre mannare le cui «appendici caprine [sono] come le sirene la loro coda»; persino in un testo a tutta prima lontano dal modo fantastico come il resoconto giornalistico di Dino Buzzati al Giro d'Italia del 1949 incontriamo le sirene: infatti, dal mare della Calabria, il giornalista racconta che «una sirena giovanetta sporse dall'acqua con l'intero busto, rivolta ai corridori, e rideva, sfrontata. Benso, l'anima allegra della squadra di Bartali, le rispose con un gesto sin troppo allusivo. Quella disparve, sbatacchiando la gentile coda»¹⁶.

Si è detto che la rappresentazione moderna della sirena non trascura di mostrare la sua spudoratezza: il pudore, considerato nell'antichità come virtù femminile, come suo ornamento, prevede la discrezione nel mostrarsi o, meglio, nel non mostrarsi. Si potrebbe dire che il pudore presidia il limite tra apparire e non apparire, tra vizio e virtù: il ritrarsi e il coprirsi sono caratteristiche fondamentali del pudore. Notoriamente, le sirene si mostrano nella loro nudità: la parte superiore del corpo non coperta da alcunché, la coscienza di essere attraenti, i richiami espliciti agli uomini che hanno la ventura di passare loro accanto... Nel brevissimo lacerto di Buzzati poc'anzi citato

¹⁵ G. UNGARETTI, *La sirena*, in *Sentimento del tempo*, Firenze, Vallecchi, 1933, vv. 1-2, 11-12.

¹⁶ D. BUZZATI, *Dino Buzzati al Giro d'Italia*, Milano, Mondadori, 1981;1997, p. 57.

ci sono tutte le coordinate che caratterizzano le sirene. Il cantautore Vinicio Capossela, invece, usa il mito per parlarci del destino: le sirene (che danno il titolo al singolo compreso nell'album del 2011 *Marinai, profeti e balene*) rappresentano i ricordi, i rimpianti che «ti assalgono di notte, create dalla notte, han conservato tutti i volti che hai amato e che ora hanno le sirene». Se a tutta prima sembra che il consiglio sia di riempirsi «le orecchie di cera per non sentirle quando è sera», in un secondo momento si suggerisce di fare proprio il contrario poiché, se si ha il coraggio di ascoltarle, esse «nella veglia infinita, cantano tutta la tua vita».

La figura della sirena si offre per essere analizzata nella sua attualità e le fonti che si prenderanno in considerazione serviranno a evidenziare la direzione che la cultura ha intrapreso. Questa rassegna si occuperà essenzialmente di prosa e di poesia, ma non verrà trascurata la cultura pop (canzoni, film, fumetti) per rimarcare la presenza cospicua in epoca contemporanea di queste signore del mare. È pleonastico precisare che non si ha l'obiettivo dell'eshaustività (tanti sono i racconti prodotti negli ultimi due secoli da scrittori e poeti più o meno famosi); piuttosto si cercherà di individuare gli elementi comuni che aiutano a penetrare e a comprendere, almeno in parte, il mondo enigmatico e seducente delle sirene. Nei secoli XIX, XX, XXI molti autori dedicano svariate pagine alle sirene, ma lo fanno con modalità diverse: vi è chi resta nel solco della tradizione senza discostarsi sostanzialmente dalla rappresentazione che ce ne davano gli antichi¹⁷; c'è chi rovescia il topos, che da bello e fantastico si trasforma in brutto e reale; c'è chi, infine, lo annulla, vanificando così la possibilità della sopravvivenza del fantastico, *modo* nel quale si muove il mito¹⁸. In

¹⁷ Per Ovidio sono uccelli con piumaggio rossiccio; per Apollonio Rodio sono donne nella parte alta del corpo e uccelli marini dalla vita in giù; per Tirso de Molina sono metà donne e metà pesce: a partire dal Medioevo cristiano, le sirene non vengono più rappresentate con le ali, ma con la coda di pesce. La letteratura e in generale la cultura della contemporaneità sembrano preferire questa ultima versione.

¹⁸ Per una disamina del fantastico nella contemporaneità, oltre al noto R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, mi permetto di rimandare

tutti permane un elemento comune: la presenza cospicua dell'acqua, elemento femminile e simbolo materno, come suggerisce Bachelard, che «nous apparaîtra comme un être total: elle a un corps, une âme, une voix»¹⁹, ma, come si vedrà, si svuoterà dei suoi elementi e diventerà composto chimico nel quale pescare.

Il percorso qui proposto non sarà diacronico ma tematico e intende illustrare come è cambiato il modo della sirena di presentarsi, di muoversi, di avvicinarsi e di entrare in relazione con l'uomo, modo che mostra come si è passati dal dover difendersi dalle sirene al doverle difendere.

2. Nel solco della tradizione

Molte sono le riscritture del mito classico nel XIX secolo: dopo che l'Illuminismo aveva schernito le credenze mitiche, nell'Ottocento diversi poeti scrivono ballate e poemi in cui la sirena perpetua l'iconografia tradizionale, come Alfred Tennyson (*The Mermaid* – 1836) e John Leyden (*The Mermaid* – 1802-03)... Nel lungo poema *Le mystère d'Ulysse, le chant de la sirène (Poètes contemporaines, 1938)* di Charles Maurras, protagonista è un Ulisse che, rispettoso della tradizione, si fa legare all'albero della nave e riempie di cera le orecchie dei suoi marinai. Una lunga parte del poema è dedicata al canto della sirena la cui «gorge immortelle» (v. 57) invita l'eroe di Itaca a seguirla perché solo così potrà conoscere la vera felicità: «Viens à la vérité qui t'ouvre le bonheur [...] Puissé-je t'emporter au delà de ton âme!» (vv 83, 108). In Italia vale la pena ricordare Tito (Sebastiano Amedeo) Marrone; in uno dei suoi primi poemi apparso nella raccolta del 1899 *Cesellature* dal titolo *Il canto delle sirene*, la tradizione è rispettata in tutti i suoi elementi più frusti: i magici canti che non danno scampo ai marinai, le chiome attorte e le risa argentine delle sirene, la morte

a S. ZANGRANDI, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Archetipo, 2011.

¹⁹ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1941; 1971, pp. 22-23.

che, vigile, sta accanto a loro. Le due strofe centrali dedicate al canto delle sirene meritano di essere lette:

E cantano: - Com'è dolce l'amore
 ch'è fonte di piacere e d'amarezza,
 soavemente inonda il nostro core,
 soavemente l'anima carezza!
 Al suo spirar diletta ogni dolore,
 e non provata celestial dolcezza
 come balsamo scende al nostro petto
 sì che ogni altro goder, che ogni altro affetto
 de l'amore non ha la dolce ebbrezza²⁰!

Non resta indifferente al fascino della sirena neppure Filippo Tommaso Marinetti, l'uomo che si diceva pronto a uccidere il chiaro di luna e a distruggere «i musei, le biblioteche, le accademie e liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari!» In *Fabbricazione di una sirena*, la creatura è bella e seducente e il narratore ci convince che «si può far scaturire da una flessuosità verdazzurra di mare la sirena sorgiva d'acqua»²¹; in piena sintonia con l'orientamento futurista, vivifica la figura della sirena «a colpi di temeraria fantasia»²². Egli infatti, dopo essersi tuffato nel mare sotto «un letto tattile d'alghie e erbe dure», accarezza una sirena. La creatura viene descritta nella sua femminilità:

la mia destra accarezza una fuga gelata di anche femminili [...] Intensità di brillii su quella spirale d'acqua quasi coscia. [...] Due listine di alga rossa: labbra [...] scintillò sott'acqua una lunga coda di pesce a belle squame d'argento cesellato [...] Era una potente coda di tonno [...] Poi emerse grondante di amorosi sudori il pallido e ardente ovale perfetto²³.

²⁰ T. MARRONE, *Cesellature*, Trapani, Tipografia Fratelli Messina, 1899, vv. 10-18.

²¹ F.T. MARINETTI, *Novelle colle labbra tinte*, Milano, Mondadori, 1930, p. 149.

²² Ivi, p. 146.

²³ Ivi, pp. 148, 150-151.

Nel solco della tradizione troviamo il famoso racconto di Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Lighea*. Lo scritto viene a rafforzare la rappresentazione che ce ne davano gli antichi: una rappresentazione, se vogliamo, di maniera, ovvero esseri marini dal corpo per metà femminile e per metà pesce. L'incontro con la sirena è vissuto in età giovanile da Rosario La Ciura, celebre ellenista: il racconto si apre su uno scenario reale, un bar della città di Torino, che è però inframmezzato da reminiscenze classiche e da atmosfere fosche che servono da preambolo agli accadimenti successivi. Il narratore, il giovane Corbera, incontra l'anziano professore, siciliano come lui, col quale intrattiene una devota amicizia. Un giorno il professore gli racconta quanto gli accadde nell'estate del 1887 all'età di 24 anni. Per sfuggire alla calura di Catania e potersi dedicare allo studio in tranquillità, un amico gli offrì di trasferirsi durante i mesi estivi nella sua casa vicina al mare di Augusta. In quello splendido luogo in riva al mare l'uomo incontra la sirena:

il volto liscio di una sedicenne emergeva dal mare [...] Quell'adolescente sorrideva, una leggera piega scostava le labbra pallide e lasciava intravedere dentini aguzzi e bianchi, come quelli dei cani [...] sotto l'inguine, sotto i glutei il suo corpo era quello di un pesce rivestito di minutissime squame madreperlacee e azzurre, e terminava in una coda biforcuta [...] Era una Sirena²⁴.

La sirena avvicina Rosario La Ciura e gli si offre deliberatamente, promettendogli un futuro felice e spensierato: «mi piaci, prendimi. Sono Lighea, son figlia di Calliope. Non credere alle favole inventate

²⁴ Il racconto, scritto tra il 1956-57, fu pubblicato postumo con il titolo *Lighea*, titolo scelto dalla moglie dello scrittore (in G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1961). Nell'edizione Mondadori 1995 a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, il racconto tornò a essere intitolato *La sirena*. Si cita da G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 385-386. Lighea è anche il nome della sirena di un famoso dipinto di Dante Gabriel Rossetti del 1873, *Ligeia Siren*. Un'analisi del volto di Lighea «come metafora ermeneutica» si legge in P. MAGLI, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016, pp. 169 e ss.

su di noi: non uccidiamo nessuno, amiamo soltanto»²⁵. Ogni freno inibitore è cancellato e Lighea si concede senza indugi o imbarazzo. Tomasi accosta alla sensualità della sirena il suo aspetto animalesco: «essa non mangiava che roba viva [...] straziava coi denti un pesce argentato che fremeva ancora, il sangue le rigava il mento [...] succhiava il mollusco palpitante [...] era una bestia ma nel medesimo istante era anche una Immortale»²⁶. Tomasi, pur segnalando la ferinità della sirena, la attenua accostando alla definizione “bestia” quella di “Immortale”, giustificando quindi in un certo qual modo la sua mancanza di pudore. Infatti, essendo per metà animale, non può essere considerata senza pudore, semplicemente è regolata dall'immediatezza della natura²⁷. Si legga questo lacerto: «riversa poggiava la testa nelle mani incrociate, mostrava con tranquilla impudicizia i delicati peluzzi sotto le ascelle, i seni divaricati, il ventre perfetto; da lei saliva [...] un odore magico di mare, di voluttà giovanissima»²⁸. La sirena mostra al giovane la possibilità di una vita pre-egoica, l'esistenza di un paradiso perduto della vita prenatale, la possibilità di unione col mondo. La Ciura riporta al suo giovane ascoltatore la spiegazione che Lighea gli ha dato riguardo all'immortalità: «sono immortale perché tutte le morti confluiscono in me [...] e in me radunate ridiventano vita non più individuale [...] ma panica e quindi libera»²⁹. Per dirla

²⁵ Ivi, p. 387.

²⁶ Ivi, pp. 389-390. Scrive Yourcenar a un amico che le fece leggere tutte le opere di Tomasi: «La sirène est la plus vraie que toutes celles de “la littérature”, peut-être à cause du détail assez atroce des poissons mangés vivants» (Salvatore Silvano Nigro, *Tomasi di Lampedusa, Marguerite Yourcenar, Maria Bellonci, e un prete canadese* in Annalisa Andreoni et al., *Esercizi di Lettura per Marco Santagata*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 347-350: p. 349). L'interesse di Yourcenar per le sirene è dimostrato anche dalla sua libera trasposizione della fiaba di Andersen, *La petite sirène* (1942).

²⁷ Come scrisse Hegel nelle sue *Lezioni di estetica*, l'uomo, cosciente della sua superiorità di spirito rispetto agli animali, trova necessario nascondere tutto ciò che è pura animalità, ovvero quelle parti del corpo che richiamano il mondo biologico, ovvero la sessualità. Il tema del pudore si rivelerebbe allora come differenza antropologica tra uomo e animale.

²⁸ TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, op. cit., p. 388.

²⁹ Ivi, p. 390.

con Basilio Reale, «La Ciura sperimenta nell'incontro con Lighea una sospensione della vita che non è morte o follia e neppure immortalità»³⁰. Il racconto, di per sé sconcertante, termina in modo ancor più perturbante: durante una traversata da Genova a Napoli, il professore, in età ormai avanzata, scompare in mare. Il giovane amante ha evidentemente ceduto al vecchio invito della sirena a seguirlo «nel mare e scamperesti ai dolori, alla vecchiaia; verresti nella mia dimora, sotto gli altissimi monti di acque immote e oscure, dove tutto è silenziosa quiete»³¹. Nel racconto del professore sono presenti tutti gli elementi dell'antico mito: la comparsa tra le rocce, la seduzione, la voce che ammalia, persino il ramo di corallo che lei gli regala e che La Ciura conserva in un cassetto, che funge da oggetto mediatore³². Tomasi dimostra così di accogliere nel suo complesso la tradizione³³.

³⁰ B. REALE, *Sirene siciliane. L'anima esiliata in "Lighea" di Tomasi di Lampedusa*, prefazione di V. Consolo, Palermo, Sellerio, 1986, p. 32.

³¹ TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, op. cit., p. 391.

³² Secondo Lugnani, l'«oggetto mediatore svolge la duplice funzione di prova della verità e di restauratore dell'ordine: ritrovato e ricollocato al suo posto, esso sana le lacerazioni o le distorsioni della realtà [...] questi oggetti privilegiati stanno a testimoniare l'esistenza e la raggiungibilità [...] di piani di realtà diversi rispetto al quotidiano e al realistico» (L. LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. Ceserani et al. (a cura di), *La narrazione fantastica. Le radici storiche di un modo narrativo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 177-287: 187,189). L'oggetto mediatore quindi conferma il *passaggio di soglia* che rappresenta il momento in cui ci si trova dentro due dimensioni diverse (da un mondo familiare, tranquillo e accettabile si viene immessi in un mondo sorprendente, al di fuori del noto) e si fatica a orientarsi.

³³ Suggestiva la proposta di Silvano Nigro che accosta la storia di La Ciura a quella del fisico Ettore Majorana, scomparso misteriosamente in mare nel 1938. Tomasi «avvia un racconto intitolato la sirena. Scrive una data, 1938, e la colora con il nero della notte. È l'anno in cui, secondo lo scrittore, il grecista Rosario La Ciura accoglie l'invito della sirena Lighea [...] Il racconto di Lampedusa narrazivizza, attorno all'anno 1938, la verità fantastica del mistero di Majorana. La vicenda del fisico siciliano e il racconto sul siciliano La Ciura sono in rapporto di immaginaria reciprocità» (S. S. NIGRO, *Il Principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 47-48). Segnalo anche la lettura in chiave junghiana di questa novella fatta da Basilio Reale, in particolare la messa in luce che la narrazione è giocata

Però, diversamente dalla tradizione che vuole che le sirene uccidano l'uomo, Lighea rassicura La Ciura dicendogli che non uccidono, amano soltanto; successivamente, capovolgendo in un certo modo il mito omerico, diversamente da Ulisse che si tappò le orecchie per non sentirle cantare, La Ciura si tapperà le orecchie per non sentire «le fandonie» dei suoi simili che, con aristocratico disprezzo, qualifica «minorati»³⁴; infine, parlando all'amico Corbera, definisce «frottole piccolo-borghesi» le dicerie che le sirene, qualora qualcuno avesse resistito al loro canto, avrebbero preferito la morte perché sono immortali: Lighea non dispensa morte, ma amore e sapere. Insomma, La Ciura è ammaliato non tanto dalla sirena in sé, quanto dall'immagine idealizzata e nostalgica del mondo antico da cui la sirena proviene.

Il racconto di Tomasi di Lampedusa per certi versi può essere accostato al romanzo di Mario Soldati *La verità sul caso Motta*³⁵; i due testi condividono la descrizione di maniera, volutamente stereotipata, delle sirene, a partire dalle descrizioni fisiche: le sirene di entrambi gli scritti sono avvenenti, procaci e riflettono l'iconografia classica. Quella di Soldati ha una «mostruosa coda [...] larghe squame argentee, bluastre»; la sirena di Tomasi è una sedicenne il cui corpo, sotto i glutei, è «quello di un pesce, rivestito di minutissime squame madreperlacee e azzurre, e terminava in una coda biforcuta». Il fascino e l'incantamento continua a sussistere dal momento che «incanto è la sfera fantastica nella quale ci si libera dalla pressione della vita»³⁶. Per entrambi la sire-

na una serie di contrapposizioni: puer-senex; natura-cultura; morte-immortalità; sensi-ragione che sembrano paradossalmente comporsi nell'animalità e divinità della sirena (cfr. REALE, *Sirene siciliane*, op. cit., p. 63 e ss.).

³⁴ TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, op. cit., p. 382.

³⁵ *La verità sul caso Motta* fu dapprima pubblicato in 12 puntate sul settimanale «OMNIBUS» da aprile a giugno 1937 e in volume per la prima volta nel 1941 (*La verità sul caso Motta. Romanzo. Seguito da cinque racconti*, Rizzoli, Milano-Roma), con alcuni cambiamenti rispetto alla pubblicazione ebdomadaria. Per approfondimenti, mi sia consentito il rimando a S. ZANGRANDI, *Una caverna di delizie in una solitudine di orrore: pluralità di mondi, di linguaggi, di generi in La verità sul caso Motta di Mario Soldati*, «Sincronie», a. XII, n. 23, gennaio-giugno (2008), pp. 165-179.

³⁶ A. MASULLO, *Dall'incanto al disincanto* in R. Aragona (a cura di), *Illusione e seduzione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2010, p. 86.

na rappresenta l'espedito per fuggire dalla realtà asfittica del tempo (siamo in pieno fascismo), per scappare dalla routine e dal perbenismo e immergersi in un mondo fantastico grazie al quale si può finalmente essere liberi. La vicenda narrata da Soldati si distingue da quella narrata da Tomasi per il diverso approccio: per Motta la sirena è mezzo di seduzione, che si realizza nella sfera dell'eros e della sessualità con tutte le passioni e i turbamenti che ne conseguono; per La Ciura si tratta di fascinazione «che si esercita invece nel registro estetico, più della mente e della fantasia che del corpo»³⁷. Si tratta in sostanza di due caratteristiche diverse ma complementari che contraddistinguono le sirene che da sempre occupano l'immaginario dell'uomo.

Mario Soldati nel suo *La verità sul caso Motta*, pur conservando alcuni aspetti del mito (la sirena sdraiata su uno scoglio; la seduzione musicale), li interpreta in modo personale; a differenza delle antiche narrazioni che consideravano le sirene mangiatrici di uomini, la sirena Juha darà a Gino Motta quello che lui ha sempre cercato: l'amore di una donna che lo farà sentire forte e orgoglioso. Gino Motta è un avvocato trentenne triste, insicuro, inibito specialmente di fronte alle donne, che desidera ma che non osa avvicinare e, quando lo fa, si comporta goffamente. Gli incontri con l'altro sesso sono tutti incontri mancati e culminano con l'episodio della passeggiata in collina con Marisa, che si conclude miseramente perché l'uomo trasforma l'incontro in uno scontro e, quasi in preda a un raptus, si getta su di lei «afferrandola alle braccia come per divorarla. Un cannibale affamato, si sarebbe detto»³⁸. A questo punto Motta, spaventato del suo gesto, corre a perdifiato dalla collina verso il mare, progettando una fuga senza ritorno per disfarsi del suo passato. In riva al mare l'avvocato Motta

con un brivido di orrore, vide davanti a sé [...] una sirena [...] Era bionda, coi lunghi capelli riccioluti che le scendevano sulle spalle ampie e rotonde. I seni erano grossi, alti e di una turgidezza incredibile. Il viso era quello di una bellissima donna. Con i grandi occhi verdi e le labbra strette sorrideva [...] orrore, a riflettere che quella

³⁷ S. ARGENTIERI, *Fascinazione senza eros* in Raffaele Aragona (a cura di), *Illusione e seduzione*, op. cit., p. 89.

³⁸ M. SOLDATI, *La verità sul caso Motta*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 112.

donna non era una donna, anzi: che non era se non un pesce [...] fissò la mostruosa coda [...] le larghe squame argentee, bluastre e ricoperte, pareva, di una secrezione oleosa³⁹.

La sirena viene mostrata nella sua sfrontatezza: inizialmente, lascia – «poggiava un gomito sulla parete più alta dello scoglio [...] cominciò con la mano a carezzare il liscio spigolo di pietra come una signora sdraiata su di un divano accarezza un cuscino»⁴⁰–; poi fissa Motta intensamente con sorriso complice – «pareva conoscere i tormentosi desideri dell'avvocato, e gli diceva con lo sguardo che poteva soddisfarli. Placarli per sempre»⁴¹. Per dirla con Selz, «lo sguardo sull'altro corre sempre il rischio di essere un moto di appropriazione»⁴² ed è quello che fa questa sirena. L'avvocato si lascia ammaliare dal canto, socchiude gli occhi e, incapace di ribellarsi al richiamo dell'acqua, simbolo del ritorno alle origini, si lascia trascinare dalla sirena, che gli dice di chiamarsi Juha, negli abissi. Lì non solo non morirà, ma ritroverà se stesso e una vita *altra* lo attende. Soldati produce mirabili descrizioni di fondali marini e ci narra la storia d'amore tra l'avvocato Gino Motta e Juha. L'incontro amoroso tra i due è raccontato con discrezione, ma viene messo in luce l'erotismo, il piacere, la gioia degli amplessi, la delicatezza del loro avvicinarsi che si conclude con la beatitudine un po' ebete dell'avvocato rinato a nuova vita perché «era così occupato a baciare la sirena, che non si curò di trattenere il respiro. *Ma fu proprio questa dimenticanza che lo salvò*»⁴³. Vengono descritte «le flessuose movenze [...] le delicate evoluzioni [...] i lievi trasalimenti della coda»⁴⁴ della sirena al momento di ricevere le carezze e

³⁹ Ivi, pp. 118-119.

⁴⁰ Ivi, p. 118.

⁴¹ Ivi, p. 119.

⁴² M. SELZ, *Il pudore. Un luogo di libertà*, Einaudi, Torino, 2005, p. 112.

⁴³ SOLDATI, *La verità sul caso Motta*, op. cit., 127. Diversamente, per Yeats l'uomo che segue la sirena non può sopravvivere: «A mermaid found a swimming lad, / Picked him for her own, / Pressed her body to his body, / Laughed; and plunging down / Forgot in cruel happiness / That even lovers drown» (W. B. YEATS, *A man young and old: The Mermaid*, in *The Tower*, London, Macmillan Company, 1928).

⁴⁴ Ivi, pp. 130, 133.

i baci dell'avvocato e l'appagamento di Motta nel ricevere i baci della sirena che lo irretisce e che lo nutre con bocconi prelibati. Il racconto trasmigra qui dal razionale all'irrazionale e Motta si inabissa in un sogno sottomarino, vivendo la propria 'morte' negli amori con le sirene, assumendo una dimensione diversa, liberandosi dai lacci che lo rendevano nemico a se stesso, in una condizione di perfetta sospensione da qualsiasi bisogno. Il piano reale è ripristinato con il ritrovamento sulla costa di Piombino di «un individuo completamente nudo [...] molto peloso, la barba incolta, e una specie di patina verdastra su tutto il corpo»⁴⁵ che dice di venire dal fondo del mare e di avere vissuto con le sirene. Le incrostazioni di alghe e la patina verdastra che ricoprono il corpo dell'avvocato fanno pensare a una lunga permanenza in acqua e rappresentano l'*oggetto mediatore* che fa da trait d'union tra i due mondi: quello degli abissi, dove l'avvocato ha vissuto la sua incredibile avventura con le sirene, e quello terreno, che fa di lui un uomo emerso dal mare con «gli occhi di un pazzo [...] malinconici, stanchi e lontani»⁴⁶ che viene poi internato in un manicomio. Nel solco della tradizione si inserisce anche il lungo romanzo, oggi pressoché dimenticato, di Nino Salvaneschi *Sirenide, il romanzo di Capri*. Lo scritto sembra un canto d'amore per l'isola di Capri che l'autore identifica con Antemoessa, terra delle sirene cantata da Omero. Nel sottosuolo di Capri, dove sono accidentalmente caduti l'archeologo Franco Martini e il suo giovane allievo, si trova un meraviglioso luogo fatto di strade a spirale che scendono in profondità abissali: qui si trova l'ultima sirena, Ciana, che governa una moltitudine di uomini in attesa di poterla vedere e di sentirla cantare: «nessuna creatura umana avrebbe potuto cantare così. Ora, più nulla di terreno era in lei. Sembrava che il canto stesso le togliesse quel poco di corporale che essa ancora possedeva rendendola sempre più irreale, sempre più lontana dagli uomini e dalla vita»⁴⁷. In questo regno favoloso Ciana, con l'aiuto del suo popolo, lavora per ripristinare sulla terra l'armonia che è

⁴⁵ Ivi, p. 174.

⁴⁶ Ivi, p. 170.

⁴⁷ N. SALVANESCHI, *Sirenide, il romanzo di Capri*, Milano, Corbaccio, 1926; Milano, Dall'Oglio, 1962, p. 198. L'interesse di Salvaneschi per le sirene è testimoniato anche dal lungo articolo apparso su «La lettura» del 1 luglio

«l'unica grande legge che governa i mondi»⁴⁸ perché le sirene sono «le piccole lucciole che guidano l'umanità per i bui sentieri dell'esistenza verso le praterie d'amore che conducono a Dio»⁴⁹. Questa sirena è di una bellezza sfolgorante, «essa era veramente azzurra, nel suo corpo, nel suo viso, nei suoi occhi [...] poi, quando la superba creatura si mosse, ogni suo passo parve riflettere un'armonia interiore [...] dalle ginocchia la ricopriva una peluria sottile e dorata e i piccoli piedi sembravano chiusi in due pannelle ricoperte di pagliuzze d'oro [...] mi accorsi che le pannelle erano fatte di carne viva, con tante piccole squame lucenti»⁵⁰. All'antico mito della bellezza splendida delle sirene e del loro canto ammaliatore si aggiunge la descrizione del luogo favoloso che si trova nel ventre dell'isola di Capri, fatto da otto gironi, arricchito da marmi dell'epoca dell'imperatore Tiberio. La seduzione maggiore sta nella voce perché

nessuna creatura umana avrebbe potuto cantar così. Ora, più nulla di terreno era in lei. Sembrava che il canto stesso le togliesse quel poco di corporale che essa ancora possedeva, rendendola sempre più irreal, sempre più lontana dagli uomini e dalla vita [...] l'uditore subiva attonito l'incantesimo della voce⁵¹.

Questo canto che ammalia impedisce agli uomini presenti di tornare nel loro mondo, ma anche quelli che sono fuggiti, in preda a un'invincibile attrazione, ritorneranno per sempre a Sirenide.

La convinzione che la bellezza incantatrice della sirena porti alla follia è un tema più volte percorso dagli scrittori che non si discostano dalla tradizione. Così è anche per il racconto di E. M. Forster *The story of the Siren*. Al narratore, che si trova a Capri, durante una gita alla grotta azzurra cade in acqua un quaderno, prontamente ripescato da un giovane che, dopo essere riemerso, afferma: «in a place like this

1921 in cui ricostruisce il mito delle sirene considerando molti testi a loro dedicati. Cfr. par. 3.

⁴⁸ Ivi, p. 175.

⁴⁹ Ivi, p. 176.

⁵⁰ Ivi, pp. 169-170.

⁵¹ Ivi, p. 198.

one might see the Siren»⁵². Il narratore si convince che la cosa è possibile perché è «a magic world, apart from all the commonplaces that are called reality, a world of blue [...] here, only the fantastic would be tolerable»⁵³. L'uomo gli racconta la storia di suo fratello Giuseppe: un giorno, per compiacere alcuni signori inglesi, l'allora giovane Giuseppe si immerge nelle acque di Capri e incontra una sirena. «As a rule only good people see the Siren [...] she of course is wicked [...] no one in the village had seen her for two generations»⁵⁴. La dichiarazione indica che la malvagità della sirena è tale per cui nessuno riesce a sopravvivere; infatti Giuseppe si ammala di una malattia sconosciuta che gli impedisce di lavorare, di occuparsi di qualcosa, dimentica persino di mangiare. Un giorno scopre che una ragazza di Ragusa ha incontrato una sirena e da allora non è più la stessa. I due si incontrano, si sposano contro il volere di tutti, la donna resta incinta ma prima di partorire, invitata da un lugubre richiamo, si reca in riva al mare in tempesta e muore. Simile sorte colpirà Giuseppe. L'acqua, come ci dice Bachelard, simbolizza le forze umane più nascoste, è «un type de destin [...] un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être»⁵⁵. La conclusione, enigmatica e minacciosa, è lasciata alle parole del fratello di Giuseppe: «"Silence and loneliness cannot last for ever. It may be a hundred or a thousand years [...] and she shall come out of [...] the sea] and sing»⁵⁶.

Anche il racconto di Silvina Ocampo *Y así sucesivamente* resta nel solco della tradizione benché, diversamente dagli scritti considerati finora, al lettore venga affidata la ricostruzione e la supposizione dei fatti. Il finale aperto lascia infatti al lettore il compito di fare ipotesi sulla vicenda e la malia del racconto sta proprio nella sua incompiutezza, nell'apertura a più finali possibili. La storia narra di un giovane che, recatosi in riva al mare, vede sulla sabbia «un cuerpo semiacostado [...] se veía la parte del torso con el pelo suelto, que

⁵² E. M. FORSTER, *Collected Short Stories*, Hardmondsworth, Penguin Books, 1954: 1970, pp. 179-187: p. 181.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 182.

⁵⁵ BACHELARD, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 8.

⁵⁶ FORSTER, *Collected Short Stories*, op. cit., p. 187.

podía ser un montón de algas»⁵⁷. Ocampo accenna, seppur rapidamente, al legame tra sirene e letteratura: infatti il giovane, confutando le parole della madre che negano l'esistenza delle sirene, afferma: «"Yo sé que existen" [...] el niño sacó de la biblioteca una enorme enciclopedia que llevaba la imagen grabada de una sirena»⁵⁸. Finché l'essere umano scriverà delle sirene, esse continueranno a esistere. La sirena di Ocampo è una sirena tradizionale, affascinante e maliarda: «tenía dos ojos, uno azul y el otro verde [...] En cuanto al brillo de su pelo ensortijado, se debía tal vez a la luz que manaba de la puesta del sol»⁵⁹. Il colore di quegli occhi perseguiterà il giovane che li vedrà ovunque: nel bicchiere in cui sta bevendo, nel colore del pavimento di un negozio, nei fiori... «el fulgor azul y verde de los ojos se había apoderado de él»⁶⁰. Un giorno il giovane «durmió con ella en el agua»⁶¹, fatto né difficile né impossibile a detta del narratore. Non sappiamo però il seguito della vicenda: il narratore è privo di informazioni e chiede, tramite la frase conclusiva, «que alguien del fondo del mar conteste»⁶², sperando così di dare una risposta all'impossibilità di narrare l'inenarrabile.

Come si è visto, numerose sono le rivisitazioni del mito in epoca contemporanea. Jorge Luis Borges, nel breve scritto intitolato *Sirenas*, ricostruisce storicamente le vicende di questi esseri mitici, ricordando l'*Odissea*, la storia di Partenope e la nascita di Napoli, gli argonauti di Apollodoro e la *Repubblica* di Platone, per concludere dubbioso:

⁵⁷ S. OCAMPO, *Y así sucesivamente*, Barcelona, Tusquets Editores, 1987, p. 150). «Un corpo semisdraiato [...] si vedeva la parte del dorso con i capelli sciolti, che potevano essere un groviglio di alghe» (S. OCAMPO, *E così via*, trad. it. di A. Meregalli e A. Morino, Einaudi, Torino, 1997 p. 102).

⁵⁸ Ivi, p. 150. «"esistono [...] perché ci sono sul dizionario" [...] tirò fuori dalla biblioteca un'enorme enciclopedia dove c'era l'immagine incisa di una sirena» (ivi, pp. 102-103).

⁵⁹ Ivi, p. 151. «aveva due occhi, l'uno azzurro e l'altro verde [...] quanto alla lucentezza dei capelli arricciati, era dovuta forse alla luce che scaturiva dal tramonto del sole» (ivi, p. 103).

⁶⁰ Ivi, p. 153 «Il fulgore azzurro e verde degli occhi si era impadronito di lui» (ivi, p. 105).

⁶¹ Ivi, p. 154 «dormì con lei nell'acqua» (ivi, p. 105).

⁶² Ivi, p. 154 «qualcuno dal fondo del mare risponda» (ivi p. 105).

«Sirena: supuesto animal marino, leemos en un diccionario brutal»⁶³. Maria Corti nel suo *Il canto delle sirene* (1989) recupera il mito in termini classici, descrivendolo, per dirla con Cesare Segre,

in varie fasi della loro storia iconografica: le vediamo così tramutarsi da uccelli sinistramente artigliati e con testa femminile in seducenti donne dalle braccia morbide e dalla coda di pesce [...] Le vediamo prima appostarsi su rocce [...], poi muoversi libere tra le onde, compiacendosi del proprio corpo flessuoso⁶⁴.

Pascal Quignard riassume la figura di Bute⁶⁵ (l'argonauta raccontato da Apollonio Rodio nel III secolo a.C. nelle *Argonautiche*) nell'omonimo romanzo del 2015: Bute è l'argonauta che acconsente di ascoltare il canto delle sirene e per questa ragione si inabissa. Per Quignard, Bute incarna il desiderio di avvicinarsi all'origine della vita e della natura umana. La rievocazione del mito delle sirene è per lo scrittore il tramite per meditare sulla capacità della musica di trasportarci al di là del linguaggio, il punto dove, forse, ha origine la vita e la morte.

Incontriamo le sirene anche nelle opere del premio Nobel del 1992 Derek Walcott: la prima scena dell'Atto II di *Omeros*⁶⁶ (1990) si apre con un viaggio surreale in zattera tra l'Ade e Itaca. Durante il viaggio Ulisse incontra una serie di passeggeri insoliti: un paio di sirene, i fantasmi dei membri del suo equipaggio morti tempo prima... In *Odyssey: A Stage Version* (1993) Walcott accosta temi omerici a quelli caraibici (l'autore viene dall'isola di Santa Lucia), i viaggi di Odisseo ai commenti del cantante cieco Billy Blue, aggiungendo la presenza di fantasmi e sirene. Infine Marco Cipollini pubblica nel 2004 *Sirene*⁶⁷, un poema narrativo (non lirico, come afferma lo stesso poeta)

⁶³ J. L. BORGES, M. GUERRERO, *Manual de zoología fantástica*, Mexico-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1957, 1966: p. 46.

⁶⁴ M. CORTI, *Il canto delle sirene*, prefazione di C. Segre, Milano, Bompiani, 1989, pp.VII-XIV: XI.

⁶⁵ P. QUIGNARD, *Boutès*, Paris, Galilée, 2008.

⁶⁶ D. WALCOTT, *Omeros*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1990.

⁶⁷ M. CIPOLLINI, *Sirene*, Pisa, ETS, 2004.

di 14.400 esametri suddiviso in cinque libri, ciascuno dei quali si compone di dodici canti. Accanto all'ampiezza del poema, sorprende anche il contenuto: miti antichi e nuovi, la guerra, avventure marinare, la vita nelle campagne toscane, una fantastica storia d'amore, un viaggio nell'Aldilà la cui guida è Dante. La vicenda storica ha inizio il 21 giugno del 1943 con il naufragio, per siluramento, della nave-cisterna dove presta servizio il sergente Davide Rapiti e si chiude attorno al 1968. Il sergente viene salvato da morte certa per annegamento dalla sirena Àlia che, per amore, si trasformerà in donna e da immortale diventerà mortale.

2.1. *La Sirenetta, Bambolina, Schiuma: fiabe e leggende nel solco della tradizione*

Rientrano nel solco della tradizione anche le numerose fiabe e leggende pubblicate nel XIX e XX secolo. Il termine *fiaba* non deve trarre in inganno: se da un lato, sulla scia della *Sirenetta* di Andersen e di *Londina della pescaia* dei fratelli Grimm, continuano a essere pubblicate fiabe espressamente pensate per i più giovani⁶⁸, dall'altro lato vi sono scrittori che si cimentano con la trascrizione di racconti orali e leggende, interpretandoli liberamente: il famoso racconto di Oscar Wilde *The Fisherman and His Soul*⁶⁹ (1891) sembra essere la trascrizione speculare della *Sirenetta* di Andersen: nel racconto di Wilde il pescatore, innamoratosi di una sirena trovata nella sua rete assieme ai pesci, rinuncia alla sua anima pur di poter vivere con lei (nella fiaba di Andersen la sirenetta, per conquistare il cuore del suo principe, vuole un'anima umana). I due racconti condividono il finale disperato: l'impossibilità che tra un essere umano, e quindi mortale, e un essere immortale come la sirena possa esistere l'amore. In *Bambolina* Luigi Capuana⁷⁰ racconta la storia di una sirena malvagia che vuole impossessarsi dei bambini e chiede a un povero pescatore prima la figlioletta

⁶⁸ Tra le tante, l'ultima opera di Ted Hughes *Mermaid's purse* del 2000: si tratta di ventotto brevi poesie sul mare e sulle creature che lo abitano, raccontate da un poeta-sirena capace di incantare i grandi e i piccoli con la sua voce.

⁶⁹ O. WILDE, *Complete Fairy Stories*, London, Duckworth, 1970.

⁷⁰ L. CAPUANA, *Il raccontafiabe*, Firenze, Bemporad, 1894.

(Bambolina, appunto) e poi il figlio del re in cambio di soldi, che si riveleranno essere conchiglie di nessun valore. Non manca a questa fiaba il consueto *happy end*: infatti, grazie al coraggio e all'amore materno, Bambolina e il giovane figlio del re verranno salvati, la sirena malvagia morirà e i due giovani si sposeranno. Italo Calvino, invece, nelle *Fiabe italiane* ci narra la storia di una moglie fedifraga che viene gettata in mare dal marito marinaio (*La sposa sirena*). Accolta dalle sirene, Schiuma (questo il nome che dato dalle sirene), continua a pensare al marito finché un giorno, mentre nuota cantando come le sirene le hanno insegnato, lo incontra. Non appena i due si guardano, il marito desidera riportare la donna a casa, ma solo le fate possono aiutarlo; queste ultime però chiedono all'uomo di procurarsi il più bel fiore che cresce sott'acqua nel palazzo delle sirene. Non appena Schiuma riesce, con un inganno, ad allontanare le sirene dal palazzo e a impossessarsi del fiore, le creature del mare muoiono improvvisamente e la donna torna a casa dal marito. Nella fiaba ci sono tutti gli elementi tradizionali: le sirene che «tendono i loro sortilegi ai marinai» e li seducono con il loro canto («E questo è il canto della luna piena, E questo è il canto della luna tonda. Se vuoi vedere la bella Sirena, O marinaio buttati nell'onda!»⁷¹), la loro crudeltà (vorrebbero trasformare in corallo l'uomo che ha fatto soffrire Schiuma), infine la loro avidità, soprattutto alla vista dei gioielli.

Anche Gianni Rodari⁷² si cimenta in una storia la cui protagonista è una sirena: si tratta di una sirena bambina che si è perduta e che chiede a un marinaio di portarla a casa sua. La piccola sirena viene accolta con gioia dai cinque figli del marinaio; come la sirena di Wells (cfr. 3.) viene fatta sedere su una sedia a rotelle e la coda viene nascosta sotto una coperta e a tutti viene detto che è la figlia di una parente di Messina che non ha l'uso delle gambe. Ma, data l'avvenenza della giovane e la sua capacità affabulatoria (tutti sono incantati ad ascoltarla mentre narra e, tra le storie raccontate, c'è quella di Ulisse che si era fatto legare all'albero della nave per poterle

⁷¹ I. CALVINO, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Torino, Einaudi, 1956, p. 423.

⁷² G. RODARI, *La sirena di Palermo* in Id., *Il libro degli errori*, Torino, Einaudi, 1964.

ascoltare senza perdere la strada del ritorno), la gente è convinta che si tratti di una sirena.

Infine, la «natura visionaria» di Hermann Hesse lo porta a scrivere nel 1903 *Die Märchen (Il nano)*⁷³. Con l'espedito della cornice, Hesse fa raccontare al vecchio Cecco la storia del nano che a sua volta narra alla giovane Margherita la storia di una sirena spietata e priva di sentimenti che, pur di avere con sé il giovane del quale si è invaghita, non si fa scrupoli nel chiedere a un vecchio mago di preparare una pozione d'amore che ucciderà il giovane. Il nano, raccontando questa storia, sta implicitamente suggerendo alla giovane Margherita che lo ascolta di fare altrettanto col suo fidanzato. Il racconto, infatti, non ruota attorno alla figura della sirena, ma attorno a quella di Margherita Cadorin, una giovane e ricca fanciulla veneziana che, dopo aver rifiutato molti pretendenti, si innamora di un giovane libertino. Una volta fidanzata con lui, teme che non le sia fedele e chiede così al suo nano, che è, tra l'altro, figlio di quel mago che aveva preparato la pozione alla sirena, di prepararle una pozione d'amore. Ma il nano, che è stato più volte oggetto di scherno da parte del giovane (il quale ha per giunta ucciso il suo amato cane), preparerà un veleno che porterà alla morte il promesso sposo. Nel racconto di Hesse la sirena della fiaba si è reincarnata nell'avvenente fanciulla veneziana: infatti, come la sirena è bella, sinuosa e bianca, così la ragazza è bionda, alta e snella; similmente, come la sirena tiene tra le braccia il cadavere di un giovane di straordinaria bellezza, così Margherita rientra dalla sua gita in gondola con il fidanzato che le era morto tra le braccia. Prima di concludere questo breve spazio dedicato alle fiabe, segnalo due scritti: *Les Sirènes du Gers* di Jean-François Bladé⁷⁴ e la celebre raccolta *Fairy and folk tales of the Irish peasantry* di Yeats. Quest'ultima ci parla dei *merrows*, esseri che provengono dal mondo fatato irlandese, simili alle sirene perché per metà pesce, ma più colorati; non sono immortali, ma vivono circa novant'anni. Yeats ci dice che sono sia maschi sia

⁷³ H. HESSE, *Romanzi brevi. Leggende e Fiabe*, trad. it. di F. Saba Sardi, Milano, Mondadori, 1994, pp. 621-641.

⁷⁴ J-F. BLADÉ, *Les Sirènes du Gers*, in Id., *Contes populaires de la Gascogne*, tome II, Paris, Maisonneuve frères et C. Leclerc, 1886, (fa parte di *Les littératures populaires de toutes les nations*, tome XX), pp. 342-347. Rimando al par. 4.

femmine: «the male Merrows [...] have green teeth, green hair, pig's eyes, and red noses; but their women are beautiful, for all their fish tails and the little duck-like scale between their fingers. Sometimes they prefer [...] good-looking fishermen to their sea lovers»⁷⁵.

2.2 Alcune parenti delle sirene

Un discorso a parte meritano alcune parenti delle sirene (ondina, rusal'ka, melusina⁷⁶) che si distinguono da queste ultime perché non rappresentano la proiezione di fantasie erotiche, piuttosto, per dirla con Stucchi, «il senso di inquietudine e timore a esse correlato [è] dovuto invece al fatto che l'incontro con questo genere di incantatrici costituisce per l'uomo una prova di coraggio. L'innamorato diventa così un eroe chiamato a confrontarsi con l'Altro-da-Sé per acquisire consapevolezza di Sé»⁷⁷. Queste creature condividono il fatto di vivere, diversamente dalle sirene, in acque dolci, particolare questo non secondario perché, come ci fa notare Bachelard, «l'eau douce et la véritable eau mythique. Que l'eau de mer soit une eau inhumaine, qu'elle manque au premier *devoir* de tout élément révélé qui est de servir *directement* les hommes, c'est là un fait que les mythologues ont trop oubliés»⁷⁸.

Il mito di Ondina⁷⁹, legato al folclore nordico, percorre Ottocento e Novecento ma è soprattutto romantico perché porta con sé il conflitto

⁷⁵ W. B. YEATS, *The merrow in Fairy and folk tales of the Irish Peasantry*, London, The Walter Scott Publishing, 1888.

⁷⁶ Anche nel campo artistico le melusine hanno un loro spazio: tra le opere della scultrice belga Bettina Scholl-Sabbatini vi sono anche queste creature e a Roma nel 2015 si è tenuta una sua mostra intitolata proprio *Melusina*.

⁷⁷ D. STUCCHI, *Ondina e Lorelei. Storie di incantatrici romantiche*, «Elephant & Castle», 8, luglio (2013), p. 14. http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/uploads/saggi/678c70adcaf2c2672a6a55bf621b2e811ee1d8e7.pdf.

⁷⁸ BACHELARD, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 206.

⁷⁹ Ondina nasce con la saga dei Nibelunghi e con le favole sull'oro del Reno. Cfr. P. BOURDIEU, *Il dominio maschile*, trad. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 74. Da ricordare anche le Ondine che appaiono all'inizio del *Tannhäuser* che svolgono una parte fondamentale nella prima e nell'ultima scena dell'*Anello dei Nibelunghi* di Richard Wagner e hanno nomi evocativi dell'acqua: Woglinde, Wellgunde e Flosshilde,

di sentimenti, di lacerazioni, di contrapposizioni: Friedrich Heinrich La Motte-Fouqué nel racconto *Undine*⁸⁰ del 1811 narra le vicende di una fanciulla dalla bellezza folgorante (in realtà si tratta di una ondina) che vive in una capanna con due contadini e fa innamorare di sé un cavaliere che la porterà nel suo castello, nonostante sia già promesso sposo. Benché uno spirito dell'acqua non dovrebbe sposare un mortale, Undine accetta di sposare l'uomo, ma sa che se quest'ultimo la tradirà, lui morirà e lei dovrà tornare nelle acque. Una volta al castello, dopo diverse peripezie, il cavaliere torna dalla prima fidanzata e la sposa. A quel punto il suo destino è segnato: Undine si presenta a lui, lo abbraccia causando la morte del giovane e poi sparirà per sempre nelle acque. «La protagonista del racconto di La Motte-Fouqué [...] non ha le caratteristiche della maliarda incantatrice di stampo sirenico, il suo fascino non sembra essere letale e, pur esercitando un'attrazione magnetica su chi la incontra, non mette intenzionalmente a repentaglio la vita degli esseri umani: la giovane, infatti, è alla ricerca di una sintesi impossibile tra le proprie origini e il mondo degli uomini»⁸¹. Una famosa ondina è Lorelei, creatura del fiume Reno, dalla sensualità ostile e affascinante alla quale nel 1824 Heinrich Heine dedica una poesia (*Die Lorelei*, tradotta in italiano da Natalino Sapegno) in cui si parla della bella capigliatura della giovane e del canto che modula mentre si pettina, un canto ricco «di un fascino arcano, / violento»⁸²; altrettanto farà all'inizio del Novecento Apollinaire in *Alcools (La Loreley)*, una struggente poesia in cui una lorelei chiede di essere allontanata dagli uomini perché causa della

⁸⁰ F. H. LA MOTTE-FOUQUÉ, *Ondina*, trad. it. di D. Dell'Omodarme, Milano, Tea, 1989 (tit. orig. *Undine, eine Erzählung*, Wiesbaden, Kesselring, 1847).

⁸¹ STUCCHI, *Ondina e Lorelei. Storie di incantatrici romantiche*, op. cit., pp. 9-10. La storia di Undine viene riproposta senza sostanziali varianti sia nel dramma del 1939 *Ondine* da Jean Giraudoux, sia nell'opera *Undine* (1816) di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, sia nell'opera *Rusalka* del 1901 di Antonín Dvořák. Segnalo infine lo studio attorno alla figura di Ondina in R. CALABRESE, *Figlie dell'acqua, figlie dell'aria. Alcune variazioni sul tema di Ondina*, in *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, a cura di R. Svandrlik, Urbino, Editore Quattroventi, 1992, pp. 57-90.

⁸² Ancor prima, Clemens Maria Brentano, nell'intento di rivalorizzare le leggende tedesche, fece rifiorire la figura di Lorelei all'inizio dell'Ottocento e nel 1801 scrisse la ballata Lore Lay.

loro perdizione. Sulla scia, il racconto di Jun'ichiro Tanizali *Pianto di sirena*⁸³, scritto nel 1917, parte proprio dalla tradizione delle Lorelei per raccontarci la storia di Meng Shishou, giovane nobile e ricchissimo. Ci troviamo a Nanchino ai tempi della dinastia Qing. Il giovane sperpera i suoi anni di gioventù con donne e vino, ma è sempre più annoiato e voglioso di trovare la vera felicità. Un giorno un mercante occidentale dice di aver pescato una sirena e gliela vende in cambio di pietre preziose. «La creatura era rinchiusa in una bellissima vasca di cristallo e la parte inferiore del corpo, ricoperta di squame, ora si inarcava flessuosa come un serpente ora aderiva alla trasparente parete. Faceva compassione, raggomitolata con le braccia lungo i fianchi, la testa china sui seni quasi vergognosa di essere d'improvviso svelata alla luce di questo mondo»⁸⁴. Una notte la sirena inizia a parlare, dice di venire da Napoli e di essere stata rapita e implora l'uomo di lasciarla libera. L'uomo è indispettito da questa richiesta, allora la sirena, per convincerlo che esse non possono amare gli esseri umani, lo abbraccia e lui si sente gelare. A quel punto l'uomo dà seguito alla sua richiesta e la libera nell'oceano mentre la sua nave si dirige in Europa.

Per il folclore slavo e russo la rusal'ka⁸⁵ è una creatura acquatica, a volte descritta come essere metà donna e metà pesce. Essendo ninfe di acqua dolce, popolano laghi e fiumi e amano cantare tra i boschi. Sono giovani fanciulle molto belle, con i capelli lunghi che devono sempre essere umidi. Infatti, se i capelli si asciugano, muoiono. Aleksandr Puskin compose nel tra il 1826 e il 1832, senza portarlo a termine, un dramma in versi dedicato alla rusal'ka.

Infine, c'è Melusina. Di lei esistono diverse versioni: c'è chi la vuole con coda di serpente, chi la vuole con la coda doppia⁸⁶. Per Buzzati

⁸³ J. TANIZALI, *Pianto di sirena e altri racconti*, a cura di A. Boscaro, Milano, Feltrinelli, 1985; 1989, pp. 66-88.

⁸⁴ Ivi, pp. 75, 78.

⁸⁵ Le *Rusalki* sono le anime erranti delle fidanzate morte suicide o oggetto di maledizione prima delle nozze.

⁸⁶ Jean D'Arras, verso la fine del XIV secolo, le dedica il romanzo *Mélusine*. Per approfondimenti cfr. M. G. CAENARO, *Il linguaggio della fiaba: Melusina tra folclore e storia*, in *Senecio. Saggi, enigmi, apophoreta*, 2011, pp. 1-15, <http://www.senecio.it/sag/melusina.pdf>.

sono «gentili fumacchi impalpabili come aerei semi» e «vengono dai piccoli pertugi neri del tronco preistorico e secco»⁸⁷; André Breton, in *Arcane 17*, la invoca come unico modo per «redimere l'epoca selvaggia» nella quale vive (il riferimento va alla Grande Guerra). In tempi recenti Antonio Porta, tra il 1982 e il 1987, riscrive la leggenda di Melusina in una lunga ballata dal titolo omonimo: in essa si incrociano le vicende di tre cavalieri e di un contadino ai quali la sorte ha preparato l'incontro con altrettante melusine, che si mostrano nelle sembianze di donne e accettano di diventare le loro spose purché, tra il sabato e la domenica, siano lasciate libere e nessuno le segua: se il patto dovesse essere infranto, le donne scompariranno e con esse i loro figli e tutte le ricchezze. Nel fine settimana esse si trasformano in creature metà donna e metà uccello: «Melusina si getta sul pavimento e striscia / mentre striscia le crescono le ali, mentre si inarca / sulle ali piume multicolori, leggere e potenti, / e il corpo perde le squame, s'illumina dall'interno»⁸⁸. Nella ballata, va da sé, il patto verrà infranto e così le donne spariranno e tutto sarà perduto. Scrive Porta:

ho lavorato al poemetto sulla leggenda di Melusina per qualche anno, cercando di superare ostacoli di varia natura e soprattutto di capire perché mi interessavo tanto a un mito di trasformazione. Ho intuito, a un certo punto, che il vero tema era quello dell'invisibile [...] In tempi recenti la leggenda di Melusina ha ripreso quota e credo che la ragione sia la stessa che mi ha spinto ad arrivare fino in fondo con la ballata, il bisogno di esplorare ciò che sfugge alla nostra percezione⁸⁹.

3. *Il disincanto*

Nel 1921 su «La lettura» apparve un lungo scritto di Nino Salvaneschi nel quale viene ricostruito il mito della sirena avvalendosi del-

⁸⁷ D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969; 2002, pp. 176-177.

⁸⁸ A. PORTA, *Melusina. Una ballata e un diario* in Id., *Tutte le poesie* (1956-1989), a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009.

⁸⁹ A. PORTA, *Melusina*, con un saggio di N. Lorenzini, Milano, Crocetti editore, 1987.

le fonti scritte nell'antichità. Lo scritto si apre con una dichiarazione: «oggi, non si crede più a nulla [...] e così, molti saranno portati a vedere, nella storia delle Sirene, un grande *bluff* dell'antichità [...] ma la leggenda delle Sirene [...] è talmente bella [...] che merita veramente d'essere meglio conosciuta nel suo sviluppo ciclico»⁹⁰. Così scrivendo, Salvaneschi non nasconde la difficoltà di parlare di sirene e, estensivamente, di fantastico nel XX secolo. Ma un primo segno di cedimento del mito è riscontrabile già nel racconto di Giovanni Alfredo Cesareo, *Sirena*, pubblicato nel 1887. Qui si narra la storia di una giovane che, a causa della scelta scellerata dei suoi genitori di chiamarla Sirena, si appassiona alla mitologia greca a tal punto da convincersi di essere davvero una sirena e la sera va in riva al mare a cantare, sperando che qualche nave si fermi. Il giovane dottor Jacob che la ospita nella sua casa, innamorato di lei e incapace di curare questa sua follia, chiede a un amico psichiatra di trovare una soluzione. L'eminente studioso pensa che la soluzione stia nel noleggiare una barca e fingere che i marinai che la governano, attratti dal canto, si avvicinino a lei. Così, una sera, noleggiata una barca, si recano in prossimità della spiaggia dove la ragazza suole andare a cantare. Alla vista della barca, la fanciulla si getta in mare per raggiungerla, ma non sa nuotare; a quel punto, il suo giovane innamorato si tuffa per salvarla, ma non riesce nel suo intento. L'ultima immagine è quella del giovane che abbraccia il corpo esanime di Sirena e con lei si inabissa. Il racconto termina nel dubbio: le sirene non esistono e la fanciulla è semplicemente impazzita, oppure la ragazza è davvero una sirena che, fingendo di essere incapace di nuotare, irretisce il giovane spasimante e raggiunge il suo scopo trascinandolo con sé negli abissi? Questa seconda supposizione si fa realtà nel romanzo di H. G. Wells *The Sea Lady*. Lo scritto si distacca in parte dai romanzi che perpetuano in modo tradizionale il mito della sirena⁹¹. In esso

⁹⁰ N. SALVANESCHI, *La contrada delle sirene*, «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», 1 luglio 1921, fasc. 7, pp. 468-476: p. 468.

⁹¹ Il racconto di Wells ha influenzato diversi scrittori. Tra le fonti del racconto di Tomasi di Lampedusa poc'anzi citato c'è la lettura della sirena di Wells: all'interno del racconto si legge che La Ciura si ferma «davanti allo scaffale nel quale stavano le opere di Wells» e considera l'opportunità di rileggere *The Sea*

Wells, per parodiare i comportamenti dell'Inghilterra edoardiana, si fa beffe del mito: sulla spiaggia di Sandgate Castle verso Folkstone, in una giornata di agosto del 1899, una giovane donna viene avvistata mentre pare stia per annegare. In realtà la donna è una sirena che finge l'annegamento per poter essere salvata e portata nella casa della famiglia Bunting. Nessuno inizialmente si rende conto che la ragazza è una sirena; una volta sulla terraferma, la famiglia Bunting, appurata l'esistenza della coda e l'impossibilità della creatura di camminare, le procura una sedia a rotelle e con una coperta nasconde l'estremità: a tutti verrà detto che la fanciulla è inferma. Per essere accettata in società, alla creatura viene dato un nome: «'Miss Doris Thalassia Waters' was the pleasant and appropriate name with which the Sea Lady came primed»⁹². Wells gioca sfrontatamente con la tradizione anche nella scelta onomastica: la sua sirena si chiama Doris, nome piuttosto diffuso in area anglofona, che può esser fatto risalire alla mitologia greca attraverso il nome di Doride, una delle oceanine, figlie di Oceano e Teti, potenti dee delle acque e dei mari; Il nome Doris è accompagnato da un *middle name*, Thalassia, con ogni probabilità per conferirle, ancora una volta ironicamente, l'appartenenza a una condizione di prestigio. La radice di Thalassia e di Waters è persino tautologica: Thalassia indica sia mare sia un tipo di alga ma anche, nell'accezione medica di talassoterapia, percorso curativo per ritrovare benessere e armonia; Waters è l'elemento vitale da cui proviene la

Lady, un tempo snobbato, perché forse in esso avrebbe potuto trovare qualche risposta di fronte all'arcano. In realtà, come ci informano Vitello e Samonà, a Tomasi lo scritto di Wells era piaciuto poco e, scontento, pensò di scriverne uno di suo pugno (cfr. A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987, 2008; G. P. SAMONÀ, *Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974). Segnalo anche un interessante studio di John Carey secondo il quale la lettura di *The Sea Lady* di Wells influenzò Eliot durante la stesura del poema *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (cfr. par. 4). Per approfondimenti cfr. J. CAREY, *H. G. Wells, T. S. Eliot and William Golding: some connections* in G. HUGHES (eds.), *Corresponding Powers. Studies in Honour of Hisaaki Yamanouchi*, Cambridge, D.S. Brewer, 1997, pp. 223 e ss.).

⁹² H. G. WELLS, *The Sea Lady*, New York, Appleton & Company, 1902, p. 97.

sirena⁹³. La sirena di Wells sa leggere dal momento che nel fondo del mare si trovano navi piene di libri, conversare, beve tè, viene definita «a finished fine Sea Lady [...] a real live legendary creature»⁹⁴. Wells si fa beffe della tradizione raffigurando non la classica sirena nuda, ma la sirena che indossa «a fashionable Phrygian bathing cap [...] and a] red costume»⁹⁵. L'elemento perturbante si accompagna a quello umoristico poiché l'umorismo rinvia, per dirla con Ceserani⁹⁶, a un distanziamento critico e parodico della narrazione: in un'epoca in cui non è più possibile credere ai temi tradizionali proposti dal fantastico, o lo si irride o lo si rimpiange. Il lettore novecentesco (e in particolare quello del secondo Novecento), diversamente da quello ottocentesco, non è più disposto a lasciarsi sorprendere da apparizioni e visioni spaventose, non chiede più un uso emozionale, ma un uso intellettuale del fantastico⁹⁷.

Perciò il narratore novecentesco ha a sua disposizione due strade: usare le modalità del fantastico per meditare sugli incubi dell'uomo moderno e per riflettere su temi di attualità, oppure farsi beffe del modo in oggetto e giocare con i temi distintivi del fantastico in modo parodico. La sirena Doris si dichiara immortale ma senza anima e, per averne una, deve stare tra esseri umani. Confessa di aver deliberatamente deciso di approdare sulla terra perché tra le onde ha visto un giovane di belle speranze e si è invaghita di lui. Si tratta di Harry Chatteris, candidato alle elezioni, e la sirena lo vuole a ogni costo, pur

⁹³ Il mondo delle sirene si presta a essere esplorato anche dal punto di vista onomastico perché la *nominatio* riflette i diversi atteggiamenti verso il mito: può riflettere il rispetto per la tradizione (si pensi a Lighea di Tomasi di Lampedusa), può sottolineare la perdita di aloni fantastici tramite la scelta di nomi comuni e quotidiani (come si è appena visto con Wells), può evidenziare la privazione del diritto di esistenza tramite la privazione del diritto del nome (cfr. par. 5). Sull'onomastica legata alle sirene cfr. S. ZANGRANDI, *Da Lighea a Doris Thalassia Waters. Il nome della sirena* in Id., *Fanta-onomastica. Scorrubande onomastiche nella letteratura fantastica del Novecento*, Pisa, ETS, 2017, pp. 55-72.

⁹⁴ WELLS, *The Sea Lady*, op. cit., p. 63.

⁹⁵ Ivi, p. 10.

⁹⁶ CESERANI, *Il fantastico*, op.cit., p. 140.

⁹⁷ Cfr. I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980; Milano, Mondadori, 1995, p. 261.

sapendo che è fidanzato. Nella parte finale il racconto torna nei binari della tradizione e la sirena diventa «a thing of dreams and desires, a siren, a whisper and a seduction»⁹⁸. Quasi inevitabilmente Harry si innamora della sirena perché è libera, spregiudicata e non lo giudica e con lei si immerge nelle profondità marine, felice. La sirena, bella e sfrontata, pur di realizzare il suo scopo – avere il giovane con sé –, si dimostra noncurante e indifferente alle aspirazioni di Harry, ne calpesta gli interessi e senza scrupoli lo strappa alla vita tra i suoi simili.

Secondo Italo Calvino «l'evocazione moderna dei miti classici, tra ironica e affascinata [...] è affrontata dagli scrittori italiani con la familiarità e l'agio di chi si trova a casa sua»⁹⁹. Tale affermazione viene a rafforzare la rappresentazione che ci viene data dagli scrittori qui di seguito convocati, una rappresentazione, se vogliamo, di maniera, ovvero esseri marini dal corpo per metà femminile e per metà pesce, ma che viene superata perché nelle letterature della contemporaneità, accanto al rispetto per l'iconografia tradizionale, avviene anche il rovesciamento del topos, che da bello e fantastico si trasforma in ordinario e reale, come si legge nel racconto di Emilio Salgàri *Le sirene*¹⁰⁰, all'interno del quale Mastro Catrame racconta la storia di un ufficiale che, imbattutosi in una sirena, dal nome Manuelita, non riesce più a levarselo dalla testa tanto da decidere di seguirla e, una volta individuata tra le onde, si tufferà per stare con lei per sempre. Persino la scelta onomastica viene ad avvalorare l'idea che gli antichi miti hanno perso la loro straordinarietà e il nome della sirena è privato del significato legato all'aura mitica che la creatura reca con sé. Nel racconto *La piccola sirena* di Luigi Antonelli, invece, non è tanto la straordinarietà quanto l'esistenza della sirena che viene messa in discussione. L'uomo, che trova una piccola sirena infreddolita sulla spiaggia e la porta a casa, è convinto che il canto della creatura marina possa servire come cura per l'amica moribonda che si trova nella sua abitazione. Non è casuale infatti che la piccola sirena sparisca definitivamente una volta

⁹⁸ WELLS, *The Sea Lady*, op. cit., p. 86.

⁹⁹ I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2002, p. 238.

¹⁰⁰ E. SALGÀRI, *Le novelle marinaresche di mastro Catrame*, Torino, Speirani e Figli, 1894, pp. 55-61; Torino, Einaudi, 1973, pp. 72-78.

guarita la donna. L'uomo racconta l'accaduto all'amica, la quale trova una spiegazione razionale a questo fatto: «Ho sentito infatti qualcuno cantare dentro di me: ma non ho udito nessuna sirena. Non era forse la mia letizia che tu avevi dissepolta con la tua ansietà?»¹⁰¹. Questa affermazione, che annulla la possibilità di credere all'esistenza delle sirene, scatena l'ira dell'uomo: «io so, io so che il miracolo [...] l'ha compiuto in realtà quella piccola sirena ch'io raccolsi sulla spiaggia del mare»¹⁰². La sirena si fa simbolo della modernità interpretando la dissoluzione del passato di fronte all'avanzare inarrestabile del moderno che, con il suo razionalismo, non accetta la presenza della fantasia. Lo sgomento di fronte alla modernità è un espediente usato da alcuni dei narratori qui convocati per mostrare che le difficoltà che incontrano le sirene nel manifestarsi oggi equivalgono alle difficoltà incontrate dal fantastico per sopravvivere nel tempo presente. Leggendo con attenzione la produzione fantastica del secondo Novecento, non è difficile imbattersi nella rappresentazione dello spaesamento dell'uomo moderno che corrisponde alla sua perdita di stupore e alla sua incapacità di vedere il nesso realtà-fantasia. Il fantastico diventa un gioco, un pretesto per dar vita a divertenti variazioni letterarie, spesso di intendimento morale.

Le sirene che abbiamo visto finora sono ammaliatrici, autentiche *femmes fatales*, e rispettano l'iconografia tradizionale, ma nelle letterature della contemporaneità avviene anche il rovesciamento del topos, che da bello e fantastico si trasforma in brutto¹⁰³ e reale. Non è certo questa una novità novecentesca: già Dante nel XIX Canto del Purgatorio ci aveva presentato la sirena come «una femmina balba, / ne li

¹⁰¹ Il racconto appartiene alla raccolta *Primavera in collina*, Roma, Sapienza, 1929; si cita da L. ANTONELLI, *La piccola sirena* in L. D'Arcangelo (a cura di), *Enciclopedia fantastica italiana. Ventisette racconti da Leopardi a Moravia*, Milano, Mondadori, 1993, p. 441.

¹⁰² Ivi, p. 441.

¹⁰³ Anche nel recente racconto di Giovanna Zoboli, *Non crede alle sirene* (G. SCARABOTTOLO, G. ZOBOLI, *Non crede alle sirene*, Milano, I libri a naso, 2006) le sirene sono brutte: hanno occhi da pesce, sono di un pallore malato e nell'acquario dove si trovano non danno spettacolo come invece fanno squali e orche.

occhi guercia, e sovra i piè distorta, / con le man monche, e di colore scialba» (vv. 7-9)¹⁰⁴. A metà strada tra le due tendenze prima citate stanno le sirene di Stefano D'Arrigo raccontate in *Horcynus Orca*:

si cernevano sopra l'acqua con una flessuosità tale, da fare invidia alle onde medesime, col busto annudato sino all'ombelico, bianchissime, col petto bello pronunciato e duro come due cedri [...] la capigliatura nera corvina, che gli galleggiava di dietro come per manto. Femmine da lustrarsi gli occhi, in due parole: e oltre alla bellezza, la furbizia, l'arte mammalucchina che avevano nel mettersi in mostra e farsi vedere in tutto il loro valore e segnalarsi ai naviganti¹⁰⁵.

Insomma, «femminote ammaliatrici [...] nel quartodisotto codata, e nel quartodisopra [...] infantina, bambinesca»¹⁰⁶, famose per l'abilità nell'attirare i marinai nelle acque dello stretto di Messina e per poi massaccrarli. Anche D'Arrigo le rappresenta nella loro impudicizia, coscienti della loro intelligenza e della loro maliziosa bellezza, sfrontate nel mettere in mostra il loro corpo, fintamente inconsapevoli che la nudità è connessa con l'erotismo, con il desiderio sessuale. Esse appaiono con «i capelli biondi e lisci, ingommati dall'acqua salata; gli occhi lunghi e stretti, occhi di civetta [...], le labbrette quasi inesistenti [...], dentuzzi bianchi e fitti [...], tanti, quanti quelli d'una fera e con quella stessa spizzicatura a spinadirosa»¹⁰⁷. A ridurre la bellezza incantevole e incantatrice delle sirene ci pensa Don Mimì Nastasi, che conosce bene queste creature poiché è convinto che gli assomiglino: lui è paralitico, loro non hanno l'uso delle gambe. «Co-

¹⁰⁴ Scrive De Fiore: «la fonte di Dante, qui, è il Cicerone del De Finibus, non Omero [...] Ulisse ed i marinai non si lasciano – secondo Cicerone - sedurre dalla soavità delle voci e delle melodie, ma da quel che le Sirene promettono: in Cicerone, cioè, le Sirene dicono molto, cantando cose che per l'eroe di ritorno da Troia risultano irresistibili, perché attengono il senso di quel che ha fatto» (L. DE FIORE, *Sirene tra logos e desiderio* in G. Coccoli et al., *La mente, il corpo e il loro enigma. Saggi di filosofia*, Roma, Stamen, 2007, pp. 171-190: p. 175).

¹⁰⁵ S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, p. 614.

¹⁰⁶ Ivi, p. 609.

¹⁰⁷ Ivi, p. 631.

minciò a giocarci [...] come con pupe di stucco e di pezze dipinte. L'aver forse identico e come in comune con esse il quartodisotto, gli doveva ispirare una gran simpatia»¹⁰⁸. La frequentazione con le sirene, che gli raccontano la loro vita, lo rende famoso e tutti ascoltano inebriati i suoi racconti. Si tratta senza mezzi termini di prostitute, di «cocotte profumate, belle scisci, femmine scicchettose»¹⁰⁹ che chiamano i marinai.

L'associazione sirene-prostitute si affaccia anche nel racconto incompiuto e pressoché sconosciuto *Il capitano di lungo corso* di Roberto Bazlen; nel capitolo intitolato *Viaggio*, il capitano decide di intraprendere con la sua ciurma un viaggio specialissimo e ambizioso: un viaggio alla ricerca delle sirene. Un giorno, dopo tanta attesa, la sirena si fa sentire. Apparentemente Bazlen sembra riproporre il mito antico ma, poco dopo, viene riportato il canto della sirena che a un certo punto scade nella pornolalia quando ella si offre all'incauto capitano: «io sono sedicenne e viziosa [...] io sono grassa volgare e sono la grande puttana, e cerco le pulci fra i peli del mio pube, e ti offro il mio culo da baciare»¹¹⁰. Il lungo «Canto della sirena» così come fu udito dal capitano è l'occasione per Bazlen di interpretare parodicamente e recuperare personalmente il mito:

tenera e abbandonata ti offro la bocca per il primo bacio, e fra noi non ci sono più malintesi, e da oggi in poi vivremo eternamente insieme, in un appartamento luminoso con riscaldamento centrale; io

¹⁰⁸ Ivi, p. 612.

¹⁰⁹ Ivi, p. 613.

¹¹⁰ R. BAZLEN, *Il capitano di lungo corso*, in *Scritti*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984, p. 60. Scritto interamente in tedesco con alcune sporadiche parole in italiano forse nei primi anni del dopoguerra, come testimoniano Ljuba Blumenthal, Luciano Foà e Sergio Solmi e come si evince dalla data posta alla fine di una prima stesura della storia: 3-4 ottobre 1944. Riguardo all'associazione sirena-prostituta, segnalano anche la poesia di Edoardo Sanguineti *ballatella delle sirenelle* pubblicata in una plaquette dell'Oplepo (Biblioteca Oplepiana n. 28, 2008) dal titolo *Sirene. Fascinazioni* in cui il poeta scrive che «qualcuno afferma esse essere tutte superputtane / anzi miniputtane, perché un po' mininane / [...] seducono i maschietti, ardenti disumane, / le belle spogliarelle in lapmicrosottane» (p. 31 vv. 9-10; 13-14).

sono una zingara, e io sono selvaggia e cattiva [...]; ti chiedo esitante se venerdì verrai a prendere il tè; io sono una *fausse-maigre* [...]; io sono una *bricoleuse* [...]; io ho una sigaretta all'angolo della bocca, e le mani nelle tasche del mio tailleur, e la racchetta da tennis sotto il braccio [...]; sprofondati sempre di più in me¹¹¹.

Bazlen immerge l'antico mito nella modernità e oppone all'invito delle sirene di andare a vivere, come si leggeva in Tomasi di Lampedusa, «sotto gli altissimi mondi di acque» o in sontuosi palazzi situati in fondo al mare, l'invito di abitare in un comune appartamento; non gli offre bevande esotiche ma un semplice tè. Spesso nel Novecento i miti antichi vengono decostruiti e poi ricostruiti e reinventati, adattandoli. Esiste insomma una transcodificazione del mito che si sottrae alla determinazione dei ruoli sanciti dall'immaginario collettivo.

Queste sirene moderne che fumano, bevono tè e giocano a tennis rievocano le celebri sirene dell'*Ulysses* di James Joyce che sono le cameriere del bar frequentato da Leopold Bloom. Sugli avventori agisce la seduzione di queste bizzarre creature che, metaforicamente, richiamano mare, onde, maree, creme ed eritemi solari, le labbra sono tumide e ridenti nel sole e il bancone è associato alla scogliera. Esse, come del resto fanno alcuni antichi mitografi¹¹², vengono presentate come adescatrici:

Bending, she nipped a peak of skirt above her knee. Delayed. Taunted them still, bending, suspending, with wilful eyes [...] Smack. She set free sudden in rebound her nipped elastic garter smackwarm against her smackable a woman's warnhosed thigh¹¹³.

¹¹¹ Ivi, p. 61.

¹¹² Servio definiva apertamente la sirena prostituta e Clemente Alessandrino «una puttanelle che canta nel fiore degli anni».

¹¹³ J. JOYCE, *Ulysses*, Paris, Shakespeare & Co., 1922; Hardmondsworth, Penguin Books 1977, pp. 265; «Chinandosi s'afferrò un lembo di gonna sopra il ginocchio. Differiva. Ancora li tormentava chinandosi, in sospenso, con occhi malandrini [...] schiocco. Lasciò libera a un tratto di scatto la giarrettiere elastica estesa schioccandola contro la coscia schioccante caldicalzata di don-

Come nell'antico mito, Joyce non trascura il lato musicale: «a voiceless song from within, singing [...] a duodene of birdnotes chirruped [...] brightly the keys, all twinkling [...] called to a voice to sing, the strain of dewy morn, of youth, of love's leavetaking, life's, love's morn»¹¹⁴. Il capitolo XI intitolato *Le sirene* fu ispirato dalla musica e «costruito con contrappunto e polifonia: identificando personaggi e temi con brevi brani verbali, per poi farli "risuonare" sulla pagina in rapida successione, Joyce cercò di suonare il tempo necessariamente sequenziale della letteratura e di ottenere un effetto simile al risuonare simultaneo di note differenti nell'armonia musicale»¹¹⁵. Si prenda a esempio questo lacerto:

Bronze by gold heard the hoofrons, steelyringing Imperthnthn
 thnthnthn.
 Chips, picking off rocky thumbnail, chips.
 Horrid! And gold flushed more.
 A husky fifenote blew.
 Blew. Blue bloom is on the
 Gold pinnaced hair.
 A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.
 Trilling, trilling: Idolores¹¹⁶.

na» (J. JOYCE, *Ulisse*, trad. it. di G. De Angelis, Milano, Mondadori, 1988; 1991, pp. 258-260).

¹¹⁴ Joyce, *Ulysses*, op. cit., p. 263. «Un canto senza voce cantava dall'interno [...] una duodecima di note alate cinguettò [...] fulgidamente i tasti, tutti baluginanti [...] invocavano una voce che intonasse la melodia del rorido mattino, della giovinezza, del congedo d'amore, del mattino di vita, del mattino d'amore» (JOYCE, *Ulisse*, op. cit., p. 257).

¹¹⁵ S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, trad. it. di B. Maj, Bologna, Il Mulino, 1988, 1995, p. 100 (titolo originale *The culture of Time and Space*, 1983).

¹¹⁶ JOYCE, *Ulysses*, op. cit., p. 254. «Bronzo accanto a oro udirono I ferri zoccoli, acciaisonanti. / Impertnt tntntn. / Schegge, levando schegge dall'unghia rocciosa schegge. Orrore! / E oro arrossi ancora. / Una nota roca di piffero la sbloccò. / Sbloccò. Bloom blu è la patina sul. / Aurea chioma in gugliata. / Una rosa danzante su serici seni di raso, rosa di Castiglia. / Trillante trillando: Ahidolores!» (JOYCE, *Ulisse*, op. cit., p. 249).

Bronzo e oro sono le due cameriere del bar che odono «i ferrei zoccoli acciaisonanti» del corteo a cavallo che si snoda all'esterno. La sonorità del brano è data dalle ripetizioni spesso in duplicazione, dalle onomatopее, dalle allitterazioni; ci sono anche frammenti di canzoni popolari (*Rosa di Castiglia* e *Ahi Dolores*). Le parole, mescolandosi e inseguendosi, danno vita a «armonie verbali» che si rincorrono, si prendono, si lasciano, si ripetono simile allo stile della fuga¹¹⁷. L'intero capitolo è un'autentica seduzione sonora: gli avventori del bar suonano e cantano, le lusinghe delle sirene si esplicitano attraverso il «trilling trilling; Idolores» che è «a call, pure, long, and throbbing. Longindying call»¹¹⁸. L'immagine di mare e sirene torna più volte quando le giovani cameriere si riflettono nello specchio del bar e notano che la loro pelle è arrossata dal sole e si consigliano creme emollienti oppure quando Bloom osserva sul manifesto pubblicitario delle sigarette Mermaid «a swaying mermaid smoking mid nice waves»¹¹⁹. Mi piace segnalare che nel 1958 il musicista Luciano Berio compose un *Omaggio a Joyce, Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*. Si tratta di un documentario radiofonico per voce e nastro magnetico realizzato nello studio di fonologia di Milano che Berio realizzò in collaborazione con Umberto Eco. In esso voci incomprensibili che si fanno risalire alle sirene, suoni che ricordano il fluire delle onde del mare, lettura di alcune parti del capitolo XI dell'*Ulysses* di Joyce danno vita a interazioni vocali dove la materia viene disintegrata e ricomposta. Il risultato è fortemente straniante¹²⁰.

¹¹⁷ E. LINGUANTI, *Composizione musicale – composizione letteraria: l'episodio delle sirene nell'Ulisse di Joyce*, in *Riscrittura intertestualità transcodificazione*, a cura di E. Scavano, D. Diamanti, Pisa, Tipografia editrice pisana, 1992, pp. 515-533; p. 519.

¹¹⁸ JOYCE, *Ulysses*, op. cit., p. 254. «È una chiamata, pura persistente palpitante chiamata difficile amore» (JOYCE, *Ulisse*, op. cit., p. 249).

¹¹⁹ JOYCE, *Ulysses*, op. cit., p. 259. «Una ondulante sirena che fumava nel mezzo di flutti attraenti» (JOYCE, *Ulisse*, op. cit., p. 254).

¹²⁰ Per approfondimenti cfr. R. DANIELE, «*Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta*». Un'analisi di *Thema (omaggio a Joyce)* di Luciano Berio, Milano, RDM Records, 2010, pp. 15-16 e A. AIELLO, A. BUBBA, *Le sirene ovvero il luogo delle macerie e della ricostruzione*, in <https://statelyplump.files.wordpress>.

Anche la sirena che si incontra furtivamente nel romanzo *Requiem* di Antonio Tabucchi, la cui storia (solo accennata al lettore) viene narrata al protagonista da un venditore di storie, non abita più i mari, ma lavora come una comune mortale: la storia «parla di un mondo magico, di una sirena che lavorava in un circo e che si perse d'amore per un pescatore di Ericeira, è una bella storia, un po' malinconica, con un finale che fa piangere»¹²¹.

Nel 2013 Marco Ferrari pubblica *Sirenate*: si tratta di un libretto che raccoglie diverse storie legate a incontri con le sirene. Il narratore, riferendosi a scritti davvero esistenti (come *Brevi cenni sui cicloni e modo di evitarli: studi dei signori Capitani marittimi al lungo corso E. Ribighini e F. Ascoli*, Genova, Borzone, 1873) o a relazioni di comandanti (verosimili ma di cui non si ha traccia, come quella di Rolando Perassi di Chiavari del 1893), racconta alcune storie di sirene: quella del veliero Italia che, durante un furioso temporale, si imbatte in un gruppo di sirene che sembra venire in suo aiuto, tanto che i marinari, una volta tornati a Camogli, fanno apporre nella Chiesa della Vergine del Boschetto un ex-voto raffigurante la Madonna con coda di sirena¹²². Contrariamente a quanto tramanda la tradizione, le sirene sono salvifiche: nel terzo racconto è il canto delle sirene a calmare il ciclone; nel quarto racconto (non a caso intitolato *Le sirene salvifiche*, che è il proseguimento di quello poc'anzi nominato) viene trascritto il ringraziamento dei marinai per essere stati salvati e in esso si legge che le sirene, messaggere della Madonna, «angeli femminei del mare»¹²³, hanno trascinato la nave fuori dalla tempesta. Nel quinto racconto la sirena Molucca vive l'esperienza della seconda guerra mondiale: parte

com/2011/10/ii-intervento-le-sirene-ovvero-il-luogo-delle-macerie-e-della-ricostruzione-angela-bubba-agata-aiello.pdf.

¹²¹ A. TABUCCHI, *Requiem*, trad. it. di S. Vecchio, Milano, Feltrinelli, 1992; 1997, p. 114 (tit. orig. *Requiem (uma alucinação)*, Quetzal Editores, Lisboa 1991).

¹²² A onor di cronaca, nella Chiesa della Vergine del Boschetto di Camogli sono conservati numerosi ex-voto ma non c'è traccia di Madonne con coda di sirena. Nemmeno il direttore del vicino Museo Marinaro Gio Bono Ferrari, dove sono custoditi altri ex-voto, ha mai sentito parlare di Madonne con la coda!

¹²³ M. FERRARI, *Sirenate*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2013, p. 30.

da Dunquerque e, sfidando le bombe e i combattimenti per cielo e per mare, sempre più impaurita dagli uomini, raggiunge prima Taranto, poi l'Isola di San Pietro, poi la Libia, per arrivare infine a Pianosa. Qui salva un soldato da annegamento. Colpisce il fatto che l'uomo non sia stupito dalla presenza della coda, elemento caratterizzante questa creatura! Durante un bombardamento, la sirena viene ferita; portata in ospedale, senza che nuovamente nessuno si stupisca, viene operata, le viene amputata la coda e, per ragioni stravaganti, le vien dato il nome di una soldatessa appena morta. Molucca sposerà l'uomo da lei salvato, e che a sua volta l'ha salvata, e con lui fonderà un gruppo jazz. Del racconto colpisce la constatazione pacata e distaccata del fatto straordinario da parte dei personaggi, che porta assenza di stupore anche nel lettore, quasi si trattasse di cosa ovvia e naturale.

4. Dalla centralità del canto al suo annullamento

Come si è visto, la cultura moderna, pur continuando a restare ammalata dal mito delle sirene, lo aggiorna e suggerisce un percorso evolutivo. Un aspetto attorno al quale si nota con più incisività tale atteggiamento è il canto: il canto da sempre è un elemento di fascino che viene a completare la femminilità ammaliante delle sirene: «le Sirene cantano il desiderio che il soggetto, fino a quell'istante in cui le ascolta, non sa ancora di desiderare»¹²⁴ Del resto il nome sirena secondo alcuni deriva dalla radice *sir* che significa “incantamento del canto magico” (in ebraico *sirhen* significa “canzone seducente”). Non a caso Starobinsky¹²⁵ è convinto che le sirene offrano al navigante l'immagine del passato trasfigurata dalla musica, fuori dalla dimensione del tempo reale. Per Michel Foucault

le sirene sono la forma inafferrabile e proibita della voce che attrae. Non sono altro che canto. [...] La loro musica è il contrario di un

¹²⁴ DE FIORE, *Sirene tra logos e desiderio* in Coccoli et al., *La mente, il corpo e i loro enigma*, op. cit., pp. 171-190: p. 182.

¹²⁵ J. STAROBINSKI, *Le incantatrici*, trad. it. di C. Gazzelli, Torino, Edt, 2007, (tit. orig., *Les enchanteresses*, Paris, Seuil 2005).

inno: nessuna presenza scintilla nelle loro parole immortali; solo la promessa di un canto futuro ne percorre la melodia. È per questo che le sirene seducono, non tanto per ciò che fanno udire, ma per ciò che brilla nella lontananza delle loro parole, l'avvenire di quel che stanno per dire. Il loro fascino non nasce dal canto attuale, ma da quello che s'impegna a essere. Ora, ciò che le sirene promettono a Ulisse di cantare è il passato delle sue stesse imprese, trasformate per il futuro in poema: "Noi conosciamo le sventure, tutte le sventure che gli dèi nei campi della Troade hanno inflitto alle genti di Argo e di Troia". Offerto come in cavo, il canto non è che l'attrazione del canto, ma non promette all'eroe nient'altro se non la copia di quel che ha già vissuto, conosciuto, sofferto, nient'altro se non lui stesso¹²⁶.

Secondo il mito classico, le sirene chiedono all'uomo di fermarsi ad ascoltare; tale ascolto comporta dei rischi, ma l'uomo che accetta di rischiare rinasce a vita nuova. Per Jean-François Bladé la canzone che cantano le sirene è «si belle, si belle, que vous n'avez jamais entendu ni n'entendrez jamais la pareille»¹²⁷ e chi l'ascolta non ha scampo. Bernard-Pêcheur si salva solo perché, proprio mentre sta per annegare trascinato dalla forza ammaliatrice delle sirene, suonano le campane che annunciano la nascita del nuovo giorno e le sirene, durante il giorno, sono condannate a vivere sott'acqua. Per Robert Louis Stevenson il canto delle sirene porta alla follia: così succede a un suonatore di cornamusa che, dopo averle sentite cantare sulla spiaggia di Sandag, impazzisce e fino al giorno della sua morte non fa altro che ripetere: «Ah, the sweet singing out of the sea»¹²⁸. Per Salvaneschi la potenza del canto «come un colpo d'ala ci portava improvvisamente verso le vie del sole [...] la voce divina era discesa a martoriare la carne e si innalzò ancora più su, sino allo strappo di tutta la carne, sino a sradicar la vita e poi, in un urlo sinfonico di tutti quei desi-

¹²⁶ M. FOUCAULT, *Il pensiero del fuori*, trad. it. di V. De Ninno, Milano, SE, 1998, pp. 43-44 (tit. orig. *La pensée du dehors*, 1966).

¹²⁷ J-F. BLADÉ, *Les Sirènes du Gers*, cit., pp. 342-347: p. 342.

¹²⁸ R. L. STEVENSON, *The Merry Men and other Tales and Fables*, London, Chatto and Windus, 1887, p. 29.

deri deliranti, si spezzò in una cascata di trilli»¹²⁹. Per Rainer Maria Rilke tutto ruota attorno alla voce delle sirene. In *Lisola delle sirene* (1907), un personaggio esterno ricorda l'atteggiamento impacciato di un marinaio senza nome (il riferimento a Ulisse è forte) mentre tenta di spiegare le sensazioni vissute «là su quell'isole/ dorate [dove] qualche volta s'ode un canto»¹³⁰. Ci racconta anche la paura dei marinai, alludendo alla cera posta nelle loro orecchie che li ha resi sordi e all'unicità di quel canto cui nessun uomo resiste. E cosa dire del racconto di Ray Bradbury *The Women*? Una coppia sta trascorrendo le ultime ore di vacanza in riva al mare: la donna è nervosa perché avverte qualcosa di negativo attorno a sé e lo dice all'uomo che sta con lei. L'uomo ammette che anche per lui l'atmosfera sembra diventata ostile. A un certo punto l'uomo ha la sensazione di sentire qualcosa provenire dal mare e vuole avvicinarsi: l'acqua sembra avere una voce, un corpo. La moglie però, con scuse diverse, riesce a distrarlo. La sirena non viene mai nominata, sta al lettore concludere che la strana sensazione provata dai due è riconducibile alla creatura mitica: «it was old and beautiful. Out of the deeps it came, indolently [...] it was a shining green intelligence [...] it moved with a woman's grace [...] it had a woman's ways, the silken, sly, and ridde ways»¹³¹. La donna crede di essere riuscita a salvare suo marito impedendogli di fare il bagno nel mare ma, mentre stanno per tornare all'albergo, l'uomo sente un grido provenire dal mare e si getta nell'acqua dove appare una capigliatura di alghe verdi. Poco dopo il mare restituirà il corpo senza vita dell'uomo. La creatura è riuscita a trarlo a sé proprio grazie alla musica: «music drifted up like mist from the water. It was a whi-

¹²⁹ SALVANESCHI, *Sirenide, il romanzo di Capri*, op. cit., pp. 201-202.

¹³⁰ R. M. RILKE, *Nuove poesie - Requiem*, Torino, Einaudi, 1992, p. 203, vv. 13-14.

¹³¹ R. BRADBURY, *The Women*, «Famous Fantastic Mysteries», October 1948, poi Id., *I sing the Body Electric!*, New York, Avon Books, 1998, pp. 62-73: 62. «Qualcosa di antico e di bello. Usciva indolente fuori dalle profondità marine [...] era un'intelligenza di un verde brillante [...] era fatta di mare [...] aveva i modi di una donna, quei modi astuti, insinuanti, segreti» (Ray Bradbury, *Io canto il corpo elettrico*, trad. it. di G. M. Griffini, Mondadori, Milano, 2001, pp. 75-76).

spering music of deep tides and passed years of salt and travel [...] it was a singing of a time-lost voice»¹³².

Nel terzo millennio la fama della voce delle sirene viene perpetuata in diverse modalità. Il film del 2000 dei fratelli Coen *O Brother where art you?*¹³³ narra la vicenda di tre galeotti fuggiti dal penitenziario alla ricerca del tesoro nascosto da uno dei tre in prossimità di un fiume, dove appaiono inaspettatamente tre sirene sotto le mentite spoglie di tre avvenenti ragazze. Mentre i tre sono vicini al fiume, queste donne-sirene che stanno lavando i panni li irretiscono e li seducono con il loro canto inebriante e disorientante nel quale, come un pedale ostinato, ripetono «Go to sleep you little baby [...] You are a sweet little baby [...] don't you weep pretty baby» e concludono: «You and me and the devil makes three / don't need no other lovin' baby». Anche in una serie vincitrice di incassi come quella di *Harry Potter* di J. K. Rowling si incontrano le sirene, sempre raffigurate nell'atto di cantare. In *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2000) Harry deve andare a salvare alcuni amici rapiti dalle sirene e recuperare la sua Firebolt, la scopa magica. Durante l'immersione è accolto dal canto ammaliante delle sirene, che vengono però raffigurate brutte, con la pelle grigiastra, denti spezzati e chiome arruffate. In *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (2005) il canto delle sirene accompagna l'arrivo del feretro di Albus Dumbledore (nella traduzione italiana è Albus Silente). Il canto fa venire la pelle d'oca a Harry, benché non sia sgradevole; nuovamente le sirene sono pallide e rugose e i capelli assumono strane tonalità violette.

In tempi recenti si ascoltano brani che recuperano il mito delle sirene: il protagonista del brano del gruppo musicale Finley *Sirene*, tratto dall'album del 2006 *Tutto è possibile*, è un naufrago d'amore e

¹³² Ivi, p. 67. «Era una musica che sussurrava di maree profonde e di anni passati, di sale e di viaggi [...] era il canto di un voce perduta nel tempo», ivi, p. 81.

¹³³ Il film dei Coen parte dal mito di Ulisse per dar vita a un'opera demitizzante. Il protagonista si chiama Everett Ulysses McGill, sua moglie si chiama Penny (abbreviazione di Penelope) insidiata non dai Proci ma da un uomo insignificante se messo a confronto con Everett. Ci sono anche Polifemo (si tratta di Big Dan Teague che indossa una benda perché è guercio), Tiresia, l'indovino vecchio e cieco che dispensa profezie da un carrello ferroviario.

chiede di essere legato perché sa che non resisterà al canto della sirene: «Sento il suo canto da lontano / “Vieni qui tra le mie catene. / Seguimi” nell’aria Sirena». Carmen Consoli, nel presentare il suo album *Eco di sirene*, dice: «è uno spazio nel quale accogliere e dar corpo alle domande e alle risposte sull’oggi, sul gioire e il soffrire quotidiano [...] la sirena è un oggetto ambivalente: un suono d’allarme, una creatura magica che canta per segnalare un pericolo. La sirena ama e custodisce, assorda e allerta. Ma anche incanta e seduce»¹³⁴.

Nel Novecento per molti artisti, invece, sembra che non sia il canto vero e proprio a sedurre, quanto il suono della voce, il registro vocale indifferenziato, preverbale¹³⁵, sensuale e adescatore, la parola pronunciata che seduce chi l’ascolta. La sirena di Marinetti sospira voluttuosa senza cantare, ma basa le sue lusinghe sulle consonanti liquide: «accarezzami colle tue calde immagini colorate e subito io mi incernerò»¹³⁶; la sirena incontrata da La Ciuria ha «la voce [...] un po’ gutturale, velata, risuonante di armonici innumerevoli [...] “Il canto delle sirene, Corbera, non esiste: la musica cui non si sfugge è quella sola della loro voce”»¹³⁷; per Joyce gli strumenti della loro seduzione sono tre: la bellezza, l’alcol che offrono e la musica, un canto senza voce: «a voiceless song from within, singing [...] a duodene of birdnotes chirruped [...] brightly the keys, all twinkling [...] called to a voice to sing, the strain of dewy morn, of youth, of love’s leavetaking, life’s, love’s morn»¹³⁸; per Bazlen «non

¹³⁴ C. CONSOLI, *Voglio guardare il mondo con gli occhi delle sirene*, «Sette. Corriere della Sera», 23 dicembre 2016, pp. 26-27: 27.

¹³⁵ Come sostiene Cavadero, «Quel che conquista non sono tanto le parole quanto l’articolazione della voce, il suono preverbale, la vittoria del fonico sul semantico» Sul rapporto canto, parola, opera cfr. A. CAVADERO, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

¹³⁶ MARINETTI, *Novelle colle labbra tinte*, op. cit., p. 149.

¹³⁷ TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, op. cit., pp. 385-386.

¹³⁸ JOYCE, *Ulysses*, op. cit., p. 263: «Un canto senza voce cantava dall’interno [...] una duodecima di note alate cinguetò [...] fulgidamente i tasti, tutti baluginanti [...] invocavano una voce che intonasse la melodia del rorido mattino, della giovinezza, del congedo d’amore, del mattino di vita, del mattino d’amore» (JOYCE, *Ulisse*, op. cit., p. 257).

era un canto, era un sentirsi portare, un rifugio, una felicità, era il placarsi di una fame sconosciuta [...] oggi il mio canto ti culla, ti culla meglio del maligno beccheggio della nave là fuori [...] il mio canto è caldo [...] un momento ancora, ascolta il canto, ti canto la tua vita»¹³⁹; l'avvocato Motta del romanzo di Soldati sente «non un canto, ma una confusa armonia di voci, ora lontana ora vicina, un lungo accordo ondeggiante di voci rauche e argentine»¹⁴⁰; Andrea Camilleri propone il topos della voce ammaliatrice nel suo *Maruzza Musumeci* (cfr. par. 5): «Maruzza raprì la vucca [...] aviva 'na voci càvuda ma potenti, miludiusa, che affatava»¹⁴¹: il suono non è solo ammaliatore ma anche consolatore, infatti, alla fine del libro, accompagnerà il soldato Steven nel momento della sua morte con motivi che «affatavano, 'ncantavano, non parivano di chista terra, era come se vinivano da un munno scognito»¹⁴². I lacerti qui sopra esposti mostrano la forza visionaria dei suoni prodotti dalle sirene: il suono apre la strada all'incontro tra noto e ignoto, tra uomo e sirena, è una forza adescatrice che attrae e incanta, «apre uno spazio sull'alterità implicando il susseguirsi di singoli istanti, un ricorso al sé e la sua messa in relazione con l'altro, dando adito a tutti quei fenomeni di euforia, disforia o fobia verso l'ignoto»¹⁴³. Il termine alterità è centrale nel discorso sirenico: la sirena, ibrido per definizione, in bilico tra due mondi (quello umano e quello animale), attratta dal mondo degli uomini ma incapace di farne davvero parte, rappresenta l'altro da sé. Da questa alterità nasce l'inquietudine dell'uomo: davanti a sé c'è un essere non definibile, il cui comportamento (vorrebbe un'anima e l'unico modo per averla è stare con gli uomini) designa una metamorfosi incompiuta.

Se per alcuni scrittori le sirene si rivolgono agli uomini, non importa se col canto o col semplice suono, diversamente per T. S. Eliot le sirene non cantano più per loro: «I have heard the mermaids sin-

¹³⁹ BAZLEN, *Il capitano di lungo corso*, op. cit., pp. 58, 61.

¹⁴⁰ SOLDATI, *La verità sul caso Motta*, op. cit., p. 118.

¹⁴¹ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 57.

¹⁴² Ivi, p. 146.

¹⁴³ E. F. PLATZER, *Il fascino seduttivo delle metropoli d'arte* in R. Aragona (a cura di), *Illusione e seduzione*, op. cit., p. 157.

ging, each to each / I do not think that they will sing to me / I have seen them riding seaward on the waves / Combing the white hair of the waves blown back»¹⁴⁴. Similmente, per Laura Pugno il richiamo delle sirene è un canto che l'uomo non poteva sentire: «le sirene non cantavano per l'orecchio umano [...] il loro canto vero era un richiamo ultrasonico che faceva impazzire i cani, e forse, per quanto impercettibile all'udito, anche gli uomini»¹⁴⁵.

A questo punto è evidente che per resistere al fascino ammaliatore delle sirene c'è ancora solo una strada da percorrere: quella del rifiuto all'ascolto, come si legge nel celebre racconto *Il silenzio delle sirene* (1917) di Franz Kafka. Kafka si fa beffe dell'eroe greco perché questi si riempe le orecchie di cera¹⁴⁶. Secondo l'intrigante interpretazione di Platzer, «sottrarsi forzatamente alla seduzione sonora del canto delle sirene [...] non fa altro che confermare il potere comunicativo persuasivo del suono. La forza e, soprattutto, il potenziamento seduttivo nascono, però, anche da una condizione che precede il meccanismo seduttivo vero e proprio: l'assenza. [...] L'assenza, il silenzio sonoro e/o sensoriale predispone l'ascoltatore all'intensificazione del sentire e determina l'aumento del desiderio»¹⁴⁷. E infatti scrive Kafka:

le sirene possiedono un'arma ancora più temibile del canto, cioè il loro silenzio [...] Di fatti all'arrivo di Ulisse le potenti cantatrici non cantarono, credendo che tanto avversario si potesse sopraffare solo col silenzio [...] Esse invece, più belle che mai, si stirarono, si gi-

¹⁴⁴ T. S. ELIOT, *The Love Song of J. Alfred Prufrock* in *Collected Poems, 1909-1962*, London, Faber & Faber, 1963, p. 17; «Ho udito le sirene cantare l'una all'altra. / Non credo che canteranno per me. Le ho viste al largo cavalcare l'onde / Pettinare la candida chioma dell'onde risospinte» (T. S. ELIOT, *Prufrock e altre osservazioni* in Id., *Opere*, a cura di R. Sanesi, vol. I, Milano, Bompiani, 2001, p. 285).

¹⁴⁵ L. PUGNO, *Sirene*, Torino, Einaudi, 2007, p. 11.

¹⁴⁶ F. KAFKA, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1992, p. 429. Non a caso Piero Boitani parla di dislettura del mito da parte di Kafka (cfr. P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 214).

¹⁴⁷ E. F. PLATZER, *Il fascino seduttivo*, op. cit., p. 158.

rarono, esposero al vento i terrificanti capelli sciolti e allargarono gli artigli sopra le rocce. Non avevano più voglia di sedurre¹⁴⁸.

Il loro silenzio è l'arma estrema del loro fascino. Kafka complica ulteriormente l'interpretazione dicendo che «è possibile [...] che egli abbia realmente notato che le Sirene tacevano e che avesse usato quella finzione su riportata soltanto per opporre, a loro e agli dèi, una sorta di scudo»¹⁴⁹. Così dicendo, Kafka sottolinea l'impossibilità di conoscere questi esseri che nella loro doppiezza, esseri umani e animaleschi, sono depositari dei segreti del mondo e anche il grande eroe Ulisse ha creduto «che cantassero e immaginò che lui solo fosse preservato dall'udirle [...] perché] nemmeno il Fato poteva penetrare nel suo cuore»¹⁵⁰. Scrive Pietro Citati,

sebbene con molte cautele, Kafka avanza un'altra versione della leggenda delle Sirene, [Ulisse ...] capisce che le Sirene tacciono: che egli assiste al silenzio e alla morte degli dèi. Ma, al contrario degli altri uomini, non si lascia vincere dalla seduzione di questo silenzio [...] astuto come una volpe, finge di credere che esse cantino ancora. [...] Ulisse comprende che la morte degli dèi è la prova suprema che gli dèi ci impongono nella nostra epoca, l'ultima astuzia divina nel corso di una lunga battaglia con gli uomini. Se vuole sopravvivere, non

¹⁴⁸ KAFKA, *Racconti*, op. cit., pp. 428-429.

¹⁴⁹ Ivi, p. 429.

¹⁵⁰ *Ibidem*. Per Jacqueline Risset, «in questo il racconto si fa più sirena delle sirene, perché di fronte ad esse si possono mettere in atto gli stratagemmi che si vogliono, ma non si saprà mai cosa siano in realtà» (J. RISSET, *Il silenzio delle Sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Roma, Donzelli, 2006, p. 134). Per Giulio Rosa, «l'ultimo viaggio, che ha al centro l'incontro di Ulisse con le Sirene, sembra assurgere a emblema della moderna poesia europea, punta estrema e più ardita della creazione artistica, forse l'unica in grado di entrare in questo silenzio e svelarne l'enigma». (G. ROSA, *La modernità letteraria e il tema dell'ultimo viaggio: parodie e riscritture* in C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam - Redazione elettronica E. Bartoli (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*, Roma, Sapienza Università di Roma, 2009 <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Giulio%20Rosa.pdf>, p. 8).

può che contrapporre astuzia ad astuzia; e finge di essere un uomo limitato, puerile, che crede nella protezione dell'albero e della cera. [...] nel mondo desolato, che la morte degli dèi apre al cuore degli uomini, egli continua ad ascoltare la loro voce immortale – così tremenda, così implacabile e ricca di seduzione¹⁵¹.

Contrariamente, Bertolt Brecht apertamente dichiara che Kafka si è sbagliato («su questa storia c'è una rettifica anche in Franz Kafka»). Egli riteneva nei *Dubbi sul mito* che la voce delle sirene non si fosse ridotta al silenzio, ma avesse preferito volgersi all'insulto: dalle loro bocche non uscivano dolci suoni, ma autentici insulti contro Odisseo che, in perfetta sintonia con la storia omerica, temendo di non riuscire a resistere al loro canto, aveva preferito farsi legare. Brecht pensa che le gole che i rematori vedevano gonfie allo spasimo urlassero insulti contro quel maledetto provinciale incapace di osare e che Ulisse si contorcresse semplicemente perché anche lui provava vergogna. Secondo Luigi Spina, «la cooperazione odisseo-marinaî nasconde (alle orecchie dei rematori) la meschina avventura di un eroe inetto, che le Sirene non possono che sbeffeggiare per la sua estrema cautela. La trasformazione del canto in silenzio, come per Kafka, o in insulto, come per Brecht, non danneggia comunque le Sirene, semmai ridicolizza l'eroe»¹⁵². Diversamente, Giovanni Pascoli, nel XXI canto del lungo poema *L'ultimo viag-*

¹⁵¹ P. CITATI, *Kafka*, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 170-171. Probabilmente ammalata dal racconto di Kafka, nel 1985 Adelaida García Morales pubblica il romanzo *El silencio de las Sirenas*. La narratrice, María, racconta il delirio di Elsa e la sua storia disperata che si conclude con la sua follia amorosa e il conseguente suicidio. Invaghita di Agustín Valdés, uomo davvero esistente ma incontrato solo in sogno, Elsa vive il suo amore immaginario solo attraverso chiamate telefoniche e lettere per paura d'incontrarlo. Dopo la sua morte, María spedisce all'uomo l'ultima lettera in cui l'amica aveva trascritto il racconto di Kafka, da cui è tratto il titolo del romanzo, e sottolineato alcune frasi legate a Ulisse, alla cera e alle catene. Come le sirene, anche Elsa non è riuscita a sedurre con la voce Agustín, novello Ulisse protetto dalla cera posta nelle orecchie.

¹⁵² L. SPINA, *Cosa cantavano di solito le sirene? Quid sirenes cantare sint solitae?*, «Annali Online di Ferrara – Lettere», speciale I (2007), 13-20, www.annali.unife.it/lettere/article/download/268/217.

gio intitolato *Le sirene (Poemi conviviali)*, descrive un Ulisse non di maniera il quale, all'udire in lontananza le sirene dalla «voce com'è dolce il miele» (v. 21), sprona i suoi uomini ad andare incontro a queste creature, ma non legato all'albero, bensì slegato: «“Uomini, andiamo a ciò che solo è bene:/ a udire il canto delle due Sirene. / Io voglio udirlo, eretto su la nave, / né già legato con le funi ignave: / libero! alzando su la ciurma anela / la testa bianca come bianca vela; / e tutto quanto nella terra avviene / saper dal labbro delle due Sirene”» (vv. 40-47). Le sirene però non rispondono alle incalzanti domande di Ulisse perché sono solo scogli, e proprio contro quegli scogli la nave cozza, affondando¹⁵³. Per Giulio Rosa,

l'Odisseo pascoliano, ridivenuto “fanciullino”, è irresistibilmente attratto dal mare, affascinato da un regressivo viaggio per acqua, proiettato verso l'incontro decisivo con la morte, il Nulla [...] prende [...] coscienza, fino all'ultimo, dinanzi allo scoglio mortale delle Sirene, della definitiva caduta delle “favole antiche”: la sua nave che, scivolando follemente sulle onde verso la meta fatale, vi si infrange, segna anche la frantumazione del mito, la sua dissoluzione. Le figure del mito, le suggestive avventure raccontate dalla poesia di Omero, che avevano animato gli albori della civiltà occidentale, il vichiano mondo della giovinezza dell'umanità, sono irreversibilmente svanite¹⁵⁴.

Secondo Maurice Blanchot le sirene cantavano, ma i loro erano canti imperfetti che «n'étaient qu'un chant encore à venir, elles

¹⁵³ Per approfondimenti cfr. C. CHUMMO, *Il silenzio delle sirene*, in M. Pazzaglia, (a cura di), *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 71-83 e G. PUCCI, *Le sirene tra canto e silenzio: da Omero a John Cage*, «ClassicoContemporaneo», I (2014), pp. 80-97. Pascoli dedica anche un'altra poesia al mito sirenico dal titolo *La sirena (Myrica)*, dove il canto è associato a un «gemito grave» (v. 6).

¹⁵⁴ G. ROSA, *La modernità letteraria e il tema dell'“ultimo viaggio”: parodie e riscritture* in C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam - Redazione elettronica E. Bartoli (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, op. cit., pp. 7-8.

conduisaient le navigateur vers cet espace où chanter commencerait vraiment [...] chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrirait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître»¹⁵⁵. Si tratta quindi di un canto seducente benché imperfetto, un canto ancora a venire: a seguire quel canto si arriverebbe nel luogo dove inizia veramente il canto. Blanchot parte dal mito come ci è stato raccontato da Omero, sottolineando che Ulisse ha ascoltato il canto da semplice spettatore, impossibilitato a unirsi a esso poiché legato all'albero maestro della nave. Ulisse però, secondo Blanchot, non riuscì davvero a sconfiggere le sirene: esse, per la prima volta vinte dalla disperazione, scomparvero, ma lo imprigionarono nel racconto tramite il quale poterono e possono continuare ad ammaliare chiunque si accosti a loro. Italo Calvino, in una relazione a un convegno del 1978, sostiene: «una delle più belle pagine di Maurice Blanchot interpreta il canto delle Sirene come un al di là dell'espressione da cui Ulisse, dopo averne sperimentato l'ineffabilità, si ritrae, ripiegando dal canto, al racconto sul canto»¹⁵⁶. Calvino si domanda cosa cantino le sirene e, in accordo con Blanchot, «un'ipotesi possibile è che il loro canto non sia altro che l'*Odissea* [...]». L'esperienza ultima di cui il racconto di Ulisse vuol rendere conto è un'esperienza lirica, musicale, ai confini dell'ineffabile [...] il canto delle Sirene, l'estremo punto d'arrivo della scrittura, il nucleo ultimo della parola poetica, e forse [...] arriveremmo alla pagina bianca, al silenzio, all'assenza»¹⁵⁷.

¹⁵⁵ M. BLANCHOT, *Le chant des Sirènes*, I. *La rencontre de l'imaginaire*, in Id. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959; 1969, pp. 9-10. «Erano un canto ancora a venire, guidavano il navigante verso quello spazio dove il canto potrebbe cominciare veramente [...] C'era qualcosa di meraviglioso in questo canto reale, canto comune, segreto, canto semplice e quotidiano, che tutto a un tratto si dava a riconoscere, cantato irrealmente da potenze estranee e (diciamolo) immaginarie, canto dell'abisso: che, ascoltato una volta, apriva in ogni parola un abisso e invitava con forza a sparirvi dentro» (M. BLANCHOT, *Il canto delle Sirene*, I. *L'incontro con l'immaginario*, in Id., *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 13-14.

¹⁵⁶ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 389.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 389-390.

Anche l'ultimo baluardo del mito viene a essere abbattuto e, ad acuire questa situazione, si aggiungono gli scritti oplepiani¹⁵⁸. Si tratta di «sediziosi esperimenti»: *La fine della sirena* di Anna Busetto Vicari è la trascrizione del dialogo tra una sirena e l'eco della sua voce, da lei scambiata per un uomo. Qui la sirena è pronta a rinunciare a tutto, persino al suo canto, pur di avere un uomo accanto a sé, ma alla fine capisce che non c'è scampo e il canto finisce per sempre:

S. Cos'è che ti fa immaginare la mia voce, che in terra non possiede nessuna donna?

E. ... una donnaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!...

S. [...] ma potrai dimenticare lei e star con me senza pensarla mai.

E. ... maiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii!...

S. Ripensaci, ti prego. Ti giuro che per te rinuncerei persino al mio canto e starei in eterno zitta.

E. ... zittaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!...¹⁵⁹

In *Io sono* di Daniela Fabrizi, la Sirena Incantata dichiara di non saper cantare: quello che le manca è proprio la forza incantatrice e rapitrice del canto e l'unica sua speranza è che l'uomo che lei invita a fermarsi possa comporre un canto per lei: «se tu, anche solo una volta, una volta sola, mi canterai, io lascerò questa prigione e respirerò l'aria nuova del mattino fino a mutarla in giovane suono tra la lingua e il palato»¹⁶⁰. Nella stessa plaquette, Paolo Albani dedica *Sette variazioni sul canto notturno delle sirene*: uno per musicisti, uno per uomini d'affari, uno per geometri, uno per dadaisti impenitenti, uno per floricoltori greci, uno per giocatori d'azzardo¹⁶¹:

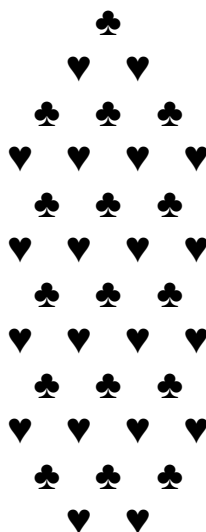
¹⁵⁸ Oplepo è l'acronimo di OPificio di LEtteratura POtenziale; fondato a Capri nel 1990 da Ruggero Campagnoli, Domenico D'Oria e Raffaele Aragona, è composto da un gruppo di studiosi di diverse discipline che, ispirandosi all'OuLiPo francese, si occupa di sperimentazioni linguistiche applicate alla prosa e alla poesia italiana. Nel 2008 è stata pubblicata una plaquette dal titolo *Sirene. Fascinazioni*, op. cit.

¹⁵⁹ A. Busetto Vicari, *La fine della sirena* in Oplepo (a cura di), *Sirene*, op. cit., p. 10.

¹⁶⁰ D. Fabrizi, *Io sono* in Oplepo (a cura di), *Sirene*, op. cit., p. 13.

¹⁶¹ Paolo Albani dedica *Sette variazioni sul canto notturno delle sirene*, in Oplepo (a cura di), *Sirene*, op. cit., p. 21.

Canto notturno delle sirene per giocatori d'azzardo



L'ultima variazione è per naviganti con tappi di cera nelle orecchie. Nel loro sito gli oplepiani così spiegano questa operazione: «il richiamo è dato dalla sirena-pagina bianca, o in una versione più attuale sirena-schermo bianco del PC, che attrae lo scrittore e lo invoglia a scompaginare il candito pallore del foglio di carta o del video in ardimentose combinazioni di parole; una sirena-pagina bianca che esercita su chi scrive un fascino irresistibile perché alla fin fine [...] il bianco non è che [...] uno spazio su cui tracciare la rotta di una personalissima navigazione linguistica»¹⁶². Anche i marinai di oggi, che ben conoscono le sirene, non si lasciano più irretire dal loro canto e addirittura, come dichiara Francesco De Gregori nella canzone *Non sarà il canto delle sirene* (*Terra di nessuno*, 1987), «non sarà il canto delle sirene che ci innamorerà [...] Non sarà il canto delle sirene in una notte senza lume, / A riportarci sulle nostre tracce [...] Non sarà il canto delle sirene ad addormentarci il cuore [...] ma sarà la voce delle nostre donne, a guidare i nostri passi». A conclusione di questa desolante parte dedicata all'annullamento del canto della sirena, che

¹⁶² <http://www.oplepo.it/Sirene.html>.

indica già chiaramente quale strada ha imboccato il mito, pongo i versi di Camillo Sbarbaro: «perduta ha la sua voce / la sirena del mondo, e il mondo è un grande / deserto»¹⁶³.

5. La cancellazione del mito della sirena

Anche Herman Melville non sa resistere al fascino perverso delle signore del mare. Le incontriamo in tre diversi momenti del suo celebre romanzo *Moby Dick*: nel cap. XCIII, quando un marinaio cade in acqua e, nell'inabissarsi, le incontra, perdendo il senno: «the sea had jeeringly kept his finite body up, but drowned the infinite of his soul [...] Rather carried down alive to wondrous depths [...] and the miser-mermaid [...] revealed his hoarded heaps»¹⁶⁴. Più avanti, le incontriamo nel cap. CXII quando, ragionando attorno alla morte che in alcuni momenti sembra l'unica soluzione ai mali che affliggono il mondo, il narratore pensa all'oceano pronto ad accogliere il corpo di chi non è più e «from the hearts of infinite Pacifics, the thousand mermaids sing to them: "Come hither, broken-hearted; here is another life without the guilt of intermediate death; here are wonders supernatural, without dying for them. Come hither! Bury thyself in a life which, to your now equally aborre and abhorring, landed world, is more oblivious than death. Come hitler! Put up thy gravestone, too, within the churchyard, and come hitler, till we marry thee!"»¹⁶⁵. Finora pare che Melville accolga pienamente

¹⁶³ C. SBARBARO, *Taci, anima stanca di godere*, in *Pianissimo*, Firenze, Libreria della Voce, 1914, vv. 22-24.

¹⁶⁴ H. MELVILLE, *Moby Dick or the Whale*, New York, Harper and Brothers, 1851; *Moby Dick; or, The Whale*, Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc., 1996, p. 189. «Il mare aveva beffardamente sostenuto il suo corpo finito, ma annegato l'infinito del suo spirito [...] trasportato vivo, piuttosto, a meravigliose profondità, [...] e l'avara sirena, [...] gli aveva rivelato i suoi tesori ammassati» (H. MELVILLE, *Moby Dick o la balena*, trad.it di C. Pavese, Torino, Frassinelli, 1932; Milano, Adelphi, 1987, p. 439).

¹⁶⁵ Ivi, p. 221. «Dai cuori d'infiniti Pacifici migliaia di sirene cantano: "Vieni, o tu che hai il cuore spezzato: qui c'è un'altra vita senza che occorra pagare prima lo scotto della morte: qui ci sono meraviglie soprannaturali, senza il

la tradizione, infatti, anche qui l'incontro con la sirena porta alla follia; la sirena canta e col suo canto invita a perdere la vita terrena per acquistarne una ben più appagante. Ma nell'ultima occorrenza (cap. CXXVI), Melville insinua il dubbio che la sirena non esista: mentre la nave passa accanto ad alcuni isolotti, i marinari sentono un grido lamentoso e appassionato che spaventa anche gli uomini più arditati. Solo la parte dell'equipaggio di fede cristiana crede che si tratti di sirene, per gli altri si tratta di voci di persone da poco annegate. Più razionalmente il capitano Achab spiega che su quelle isole vivono colonie di foche il cui verso ricorda il gemito umano. Eppure, poco dopo aver udito il grido proveniente da chissà quale creatura, dall'albero di trinchetto un marinaio si lascia cadere in mare e a nulla valse il lancio del gavittello di salvataggio perché l'uomo non tentò di afferrarlo: forse il marinaio è l'unico ad aver capito il significato di quel suono e, rispondendo all'invito delle sirene, ha preferito rinunciare alla vita terrena. Tuttavia, dalla cancellazione del canto delle sirene alla cancellazione del mito il passo è breve e in un romanzo, insospettabile per l'epoca in cui fu scritto, come *Moby Dick* pare esistano i prodromi di questo evento.

Aiuta a entrare in questo nuovo modo di intendere le sirene l'aforisma di Gesualdo Bufalino nel quale si accenna alla caducità di queste creature che prima di allora erano considerate immortali: «Sirene: vissero feroci e stupende. Una laringite le vinse». Non una morte eroica, dunque, ma una banale laringite mette fine all'esistenza delle sirene. Nel 2007 Andrea Camilleri pubblica *Maruzza Musumeci*. Scrive Camilleri: «mi sono voluto ri-raccontare una favola. Perché in parte la storia del viddrano che si maritò con una sirena me l'aveva già narrata, quand'ero bambino, Minicu, il più fantasioso dei contadini che travagliavano nella terra di mio nonno»¹⁶⁶. Nel breve romanzo, ambientato tra le due guerre in Sicilia, e precisamente vicino a Vigata in contrada Ninfa che non è né terra né mare perché

bisogno di morire per raggiungerle. Vieni! Seppellisciti in una vita che per il vostro mondo di terraferma, ugualmente aborrito e aborrente, è più obliosa della morte. Vieni! Drizza addirittura la tua lapide nel cimitero e vieni, che noi ti sposteremo!» (Ivi, p. 506).

¹⁶⁶ <http://www.vigata.org/bibliografia/maruzzamusumeci.shtml>.

«galleggia supra il mare e sutta c'è sulo acqua»¹⁶⁷, le sirene sono donne che vivono insieme agli esseri umani, autentiche fanciulle della porta accanto; unica differenza è che il loro tempo di vita sembra eterno: la millenaria «catananna» Minica, la sua giovane figlia Maruzza, la piccola Resina, rispettivamente nipote e figlia, vivono nel presente e nel passato al di sopra della vita e della morte. Camilleri riduce il mito a fatto ordinario anche dal punto di vista onomastico: infatti lo scrittore sceglie due nomi molto diffusi in Sicilia nella loro forma vezzeggiativa: non più Partenope, Leucosia, Ligeia, ma un diffusissimo e scontato Maria, Maruzza per l'esattezza, antropónimo tipicamente meridionale, Domenica e Teresa nelle loro forme diminutive di Minica e di Resina. La protagonista, Maruzza, che era nata in mare aperto, si sente diversa dalle altre donne, si crede sirena e per questa ragione deve abitare nelle vicinanze del mare e, in certi periodi dell'anno, ha bisogno di bagnarsi in acqua di mare. Per questa ragione Gnazio Manisco, che la sposerà e con lei vivrà felice tutta la vita, le costruisce una cisterna che, quando necessario, riempie di acqua di mare così che Maruzza possa immergersi senza essere vista da nessuno. Diversi sono gli elementi inspiegabili e misteriosi: Maruzza, con sua madre, parla in greco antico; quando si sposa, Maruzza porta sulla testa una corona di alghe; Maruzza e Gnazio avranno quattro figli di cui una, Resina, verrà accolta con questo canto: «"o mari [...] ti diamo 'sta bella e sulenne notizia. Sta nascento 'na nova tò figlia"»; diversamente dagli altri figli, Resina nascerà nella cisterna piena di acqua di mare; la bambina parla in greco; infine salverà il fratello caduto in mare durante un naufragio portandolo in una grotta nel fondo del mare dove c'era «come 'na grandissima campana fatta d'aria e perciò macari le criature nasciute nella terra ci potivano campare».¹⁶⁸ Camilleri pare farsi gioco della tradizione partendo proprio da essa. L'ipotesi trova il suo fondamento nella trattazione del personaggio che, ammaliato dalle sirene, perde la vita per loro: si tratta di Aulissi Dimare e del suo cane Gro. Il richiamo a Ulisse e al suo cane Argo è persino pleonastico:

¹⁶⁷ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, op. cit., p. 31.

¹⁶⁸ Ivi, p. 138. È facile trovare un'analogia tra questo racconto e *La verità sul caso Motta* di Soldati: infatti, come si è visto, in una dimora simile l'avvocato Motta inizia una nuova vita con la sirena Juha e realizzerà il suo sogno d'amore.

Aulissi però, nello scritto di Camilleri, è un uomo che non ha mai lasciato la terraferma e che un giorno, inspiegabilmente, si getterà dagli scogli perché chiamato da una voce proveniente dal mare. Prima di morire, parlerà in greco e informerà che «"a tra ... dimento ... mi pigliò ... la so ... voci ... Mi parse di ... di ... vidirla ... quan'era ... beddra"»¹⁶⁹. Il protagonista del libro non riuscirà mai a spiegarsi perché Minica e Maruzza fossero contente della sua morte.

Gli scritti che considereremo ora ignorano deliberatamente i modelli classici: stanche di essere un mito, le sirene novecentesche si fanno simbolo della modernità interpretando la dissoluzione del passato di fronte all'avanzare inarrestabile del moderno. La contemporaneità, nella sua furia distruttiva, annienta persino il mito delle sirene: nel soggetto per balletto o cartone animato di Louis Ferdinand Céline *Scandale aux abysses*, la bella sirena Pryntyl viene uccisa. Céline si appropria in maniera personale della mitologia per mettere in scena temi a lui cari: l'effetto che il tempo e l'alcol hanno sulla bellezza, l'impotenza dell'uomo, la sua influenza corruttrice, la natura ingannevole della donna. È ancora il canto che seduce, ma non sono più i marinai a essere sedotti, quanto uomini comuni che stanno sulla terra ferma. Infatti Pryntyl, essendo stata infedele verso la legge delle onde, è costretta a vivere per un po' di tempo con gli uomini e per questa ragione perde la coda a favore di due splendide gambe. Venere, moglie di Nettuno, gelosissima della bella sirena, ha voluto che venisse fatta rispettare la legge secondo la quale «il est interdit aux sirènes, en règle formelle, impérieuse, de s'intéresser aux hommes ... autrement que pour les enchanter .. entraîner leurs navires aux abîmes ... à travers les brumes ... les fourvoyer implacablement vers les récifs ... les ensorceler de leurs chantes [...] les mener au naufrage par tous [...] les ruses les plus cruelles»¹⁷⁰. Pryntyl arriva a Le Havre, finisce in un

¹⁶⁹ Ivi, p. 65.

¹⁷⁰ L.F. CÉLINE, *Scandale aux abysses*, images de P.M. Renet, Chambéry, Chambriand, 1950, p. 25. «È formalmente, tassativamente vietato alle sirene interessarsi degli uomini ... quando non sia per incantarli ... trascinarli le navi negli abissi ... attraverso le brume ... stregarli con i loro canti [...] portarli al naufragio con [...] i trucchi più crudeli» (L.F. CÉLINE, *Scandalo*

locale di infimo rango dove danza, beve, incanta, dà scandalo. Pian piano perde la sua splendida voce, che si fa roca. Ormai prostituta di strada, cerca un marinaio col quale imbarcarsi per poter tornare negli abissi. La nave è quella del Kapitano Krog, lo sterminatore delle foche. Nascosta a bordo, Pryntyl torna a essere sirena e con la magica trasformazione torna «une longue souple queue tout en écailles miroitantantes ... bleu, vert, rose [...] la voix qui trompe les navigateurs fourvoye les navires ... enchanteresse ... magique ... Pryntyl dans sa cabine ne peut plus même sous les couvertures s'empêcher de chanter ... elle chante malgré tout»¹⁷¹. Il suo canto purtroppo è udito dal capitano che la scopre e la uccide con un rampone come fa con le foche. A quel punto Nettuno, saputo dell'accaduto, crea una tempesta spaventosa, rinchiude Krog e la sua ciurma in enormi boe e li costringe a cantare eternamente un canto sinistro che richiama altre navi, mietendo vittime. Storia dallo sfondo ecologico, storia moraleggiante quella di Céline: le sirene sono il tramite per riflettere sul mancato rispetto per la natura (Pryntil viene massacrata come vengono massacciate le foche), ma anche attorno all'ineluttabilità del tempo che passa (Nettuno e Venere raccontati da Céline sono in piena decadenza: Venere si fa confezionare invano dalle sirene nuovi prodotti di bellezza nel tentativo di essere sempre giovane, Nettuno ha perso la sua autorità e non riesce più a far paura ai grandi bastimenti che solcano i mari)¹⁷².

negli abissi, trad. it. di E. Ferrero, illustrazioni di E. Tadini, Genova, Il nuovo melangolo, 1992, p. 24).

¹⁷¹ Ivi, pp. 75, 80. «Una lunga coda flessuosa tutta in scaglie baluginanti ... blu, verde, rosa [...] la voce che inganna i naviganti ... depista le navi ... incantatrice ... magica ... Pryntyl in cabina sotto le coperte non può trattenersi dal cantare ... canta malgrado tutto» (Ivi, pp. 65, 70).

¹⁷² Nel 2011 Vinicio Capossela ha musicato la storia di Pryntyl nell'album *Marinai, profeti e balene*: «Io la vispa Pryntyl / dal caschetto malizioso / Nettuno si gettava ai miei piedi / implorando chiamami Nunù / prima stella del corpo di ballo / del balletto delle onde / un tutù di alghe nel blu [...] Non ho perso la voce per un paio di gambe / come la Sirenetta in pegno d'amor / ma io la perdo fumando e bevendo / nell'orgia dei sensi mi butto cantando / e mi ubriaco e stordisco ballando [...] / i papponi del porto mi tengono / alla lenza di grog e di skunk / e mi ubriacano a furia di spriz [...] Bell'ufficiale buttiamoci a mare /

Nel Novecento diversi sono gli scritti che condividono la fine atroce della sirena, mangiata dall'essere umano. All'interno del romanzo del 1949 *La pelle*, Curzio Malaparte pone un macabro racconto che ha per protagonista una piccola sirena: siamo nel 1943 in una Napoli distrutta dalla guerra e occupata dagli Alleati, in un periodo in cui la pesca è proibita e l'unica possibilità di avere pesce era quella di prelevare dall'Acquario della città. Durante un pasto viene servito a tutta prima un pesce, ma l'esclamazione del generale Cork «ecco la Sirena» fa nascere diversi dubbi.

Tutti guardammo il pesce e allibimmo [...] Una bambina, qualcosa che assomigliava a una bambina, era distesa sulla schiena in mezzo al vassoio, sopra un letto di verdi foglie di lattuga [...] le sue forme ancora acerbe e già armoniose, la dolce curva dei fianchi, la lieve sporgenza del ventre, i piccoli seni virginei, le spalle larghe e piene.[...] Qua e là strappata, o spappolata dalla cottura, specie sulle spalle e sui fianchi, la pelle lasciava intravedere per gli spacchi e le incrinature la carne tenera, dove argentea, dove dorata [...] Le braccia aveva corte, una specie di pinne terminanti a punta [...] Un ciuffo di setole le spuntava al sommo del capo, che parevan capelli [...] I fianchi, lunghi e snelli, finivano, proprio come dice Ovidio, *in piscem*, in coda di pesce [...] “è un pesce” dissi “è la famosa Sirena dell'Acquario” [...] il maggiordomo aveva scritto sulla lista del pranzo: “Sirena alla maionese con contorno di coralli”¹⁷³.

L'orrore, lo sbigottimento dei presenti per lo scempio fatto al pesce-bambina, l'impossibilità di mangiare quel corpo porta alla decisione di seppellire le spoglie nel giardino dove vive il generale Cork. La sirena brutalmente uccisa si fa metafora della sofferenza del popolo italiano, violentato dalla guerra e vilipeso dai soprusi degli invasori.

Stessa sorte per le sirene dell'ultimo romanzo di Alain Robbe-Grillet, *Un roman sentimental* e quello di Laura Pugno, *Sirene*. Nel primo

voglio tornare / squamata a brillare / ma che non lo sappia / il capitano testa di morto / o a tutte due finirà il collo torto».

¹⁷³ C. MALAPARTE, *La pelle*, Mondadori, Milano, 1978; 2001, pp. 208-209; 213.

la narrazione si conclude con il racconto di una delle ragazzine che popolano lo scritto che racconta la fine che fanno spesso le sirene, impigliate nelle reti dei pescatori della Nuova Scozia. Una volta pescate, le sirene (qui definite «petites filles [...] ont la taille d'enfants humains de sept à huit ans, mais ne peuvent survivre que dans l'eau salée»)¹⁷⁴, molto ricercate in Giappone per le loro carni, sono congelate e spedite in Giappone dove vengono scongelate e messe in vasche: qui nuotano, ridono e cantano in attesa di essere prese e poste ancora vive sulla griglia o nell'acqua bollente. Spesso queste creature vengono violentate: «c'est même une complaisance à la mode de les proposer en apéritif au stupre des messieurs qui sont venus là pour les manger»¹⁷⁵. Va detto tuttavia che questa violenza si inserisce nell'economia del romanzo, che presenta un mondo dove il sesso, la perversione, la follia annienta i personaggi. Anche nel romanzo di Laura Pugno *Sirene*, ambientato nella Nuova Bassa California, gli uomini si nutrono di carne di sirena. In questo mondo distopico, il sole nero distrugge l'epidermide degli umani, che si devono proteggere con speciali tute; esiste solo il controllo dei potenti Yakuza, che hanno imprigionato una specie di animale-non animale che allevano per consumarne la carne. Si tratta di sirene, una specie bellissima dai «capelli azzurro vivo e capezzoli verdecupo, piccoli denti perlati aguzzi e affilatissimi»¹⁷⁶. Da un lato le sirene sono costrette alla prostituzione, dall'altro vengono allevate e poi macellate poiché la loro carne è molto ricercata. Il protagonista, Samuel, è un ragazzo che lavora nell'impianto di macellazione: un giorno, incapace a sfuggire alla malia subdola della creatura nonostante lo stato in cui essa è costretta a vivere, si accoppia con una sirena e dall'accoppiamento nasce un essere ibrido, Mia, potenzialmente capace di parlare. Pugno trasforma le sirene da libere e adescatrici a esseri domati, sonnolenti, adatti solo

¹⁷⁴ A. ROBBE-GRILLET, *Un roman sentimental*, Paris, Fayard, 2007, p. 231.

¹⁷⁵ Ivi, p. 250.

¹⁷⁶ L. PUGNO, *Sirene*, op. cit., p. 21. Pugno, in un'intervista fatta da Raffaele Aragona, informa che questa idea le è venuta dalla lettura della *Saga della Sirena* di Rumiko Takahashi. Si tratta di una serie manga in tre volumi scritta tra il 1984 e il 1994 che narra la leggenda giapponese secondo la quale, mangiando la carne di sirena, si diventa immortali.

alla monta e al macello¹⁷⁷. Nel romanzo non si fa cenno alla voce della sirena: sparisce anche la caratteristica principale di queste creature, proprio a indicare che l'uomo non è più in grado di ascoltare in modo attivo, non vuole più rischiare di perdersi nell'altro per entrare in una nuova dimensione. A questo proposito dice Pugno: «le sirene cantano, ma l'uomo non può sentirle [...] E Mia non cerca di imparare a parlare da sola [...] ma è Samuel, un essere umano della generazione precedente, a spingerla»¹⁷⁸. Pugno rilegge l'archetipo del mito della sirena e lo distrugge. In un'intervista afferma che «in *Sirene* sono all'opera tutta una serie di meccanismi di straniamento, a cominciare dall'ambientazione paracaliforniana, con forte presenza orientale, e dalla prospettiva del prossimo futuro. Nel romanzo le sirene sono precipitate dal piedistallo del mito – ridotte a bestie d'allevamento, a feticci viventi – eppure mantengono segretamente il loro potere [...] le vedo più come creature di una biologia estrema che del mito [...] mitografia senza mito»¹⁷⁹.

Infine, gli ultimi due capitoli di *Sirenate* di Marco Ferrari (volumetto che abbiamo già preso in esame, cfr. par. 3.) trattano della fine del mito delle sirene. Nel sesto racconto Ferrari, in sintonia con gli scritti prima citati, racconta di un uomo che ricorda quando, ogni mattina, vedeva una sirena avvicinarsi al golfo e danzare. Un giorno la creatura fu presa e issata a bordo di una barca; l'uomo, seguita la barca che aveva rapito la sirena, approdò su un'isola dove era stata allestita un'autentica camera delle torture: «appesa ad una trave a testa in giù stavano agonizzando una mezza dozzina di sirene con la loro pelle umana scorticata e la coda ormai insecchita. Tra queste vi era la mia

¹⁷⁷ Anche per Ermanno Cavazzoni la sirena, persa la sua aura fascinosa, è diventata animale (più precisamente pesce) da monta: «nei posti vicini al luogo di pesca, la sirena viene copulata direttamente dai pescatori, ma la più grande quantità viene preparata [...] onde destinarla al commercio di esportazione [...]». Le sirene pescate prima della fregola e che contengono ancora le uova diconsi piene (sirene bottargate), quelle pescate dopo diconsi da latte» (E. CAVAZZONI, *Sulla copulabilità della Sirena*, in Oplepo (a cura di), *Sirene*, op. cit., p. 24).

¹⁷⁸ L. PUGNO, *Sirene*, in R. Aragona (a cura di), *Illusione e seduzione*, op. cit., pp. 165-169: 169.

¹⁷⁹ Ivi, p. 167.

visione mattutina ridotta a carne da macello. In piccole vasche [...] ansimavano sirene incinte pronte a partorire le loro figlie»¹⁸⁰. Altre venivano lasciate morire per farne trofei imbalsamati. L'uomo riuscì a liberare tutte le sirene, ma la sua piccola amica sparì e non tornò più, nemmeno per ringraziarlo della liberazione. Infine, nell'ultimo capitolo si parla di una sirena che «aveva deciso di non essere più una sirena [...] ormai stanziata in un parco marino, impigrata e impaurita, tenendosi a buona distanza della costa, incerta se diventare un'attrazione turistica o lasciarsi morire, come ultima erede di una dinastia di orfiche figure, lusinghe della lussuria, simboli di desiderio»¹⁸¹. Questa sirena, stravolgendo il mito con il suo comportamento, si inserisce in un discorso più vasto, che ha a che fare con la trasformazione merceologica della società: tutto deve produrre profitto e così anche la sirena entra in questa logica annientatrice.

La morte della sirena prosegue nella sua strumentalizzazione: la pubblicità si serve delle signore del mare per spingere al consumismo (si pensi alla pubblicità del 2001 del Müller Thurgau che recitava "Facile cadere nella rete" e un'avvenente bionda sirena brindava con una coppa di vino tra le mani); la tecnologia la associa al segnale acustico di allarme che induce alla fuga, il cui messaggio è negativo, aggressivo, brutale.

6. Osservazioni conclusive

Gli scritti qui convocati hanno mostrato come è cambiato il modo di percepire il mito della sirena: se nell'antichità le sirene erano esseri dai quali prendere le distanze poiché con la voce e con il corpo irretivano gli uomini con l'intento di tessere loro una trappola mortale, a partire dall'Ottocento inizia il declino della loro ferocia e nel Novecento, la sirena può addirittura rappresentare l'espedito per fuggire dalla quotidianità, per scappare dalla routine e dal perbenismo e immergersi in un mondo fantastico grazie al quale si può essere finalmente liberi. Questi slittamenti di paradigma indubbiamente non

¹⁸⁰ M. FERRARI, *Sirenate*, op. cit., p. 61.

¹⁸¹ Ivi, p. 66.

esauriscono la rappresentazione della malvagità della sirena che porta l'uomo alla follia e alla perdizione, tuttavia all'incanto si affianca il disincanto nei confronti della malia della sirena, rilevabile anche nei nomi dati alle sirene che non vengono più dalla tradizione ma che sono nomi comuni e diffusi. C'è chi all'insensibilità delle signore del mare sostituisce la loro capacità salvifica, chi le degrada al rango di cameriere, chi non crede più nella loro esistenza. Si giunge persino a cancellare il canto, elemento di seduzione per antonomasia: le sirene o cantano per loro stesse oppure preferiscono il silenzio. Dal silenzio alla cancellazione del mito il passo è breve: non solo non si crede più alla loro esistenza, ma addirittura la sirena viene uccisa e mangiata, assimilata alla merce. Le sirene della contemporaneità diventano simbolo della modernità interpretando la dissoluzione del passato di fronte all'avanzare inarrestabile del moderno e diventano l'emblema della volontà di far tacere un messaggio "altro" che si ha paura di ascoltare.

Si assiste quindi a una modificazione della percezione del mito della sirena: da creatura nei confronti della quale l'uomo deve difendersi, è diventata creatura da difendere. Nel Novecento parlare di creature fantastiche rappresenta il modo per consentire alla nostra capacità di immaginazione di sopravvivere. La letteratura si fa quindi mediatrice tra la società sempre più massificata e l'immaginazione che suggerisce soluzioni e vie nuove e risponde con la fantasia al mostruoso meccanismo di livellamento proposto dall'ambiente circostante.

Bibliografia finale

- AIELLO A., BUBBA A., *Le sirene ovvero il luogo delle macerie e della ricostruzione*, <https://statelyplump.files.wordpress.com/2011/10/ii-intervento-le-sirene-ovvero-il-luogo-delle-macerie-e-della-ricostruzione-angela-bubba-agata-aiello.pdf>.
- ALBANI P., *Sette variazioni sul canto notturno delle sirene*, in Oplepo (a cura di), *Sirene. Fascinazioni*, Napoli, Biblioteca Oplepiana n. 28, 2008.
- ANTONELLI L., *La piccola sirena*, in L. D'Arcangelo (a cura di), *Enciclopedia fantastica italiana. Ventisette racconti da Leopardi a Moravia*, Milano, Mondadori, 1993.
- ARGENTIERI S., *Fascinazione senza eros*, in Raffaele Aragona (a cura di), *Illusione e seduzione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2010.
- ARMANDO M., *Maestro delle Metope. "La sirena bicaudata". Modena, Museo Lapidario del Duomo*, in *Il Duomo di Modena*, a cura di G. Malafarina, I e III, Modena, Panini, 2003 (Mirabilia Italiae: Guide, 1).
- Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Bari-Roma, Laterza, 2004.
- Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, éd. par X. Barral i Altet, I-III, Paris, Picard, 1986-1991.
- AURIGEMMA M. G., *Il cielo stellato di Ruggero II. Il soffitto dipinto della cattedrale di Cefalù*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2004 (biblioteca d'arte).
- BACHELARD G., *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1941; 1971.
- BALTRUŠAITIS J., *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Leroux, 1931 (Études d'art et d'archéologie).
- BARRAL I ALTET X., *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, edizione italiana riveduta e aggiornata dall'autore a cura di R. Cassanelli, pre-

- fazione all'edizione italiana di S. Romano, Milano, Jaca Book, 2009 (Di fronte e attraverso, 868; Storia dell'arte, 39).
- BAZLEN R., *Il capitano di lungo corso*, in R. Calasso (a cura di), *Scritti*, Milano, Adelphi, 1984.
- BENZONI C., MONTEMAGNO CISERI L., *Dalla formica alla balena: sul ciclo illustrativo del Fisiologo ambrosiano (XI secolo)*, «Physis. Rivista internazionale di storia della scienza», a. XLII, vol. 2 (2005), pp. 251-303.
- BERNARDINI S., *Il Serpente e la Sirena. Il sacro e l'enigma nelle pievi toscane. Nuovi saggi sulla religiosità contadina nell'alto medioevo*, San Quirico d'Orcia, Editrice Don Chisciotte, 2000.
- Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, Torino, Giulio Einaudi Editori, 1996 (I millenni).
- BETTINI M., SPINA L., *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
- BIAMONTE G., *Il mito di Ulisse e le sirene. Un supposto fenomeno di continuità fra tradizione pagana e simbolica cristiana*, «Bessarione», a. XI (1994), pp. 53-80.
- BILOTTA M. A., rec. a *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, di Jacqueline Leclercq-Marx, Bruxelles, Académie royale de Belgique Classe des Beaux-Arts (Mémoires de la classe des Beaux-Arts, in 4°, 3e série), 2002², «Predella», a. III, vol. 15 (2005) (<http://www.predella.it/archivio/Predella015/page7.htm>).
- BLADÉ J-F., *Contes populaires de la Gascogne*, tome II, Paris, Maisonneuve frères et C. Leclerc, 1886.
- BLANCHOT M., *La littérature et le droit à la mort*, in *La Part du Feu*, Paris, Gallimard, 1949; 2005.
- BLANCHOT M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955; 2003.
- BLANCHOT M., *Le chant des Sirènes*, I. *La rencontre de l'imaginaire*, in Id., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959; 1969.
- BLANCHOT M., *Il canto delle Sirene*, I. *L'incontro con l'immaginario*, in Id., *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969.
- BLANCHOT M., *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969; 2004.
- BLANCHOT M., *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980; 2002.
- BLANCHOT M., *Notre compagne clandestine*, in E. Lévinas (textes pour), F. Laurelle (éd. par.), Paris, Jean-Michel Place Éditeur, 1980, pp. 79-87.
- BLANCHOT M., *Anacrouse*, in Id. *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002.

- BLOCH E., *Tracce* [1930], trad. it. di L. Boella, Milano, Garzanti, 1994.
- BLOCH E., *Ateismo nel Cristianesimo. Per la religione dell'Esodo e del Regno* [1968], trad. it. di F. Coppellotti, Milano, Feltrinelli, 1983⁶.
- BOITANI P., *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- BONOLDI L., *Le sirene dall'antichità ad oggi. Né carne né pesce*, «Art e dossier», a. XXV, vol. 262 (2010), pp. 14-19.
- BORGES J.L., GUERRERO M., *Manual de zoología fantástica*, Mexico-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1957, 1966.
- BOURDIEU P., *Il dominio maschile*, trad. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1998.
- BRADBURY R., *The Women*, «Famous Fantastic Mysteries», October 1948, poi Id., *I sing the Body Electric!*, New York, Avon Books, 1998.
- BRADBURY R., *Io canto il corpo elettrico*, trad. it. di G.M. Griffini, Mondadori, Milano, 2001.
- BURGER P., CRÉMILLIEUX A., *La sirene et le chapiteau roman, Velay*, Saint-Julien-Chapteuil, Éditions du Roure, 1997.
- BUSETTO VICARI A., *La fine della sirena*, in Oplepo (a cura di), *Sirene. Fascinazioni*, Napoli, Biblioteca Oplepiana n. 28, 2008, p. 10.
- BUZZATI D., *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969; 2002.
- BUZZATI D., *Dino Buzzati al Giro d'Italia*, Milano, Mondadori, 1981;1997.
- CAENARO M. G., *Il linguaggio della fiaba: Melusina tra folclore e storia*, in «Senecio. Saggi, enigmi, apophoreta» (2011), pp. 1-15, <http://www.senecio.it/sag/melusina.pdf>.
- CALABRESE R., *Figlie dell'acqua, figlie dell'aria. Alcune variazioni sul tema di Ondina*, in *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, a cura di R. Svandrlik, Urbino, Editore Quattroventi, 1992.
- CALABRESE S., *Il mito delle sirene e il darwinismo*, «Polifemo», 9-10 (2015), pp. 89-103.
- CALVINO I., *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Torino, Einaudi, 1956.
- CALVINO I., *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980; Milano, Mondadori, 1995.
- CALVINO I., *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMILLERI A., *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAPUANA L., *Il raccontafiabe*, Firenze, Bemporad, 1894.

- CAREY J., *H. G. Wells, T. S. Eliot and William Golding: some connections* in G. Hughes (eds.), *Corresponding Powers. Studies in Honour of Hisaaki Yamanouchi*, Cambridge, D.S. Brewer, 1997.
- CASTELNUOVO E., *Introduzione. «Artifex bonus»: il mondo dell'artista medievale*, in *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Bari-Roma, Laterza, 2004, pp. V-XXXV.
- CAVADERO A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- CAVALLOTTO S., *s.v. Eterodossia – Eresia la Chiesa in Italia*, in *Dizionario Storico Tematico. La Chiesa in Italia, I, Dalle Origini all'Unità Nazionale*, 2015 (<http://www.storiadellachiesa.it/glossary/eterodossia-eresia-e-la-chiesa-in-italia/>).
- CAVAZZONI E., *Sulla copulabilità della Sirena*, in Oplepo (a cura di), *Sirene. Fascinazioni*, Biblioteca Oplepiana n. 28, Napoli, 2008, p. 24.
- CÉLINE L.F., *Scandale aux abysses*, images de P.M. Renet, Chambéry, Chambriand, 1950.
- CÉLINE L.F., *Scandalo negli abissi*, trad. it. di E. Ferrero, illustrazioni di E. Tadini, Genova, Il nuovo melangolo, 1992.
- CESERANI R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- CIPOLLINI M., *Sirene*, Pisa, ETS, 2004.
- CHIUMMO C., *Il silenzio delle sirene*, in M. Pazzaglia (a cura di), *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- CITATI P., *Kafka*, Milano, Rizzoli, 1987.
- CONSOLI C., *Voglio guardare il mondo con gli occhi delle sirene*, «Sette. Corriere della Sera», 23 dicembre 2016, pp. 26-27.
- CORTI M., *Il canto delle sirene*, prefazione di C. Segre, Milano, Bompiani, 1989.
- CRESSEDI G., *s.v. Arpia*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1958, pp. 670-671.
- CUMBO C., *Ulisse e le sirene. Confronti figurativi e tematiche nella prima arte cristiana tra scultura, pittura, mosaici e arti minori*, «De Medio Aevo», a. VIII, vol. 2 (2015), pp. 45-64.
- DANIELE R., «*Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta*». *Un'analisi di Thema (omaggio a Joyce) di Luciano Berio*, Milano, RDM Records, 2010.
- D'ARRIGO S., *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975.
- DE FIORE L., *Sirene tra logos e desiderio*, in G. Coccoli et al., *La mente, il corpo e il loro enigma. Saggi di filosofia*, Roma, Stamen, 2007, pp. 171-190.

- DELEDDA G., *Il tappeto* in Id., *Sole d'estate*, a cura di G. Cerina, vol. VI, Nuoro, Illisso, 1996.
- DEONNA W., *La sirène, femme-poisson*, «Revue archéologique», a. XXVII (1928), pp. 18-25.
- DI CARPEGNA T., *s.v. Pieve e la Chiesa in Italia*, in *Dizionario Storico Tematico, La Chiesa in Italia*, I, *Dalle origini all'Unità nazionale*, 2015 (<http://www.storiadellachiesa.it/glossary/pieve-e-la-chiesa-in-italia>).
- DI CARPEGNA T., *s.v. Riforma gregoriana e la Chiesa in Italia*, in *Dizionario Storico Tematico. La Chiesa in Italia*, I, *Dalle Origini all'Unità Nazionale*, 2015 (<http://www.storiadellachiesa.it/glossary/riforma-gregoriana-e-la-chiesa-in-italia/>).
- DIETL A., *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, I-IV, Berlin - München, Deutscher Kunstverlag, 2009.
- DI MARIA C., *Gropina, la Pieve: guida al turista*, prefazione di G. Tigler, Loro Ciuffena, Comune, Firenze, Tipografia del Consiglio Regionale della Toscana, 2017.
- DOMENICI I., *Osservazioni sopra un caso di permanenza iconografica: antecedenti e varianti della sirena bicaudata romanica*, «Buletino della Società Pavese di Storia Patria», n.s., a. XLVIII (1996), pp. 149-154.
- ECO U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 2016².
- ELIOT T.S., *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in Id., *Collected Poems, 1909-1962*, London, Faber & Faber, 1963.
- ELIOT T.S., *Prufrock e altre osservazioni*, in Id., *Opere*, a cura di R. Sanesi, vol. I, Milano, Bompiani, 2001.
- FABBRI C., FORNASARI L., *La pieve di Gropina: arte e storia / art and history*, San Giovanni Valdarno, Servizio Editoriale Fiesolano, 2005.
- FABRIZI D., *Io sono*, in Oplepo (a cura di), *Sirene. Fascinazioni*, Napoli, Biblioteca Oplepiana n. 28, 2008, p. 13.
- FERRARI M., *Sirenate*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2013.
- FLAMINIO R., *s.v. Cantaro*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, cura e introduzione di F. Bisconti, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane, XIII), pp. 143-145.
- FRIGERIO L., *Bestiario medievale. Animali simbolici nell'arte cristiana*, Milano, Ancora Editrice, 2014.
- FORSTER E.M., *Collected Short Stories*, Hardmondsworth, Penguin Books, 1954: 1970.
- FOUCAULT M., *Il pensiero del fuori*, trad. it. di V. De Ninno, Milano, SE, 1998.

- FRUGONI C., *Le metope, ipotesi di un loro significato*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena, Edizioni Panini, 1984, pp. 507-509.
- FRUGONI C., *Scheda 41. Maestro delle Metope. La sirena*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena, Edizioni Panini, 1984, p. 513.
- GANDOLFO F., *San Pietro a Gropina*, in W. ANGELELLI, F. GANDOLFO, F. POMARICI, *La scultura delle Pievi. Capitelli medievali in Casentino e Valdarno*, Roma, Viella, 2003, pp. 25-53.
- GALLINI C., *Katapontismòs*, «SMSR», v. 34, fasc. 1, Roma, Cesare Marzioli editore, 1963.
- GARLASCHELLI B., *Sirena. Mezzo pesante in movimento*, Faenza, Mobydick, 2001; Milano, Salani, 2004; Milano, TEA, 2007; Milano, Laurana, 2014.
- GENGARO M. L., LEONI F., VILLA G., *Codici decorati e miniati dell'Ambrosiana: ebraici e greci*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1959 (Fontes Ambrosiani, 33A).
- GIALLONGO A., *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2012.
- GINZBURG C., *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989 (Biblioteca di cultura storica, 176).
- HARF-LANCIER L., *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, trad. it. di S. Vacca, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1989 (Einaudi Paperbacks, 203).
- IACOBINI A., «Hoc elementum ceteris omnibus imperat». *L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo*, in *L'acqua nei secoli altomedievali*, Atti della LV Settimana di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 12-17 aprile 2007), II, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2008, pp. 985-1028.
- IBSEN M., *Sant'Andrea di Maderno*, in G. P. Brogiolo, M. Ibsen, V. Gheroldi, A. Colecchia, *Chiese dell'Alto Garda bresciano. Vescovi, eremiti, monasteri, territorio tra Tardoantico e Romanico*, Mantova, Ed. SAP, 2003 (Documenti di archeologia, 31), pp. 191-202.
- HESSE H., *Romanzi brevi. Leggende e Fiabe*, trad. it. di F. Saba Sardi, Milano, Mondadori, 1994.
- HOFSTETTER E., KRAUSKOPF I., *Seirenes*, in *LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae)*, VIII, Suppl., Zürich und Düsseldorf, Artemis Verlag, 1997, pp. 1093-1104, tavv. 734-744.
- HOFSTETTER E., *Seirenes*, in *LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae)*, Suppl., Zürich und Düsseldorf, Artemis Verlag, 2009, p. 448, tav. 214.
- ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini*, a cura di A. Valastro Canale, I, Torino, Utet, 2004.

- Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon, Milano, Adelphi, 1975⁵ (Piccola biblioteca Adelphi, 22).
- JANKÉLÉVITCH V., *La musica e l'ineffabile*, trad. it. di E. Lisciani-Petrini, Napoli, Tempi Moderni, 1985.
- JOSCHI S.T. (a cura di), *Icons of Horror and Supernatural: an Encyclopaedia of our worst nightmares*, vol. II, Westport-London, Greenwood press, 2007.
- JOYCE J., *Ulysses*, Paris, Shakespeare & Co., 1922; Hardmondsworth, Penguin Books, 1977.
- JOYCE J., *Ulisse*, trad. it. di G. De Angelis, Milano, Mondadori, 1988; 1991.
- KAFKA F., *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1992.
- KERN S., *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, trad. it. di B. Maj, Bologna, Il Mulino, 1988, 1995.
- Künstler Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von N. Hegener, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2013.
- LA MOTTE-FOUQUÉ F.H., F. H. LA MOTTE-FOUQUÉ, *Ondina*, trad. it. di D. Dell'Omodarme, Milano, Tea, 1989 (tit. orig. *Undine, eine Erzählung*, Wiesbaden, Kesselring, 1847).
- LAO M., *Il libro delle sirene*, Roma, Di Renzo editore, 2000.
- LA POLLA F., "Roba da circo". *Il mito classico e il cinema*, «Dioniso», 3 (2004), pp. 192-199.
- L'artista medievale*, a cura di M. M. Donato, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», 4 Ser., a. XVI (2003) [ma 2008].
- LECLERCQ-MARX J., *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 1997.
- LECLERCQ-MARX J., J. LECLERCQ-MARX, *Da Pavie à Zagósc: la sirène comme motif de prédilection des sculpteurs "lombards" au XIII^e siècle*, «Arte lombarda», n.s., a. CXL, vol. 1 (2004), pp. 24-32.
- LE GOFF J., *Melusina materna e dissodatrice*, in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante, e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1977 (già in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 1971, pp. 587-622), pp. 287-318.
- Le opere e i nomi: prospettive sulla "firma" medievale; in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del medioevo italiano*, a cura di M. M. Donato, M. Manescalchi, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2000.
- Liber monstrorum*, a cura di F. Porsia, Bari, Dedalo Libri, 1976.

- Liber monstrorum de diversis generibus. Libro delle mirabili difformità*, a cura di C. Bologna, Milano, Bompiani, 1977 (Nuova Corona, 5).
- Liber Monstrorum (secolo IX)*, introduzione, edizione critica, traduzione, note e commento a cura di F. Porsia, Napoli, Liguori, 2012 (Nuovo Medioevo, 88).
- LINGUANTI E., *Composizione musicale – composizione letteraria: l'episodio delle sirene nell'Ulisse di Joyce*, in E. Scarano, D. Diamanti (a cura di), *Riscrittura intertestualità transcodificazione*, Pisa, Tipografia editrice pisana, 1992, pp. 515-533.
- LOMARTIRE S., *Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco*, in *Dal Piemonte all'Europa. Esperienze monastiche nella società medievale*, XXXIV Congresso Storico Subalpino (Torino, 27-29 maggio 1985), Torino, Deputazione subalpina di storia patria, 1988, pp. 431-474.
- LOMARTIRE S., *s.v. Nicolò (Niccolò, Nicolao, Nicholaus)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 498-502.
- LUCIANO di Samosata, *Della dea Syria*, trad. it. di L. Settembrini, in *Opere di Luciano*, v. III, Firenze, Le Monnier, 1862.
- LUGNANI L., *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. Ceserani et al. (a cura di), *La narrazione fantastica. Le radici storiche di un modo narrativo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 177-287.
- MALAPARTE C., *La pelle*, Milano, Mondadori, 1978; 2001.
- MANCINI L., *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- MANCINI L., *Sirene, tra il mito classico e l'immaginario occidentale*, in *Anima dell'Acqua* (cat. della mostra, Milano, Palazzo Reale, 29 novembre 2008-29 marzo 2009), a cura di C. D. Fonseca, E. Fontanella, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, pp. 214-227.
- MARINETTI F. T., *Novelle colle labbra tinte*, Milano, Mondadori, 1930.
- MARINI CLARELLI M. V., *s.v. Abisso*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 52-57.
- MARION J.-L., *L'idolo e la distanza*, trad. it. di A. Dell'Asta, Milano, Jaca Book, 1979.
- MARRONE T., *Cesellature*, Trapani, Tipografia Fratelli Messina, 1899.
- MASULLO A., *Dall'incanto al disincanto* in R. Aragona (a cura di), *Illusione e seduzione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2010.
- MATASSI E., *Filosofia dell'ascolto*, Rapallo, Il ramo, 2010.
- MAZZILLI SAVINI M. T., *Sirena bicaudata, potnia e despotes theròn: lontani archetipi e possibili mediazioni iconografiche per alcuni soggetti della scultura*

- romantica, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», n.s., a. XLVIII (1996), pp. 135-148.
- MELVILLE H., *Moby Dick or the Whale*, Harper and Brothers, New York, 1851; *Moby Dick; or, The Whale*, Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc., 1996.
- MELVILLE H., *Moby Dick o la balena*, trad. it. di C. Pavese, Torino, Frassinelli, 1932; Milano, Adelphi, 1987.
- MINKOWSKI E., *Verso una cosmologia: Frammenti filosofici*, trad. it. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino, 2005.
- Mitografi vaticani. Cento fabulae*, a cura di B. Basile, Roma, Carocci, 2013 (Biblioteca Medievale, 142).
- MORO E., *L'enigma delle sirene. Due corpi, un nome*, Napoli-Roma, L'ancora del Mediterraneo, 2008.
- MURATOVA X., *L'arte longobarda e il "Physiologus"*, in Atti del 6° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo (Milano, 21-25 ottobre 1978), II, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1980, pp. 547-558.
- MURATOVA X., GRUBE E. J., s.v. *Bestiario*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992, pp. 449-460.
- MURATOVA X., *Sedurre tra le onde: le sirene nella miniatura*, «Alumina», a. XIII, vol. 50 (2015), pp. 42-49.
- MUSTI D., *I telchini, le sirene. Immaginario mediterraneo e letteratura da Omero a Callimaco al romanticismo europeo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.
- NANCY J.-L., *All'ascolto*, trad. it. di E. Lisciani-Petrini, Milano, Cortina, 2004.
- NIETZSCHE F., *La gaia scienza e Idilli di Messina*, trad. it. di F. Masini, Milano, Adelphi, 1989.
- NIGRO S.S., *Il Principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012.
- OCAMPO S., *Y así sucesivamente*, Barcelona, Tusquets Editores, 1987
- OCAMPO S., *E così via*, trad. it. di A. Meregalli e A. Morino, Torino, Einaudi, 1997.
- OMERO, *Odissea*, a cura di F. Ferrari, Torino, UTET, 2001.
- OMERO, *Odissea*, vol. III, Libri IX-XII, introduzione, testo e commento a cura di A. Heubeck, trad. it. di G. A. Privitera, con un'Appendice a cura di M. Cantilena, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2015 (Scrittori greci e latini / paperback).
- PACE N., *Il canto delle sirene in Ambrogio, Gerolamo e altri Padri della Chiesa*, in *Nec timeo mori*, Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel

- XVI centenario della morte di sant'Ambrogio (Milano, 4-11 aprile 1997), a cura di L. F. Pizzolato e M. Rizzi, Milano, Vita e Pensiero, 1998 (Studia patristica Mediolanensia, 21), pp. 673-695.
- PAGELLA E., *I cantieri romanici, in Valle di Susa. Tesori d'Arte*, Torino, Allemandi, 2005, pp. 139-142.
- PASINI C. in *Codex. I tesori della Biblioteca Ambrosiana* (cat. della mostra, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 21 marzo-30 giugno 2000), a cura di M. Ballarini, L. Sacchi, Milano, RCS Libri, 2000, scheda 22, p. 52.
- PASINI C., *Bibliografia dei manoscritti greci dell'Ambrosiana (1857-2006)*, Milano, Vita e Pensiero, 2007 (Bibliotheca erudita, 30).
- PASQUINI VECCHI L., *Arpie, Sirene e Melusine nei pavimenti musivi dell'Italia medievale*, in Atti dell'VIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Firenze, 21-23 febbraio 2001), a cura di F. Guidobaldi, A. Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2001, pp. 469-480.
- PASTOUREAU M., *Bestiari del Medioevo*, trad. it. di C. Testi, Torino, Einaudi, 2012 (Saggi, 930).
- PATERLINO G., *Sant'Andrea a Maderno*, Brescia, Grafo edizioni, 1984.
- PIANA G., *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991.
- PLATONE, *Repubblica*, saggio introduttivo, saggio integrativo, bibliografia e indici di G. Reale, traduzione e note di R. Radice con la collaborazione per alcune parti di G. Reale, lessico di R. Radice, Milano, Bompiani, 2009 (Il pensiero occidentale).
- PLATZER E.F., *Il fascino seduttivo delle metropoli d'arte in R. Aragona* (a cura di), *Illusione e seduzione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2010.
- PORTA A., *Melusina*, con un saggio di N. Lorenzini, Milano, Crocetti editore, 1987.
- PORTA A., *Melusina. Una ballata e un diario* in Id., *Tutte le poesie* (1956-1989), a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009.
- PUCCI G., *Le sirene tra canto e silenzio: da Omero a John Cage*, «ClassicoContemporaneo», I (2014), pp. 80-97.
- PUGNO L., *Sirene*, Torino, Einaudi, 2007.
- PUGNO L., *Sirene*, in R. Aragona (a cura di), *Illusione e seduzione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2010.
- QUIGNARD P., *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.
- QUIGNARD P., *Le nom sur le bout de la langue*, suivi du *Petit traité sur Méduse*, Paris, Gallimard, 1998.

- QUIGNARD P., *Boutès*, Paris, Galilée, 2008.
- QUINTAVALLE A. C., s.v. *Wiligelmo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, XI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 775-786.
- ROBBE-GRILLET A., *Un roman sentimental*, Paris, Fayard, 2007.
- REALE B., *Sirene siciliane. L'anima esiliata in "Lighea" di Tomasi di Lampedusa*, prefazione di V. Consolo, Palermo, Sellerio, 1986.
- RICCIONI S., *Sul 'bestiario' del reliquiario di san Matteo: Montecassino, Roma e la 'Riforma' tra Occidente cristiano e Oriente islamico*, in «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M. M. Donato, M. Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 35-41.
- RICCIONI S., TOMASI M., *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri Orafi*, a cura di M. M. Donato, con contributi di E. Cioni, M. Pantarotto, «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica. Repertorio», aa. V-VI (2011-2012).
- RICCIONI S., *Dal kētos al sēnmurv? Mutazioni iconografiche e transizioni simboliche del kētos dall'Antichità al Medioevo (secolo XIII)*, «Hortus Artium Medievalium», a. XXII (2016), pp. 130-144.
- RICCIONI S., *Le opere firmate degli orafi senesi: significato, forme e funzioni delle sottoscrizioni autenticanti*, in *Orfèverrie gothique en Europe*, sous la direction de É. Antoine-Konug et M. Tomasi, Roma, Viella, 2016 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 21), pp. 31-50.
- RICŒUR P., *Tempo e racconto*, volume I, trad. it. di G. Grampa, Milano, Jaca Book, Milano 1987.
- RILKE R.M., *Nuove poesie - Requiem*, Torino, Einaudi, 1992.
- RISSET J., *Il silenzio delle Sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Roma, Donzelli, 2006.
- RODARI G., *Il libro degli errori*, Torino, Einaudi, 1964.
- RONCHEY S., *Il bacio della donna pesce*, «Io Donna», 30-06-2007, pp. 66-68.
- ROSA G., *La modernità letteraria e il tema dell'"ultimo viaggio": parodie e riscritture* in C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam - Redazione elettronica E. Bartoli (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*, Roma, Sapienza Università di Roma, 2009 <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Giulio%20Rosa.pdf>.
- SALGÁRI E., *Le nouvelles marinesches di mastro Catrame*, Torino, Speirani e Figli 1894; Torino, Einaudi, 1973.

- SALVANESCHI N., *La contrada delle sirene*, «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», 1 luglio 1921, fasc. 7, pp. 468-476.
- SALVANESCHI N., *Sirenide, il romanzo di Capri*, Milano, Corbaccio, 1926; Milano, Dall'Oglio, 1962.
- SAMONÀ G.P., *Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- SANGUINETI E., *ballatella delle sirenelle*, in Oplepo (a cura di), *Sirene. Fascinazioni*, Napoli, Biblioteca Oplepiana n. 28, 2008, p. 31.
- SANTARELLI C., *Orfeo, Ulisse e le Sirene: storia di una sconfitta di genere*, «Gli spazi della musica», a. II, vol. 1 (2013), pp. 1-23.
- SBARBARO C., *Pianissimo*, Firenze, Libreria della Voce, 1914.
- SCARABOTTOLO G., ZOBOLI G., *Non crede alle sirene*, Milano, I libri a naso, 2006.
- SCIREA F., *Sant'Andrea a Maderno*, in *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali*, a cura di R. Cassanelli, P. Piva, Milano, Jaca Book, 2011 (Patrimonio Artistico Italiano), pp. 244-247.
- SELZ M., *Il pudore. Un luogo di libertà*, Torino, Einaudi, 2005.
- SENATORE F., *Le Sirene, il mito e la Penisola Sorrentina*, in G. Adinolfi, F. Senatore, *L'incanto delle Sirene*, a cura di C. Pepe, Napoli, Giannini, 2014, pp. 1-94.
- SICHTERMANN H., *s.v. Sirene*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 341-344.
- SLOTERDIJK P., *Sfere I. Bolle*, trad. it. di G. Bonaiuti, Roma, Meltemi, 2009.
- SOLDATI M., *La verità sul caso Motta*, Palermo, Sellerio, 2004.
- SPINA L., *Cosa cantavano di solito le sirene? Quid sirenes cantare sint solitae?*, «Annali Online di Ferrara – Lettere», speciale I (2007), 13-20, www.annali.unife.it/lettere/article/download/268/217.
- STAROBINSKI J., *Le incantatrici*, trad. it. di C. Gazzelli, Torino, EDT, 2007.
- STEINER G., *Vere presenze*, trad. it. di C. Béguin, Milano, Garzanti, 2014.
- STEVENSON R.L., *The Merry Men and other Tales and Fables*, London, Chatto and Windus, 1887.
- STROPPA F., *Il Sant'Andrea a Maderno e la Riforma Gregoriana nella diocesi di Brescia*, Parma, Università di Parma, Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo, Sezione Arte, 2007 (Quaderni di storia dell'arte, 24).
- STROPPA F., *Memoria della Riforma: Arimanno a Brescia*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2009 (I convegni di Parma, 11), pp. 396-407.

- STUCCHI D., *Ondina e Lorelei. Storie di incantatrici romantiche*, «Elephant & Castle», 8, luglio (2013), http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/uploads/saggi/678c70adcaf2c2672a6a55bf621b2e811ee1d8e7.pdf.
- TABUCCHI A., *Requiem*, trad. it. di S. Vecchio, Milano, Feltrinelli, 1992; 1997.
- TANIZALI J., *Pianto di sirena e altri racconti*, a cura di A. Boscaro, Milano, Feltrinelli, 1985; 1989.
- TIGLER G., *San Pietro a Gropina*, in Id., *Toscana romanica*, Milano, Jaca Book, 2006 (Patrimonio Artistico Italiano), pp. 173-182.
- TIGLER, S. *Vito a Corsignano*, in Id., *Toscana romanica*, Milano, Jaca Book, 2006 (Patrimonio Artistico Italiano), pp. 328-331.
- TIGLER G., *La Pieve di Gropina e il suo pulpito romanico nel quadro degli studi sull'architettura e la scultura del Medioevo nelle Diocesi di Arezzo e Fiesole*, «De Strata Francigena. Studi e ricerche sulle vie di pellegrinaggio del Medioevo. Annuario del Centro Studi Romei», a. XXIII, vol. 2 (2015) (Architettura romanica e viabilità: il contado fiorentino), pp. 49-91.
- TOMASI DI LAMPEDUSA G., *Opere*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- TOSCO C., *Nuove ricerche sul portale dello Zodiaco alla Sacra di San Michele, in La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, a cura di T. Fermi, Piacenza, Tip.Le.Co., 2015 (Biblioteca Storica piacentina, N.S. 32), pp. 103-123.
- TURINETTI DI PRIERO A., *Il portale dello zodiaco alla sacra di San Michele della Chiesa e l'opera alchemica del Maestro Nicholas. Cattedrale di Ferrara, Duomo di Verona, Basilica di San Zeno a Verona, Cattedrale di Piacenza*, Collegno (Torino), Roberto Chiaramonte editore, 2016.
- UNGARETTI G., *Sentimento del tempo*, Firenze, Vallecchi, 1933.
- VAN LIEFFERINGE C., *Les Sirènes: du chant mortel à la musique des sphères. Lecture homériques et interprétations platoniciennes*, «Revue de l'histoire des religions», vol. 4 (2012), pp. 479-501.
- VERGA G., *Una peccatrice*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983.
- VERZÁR C., *Die romanische Skulpturen der Abtei Sagra di S. Michele. Studien zu Meister Nicolaus und zur «Scuola di Piacenza»*, Bern, Francke Verlag, 1968 (Basler Studien zur Kunstgeschichte, neue Folge, Band X), pp. 37-100.
- VERZAR, s.v. *Nicolò (o Niccolò, Nicolao)*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 699-703.
- VITELLO, A. *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987, 2008.
- WALCOTT D., *Omeros*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1990.
- WELLS H.G., *The Sea Lady*, New York, Appleton & Company, 1902, p. 97.

- WUNDERLICH W., *Suoni ammalianti, irresistibile attrazione. Storia delle sirene dall'antichità al Barocco*, in *Sangue di drago. Squame di serpente. Animali fantastici al Castello del Buonconsiglio* (cat. della mostra, Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, 10 agosto 2013-6 gennaio 2014), a cura di F. Marzatico, L. Tori, con A. Steinbrecher, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 301-309.
- WILDE O., *Complete Fairy Stories*, London, Duckworth, 1970.
- YEATS W.B., *The merrow in Fairy and folk tales of the Irish Peasantry*, London, The Walter Scott Publishing, 1888.
- YEATS W.B., *A man young and old: The Mermaid*, in Id., *The Tower*, London, Macmillan Company, 1928.
- ZANGRANDI S., *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Archetipo, 2011.
- ZANGRANDI S., *Da Lighea a Doris Thalassia Waters. Il nome della sirena* in Id., *Fanta-onomastica. Scorribande onomastiche nella letteratura fantastica del Novecento*, Pisa, ETS, 2017, pp. 55-72.
- , *Il tempo e l'altro* [1980], trad. it. di F. P. Ciglia, Genova, Il Melangolo, 2001.

Indice dei nomi

I nomi delle sirene, dei personaggi mitologici e i soggetti iconografici non sono stati indicizzati.

- Adeliza di Lovanio, 28 n.
Adinolfi, Gaspare, 22 n.
Adorno, Theodor Ludwig Wiesen-
grund, 9, 70, 70 n., 71 n., 72, 85 n.
Agostino d'Ipbona, 20
Alain de Lille, 8, 24
Albani, Paolo, 144, 144 n.
Alberico di Londra, 18 n.
Alessandro di Neckam, 18 n.
Alighieri, Dante, 10, 74 n., 75 n.,
115, 126, 127 n.
Ambrogio, santo, 20, 20 n., 21, 22,
31, 31 n.
Andersen, Hans Christian, 115
Angelelli, Walter, 36 n.
Antoine-Konug, Élisabeth, 47
Antonelli, Luigi, 125, 126 n.
Apollinaire, Guillaume, 119
Apollonio Rodio, 15 n., 17, 101 n.,
114
Aquila, 18
Argentieri, Simona, 108
Arimanno, 50
Armando, M., 47 n.
Artaud, Antonine, 80 n.
Aurigemma, Maria Giulia, 24 n. 26
n.
Bachelard, Gaston, 69 n., 102, 102
n., 112, 112 n., 118, 118 n.
Ballarini, Marco, 43 n.
Baltrušaitis, Jurgis, 53, 53 n.
Barral i Altet, Xavier, 46 n., 55 n.
Basile, Bruno, 18 n.
Bataille, Georges, 80 n.
Baudelaire, Charles, 96, 96 n.
Bazlen, Roberto, 128, 128 n., 129,
137, 138 n.
Berio, Luciano, 131
Bernardini, Silvio, 25 n., 33 n. 36 n.
Bettini, Maurizio, 14 n., 15 n., 16 n.,
18 n., 19 n., 25 n., 26 n., 54 n., 69
n., 95 n.
Biamonte, Giuseppe, 14 n., 17 n., 20
n., 21 n., 22 n., 25 n.
Bilotta, Maria Alessandra, 54 n.
Bisconti, Fabrizio, 53 n.
Bladé, Jean-François, 117, 117 n.,
134, 134 n.
Blanchot, Maurice, 9, 70, 70 n., 78,
78 n., 79 n., 80, 80 n., 82, 82 n.,

- 83, 83 n., 84, 84 n., 85, 85 n., 86 n., 87, 88, 88 n., 90, 90 n., 91, 94, 142, 143, 143 n.
- Bloch, Ernst, 74, 74 n., 81 n.
- Bologna, Corrado, 24 n.
- Bonoldi, Lorenzo, 31 n.
- Borges, Jorge Luis, 113, 114 n.
- Bourdieu, Pierre, 118 n.
- Bradbury, Ray, 135, 135 n.
- Brecht, Bertolt, 10, 141
- Brentano, Clemens Maria, 119 n.
- Breton, André, 121
- Brogio, Gian Pietro, 170 n.
- Burger, Pierre, 35 n.
- Busetto Vicari, Anna, 144, 144 n.
- Buzzati, Dino, 100, 100 n., 120, 121 n.
- Caillou, Roger, 60 n.
- Calabrese, Rita, 119 n.
- Calabrese, Stefano, 95 n.
- Calvino, Italo, 95, 116, 116 n., 124 n., 125, 125 n., 143, 143 n.
- Camilleri, Andrea, 10, 138, 138 n., 147, 148, 148 n. 149
- Cantilena, Mario, 13 n.
- Capossela, Vinicio, 101, 150 n.
- Capuana, Luigi, 10, 115, 115 n.
- Carey, John, 123 n.
- Carlo Magno, 26
- Cassanelli, Roberto, 46 n., 49 n.
- Castelnuovo, Enrico, 46 n., 54 n., 55 n.
- Cavadero, Adriana, 137 n.
- Cavallotto, Stefano, 51 n.
- Cavazzone, Ermanno, 153 n.
- Čechov, Anton, 99
- Céline, Louis Ferdinand, 149, 149 n., 150
- Cesareo, Giovanni Alfredo, 122
- Ceserani, Remo, 101 n., 106 n., 124, 124 n.
- Chiummo, Carla, 142 n.
- Cioni, Elisabetta, 46 n.
- Cipollini, Marco, 114, 114 n.
- Citati, Piero, 140, 140 n.
- Clemente Alessandrino, vedi Clemente d'Alessandria
- Clemente d'Alessandria, 20, 21, 21 n., 22, 31 n., 32, 129 n.
- Coen, Joel e Ethan, 136, 136 n.
- Colecchia, Annalisa, 52 n.
- Colombo, Cristoforo, 97 n.
- Consoli, Carmen, 137, 137 n.
- Corti, Maria, 114, 114 n.
- Coudrette, 56
- Crémillieux, André, 35 n.
- Cressedi, Giulio, 30 n.
- Cumbo, Cristina, 21 n., 22 n., 47 n., 48 n.
- D'Arras, Jean, 56, 57, 120 n.
- D'Arrigo, Stefano, 127, 127 n.
- Daniele, Romina, 131 n.
- de Fiore, Luciano, 127 n., 133 n.
- De Gregori, Francesco, 145
- Debussy, Claude, 97
- Deledda, Grazia, 98 n.
- Deonna, Waldemar, 32, 33 n.
- Derrida, Jacques, 67 n., 88 n., 89 n.
- di Carpegna, Tommaso, 36 n., 52 n.
- Dietl, Albert, 46 n.
- Di Maria, Chiara, 36 n.
- Domenici, Ilaria, 33, 33 n.
- Donato, Maria Monica, 30 n., 46 n.
- Donder de, Vic, 69 n.
- Dvořák, Antonin, 119 n.
- Eco, Umberto, 13, 17, 17 n., 131
- Eliot, Thomas Stearns, 123 n., 138, 139 n.
- Enrico I d'Inghilterra, 28 n.
- Enrico II d'Inghilterra, 56
- Eriksen, Edward, 97
- Esiodo, 32
- Euripide, 16

- Fabbri, Carlo, 36 n., 37 n., 38 n.
 Fabrizi, Daniela, 144, 144 n.
 Fara, Giovanni, 47 n.
 Fermi, Tiziano, 44 n.
 Ferrari, Marco, 132, 132 n, 153, 154 n.,
 Ferretti, Massimo, 30 n.
 Flaminio, Roberta, 53 n.
 Fonseca, Cosimo Damiano, 18 n.
 Fontanella, Elena, 18 n.
 Fornasari, Liletta, 36 n., 37, 37 n., 38 n.
 Forster, Edgar Morgan, 111, 112 n.
 Foucault, Michel, 79, 79 n., 80 n., 81, 81 n., 133, 134 n.
 Frigerio, Luca, 27 n., 32 n.
 Frugoni, Chiara, 37, 37 n., 47 n.
 Gallini, Clara, 69 n.
 Gandolfo, Francesco, 36 n., 38, 38 n., 39, 40, 40 n.
 Garcia Morales, Adelaida, 141 n.
 Garlaschelli, Barbara, 99, 99 n., 100
 Gengaro, Maria Luisa, 43 n.
 Gheroldi, Vincenzo, 52 n.
 Giallongo, Angela, 24 n., 28 n., 96, 96 n.
 Ginzburg, Carlo, 15, 15 n.
 Giona, 31
 Girolamo, santo, 18, 19, 19 n.
 Gregorio I, papa, 20
 Gregorio Magno, vedi Gregorio I, papa, 20
 Gregorio VII, papa, 52 n.
 Grimm, fratelli, 115
 Grube, Ernst J., 27 n.
 Guidobaldi, Federico, 26 n.
 Gunther de Pairis, 24
 Harf-Lancner, Laurence, 56 n., 57 n.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 82, 85 n., 105 n.
 Hegener, Nicole, 46 n.
 Heine, Heinrich, 119
 Hesse, Hermann, 117, 117 n.
 Heubeck, Alfred, 13 n.
 Hofstetter, Eva, 25 n.
 Horkheimer, Max, 9, 70, 70 n., 71 n., 72, 85 n.
 Hughes, Ted, 115 n.
 Iacobini, Antonio, 53 n.
 Ibsen, Monica, 52 n.
 Iginò, 17
 Ippolito di Roma, 21
 Isaia, profeta, 20 n.
 Isidoro di Siviglia, 22, 22 n., 27, 34
 Jankélévitch, Vladimir, 65, 93, 94 n.
 Joyce, James, 10, 129, 129 n., 130, 130 n., 131 n., 137
 Kafka, Franz, 10, 73 n., 74, 75 n., 76, 76 n., 77, 79, 139, 139 n., 140, 140 n., 141, 141 n.
 Kern, Stephen, 130 n.
 Klopstock, Robert, 75 n.
 Kraus, Karl, 79
 Krauskopf, Ingrid, 25 n.
 Kühnel, Ernst, 30 n.
 La Motte-Fouqué, Friedrich Heinrich, 119, 119 n.
 La Polla, Franco, 98 n.
 Landolfi, Tommaso, 100
 Lao, Meri, 98 n.
 Laurelle, François, 83 n.
 Le Goff, Jacques, 56, 56 n.
 Leclercq-Marx, Jacqueline, 15 n., 21, 21 n., 24, 24 n, 30 n., 32 n., 34, 34 n., 39 n., 41, 41 n., 43 n., 44 n., 48 n., 49 n., 52 n., 53, 53 n., 54, 54 n., 57 n.
 Leoni, Francesca, 43 n.
 Lévinas, Emmanuel, 83, 83 n., 91
 Leyden, John, 102
 Licofrone di Calcide, 17
 Linguanti, Elsa, 131 n.

- Lollo, 17
 Lomartire, Saverio, 44 n., 45 n.
 Luciano di Samosata, 68 n.
 Lugnani, Lucio, 106 n.
 Macrobio, 8, 24
 Maestro di Rivalta, 47
 Magli, Patrizia, 104 n.
 Malafarina, Gianfranco, 47 n.
 Malaparte, Curzio, 10, 151, 151 n.
 Mancini, Loredana, 18 n, 29 n, 68 n,
 69 n., 95 n.
 Manescalchi, Monia, 46 n.
 Marinetti, Tommaso Filippo, 103,
 103 n., 137, 137 n.
 Marini Clarelli, Maria Vittoria, 53 n.
 Marion, Jean-Luc, 89 n.
 Marrone, Tito (Sebastiano Amedeo),
 102, 103 n.
 Marx, Karl, 85 n.
 Marzatico, Franco, 16 n.
 Marziano Capella, 8, 24
 Massimo di Torino, 20
 Masullo, Aldo, 107 n.
 Matassi, Elio, 65, 65 n., 77 n.
 Maurras, Charles, 102
 Mazzilli Savini, Maria Teresa, 32 n,
 34 n.
 Melville, Herman, 146, 146 n., 147
 Minkowski, Eugène, 64, 64 n.
 Molina, Tirso de, 101 n.
 Montemagno Ciseri, Lorenzo, 43 n.
 Morini, Luigina, 27 n.
 Moro, Elisabetta, 69 n., 95 n.
 Muratova, Xenia, 16 n., 17 n., 20 n.,
 27 n., 34, 34 n., 41, 41 n.
 Musti, Domenico, 68 n.
 Nancy, Jean-Luc, 63 n., 65, 65 n.
 Nicolò, 44, 44 n., 45
 Nietzsche, Friedrich, 76 n., 80 n.
 Nigro, Salvatore Silvano, 105 n., 106
 n.
 Ocampo, Silvina, 10, 112, 113, 113 n.
 Omero (Homerus), 13, 13 n., 14, 14
 n., 15 n., 17, 59 n., 60, 60 n., 62,
 63 n., 68 n., 110, 127 n., 142 142
 n., 143
 Orazio, 17
 Ovidio, 17, 101 n., 151
 Pace, Nicola, 19 n., 20 n., 21 n., 22
 n., 31 n.
 Pagella, Enrica, 47 n.
 Pantarotto, Martina, 46 n.
 Paolino di Nola, 20
 Paribeni, Andrea, 26 n.
 Pascoli, Giovanni, 10, 141, 142, 142 n.
 Pasini, Cesare, 43 n.
 Pasquini Vecchi, Laura, 26 n., 30 n.,
 31 n., 52 n.
 Pastoureaux, Michel, 25 n., 27n., 30,
 30 n.
 Paterlino, Gabriella, 52, 52 n.
 Pelagio, 19
 Pepe, Carlo, 22 n.
 Philippe de Thaon, 28, 29 fig.
 Picasso, Pablo, 97
 Pier Damiani, 24
 Piva, Paolo, 50 n.
 Pizzolato, Luigi F., 19 n.
 Platone (Plato), 8, 16, 16 n., 24, 67
 n., 113
 Platzer, Elisabba Fabienne, 138 n.,
 139, 139 n.
 Plinio il Vecchio, 17, 97
 Pomarici, Francesca, 36 n.
 Porsia, Franco, 24 n.
 Porta, Antonio, 121, 121 n.
 Porter, Arthur Kingsley, 53 n.
 Primo Mitografo, 22, 22 n., 32 n.
 Privitera, G. Aurelio, 13 n.
 Pucci, Giuseppe, 142 n.
 Pugno, Laura, 10, 139, 139n., 151,
 152, 152 n., 153, 153 n.

- Puskin, Aleksandr, 120
Quignard, Pascal, 93, 93 n., 114, 114 n.
Quintavalle, Arturo Carlo, 45 n., 49 n.
Radice, Roberto, 16 n.
Reale, Basilio, 105, 106 n.
Reale, Giovanni, 16 n.
Riccioni, Stefano, 30 n., 31 n., 46 n.
Ricoeur, Paul, 62 n.
Rilke, Rainer Maria, 135, 135 n.
Risset, Jacqueline, 140 n.
Rizzi, Marco, 19 n.
Robbe-Grillet, Alain, 151, 152 n.
Rodari, Gianni, 116, 116 n.
Romano, Serena, 46 n.
Ronchey, Silvia, 54, 54 n.
Rosa, Giulio, 140 n., 142, 142 n.
Rossetti, Dante Gabriel, 104 n.
Rowling, Joanne Kathleen, 136
Rufino di Concordia, 19
Sacchi, Luisa, 43 n.
Sade, Donatien Alphonse François, 80 n.
Salgàri, Emilio, 125, 125 n.
Salvaneschi, Nino, 110, 110 n., 121, 122, 122 n., 134, 135 n.
Samonà, Giuseppe Paolo, 123 n.
Sanguinetti, Edoardo, 128 n.
Santarelli, Cristina, 16 n.
Sbarbaro, Camillo, 146, 146 n.
Scirea, Fabio, 49 n.
Secondo Mitografo, 18n., 22, 23 n., 32 n.
Selz, Monique, 109, 109 n.
Senatore, Felice, 22 n., 25 n.
Seneca, 17
Sichtermann, Hellmut, 15 n.
Siegel, Mark, 28 n.
Simmaco, 18, 31 n.
Sloterdijk, Peter, 61, 61 n., 66 n.
Sofocle, 25 n., 32 n.
Soldati, Mario, 107, 107 n., 108, 108 n., 109, 109 n., 138, 138 n., 142 n., 148 n.
Spina, Luigi, 14 n., 15 n., 16 n., 18 n., 19 n., 25n., 26 n., 95 n., 141, 141 n.
Starobinski, Jean, 62, 62 n., 63, 133, 133 n.
Steinbrecher, Aline, 16 n.
Steiner, George, 73 n.
Stevenson, Louis Robert, 134, 134 n.
Stringa, Nico, 47n.
Stroppa, Francesca, 49, 49 n., 50 n., 51, 51 n., 53
Stucchi, Daniela, 118, 118 n., 119 n.
Tabucchi, Antonio, 132, 132 n.
Tanizaki, Jun'ichiro, 120, 120 n.
Tennyson, Alfred, 102
Teodozione, 18
Testi, Camilla, 25 n.
Tigler, Guido, 36 n., 37 n., 40 n., 41 n.
Tolomeo Filadelfo, re, 18
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 104, 104 n., 105, 105 n., 106, 106 n., 107, 107 n., 108, 122 n., 123 n., 124 n., 129, 137 n.
Tomasi, Michele, 46 n.
Tori, Luca, 16 n.
Tosco, Carlo, 44 n., 47n., 55 n.
Turinetti di Priero, Alessandro, 47n.
Ungaretti, Giuseppe, 100, 100 n.
Vacca, Silvia, 56 n.
Van Liefveringe, Carine, p. 16 n.
Valastro Canale, Angelo, 22 n.
Verga, Giovanni, 98, 99 n.
Verzár, Christine, 44 n.
Villa, Gemma, 43 n.
Virgilio, 19 n.
Vitello, Andrea, 123 n.
Wagner, Richard, 118 n.

Walcott, Derek, 114, 114 n.

Wells, Herbert George, 116, 122, 122 n., 123, 123 n., 124, 124 n., 125 n.

Wilde, Oscar, 115, 115 n.

Wiligelmo, 37 n., 45, 45 n., 47 n.

Wunderlich, Werner, 16 n., 17 n., 18 n., 22 n., 32 n.

Yeats, William Butler, 109 n., 117, 118 n.

Yourcenar, Marguerite, 108 n.

Zambon, Francesco, 19 n.

Zangrandi, Silvia, 49 n., 102 n., 124 n.

Zoboli, Giovanna, 126 n.

LETTERARIA

diretta da Lucia Rodler e Gino Ruozzi

1. **N. Moll**, L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea
2. **F. Vittorini**, Narrativa USA 1984-2014 romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro
3. **F. Vittorini**, Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità
4. **S. Moretti, R. Boccali, S. Zangrandi**, La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia e letteratura

