

Orfeo, Ulisse e le sirene: storia di una sconfitta di genere

Sirene antiche e medievali

Dalla concezione omerica delle malefiche donne-uccello aggrappate agli scogli che ci presenta il dodicesimo canto dell'*Odissea* fino alle bellissime ma non meno perniciose fanciulle ittiomorfe ricreate dalla fantasia medievale, le sirene sono da sempre vittime di un'insensata diffamazione psicologica che le vuole di volta in volta emblemi della seduzione, della lussuria, del peccato.¹

Già l'etimologia del termine (dal fenicio *sir* o dal semitico *seirein*, ambedue collegati in qualche modo al potere incantatorio della musica) la dice lunga sulle loro potenzialità ammaliatrici: *seiráo*, in greco, significa "legare" ed effettivamente la melopea delle sirene avvince, imprigiona, come le corde che tengono legato Ulisse all'albero della nave,² ma *seirén* è anche l'ape, produttrice di quella cera che serve a tappare le orecchie di chi non sa resistere alla suggestione del canto.³ Oscura pure la loro nascita: per la mitologia greca, infatti, le sirene sono creature acquatiche figlie del dio marino Forco, oppure di una musa (di volta in volta Melpomene, Calliope o Tersicore) e del dio-fiume Acheloo, o ancora di Acheloo e Sterope o di Acheloo e Gea. Tra i possibili nomi, gli storici e i commentatori dell'*Odissea* ci tramandano quelli di Thelxiópe (colei che incanta con il suo aspetto), Thelxinóe (colei che seduce la mente), Molpé (il canto), Peisinóe (colei che persuade, che

¹ Tra gli studi generali sull'argomento recentemente apparsi in Italia si segnala MAURIZIO BETTINI - LUIGI SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007; inoltre LOREDANA MANCINI, *Sirene, tra il mito classico e l'immaginario occidentale*, in *Anima dell'Acqua*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 29 novembre 2008 - 29 marzo 2009), Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, pp. 214-227, con ampia documentazione iconografica.

² Il significato di "legare" è ribadito in ANA IRIARTE, *Elogio de Sirenas: el espejismo del héroe*, in *Héroes, semidioses y daimones*, coord. por Jaime Alvar, Carmen Blánquez y Carlos G. Wagner, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, pp. 1-10; si veda inoltre RICHARD BROXTON ONIANS, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954 (trad. it. *Le origini del pensiero europeo intorno al corpo, la mente, l'anima, il mondo, il tempo e il destino*, a cura di Lorenzo Perilli e Paolo Zaninoni, Milano, Adelphi, 1998, pp. 146 sgg.).

³ Cfr. FABIO ROSCALLA, *Presenze simboliche dell'ape nella Grecia antica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

influenza le facoltà intellettive), Aglaóphonos (dalla sonorità splendida), Aglaópe (quella dal fulgido aspetto), Aglaophéme (quella dalla gloriosa fama), Telxiépeia (colei che pronuncia parole irresistibili), Partenope (quella dall'aspetto di fanciulla), Leukosia (la bianca), Lígeia (dal suono penetrante), Himerópa (la voce del desiderio).

In base a quanto afferma Platone, ciascuna sfera celeste sarebbe abitata da una sirena:

Il fuso nella sua interezza compiva il giro volgendosi con un unico movimento, ma dentro quella struttura i sette cerchi interni giravano lentamente in senso contrario all'insieme, e di questi il più veloce era l'ottavo, mentre secondi erano, in perfetta concordanza, settimo, sesto e quinto; terzo nel movimento in senso inverso, come sembrava a quelle anime, era il quarto; quarto il terzo e quinto il secondo. E il fuso ruotava sulle ginocchia di Ananke. In alto, su ognuno di quei cerchi, era ben salda una Sirena, coinvolta nella rotazione: emetteva un unico suono su un'unica tonalità. Otto erano i suoni, ma unica l'armonia. Altre donne sedevano, in numero di tre, in circolo e a eguale distanza, ciascuna in trono: le figlie di Ananke, le Moire, vestite di bianco e con corone sul capo, Lachesi, Cloto e Atropo. I loro inni si fondevano nell'armonia delle Sirene.⁴

Il canto delle sirene celesti (*ouranías*) riveste una funzione cosmologica, in linea con la concezione pitagorica della sostanza numerica intrinseca all'armonia.⁵ Lo stesso Platone, nel *Fedro*, consiglia però di evitare un altro tipo di sirene, quelle pelagiche (*genesourgós*), simbolo dei pericoli del mare e più in generale del divenire, del mutamento, tutti elementi dai quali l'uomo non deve farsi traviare.⁶ Secondo il mitografo Eraclito esse erano meretrici che conducevano alla rovina i marinai:

Il mito racconta che erano ibridi con zampe di uccello e corpo di donna, che portavano alla consunzione i naviganti. Erano, in realtà, delle etere di straordinaria abilità musicale, sia con gli strumenti sia con la dolcezza della voce, bellissime, i cui clienti dilapidavano con le loro proprie sostanze. Quanto alle zampe di uccello, era un modo di dire, perché lasciavano subito i malcapitati una volta che il patrimonio era consumato.⁷

Ancora per Clemente di Alessandria⁸ la sirena è una prostituta (*porné*), è la concupiscenza che lusinga il cristiano per impedirgli il ricongiungimento col divino, mentre Paolino

⁴ PLATONE, *Repubblica*, X, 616c-617d (da M. BETTINI - L. SPINA, *Il mito delle Sirene*, cit., p. 107).

⁵ Cfr. ANDREW BARKER, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, a cura di Angelo Meriani, Napoli, Guida, 2005, pp. 113-128.

⁶ Lo schema delineato dal filosofo Proclo (V sec. d.C.), nel suo commento ai dialoghi platonici, contempla la presenza di sirene sotterranee (*hypochtónia*) soggette a Plutone, mentre quelle celesti dipenderebbero dalla volontà di Zeus e quelle marine da Poseidone, cfr. PROCLUS, *Commentaire sur la République*, a cura di André-Jean Festugière, Paris, Vrin, 1970, III, pp. 192-196.

⁷ *Mythographi Graeci*, III/2 (ediz. a cura di Nicola Festa, Leipzig, Teubner, 1902, XIV, p. 78).

⁸ CLEMENTE DI ALESSANDRIA, *Protrepticon*, XII, 118.

da Nola, riprendendo la narrazione omerica, sostiene che bisogna legarsi strettamente all'albero della nave – *id est* al legno della Croce – per aggirare gli *scopuli voluptatum*, gli scogli dei piaceri mondani.⁹



Fig. 1: *Ulisse e le Sirene*, mosaico pavimentale da Dougga (III sec. d.C.), Tunisi, Museo del Bardo (immagine tratta da AA. VV., *Mosaici romani di Tunisia*, Milano, Jaca Book, 1995, inserto pieghevole tra le pp. 73-80).

L'identità somatica della sirena è ambivalente e metamorfica per antonomasia: se nelle prime testimonianze della pittura vascolare greca e in particolare nella ceramica orientalizzante (VI sec. a.C.) essa si presenta sostanzialmente come un essere con testa femminile e ali, corpo e artigli da uccello,¹⁰ pochi decenni dopo la si ritrova provvista di braccia per poter reggere gli strumenti utilizzati per accompagnare il canto.¹¹ Un ignoto narratore del V secolo d.C. già identificato con Lattanzio Placido riferisce infatti che

creavano armonie tutte e tre, una con la voce, una con le tibie, la terza con la lira. I marinai che si avvicinavano alle rocce su cui sedute cantavano, attratti dai loro suoni, facevano naufragio – le navi si fracassavano sugli scogli – e le Sirene li divoravano.¹²

⁹ PAOLINO DI NOLA, *Epistole* 23, 30; cfr. HUGO RAHNER, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich, Rhein, 1957 (trad. it. *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, a cura di Luciano Tosti, Bologna, il Mulino, 1957). Sulla figura della sirena-meretrice si veda il saggio di PIERRE COURCELLE, *L'interprétation évhémériste des Sirènes-courtisanes jusqu'au XIIe siècle*, in *Gesellschaft-Kultur-Literatur. Rezeption und Originalität im Wachsen einer Europäischen Literatur und Geistigkeit*, hrsg. von Karl Bosl, Stuttgart, Hiersemann, 1975, pp. 33-48.

¹⁰ La metamorfosi delle sirene in senso ornitomorfo sarebbe da addebitarsi, secondo alcune fonti, a uno sgarbo fatto da queste ultime ad Afrodite, cioè la scelta della verginità, cfr. *Scolio a Omero, Odissea*, XII, 39; EUSTAZIO, *Commentarii ad Homeri Odysseam* (ediz. a cura di Johann Gottfried Stallbaum, II, Lipsiae 1825, p. 5, 14-16).

¹¹ La rappresentazione di generiche sirene musicanti sembra precedere cronologicamente quella delle sirene odisseiche, documentate a partire dall'inizio del VI secolo: lo attesterebbero alcuni reperti di provenienza cicladica, cfr. EMIL KUNZE, *Sirenen*, «Athenische Mitteilungen», LVII (1932), pp. 124-141.



Fig. 2: *Ulisse e le Sirene*, cratere a figure rosse, da Paestum (ca. 450-425 a.C.), Berlino, Antikensammlungen (immagine tratta da MAURIZIO BETTINI – LUIGI SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007, tav. 4).

Il terzetto costituito dal binomio *lyra-aulós* (*tibia*) e da una cantatrice è il più frequente nell'iconografia di età tardo-romana: si pensi allo straordinario mosaico pavimentale del Museo del Bardo (Tunisi) proveniente da Dougga (fig. 1), la cui scena centrale

¹² *Mythographus Vaticanus II*, 123 (ediz. a cura di Péter Kulcsár, Turnhout, Brepols, 1987, p. 189). Più raramente esse si presentano in numero di due, come lascerebbe intendere il verbo al duale impiegato da Omero. Sugli strumenti suonati dalle sirene si leggano: WALTER SALMEN, *Musizierende Sirenen*, in *Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch*, hrsg. von Fritz Krinzinger, Brinna Otto und Elisabeth Walde-Psenner, Innsbruck, Amœ, 1980, pp. 393-400; LOREDANA MANCINI, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, Il Mulino, 2005; ISABEL RODRÍGUEZ LÓPEZ, *La música de las Sirenas*, in *Ut musica pictura*, a cura di Cristina Santarelli, Torino, Centro Stampa Regione Piemonte, 2010, pp. 39-53.

illustra la tentazione di Ulisse.¹³ Eccezionalmente le sirene possono essere raffigurate nell'atto di suonare strumenti a percussione: è il caso di un *phyton* del IV secolo rinvenuto a Paestum e conservato a Berlino, dove una delle due figure impugna un *tympanon* mentre l'altra regge con la mano sinistra una *lyra* e intanto rimira l'immagine del suo volto grazie a uno specchio sostenuto nella destra (fig. 2).

Tra il V e il IV secolo l'aspetto teromorfo si attenua, il rapporto tra parte umana e parte ferina appare più bilanciato e la sirena è ormai femmina per metà; mediatrice tra il mondo dei vivi e quello dei morti, essa viene raffigurata sui monumenti funerari ad evocare il richiamo potente della vita terrena.¹⁴



Fig. 3: *Ulisse e le Sirene*, particolare di un'urna volterrana in alabastro (ca. 150 a.C.), Firenze, Museo Archeologico Nazionale (immagine tratta da MAURIZIO BETTINI - LUIGI SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007, tav. 6).

¹³ L'*aulós* poteva essere sostituito dalla *syrinx*, come attestano numerose urne volterrane (fig. 3); l'intercambiabilità tra i due strumenti è già segnalata in un'invocazione corale dell'*Elena* di Euripide: «Fanciulle alate, vergini figlie della Terra, Sirene, unitevi al mio lamento portando il flauto libico, o la zampogna di Pan, o le cetre, rispondete con le lacrime alle mie grida lugubri; dolori con dolori; canti con canti; Persefone mandi cori di morte che si accordino coi miei canti funebri: in cambio io invierò nelle dimore notturne un peana di lacrime per i morti caduti in battaglia» (trad. di Massimo Fusillo, Milano, Rizzoli, 1997; citato da M. BETTINI - L. SPINA, *Il mito delle Sirene*, cit., p. 46).

¹⁴ Le statuette di sirene poste a decorazione delle sepolture sono un oggetto diffusissimo, che trova ampio riscontro nella letteratura e nei testi delle epigrafi tombali; il legame tra esse e il culto dei defunti è testimoniato anche da numerosi epigrammi dell'*Antologia Palatina*. Sull'argomento si vedano i seguenti contributi: JOHANN JAKOB BACHOFEN, *Il simbolismo funerario degli antichi*, a cura di Mario Pezzella, Napoli, Guida, 1989; SERENA ENSOLI, *Le Sirene omeriche e le Sirene musicanti di età classica*, in *Ulisse, il mito e la memoria*, Roma, Progetti Museali, 1996, in particolare alle pp. 96-107.

Un'ulteriore metamorfosi interviene alle soglie del Medioevo, almeno a giudicare dai bestiari. Nel *Liber monstrorum de diversis generibus* (VII-VIII sec. d.C.), le sirene

sono fanciulle marine, che seducono i marinai con la bellezza del corpo e la dolcezza del canto. Dalla testa fino all'ombelico hanno aspetto di vergine, del tutto simili a creature umane; hanno, però, code squamose di pesci, che nascondono sempre sott'acqua.¹⁵

La trasformazione in senso ittiomorfo non risulta però definitiva, come testimoniato dal *Fisiologo latino (versio bis)*, in cui ricompaiono ali e penne:

fino all'ombelico hanno forma umana, la parte inferiore fino ai piedi ha forma di volatile, e cantano carmi melodiosi e dal dolce suono, così che con la soavità della voce accarezzano l'udito dei naviganti lontani e li attirano a sé, e li addormentano, affascinandone orecchie e sensi con la soavità della loro protratta melodia.¹⁶

Nel *Bestiaire d'Amours*, Richart de Fornival annovera

tre specie di sirene, due delle quali sono metà donna e metà pesce, la terza metà donna e metà uccello. E tutte e tre sono musicanti: le une suonano la tromba, le altre suonano l'arpa e le ultime cantano; e la loro melodia è tanto piacevole che nessun uomo, per quanto lontano sia, può udirle senza essere costretto a venire da loro. Quando è vicino si addormenta, e quando la sirena lo trova addormentato lo uccide.¹⁷

La sirena del *Bestiaire* di Philippe de Thaün gode di una triplice natura, al tempo stesso muliebre, pisciforme e ornitomorfa: «La sirena vive nel mare, / canta se c'è tempesta / e piange quando fa bel tempo, / questa è la sua natura; / ed ha forma di femmina / fino alla cintura, / e piedi di falcone / e coda di pesce».¹⁸

Per finire, il *Libro della natura degli animali*, un bestiario toscano moralizzato della fine del XII secolo, descrive accanto ai due modelli tradizionali una sirena-cavallo munita di uno strumento aerofono:

¹⁵ *Liber monstrorum de diversis generibus*, VI (trad. it. col tit. *Libro delle mirabili difformità*, a cura di Corrado Bologna, Milano, Bompiani, 1977, p. 42). Lo riecheggia il più tardo *Bestiaire* di Gervaise: «La sirena è un pericolo del mare: / è femmina al di sopra dell'ombelico, / e pesce al di sotto della vita. / Canta tanto bene che nessuno / si potrebbe saziare / di udire quel dolce canto», cfr. *Bestiari medievali*, a cura di Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996, p. 307.

¹⁶ *Bestiari medievali*, cit., p. 33.

¹⁷ *Ivi*, p. 383.

¹⁸ *Ivi*, p. 183.

La serena si è una creatura molto nova, ché elle sonno di tre nature. L'una si è meço pescie e meça facta a similitudine de femena; l'altra si è meço uccello e meço femena; l'altra si è meço cavallo e meço como femena. Quella che è meço pescie si à sí dolce canto che qualunque homo l'ode sí è misteri che sse lli apressime; odendo l'omo questa voce, sí si adormenta, e quando ella lo vede addormentato sí li viene sopra e uccidelo. Quella che è meço cavallo, sí sona una tromba che somigliantemente è sí dolce che occide l'omo in quella medesima mainera. Quella chè meço uccello si fa uno sono d'arpa di tale maniera che somigliantemente è homo tradito e morto.¹⁹

La varietà morfologica espressa dai bestiari medievali e dai cosiddetti *Ovidii moralizzati*²⁰ dell'inizio del XIV secolo si riflette sui capitelli e nelle miniature di età romanica e gotica,²¹ dove trovano cittadinanza diverse specie di sirene dotate di attributi musicali che vanno dalla viella alla citola, dall'arpa al flauto alla tromba marina ovvero ritratte mentre sorreggono con le mani una coda bifida divaricata, in un gesto di palese richiamo sessuale.²² L'oscillazione tipologica tra donna-pesce e donna-volatile si prolunga nel Rinascimento e nel Barocco, quando la riappropriazione del repertorio figurativo classico trasforma le sirene in uno dei motivi più ricorrenti negli affreschi che decorano le volte dei palazzi nobiliari, nella letteratura antiquaria e nell'emblematica,²³ spesso con intenti scopertamente moraleggianti.

¹⁹ Ivi, p. 444.

²⁰ Cfr. «Ovide moralisé». *Poème du commencement du quatorzième siècle*, publié d'après tous les manuscrits connus par Cornelis de Boer, Vaduz, Sandig Reprint, 1984, II, p. 261: «trois sont, de diverses samblances. / Forme humaine et forme d'oisiaus / ont les deus, l'autre de poisson».

²¹ Assai ricca la bibliografia in materia; segnaliamo in particolare CLAUDE KAPPLER, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions Payot, 1980 (ediz. it. *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, a cura di Maria C. Cardini, Milano, Bompiani, 1983); PETER VON BLANKENHAGEN, *Easy Monsters*, in *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds*, eds. Ann Elizabeth Farkas, Prudence Oliver Harper e Evelyn Byrd Harrison, Mainz, Von Zabern, 1987; BRUNAMARIA DAL LAGO, *Il sogno della ragione. Unicorni, ippogrifi, basilischi, mostri e Sirene*, Milano, Mondadori, 1991; JACQUES VOISENET, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994; JACQUELINE LECLERCQ-MARX, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1997.

²² L'iconografia della sirena bicaudata è assai simile a quella di un altro mostro marino, Scilla, custode, insieme all'orrido Cariddi, del pericoloso stretto di Messina, cfr. JENNIFER NEILS, *Les Femmes Fatales: Skylla and the Sirens in Greek Art*, in *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*, ed. Beth Cohen, New York - Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 175-184.

²³ Per quest'ultimo aspetto si veda SILVIA VOLTERRANI, *La seduzione di un mito: Sirene nella poesia e nell'emblematica fra Cinque e Seicento*, tesi di dottorato, New York University, 1988.

Ulisse e le sirene

Per il suo valore archetipico, l'episodio dell'incontro con Ulisse è certamente il più longevo tra quanti coinvolgono le sirene, tanto nella letteratura quanto nelle arti visive;²⁴ lo rievoca con dovizia di particolari lo stesso protagonista, fattosi voce narrante durante il soggiorno alla corte di Alcinoò. Grazie ai preziosi consigli di Circe, Ulisse e i suoi compagni sono usciti indenni dall'Ade, ove si erano recati per incontrare Tiresia; la catabasi è il segnale del destino che deve compiersi, della partenza necessaria affinché il *nostos* tanto lungamente differito abbia luogo:

Dopo che disponemmo i singoli attrezzi dentro la nave,
sedemmo: la governavano il vento e il pilota.
Allora col cuore angosciato io dissi ai compagni:
«O cari, non devono saperle uno o due soli
le predizioni che Circe mi disse, chiara fra le dee,
ma io voglio dirvele, perché conoscitele o noi moriamo
o scampiamo, schivando la morte e il destino.
Anzitutto ci esorta a fuggire il canto
e il prato fiorito delle divine Sirene.
Esortava che ne udissi io solo la voce. Legatemi dunque
in un nodo difficile, perché lì resti saldo,
ritto sulla scassa dell'albero: ad esso sian strette le funi.
Se vi scongiuro e comando di sciogliermi,
allora dovete legarmi con funi più numerose».
Dicendo così io spiegavo ogni cosa ai compagni:
intanto la solida nave rapidamente arrivò
all'isola delle Sirene: la spingeva un vento propizio.
Subito dopo il vento cessò, successe una calma
senza bava di vento, un dio assopiva le onde.²⁵

L'approccio all'isola è reso possibile da un'improvvisa bonaccia: analogamente, nel XIX canto del *Purgatorio* Dante, prima di incontrare la sirena, cade in un sonno profondo,²⁶ come se fosse necessario allentare le difese per potersi abbandonare all'ignoto.²⁷ Simbolo del

²⁴ Cfr. ODETTE TOUCHÉFEU-MEYNIER, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris, De Boccard, 1968; BIANCA CANDIDA, *Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le Sirene*, «Studi Classici e Orientali», XIX-XX (1970-1971), pp. 212-251; BERNARD ANDREAE, *L'immaginario di Ulisse. Mito e archeologia*, Torino, Einaudi, 1983; *The Odyssey and Ancient Art. An Epic in World and Image*, ed. Diana Buitron-Oliver [et al.], Annandale-on-Hudson (New York), The Edith C. Blum Art Institute Bard College, 1992, pp. 130 sgg.

²⁵ OMERO, *Odissea*, XII, 151-169 (da *Il mito greco. Gli eroi*, a cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1185-1186).

²⁶ DANTE, *Purgatorio*, XIX, 1-24. Sull'argomento si vedano PIERO BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 54-57; ID., *Sulle orme di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1998; FRANCESCA ZARDINI, *Odisseo e l'arte della seduzione*, in *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, a cura di Anna Maria Babbi e Francesca Zardini, Atti del Convegno internazionale (Verona, 25-27 maggio 2000), Verona, Fiorini, 2000, pp. 70 sgg.

²⁷ Cfr. BRUNO D'AGOSTINO, *Oinops Pontos. Il mare come alterità nella percezione arcaica*, «Meslanges de l'École Française de Rome», CXI (1999), pp. 107-117.

potere coercitivo della poesia orale,²⁸ il canto delle sirene è un canto sapienziale in cui si mescolano il passato e il presente, ciò che è accaduto e ciò che accade in ogni tempo e in ogni luogo;²⁹ alla loro «voce di miele», a quel *thélgein* che è inganno, seduzione erotica, oblio, paralisi delle facoltà e che tutto travolge come un fiume impetuoso, nessuno può resistere:

Vieni, celebre Odisseo, grande gloria degli Achei,
e ferma la nave, perché di noi due possa udire la voce.
Nessuno è mai 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 dèi;
conosciamo quello che accade sulla terra ferace.³⁰

Ascoltare la voce della conoscenza, tuttavia, può significare la morte: la landa fiorita³¹ su cui soggiornano le maliarde è disseminata di ossa e di corpi umani in putrefazione. Come aveva predetto Circe, «chiunque ignaro si accosti e ascolti la voce delle Sirene, / non più la moglie, né i dolci figli potranno godere del suo ritorno / standogli accanto». ³² Scegliendo lo stratagemma di farsi legare dai compagni all'albero della nave per poter udire, lui solo, il magico canto senza restarne vittima, Ulisse obbedisce a un impulso

²⁸ Cfr. GIUSEPPE A. SAMONÀ, *Gli itinerari sacri dell'aedo. Ricerca storico-religiosa sui cantori omerici*, Roma, Bulzoni, 1982; PIETRO CITATI, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 201-211.

²⁹ Cfr. PIETRO PUCCI, *The Songs of the Sirens*, Boston, Rowman and Littlefield, 1998; BJOERN CHRISTIAN EWALD, *Kakomousia. La virtù di Ulisse e il potere della musica*, in *Im Spiegel der Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt - Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, hrsg. von Francesco De Angelis und Susanne Muth, Deutsches Archäologisches Institut Rom. Symposium 19-20 Febr. 1998, Wiesbaden, Reichert, 1999, pp. 142-154; STEVEN SHANKMAN - STEPHEN DURRANT, *The Siren and the Sage. Knowledge and Wisdom in Ancient Greece and China*, London - New York, Cassel, 2000.

³⁰ OMERO, *Odissea*, XII, 184-191 (da *Il mito greco. Gli eroi*, cit., p. 1186). Foucault ci aiuta a comprendere meglio il senso della promessa contenuta in questi versi: «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 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. [...] 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 stesso», cfr. MICHEL FOUCAULT, *La pensée du dehors* (1966), Montpellier, Fata Morgana, 1986 (trad. it. di Vincenzo Del Ninno, *Il pensiero del fuori*, Milano, SE, 1998, pp. 43-44). Le implicazioni meta-poetiche del passo sono state messe in luce anche da Calvino: «Cosa cantano le Sirene? Un'ipotesi possibile è che il loro canto non sia altro che l'*Odissea*. La tentazione del poema d'inglobare se stesso, di riflettersi come in uno specchio si presenta varie volte nell'*Odissea*, specialmente nei banchetti dove cantano gli aedi; e chi meglio delle Sirene potrebbe dare al proprio canto questa funzione di specchio magico?», cfr. ITALO CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura*, in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, p. 396.

³¹ Sul ruolo paradigmatico del prato in funzione erotica si veda CLAUDE CALAME, *I Greci e l'Eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari, Laterza, 1992, pp. 119-138.

³² OMERO, *Odissea*, XII, 97-99 (da M. BETTINI - L. SPINA, *Il mito delle Sirene*, cit., pp. 75-76).

razionale di autodifesa; l'adozione di misure preventive ha infatti lo scopo di evitare conseguenze nefaste per sé e per l'equipaggio, senza dover rinunciare a quella pienezza della mente e dei sensi che solo un'esperienza straordinaria può concedere:³³

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 mi 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.³⁴

Perché il richiamo delle sirene è così attraente? È risaputo che nei processi di seduzione la voce esercita una fascinazione immediata: si tratta probabilmente di un retaggio biologico, data la funzione strutturante che la comunicazione verbale riveste all'interno del legame primario.³⁵ Questa qualità pervasiva e soggiogante del canto si è sedimentata anche nella tradizione linguistica, per cui si parla di "incantare" e "incantamento". Il suono trasmette dunque significati collegati a esperienze sensoriali remote: veniamo inspiegabilmente attratti da una certa inflessione di voce che riesce a catalizzare il nostro mondo interiore sottraendoci a noi stessi. Ciò che incatena, dell'azione seduttiva, è il fatto di suscitare il desiderio senza soddisfarlo: ma è proprio questa sospensione, questo tempo dilatato dell'attesa e insieme questa promessa di un appagamento infinito a conferire alla seduzione un'aura di numinosità, a inscrivere nel registro dell'erotismo.³⁶ Nell'incontro con le sirene Ulisse sperimenta la modalità abissale del desiderio:

cantavano ma in un modo che non soddisfaceva, che lasciava solo intendere in quale direzione si aprissero le vere fonti e la vera felicità del canto. Tuttavia, grazie ai loro canti imperfetti che non erano che un canto a venire conducevano il navigatore verso quello spazio dove cominciava davvero il cantare. Dunque non lo ingannavano ma lo conducevano davvero alla meta. Solo che, una volta giunti in quel luogo, che accadeva? Che luogo era? Quello in cui non restava che svanire, poiché la musica in quella regione di fonte e d'origine, era essa stessa svanita.³⁷

³³ Cfr. JON ELSTER, *Ulisse e le Sirene. Indagini sulla razionalità e l'irrazionalità*, Bologna, Il Mulino, 1983, cap. II, pp. 85 sgg.; Id., *Razionalità e vincoli*, Bologna, il Mulino, 2004, cap. I, pp. 11 sgg.

³⁴ OMERO, *Odissea*, XII, 192-200 (da *Il mito greco. Gli eroi*, cit., p. 1186).

³⁵ Cfr. ARTURO DI BENEDETTO, *La musica come arte speculare alla distruttività della malinconia e alla creatività del lutto, in Melancholia e musica. Creatività e sofferenza mentale*, a cura di Vittorio Volterra, Milano, Franco Angeli, 2002, pp. 101-105.

³⁶ Cfr. ALDO CAROTENUTO, *Riti e miti della seduzione*, Milano, Bompiani, 1994, in particolare alle pp. 18-20.

La regressione all'utero materno, per chi è disposto ad abbandonarvisi, si configura come una discesa agli Inferi, un percorso iniziatico dal quale si nascerà una seconda volta dopo essersi immersi nel mare dell'indifferenziato. Accettando il rischio di rimanere in ascolto, Ulisse è approdato a una regione irrealmente popolata di potenze remote, «alla meta dove il canto, mediato, diventa narrazione».³⁸

La morte delle sirene

Le sirene odissiache conoscono una particolare diffusione iconografica in Etruria.³⁹ Uno *stamnos* attico a figure rosse rinvenuto a Vulci (ca. 475-460 a.C.) presenta su uno dei lati una scena decisamente inconsueta rispetto all'abituale traduzione visiva dell'episodio omerico: l'imbarcazione di Ulisse, con la vela ammainata, procede verso destra; nudo e legato all'albero maestro, l'eroe itacese volge il capo verso l'alto, in direzione del canto al quale i quattro marinai e il timoniere, intenti alla navigazione, restano indifferenti; quanto alle tre creature ibride con testa femminile e corpo aviforme che completano il quadro, due di esse sono aggrappate agli scogli, mentre la terza, con gli occhi chiusi, sembra gettarsi a capofitto sulla tolda della nave – o forse in mare – nell'atteggiamento tipico dei suicidi (fig. 4). Alla morte delle sirene in occasione del passaggio della nave di Ulisse accennano i più grandi mitografi dell'antichità, Apollodoro⁴⁰ e Igino,⁴¹ oltre allo Pseudo-Lattanzio Placido;⁴² ne parla anche Licofrone nell'*Alessandra*, un poemetto di età ellenistica concepito in forma di enigma

³⁷ «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», MAURICE BLANCHOT, *Le chant des Sirènes*, I, *La rencontre de l'imaginaire*, in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959 (ediz. it. *Il canto delle Sirene*, I, *L'incontro con l'immaginario*, in *Il libro a venire*, a cura di Guido Ceronetti e Guido Neri, Torino, Einaudi, 1969, p. 13).

³⁸ Cfr. MERI LAO, *Il Libro delle Sirene*, Roma, Di Renzo Editore, 2000, p. 36. Nell'*Odissea* Ulisse dà prova più volte di saper entrare in contatto con l'alterità femminile e lo dimostra tanto nel rapporto con Circe quanto in quello con la ninfa Calipso.

³⁹ Cfr. BIANCA CANDIDA, *Ulisse e le Sirene. Contributo alla definizione di quattro officine volterrane*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», XXVI (1971), pp. 199-235; BRUNO D'AGOSTINO - LUCA CERCHIAI, *Il mare. La morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma, Donzelli, 1999. Il tema iconografico dell'incontro di Ulisse con le sirene, presente in numerose urne cinerarie etrusche, sarà ripreso nella decorazione di alcuni sarcofagi di età tardoantica, con evidente significato beneaugurante: cfr. FRANZ CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Geuthner, 1966.

⁴⁰ «Dopo essere tornato da Circe [Odisseo] prese il mare accompagnato dai suoi consigli. Costeggiò l'isola delle Sirene: le Sirene, figlie dell'Acheloo e della musa Melpomene, si chiamavano Pisinoe, Aglaope e Tielsiepia. Di queste l'una suonava la cetra, l'altra cantava e l'altra suonava l'aulos: e con questi mezzi persuadevano i naviganti a fermarsi. Dalle cosce in giù esse avevano aspetto di uccelli. Mentre Odisseo navigava accanto a loro volle ascoltarne il canto; su consiglio di Circe turò con la cera le orecchie dei compagni, ma ordinò loro di legarlo all'albero della nave. Le Sirene lo persuasero a fermarsi e Odisseo supplicò di essere slegato, ma i compagni strinsero i lacci ancora di più e così navigò oltre. Alle Sirene era stato predetto che sarebbero morte qualora una nave fosse riuscita a passarle: questa fu dunque la loro fine», APOLLODORO, *Biblioteca*, Epitome, 18-19; ediz. it. a cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Adelphi, 1995, pp. 160-161.

dove un messaggero rivela a Priamo le oscure profezie della figlia Cassandra/Alessandra, posseduta da Apollo, sulle vicende future degli eroi achei e della loro discendenza:

Ucciderà poi le tre figlie del figlio di Teti,
che improntavano il loro canto alla voce melodiosa della madre:
verranno giù dall'alto scoglio con un salto suicida
e con le ali s'immergeranno nel mare Tirreno,
dove le trascinerà l'amaro filare del fato.
Una di loro, rigettata dai flutti,
l'accoglieranno le città di Falero e il Glanio,
che con le sue correnti ne bagna la terra.
Là gli abitanti, costruita la tomba della fanciulla,
con libagioni e sacrifici di buoi ogni anno
renderanno onore a Partenope, dea uccello.
Sul promontorio Enipeo, scagliata con violenza,
Leucosia occuperà per molto tempo lo scoglio col suo nome,
dove il rapido Is ed il vicino Lari versano le loro acque.
Ligea, poi, sarà gettata sulla riva a Terina,
sputando acqua di mare, i naviganti le faranno una tomba
con i sassi sulla spiaggia, vicino ai vortici dell'Ocinaro.
Bagnerà la tomba con le sue correnti Ares corna-di-toro,
purificando con le acque il monumento della fanciulla-uccello.⁴³

Una generazione mitica prima di Ulisse, un'altra nave si era fermata davanti all'isola delle sirene, quella degli Argonauti, come riferisce Apollonio Rodio.⁴⁴ Dell'equipaggio partito alla ricerca del vello d'oro faceva parte anche Orfeo, il celebre cantore tracio capace di incantare col suono della sua lira le divinità inferie così come le belve feroci e perfino la natura inanimata:⁴⁵

⁴¹ «Le Sirene, figlie del fiume Acheloo e della musa Melpomene, mentre andavano errando dopo il rapimento di Proserpina, giunsero alla terra di Apollo, e lì per volontà di Cerere furono trasformate in uccelli perché non avevano prestato soccorso a Proserpina. A loro fu preannunciato che sarebbero vissute sinché un viandante fosse passato senza fermarsi al loro canto: e l'uomo fatale fu Ulisse; infatti egli riuscì a doppiare con la sua nave le rocce in cui dimoravano, cosicché esse si precipitarono in mare. Da loro quel luogo si chiama Sirenide e sta tra la Sicilia e l'Italia», IGINO, *Fabulae*, 141; ediz. it. a cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Adelphi, 2000, p. 98.

⁴² *Mythographus Vaticanus II*, 123: «Solo Ulisse, sfidandole, le spinse alla morte. Mentre passava dinanzi alla loro dimora, turò le orecchie dei compagni con la cera perché non le udissero e si fece legare all'albero della nave. In questo modo riuscì a sentire la dolcezza del loro canto e a evitare il pericolo. Ma il dolore della sconfitta fu per loro così grande che si buttarono in mare e così trovarono la morte [...]. Quanto a Ulisse, il cui nome significa quasi "estraneo a tutto", si dice che sia stato lui a spingerle alla morte, perché la sapienza è estranea a tutte le lusinghe del mondo», ediz. cit., p. 189.

⁴³ LICOFONE, *Alessandra*, 712-730 (da M. BETTINI - L. SPINA, *Il mito delle Sirene*, cit., pp. 90 e 104).

⁴⁴ L'iconografia sembra ignorare l'avventura argonautica di Orfeo, con le sole eccezioni note di un gruppo fittile di provenienza magnogreca conservato presso il Paul Getty Museum di Malibu e di una *lekytos* attica di inizio VI secolo a.C., il cui soggetto risulta però di difficile identificazione.

[...] Ma Orfeo
Sollevò nella sinistra la cetra e diede inizio al suo canto.
Cantava come la terra e il cielo e il mare, che un tempo
erano fusi insieme in un'unica forma,
furono gli uni divisi dagli altri a motivo della funesta discordia,
come nel cielo le stelle, e il percorso della luna e del sole,
abbiano un segno sempre fissato, e come sorsero i monti
e come nacquero i fiumi sonori, assieme alle Ninfe,
e gli animali. Cantava come all'inizio Ofione ed Eurinome,
figlia d'Oceano, ebbero la signoria dell'Olimpo
nevoso, e come, vinti dalla violenza, cedettero
il proprio potere Eurinome a Rea e a Crono Ofione,
e precipitarono dentro le acque d'Oceano,
e quelli regnarono sopra i beati Titani,
finché Zeus ancora fanciullo, avendo dentro di sé pensieri infantili,
abitava la grotta Dittea, e i Ciclopi,
nati dal suolo, non gli avevano dato la forza
del tuono, del lampo, del fulmine, che sono la gloria di Zeus.⁴⁶

Con il viatico di un canto che in pochi versi riassume l'intera cosmogonia, la nave Argo viene varata e l'impresa si compie con successo. Durante il viaggio di ritorno dalla Colchide, sorpresi da una tempesta, gli eroi vagheranno senza meta lungo le coste del Tirreno e solo dopo molte vicissitudini giungeranno a Iolco, in Tessaglia.⁴⁷ L'incontro con le sirene ha luogo nei pressi della penisola sorrentina, dove per cause naturali si producono particolari fenomeni di riverberazione acustica.⁴⁸

⁴⁵ Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, X, 86-108 e 143-147: «C'era un colle, e sul colle una radura perfettamente piana che un prato colorava di verde. Non c'era ombra in quel luogo; ma quando il poeta divino si sedette lì e toccò le corde sonanti, l'ombra venne in quel luogo: venne la pianta della Caònia, non mancò il bosco delle Eliadi, non il rovere dalle alte fronde, né i molli tigli né il faggio e il vergine alloro, né i fragili noccioli e il frassino buono per le lance, e l'abete senza nodi e il leccio che s'incurva per le ghiande, e il platano festoso e l'acero che trascolora, insieme ai salici che vivono sui fiumi e al giuggiolo che ama l'acqua, e il bosso sempre verde e le tamerici tenui, e il mirto bicolore, e cerulea di bacche, la lentàggine. E voi pure veniste, edere dai piedi storti, con le viti ricche di pampini e gli olmi ammantati di viti, e gli ornielli e le picee, e il corbezzolo carico del rosso dei suoi frutti, e le palme snelle, premio del vincitore, e il pino dall'ispido capo, con la chioma tirata su. [...] Questo bosco dunque si era adunato attorno al poeta, ed egli sedeva al centro di un'assemblea di bestie selvatiche e di una torma di uccelli. E quando, facendole scattare col pollice, ebbe saggiato a sufficienza le corde e sentì che le note, pur nella diversità dei suoni, erano in giusto rapporto tra loro, attaccò a cantare così [...]», ediz. it. a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. 390 e 392.

⁴⁶ APOLLONIO RODIO, *Argonautiche*, I 494-511 (da *Il mito Greco. Gli dei*, a cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Mondadori, 2009, p. 80).

⁴⁷ Alle peregrinazioni marittime degli Argonauti si collegano numerose leggende e tradizioni locali, miranti a porre in relazione il mitico viaggio con la toponomastica mediterranea.

⁴⁸ Si tratta di un gruppo di isolette disabitate noto come Li Galli (Gallo Lungo, Castelluccio e la Rotonda); un tempio in onore delle sirene sorgeva tra Capo Massa e Capo Miseno (PSEUDO-ARISTOTELE, *De mirabilibus auscultationibus*, 103), cfr. ROBERTO MUSSAPI, *Inferni, mari, isole. Storie di viaggi nella letteratura*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

Un vento propizio spingeva la nave, e ben presto furono in vista di Antemoessa, l'isola bella dove le melodiose Sirene, figlie dell'Acheloo, incantano e uccidono col loro canto soave chiunque vi approdi. Le partorì ad Acheloo la bella Tersicore, una musa: un tempo servivano la grande figlia di Deo, quando ancora era vergine, e cantavano insieme; ma ora sembravano in parte uccelli, in parte giovani donne. E stando sempre in agguato al di sopra del porto, tolsero a molti, consumandoli nel languore, il dolce ritorno. E anche per loro, senza esitare mandavano l'incantevole voce, e quelli già stavano per gettare a terra le gomene, se il figlio di Eagro, il tracio Orfeo, non avesse teso nelle sue mani la cetra bistonica, e intonato un canto vivace, con rapido ritmo, in modo che le loro orecchie rimbombassero di quel rumore, e la cetra ebbe la meglio sulla voce delle fanciulle; Zefiro e l'onda sonora che spingeva da poppa portavano avanti la nave, e le Sirene mandavano suoni indistinti.⁴⁹



Fig. 4: *Ulisse e le Sirene*, stamnos attico proveniente da Vulci (ca. 475-460 a.C.), Londra, British Museum (immagine tratta da KOSTAS PAPAIOANNOU, *L'art grec*, Paris, Mazenod, 1972, inserto pieghevole tra le pp. 282-291, fig. 112).

⁴⁹ APOLLONIO RODIO, *Argonautiche*, IV, 895-919 (da *Il mito Greco. Gli dei*, cit., p. 1101-1102). Nel momento cruciale dell'incontro solo il giovane Bute, rimasto indifferente al canto di Orfeo, si gettò in mare per raggiungere le sirene, ma fu salvato *in extremis* da Afrodite la quale, innamorata di lui, lo trasportò miracolosamente fino al Capo Lilibeo; dal loro amplesso nacque Erice, che avrebbe dato il nome alla città.

Le sirene sono state annientate dall'astuzia di Orfeo e dalle loro gole esce solo un balbettio confuso. La consuetudine di attirare i naviganti nell'ora estenuata del meriggio,⁵⁰ di allettarli con un canto pieno di promesse e di portarli lentamente alla consunzione viene interrotta dall'inattesa contromossa del citaredo, la cui melodia incalzante, vorticiosa, soverchia la voce delle antagoniste in una sfida mortale che riapre in esse l'antica ferita della sconfitta subita per mano delle Muse e ricordata da Pausania.⁵¹ I termini utilizzati per descrivere la melodia intonata da Orfeo avvalorano l'ipotesi che non si sia trattato di una gara di abilità musicale, ma di una brutale prevaricazione: la vittoria va al divino poeta solo perché la sua voce stentorea riesce a coprire quella delle sirene.⁵²

Diversamente dal racconto diegetico di Apollonio Rodio, le *Argonautiche orfiche*⁵³ affidano la narrazione in prima persona a Orfeo, che rievoca lo scampato pericolo riportando in auge il mitema della morte delle sirene:

⁵⁰ Si legga in proposito il lavoro di ROGER CAILLOIS, *I demoni meridionali*, trad. it. di Alberto Pelissero, a cura di Carlo Ossola, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, in particolare alla p. 26 e sgg.

⁵¹ PAUSANIA, *Guida della Grecia*, IX, 34, 3: «Sulla piazza di Cheronea io trovai due cose degne di essere registrate: un altare di Hermes protettore delle greggi e un altare dei venti. Un po' più sotto vi è un tempio di Era con una sua statua in stile arcaico, opera di Pitodoro di Tebe. La dea porta in mano delle Sirene: queste erano figlie di Acheloo e dicono che Era le abbia convinte a sfidare nel canto le Muse. Dopo averle sconfitte, le Muse strapparono le penne dalle ali delle Sirene e se ne fecero una ghirlanda» (da *Il mito Greco. Gli dei*, cit., p. 1104). Secondo il racconto di Stefano di Bisanzio ripreso dal grammatico Erodiano (*De prosodia catholica*) furono le stesse sirene a spennarsi prima di gettarsi in mare: «Aptera è una città di Creta che prende nome dalla contesa tra Muse e Sirene. Questa avvenne in un luogo tra la città e la spiaggia che da ciò venne chiamato Museo. Dopo che le Muse vinsero nella sfida di canto, le Sirene, affrante, persero le ali dalle spalle e divenute bianche si gettarono in mare: perciò appunto la città si chiama Aptera e le isole vicine Isole Bianche» (*Ethnikà* s.v. Ἀπτήρα; da *Il mito Greco. Gli dei*, cit., p. 1104). Ovidio, invece, sembra ignorare volutamente l'episodio della gara con le Muse: «Ma voi, figlie dell'Acheloo, com'è che avete penne e zampe da uccelli mentre portate visi di fanciulle? Forse perché, quando Proserpina raccoglieva fiori primaverili, eravate, dotte Sirene, nel numero delle sue compagne? Dopo che invano l'aveste cercata per tutta la terraferma, ecco che, perché anche il mare sapesse quanto eravate angosciate, esprimeste il desiderio di potervi soffermare sopra i flutti remigando con delle ali, e trovaste gli dèi ben disposti, e tutt'a un tratto vi vedeste gli arti farsi biondi di penne. Tuttavia, perché al vostro famoso canto, fatto per ammalare le orecchie, perché alla vostra bocca, così dotata, non venisse a mancare la favella, vi rimasero volti di fanciulla e voce umana» (*Metamorfosi*, V, 552-563; ediz. a cura di Piero Bernardini Marzolla, cit., p. 200). Sulla relazione tra Muse e sirene cfr. HERMANN KOLLER, *Ninfe, Muse, Sirene*, in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di Donatella Restani, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 97-107.

⁵² A tale proposito è importante notare come già in Omero queste ultime sembrino ammalare gli uomini non tanto grazie alla qualità delle loro esecuzioni, quanto attraverso i contenuti, facendo presa sul vissuto personale.

⁵³ Si tratta di un poema anonimo composto non oltre il IV sec. d.C. Sull'orfismo cfr. MARTIN L. WEST, *I poemi orfici*, a cura di Marisa Tortorelli Ghidini, Napoli, Loffredo, 1993.

Allora proseguendo a navigare raggiungemmo, non molto lontano,
 uno scoglio proteso nel mare, la punta di un promontorio;
 la roccia, che si tuffa a precipizio dall'alto con lisce caverne,
 subisce la violenza del mare che l'avvolge, e l'onda azzurra
 rimbomba nel suo interno. Qui sedute, delle fanciulle
 intonano un canto armonioso, incantano gli uomini che le ascoltano,
 privi ormai del ritorno. Allora sì che i Mini concepivano un solo desiderio:
 conoscere il canto delle Sirene: e non volevano lasciarsi indietro
 il loro richiamo funesto, lasciarono cadere i remi dalle mani
 e Ancheo andava dritto verso il promontorio, se io non avessi teso
 nelle mani le corde della cetra e, guidato da mia madre,
 non avessi intrecciato la perfetta misura di un canto affascinante.
 E dunque, mentre io cantavo con la cetra, le Sirene, dalla cima dello scoglio,
 rimasero attonite, poi misero fine al loro canto.
 Quindi con le sue mani una gettò in mare i legni dell'aulo,
 un'altra la lira. Gemevano in maniera disperata,
 perché giungeva il giorno fatale della morte.
 Dall'alto della loro roccia cava si lanciarono nell'abisso
 e nel frastuono del mare, e trasformarono in rocce
 i loro corpi e la tracotante bellezza.⁵⁴

Esiste un notevole divario motivazionale tra il gesto stizzito che fa seguito al vergognoso spennamento da parte delle Muse (in fondo si tratta di una baruffa tra donne)⁵⁵ e questo salto nel vuoto, dettato dalla pulsione autodistruttiva di chi vede vanificata una prerogativa irrinunciabile della propria identità. Se non le si ascolta, le sirene muiono, perché senza sguardo desiderante non vi può essere oggettivazione: poco importa che si tratti di consapevole istigazione al suicidio da parte di Ulisse e di Orfeo o di una scelta autonoma legata all'insopportabilità di una sconfitta che sempre più si va delineando come sconfitta di genere.⁵⁶

⁵⁴ *Argonautiche orfiche*, 1264-1290 (da M. BETTINI - L. SPINA, *Il mito delle Sirene*, cit., pp. 69-70). Tanto la localizzazione geografica delle sirene quanto la conferma della loro estinzione provengono da Virgilio (*Eneide*, V, 864-866; da M. BETTINI - L. SPINA, *Il mito delle Sirene*, cit., p. 120): «[La flotta di Enea] spinta in tal modo si accostava agli scogli delle Sirene, / pericolosi un tempo e bianchi di mucchi di ossa, / ora da lontano si udiva solo il suono roco delle rocce per la risacca incessante».

⁵⁵ L'episodio della gara con le Muse ricorda da vicino quello della competizione canora tra queste ultime e le Pieridi, trasformate in piche (*Metamorfosi*, V, 294-678, in particolare ai vv. 670-678): «Ma mentre tentano di parlare e di alzare sfrontatamente con grandi strida le mani contro di noi, si accorgono che delle penne spuntano loro da sotto le unghie, che le braccia si coprono di piume, e ciascuna vede le altre sporgere il viso in un duro becco e andarsene, uccelli nuovi, verso la selva. E mentre vogliono battersi il petto, col moto delle braccia si sollevano e si librano in aria, insolenti abitanti dei boschi, gazze. Ancor oggi è rimasta in loro, anche se uccelli, l'originaria facondia: una roca loquacità, una mania smodata di ciarlare» (ediz. a cura di Piero Bernardini Marzolla, cit., p. 207).

⁵⁶ Sulla comunicazione femminile nell'antichità si veda l'ampia ricerca di THORSTEN FÖGEN, *Gender-Specific Communication in Graeco-Roman Antiquity with a Research Bibliography*, «Historiographia Linguistica», XXXI (2004), pp. 199-276.

Il silenzio delle sirene

E se tutto fosse mistificazione? Se le sirene non irretissero i marinai con il loro canto bensì con il loro silenzio? È ciò che immagina Kafka in un breve racconto:

Ora, però, le Sirene hanno un'arma ancor più terribile del canto, ed è il loro silenzio. È forse pensabile, sebbene non sia mai successo, che qualcuno possa salvarsi dal loro canto, sicuramente non dal loro ammutolire. Al sentimento di averle vinte con la propria forza, e all'orgoglio che ne discende e che tutto travolge, nulla di terreno può resistere.

E davvero quando Odisseo arrivò, le potenti cantatrici non cantavano, sia che credessero che solo il silenzio potesse avere la meglio su quell'avversario, sia che la vista della felicità sul viso di Odisseo, che non pensava ad altro che a cera e catene, facesse loro dimenticare ogni canto.

Ma Odisseo, se così si può dire, non udì il loro silenzio, credette che cantassero e che lui soltanto fosse preservato dall'udirle; dapprima vide fuggevolmente il volgersi delle loro gole, il profondo respirare, gli occhi pieni di lacrime, la bocca socchiusa, ma credette che questo facesse parte delle melodie che risuonavano intorno a lui. Ma ben presto tutto scivolò via lungo il suo sguardo volto in lontananza, le Sirene letteralmente scomparvero alla sua vista, e proprio quando fu loro più vicino, non sapeva più nulla di loro.

Esse però, mai così belle, si tesero e si torsero, lasciarono ondeggiare liberi nel vento i loro orridi capelli, aprirono, nudi, gli artigli sulle rocce; non volevano più sedurre, volevano soltanto afferrare, finché era possibile, il riflesso lucente degli occhi immensi di Odisseo.⁵⁷



Fig. 5: John William Waterhouse, *Ulisse e le Sirene* (1891). Olio su tela, 100,6 x 202 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria (immagine tratta da Wikipedia, voce "Waterhouse").

Il tema è adombrato anche in una poesia di Rilke (*L'isola delle Sirene*), dove Ulisse – mai nominato ma assolutamente riconoscibile – confessa le difficoltà che incontra quando, nel raccontare la storia delle sue peregrinazioni, cerca di trasmettere all'uditorio un'adeguata sensazione di spavento allorché giunge a narrare

⁵⁷ FRANZ KAFKA, *Il silenzio delle Sirene: scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, a cura di Andreina Lavagetto, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 44-46.

[...] di quell'isole

la cui vista fa sì che muti volto
il pericolo, e non è più nel rombo,
non nel tumulto come sempre era;
ma senza suono assale i marinai

i quali sanno che là su quell'isole
dorate qualche volta s'ode un canto,
ed alla cieca premono sui remi,
come accerchiati

da quel silenzio che tutto lo spazio
immenso ha in sé e nelle orecchie spira
quasi fosse la faccia opposta del silenzio
il canto cui nessun uomo resiste.⁵⁸



Fig. 6: Herbert James Draper, *Ulisse e le Sirene* (1909). Olio su tela, 213 x 177 cm. Kingston-upon-Hull, Ferens Art Gallery (immagine tratta da Wikipedia, voce "Draper").

⁵⁸ RAINER MARIA RILKE, *Nuove poesie – Requiem*, ediz. it. a cura di Giacomo Cacciapaglia, Torino, Einaudi, 1992, p. 203.

Dal canto suo, Eliot pensa che il canto delle sirene sia del tutto autoreferenziale:

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
quando il vento rigonfia l'acqua bianca e nera.
Ci siamo troppo attardati nelle camere del mare
con le figlie del mare incoronate d'alghe rosse e brune
finché le voci umane ci svegliano, e anneghiamo.⁵⁹

A questo punto occorre fare un passo indietro. Nella cultura *fin-de-siècle* la sirena incarna l'ambiguità intrinseca alla figura muliebre: bramata e temuta, essa diviene la personificazione della sessualità divorante, di un'area della psiche in cui non regnano più la razionalità e la luce dell'intelletto, ma l'irrazionalità, le pulsioni istintuali, la notte arcaica.⁶⁰ Se le lugubri sirene che circondano la nave di Ulisse nel dipinto di John William Waterhouse possiedono l'aspetto di rapaci simili alle arpie (fig. 5), quelle antropomorfe di Herbert James Draper, aggrappate allo scafo in un tentativo di arrembaggio, occultano nella loro turgida bellezza un'insidia (fig. 6).⁶¹ Tanto i preraffaelliti quanto i simbolisti sembrano percepire il femminile unicamente nel suo aspetto perturbante, l'Ombra: dispensatrice non di vita ma di morte, la donna assume allora i tratti dell'ossessione nevrotica.⁶² È un tipo di femminilità spettrale, portatore di angoscia, quello che Edward Burne-Jones esalta nel suo dipinto, illu-

⁵⁹ THOMAS STEARNS ELIOT, *Prufrock e altre osservazioni* (1917), in *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, I, p. 285.

⁶⁰ Sul femminile oscuro cfr. DOROTHY DINNERSTEIN, *The Mermaid and the Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise*, New York, Harper, 1976; SILLA CONSOLI, *La candeur d'un monstre. Essai psychanalytique sur le mythe de la Sirène*, Paris, Le Centurion, 1980; ALDO CAROTENUTO, *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani, 1997, in particolare alle pp. 202-219; *Femme Fatale. Il mito universale della donna nell'arte da Modigliani a Warhol*, catalogo della mostra a cura di Manuela Boscolo e Carlo Occhipinti, Arona, Fondazione Art Museo, 2004.

⁶¹ Sulla pittura vittoriana cfr. JUDITH R. WALKOWITZ, *Prostitution and Victorian Society: Women, Class, and the State*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; BRAM DIJKSTRA, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1986; JOSEPH A. KESTNER, *Mythology and Misogyny: The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical Subject Painting*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989; LYNDA NEAD, *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*, Oxford, Basil Blackwell, 1990; ROSEMARY J. BARROW, *The Use of Classical Art and Literature by Victorian Painters, 1860-1912: Creating Continuity With the Traditions of High Art*, New York, Edwin Mellen, 2007; ID., *Il regno della seduzione: le donne e l'acqua nei dipinti vittoriani*, in *Anima dell'Acqua*, cit., pp. 228-235.

⁶² La letteratura tedesca non è da meno, come dimostrano le numerose *Wasserfrauen* che popolano la poesia e la narrativa del periodo e che condividono con le loro parenti elleniche la caratteristica del canto ammaliatore: basti citare *Der Fischer* di Johann Wolfgang Goethe, *Zu Bacharach am Rhein* di Clemens Brentano, *Undine* di Friedrich de la Motte Fouqué o il celebre *Loreleylied* di Heinrich Heine, cfr. RITA 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 Rita Svandrlik, Urbino, QuattroVenti, 1992, pp. 57-97.

minato da una luce sinistra (fig. 7); analogamente, la tensione fra le opposte polarità di *Eros* e *Thanatos* impronta le modalità di raffigurazione della sirena nei quadri di Arnold Böcklin e Edvard Munch: emananti un fascino gelido che le rende attraenti e insieme inaccessibili, queste creature sono altrettante proiezioni di una madre onnipotente e idealizzata.⁶³ Tanto le profondità marine quanto il grembo femminile, «microcosmo dell'abisso» secondo l'immagine coniata da Gilbert Durand,⁶⁴ sono luoghi di trasformazione in cui si cela il segreto della vita, ma anche luoghi di perdizione: ha ragione Simone de Beauvoir quando pensa che sia la donna il *mare tenebrarum* temuto dagli antichi naviganti.⁶⁵



Fig. 7: Edward Burne-Jones, *Sirens* (1891-1898). Olio su tela, 213,4 x 305 cm. The John and Marbel Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida (immagine tratta da STEPHEN WILDMAN - JOHN CHRISTIAN, *Edward Burne-Jones Victorian Artist-Dreamer*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998, p. 321).

L'incubo maschile della castrazione si ingigantisce nel momento in cui ha inizio il percorso dell'emancipazione femminile in una società ancora permeata di puritanesimo; è inevitabile, infatti, che quando i ruoli tradizionali sono confutati e resi inattuali gli individui si ritrovino improvvisamente privi di punti di riferimento: così, a dispetto dell'apparente liberazione, il conflitto fra i sessi diventa il nodo cruciale del malessere moderno.⁶⁶ Sullo sfondo di un mondo che cambia, Ulisse abdica alla bulimia di vita che contraddistingueva il

⁶³ Cfr. ERICH NEUMANN, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio/Ubaldini, 1981; *Le Grandi Madri*, a cura di Tilde Giani Gallino, Milano, Feltrinelli, 1988.

⁶⁴ Cfr. GILBERT DURAND, *L'immaginazione simbolica*, Roma, Il pensiero scientifico, 1977.

⁶⁵ Cfr. SIMONE DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, a cura di Roberto Cantini e Mario Andreone, Milano, il Saggiatore, 1961, p. 94 e 212.

suo predecessore omerico e si trasforma in un antieroe pusillanime e rinunciatario: riempiendosi le orecchie di cera come i compagni, egli condanna le sirene a un silenzio che è anche il suo, in un isterico rifiuto di farsi oggetto del desiderio altrui.⁶⁷ Il silenzio delle sirene non sarebbe dunque una scelta strategica, come pensava Kafka, bensì la risposta a una frustrazione insostenibile: annichilite da un Ulisse fattosi sordo al loro fuorviante richiamo, esse si incamminano dolorosamente verso il traguardo finale, avendo dovuto rinunciare per sempre alla ragione stessa del loro esistere.⁶⁸

Tanto la pittura vittoriana quanto quella surrealista sembrerebbero confermare tale assunto. Sfuggente ed enigmatico, l'Eterno femminile di Dante Gabriel Rossetti incarna la difficile relazione con l'alterità: costrette a un narcisistico rispecchiamento, le sue creature navigano nella nostalgia di un impossibile rapporto di fusione da cui sentirsi finalmente completate. La melancolia è la cifra psicologica sottesa ai loro sguardi persi nel nulla e intrisi di rassegnazione: si pensi ad *A Sea Spell* (fig. 8), quadro ispirato dall'omonimo sonetto scritto dallo stesso Rossetti nel 1868:

Her lute hangs shadowed in the apple-tree,
while flashing fingers weave the sweet-strung spell
between its chords; and as the wild notes swell,
the sea-bird for those branches leaves the sea.

⁶⁶ Interpretata alla luce della teoria psicanalitica, la figura della sirena si rivela un'immagine fallica; inoltre il fatto che la parte inferiore del corpo è sigillata e dunque impenetrabile simboleggia la paura inconscia dell'uomo nei confronti della donna, la sua incapacità di comprenderne fino in fondo la psiche, cfr. *La donna del mare. Le origini mostruose e gli amori impossibili delle Sirene*, Milano, Publimedia, 1984; supplemento a «Phototeca», XVI (1984).

⁶⁷ Ripercorrendo il cammino a ritroso e analizzando certa letteratura evemeristica, si nota che qualcosa è già cambiato rispetto alla tradizione ulissiaca: sul motivo del *surda aure pertransire* presente nella patristica latina cfr. NICOLA 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 Luigi F. Pizzolato e Marco Rizzi, Milano, Vita e Pensiero, 1998, pp. 675-677; GENNARO D'IPPOLITO, *Ulisse nella letteratura cristiana antica*, in *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, a cura di Salvatore Nicosia, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 195-210. Sulla persistenza del *topos* nella letteratura umanistica, da Petrarca a Boiardo a Erasmo da Rotterdam, si veda HARRY VREDEVELD, «Deaf as Ulysses to the Syren's Song»: *the Story of a Forgotten Topos*, «Renaissance Quarterly», LIV (2001), pp. 846-882.

⁶⁸ Fra gli studi di genere che hanno riletto il mito in un'ottica femminista segnaliamo ANTONELLA BARINA, *La sirena nella mitologia: la negazione del sesso femminile*, Padova, Mastrogiacomo, 1980; CARLA MAINOLDI, *Mostri al femminile*, in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, a cura di Renato Raffaelli, Ancona, Commissione per le Pari Opportunità tra Uomo e Donna della Regione Marche, 1995, pp. 69-92; *The Distaff Side*, ed. Beth Cohen, cit.; LILIAN EILEEN DOHERTY, *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996. Fra la messe di titoli sull'argomento si segnala ancora, per quanto riguarda il panorama italiano, VALERIA GIGANTE LANZARA, *Il segreto delle Sirene*, Napoli, Bibliopolis, 1986; MARIA CORTI, *Il canto delle Sirene*, Milano, Bompiani, 1989; VIVA TEDESCO, *Il canto delle Sirene*, Castrovillari, Teda, 1994; IOLANDA STOCCHI, *Il silenzio delle Sirene. Figurazioni della psiche femminile*, Milano, Vivarium, 2005.

But to what sound her listening ear stoops she?
What netherworld gulf-whispers doth she hear,
in answering echoes from what planisphere,
along the wind, along the estuary?

She sinks into her spell: and when full soon
her lips move and she soars into her song,
what creatures of the midmost main shall throng

In furrowed self-clouds to the summoning rune,
till he, the fated mariner, hears her cry,
and up her rock, bare breasted, comes to die?⁶⁹



Fig. 8: Dante Gabriel Rossetti, *A Sea Spell*. Fogg Museum, Harvard University (Cambridge, Massachusetts). Immagine tratta da HENRY JOHNSON, *Dante Gabriel Rossetti and Japan: the Musical Instrument Depicted in "The Blue Bower" and "A Sea Spell"*, «Music in Art», XXX, 1-2, 2005, p. 147.

⁶⁹ Lo strumento suonato dalla sirena è in questo caso un koto; cfr. HENRY JOHNSON, *Dante Gabriel Rossetti and Japan: the Musical Instrument Depicted in "The Blue Bower" and "A Sea Spell"*, «Music in Art», XXX, 1-2 (2005), pp. 145-153.

Anche la donna-sirena che costella l'universo figurativo di Paul Delvaux appare segnata da una ferita profonda. Trasformata da seducente mostro canoro in ieratica sacerdotessa del silenzio, essa celebra in solitudine il suo *mysterium fascinans* opponendo alle false evidenze razionali dell'universo maschile l'ostinata persistenza della materia: è la rivendicazione del desiderio, la pulsione profonda e atemporale di *Eros*, che abolisce la storicità del *Logos*.⁷⁰ Che si tratti del giovane efebo perso in un mondo senza eco, dell'uomo della strada che passa distratto leggendo il giornale o dello scienziato concentrato nell'analisi di un frammento di pietra, il moderno Ulisse di Delvaux sembra ritrarsi definitivamente di fronte a questo femminile lontano, abitatore di una terra sconosciuta (fig. 9). È l'apoteosi dell'incomunicabilità fra i sessi, che si traduce nella compresenza di due diversi paesaggi di sfondo: un mondo arcaico e domestico, caldo e rassicurante, collocato sotto il segno del materno, proiettato su uno sfondo moderno fatto di treni, fabbriche e cantieri ovvero sul simulacro di una città antica che per freddezza, durezza, impassibilità e regolarità delle forme erette rimanda comunque a un principio maschile. Da un lato il gineceo, dall'altro l'androcrazia; in mezzo, il silenzio.



Fig. 9: Paul Delvaux, *Les grandes sirènes* (1947). Olio su tela, 203 x 305 cm. Sands Point, N.Y., Collezione Joachim-Jean Aberbach (immagine tratta da CRISTINA SANTARELLI, *Female Archetypes in Belgian Surrealist Painting*, «Music in Art», XXXVI, 1-2, 2011, p. 320).

NOTA

Le immagini riprodotte provengono da pubblicazioni già edite, le quali hanno a loro volta assolto agli obblighi concernenti i relativi diritti.

⁷⁰ Cfr. CRISTINA SANTARELLI, *Female Archetypes in Belgian Surrealist Painting*, «Music in Art», XXXVI, 1-2 (2011), pp. 311-326.