



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

LE INCANTATRICI
a cura di Francesca Pagani
luglio 2013

NUNZIA PALMIERI

Quando le sirene smettono di cantare*

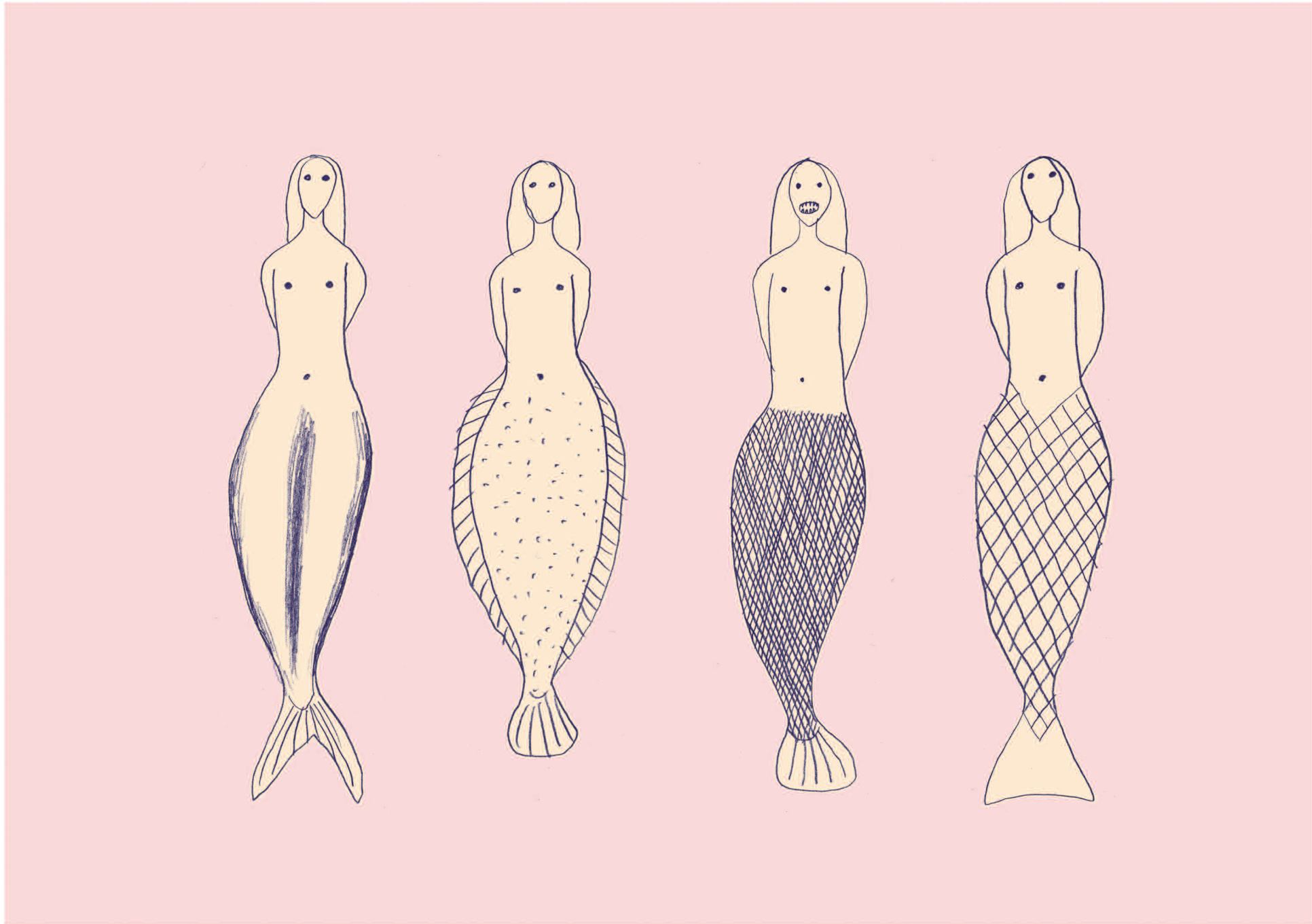
La magica bacchetta
fra le piccole mani
tieni per sempre stretta
e una fata rimani

A. Guglielminetti, *L'anello perso nel mare*

Sono passati i tempi in cui le sirene omeriche ammaliavano i marinai con il canto per attirarli nelle loro trappole mortali, eppure sopravvivono ancora ai nostri giorni le incantatrici misteriose che continuano a sedurre i giovani maschi mostrando la bellezza dei corpi e perpetuando i riti fatali delle loro antiche progenitrici. Solo che le sirene d'oggi non cantano più, e anzi, come racconta Ermanno Cavazzoni nel suo bestiario di esseri immaginari, sembra che siano pure un po' sorde: le sirene della sua *Guida agli animali fantastici* si presentano come una schiera di ragazze straniere al bagno, che mostrano i seni nudi ai signori in barca di passaggio.

* Le immagini presenti in questo saggio sono tratte da Guido Scarabottolo (illustrazioni), Giovanna Zoboli (racconto), *Non crede alle sirene*, Grafiche AZ, Verona 2006.

Guido Scarabottolo (Sesto San Giovanni, 1947), laureato in architettura presso il Politecnico di Milano, è attivo dal 1975 come illustratore e grafico. Ha collaborato con i maggiori editori italiani, le principali agenzie di pubblicità e la RAI. Attualmente progetta tutte le copertine per Ugo Guanda Editore e ne illustra alcune. Suoi lavori sono stati selezionati per la pubblicazione da JAPAN'S CREATORS ANNUAL, GRAPHIS, AMERICAN ILLUSTRATION, Society of Illustrators Annual (U.S.A.). Vive e lavora a Milano.



Nella fantasia di Cavazzoni le sirene mantengono la loro tradizionale avvenenza, e incantano i giovani maschi per scopi precipuamente alimentari: dopo aver afferrato le prede, infatti, le portano sotto la superficie delle acque e ne mangiano alcune parti, in special modo quelle che sporgono di più, prestandosi facilmente al morso. Sono mostri antropofagi, o semi cannibali, stante il fatto che non tutta la loro natura pende dalla parte dell'umano, per via della lunga coda di pesce, che nascondono con astuzia per poterla utilizzare al momento opportuno come arma contundente. Anzi – volendo seguire Cavazzoni – le sirene della donna hanno ben poco, perché – a suo dire – “sono dei pesci, anche di mentalità, e l'aspetto di donna è un caso di mimetismo animale. E anche che cantino, seguendo la scala armonica, è un effetto illusorio. Il loro è tutto un boccheggiare, un sospirare, e un gracidio” (Cavazzoni 2011: 15). Quando i giovanotti in barca le avvicinano con il frasario di circostanza degli abbozzamenti da spiaggia, come ad esempio “Di dove siete? Siete qui per lavoro?” oppure “Mi sembra di averti già vista in discoteca, a Misano Adriatica” (Cavazzoni 2011: 13-14), le seduttrici non danno risposta, non cantano, forse non hanno mai cantato, e siccome non hanno nemmeno le orecchie, dobbiamo supporre che non tacciano per strategia, ma molto più semplicemente perché non hanno capito una parola delle frasi che i maschi hanno sfoggiato cercando di attirarle verso le loro barche per condurle poi chissà dove.

Insomma, queste moderne sirene, benché siano forse mute e sicuramente sorde, hanno una struttura corporea riconoscibile, che gli esperti in materia definiscono ittiomòrfa, e bisogna aggiungere che questa idea della donna-pesce incantatrice da molti secoli va per la maggiore. I sirenologi più accreditati sanno tuttavia che le cose non sono andate sempre così: in età classica, infatti, le sirene erano mostri ornitomòrfi, il che significa che avevano le ali come gli uccelli (*Vogelwesen* si definiscono questi mostri in tedesco), tanto che a volte venivano confuse, a loro discapito, a me pare, con le Arpie. Platone, nella *Repubblica*, le colloca a guardia delle sfere ce-

lesti; Omero non le descrive come esseri marini: ci dice solo che stavano ferme su un prato ad aspettare le loro prede; Apollonio Rodio parla di creature alate in parte in forma d'uccelli, in parte di giovani donne; Ovidio nelle *Metamorfosi* dice che hanno piume e zampe d'uccello con volti di vergini, nonché voce umana.

La mutazione delle sirene in creature del mare avviene in epoca medioevale, e pare questo sia accaduto per il fatto che le creature in questione rischiavano di confondersi con le sostanze angeliche, un pasticcio molto disdicevole, dato che le prime, pur essendo provviste di ali, non erano sempre dotate di comprovata moralità: qualcuno diceva fossero vergini, altri viceversa, come Isidoro di Siviglia negli *Etymologiarum sive Originum libri viginti* e Servio nel commento all'Eneide, sostenevano che si trattasse di prostitute, quindi si ritenne opportuno trovare un particolare che differenziasse marcatamente le due categorie. E anzi bisogna aggiungere, per correttezza documentaria, che le fonti medioevali accentuano e fissano nella tradizione l'aspetto sensuale delle sirene, che da quel momento assumono le fattezze delle moderne seduttrici.

Quello che possiamo dire con certezza è che le sirene hanno dimostrato da sempre un tratto peculiare che ha segnato la loro identità fin dalle origini, e cioè a dire hanno sempre cantato (lo dice anche la radice semitica *sjr*, *cantare*, contenuta nel loro nome), o per rasserenare gli animi, come le Muse, con le quali sono imparentate per via materna; o per mettere gli umani in subbuglio con le lusinghe seduttive, come altre incantatrici di cui dirò più avanti; o per proteggerli, come la Sirena Partenope; o per ingannarli, come la donna-pesce della *Bambolina* di Capuana; o per farli innamorare, come le sirene nordiche; o per trasformarli in corallo, come fanno le ammaliatrici tarantine nella fiaba riscritta da Calvino, *La sposa sirena*; o per accompagnarli nel regno dei morti, come nell'*Elena* di Euripide e nel *Faust* di Goethe; o per bere qualcosa insieme in un pub, come le sirene celtiche nelle *Fiabe irlandesi* di Yeats e le signore dell'Ormond Bar nell'*Ulisse* di Joyce; o semplice-

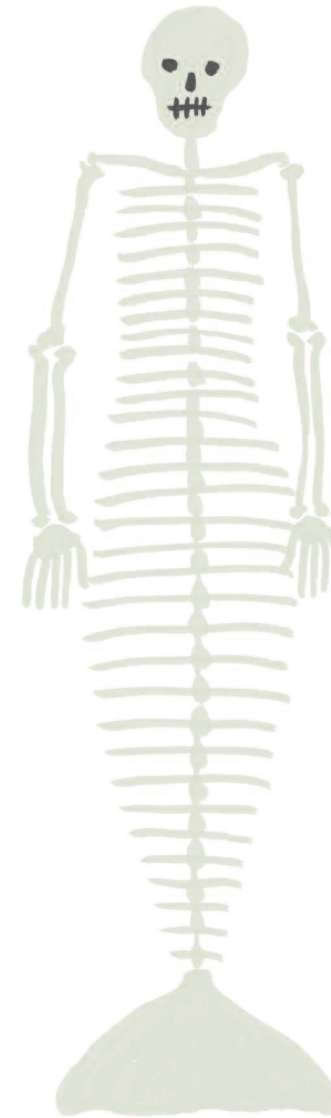


mente per mangiarli, come fanno le presunte bagnanti straniere nel bestiario di Cavazzoni.

Ora però, in epoca recente, negli ultimi due secoli, direi, è accaduto che molte sirene hanno perduto la facoltà del canto e hanno cominciato anche a comportarsi in modo strano, lanciando segnali ambigui, incomprensibili non solo agli uomini (i quali, com'è noto, non hanno mai avuto il dono dell'oniscienza), ma anche a loro stesse, che sono semidee figlie di Acheloo, la più importante divinità fluviale della Grecia classica, o forse, come racconta Plutarco, del dio Forco, figlio di Ponto e Gea. La prima complicazione è derivata dal fatto che in epoca romantica le sirene hanno preso l'abitudine di innamorarsi: e lì sono sorti in loro i dubbi che l'amore porta con sé: "Che faccio, si chiede l'Ondina germanica, lo sposo o lo annego?". E così i maschi hanno avuto difficoltà sempre maggiori a cavarsela con queste donne, meravigliose nell'aspetto, e tuttavia con qualcosa che non li convinceva fino in fondo, e li spingeva alla fine a cercarsi compagne meno belle e appassionate, magari, ma un po' meno inquietanti. Qualcosa del genere accade alla *Sirenetta* di Hans Christian Andersen, forse la più famosa fra le sirene contemporanee dopo quella animata della produzione Disney. *Den lille Havfrue* è una delle fiabe più tristi e crudeli che io abbia mai letto: la quindicenne protagonista della fiaba cede la sua bella voce, la più bella che si sia mai sentita

sul fondo del mare, per conquistare l'amore di un principe che ha salvato durante un naufragio. La strega a cui si è rivolta per avere il filtro d'amore le taglia la lingua con un coltello e in cambio le dà gambe umane che saranno afflitte da atroci dolori ad ogni passo e da ferite che la faranno sanguinare quando danzerà per il suo innamorato. Se tutto andrà come lei spera, pur soffrendo, avrà il suo principe sulla terra e un'anima destinata a vivere per sempre dopo la morte, ma questo accadrà solo ad alcune condizioni: quell'uomo dovrà amarla più di suo padre e più di sua madre; lei dovrà essere il suo unico pensiero e il solo oggetto del suo amore; un prete dovrà unire le mani dei due giovani con un giuramento di fedeltà eterna. Se invece le cose andranno storte, come di fatto accade nella fiaba, la sirena morirà dissolvendosi in schiuma del mare. Ora io mi chiedo: non bastavano le atroci sofferenze inflitte al corpo della Sirenetta? Non bastava l'infelicità per un amore non corrisposto? Pare proprio di no: Andersen la vuole sofferente, infelice e morta. Così la Sirenetta vive per molto tempo accanto al principe e lo ama teneramente, ma lui non si decide a sposarla. Non contento, le chiede di accompagnarlo a conoscere la donna che suo padre gli ha destinato in moglie, promettendo che non l'avrebbe sposata mai e poi mai perché la sirena era la più bella, la più dolce ecc ecc. Poi però cambia idea, sposa quell'altra e invita alla cerimonia di nozze la Sirenetta, che per sopravvivere all'incantesimo dovrebbe, su istigazione della strega, uccidere il principe pugnalandolo al cuore nel sonno e bagnarsi i piedi con il suo sangue: così sarebbe tornata nel regno del mare e avrebbe avuto indietro la sua voce meravigliosa (niente anima immortale, però). La sirena segue le istruzioni della strega fino a un certo punto: alza il pesante tappeto che chiude la tenda nuziale, guarda il principe addormentato che abbraccia la sposa novella, il coltello trema nella sua mano, ma alla fine non ha il coraggio di uccidere il suo amore, così sceglie di seguire il destino di morte previsto dall'incantesimo. Il suo gesto, tuttavia, muove a pietà le creature dell'aria, figure trasparenti apparse alla Sirenetta già trasformata in schiuma di mare (cioè defunta), che la prendono con sé consegnandole un'anima

immortale e offrendole la vita eterna a una condizione (sempre condizioni per la sventurata): deve trascorrere un periodo di attesa della durata di 300 anni, durante il quale dovrà compiere delle buone azioni. E non è tutto, la fiaba ha una coda finale: per ogni bambino buono che la sirena incontrerà il Signore abbrevierà di un anno il suo periodo di attesa, mentre i bambini cattivi che la fagere allungano la sua pena. Andersen costruisce una sorta di apologo a sfondo morale, dove le buone azioni e il sacrificio della sirena si avvicinano ai pianti di alle seduttrici del mondo classico e rinascimentale e rinunciando alle doti magiche di donna come Vengono così le leggi del fantastico che calano lo straordinario nella vita quotidiana rendendo possibile il sovertimento delle grazie ai mezzi magici conferiscono poteri meravigliosi, il



povero diventa ricco, il più piccolo dei fratelli eredita il regno, la ragazzina di umili origini viene chiesta in moglie da un figlio di re. La protagonista della fiaba di Andersen, viceversa, cede la sua voce straordinaria per adeguarsi alle leggi degli umani: diviene una ragazza muta, incapace di rivelare al principe la sua identità, e si accoda alla schiera delle fanciulle sofferenti pronte a sacrificarsi per amore. L'assenza di un finale tragico e l'assunzione in cielo della sirena buona non sembra costituire una riparazione sul piano della logica fiabesca: qualcosa di nuovo fa irruzione nel mondo immaginario e lo porta vicino alla sfera delle religioni codificate, dove vige un sistema di premi e di sanzioni, dove la fascinazione e l'incanto lasciano il posto alla rinuncia, nella speranza di una vita migliore dopo la morte.

Da questo momento in poi, la linea genealogica delle sirene si biforca, a me sembra, anche se in modo non definitivo, producendo in epoca contemporanea due specie affini ma tra loro indipendenti: quella delle sirene parlanti e quella della sirene mute. Alla genia di fanciulle-pesce innamorate e parlanti, nate in pieno Ottocento, rimanda la sirena siciliana di Tomasi di Lampedusa, *Lighea* (1957), che sembra discendere dalle sue antenate nordiche, nonostante viva in un'altra fascia climatica. L'incontro del protagonista, un Professore studioso di antichità classiche, con Lighea, una sedicenne splendida nell'aspetto e buona d'animo, risale al 1887: la ragazza appare al Professore ai tempi in cui era ancora uno studente, nell'ora meridiana, e lo invita a seguirla e a possederla parlando in greco e promettendogli che non l'avrebbe ucciso, ma l'avrebbe solo amato. Le parole di Lighea seducono e legano per sempre, tanto che il Professore, divenuto anziano, dopo aver raccontato del suo incontro giovanile a un giornalista, torna in Sicilia per gettarsi in mare, attratto dal richiamo di un tempo:

Tu sei bello e giovane; dovresti seguirmi adesso nel mare e scamparesti ai dolori, alla vecchiaia; verresti nella mia dimora, sotto gli altissimi monti di acque immote e oscure, dove tutto è silenziosa quiete

tanto connaturata che chi la possiede non la avverte neppure. Io ti ho amato e, ricordalo, quando sarai stanco, quando non ne potrai proprio più, non avrai che da sporgerti sul mare e chiamarmi: io sarò sempre lì, perché sono ovunque, e il tuo sogno di sonno sarà realizzato.

Nel racconto di Tomasi di Lampedusa ricorrono, insieme ai tratti ottocenteschi della sirena innamorata e fatale, capace di sedurre con la parola, una fitta rete di segnali che rimandano alla simbologia onirica freudiana e junghiana dell'acqua come elemento femminile per eccellenza, con cui l'autore aveva una certa familiarità, essendo sposato con la psicoanalista Alessandra Wolff Stomersee, studiosa di grande autorevolezza. Nella fisionomia delle incantatrici marine sembrano raccogliersi tutte le modulazioni del mondo femminile, amorevole e minaccioso, che Jung attribuisce alla natura dell'Anima:

la magica autorità del femminile, la saggezza e l'elevatezza spirituale che trascende i limiti dell'intelletto; ciò che è benvolo, protettivo, tollerante; ciò che favorisce la crescita, la fecondità, la nutrizione; i luoghi della magica trasformazione, della rinascita; l'istinto o l'impulso soccorrevole; ciò che è segreto, occulto, tenebroso; l'abisso, il mondo dei morti; ciò che divora, seduce, intossica; ciò che genera angoscia, l'ineluttabile. [...] Sono questi i tre aspetti essenziali della madre: la sua bontà che alimenta e protegge, la sua orgiastica emotività, la sua infera oscurità. (Jung 1987: 82)

Ma qui non ci importa individuare e interpretare questi segnali, quanto piuttosto notare come la sirena innamorata di Tomasi di Lampedusa abbia ancora i suoi punti di seduzione nel corpo e nella voce, com'era avvenuto per secoli. Questo ci dice che il modello classico resiste nel tempo, e tuttavia si modifica profondamente, perdendo alcuni dei suoi tratti caratterizzanti. Rinunciando del tutto all'aspetto della sensualità e della seduzione attraverso il corpo a vantaggio delle doti "canore",

Gianni Rodari, nel *Libro degli errori*, dà vita a una sirena bambina, piccola come una bambola.

La bimba-pesce rinuncia alla natura acquatica dopo essere stata adottata da una coppia di pescatori, e nasconde la coda sotto una coperta, spacciandosi per una ragazzina con le gambe malate. Rodari sceglie di mantenere il tratto della seduzione per mezzo della parola, facendo della piccola sirena una narratrice meravigliosa, dotata di una straordinaria memoria e di una fantasia inesauribile:

Erano storie di tutti i popoli e di tutti i tempi; delle genti che l'una dopo l'altra avevano messo piede sulla terra siciliana o ne avevano corso il mare: Fenici, Cartaginesi, Greci, Romani, Arabi, Normanni, Francesi, Spagnoli, Italiani... E storie di pesci, di mostri sepolti negli abissi marini, di navi affondate e spolpate lentamente dall'acqua.

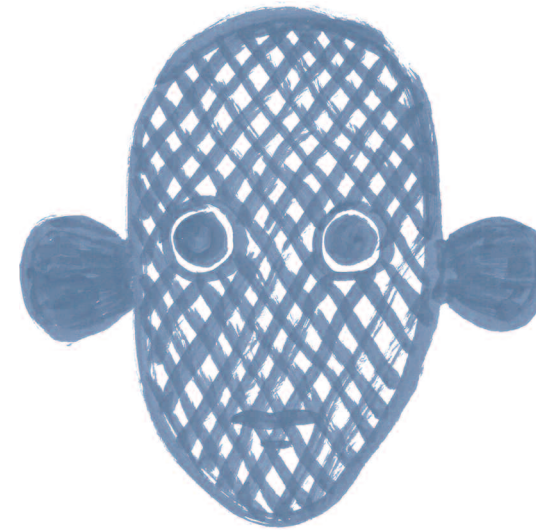
Intorno alla sua carrozzella, nel povero vicolo, c'era sempre un crocchio di bambini. Sedevano silenziosi sui gradini della casa del pescatore, si accoccolavano sul selciato, spalancavano i loro occhi di carbone e di diamante, e non erano mai stanchi di ascoltare.

Ogni donna che passava si fermava un momento, e quando andava via si asciugava una lagrima.

– Quella bambina è una sirena, – dicevano i vecchi pescatori. – Guardate come ha incantato tutti. È proprio una sirena.

Più nessuno, ormai pensava a lei come a una povera bambina infelice perché non poteva camminare. La sua voce era chiara e squillante, e nei suoi occhi c'era sempre una luce di festa. (Rodari 1964: 143-144)

La sirena bambina di Rodari sembra conservare una parentela elettiva con i mostri sapienti di Omero, le semidee che conquistano con la promessa di riportare alla luce la storia e le imprese di un intero popolo, secondo il modello della narrazione epica, ma non costituisce più un pericolo per coloro che ne ascoltano il canto, avvicinandosi così alle Muse, sue parenti nemmeno troppo lontane.

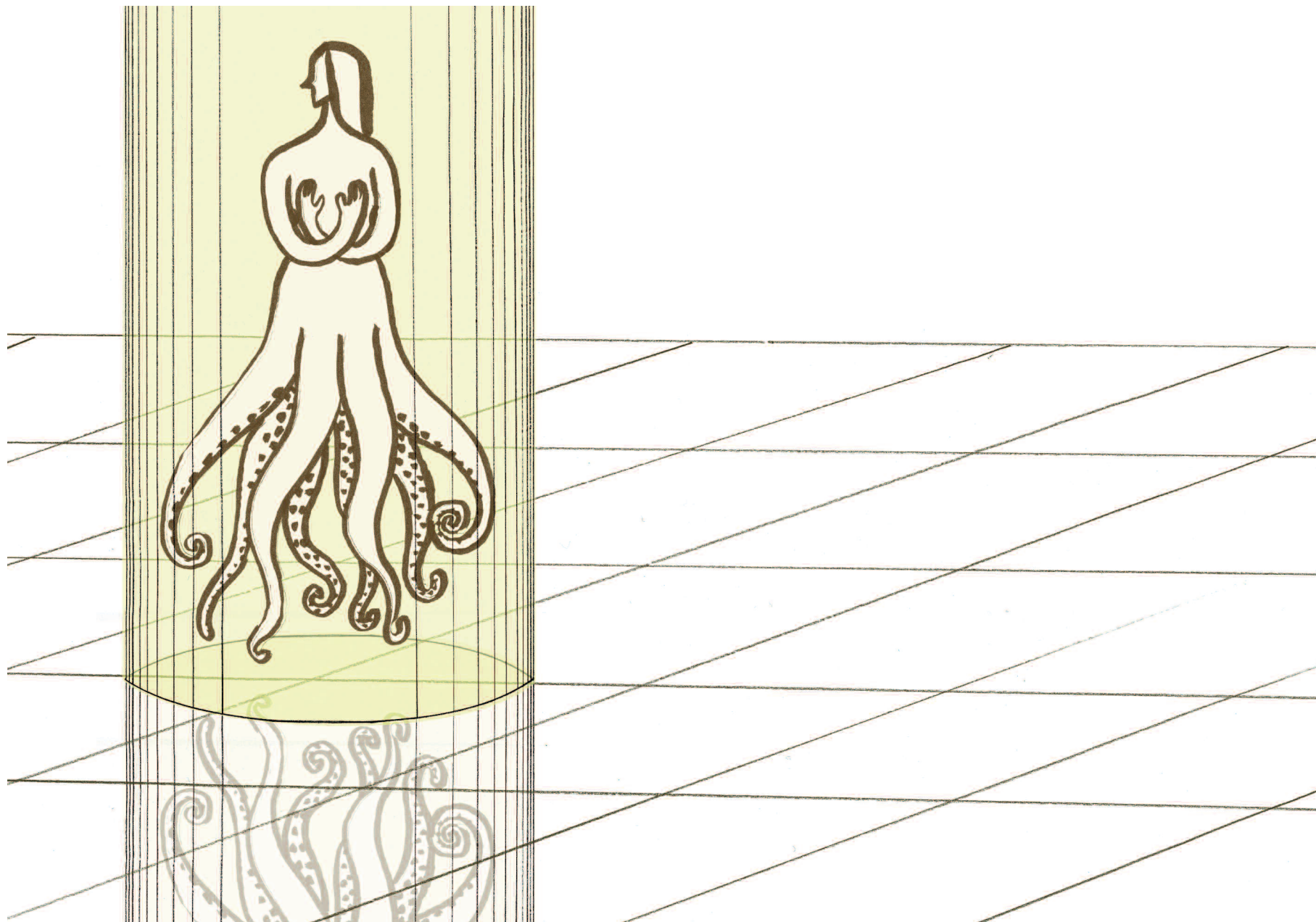


All'ordine delle sirene mute contemporanee appartengono viceversa le creature immaginate da Edward Morgan Forster in un racconto del 1920, *The Story of the Siren*, che raccoglie l'eredità romantica accentuando i tratti del contrasto fra l'anima individuale impregnata di senti-

menti profondi e votata alla totalità, e le leggi del mondo, dettate dal fanatismo dei preti e dal conformismo spietato dell'umano consorzio. Le sirene di Forster, abitanti del Mediterraneo (il racconto è ambientato sul litorale ragusano), sono state ridotte al silenzio dalla superstizione degli abitanti del luogo, alimentata dalle credenze religiose: prima di tuffarsi in mare, i pescatori e i marinai si fanno sempre il segno della croce, per scongiurare il pericolo di un incontro con la sirena, che trasforma gli uomini in esseri inebetiti e disperati, rendendoli consapevoli del loro destino di morte. Forster costruisce scopertamente una sorta di apologo, rovesciando l'ordine dei valori contenuto nella fiaba di Andersen: l'amore disinteressato, la fascinazione trascinate, la purezza di cuore sono virtù che non vengono ricompensate con i doni del cielo, ma cancellate dal mondo in ossequio alle credenze superstiziose.

Quando mette a confronto la sua sirena con Lighea, nell'introduzione ai *Racconti* di Tomasi di Lampedusa in edizione inglese, Forster rileva una sostanziale diversità di prospettive:

La mia era cosmica, e doveva rimanere nascosta sino a che non fosse stata ritualmente chiamata, e quando sarebbe salita alla superficie



avrebbe cantato, distrutto il silenzio, la crudeltà e salvato il mondo. La sua Sirena non è cosmica, è individuale e in questo essa mostra la sua superiore sensibilità. Concede il suo corpo ad un certo numero di giovani uomini, tutti belli; spiega loro che non uccide nessuno, ed infatti non lo fa, ma nessuno di coloro che l'hanno amata una volta potrà amare, e così tutti finiscono o suicidi o professi universitari.¹

Se Forster mette in gioco scopertamente l'avversione dell'anima romantica nei confronti dei dogmi religiosi e delle convenzioni sociali, Franz Kafka rifonda il mito contemporaneo della sirena muta disegnando figure senza volto, mutevoli e misteriose come le creature omeriche, e come quelle dotate di un fascino straordinario agli occhi del lettore. Nei suoi quaderni di appunti, pubblicati postumi contro la volontà dello stesso Kafka, Max Brod isola dagli *Scritti sparsi*² diciannove prose, una delle quali s'intitola *Il silenzio delle sirene*. Nella sua versione del mito, Kafka rimaneggia con libertà la fonte omerica, spiegando, interpretando e allo stesso tempo reinventando i versi dell'Odissea. Il punto in cui Kafka si allontana scopertamente dai passi omerici riguarda i mezzi che Ulisse impiega, su consiglio di Circe, per difendersi dalle sirene: secondo Kafka Ulisse non si limita a farsi legare all'albero della nave, ma si fa mettere la cera nelle orecchie, come i suoi compagni, per difendersi dalla voce delle incantatrici. La variante non è in realtà cosa nuova, dato che nella tradizione letteraria, dalle *Lettere a Lucilio* fino alla *Gerusalemme liberata*, l'eroe greco diviene l'emblema dell'uomo saggio che si tura le orecchie per fuggire i vizi e le lusinghe

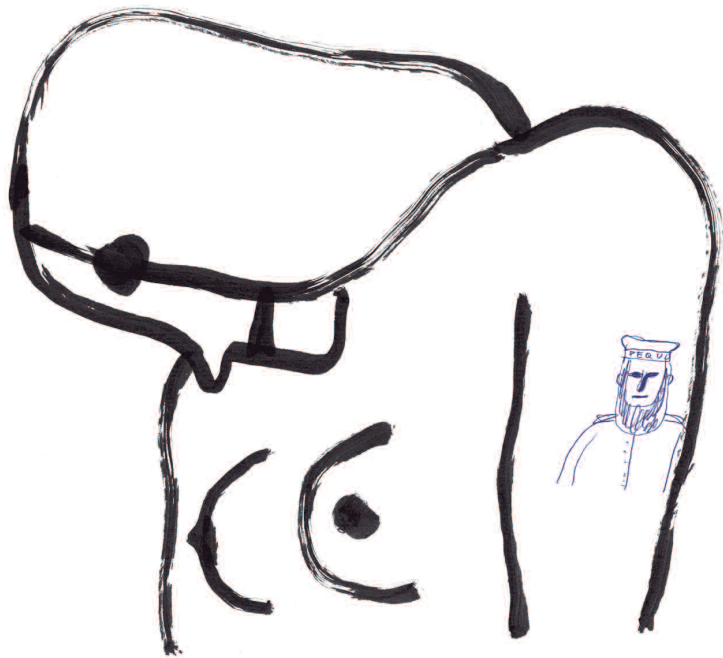
¹ Per il testo in traduzione italiana si veda Arnaldo di Benedetto, *Tomasi di Lampedusa e la letteratura* in Emanuela Bertone, *Tomasi di Lampedusa*, Palumbo Editore, Palermo 1995, p. 272.

² Fino al 1939 Max Brod risiede a Praga, poi fugge per l'invasione nazista e riesce a far arrivare gli appunti a Gerusalemme, dove rimangono fino al 1956. In seguito i quaderni vengono inviati ad una banca di Zurigo, poi, per il tramite del professor Pasley, che conosce una delle nipoti di Kafka, proprietaria delle carte, si spostano da Zurigo in Gran Bretagna, per essere conservati alla Bodleian Library di Oxford.

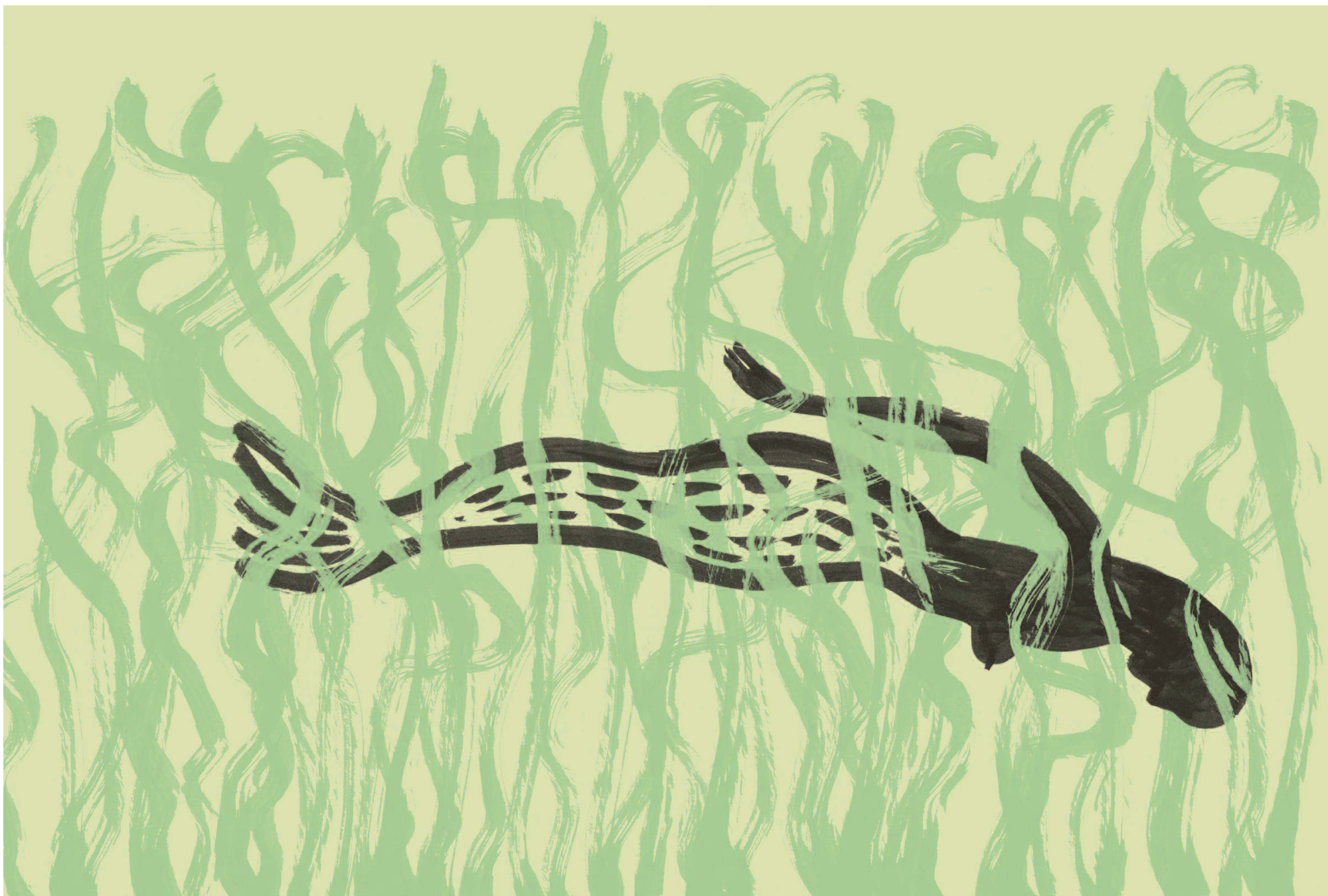
mondane: la sordità ai richiami delle incantatrici è il mezzo di difesa che sostituisce, nelle pagine dei moralisti, il desiderio di esporsi al canto. La figura del saggio che preferisce non ascoltare per non cadere in tentazione presuppone un'immagine del mondo in cui i confini fra il bene e il male hanno margini ben delineati e riconoscibili. Il racconto di Kafka si muove viceversa su linee di demarcazione divenute labilissime: le sirene, dice Kafka, con i loro poteri sovranaturali, avrebbero potuto neutralizzare facilmente le difese inefficaci dell'eroe, ma preferiscono ricorrere a un'arma più terribile del canto: il silenzio. Le sirene di Kafka tacciono, e la voce che racconta non sa dare una spiegazione univoca al loro silenzio: forse ammutoliscono sentendo di poter vincere sull'astuzia e sull'ingegno di Ulisse solo per quella via, o forse restano silenziose in un gesto di tenerezza, commosse nel vedere lo sguardo soddisfatto dell'eroe convinto di averle vinte con gli artifici, quegli espedienti che Kafka definisce "mezzi infantili". Si profilano nelle sue pagine le sagome di sirene teneramente propense a non turbare le illusioni di un Ulisse bambino, innamorato dei suoi rozzi stratagemmi, quasi fossero madri benevole o pazienti sorelle maggiori. Le sirene diventano mute forse perché non è più possibile una sapienza che aspiri alla totalità. Se le sirene avessero avuto una coscienza – fa notare Kafka – sarebbero state annientate: dobbiamo pensare, allora, che la contrapposizione fra l'onniscienza degli esseri divini e la cecità degli umani non abbia più fondamento. Delle *doctae sirenes* non c'è più traccia, e la contesa fra Ulisse e le incantatrici si gioca sull'arena evanescente delle apparenze: in ogni caso per avere la meglio bisogna mentire, e se le sirene tacciono fingendo di cantare, Ulisse si dimostra così scaltro da capire, nonostante la cera nelle orecchie, che le sirene fingono e, in opposizione al loro potere e al potere degli Dei, a sua volta finge di percepire il loro canto. Quando Maria Corti, scrivendo *Il canto delle sirene*, torna a interrogarsi sugli esiti dell'incontro fra Ulisse e le incantatrici, immagina che il destino di morte dell'eroe omerico al passaggio delle colonne d'Ercole sia un effetto a distanza delle voci fatali ascoltate al ritorno dalla guerra di Troia:

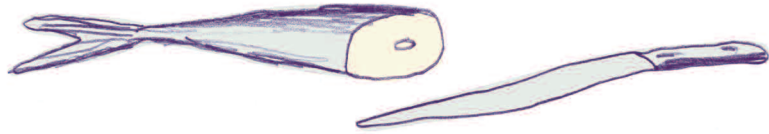
È legge di natura che fra le inesauribili esperienze che hanno riempito la vita di ciascuno ve ne sia una che s'impone su tutte le altre. Per lui fu il lontano meriggio in cui, legato all'albero maestro, udì la voce della sirena. Gli accadeva nella sua Itaca come se la udisse ancora con la stessa misteriosa forza direttiva. Fu dunque cosa naturale che egli riprendesse il mare; e il naufragio al di là delle Colonne d'Ercole fu il capolavoro delle sirene, creato a lunga distanza. (Corti 2001: 31)

Il frammento di Kafka, viceversa, non prevede domande sul futuro: le figure del racconto restano per chi legge personaggi senza destino. Kafka non si chiede (non può più farlo) quale sarà la sorte di Ulisse dopo il ritorno a Itaca: ci dice solo che quella non è stata la sua ultima bugia, se è vero che poi "fu così scaltro, fu una tale volpe, che neppure la dea del destino riuscì a penetrare nelle pieghe più recondite del suo animo" (Kafka 1994: 45-46).



Un'analoga atmosfera di sospensione circonda le figure che si incontrano nel racconto di Gianni Celati *Notizie ai naviganti*, contenuto nella raccolta del 2001 *Cinema Naturale*. Vi si narra di un medico scontento della sua vita che durante una gita in barca sente nella notte due voci di donna chiaramente percepibili, nonostante provengano da una grande distanza. Ascoltando le voci, l'uomo capisce che la più giovane delle due donne, forse la figlia, ha bisogno di cure. Le voci lo ossessionano al punto da indurlo a trascurare il lavoro, la famiglia, gli amici. Come i pescatori tristi di Forster inebbetiti dalla sirena, il medico cade in una sorta di abulia, e abbandona tutto per andare alla ricerca delle due donne. Per trovare la strada chiede aiuto a due chiromanti, che gli confermano le notizie arrivate con le voci: una ragazza di nome Milena che vive nell'entroterra con la madre ha bisogno del suo aiuto perché ha una malattia renale, e non può curarsi per mancanza di denaro. Durante le sue ricerche, il medico si imbatte in due presenze dall'aspetto inquietante: una donna anziana, che si esprime a gesti e quasi non gli rivolge la parola, e la figlia, una sorta di gigantessa bambina. Il medico ne subisce la malìa, ed è talmente preso dalla sua nuova vita con loro che dimentica di cercare Milena, la donna che avrebbe potuto cambiare il suo destino, la cui voce rimane senza corpo. Con le due donne, il medico conduce una vita che non è migliore di quella precedente e continua, come prima, ad interrogarsi sul suo destino: "Lui spera ancora di riuscire a sapere se la donna con la voce fiera che lo aveva affascinato è la gigantessa indolente, oppure un'altra persona, oppure una chimera" (Celati 2001: 141). Col tempo, il medico diventa quasi schiavo delle sue ospiti, e si riduce a vivere nella sporcizia e nel freddo, in una fabbrica abbandonata, dove passa il tempo dormendo su una vecchia branda e scrivendo il racconto delle sue avventure. Quando si ammala gravemente, l'amico con cui un tempo condivideva le gite in barca lo va a trovare per riportarlo a casa, e prima di partire legge il suo racconto. Il medico gli dice che vorrebbe far pubblicare quel racconto, sperando che qualcuno, dopo averlo letto, gli scriva e lo metta sulla buona strada, "nel caso che la famosa Milena sia davve-





ro una persona viva e non solo una fissazione della sua mente” (Celati 2003: 141). Mentre l'amico accompagna il medico in ospedale, una tempesta marina sta per arrivare, annunciata dalla radio che trasmette notizie ai naviganti.

Nel racconto di Celati, la magia sirenica si manifesta in una voce che non porta nessun messaggio certo. Anche il nome, a cui il dottore si aggrappa, Milèna, è un appiglio molto dubbio: “gli pareva di averlo sentito nell'aria, tutto qui. Oppure se l'era sognato”. Il corpo che corrisponde alla voce udita in mare potrebbe essere quello della gigantessa, ma nessun indizio fornisce una prova certa d'identità: la donna non parla con il medico, gli si rivolge a monosillabi, limitandosi ad accettare le cure, i regali e infine il denaro che il dottore offre alla madre. La gigantessa è una creatura mostruosa e affascinante nonostante sia priva della coda di pesce che codifica le sirene e non abbia né la voce melodiosa né l'avvenenza codificata delle incantatrici marine: eppure il medico ne subisce il fascino potente, tanto da legarsi a lei e alla madre senza esitazioni, disposto ad affrontare la morte pur di rimanere al suo fianco. L'anima romantica sente ancora le voci e parte alla ricerca di una pievezza del vivere e del sentire fuggendo dal “mondo senz'aria” da cui sente di doversi allontanare, ma non ci sono più le sirene amovibili che popolavano le fiabe nordiche e nemmeno le *doctae sirenas* che promettevano di trasmettere con il canto la comprensione della storia e la conoscenza di sé: al mondo senz'aria delle convenzioni borghesi, del benessere e delle gita in barca domenicali si sostituisce un limbo di inconsapevolezza e di fatiche quotidiane che mettono alla prova il corpo senza dare riposo alla men-

te produttrice di desideri e d'illusioni. La gigantessa indolente sembra aver esercitato una forma di attrazione mimetica: il dottore vorrebbe vivere come lei, in un abbandono senza memoria e senza sogni.

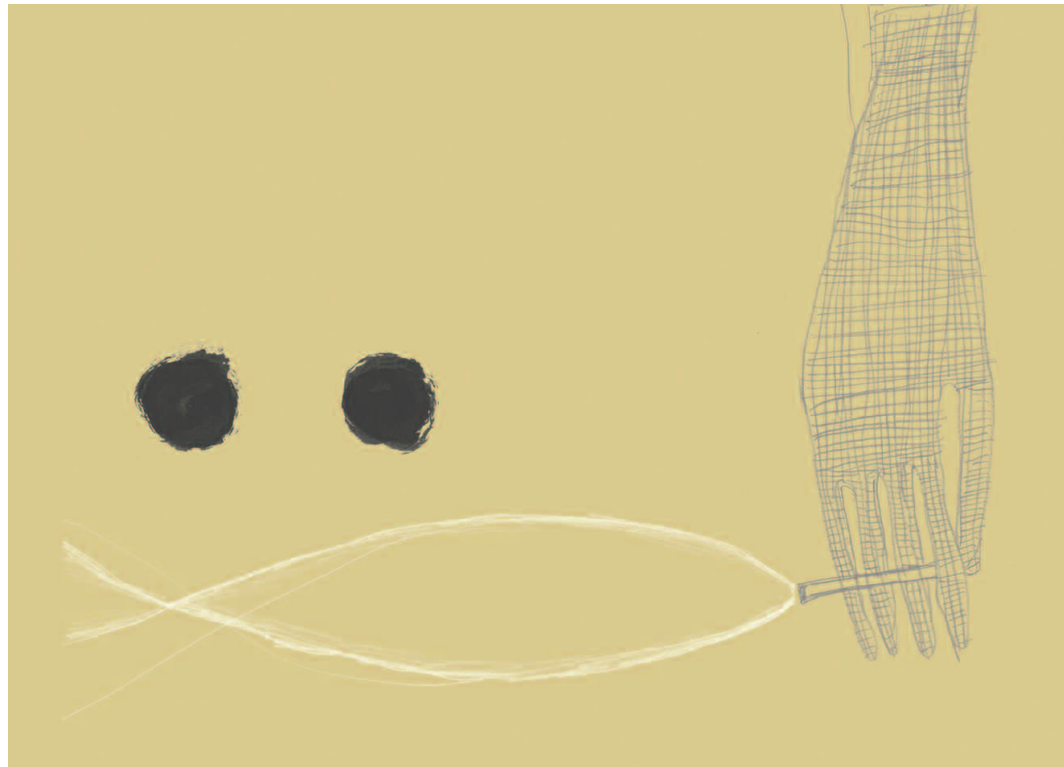
La storia che ho riassunto sommariamente mette in atto un continuo gioco di figure che si raddoppiano rispecchiandosi l'una nell'altra, a partire dalla voce del narratore, che si mostra come tale indicandoci in apertura l'oggetto che si ritrova fra le mani: “Questo racconto parla d'un dottore che ogni domenica andava in barca a vela con un amico, e ha avuto l'avventura di essere posseduto dalle voci” (Celati 2003: 121). Com'è tradizione degli antichi novellatori, nelle prime righe della storia è riassunta la materia del narrare, che poi prende corpo pagina dopo pagina, e torna a mostrarsi nel suo aspetto materiale nella parte conclusiva, quando il medico consegna il racconto delle sue avventure all'amico che lo legge in sua presenza. L'unica certezza è che qualcuno ha scritto una storia sentita raccontare da un uomo il quale a sua volta ha scritto una storia che un amico ha letto accanto a lui. Nelle parole di congedo, le immagini riflesse l'una nell'altra sembrano convivere in un tempo presente e in uno spazio comune, di cui anche il lettore finisce per sentirsi parte:

Fortissime mareggiate lungo la costa sono annunciate alla radio, che l'amico ora ha acceso. Si sente il vento ululare forte, scuotendo i pali della luce, mentre si attende un uragano che viene dall'oceano o da chissà dove, poco importa. Intorno è come un deserto, ma un deserto grigio d'asfalto, tra sfilate di villette per le vacanze, alberghi per le vacanze, negozi per le vacanze, attrezzature balneari e luoghi di ritrovo popolati soltanto d'estate. Si ha l'impressione di un pianeta disabitato, con insegne commerciali che ci guardano passare, scosse dal vento. Dalla radio una voce, che sembra l'ultima voce della terra, sta trasmettendo notizie ai naviganti. (Celati 2001: 142-143)

Parlando del racconto che Ulisse offre ai Feaci in cambio dell'ospitalità, Mario Lavagetto fa notare che “Il racconto è insieme uno

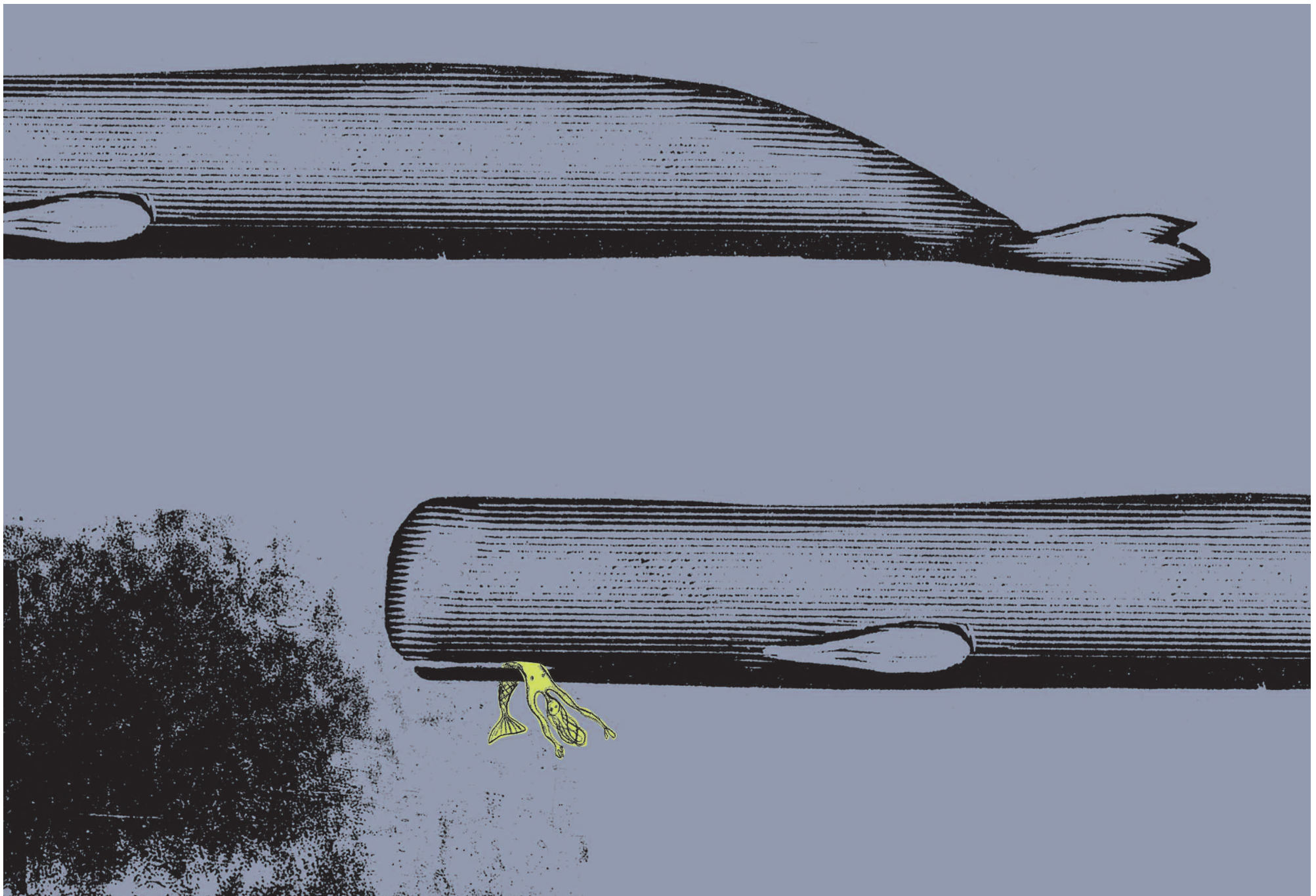
strumento di salvezza, un congegno che deve essere costruito nel rispetto di “regole” precise e un pedaggio obbligato” (1992: 5). Nella storia del medico visitato dalle voci sembra che l'unica scialuppa di salvataggio sia costituita dal racconto stesso, che passa di bocca in bocca e chiude nel suo cerchio fatato le figure che permettono la circolazione delle storie. Tutto il resto appartiene al regime delle apparenze: nel gioco di specchi si perde del tutto la possibilità di fissare una volta per tutte le identità e i destini. Perdersi nell'ascolto delle voci, smettere di farsi domande, lasciarsi andare e perdersi del tutto: “Sì, e bisogna saper tirare avanti senza nessuna meta, senza nessun desiderio che ti porti dietro a sempre nuove chime-re”, questo è il senso del destino per il dottore che si sente così debole da non poter più decidere niente” (Celati 2001: 141)

Tendere l'orecchio verso la voce argentata delle Sirene, rivoltarsi verso il volto proibito che già si è sottratto alla vista, non è soltanto infrangere la legge per affrontare la morte, non è soltanto abbandonare il mondo e la distrazione dell'apparenza, è sentire improvvisamente crescere in sé il deserto nel quale, all'altra estremità [...] balena un linguaggio senza l'assegnazione di un soggetto, una legge senza Dio, un pronome personale senza personaggio, un volto senza espressione e senza occhi, un altro che è il medesimo. (Foucault 1988: 45)



La sirena di Celati, come quella che si trova descritta nel *Manuale di zoologia fantastica* di Borges, è una delle tante figure di cui si popola un mondo immaginario labirintico in cui siamo destinati a perderci. Il racconto chiama il lettore a una solidarietà fraterna lanciandogli un richiamo prima che la tempesta sommerga tutto. D'altra parte anche il catalogo di Borges evocava un gesto apotropaico aprendosi con la descrizione di una creatura fantastica chiamata A Bao A Qu, che vive e si forma solo se qualcuno gli si avvicina, ma è destinata a dissolversi in una parvenza indistinta quando il viaggiatore decide di volgergli le spalle e allontanarsi da lui.

Se è vero che in pittura il gioco di specchi può essere uno strumento per ovviare alla limitatezza del nostro campo visivo, mostrandoci ciò che normalmente è escluso al nostro sguardo, nel racconto di Celati il raddoppiamento delle figure e il racconto nel racconto, collocato *en abyme*, sembrano evocare l'irrappresentabile. L'ultima voce da terra è un avviso ai naviganti che non viene dal narratore né dal medico, e non viene nemmeno dall'amico, da Milena o dalla gigantessa. E forse l'immagine finale, la visione di un molo esposto alla furia delle onde, richiama il limite oltre il quale il linguaggio non può andare, se non sporgendosi ad indicare il punto che cade fuori dal gioco dei rispecchiamenti e delle rimuginazioni sull'identità, sul destino e sul desiderio che ci spinge ad avventurarci ancora nelle storie di mare, di sirene e di voci lontane che a volte ci guidano nella tempesta.



BIBLIOGRAFIA

- ANDERSEN H.C. (2010), *Fiabe*, Mondadori, Milano.
- BORGES J.L. – GUERRERO M. (1998), *Manuale di zoologia fantastica*, Einaudi, Torino.
- CAVAZZONI E. (2011), *Guida agli animali fantastici*, Milano, Guanda.
- CELATI G. (2001), *Cinema Naturale*, Feltrinelli, Milano.
- CORTI M. (2001), *Il canto delle Sirene*, Bompiani, Milano.
- FORSTER E.M., *The story of the siren*, Printed by Leonard and Virginia Woolf at The Hogart Press, Paradise Road, Richmond 1920; trad. it FORSTER E.M. (1988), *La Sirena*, in *I racconti*, Garzanti, Milano.
- FOUCAULT M. (1988), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1967), trad. it. BUR, Milano.
- JUNG C.G. (1997), *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino.
- KAFKA F. (1994), *Il Silenzio delle Sirene*, Feltrinelli, Milano.
- LAVAGETTO M. (1992), *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino.
- RODARI G. (1964), *La sirena di Palermo*, in *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino.
- TOMASI DI LAMPEDUSA G. (1993), *La sirena*, in *I Racconti*, Feltrinelli, Milano.