



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Sirene novecentesche:
«Lighea» di Giuseppe Tomasi di Lampedusa
e altre “apparizioni” letterarie*

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Valeria Canzian
n° matricola 1232833 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

<i>Introduzione</i>	1
1 CAPITOLO I. LA SIRENA: PRESENTAZIONE DEL RACCONTO E QUESTIONI INTERPRETATIVE	
1.1 <i>Giuseppe Tomasi di Lampedusa: le opere e «La Sirena»</i>	5
1.2 <i>La struttura del racconto: tra mito e storia</i>	7
1.3 <i>Il problema del genere</i>	11
1.4 <i>Cosa rappresenta Lighea?</i>	20
2 CAPITOLO II. FONTI E SUGGERZIONI DELLA SIRENA	
2.1 <i>«La Sirena» e «Il Gattopardo»</i>	29
2.2 <i>Le fonti della «Sirena»: premessa</i>	31
2.3 <i>Le fonti classiche e medievali: Omero, Esiodo, Ovidio e Boccaccio</i>	32
2.4 <i>Tomasi di Lampedusa e le atmosfere gotico-romantiche: Poe e Coleridge</i>	35
2.5 <i>Le fonti “rivelate”: Tirso de Molina, La Motte-Fouqué, Wells</i>	44
3 CAPITOLO III . LIGHEA E ALTRE SIRENE NOVECENTESCHE	
3.1 <i>Premessa</i>	53
3.2 <i>«The Story of the Siren» di Forster e «La Sirena» di Tomasi di Lampedusa</i>	55
3.3 <i>Curzio Malaparte: quando il soprannaturale diventa orrore</i>	64
<i>Conclusioni</i>	77
<i>Bibliografia</i>	81
<i>Ringraziamenti</i>	85

Introduzione

La presente tesi si prefigge lo scopo di esaminare il racconto *La Sirena* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (redatto nel 1957 e pubblicato postumo nel 1961),¹ a partire dagli spunti forniti dalle le analisi dello studioso Diego Pellizzari nel saggio *L'esilio e il ritorno degli dei pagani nei racconti dell'Ottocento*.² In questo contributo si spiega come il filone letterario che si occupa del tema del ritorno degli dei pagani (tutti quei casi testuali, cioè, al cui centro della narrazione c'è il ritorno di un dio antico nel mondo moderno) abbia le sue radici nella progressiva perdita di prestigio, fino al disprezzo, del paganesimo, in seguito all'affermazione sempre più marcata del Cristianesimo a partire dal IV secolo. Secondo tale analisi, il paganesimo venne rimosso dalla sfera culturale pubblica e privata con interventi, anche forzati, a partire da un processo che, con lo sviluppo e poi con la diffusione del cristianesimo, era già naturalmente in atto. Durante la lunghissima fase storica in cui la nuova religione regnò incontrastata, i culti pagani rimasero sommersi e sostanzialmente ai margini rispetto alle nuove tendenze culturali; per quanto concerne la produzione letteraria, la mitologia e la relazione con l'antico furono elementi frequentemente presenti in ogni fase storica, ma l'accento non venne mai posto sulla questione della loro decadenza e rimozione.

Fu il forte impatto dell'Illuminismo che, sottraendo autorità alla religione cristiana, permise un'autentica riscoperta del paganesimo, assunto a simbolo di una grande civiltà precristiana scomparsa a causa dell'oppressione religiosa.

Nell'Ottocento il tema del ritorno degli dei pagani si sviluppò compiutamente, raggiungendo una larghissima diffusione letteraria. Nel suo saggio Pellizzari, con opportuni esempi testuali, procede a segnalare come, dal XIX secolo, le divinità classiche si facciano portatrici di un «ritorno del represso»³ di tipo simbolico e culturale; la rappresentazione del loro ritorno sulla terra, cioè, corrisponde alla descrizione di una liberazione di istinti repressi di tipo inconscio, tanto dal punto di vista sessuale che aggressivo, che la Cristianità aveva cercato di celare, con tutto il potenziale distruttivo e destabilizzante che questa riemersione comporta.

¹ TOMASI DI LAMPEDUSA, *La Sirena*, in *I racconti*, in *Opere, Introduzione e Premesse* di Gioacchino Lanza Tomasi; *I racconti, Letteratura inglese e Letteratura francese* a cura di Nicoletta Polo, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 400-432.

² DIEGO PELLIZZARI, *L'esilio e il ritorno degli dei pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini, 2017.

³ FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

Volendo seguire gli sviluppi di tale filone nel Novecento, così come peraltro suggerito dallo stesso Pellizzari, *La Sirena* è apparso particolarmente adatto a questo approccio critico: il racconto, infatti, descrive l'incontro tra un professore di greco e la figura mitologica di una sirena (qui intesa come divinità minore) lungo la costa della Sicilia, e quindi si inserisce bene nella prospettiva assunta in apertura.

Nel primo capitolo della tesi verrà fornita un'analisi puntuale del testo di Tomasi di Lampedusa, sia dal punto di vista formale, studiando l'articolazione della narrazione e la sovrapposizione dei piani temporali del racconto (da un lato il realismo del contesto in cui si colloca l'esordio della storia – la Torino del 1938 –, dall'altro il piano atemporale e mitico che vi si contrappone, quello cioè a cui risale l'incontro amoroso tra la sirena e il professore molti anni prima), sia dal punto di vista contenutistico, cercando di ricostruire la molteplicità di valenze tematiche che la sirena può assumere nel testo. Dapprima, si provvederà a formulare delle ipotesi, sostenute dalle ricerche bibliografiche e dai riscontri testuali, sulla molteplicità di significati che la sirena racchiude in sé, per poi precisare tali significati anche alla luce del contesto storico in cui Tomasi di Lampedusa ha scelto di ambientare la storia: il 1938, anno chiave nello sviluppo del Fascismo. Si potrà comprendere allora meglio il valore della Sirena come immagine della femminilità intesa come insieme di caratteristiche che la rendono così desiderabile da parte di un uomo; tuttavia, essendo una creatura dalla duplice natura, la sirena potrebbe anche farsi simbolo di una identità più sfumata di quanto non prescrivessero i canoni di genere propagandati dalla dittatura di Mussolini. Nell'unione del professore con Lighea, la sirena del racconto, si può quindi scorgere l'intento di unire componenti maschili e femminili della personalità umana, che dal Fascismo venivano tenute rigorosamente separate.

Sempre dando una lettura di tipo storico al testo, il ritorno di una figura così centrale della mitologia classica in una tale epoca può essere letto come la riaffermazione della cultura greca, denigrata e sminuita dal Fascismo, che invece preferiva esaltare la romanità⁴ (volentieri piegandola in maniera strumentale al proprio orizzonte ideologico e snaturandola); nell'ottica fascista, come è noto, il mito di Roma era portatore di valori più aggressivi, di manifestazioni di forza congeniali alla costruzione di

⁴ Per la concezione della classicità in epoca fascista un testo di riferimento sarà LUCIANO CANFORA, *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 56-132.

un modello su cui basare il Regime e in grado di dare maggior risalto alla dimensione del gruppo (mentre la Grecia antica era più concentrata sull'individualità). Ignorato quasi totalmente risultava il debito, in realtà fortissimo, che la cultura romana ebbe nei confronti dell'Ellenismo. Ecco quindi che in Sicilia, luogo chiave della presenza greca in Italia, a complicare e completare l'idea di classicità, riemerge una creatura ellenica, insinuandosi nella mente di un professore capace di accogliere quest'altra matrice del mondo antico, per non lasciarla mai più.

Il secondo capitolo della tesi sarà interamente dedicato all'analisi delle fonti classiche, medievali, moderne e contemporanee che possono essere state un punto di riferimento per l'autore; per quanto concerne gli autori antichi il riferimento andrà ad Esiodo, con la sua *Teogonia*, e alle *Metamorfosi* di Ovidio, oltre, naturalmente, all'*Odissea* di Omero e al celeberrimo episodio dell'incontro tra Ulisse e le Sirene. La fonte medievale più rilevante è invece la *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio.⁵

Verrà poi valorizzato il rapporto, che ci appare molto stretto, del nostro autore con alcuni scrittori romantici inglesi o americani; in particolare si tratterà di Coleridge (si possono riscontrare alcune affinità tra il potere ammaliatore dell'*Ancient Mariner* e quello della sirena, come pure del professore stesso nei confronti del suo interlocutore, Paolo Corbéra, a cui egli racconta l'incredibile vicenda dell'incontro con Lighea) e di Edgar Allan Poe e il suo racconto, intitolato anch'esso *Lighea*.

Esiste infine un gruppo di tre autori, citati all'interno del racconto quasi di passaggio, che tuttavia può aprire un'ulteriore linea di indagine e farci entrare nella biblioteca di Tomasi di Lampedusa attraverso un esplicito rinvio testuale;⁶ si tratta di Tirso de Molina, La Motte-Fouqué e H.G. Wells.

Naturalmente, data la mole di fonti che affiora dalla lettura del racconto e dalle prime ricerche sull'opera e l'autore, è chiaro che non a tutte sarà possibile dare un'ampia risonanza; si dovrà piuttosto fornire una campionatura di autori da affrontare approfonditamente, descrivendo solo in forma parziale gli altri possibili influssi.

⁵ Queste fonti sono state messe particolarmente in luce da FABIANA SAVORGNAN CERGNEU DI BRAZZÀ, *Le sirene in Tomasi di Lampedusa e le possibili fonti*, in «Le Simplegadi», XVI, 18 (Novembre 2018), pp. 173-179.

⁶ Cfr. GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *La Sirena*, cit., p. 413.

Il terzo capitolo fornirà invece una rassegna comparativa di altre "sirene contemporanee", facendo particolare riferimento a *The story of the Siren*⁷ (presente nella raccolta *L'attimo eterno e altri racconti*, del 1928) di Forster: un racconto in cui l'incontro tra un pescatore e una sirena sfocia nella devastazione psicologica dell'essere umano. Questo testo è stato messo in comparazione con quello di Tomasi proprio da Forster stesso, che ammirava moltissimo l'autore siciliano, come dichiara nell'introduzione all'edizione inglese delle opere minori di Tomasi di Lampedusa, tra cui figurava appunto *La Sirena*, e che si apre al confronto tra le due creature.⁸ Secondo testo di riferimento sarà *La Pelle* (1949) di Curzio Malaparte, con particolare riguardo alla scena del "banchetto" nel quale una sirena viene portata in tavola durante una cena che vede presenti ufficiali alleati e signore americane nella Napoli post-Liberazione; la comparazione con lo scrittore pratese sarà particolarmente funzionale a delineare un percorso di tipo storico in anni centrali per la Storia del Novecento, dimostrando come anche le narrazioni soprannaturali o con spunti surreali possano concorrere a descrivere il concreto disagio e la complessità di un periodo cruciale quanto drammatico della storia italiana, europea e mondiale.

⁷ Come avremo modo di dire anche in seguito, si adoperava il titolo inglese perché quello italiano, *La Sirena*, si sarebbe confuso con quello omonimo di Tomasi.

⁸ Cfr EDWARD MORGAN FORSTER, *Introduzione a Giuseppe di Lampedusa, «Two Stories and a Memory»*, trad. di Archibald Colquhoun, Harmondsworth, Penguin Books, 1966 (disponibile in traduzione italiana in SAMONÀ, Giuseppe Paolo, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, pp. 415-417).

CAPITOLO I

LA SIRENA: PRESENTAZIONE DEL RACCONTO E QUESTIONI INTERPRETATIVE

1.1 *Giuseppe Tomasi di Lampedusa: le opere e «La Sirena»*

Mentre Giuseppe Tomasi di Lampedusa (Palermo, 23 dicembre 1896 - Roma, 23 luglio 1957) concludeva la sua opera maggiore, *Il Gattopardo*, tra il 1956 e il 1957, la sua mente era rivolta anche ad altri progetti, piuttosto diversi per forme e per contenuto: la stesura del memoriale autobiografico *I luoghi della mia prima infanzia* (nell'estate del 1955), i due racconti *La gioia e la legge* e *La Sirena* (composti rispettivamente alla fine del 1956 e nell'inverno del 1957), infine un abbozzo per un secondo romanzo, rimasto incompiuto, che ha come titolo *I gattini ciechi* (inverno-primavera del 1957).

A dispetto dell'enorme successo che ebbe il suo unico romanzo completo dopo la sua morte, le difficoltà che aveva incontrato Tomasi nel trovare un editore sono note: l'autore siciliano non riuscì a vedere pubblicata alcuna opera. Dopo essere stato rifiutato dalle maggiori case editrici italiane (Einaudi, Mondadori, Longanesi), *Il Gattopardo* viene infine pubblicato postumo nel 1958 da Feltrinelli, grazie all'intervento di Giorgio Bassani. L'opera vinse anche il Premio Strega l'anno successivo. Fu sempre Giorgio Bassani a interessarsi e a far pubblicare, ancora da Feltrinelli, anche *I racconti*, che racchiudono le opere minori citate in precedenza, nel 1961.

Non è semplice risalire alle scelte testuali e ai materiali utilizzati per preparare le prime edizioni delle opere di Tomasi di Lampedusa: dal punto di vista filologico, tutti gli scritti dell'autore sono di difficile ricostruzione. Nel caso del *Gattopardo* gli ostacoli principali sono costituiti dalle diverse versioni esistenti del testo prima che assumesse la sua forma definitiva; sono almeno tre: una prima stesura a mano scritta in vari quaderni, una versione dattiloscritta da Francesco Orlando (all'epoca allievo di

Tomasi di Lampedusa) in sei capitoli, infine un'ulteriore ricopiatura, con qualche ampliamento, che costituirebbe l'ultima versione proposta dall'autore, in otto parti.¹

Ulteriori criticità derivano poi dalle interpolazioni, più o meno pesanti, effettuate da Giorgio Bassani al momento della revisione del romanzo prima della sua pubblicazione.²

Per quanto concerne *I racconti*, invece, la situazione è varia: l'unico scritto di cui possediamo l'autografo sono i *Ricordi d'infanzia*. Non abbiamo più invece gli originali de *La gioia e la Legge* e dell'inizio dei *Gattini ciechi*.

Riguardo invece a *La Sirena*, il testo oggetto della nostra ricerca, si conserva un singolo foglio di una precedente stesura, che narra il momento cruciale del racconto, ossia il meraviglioso contatto tra la sirena Lighea e il professore di greco il quale riferisce la sua storia all'interlocutore Paolo Corbèra, incontrato in un caffè di Torino nell'autunno del 1938. Tale frammento si presenta piuttosto aderente alla versione pubblicata, ma più ricco di aggettivi, di precisazioni che contribuiscono a dare realismo alla scena, e che però al contempo forse privano il racconto di quella patina aulica e atavica, lontana dal mondo, preferita poi da Tomasi di Lampedusa per adornare il magico incontro.

Esiste poi un'altra importante fonte del nostro testo, che ha la particolarità di non essere scritta: la registrazione della lettura del racconto da parte dello stesso autore, fatta nella casa del figlio adottivo Gioacchino Lanza Tomasi nel febbraio del 1957. Tale registrazione è quasi completa, manca l'esordio della storia, che non è stato riportato sul nastro per un disguido tecnico.

¹ Come ricorda FRANCESCO ORLANDO in *Ricordo di Lampedusa*, Milano, Scheiwiller, 1963, p. 82.

² Gioacchino Lanza Tomasi, nella *Premessa* al *Gattopardo* per il Meridiano su Tomasi di Lampedusa, evidenzia come l'edizione licenziata per le stampe da parte di Bassani non sia stata contestata fino al 1968, quando Carlo Muscetta rilevò numerosissime divergenze tra il manoscritto originale e l'edizione stampata. Ciò avvenne perché Bassani, nel redigere la sua edizione, non si basò unicamente sull'"ultima volontà d'autore", quella dell'ultimo manoscritto, ma si servì del dattiloscritto (cioè la seconda versione, secondo quanto riferisce Orlando) integrato, laddove la variante appariva preferibile (e per i capitoli aggiuntivi del *Gattopardo* presenti unicamente nella versione finale) con il manoscritto ultimo, giunto a lui, tra l'altro, solo in un secondo momento. Gioacchino Lanza Tomasi giudica l'edizione bassaniana del 1958, comunque, un buon lavoro, un'edizione affidabile del romanzo, e afferma che le divergenze tra il manoscritto del '57 e l'edizione a stampa sono effettivamente molte, ma, salvo una trentina, irrilevanti e volte a conferire al testo una patina di ancora maggiore letterarietà, nei passaggi in cui Tomasi si era abbandonato ad alcune «inflexioni emotive». Lanza Tomasi, per la sua edizione del 1969 (corrispondente a quella oggi corrente), sceglie di fondarsi sul manoscritto finale dell'autore, senza apporvi interventi sostanziali (Cfr. GIOACCHINO LANZA TOMASI, *Premessa* al *Gattopardo* in GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, cit., pp. 5-18).

Arricchire lo scritto di una dimensione orale, scelta unica nella tradizione delle opere di Tomasi, non può che certificare l'eccezionalità del racconto *La Sirena* rispetto al resto della sua produzione, come se l'autore volesse evidenziare la forte carica sacrale e ancestrale che pervade l'opera, continuamente oscillante tra una sfera mitica e avulsa dal tempo e un'altra calata nell'opprimente realtà del presente storico.

La Feltrinelli non conserva il dattiloscritto originale dell'opera; le edizioni successive alla prima si fondano dunque sul testo pubblicato, accogliendo talora le varianti della registrazione.³

1.2 *La struttura del racconto: tra mito e storia*

È complesso fornire un'analisi formale della *Sirena*, in quanto i classici strumenti di indagine di un testo narrativo (il narratore, il punto di vista, lo spazio, il tempo...) vengono continuamente rimescolati e sovrapposti dall'autore nel corso della narrazione, che si presenta quindi come non lineare.

La vicenda si apre a Torino nel 1938, dove Paolo Corbèra, ultimo discendente del grande casato nobile dei Corbèra di Salina, ormai decaduto, si reca in un caffè, luogo in cui incontrerà l'importante ellenista Rosario La Ciura, siciliano come lui. Sarà proprio questa origine comune a fornire il primo aggancio a una relazione che si farà progressivamente più stretta; nel corso del racconto sarà sempre più chiaro il disprezzo del professore per le dinamiche del mondo contemporaneo e la sua condizione di intellettuale solitario, immerso in un culto profondissimo dell'antico che pare avere le sue radici in una forma di conoscenza lontana dallo studio erudito; di che esperienza si tratti sarà chiarito solo alla fine del racconto da La Ciura. Nel corso di un colloquio nel suo appartamento con Corbèra racconterà, infatti, di aver conosciuto, in gioventù, una sirena dell'antica Grecia durante un ritiro presso Augusta, sulla costa della Sicilia, e di aver iniziato una storia d'amore con lei per qualche settimana, entrando così in

³ Per la presentazione delle opere di Tomasi di Lampedusa e per un accenno ai problemi della loro tradizione si è fatto principalmente riferimento (oltre al già citato scritto di Orlando e alla *Premessa* di Lanza Tomasi al *Gattopardo*) a GIOACCHINO LANZA TOMASI, *Premessa ai Racconti* in GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, cit., pp. 323-336.

diretto contatto con una divinità pagana minore e avendo accesso a un tipo di esperienza, sensuale e intellettuale al contempo, trascendente l'umana comprensione:

Te l'ho già detto Corbèra: era una bestia ma nel medesimo istante era anche una Immortale ed è peccato che parlando non si possa continuamente esprimere questa sintesi come, con assoluta semplicità, essa la esprimeva nel proprio corpo. Non soltanto nell'atto carnale essa manifestava una giocondità e una delicatezza opposte alla tetra foia animale ma il suo parlare era di una immediatezza potente che ho ritrovato soltanto in pochi grandi poeti. Non si è figlia di Calliope per niente: all'oscuro di tutte le colture, ignara di ogni saggezza, sdegnosa di qualsiasi costrizione morale, essa faceva parte, tuttavia, della sorgiva di ogni coltura, di ogni sapienza, di ogni etica e sapeva esprimere questa sua primigenia superiorità in termini di scabra bellezza.⁴

Subito dopo il racconto, il professore si imbarcherà per il Portogallo, cadendo però in mare in circostanze non chiarite e non venendo mai più ritrovato.

Si può riconoscere, nel testo, un doppio livello di narrazione: la maggior parte della storia è esposta da Paolo Corbèra; su di essa, alla fine, si innesta la rievocazione, narrata in prima persona da Rosario la Ciura, dello straordinario incontro. Anche l'organizzazione dello spazio e del tempo del racconto è piuttosto articolata;⁵ si riconoscono innanzitutto due luoghi fondamentali: la Torino del 1938 e poi la Sicilia. A questi due luoghi corrispondono tempi diversi: Torino rappresenta il tempo del presente. In quella stessa città, però, si trovano due ambienti che consentono il "passaggio" ad altri tempi e ad altri spazi.

Il primo è il caffè di via Po, soprannominato «Limbo», dove si incontrano per la prima volta Corbèra e La Ciura. Il nome del locale è certamente denso di significato e non casuale: si tratta del posto che costituisce il limite tra il presente vissuto dai personaggi e il passato rievocato della Sicilia dei decenni precedenti, sulla base dei ricordi del professore e delle testimonianze del giornalista Corbèra. In questo senso, quindi, il Limbo rappresenta l'anello di congiunzione tra il mondo moderno (considerando anche che Torino era una delle città italiane in cui lo sviluppo industriale marciava più speditamente) e il ricordo di una Sicilia ancora arcaica e ormai decaduta insieme alle grandi famiglie che prima la reggevano.

⁴ GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *La Sirena*, cit., pp. 400-432; p. 425. D'ora in avanti, per *La Sirena*, si utilizzerà la sigla *SI*.

⁵ Per una trattazione approfondita di questi aspetti nel racconto si rimanda a ANTONIO STAÜBLE, *Tempo e spazio in "Lighea" di Tomasi di Lampedusa*, in «Studi Novecenteschi», V. 19 (giugno-dicembre 1992), pp. 195-205, che costituisce la base del nostro ragionamento.

Il Limbo individua poi, dantescamemente, il primo gradino che consente la discesa nella sfera atemporale del mito, discesa simbolica che si completerà, tramite il racconto di La Ciura, nel secondo ambiente, cioè nel suo appartamento. La Sicilia quindi è uno spazio sempre evocato e mai direttamente presente nel testo, articolato in due tempi diversi: il tempo del ricordo, storico, e il tempo mitico dell'incontro dell'uomo con la divinità. Tali piani non sono rigidamente scissi, basti pensare che l'avventura di La Ciura con Lighea,⁶ così si chiama la sirena del racconto, rientra nei suoi ricordi e, pur trattandosi di un'esperienza di tipo mitico, quindi per definizione separata dalla Storia, ha una durata cronologica ben precisa: tre settimane, quasi a voler avvalorare con dati cronologici puntuali (che normalmente sfuggono alle narrazioni fantastiche) un incontro soprannaturale, caricandolo di realismo e credibilità.

In ultimo, non va dimenticato che il Limbo era il luogo dell'Inferno in cui Dante aveva immaginato che fossero collocate le anime grandi dei pagani che, pur non peccando, mancavano di quella fede che avrebbe permesso loro la salvezza. Tomasi stesso, a più riprese, suggerisce l'associazione tra questo caffè e l'universo ctonio:

Era una specie di Ade popolato da esangui ombre di tenenti, colonnelli, magistrati e professori in pensione. Queste vane apparenze giocavano a dama o a domino, immerse in una luce oscurata il giorno dai portici e dalle nuvole, la sera dagli enormi paralumi verdi dei lampadari; e non alzavano mai la voce timorosi com'erano che un suono troppo forte avrebbe fatto scomporsi la debole trama della loro apparenza. Un adattissimo Limbo. [...] Alla mia sinistra due spettri di ufficiali superiori giocavano a "tric-trac" con due larve di consiglieri di corte d'appello [...].⁷

La sera discesi al Limbo in uno spirito ben diverso dei giorni precedenti. [...]. «Paesano», mi disse, «dai modi come mi hai salutato mi sono accorto che qualcuna di queste larve qui ti ha detto chi sono».⁸

Mi facevo un dovere di non mancare mai d'incontrare il senatore negli Inferi di via Po.⁹

⁶ *Lighea* è anche il titolo che la moglie dello scrittore aveva scelto per la pubblicazione del racconto dopo la sua morte. Oggi, nonostante il testo sia stampato come *La Sirena*, i due titoli coesistono nei commenti critici e a questa tendenza anche noi ci siamo adattati. Un terzo titolo che talvolta viene evocato per il racconto è *Il professore e la Sirena* (usato anche per designare la raccolta complessiva delle opere minori del 1961).

⁷ SI, pp. 401-402.

⁸ SI, pp. 404-405.

⁹ Ivi, p. 408.

Tali riferimenti funebri potrebbero avere varie ragioni: in primo luogo potrebbe trattarsi di un'anticipazione del trapasso del Professor La Ciura, inevitabile, come la tradizione classica tramanda, per chiunque entri in diretto contatto con una sirena. Il fatto che l'idea della morte sia così marcatamente insistita e calata dentro l'ambiente di un caffè, uno dei luoghi di propulsione della cultura e di scambio letterario, a partire dall'Illuminismo, potrebbe anche alludere all'idea di decadenza della letteratura che il docente di greco tanto spesso lamenta:

Detesto di parlare con gente che crede di sapere mentre invece ignora, come i miei colleghi all'Università; in fondo in fondo non conoscono che le forme esteriori del greco, le sue stramberie e difformità. Lo spirito di questa lingua scioccamente chiamata "morta" non è stato loro rivelato. Nulla è stato loro rivelato, d'altronde. Povera gente, del resto: come potrebbero avvertirlo questo spirito se non hanno mai avuto occasione di sentirlo, il greco?¹⁰

Il mio sputo non è segno di malattia, anzi lo è di salute mentale: sputo per il disgusto delle sciocchezze che vo leggendo [...]. I miei sputi sono simbolici e altamente culturali; se non ti garbano ritorna ai tuoi salotti nati dove non si sputa soltanto perché non ci si vuol nauseare mai di niente.¹¹

La prima citazione, in particolare, offre un ulteriore spunto di riflessione; essa suggerisce infatti che la letteratura morta presa in considerazione non sia intesa genericamente, ma sia quella antica. Ciò deriverebbe da una mancanza di comprensione profonda della classicità (perché non se ne è fatta esperienza diretta) che si traduce in un'idea del mondo antico molto legato ai suoi aspetti più astratti, rigorosi e apollinei, innaturalmente svincolati, invece, dagli aspetti vitalistici, passionali e trascinanti che pure la classicità contemplava e che La Ciura ha provato unendosi a una creatura proveniente da quel mondo.

Abbiamo accennato a come il caffè costituisca uno dei centri culturali più importanti a cominciare dall'Età dei Lumi, tanto da diventare, nel 1764, anche il titolo della rivista («Il Caffè», appunto) diretta da Pietro e Alessandro Verri, tra gli intellettuali italiani più rilevanti del periodo. Non è questa la sede per discutere approfonditamente dell'importanza che tale luogo ebbe nel Settecento, o della poetica illuministica, ma va ricordato come un aspetto essenziale che caratterizzava il pensiero del movimento fosse la profonda critica, fino al deprezzamento, del Cristianesimo. Esso infatti, come ogni religione rivelata, era considerato uno strumento di

¹⁰ Ivi, p. 405

¹¹ Ivi, p. 409.

oppressione, che, obnubilando la mente degli uomini con gli strumenti della paura e della superstizione, impediva il libero pensiero e consentiva la sopraffazione dei tiranni sui sudditi.

Lo studioso Diego Pellizzari, nel suo saggio *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*¹² spiega come sia stata proprio la rivoluzione culturale operata dall'Illuminismo che, minando in profondità l'autorità del Cristianesimo, consentì una rivalutazione e una riemersione del paganesimo, e dei valori classici. Non appare casuale quindi che proprio in un caffè Tomasi di Lampedusa abbia scelto di calare un "Ade pagano", quale primo contatto con un mondo perduto ma che va recuperato; e altresì non è casuale che una delle prime scene ambientate lì veda La Ciura osservare e accarezzare con commozione la foto di una statua greca arcaica.¹³ Su queste considerazioni, basate sul testo di Pellizzari, poi torneremo.

1.3 Il problema del genere

Nel panorama delle opere di Tomasi di Lampedusa, *La Sirena* è l'unico esempio di produzione fantastica. Tale elemento distintivo, piuttosto raro nella letteratura italiana novecentesca, impone subito qualche considerazione sul genere in cui far rientrare l'opera, con riferimento ad alcune sistematizzazioni che sono state proposte.

Possiamo cominciare con qualche riflessione di Tomasi di Lampedusa stesso basandoci sulla sua *Letteratura inglese*, redatta attorno al 1954. Si tratta di un ciclo di lezioni che aveva lo scopo di fornire una panoramica della letteratura inglese, appunto, dalle origini ai contemporanei, che l'autore aveva progettato per il giovane Francesco Orlando (sotto forma quindi della lezione privata) e, saltuariamente, per pochi altri studenti vicini a Tomasi. L'opera è una fonte imprescindibile per comprendere i gusti letterari dell'autore siciliano, il suo approccio critico ad altri intellettuali e, cosa non irrilevante, per rendersi conto della competenza e della cultura impressionante che

¹² DIEGO PELLIZZARI, *L'esilio e il ritorno degli dei pagani nei racconti dell'Ottocento*, cit., pp. 39-45.

¹³ *SI*, p. 402.

Tomasi di Lampedusa possedeva, specialmente se ricordiamo che egli si formò da autodidatta, lontano dal mondo universitario. Infatti, come specifica all'inizio, il contenuto dell'opera è frutto dei suoi ricordi e delle sue letture private.

Poche parole d'introduzione. Anzitutto parole di scusa. L'ardire mio nel voler tenere conversazioni sulla letteratura inglese può essere assolto soltanto se si voglia tenere a mente il mio grande amore per questa letteratura.

E dopo, parole di spiegazione. Questo non è uno scritto; o lo è soltanto nel senso in cui scritto è un resoconto stenografico. La mia memoria è incerta e mi sarei ricordato di metà delle cose da dire soltanto quando gli ascoltatori erano già per le scale. [...]

Ho sottomano due o tre storie della letteratura inglese. Mi sono scrupolosamente vietato di guardarle. Questo che sentirete non è che la somma dei miei ricordi e delle mie impressioni.

Da ciò le imprecisioni e gli errori, forse grossolani, che non vi sarà difficile rilevare. Da ciò anche le digressioni, i «fuori tema» che abbondano. Se avessi soltanto parlato sarebbero stati in numero ancor maggiore.

Queste note non sono altro che il residuo, il precipitato di trenta anni di letture disordinate passate per un cervello notorio per la sua smemoratezza.

Quindi avete poco da sperare.¹⁴

Leggendo la presentazione di Tomasi di Lampedusa a Chaucer e ai suoi *Racconti di Canterbury*, rileviamo una definizione di un concetto che l'autore individua come elemento fondante delle caratteristiche della letteratura inglese, cioè quella di «fiabesco»:

Il *fiabesco* (parola non esatta) è un lieve contorcimento delle linee, una deformazione, involontaria forse, che lo scrittore dà alla cosa narrata, per la quale il lettore si accorge ad un tratto che ciò che legge non avviene più *soltanto* in questo mondo, ma che vi è la partecipazione di un altro elemento, estraneo. I personaggi, elisabettiani, seicenteschi, vittoriani, contemporanei si sono per un attimo trasformati in gnomi e vi guardano lepidi o minacciosi con occhi morti di già o non mortali. [...]

Vi è una parola scozzese che lo definisce, *erie*, un'altra irlandese, *fey*, esprime una subitanea e passeggera trasmutazione di piano, un richiamo alla tristezza, all'orrore, o al grottesco di una quarta dimensione.¹⁵

Si può riscontrare una certa aderenza della *Sirena* alla definizione che Tomasi di Lampedusa ci offre: la narrazione, infatti, per buona parte del suo corso, non ha affatto un tenore fantastico; a mano a mano che procediamo con la lettura, però, gli indizi che qualcosa di soprannaturale sta per accadere aumentano (abbiamo già visto

¹⁴ GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura inglese*, in *Opere*, cit., pp. 581-1330; p. 581. D'ora in avanti, ci serviremo della sigla *LI*.

¹⁵ *LI*, pp. 594-595.

il caffè come luogo ultraterreno e gli altri professori universitari a cui, a differenza del grecista siciliano, «nulla è stato rivelato») e la “confessione” finale di La Ciura ci appare sempre più credibile. In questo senso sono molto indicative le due visite che Paolo Corbèra fa a casa sua; nell’atmosfera più intima e personale di un appartamento privato può infatti rivelarsi e complicarsi la vera natura del professore, si sfuma il confine tra umano e superumano. Eloquente in questo senso è la scena in cui il giornalista guarda una fotografia di Rosario la Ciura da giovane e afferma: «il povero senatore in veste da camera era stato un giovane dio».¹⁶ Poi si capirà che la data della foto coincide con l’estate dell’incontro con Lighea;¹⁷ una parte della natura divina di questa creatura si era trasferita sul ragazzo e non l’avrebbe più lasciata, e così l’uomo, ormai anziano, incapace di ignorare il richiamo di un mondo di cui ormai anche lui fa parte («Non io certo sarò il secondo [dopo Ulisse] a non ubbidire al suo richiamo, non rifiuterò questa specie di Grazia pagana che mi è stata concessa»),¹⁸ si getta tra le onde del mare.

Già Tomasi di Lampedusa, però, aveva intuito che il termine da lui usato, «fiabesco», non era il più adatto a esprimere la condizione che descrive poi nelle righe successive. C’è bisogno di ricorrere alla sistematizzazione più rigorosa di Tzvetan Todorov; lo studioso, nel suo celebre saggio *La letteratura fantastica*,¹⁹ propone una definizione di fantastico, più che come genere autonomo, come una condizione in equilibrio tra due generi, lo strano e il meraviglioso. Per l’autore, infatti, il fantastico «dura soltanto il tempo di un’esitazione»,²⁰ vale a dire che consiste in quel tempo della narrazione in cui il lettore e il personaggio rimangono nel dubbio se classificare un evento fuori dalla norma come soprannaturale o invece ridimensionarlo, considerandolo un evento sì bizzarro, ma comunque naturale. Se alla fine del testo il soprannaturale riceve una spiegazione razionale, l’opera rientrerà nel genere dello strano; se invece il soprannaturale viene confermato, ci troveremo nel meraviglioso. È chiaro che questo metodo di analisi si presta benissimo, ad esempio, per i romanzi gotici ottocenteschi, tutti giocati sull’oscillazione tra la volontà di razionalizzare i

¹⁶ *Si*, p. 413

¹⁷ *Ivi*, p. 418

¹⁸ *Ivi*, p. 427

¹⁹ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1991.

²⁰ *Ivi*, p. 45

misteriosi accadimenti e il sospetto che di razionale possa non esserci nulla, opere insomma in cui il dubbio viene tematizzato.

È più difficile applicare lo stesso metodo a un'opera novecentesca come *La Sirena*. La nostra ipotesi è che questo racconto si muova tra il fantastico-meraviglioso²¹ e il meraviglioso puro. Possiamo riscontrare, infatti, alcuni elementi che sono propri del fantastico, primo fra tutti quello strutturale. Todorov infatti, rifacendosi alle teorie di Penzoldt, evidenzia come l'intreccio di questi racconti sia organizzato in modo tale da costituire un avvicinamento crescente, attraverso l'accumularsi di indizi, all'evento soprannaturale, il momento culminante dell'opera («Ecco, in sintesi, la teoria di Penzoldt: “La struttura della storia ideale di fantasmi, scrive, può essere rappresentata come una linea ascendente che conduce al punto culminante. [...] Il punto culminante di una storia di fantasmi è evidentemente l'apparizione dello spettro. Nel mirare al punto culminante, la maggior parte degli autori cerca di pervenire a una certa gradualità, dapprima in maniera vata, poi sempre più direttamente”»).²²

Abbiamo avuto modo di vedere, in effetti, come anche il nostro racconto sia strutturato così: dal caffè-Ade, passando per le allusioni (che abbiamo citato) fatte dal professor la Ciura, alle due visite a casa sua da parte di Corbèra, fino alla rivelazione finale. Un altro aspetto comune nei racconti fantastici, che anche qui riscontriamo, è l'utilizzo della prima persona; dicendo 'io', infatti, l'opera viene rivestita da un filtro di soggettività che limita la credibilità degli eventi. Todorov parla di «narratore rappresentato», cioè un narratore che è anche personaggio della vicenda; in questo modo il dubbio viene meglio esplicito, perché «in quanto narratore, il suo discorso non ha da essere sottoposto alla prova della verità, ma in quanto personaggio egli può mentire».²³ Tuttavia, va detto che in questo racconto l'utilizzo della prima persona, anziché instillare nei lettori il sospetto che ciò che viene riportato sia un'invenzione, sembra piuttosto avere lo scopo di avvalorare l'esposizione della storia, perché frutto di una esperienza diretta del narratore-testimone La Ciura. Possiamo dire quindi che nell'opera è praticamente assente l'elemento che Todorov individua come fondante

²¹ È questa invece la tesi di MARIA GRAZIA DI PAOLO, *For a new reading of Lampedusa's "Lighea"*, in «Merveilles & contes» (May 1993), Vol. 7, No. 1, pp. 113-132.

²² TZVETAN TODOROV, cit, p. 90. L'opera citata dallo studioso è PETER PENZOLDT, *The supernatural in fiction*, Londra, Peter Nevill, 1952, pp. 16-23.

²³ Ivi, pp. 86-90.

del fantastico, e cioè proprio il dubbio. È vero che risulta possibile chiedersi, durante la lettura, a cosa siano volte tutte queste anticipazioni, ma né i personaggi (Paolo Corbèra dice esplicitamente: «Mai un istante ebbi il sospetto che mi si raccontassero delle frottole e chiunque, il più scettico, fosse stato presente, avrebbe avuto la verità più sicura nel tono del vecchio»)²⁴, né noi lettori, una volta appreso dell'incontro di quest'uomo con una divinità, siamo portati a credere che egli menta e in ogni caso non è sul dubbio che il racconto si regge, come avveniva per i racconti ottocenteschi. Per questo parrebbe più opportuno inserire quest'opera all'interno del meraviglioso puro, all'interno cioè di una narrazione soprannaturale le cui magiche apparizioni non destano alcuna sorpresa e sono accettate pacificamente sia dai personaggi che dai lettori.

A voler complicare ulteriormente la questione, dovremmo dire che neanche il meraviglioso sembra perfettamente aderente alle caratteristiche della Sirena. Ci torna particolarmente utile in questo senso l'ultimo capitolo dell'opera di Todorov che, offrendo uno sguardo sulle tendenze e sugli sviluppi dei racconti fantastici del Novecento, prende in esame il soprannaturale della *Metamorfosi* di Kafka, e così lo commenta:

Non si può dire peraltro che per l'assenza di esitazione, di stupore, anche, e per la presenza di elementi soprannaturali, noi ci troviamo in un altro genere noto: il meraviglioso. Il meraviglioso implica che noi siamo immersi in un mondo dalle leggi totalmente diverse da quelle in vigore nel nostro mondo; per tale ragione, gli avvenimenti soprannaturali che accadono, non sono minimamente inquietanti. Invece, in *La metamorfosi*, si tratta proprio di un avvenimento conturbante, impossibile; ma che, paradossalmente, finisce col diventare possibile. In questo senso, i racconti di Kafka rientrano insieme nella sfera del meraviglioso e dello strano, sono la coincidenza di due generi apparentemente incompatibili. Il soprannaturale è scontato, e tuttavia continua a sembrarci inammissibile.²⁵

Queste considerazioni sono applicabili anche al nostro testo; l'apparizione della sirena non avviene infatti in un mondo magico, ma nella realtà quotidiana, secondo una consuetudine tipica del Novecento, come vedremo. Bisogna dire però che la Sicilia dell'incontro è, lo abbiamo notato, una Sicilia mitica, che appare separata dal resto del mondo, sospesa in uno spazio e in un tempo alternativo in cui esistono solo il giovane La Ciura e la divinità; non ci sono incursioni di altri esseri umani (fatta

²⁴ *SI*, p. 423.

²⁵ TZVETAN TODOROV, cit., p. 175.

eccezione di un contadino che però non si accorge della presenza della sirena e subito se ne va), né l'intervento di qualcosa di quotidiano che possa rompere la bolla in cui, seppur per un tempo breve, i due vivono. Alla fine, dunque, l'ipotesi di collocare questo racconto nel meraviglioso puro non appare forse così inaccettabile.

In ultima istanza, non si può concludere il ragionamento sul genere letterario a cui appartiene *La Sirena* senza fare riferimento agli studi di Francesco Orlando. In particolare, il testo su cui ci baseremo sarà *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*,²⁶ un saggio postumo frutto di un primo abbozzo compiuto dall'autore e delle integrazioni fornite dalle sbobinate dei suoi corsi universitari del 2005 e del 2006.

L'autore propone una classificazione, con opportuni esempi testuali, più estesa e varia del soprannaturale in letteratura, andando oltre la sola categoria di fantastico descritta da Todorov, con una maggiore attenzione alle modificazioni cui la letteratura dell'immaginario va incontro durante le diverse epoche storiche.²⁷ I due strumenti fondamentali necessari a individuare lo statuto del soprannaturale preso in considerazione sono il credito e la critica, vale a dire quanta fiducia incondizionata venga data all'interno dell'opera all'esistenza del soprannaturale e quanto invece la ragione ne freni l'autorità. Tra i due esiste quindi una «formazione di compromesso», un equilibrio che va studiato.²⁸

È superfluo dire che la presentazione “in ordine” delle varie fasi letterarie è un'astrazione per poter seguire meglio un percorso, ma tra una tipologia di soprannaturale e l'altra esistono innumerevoli ibridazioni. Il punto di partenza è individuato nel *soprannaturale di tradizione* (quello che caratterizza, ad esempio, Omero o Dante): in esso il credito è massimo. È detto *di tradizione* perché rimanda a un «soprannaturale istituzionalizzato»²⁹, a «reificazioni collettive dell'immaginario»³⁰ che possono avere le loro radici nella Bibbia, nel folklore o nella mitologia; ci

²⁶ FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017.

²⁷ Tutte le categorie che, da qui in poi, elencheremo brevemente sono descritte nei loro aspetti formali in Ivi, pp. 89-119 (il corsivo è nel testo). Prima di queste pagine si trova una descrizione di alcune opere letterarie esemplari per la sistematizzazione che seguirà; dopo invece, viene presentata una lettura di altre opere letterarie alla luce dei concetti espressi nelle pagine indicate.

²⁸ Cfr. Ivi, pp. 19-22.

²⁹ Ivi, p. 101.

³⁰ Ivi, p. 102.

riferiamo comunque sempre una credenza condivisa da una comunità per lungo tempo e in pieno vigore all'epoca della stesura dei testi.

L'evento che comincia a indebolire la fiducia incondizionata nei confronti del soprannaturale è individuato nella Riforma protestante, considerata uno dei primi "tasselli" che relativizzano e discutono l'autorità della Chiesa e la saldezza di alcuni concetti teologici. In questo periodo il credito resta fortissimo ma inizia a incrinarsi, per cui il soprannaturale di tradizione dal Cinquecento implica sempre una *figurazione di problemi* (all'interno dei testi, come per esempio nella *Gerusalemme Liberata*, possiamo, cioè, riconoscere dei passaggi testuali di espressione del dubbio, anche se poi il credito continua a vincere).

Da qui si apre la strada al discredito dell'Irrazionale, primariamente in maniera bonaria, giocando con le categorie offerte dalla tradizione (è il *soprannaturale di indulgenza*, in cui rientra, ad esempio, l'*Orlando Furioso*, che già anticipa questa tendenza, o il *Don Chisciotte*); poi, dall'Età dei Lumi, in maniera più aggressiva, riducendo al minimo lo spazio dato al credito e rendendo la critica sempre più aspra e dissacrante (come possiamo leggere negli scritti dei grandi intellettuali illuministi). In questo caso Orlando parla di *soprannaturale di derisione*.

Come abbiamo già accennato parlando delle osservazioni di Diego Pellizzari, l'Illuminismo fu un momento di svolta nella concezione della letteratura; in generale, possiamo dire che la progressiva laicizzazione del mondo, che proprio nel Settecento ha inizio, frutto di moltissimi altri fattori, sia storici che culturali (come la Rivoluzione francese e quindi la fine dell'Ancien Régime, che giustificava la presenza del sovrano assoluto come voluto da Dio, ma anche, nell'Ottocento, l'istruzione delle masse, la diffusione delle comunicazioni, l'industrializzazione, infine la nascita della moderna società capitalistica), fece sì che il soprannaturale, che prima abitava la realtà, scomparisse da quest'ultima e si riaffermasse con forza nello spazio letterario con una nuova veste, avendo come caratteristica principale la «tematizzazione del dubbio»; questo inedito statuto del soprannaturale, in equilibrio tra credito e critica, viene pertanto definito *soprannaturale di incertezza*: sul *se*, nel caso in cui il testo si regga sull'incertezza nell'interpretare certe manifestazioni come soprannaturali o no (è il caso, ad esempio, dei tanti romanzi gotici che iniziano a fare la loro comparsa alla fine del Settecento, come *I misteri di Udolpho*, di Ann Radcliffe, del 1794), sul *che cosa*,

nell'eventualità in cui il dubbio consista nella difficoltà a definire la causa o l'elemento che suscita l'orrore, e che cosa esso rappresenti, più che nell'incertezza di aver appena assistito a un evento soprannaturale o meno (come avviene nel *Giro di vite*, di Henry James).

Veniamo ora alle due categorie che ci interessano maggiormente, tra le quali, riteniamo, *La Sirena* di Tomasi di Lampedusa si possa collocare: la prima è quella del *soprannaturale di trasposizione*. Anch'esso è uno statuto che nasce nell'Ottocento e prevede una restaurazione molto forte del materiale mitico o folklorico che caratterizza il soprannaturale di tradizione. A differenza di quest'ultimo, però, tale materiale, per poter esistere, deve avere una giustificazione che consiste in un rimando allegorico molto spesso volto a esorcizzare alcuni aspetti della realtà sentiti come problematici, legati ad esempio a questioni politiche o storiche; Orlando porta come esempio di questo statuto Il *Faust* di Goethe, in cui la topica figura del diavolo tentatore viene recuperata e rinfunzionalizzata nel testo, per cui essa non assume solo le caratteristiche che tradizionalmente accompagnano l'immagine del demonio, ma è funzionale a trasportare in letteratura un problema economico-sociale che proprio nell'epoca in cui l'autore tedesco scrive iniziava a emergere, ossia «la componente distruttiva del progresso».³¹

Ultima tipologia di soprannaturale individuata da Orlando è il *soprannaturale di imposizione*; categoria eminentemente novecentesca, è caratterizzata da un unico “strappo alla regola” della quotidianità: vale a dire che un singolo evento soprannaturale viene “gettato nel mondo” senza alcuna giustificazione, spiegazione o rimando allegorico preciso, con un effetto di totale straniamento.

In testi come quelli di Kafka e di Borges, il problema dell'esistenza o meno del prodigio è chiuso in partenza, il lettore deve crederci senza se e senza ma e i vari filtri formali scompaiono insieme alla brutale sospensione del problema ontologico: tutto potrà essere detto al lettore, e spesso tutto in una volta, senza mediazioni di sorta.³²

Per distinguere gli ultimi due statuti citati, Orlando precisa che:

³¹ Ivi, p. 112.

³² Ivi, p. 118.

[...] la mescolanza tra soprannaturale e quotidianità resta una differenza fondamentale tra quello di trasposizione e quello di imposizione.³³

Esiste inoltre una seconda differenza tra il soprannaturale di trasposizione e quello di imposizione. Prima di dire quale, bisogna sottolineare che essa presuppone un'analogia tra i due statuti, costituita dal fatto che entrambi implicano un'insufficienza della sistemazione razionale del mondo. [...]. Ora, la differenza tra i due diversi soprannaturali di recupero risiede proprio nel grado di tale insufficienza: i due statuti profittano di faglie più o meno grandi del mondo dominato dalla ragione. La presenza del soprannaturale sarà meno dirompente e più settoriale o locale se esso ci riporta altrove e indietro, nel Medioevo cristiano, nel tempo mitico norreno, in un inferno orientale ecc. Mentre essa sarà più violenta e pervasiva se la scena sarà a noi contemporanea.

Per il soprannaturale di trasposizione l'insufficienza della razionalità superiore si palesa solo in parte [...], si tratta sempre di un singolo aspetto del mondo talmente problematico da riuscire misterioso e da prestarsi a un'alleanza con ciò che è problematico o misterioso per eccellenza e da sempre. Si tratta però di problemi pur sempre localizzati, come se la sistemazione razionale della società ottocentesca progressista e positivista funzionasse nel suo insieme, ma presentasse singoli buchi e lasciasse qua e là dei vuoti.

Nel caso invece del soprannaturale di imposizione, l'insufficienza della razionalizzazione del mondo sembra farsi totale. In esso infatti la presenza del soprannaturale tende a affermarsi come assoluta e violenta. E il rimando a realtà altre si fa meno definito, più precario il rinvio allegorico a referenti storici.³⁴

Pensiamo che *La sirena* possa considerarsi un ibrido (del resto, è nella sua natura!) tra queste due forme: con il soprannaturale di trasposizione sicuramente condivide il recupero di materiale mitico. La sirena infatti è un essere mitologico di lunghissima tradizione, sia mediterranea che nordica; scegliere di riutilizzare questa creatura in un testo del Novecento significa anche ricollegarsi a un ramo importante della letteratura precedente (vedremo infatti, nel capitolo successivo, la varietà di fonti individuabili per lo scritto di Tomasi) e a una serie di valenze simboliche consolidate, ma con una nuova veste: è tipico infatti di questo genere di soprannaturale che sia l'elemento soprannaturale stesso a ridefinirsi,³⁵ come se fosse consapevole di portare con sé un altro significato, che non si esaurisce nella sua apparizione "così com'è":

Sono Lighea, figlia di Calliope. Non credere alle favole inventate su di noi: non uccidiamo nessuno, amiamo soltanto.³⁶

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, pp.118-119.

³⁵ Cfr. Ivi, pp. 111-112 e p. 154.

³⁶ *SI*, p. 422.

Tuttavia, non si può ignorare che Giuseppe Tomasi di Lampedusa scriva nel Novecento e di quel clima risenta. L'influsso del soprannaturale di imposizione è forte e lo notiamo soprattutto nella scelta di calare la venuta della sirena nella contemporaneità, inquadrandola dunque come un evento isolato, seppur mitico, all'interno del mondo moderno. Il secondo elemento di forte connessione con lo statuto dell'imposizione è che il rimando allegorico a cui la sirena dovrebbe rinviare non è di immediata ricostruzione e non è inequivocabile: questa creatura infatti ci appare nel racconto come portatrice di una molteplicità di significati che restano volutamente indeterminati da parte dell'autore, senza un referente preciso. Nel prossimo paragrafo forniremo alcune chiavi di lettura di questa figura e del racconto.

1.4 *Cosa rappresenta Lighea?*

Luigi Spina dice, a proposito della narrazione del mito:

L'esperienza di raccontare una favola a un bambino o a una bambina, magari prima che si addormenti, ha, fra i tanti risvolti, uno prettamente interno alla sostanza del mito: quella che chiamerei la cooperazione narrativa. Un bambino, o una bambina, può chiederti: ma come è possibile? Oppure: e poi? In genere ti fa la seconda domanda. Ed è questa la forza del raccontare, il non fermarsi sui perché esaminati a freddo, ma costruirne la spiegazione nel racconto. Eppure la prima domanda è sempre in agguato e in genere si aspetta di diventare grandi per porsela di nuovo o porla ad altri, magari nella forma: ma cosa vorrà dire?³⁷

Cosa vorrà dire dunque l'apparizione di una sirena sulla costa della Sicilia a fine Ottocento, in un racconto ambientato nel 1938? A questa domanda hanno cercato di rispondere molti studiosi.

Va innanzitutto precisato che la sirena di Tomasi di Lampedusa si presenta come una sirena ellenica: parla greco e si chiama Lighea. La tradizione mitologica non è chiarissima né sulle origini, né sul numero, né sui nomi delle sirene, ma gli scolasti forniscono quattro nomi per le sirene secondo il catalogo esiodeo (Agalopheme, cioè «gloriosa fama»; Thelxiepeia, «colei che usa parole che incantano»; Persinoe, «colei che persuade la mente»; e Ligeia, da *ligys*, ovvero, «suono acuto e penetrante»), anche

³⁷ MAURIZIO BETTINI, LUIGI SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 133-134.

se Omero ci dice che sono solo due. Per quanto riguarda i genitori delle sirene, tra le varie madri che vengono riportate (i racconti sono molteplici) compare anche la musa Calliope, quella scelta per Lighea nel racconto; la tradizione è invece più o meno concorde nell'identificare Acheloo, dio-fiume come padre, legando quindi a doppio filo le sirene alla dimensione acquatica e al canto simultaneamente.³⁸

Tuttavia, nonostante la greccità proclamata da Lighea, la sua fisionomia non presenta la testa di donna e il corpo da uccello (come prescriverebbe il mito), ma è descritta secondo il consueto aspetto da sirena come la immaginiamo (dal momento che è con queste caratteristiche che in età medievale la si è progressivamente individuata e sostituita nella sua fisionomia, per delle ragioni che illustreremo tra poco), metà donna e metà pesce. Nel non rispettare in maniera ortodossa la tradizione classica può aver influito in Tomasi anche solo un criterio estetico; questa metamorfosi infatti, rendeva la sirena seducente non solo per la voce, ma anche per l'aspetto; inoltre, è così che la sirena si era ormai identificata nell'immaginario collettivo.

Il passaggio da donna-uccello a donna-pesce non è di immediata ricostruzione; questo perché, come il saggio di Bettini e Spina, prima citato, ricorda, la metamorfosi è extramitica, data dalla mutazione del «contesto culturale di ricezione»³⁹. Questo cambiamento è riconducibile a vari fattori: il primo è l'influsso e l'ibridazione con altre figure ammaliatrici della mitologia celtica, germanica e nordica (che inizia a diffondersi nell'Europa mediterranea già alla fine dell'Impero romano, ma poi soprattutto nel Medioevo), le quali figure svolgevano più o meno lo stesso ruolo delle sirene, ma erano creature acquatiche, come Melusina o Ondina.⁴⁰ Dell'influenza di questo tipo di tradizione era consapevole anche Tomasi di Lampedusa, che infatti, nella biblioteca di La Ciura, inserisce proprio dei titoli di opere ispirate a queste figure, come la *Undine* di La Motte-Fouque e il dramma omonimo di Giraudoux.⁴¹ Avremo

³⁸ Ivi, pp. 42-54.

³⁹ Ivi, p. 139.

⁴⁰ Cfr. Ivi, p. 144. Esistono pure delle altre ipotesi che suggeriscono che anche l'affermazione del Cristianesimo abbia giocato un ruolo in questa metamorfosi: l'intensa opera di tradizione dei testi manoscritti può aver generato l'errore di copiatura di penne in *pinnis*, poi diffusosi; inoltre, si sarebbe potuto voler eliminare le ali dalle sirene, attribuendo a quest'ultime un'altra qualità fisica, per non avvicinarle iconograficamente agli angeli, anche perché opposte a loro come significato, in quanto simbolo di ammaliamento e perdizione. Tali ipotesi risultano di scarsa verificabilità, ma le registriamo qui comunque per completezza.

⁴¹ *SI*, p. 413.

modo di approfondire il rapporto di queste opere con il racconto nel capitolo successivo. Per ora ci limitiamo a registrarlo.

La prima fonte scritta che testimoni questo passaggio è il *Liber monstrorum de diversis generibus* (VIII secolo d.C), che parla delle sirene come di creature marine.⁴²

Tornando, dopo questa parentesi, alla concezione del valore della sirena nel mondo classico, rileviamo da subito una connessione dell'universo di queste creature con la morte, a partire proprio dalla loro storia, prima ancora dell'esito funesto che hanno sugli altri; un ramo della tradizione le vuole infatti compagne di Persefone, e insieme a lei nel momento del rapimento da parte di Ade. Vennero punite da Demetra e trasformate in uccelli per non aver provato a salvare sua figlia, ma con volto di donna e voce umana per poter sedurre chi le incontrasse e trascinarlo nel destino di oscurità a cui la figlia era stata condannata.⁴³

La morte è un aspetto onnipresente in tutto il racconto di Tomasi di Lampedusa, fin dai suoi esordi, ma, paradossalmente, esso è anche un racconto di celebrazione della vita, di appagamento dei sensi e della mente, di estasi mistica. Questo dualismo è incarnato in Lighea stessa; pur essendo amorevole, sensuale e vitale, la sua descrizione non è scevra di dettagli macabri e crudi:

Essa non mangiava che roba viva: spesso la vedevo emergere dal mare, il torso delicato luccicante al sole, mentre straziava coi denti un pesce argentato che fremeva ancora; il sangue le rigava il mento e dopo qualche morso il merluzzo o l'orata maciullata venivano ributtate dietro le sue spalle e, maculandola di rosso, affondavano nell'acqua mentre essa infantilmente gridava nettandosi i denti con la lingua. [...] Di quando in quando veniva a riva con le mani piene di ostriche, di cozze, e mentre io faticavo ad aprirne i gusci con un coltello, lei li schiacciava con una pietra e succhiava il mollusco palpitante, insieme a briciole di conchiglia delle quali non si curava.

Se tali caratteristiche brutali ci appaiono in un contrasto insolubile con gli altri aspetti della caratterizzazione della Sirena accennati sopra, non era così nella visione del mondo greco antico, il quale riconosceva anche nelle pratiche più violente (pensiamo, ad esempio, ai rituali previsti per il culto di Dioniso e alle Menadi) una componente essenziale della sua cultura, le quali facevano da contrappeso a quelle ordinate, razionali, sempre tese alla ricerca della bellezza, che secondo il senso comune

⁴² MAURIZIO BETTINI e LUIGI SPINA, cit., pp. 136-137.

⁴³ Ivi, pp. 59-61.

caratterizzano la classicità. In questo testo si percepisce quindi la volontà di esplicitare anche gli aspetti più occulti della Grecia antica, valorizzando così al massimo grado la componente dionisiaca (secondo la distinzione nietzschiana)⁴⁴ di quella cultura.

Le interpretazioni della *Sirena* di Tomasi di Lampedusa nelle valutazioni degli studiosi appaiono oscillanti. Andrea Vitello, uno dei più importanti biografi dell'autore, vede in Lighea «la donna e la bellezza, la natura e l'arte, l'estasi e l'unione. [...] Il mito di Lighea, l'Immortale, capovolge il tema della morte in quello della vita, poiché in essa tutte le morti si raccordano e da essa tutte le vite si irradiano. È la vita che scorre nella natura, compresa quella dell'uomo (che nasce, vive, e morendo, torna alla natura stessa [...])». ⁴⁵ Sempre per Vitello, questo racconto rappresenterebbe un superamento della poetica del *Gattopardo*, che della decadenza e della morte aveva fatto i suoi elementi fondanti, verso una poetica che predica la necessità della vita unita alla bellezza. ⁴⁶

Un altro studioso, Andrea Molesini, afferma che «la voce di Lighea non ha bisogno di modulare un canto, di per sé stessa è il canto. [...] è la voce della morte e della vita, della bufera e della bonaccia, dell'attimo e dell'eterno. E queste cose sono uno perché se l'uomo ha un'aspirazione, questa è riconoscere le fattezze dell'unità nella varietà del tutto, o almeno segni di queste fattezze, per poter affermare di non essere un accidente cosmico, e tantomeno storico, ma una necessità lontana dal caso, parte del tutto inestricabile regolato da una qualche armonia prestabilita [...]. Lighea è il miraggio femminile che nel *Gattopardo* il Principe vede prima di morire, è la stessa, sola creatura immortale, la Morte, che ride dei nostri amplessi, come di qualsiasi altro tentativo di allontanarla da noi [...].» ⁴⁷

Queste letture, che hanno comunque il pregio di aver messo in luce la compresenza, nella sirena, sin dall'era più antica, di elementi vitali e amorosi ed

⁴⁴ Per il filosofo tedesco, infatti la civiltà greca era animata da due spiriti: lo «spirito apollineo», che, in conformità con l'immagine della divinità greca di Apollo, permetteva nell'animo umano «quella moderata limitazione, quella libertà dalle emozioni più violente, quella calma piena di saggezza del dio plastico» (FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1981, p. 24) e lo «spirito dionisiaco», il quale, rispondendo alle caratteristiche di Dioniso, è «realtà piena d'ebbrezza», (Ivi, p. 26) e consente la liberazione delle passioni più impetuose e frenetiche. Per Nietzsche, il perfetto equilibrio tra i due spiriti non solo permise lo sviluppo della tragedia attica, forma d'arte che li condensava in essa emblematicamente, ma consentiva anche il benessere della popolazione.

⁴⁵ ANDREA VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 305-306.

⁴⁶ ANDREA VITELLO, cit., p. 326.

⁴⁷ ANDREA MOLESINI, *La voce indivisa. Osservazioni su Lighea*, in *Indagini otto-novecentesche. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, V, Firenze, Olschki, 1983, pp. 309-315, pp. 314-315.

elementi di morte, hanno però il difetto di non spiegare veramente le ragioni della riproposizione di questo mito in un'epoca tanto avanzata. Come ha giustamente osservato Manuela Bertone, esse tendono a svincolare l'impiego della mitologia nella produzione letteraria contemporanea dal contesto storico di produzione o ambientazione di tali opere, contesto che, abbiamo visto parlando delle categorie del soprannaturale per Francesco Orlando, si rivela sempre più cruciale, a partire dal XIX secolo, per comprendere pienamente il valore di questo tipo di narrazioni.⁴⁸ Lo stesso concetto è confermato anche da Franca Linari, la quale inquadra l'opera come esempio di produzione del dopoguerra che vuole contrapporre il mito alla storia, e alla scelta del rifugio in esso come opposizione a un presente opaco: per la studiosa il professor La Ciura, inseguendo la Sirena e infine lasciandosi soggiogare dal suo incanto fino alla morte, avrebbe scelto di percorrere "la via del mito", mentre Ulisse, l'altra inevitabile figura di riferimento nel parlare di incontro con le Sirene, avrebbe scelto invece "la via della Storia", resistendo alla loro seduzione e completando il suo ritorno nella civiltà.⁴⁹ Tuttavia, neppure la spiegazione della classicità come via di fuga ci appare pienamente convincente.⁵⁰

Riteniamo che, in questo caso, il mito non sia *contrapposto* alla storia, ma, casomai, esprima con gli strumenti che gli sono propri ciò che in un racconto realistico non potrebbe essere detto *a proposito* della storia. Per proseguire nel nostro ragionamento ci baseremo, ancora una volta, sul saggio di Diego Pellizzari che abbiamo già avuto modo di citare. Abbiamo rimarcato come, in tale opera, la progressiva perdita di autorità del Cristianesimo, dal Settecento in poi, sia considerata la chiave di volta per consentire una nuova accoglienza e lettura dei valori pagani. Tale esito culturale ebbe poi anche una conseguenza letteraria, generando un filone della letteratura, per quanto secondario, che, dall'Ottocento, si propone di tematizzare il ritorno fisico delle divinità pagane (anche minori, come nel caso della sirena) nel mondo moderno, ormai trasfigurato e totalmente estraneo alla classicità.⁵¹ Le divinità

⁴⁸ Cfr. MANUELA BERTONE, *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo, 1995, p.156.

⁴⁹ Cfr. FRANCA LINARI, *La narrativa dal dopoguerra agli anni Settanta. Tra Ulisse e Orfeo*, in PIETRO GIBELLINI, *Il mito nella letteratura italiana* (V. IV l'età contemporanea), a cura di Marinella Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007, p. 468-471.

⁵⁰ È la stessa teoria che avanza anche MARIA GRAZIA DI PAOLO, cit.

⁵¹ Alcuni esempi testuali ottocenteschi rilevanti, appartenenti a questo particolare filone letterario, e analizzati nel saggio, sono *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée (pp. 64-79), *The last of the Valerii* di

che tornano non comportano solo una situazione straniante e paradossale, ma costituiscono, citando Orlando e la sua *Per una teoria freudiana della letteratura*, un esempio di «ritorno del represso»: ⁵² il dio che si ripresenta nella contemporaneità, infatti, trascina con sé un enorme carico di contenuti di tipo inconscio, attinenti alla sfera morale, politica e sessuale, che la contemporaneità aveva fortemente rielaborato, e spesso censurato. Quando un dio antico ritorna, ritornano anche le pulsioni, gli istinti irrazionali che rimandano a un passato ancestrale, quello della classicità, che, nonostante sia rimasto sepolto per millenni, non è scomparso. ⁵³

Quale potrebbe essere dunque il rimosso a cui il racconto allude? Un'ipotesi che riteniamo possibile avanzare ci spinge a supporre che esso sia direttamente collegabile all'esperienza del fascismo. Infatti, la vicenda è ambientata nel 1938: è un anno chiave per il periodo storico a cui ci si sta riferendo. La natura totalitaria del Regime è delineata in modo ormai inequivocabile dall'inedere degli eventi, a cominciare dalla pubblicazione del *Manifesto della razza* il 14 luglio 1938 e dalle leggi razziali nell'autunno del medesimo anno (lo stesso periodo in cui si immagina ambientata la vicenda del racconto); vanno anche menzionati gli Accordi di Monaco (stipulati tra Italia, Germania, Francia e Regno Unito), che, autorizzando Hitler all'annessione di ampie parti della Cecoslovacchia, quelle abitate in maggioranza da germanofoni, rendevano ancora più stretti i rapporti con il nazismo dopo il già concesso *Anschluss* durante la primavera (cioè l'inglobamento dell'Austria nel territorio tedesco).

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, come del resto molti altri intellettuali dell'epoca, non si avvide subito dei pericoli derivanti dall'avvento del fascismo, ritenendo un governo forte e autoritario l'unico mezzo per governare l'Italia, oltre a considerare la presa del potere di Mussolini uno scudo contro il "pericolo bolscevico", fonte di un'istintiva paura di classe (poiché lui era nobile, Duca di Palma e Principe di Lampedusa). ⁵⁴ Dalla raccolta di lettere dell'autore (rimaste inedite fino al 2019 e poi

Henry James (pp. 79-100), *Dionea* di Vernon Lee (pp. 115-137), *Apollo in Picardy* di Walter Pater (pp. 145-170).

⁵² FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit.

⁵³ Cfr. DIEGO PELLIZZARI, cit., pp. 11-55 (*Introduzione*)

⁵⁴ Si veda in proposito NUNZIO ZAGO, voce *Tomasi, Giuseppe, duca di Palma, principe di Lampedusa*, in DBI, XCVI (2019) al link https://www.treccani.it/enciclopedia/tomasi-giuseppe-duca-di-palma-principe-di-lampedusa_%28Dizionario-Biografico%29/.

pubblicate da De Piante) all'amico Massimo Erede emerge una certa vicinanza iniziale alla propaganda del regime;⁵⁵ Gioacchino Lanza Tomasi (suo figlio adottivo dal 1957), però, nella *Postfazione* all'opera, rivela come l'opinione di Tomasi di Lampedusa su di esso fosse radicalmente mutata proprio a partire dal 1938, in quanto giudicava impossibile concepire una sintonia con quegli aspetti del fascismo che andavano esacerbandosi dopo il contatto con la dittatura nazista.⁵⁶

Nella scelta, quindi, di ambientare *La Sirena* esattamente in quest'anno, si potrebbe riconoscere una volontà dell'autore di esprimere l'intollerabile disagio legato all'esperienza del fascismo, su cui egli continua a riflettere a vent'anni di distanza (trattandosi di un'opera composta, lo ricordiamo, nel 1957). Gli stessi personaggi del racconto manifestano insofferenza nei riguardi delle istituzioni e delle direttive culturali del periodo; ne sono testimonianza le amare constatazioni riguardo l'omologazione dell'informazione derivante dalla propaganda del Minculpop, oppure il fatto che il professor La Ciura non sia membro dell'Accademia d'Italia e Paolo Corbèra se ne compiaccia.⁵⁷

Dando una lettura in chiave storica al testo, il ritorno di una figura mitologica classica in una tale epoca potrebbe rappresentare la volontà di recupero e riaffermazione della cultura greca antica. Infatti, durante l'età fascista, il mito esaltato e ossessivamente propugnato era quello di Roma; le ragioni di tale scelta sono molte, ma possiamo sinteticamente dire che la civiltà romana era, nell'ottica fascista, portatrice di valori più adatti a essere ispiratori di un modello e di un mito fondativo su cui basare i fondamenti del nuovo regime, come, ad esempio, l'amor patrio, l'importanza del gruppo (più che l'esaltazione di una singola personalità individuale), lo slancio verso nuove conquiste. È superfluo specificare la strumentalizzazione e distorsione rispetto alla realtà storica cui tali valori, che pure facevano parte della cultura di Roma antica, anche se non la esaurivano di certo, erano sottoposti. In particolare, veniva marcatamente rifiutato il debito della civiltà latina nei confronti di quella greca (contro la realtà storica), non accettando che nello sviluppo del mito di Roma dovesse essere contemplata anche una dipendenza (per quanto "solo" culturale)

⁵⁵ L'epistolario cui si fa riferimento è GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ah! Mussolini!*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Busto Arsizio (VA), De Piante, 2019.

⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 27 (*Postfazione*) e GIOACCHINO LANZA TOMASI, Introduzione a GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, cit., pp. XXIX-XXXI.

⁵⁷ *SI*, p. 402 e p. 404.

da un altro popolo e rifiutando conseguentemente i riferimenti morali, letterari e intellettuali che l'universo greco offriva.⁵⁸

Luciano Canfora, nel suo saggio *Ideologie del classicismo*, cita uno scritto dello storico Emmanuele Ciaceri del 1940 esemplare in questo senso:

I Romani per loro natura rifuggivano da ogni genere di elucubrazioni, cioè da un lavoro intellettualistico sostanzialmente inutile [...]. In un primo tempo si dimostrarono diffidenti verso una cultura che giungeva dal di fuori, e la considerarono sempre come oggetto estraneo ai doveri del cittadino [giacché] la filosofia, il filosofeggiare [può] minare l'esistenza dello Stato. [...] Da tutte le pagine di Cicerone spira un senso di romanità; che non riflettono le scene del dialogo, la vita spensierata d'una democrazia ateniese, amante di un'arte piena di grazie e incantevoli manifestazioni, ma non curante delle sorti della patria.⁵⁹

Canfora così commenta il passo:

Siamo di fronte all'exasperazione di certi motivi di fondo del classicismo fascista, non soltanto a un caso di contraffazione strumentale, a freddo, della ricerca storica: la contrapposizione Grecia-Roma, la svalutazione del primo di questi due poli, la ricerca di una tradizione romana univoca e ben distinguibile, che proseguirebbe addirittura fino ai moderni 'italici', il recupero all'idealità imperiale del personaggio Cicerone, la svalutazione della democrazia (volentieri relegata tra i disvalori tipici del mondo greco) ecc.⁶⁰

E, in un passo successivo:

Alla base di questa scelta [cioè di esaltare solo alcuni aspetti delle opere latine, come il ruralismo, o, nell'Eneide, le profezie circa la futura gloria della famiglia Giulio Claudia] vi era - è chiaro - una determinata immagine del periodo augusteo, acquisita tramite il lavoro specifico dei classicisti vicini al fascismo; nonché l'esclusione di altri aspetti (e di altre letture) di quella fase storica. Così, dei due maggiori poeti augustei - Virgilio e Orazio -, vengono lasciati in ombra aspetti incongrui rispetto al quadro che si vuole che emerga: il loro raffinato rapporto di consapevole dipendenza dalla cultura greca ed ellenistica, il loro recupero della 'privatezza' che discende non solo dal «lathe biosas» epicureo ma anche da un moderno individualismo non conciliabile con l'etica dello 'stato organico'.⁶¹

In tale contesto appare quindi possibile che Giuseppe Tomasi di Lampedusa, mettendo al centro della sua narrazione un incontro, che, pur con tutte le sue ambiguità, si configura comunque come una storia d'amore, abbia voluto proporre una nuova

⁵⁸ Per queste considerazioni, ci si è basati su LUCIANO CANFORA, *Ideologie del classicismo*, cit., pp. 76-92.

⁵⁹ La citazione è tratta da Ivi, pp. 81-82 e proviene da una relazione di Ciaceri in «Dottrina fascista», maggio 1940, pp. 727 sgg.

⁶⁰ Ivi, p. 83.

⁶¹ Ivi, pp. 107-108.

visione del classico, che tornasse a valorizzare l'individualità e i sentimenti personali, oltre al recupero della dimensione dell'intimità, così presente nella letteratura antica, sia greca che latina, che nel fascismo era stata trascurata, se non censurata.

Vi è, infine, un ulteriore significato di questo racconto che vorremmo illustrare; abbiamo già ricordato, ma del resto è implicito nell'immagine della sirena, come la natura di questa creatura sia duplice: tale doppiezza può essere considerata su molti piani: la coesistenza di natura (la componente ferina) e cultura (quella umana), che la rende così sfuggente nella descrizione della sua personalità, la sensualità e l'orrore, l'amore e la morte, la vita sulla terra e la vita acquatica... Possiamo anche però leggere la sirena come forma di espressione di un'identità meno rigidamente definita di quanto imponesse la cultura fascista. Non è un caso che non siano mancate interpretazioni in chiave psicanalitica di *Lighea* (considerando anche il fatto che la moglie dello scrittore, Alessandra Wolff, era psicanalista, ed è dunque probabile che queste tematiche fossero familiari e in qualche misura note a Tomasi di Lampedusa). Senza addentrarci troppo all'interno di queste letture, perché rischieremo di entrare in un campo che esula dalle nostre competenze, ci limitiamo a riportare un concetto illustrato sia da Andrea Vitello⁶² che da Basilio Reale,⁶³ concordi nell'individuare nella sirena del racconto l'archetipo junghiano dell'*anima*, intesa come la controparte femminile della personalità maschile, che emerge dal mare, cioè dall'inconscio.

Anche alla luce di questi studi, ci sembra di poter avanzare l'ipotesi che nell'unione del professore con Lighea possa scorgersi la volontà di riconciliare le componenti femminili e quelle maschili della costituzione umana, che dal fascismo venivano innaturalmente scisse, propugnando il modello irraggiungibile di una virilità priva di sfumature. Proporre una memoria così intensa (e anche così esplicita nelle sue manifestazioni) durante un tale periodo, rigidissimo nella definizione dei canoni di genere, significa anche avere la forza di rivendicare la complessità della natura umana, accogliendone la diversità.

⁶² In ANDREA VITELLO, cit., pp. 417-429.

⁶³ BASILIO REALE, *Sirene siciliane. L'anima esiliata in «Lighea» di Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1986.

CAPITOLO II

FONTI E SUGGERZIONI DELLA *SIRENA*

2.1 «*La Sirena*» e «*Il Gattopardo*»

Non era possibile cominciare un discorso sulle influenze che può aver subito *La Sirena* di Tomasi di Lampedusa senza volgerci primariamente al suo capolavoro, scritto tra il 1956 e il 1957, *Il Gattopardo*. Il confronto non è solo obbligato, data la necessità di inquadrare il racconto all'interno della produzione e della poetica dell'autore, ma è chiaramente suggerito da Tomasi stesso, che sceglie come coprotagonista, accanto al professor La Ciura, Paolo Corbéra, unico discendente rimasto del casato dei Corbéra di Salina, famiglia al centro del romanzo.

Confessai che ero proprio un Corbéra di Salina, anzi, il solo esemplare superstite di quella famiglia; tutti i fasti, tutti i peccati, tutti i canoni inesatti, tutti i pesi non pagati, tutte le Gattoparderie insomma erano concentrate in me solo.¹

Ultimo esponente, dunque, di un mondo il cui tramonto è al centro della narrazione del *Gattopardo*, in cui viene descritta la caduta delle famiglie nobili siciliane (in particolare, appunto, quella dei Salina) al momento dell'avvento delle truppe garibaldine e all'instaurazione del governo sabauda, centralizzato, che andava così a delegittimare i centri di potere locale a cui competeva la gestione del territorio con il beneplacito del governo borbonico.

Se *Il Gattopardo* è un'opera che riflette sul passato e su una decadenza che si fa sempre più totale man mano che la vicenda si dipana, descrivendo la fine di un mondo, *La Sirena* è ambientato invece al sorgere di un nuovo mondo, più terribile, perché aprirà le porte alla seconda Guerra Mondiale; la contemporaneità è accolta pienamente da Paolo Corbéra (e non solo accettata in maniera passiva), che fa il giornalista e vive a Torino, la città dei Savoia. Sarebbe scorretto, però, vedere nel

¹ SI, p. 406.

racconto una radicale evoluzione nel pensiero dello scrittore circa la considerazione della Storia (del resto, non sarebbe possibile, poiché i due scritti esaminati sono quasi coevi), che nel romanzo appare incapace di cambiare radicalmente i destini degli uomini e apportare mutamenti strutturali, e invece nel racconto sappiamo di trovarci alle soglie di una nuova era di distruzione; neanche il *Gattopardo*, infatti, nonostante la frase che universalmente lo identifica («se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi») è un romanzo sull'immutabilità di certe condizioni. A supporto di questa tesi ci vengono in aiuto le valutazioni di Edoardo Sanguineti circa questo romanzo:

È quel sentimento di morte che è l'espressione della moribonda aristocrazia siciliana, quel sentimento che illumina, con la sua luce crudele, quella diversa verità, tutta davvero da Gattopardo, tutta da Lampedusa che legge nel corso delle nazioni il fatale decadimento che conduce dai Gattopardi, appunto, alle Iene. E se il Gattopardo non è il romanzo di immobilismo è perché vuole spiegare la storia non come inefficace o vana, ma come declino o rovina. E se non è romanzo conservatore è perché dispera di conservare qualunque perduto valore, e si configura così piuttosto come una funerea elegia sopra la vanità delle vanità che travolge i destini umani, irresistibilmente, infrenabilmente, anche se, lo sappiamo, leoni, sciacalli, pecore, o vogliamo dire, nobili, borghesi, proletari, continueranno in eterno a crederci il sale della terra. E se non è romanzo regionalistico è perché qui la Sicilia è figura, è allegoria del mondo.²

Tuttavia, è quando la decadenza è massima, è quando il vecchio mondo è stato cancellato che i «Tritoni» e gli «Dei maggiori» possono uscire dalle pareti di casa Salina, su cui erano dipinti,³ per abitare la realtà. Alcuni critici hanno voluto vedere in Lighea una svolta “positiva” di Tomasi di Lampedusa che, dopo un romanzo dominato dalla morte, sceglie di rappresentare una sirena che è la celebrazione della vita, dell'amore totalizzante e puro, insomma di una pienezza di sentimenti che nel *Gattopardo* mancano o sono sempre opachi.⁴ Abbiamo già messo in evidenza nel capitolo precedente, però, come queste letture tendano a trascurare gli aspetti più problematici e violenti che contribuiscono a definire l'immaginario di questa sirena e l'interpretazione complessiva dell'opera. Ci troviamo quindi a concordare con Giuseppe Paolo Samonà quando afferma che il protagonista tanto del *Gattopardo*

² EDOARDO SANGUINETI, “*Il Gattopardo*”: testimonianza di un vecchio lettore, in *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di Erminio Russo, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 258-269, p. 269.

³ Cfr. GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 23-24.

⁴ Abbiamo già visto ad esempio, come sia questa l'opinione di Vitello in ANDREA VITELLO, cit., p. 304.

quanto di *Lighea* siano caratterizzati da una «comune *cupio dissolvi*»: ⁵ Don Fabrizio per l'incedere di una modernità che non può più comprendere il suo mondo, Rosario La Ciura per un'impossibilità di accettare quello che il nuovo mondo stava diventando. Nonostante questo, è innegabile che la sirena del racconto lampedusiano rappresenti anche un'immagine di felicità, che ha garantito al professore non «due...tre al massimo» ⁶ anni di appagamento, ma una beatitudine eterna.

A voler stabilire un ulteriore collegamento tra i due testi, ricordiamo infine quanto aveva osservato Andrea Molesini in un saggio citato nel precedente capitolo: ⁷ *Lighea* potrebbe coincidere con la figura che Don Fabrizio vede in sogno al momento del suo trapasso, circondata dal rumore del mare, colei che sempre aveva «corteggiato» ⁸ senza mai poter possederla. Rosario La Ciura ha potuto godere del privilegio della compagnia di questa creatura, immagine del desiderio e della morte al contempo, mentre ancora era in vita, prima di venire anche lui avvolto dal fragore delle onde (e stavolta in senso letterale) una volta giunta l'ora della sua «partenza del treno». ⁹

2.2 Le fonti della «Sirena»: premessa

Come ha giustamente osservato Manuela Bertone, riguardo *La Sirena* «sarebbe errato dare troppa importanza ai numerosi e più o meno illustri precedenti letterari e farne delle fonti dirette di questo racconto». ¹⁰ Infatti, è superfluo rimarcare l'influenza che il mito delle Sirene, da Omero in poi, ha avuto sulla letteratura occidentale. Le opere che prevedono la comparsa di queste figure sono molteplici e non è sempre possibile stabilire quali e in che misura esse abbiano esercitato una diretta suggestione in Tomasi di Lampedusa per la stesura di *Lighea*.

⁵ GIUSEPPE PAOLO SAMONÀ, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 330.

⁶ Il riferimento è alle famosissime riflessioni di Don Fabrizio al momento della sua morte in GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 224.

⁷ Cfr. Capitolo I, p. 21.

⁸ Attraverso questa formula si rinvia alle parole che Tancredi rivolge a Don Fabrizio la sera del ballo: «Zione, sei una bellezza stasera. La marsina ti sta alla perfezione. Ma cosa stai guardando? Corteggi la morte?» (GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 203).

⁹ Ivi, p. 225.

¹⁰ MANUELA BERTONE, cit, p. 81.

Per poter quindi fornire una rassegna adeguata di antecedenti letterari accostabili al racconto, si è naturalmente dovuta compiere una selezione; per questo abbiamo ritenuto opportuno includere solo i testi la cui conoscenza e lettura da parte dell'autore fosse sicuramente verificabile esaminando la sua produzione, sia romanzesca che saggistica.

2.3 Le fonti classiche e medievali: Omero, Esiodo, Ovidio e Boccaccio

Possiamo cominciare con una rassegna di opere che senza dubbio hanno avuto un impatto su Tomasi di Lampedusa, non solo per il loro essere fondative della letteratura occidentale in generale, ma anche perché costituiscono la base dell'immaginario sulle sirene, a partire dal quale, poi, i letterati moderni hanno costruito le loro narrazioni.

Il primo e più naturale accostamento è quello con l'*Odissea* di Omero, specificatamente riguardo l'incontro di Ulisse con le sirene (libro XII, vv. 39-54 e vv. 166-200). Con questo poema *La Sirena* si pone in diretto dialogo in più punti.

Sul caminetto anfore e crateri antichi: Odisseo legato all'albero della nave, le Sirene che dall'alto della rupe si sfracellavano sugli scogli in espiazione di aver lasciato fuggire la preda. «Frottole queste, Corbèra, frottole piccolo-borghesi dei poeti; nessuno sfugge e quand'anche qualcuno fosse scampato le Sirene non sarebbero morte per così poco. Del resto, come avrebbero fatto a morire?»¹¹

Il canto delle Sirene, Corbèra, non esiste: la musica cui non si sfugge è quella sola della loro voce.¹²

In un codicillo di recente data io [Paolo Corbèra] ero nominato quale legatario [dopo la morte di Rosario la Ciura] del cratere greco con le figure delle Sirene e della grande fotografia della "Corè" dell'Acropoli. [...] Poi venne la guerra e [...] i "Liberators" distrussero la mia casa; quando ritornai la fotografia era stata tagliata a striscioline che erano servite come torce ai saccheggiatori notturni; il cratere era stato fatto a pezzi; nel frammento più grosso si vedono i piedi di Ulisse legato all'albero della nave. Lo conservo ancora.¹³

¹¹ SI, p. 413. A parlare è il professor La Ciura.

¹² SI, p. 422. Parla ancora La Ciura. A questo passaggio del testo fa seguito il brano che abbiamo già riportato nel capitolo precedente (*Ibidem*) in cui Lighea afferma che, contrariamente all'opinione comune, le Sirene non uccidono, ma amano soltanto.

¹³ SI, p. 428.

A questi passi possiamo dare una duplice spiegazione: in primo luogo possiamo considerarli come un'esplicita volontà di superare il mito antico, rivalutando in chiave positiva la figura della Sirena, che garantisce un'esperienza di amore insuperabile e di accostamento autentico alla classicità e ai suoi valori, dimenticati dal mondo moderno, inconsistente e vacuo. In quest'ottica, dunque, la Sirena non rappresenta più una "distrazione" dal *nostos* e dal completamento di una missione ineludibile (il ritorno a casa di Ulisse da eroe), ma un baluardo contro la contemporaneità "distraente".

Possiamo, però, riscontrare nei brani citati anche l'esatto contrario di quanto abbiamo appena affermato, ossia una conferma del mito antico; sembra, infatti, che il professore ripeta in parte quello che le Sirene dicono a Ulisse nell'*Odissea* al momento dell'incontro:

«Qui, presto, vieni, o glorioso Odisseo, grande vanto degli Achei,
ferma la nave, la nostra voce a sentire.
Nessuno mai si allontana da qui con la sua nave nera,
se prima non sente, suono di miele, dal labbro nostro la voce;
poi pieno di gioia riparte, e conoscendo più cose.
Noi tutto sappiamo, quanto nell'ampia terra di Troia
Argivi e Teucri patirono per volere dei numi;
tutto sappiamo quello che avviene sulla terra nutrice».¹⁴

L'insistenza comune sia alle Sirene che parlano a Ulisse, sia a Rosario la Ciura che parla a Paolo Corbèra sul fatto che «nessuno sfugge» all'incanto delle Sirene, e sulla loro vastissima conoscenza (che già abbiamo rilevato in altri passaggi) fa pensare che Lighea abbia esercitato una sorta di ipnosi su La Ciura, di cui però lui è consapevole, considerata la sua formazione culturale; sa di non potersi sottrarre al destino di morte che necessariamente lo attende dopo il meraviglioso incontro, per cui tutto il racconto, e il dialogo con il giornalista, potrebbe essere letto come un lungo congedo preparatorio alla dipartita. La Sirena fungerebbe quindi, una volta conosciuta, da catalizzatore di ogni emozione umana, impedendo così di perseguire progetti che non la contemplino fino all'autodistruzione della vittima.

Una delle ultime immagini del racconto, la scena del cratere antico andato in mille pezzi con un unico frammento integro (quello che mostra i piedi di Ulisse legati all'albero della nave), richiamerebbe quindi un tentativo di resistenza del professore

¹⁴ OMERO, *Odissea*, prefazione di Fausto Codino, con testo a fronte (traduzione a cura di Rosa Calzecchi Onesti), Torino, Einaudi, 2019, libro XII, p. 339, vv. 184-191.

all'incanto di Lighea che è però fallito, ma altresì un monito per le generazioni di uomini successivi a rimanere saldi di fronte alla tentazione di cedere a un soggiogamento tanto potente.

Una fonte più generale, per un inquadramento sulla natura e le origini delle sirene, che Tomasi di Lampedusa aveva certamente presente, è la *Teogonia* di Esiodo. L'autore è anche menzionato nel racconto (viene detto che il professor La Ciura ne ha curato l'edizione teubneriana).¹⁵ Nell'articolato poema, risalente circa al VII secolo a.C, viene ripercorsa la storia e la genealogia degli dèi greci. Nell'opera non si parla delle origini delle sirene, ma viene dato spazio a creature acquatiche come le Nereidi e le Oceanine, figure che hanno sicuramente contribuito a costruire l'immaginario della Lighea lampedusiana, perché più positive e amiche degli uomini (con tutte le ambiguità in merito che abbiamo però rilevato nel nostro racconto, essendo, nello specifico di Lighea, un'amicizia fatale), e perché chiaramente marine (mentre le sirene greche, pur situandosi lungo le coste, avendo il corpo di uccello, erano legate anche alla dimensione del cielo).

Per quanto riguarda le fonti latine, certamente rientrano nelle conoscenze di Tomasi di Lampedusa le *Metamorfosi* di Ovidio (composte tra il 2 e l'8 d.C). La sezione dedicata alle Sirene è molto breve (si trova nel libro V, vv. 552-563) e illustra la loro origine legata al rapimento di Proserpina di cui abbiamo già parlato. Non viene fatto alcun cenno sulle conseguenze che la trasformazione da fanciulle a donne-uccello ha avuto sul destino degli esseri umani che soggiogavano, probabilmente perché il focus della narrazione è incentrato, appunto, sul momento della metamorfosi, visto, inoltre, che all'epoca di Ovidio gli sviluppi successivi del mito erano già estremamente noti.

Possiamo, inoltre, supporre che lo scrittore siciliano abbia dato spazio anche a fonti non classiche nel reperire i materiali adeguati alla fisionomia della sua Sirena. La studiosa Di Brazzà ha, ad esempio, messo in evidenza come un testo quale la *Genealogia deorum gentilium* (1472) di Giovanni Boccaccio sia stata molto studiata dall'autore, che ne possedeva un'edizione postillata nella sua biblioteca.¹⁶ Il trattato latino, in quindici libri, costituisce una testimonianza importante della sopravvivenza

¹⁵ in SI, p. 404.

¹⁶ FABIANA SAVORGNAN CERGNEU DI BRAZZÀ, *Le sirene in Tomasi di Lampedusa e le possibili fonti*, cit., pp. 175-176.

dei miti delle divinità pagane in età medievale e pre-umanistica, prefiggendosi lo scopo di ricostruire la loro complessa articolazione. Il capitolo XX del libro VII è interamente dedicato alle Sirene. Rileviamo innanzitutto come la loro caratterizzazione fisica sia molto cambiata, segno di un processo che, pur nella sua parziale oscurità, abbiamo cercato di descrivere nel capitolo precedente e che a quest'altezza era già molto avanzato; Boccaccio le definisce «mostri marini, con i volti di vergini e il corpo fino all'ombelico di donna, e nella parte inferiore di pesci, con le ali, secondo Alberico, e i piedi di gallina».¹⁷ Insieme ad altri attributi che poi non sono rimasti, ancora ibridi tra una rappresentazione legata al mondo aviario e quello ittico, vediamo dunque apparire le sirene con metà corpo di pesce, in linea con la fisionomia che Tomasi di Lampedusa ha scelto per Lighea. A proposito del nome, sempre Boccaccio dice che «la terza [sirena] è chiamata Ligia da *iligi* che significa *circolo* o *giro*, onde s'intende la prigionia dello stolto; la quale tiene stretti coloro che si son fatti irretire, così che, anche se conoscessero che le loro amate sono scellerate, non potrebbero, neppure volendolo, rompere i legami».¹⁸ Al di là della scorrettezza dell'etimologia,¹⁹ questa descrizione si adatta bene alla proposta di lettura che abbiamo fornito riguardo le differenze tra la sirena lampedusiana e quella omerica, differenze che si condensano emblematicamente nella porzione del racconto dedicata alla descrizione del cratere con la pittura di Ulisse legato.

2.4 Tomasi di Lampedusa e le atmosfere gotico-romantiche: Poe e Coleridge

Giunti ora alla descrizione delle fonti più recenti ravvisabili per *La Sirena*, metteremo inizialmente in evidenza il forte influsso che il Romanticismo ci sembra abbia esercitato sulla composizione di *Lighea*. Abbiamo già constatato nel capitolo precedente come proprio nell'Ottocento (quindi in pieno clima gotico e poi romantico, dopo il passaggio obbligato per l'Illuminismo che scardina l'autorità del Cristianesimo

¹⁷ GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogia Deorum Gentilium*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, VII-VIII, tomo I, Milano, Mondadori, 1998, p. 753 (libro VII, capitolo XX).

¹⁸ GIOVANNI BOCCACCIO, cit., p. 755.

¹⁹ Abbiamo già rilevato, infatti, come MAURIZIO BETTINI, LUIGI SPINA, cit., facciano derivare Ligeia da *ligys*, suono acuto e penetrante.

consentendo una nuova rivalutazione della classicità) nasca il filone letterario del ritorno degli dèi pagani sulla Terra, nel quale includiamo il nostro racconto.²⁰

Tuttavia, anche volendo considerare autonomamente *La Sirena* rispetto ai tratti che connotano tale filone, i riferimenti ai pilastri del Romanticismo non mancano: lo stesso concetto di Sublime, così centrale nella poetica del movimento, può essere incarnato da Lighea, irresistibile e perturbante²¹ simultaneamente.

Pure la descrizione del paesaggio che prepara l'apparizione della Sirena è significativa:

[chi parla è il professor Rosario la Ciura, ricordando l'estate del suo meraviglioso incontro] In cima a tutto questo sopravvenne la catastrofe di quell'estate del 1887 che fu una di quelle infernali come ogni tanto se ne passano laggiù. L'Etna la notte rivomitava l'ardore del sole immagazzinato durante le quindici ore del giorno; se a mezzogiorno si toccava una ringhiera di balcone si doveva correre al Pronto Soccorso; i selciati di lava sembravano sul punto di ritornare allo stato fluido; e quasi ogni giorno lo scirocco ti sbatteva in faccia le ali di pipistrello vischioso.²²

È nota la predilezione dei romantici per i fenomeni naturali estremi (espressioni per eccellenza del Sublime), quali ad esempio le eruzioni vulcaniche; questi accadimenti particolarmente violenti permettevano una forte connessione con la Natura (a cui gli intellettuali facevano corrispondere i sentimenti del loro animo), colta nei suoi aspetti più drammatici, e insieme più potenti. Tali fenomeni colpivano anche gli antichi, che li giudicavano delle manifestazioni divine. Un ramo della tradizione antica vuole inoltre che Efesto avesse la sua fucina proprio sotto le pendici dell'Etna. Risulta chiaro, a questo punto, che tale luogo risultasse particolarmente propizio alle manifestazioni soprannaturali. Questo comune interesse (dell'età classica e dell'età romantica) per questi eventi contribuisce a rendere *La Sirena* lampedusiana un anello della catena della produzione filosofico-letteraria che dall'antichità si è protratta fino all'Ottocento (e oltre).

²⁰ Per un approfondito inquadramento della questione rimandiamo, ancora una volta, a DIEGO PELLIZZARI, cit.

²¹ Il termine usato in realtà fa riferimento a un concetto psicanalitico espresso da Sigmund Freud, quindi successivo all'età romantica, ma ci pare adatto a esprimere la condizione, tipica del Sublime, di angoscia verso alcuni accadimenti che dovrebbero terrorizzarci ma che per qualche misteriosa sensazione di familiarità al contempo ci attraggono.

²² SI, p. 419.

Tra le opere romantiche da prendere in esame, si è scelto di concentrarsi su quelle in lingua inglese, assai ben conosciute dal nostro autore come testimonia la sua *Letteratura inglese* (che abbiamo brevemente descritto nel capitolo precedente).

La prima e più immediata connessione che si rileva è quella che il racconto instaura con *Ligeia*, uno scritto di Edgar Allan Poe (1809-1849), pubblicato nel 1838 e poi incluso nella sua raccolta *I racconti del mistero* (1840), evidente sin dal titolo. L'autore americano, a più riprese menzionato nella *Letteratura inglese*, viene definito da Tomasi di Lampedusa, in maniera assai efficace, di una «sincerità nevrotica»,²³ per la sua capacità di dar adito ai più reconditi (ma reali, benché spesso inconfessabili) moti dell'animo, celandoli dietro la patina del racconto gotico e spesso soprannaturale.

Il racconto di Poe tratta la vicenda sentimentale con un uomo (protagonista e narratore) per Ligeia, donna straordinaria sia per le sue qualità fisiche sia per quelle intellettuali. Quando questa donna però muore, il vedovo cade in una condizione di profonda depressione, acuita dall'uso di sostanze stupefacenti, finché non decide di sposare un'altra donna, Rowena, di origine nobile, e di ritirarsi lontano dalla città con lei. Non molto tempo dopo, tuttavia, anche questa donna muore, dopo essere stata preda di misteriose visioni nella camera da letto. Ella sosteneva infatti di vedere delle ombre e di udire dei lievi rumori nella stanza. Alla sua morte, l'uomo veglia sul suo corpo (sempre in uno stato alterato) e, nel corso della notte, la defunta moglie gradatamente gli pare tornare in vita finché non arriva ad alzarsi in piedi e ad aprire gli occhi. In quel momento l'uomo è convinto che a essere tornata in vita non sia Rowena, ma Ligeia, di cui riconosce le fattezze. Con questa visione, mistica e allucinata, si chiude la narrazione.

Nonostante la critica abbia attribuito un'importanza relativa al rapporto della *Sirena* con questo racconto, ci è sembrato invece proficuo un raffronto.²⁴ Un primo forte punto di contatto si ravvisa nella descrizione complessiva di Ligeia; Poe riserva

²³LI, p. 992.

²⁴ Non ne parla affatto, ad esempio, GIUSEPPE PAOLO SAMONÀ, cit., uno dei più importanti biografi dell'autore; Andrea Vitello, dal canto suo, si limita a inserire Edgar Allan Poe nell'elenco delle numerose possibili influenze in ANDREA VITELLO, cit., p. 302. Invece in MARIA GRAZIA DI PAOLO, cit., p. 126 leggiamo che «the correspondence is not so important per se, were it not for the fact that, through parallels with other texts, Lampedusa's tale acquires nuances and depth in its mythical apprehension of the world». Non troviamo nessun accenno a Edgar Allan Poe in merito a *Lighea*, invece, in MANUELA BERTONE, cit.

ampio spazio all'illustrazione della fisionomia e del carattere della donna. Possiamo ad esempio leggere:

[...] il suo raro sapere, la sua bellezza singolare e così calma al tempo stesso, l'eloquenza eccitante, inebriante della sua sommessa voce musicale, s'insinuarono nel mio cuore per gradi così furtivamente e al tempo stesso così inesorabilmente progressivi che forse io mai li avvertii e li compresi del tutto.²⁵

Non vi è dubbio che essa risalga a un'epoca remotissima.²⁶

Mai riuscii ad accorgermi del suo ingresso nel mio studio segreto se non per la cara musica della sua sommessa voce dolce, mentre mi posava sulla spalla la mano marmorea. Per bellezza il suo volto non fu mai eguagliato da quello di donna alcuna. Era la radiosità di un sogno d'oppio, un'aerea, spirituale visione più trasumanamente divina delle fantasie che aleggiavano intorno alle anime sonnecchianti delle figlie di Delo. Eppure i suoi tratti non avevano quell'impronta regolare che ci hanno falsamente insegnato ad adorare nelle opere classiche dei pagani. [...] Tuttavia, pur vedendo che i lineamenti di Ligeia non avevano una regolarità classica, pur notando che la sua grazia era invero «squisita»,²⁷ e sentendo che questa sua grazia era profondamente pervasa di «stranezza», tuttavia ho cercato invano di scoprire la irregolarità e di fissare la mia concezione personale dello «strano». Studiavo il contorno dell'alta e pallida fronte: era impeccabile [...]. La carnagione rivaleggiava col più puro avorio; dal dolce rigonfiamento della regione sopra le tempie emanava un'impressione di comando e di riposo a un tempo; e quelle sue trecce, di un nero corvino, lucenti, folte ondulate di boccoli naturali, che metteva in risalto tutta la piena vigoria dell'epiteto omerico «giacinteo»! [...] Osservavo la dolce bocca. Qui era veramente il trionfo di tutte le cose celesti; lo splendido contorno del breve labbro superiore, il tenero voluttuoso sonnecchiare di quello inferiore, le fossette che ridevano, il colore che parlava, i denti che rinfrangevano con una quasi sorprendente luminosità ogni raggio della celeste luce che cadeva su di loro nel suo sereno e placido, e tuttavia più esultante e radioso, di tutti i sorrisi. Scrutavo la forma del mento, e anche qui trovavo la serena ampiezza, la morbida maestà, la pienezza spirituale dei Greci, il profilo che il dio Apollo rivelò soltanto in sogno a Cleomene, il figlio dell'Ateniese, e infine mi perdevo negli immensi occhi di Ligeia.

Per quegli occhi non esistono modelli nella remota antichità.²⁸

Una intensità di pensiero, di azione, di eloquio, era forse in lei il risultato, o per lo meno un indice, di quella volitività titanica che durante la nostra lunga intimità mai aveva dato altra e più immediata testimonianza della propria esistenza. Di tutte le donne che ho conosciuto, Ligeia, l'esteriormente calma, la sempre serena Ligeia, era invece tanto più violentemente dilaniata dai turbinosi avvoltoi della cupa passione. E di questa passione io non ero in grado di misurare l'abisso se non per la sovranaturale dilatazione di quegli occhi che mi rapivano e mi sgomentavano a un tempo, per la melodia, la modulazione, la precisione e la

²⁵ EDGAR ALLAN POE, *Ligeia*, in *I racconti del mistero*, prefazione di Giorgio Manganelli, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2018, pp. 211-229; p. 211.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Le virgolette sono nel testo.

²⁸ *Ivi*, pp. 212-213.

placidità quasi magiche della sua voce bassissima, e per la selvaggia energia [...] delle indomite parole che ella solitamente proferiva.

Ho già accennato al sapere di Ligeia: esso era immenso, quale mai ho veduto in donna alcuna. Era versatissima nelle lingue classiche [...]²⁹

Avrei voluto calmarla, farla ragionare; ma, di fronte al suo disperato desiderio di vita, di vita *soltanto*,³⁰ conforto e ragione erano pari alla più forsennata delle follie.³¹

Decisamente più stringata è la descrizione della *Sirena* di Tomasi di Lampedusa, e tuttavia l'affinità con alcuni passaggi di Poe è abbastanza evidente:

Quell'adolescente sorrideva, una leggera piega scostava le labbra pallide e lasciava intravedere dentini aguzzi e bianchi, come quelli dei cani. Non era però uno di quei sorrisi come se ne vedono fra voialtri, sempre imbastarditi da un'espressione accessoria, di benevolenza o d'ironia, di pietà, crudeltà o quel che sia; esso esprimeva soltanto sé stesso, cioè una quasi bestiale gioia di esistere, una quasi divina letizia. Questo sorriso fu il primo dei sortilegi che agisse su di me rivelandomi paradisi di dimenticate serenità. Dai disordinati capelli color di sole l'acqua di mare colava sugli occhi verdi apertissimi, sui lineamenti d'infantile purezza.³²

Parlava [in greco] e così fui sommerso, dopo quello del sorriso e dell'odore, dal terzo, maggiore sortilegio, quello della voce. Essa era un po' gutturale, velata, risuonante di armonici innumerevoli. [...]³³

Dalle membra di lei immortali scaturiva un tale potenziale di vita che le perdite di energia venivano subito compensate, anzi accresciute.³⁴

Quella ragazzina lasciva, quella belvetta crudele era stata anche Madre saggissima che con la sola presenza aveva sradicato fedi, dissipato metafisiche; con le dita fragili, spesso insanguinate, mi aveva mostrato la via verso i veri eterni riposi, anche verso un ascetismo di vita derivato non dalla rinuncia ma dalla impossibilità di accettare altri piaceri inferiori.³⁵

È innegabile, comunque, che tra i due scritti intercorrano pure delle differenze importanti: per prima cosa, nel racconto di Poe non ci sono riferimenti alla figura mitologica della sirena; Ligeia viene presentata come una donna, pur con delle caratteristiche uniche. Questa scelta è imputabile sicuramente al fatto che *La Sirena* e *Ligeia* appartengono a due generi letterari diversi: abbiamo visto nello scorso capitolo

²⁹ Ivi, pp. 215-216.

³⁰ Il corsivo è nel testo.

³¹ Ivi, p. 217.

³² SI, p. 421.

³³ Ivi, p. 422.

³⁴ Ivi, p. 423.

³⁵ Ivi, p. 427.

come, per il testo di Tomasi, seguendo la catalogazione orlandiana, sia possibile muoversi tra lo statuto del soprannaturale di trasposizione e quello di imposizione. Nel caso del racconto di Poe sembra abbastanza chiaro che lo statuto più adeguato sia quello del soprannaturale di incertezza; si tratta di uno scritto, infatti, sospeso tra una narrazione che potrebbe non avere nulla di soprannaturale, raccontata da un uomo facilmente suggestionabile (e insincero, come vedremo) anche a causa del suo uso di droghe, e il sospetto, sostenuto da piccoli indizi e ambiguità, che invece l'uomo stia veramente riportando un caso di resurrezione di una morta. Di conseguenza, sarebbe stato impossibile procedere a un esplicito riferimento a una creatura soprannaturale, perché si sarebbe eliminata l'incertezza su cui il racconto stesso si fonda. Unico rinvio inequivocabile, che permette inoltre l'accostamento con *La Sirena*, è proprio nel titolo, *Ligeia*. Ed è questa spia a insinuare il dubbio nei lettori che la donna possa avere degli attributi divini e non solo eccezionali; il suo sconfinato sapere, la padronanza delle lingue classiche, il presentarsi come massima rappresentazione della vita, ma portare con sé un'aura di morte, l'ossessione che provoca nel partner (non rendendo possibile una vita sentimentale appagante che non la contempi) sono tutte caratteristiche fortemente legate all'immaginario della sirena. È certo, però, che nella seconda parte del testo di Poe (dalla malattia di Rowena alla conclusione), il racconto si distanzia molto da quello lampedusiano, convergendo nelle linee narrative tipiche del romanzo gotico che hanno come temi topici la donna-vampiro, o la trasmigrazione delle anime da un corpo all'altro, se rifiutiamo la lettura razionalizzante del racconto, che invece interpreterebbe l'intera vicenda come il delirio di un folle; ci sono poi stati studiosi che hanno addirittura ipotizzato, a partire da alcuni dettagli testuali, che la morte di Rowena sia un omicidio, perpetrato dall'uomo stesso (che quindi mentirebbe in maniera consapevole e non perché alterato).³⁶

Una volta individuato Poe come una delle fonti principali, in età gotico-romantica, dell'opera di cui ci occupiamo, per la ripresa onomastica e per le

³⁶ Tra le letture che hanno fornito un'interpretazione in chiave soprannaturale del racconto di Poe, studiando gli attributi superumani di Ligeia, citiamo ELISABETE LOPES, *Unburying the Wife: A Reflection Upon the Female Uncanny in Poe's «Ligeia»*, in «The Edgar Allan Poe Review», XI,1 (2010), pp. 40-50. Tra le interpretazioni razionalizzanti del racconto menzioniamo invece JACK L. DAVIS, JUNE H. DAVIS, *Poe's Ethereal Ligeia*, in «The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association», XXIV, 4 (1970), pp. 170-176 in cui si sostiene che l'io narrante sia l'assassino di Rowena e che Ligeia non sia altro che un'invenzione.

caratterizzazioni divine della donna, oggetto dell'amore del protagonista, forse può valere la pena ampliare il nostro sguardo, e rivolgerci anche ad altri protagonisti di quest'epoca. Sulla base delle ricerche bibliografiche che abbiamo condotto, sembra mancare nella storia della critica, ad esempio, un tentativo di accostamento di Tomasi di Lampedusa a Samuel Taylor Coleridge (1773-1834): il confronto che comunque abbiamo deciso di istituire non ci è apparso infruttuoso.

Innanzitutto, va evidenziata la profonda ammirazione che il nostro autore nutriva per i da lui soprannominati «Grandi Irrequieti», vale a dire per la prima (Wordsworth, Coleridge, Scott) e seconda (Byron, Shelley, Keats) generazione romantica inglese, oltre che per il loro predecessore Blake.

Invece i grandi poeti, i grandi pensatori dell'epoca che stiamo per abordare, dal 1780, circa, al 1830, tutto sono meno che conformisti; vi è in essi un fermento, un senso di irrequietezza, certe manifestazioni di insofferenza morale e politica unita a tenaci e vittoriosi tentativi di rinnovamento artistico che non ritroveremo più per altri sessant'anni.

Questa epoca così feconda mi sembra sarà ben caratterizzata dal nome di grandi irrequieti. Parlando di irrequieti il pensiero si rivolge dapprima a Byron e Shelley, la cui breve vita fu un avvicinarsi di tempeste tali che la loro biografia sarebbe di sommo interesse anche se fossero stati semplici bottegai invece dei grandissimi poeti che furono. Ma anche negli altri scrittori la cui vita offre minori scandali pubblici si nota una agitazione interiore, un bisogno di bruciare il vecchio per sostituirlo con una personale originalità. Non vi sono adulteri, incesti, figli naturali, clamorose fughe nella vita di Blake, Scott, Keats, Coleridge e De Quincey; ma un rovello interiore, un senso di inappagamento che non solo si traduce nella loro arte, ma che per molti, per troppi, di essi si traduce in un abbandono alle oscure attrazioni degli stupefacenti. Generazione sommamente dotata, generazione sommamente punita.³⁷

Per Coleridge, in particolare, Tomasi di Lampedusa aveva una predilezione, definendolo «un insuperato maestro».³⁸ Considerando la produzione del poeta inglese, è con *La ballata del vecchio marinaio* che *La Sirena* ci sembra condivide delle affinità; così ne parla lo scrittore siciliano nella *Letteratura inglese*:³⁹

[...] in versi di squisita melodia, fra aperture nostalgiche di paesaggi, quel che ci viene presentato è di fatti il dramma di un'anima. Questa ballata, specie nella prima redazione non appesantita dal commento marginale in prosa, è la più bella

³⁷ LI, pp. 883-884.

³⁸ LI, p. 911.

³⁹ inoltre, in LI. p. 910, Tomasi specifica come a suo avviso proprio questa ballata abbia avuto una grande influenza su Edgar Allan Poe; appare quindi possibile che, nella genesi della *Sirena*, siano intervenuti per un meccanismo associativo entrambi gli autori.

delle poesie fantastiche e basterebbe da sola a dare a Coleridge il posto di grande poeta.⁴⁰

La ballata del vecchio marinaio è sicuramente il componimento lirico più celebre di Coleridge; essa apparve per la prima volta nel 1798 come testo di apertura alle *Lyrical Ballads*, una raccolta di poesie scritte da Coleridge, appunto, e da Wordsworth, e ritenute il manifesto del Romanticismo inglese. Nella prefazione all'opera, aggiunta dai due poeti nel 1800, si specifica che, nell'intento comune di studiare le emozioni umane e riabituarne i lettori alla bellezza, Wordsworth si sarebbe occupato di trattare i fenomeni naturali, mentre Coleridge avrebbe dato spazio ai sentimenti estremi suscitati da eventi soprannaturali.

La vicenda narrata nella ballata, tanto nota quanto oscura, ripercorre la maledizione di un vecchio marinaio, diretto con il suo equipaggio verso i mari del Sud, luogo più mitico che reale, a seguito dell'uccisione di un albatro, azione che viene presentata come totalmente gratuita. Nel percorso di sconto di una pena, che non appare mai completamente espiata, l'uomo entrerà in contatto con creature fantastiche e figure allegoriche (la cui interpretazione è infinitamente dibattuta), fino all'incontro con un eremita che, spingendolo a ripercorrere la sua storia, lo ha portato a dover esporre l'orrore del suo vissuto a coloro con cui si imbatte, come l'Invitato al matrimonio che è il destinatario del racconto.

Il Marinaio presenta molte caratteristiche compatibili con quelle delle sirene: la più rilevante è sicuramente il fortissimo potere ammaliatore, che impedisce a chi lo ascolta, in questo caso l'Invitato al matrimonio, di svincolarsi dalla sua narrazione, pur desiderandolo. Questa "attrazione fatale", prima che per la voce, passa per delle caratteristiche fisiche (il «glittering eye / occhio brillante»),⁴¹ che strega l'interlocutore ancora prima di ascoltare la vicenda:

Lui lo trattiene con l'occhio brillante –
non si muove l'Invitato
e l'ascolta come un bimbo di tre anni,
dal Marinaio soggiogato.

L'Invitato si siede su un sasso:
poteva solo ascoltare.

⁴⁰ LI, pp. 909-910.

⁴¹ SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *La ballata del vecchio marinaio*, a cura di Rocco Coronato, con testo a fronte (traduzione di Rocco Coronato), Venezia, Marsilio, 2018, p. 46 (traduzione a p. 47).

E così dunque proseguì il Vecchio,
il Marinaio dagli occhi chiari.⁴²

Anche Lighea agisce prima con altri due «sortilegi» (il sorriso e il profumo) e poi con la voce, legando indissolubilmente a sé La Ciura.⁴³

Tra le numerosissime letture che sono state date della *Ballata*,⁴⁴ un nuovo spunto ci viene dalle analisi condotte sull'opera da parte di Rocco Coronato⁴⁵ che ritiene «innegabile una similarità fra la memoria traumatica e la narrazione del Marinaio»⁴⁶; il poema, secondo questa lettura, sarebbe quindi una illustrazione del funzionamento dei traumi, che «ripetendo uno schema circolare e incessante»⁴⁷ (corrispondente peraltro alla forma metrica adottata per la poesia) portano la vittima a rivivere costantemente quanto avvenuto e, in alcuni casi, a parlarne ossessivamente.

Alla luce degli studi che abbiamo affrontato nel primo capitolo, si è messo in evidenza come i racconti che hanno per aspetto centrale il ritorno delle divinità pagane nel mondo moderno tematizzino il trauma della loro rimozione nell'età postclassica, spesso associando «di volta in volta valori di altro tipo, trasgressivi in senso lato, che l'Ottocento proietta sistematicamente sull'antichità; gli dèi rimandano sempre ad altro, sono incarnazioni destabilizzanti di qualcosa, che si vagheggia: la celebrazione dell'eros al di là dei vincoli sociali, l'omosessualità, la libertà di pensiero, uno stato di vita edenico, la pienezza panica e immanente della natura contro l'astrattezza spirituale del trascendente, il fascino nobilitante del passato eroico rispetto al grigiore della modernità borghese, e così via».⁴⁸ Anche per questo comune intento di dare voce al trauma e alle sue implicazioni utilizzando gli strumenti offerti dalle narrazioni gotiche

⁴² Ivi, p. 47.

⁴³ Anche nella *Sirena*, comunque, gli occhi hanno la loro rilevanza; si veda ad esempio, durante il primo incontro la frase di la Ciura «Curvo su di essa remavo, fissavo gli occhi ridenti» (SI, p. 422).

⁴⁴ Tra le più celebri citiamo quella di Auden, che associa l'albatro alla colomba dello Spirito Santo e poi a Cristo, per la frequente rima interna «Cross /Albatross», oppure quella di Harold Bloom, che vede nel Marinaio una rappresentazione di Caino, come viene illustrato in SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, cit., *Introduzione* pp. 15-18.

⁴⁵ Ivi, pp. 23-28.

⁴⁶ Ivi, p. 25.

⁴⁷ Ivi, p. 23.

⁴⁸ DIEGO PELLIZZARI, *Classico perturbante. Tre coordinate per una mitologia storica*, in *Il destino degli dei. Permanenze, riprese e travestimenti letterari* (Atti del XLVI Convegno Interuniversitario, Bressanone, 6-8 luglio 2018), a cura di Gianfelice Peron e Tobia Zanon, Padova, Esedra, 2021, pp. 249-255, p. 255.

e soprannaturali ci sembra di poter instaurare un dialogo con il capolavoro di Coleridge.

Nel racconto *La Sirena* di Tomasi di Lampedusa, però, ad essere associabile al Marinaio non appare solo, appunto, la sirena, ma anche La Ciura. L'uomo infatti, conducendo una vita interamente basata sul ricordo dell'incontro avuto in gioventù con la creatura, che esercita ancora su di lui un'influenza fortissima conducendolo alla morte, racconta la sua vicenda a Paolo Corbéra, che è progressivamente attratto da lui (nonostante la scontrosità del professore) e non riesce a svincolarsi dalla sua frequentazione e dal suo racconto. Anche nel caso di Corbéra, poi, l'ammaliamento passa prima per alcune caratteristiche fisiche notate nel professore (come ad esempio le «bruttissime mani nocchierute»,⁴⁹ che ricordano la «skinny hand/ mano ossuta»⁵⁰ del Marinaio), poi per «la voce pacata, la parola precisa, il “tu”» che «davano la sensazione di serenità di un dialogo platonico»,⁵¹ e ancora: «continuava a parlare con l'avvincente modulazione della sua voce e con la foga di chi, forse, era stato molto tempo in silenzio».⁵²

Sembra quindi possibile constatare che la sirena abbia trasferito una parte del suo potere incantatore su La Ciura, come testimonianza di un fascino per quel mondo, che perdura nel tempo e non è mai sopprimibile, da parte degli esseri umani.

2.5 Le fonti “rivelate”: Tirso de Molina, La Motte-Fouqué, Wells

Ma mi fece fare il giro della stanza nella quale eravamo che era poi il suo studio. Vi erano pochi libri e fra essi notai il Teatro di Tirso de Molina, la *Undine* di Lamotte-Fouqué, il dramma omonimo di Giraudux e, con mia sorpresa, le opere di H.G Wells.⁵³

Queste sono i testi che Paolo Corbéra si trova di fronte osservando la biblioteca del professor La Ciura; trattandosi di una selezione assai circoscritta e non comune, viene da chiedersi per quale ragione l'autore abbia deciso di citarli, e se in essi possano celarsi degli elementi di ispirazione per *La Sirena*.

⁴⁹ SI, p. 402

⁵⁰ SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, cit. p. 44 (traduzione a p. 45)

⁵¹ SI, p. 405.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ SI, p. 413.

Il primo autore menzionato è Tirso De Molina (1579-1648), celebre drammaturgo spagnolo e tra gli scrittori più rilevanti del *Siglo de oro*, uno dei periodi di massima fioritura della letteratura ispanica. La tradizione assegna allo scrittore più di quattrocento commedie, oggi ridotte a un numero che oscilla tra le sessanta e le ottanta (l'incertezza della numerazione è dovuta al fatto che gli autori del *Siglo de oro*, per alcune caratteristiche che li rendono piuttosto omogenei, comportano numerosi problemi di attribuzione). Data la mole di testi teatrali che Tirso ha lasciato, non è immediato risalire quali commedie Tomasi avesse in mente, considerando poi il fatto che, conoscendo l'autore siciliano lo spagnolo, poteva leggere anche i drammi non tradotti in italiano.⁵⁴ Il Seicento, in generale, è un secolo che accoglie largamente i materiali mitici classici, e anche le sirene fanno la loro comparsa nella produzione dei drammaturghi ispanici (ad esempio in opere come *El golfo de las sirenas*, di incerta attribuzione). Tuttavia, i riferimenti alle sirene restano piuttosto convenzionali, ancora legati alla narrazione omerica.

Non sono state date molte spiegazioni circa la presenza di questo autore nella biblioteca del professore; solamente Samonà, in una breve nota, ipotizza che nella scena del racconto in cui Lighea narra di un suo precedente amante che l'aveva scambiata per una pescatrice «ci sia una pur commista reminiscenza del naufragio di Don Juan e del suo incontro con la pescatrice alla fine del primo atto del dramma di Tirso, che, se no, non si capisce perché dovesse stare insieme a pochissimi libri che parlano tutti di sirene, nello scaffale di La Ciura».⁵⁵

Il dramma a cui lo studioso fa riferimento, senza esplicitarne il titolo, è *L'ingannatore di Siviglia* (rappresentato per la prima volta nel 1625), la commedia più celebre di Tirso,⁵⁶ che ha dato il via al mito di Don Giovanni, poi ripreso da molti altri letterati, come Molière, Byron e Horváth (per non parlare della ripresa più famosa, cioè quella in musica, di Mozart). È possibile però individuare, oltre allo specifico

⁵⁴ Ce ne dà conferma Gioacchino Lanza Tomasi che, in un'intervista per «La Repubblica» del 4 maggio 2008, dichiara di aver dato lui al Principe lezioni di spagnolo, e che leggessero insieme proprio gli autori del *Siglo de oro*, come Lope de Vega o Calderon de la Barca. (Cfr. STELLA CERVASIO, *Diedi a Tomasi di Lampedusa la prima lezione di spagnolo*, in «La Repubblica», 4 maggio 2008, consultata al link: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/05/04/diedi-tomasi-di-lampedusa-la-prima-lezione.html>)

⁵⁵ GIUSEPPE PAOLO SAMONÀ, cit., p. 326n.

⁵⁶ Sebbene sulla sua effettiva paternità dell'opera esistano dei dubbi, per i quali rimando a TIRSO DE MOLINA, *L'ingannatore di Siviglia*, cura e traduzione di Laura Dolfi, Torino, Einaudi, 1998, pp. XXIX-XXXI (*Introduzione*).

richiamo testuale già evidenziato, delle caratteristiche più generali che avvicinano Don Giovanni a Lighea, come la capacità di fascinazione e la seduzione che va oltre ogni regola sociale e morale. Tuttavia, forse sarebbe più corretto associare Don Giovanni a La Ciura, due uomini che vivono amori, per usare un eufemismo, fuori da tutte le convenzioni. Nelle opere di Tirso, di Molière, ma anche di Mozart, Don Giovanni viene castigato per questo, perché la giustizia divina (personificata dal Commendatore), benché a volte tardi, sempre si abbatte su chi antepone i piaceri della carne a quelli spirituali. Aspetto centrale del dramma è quindi «l'incombere fatale della punizione».⁵⁷

Jean Starobinski, però, sottolinea come la percezione di questo seduttore sia mutata a partire dall'Età romantica (che, ancora una volta, si dimostra un periodo-spartiacque per l'argomento che affrontiamo):

[...] molti interpreti, dal romanticismo in poi, non si accontentano di queste accuse di cattiva condotta. Per loro, Don Giovanni non è solamente l'empio che il cielo ha lasciato troppo a lungo impunito. È un tuono che aspira al cielo, ma per vie illecite. La sua passione per le donne cela un desiderio di assoluto che sbaglia indirizzo.⁵⁸

E poi, citando lo studioso Pierre Jean Jouve:

Tuttavia, in quest'aria, Jouve percepisce anche un accento di felicità, una felicità «che è senza dubbio il riflesso di un'altra condizione, che la debole vista dell'uomo non coglie». Questa felicità «è nel dovere, nel compito di vivere – e comprende anche la morte, latente nella felicità – la morte insita nella vita e che le conferisce l'ansia di una ragione giusta e sufficiente di piacere».⁵⁹

Questa tensione verso l'infinito, le promesse di felicità, il legame indissolubile tra un'instancabile energia vitale e la morte che la accompagna sono anche i *leitmotive*, che abbiamo spesso messo in evidenza, del nostro racconto. Come già Starobinski ha sottolineato, però, Don Giovanni, nel suo «desiderio di assoluto», «sbaglia indirizzo»; cosa che invece La Ciura non fa, poiché il suo sentimento è rivolto non a una semplice donna, ma a una divinità, che di per sé è un essere eterno e superiore, e pertanto afferma:

⁵⁷ Ivi, p. XIII.

⁵⁸ JEAN STAROBINSKI, *Le Incantatrici*, Torino, EDT, 2007, p. 108.

⁵⁹ Ivi, p. 110. L'opera di Jouve citata è PIERRE-JEAN JOUVE, *Il Don Giovanni di Mozart*, Milano, Adelphi, 2001, p. 106.

In quei giorni, Corbèra, ho amato quanto cento dei vostri Don Giovanni messi insieme per tutta la vita. E che amori! al riparo di conventi e di delitti, del rancore dei Commendatori e delle trivialità dei Leporello, lontani dalle pretese del cuore, dai falsi sospiri, dalle delinquenze fittizie che inevitabilmente macchiano i vostri miserevoli baci.⁶⁰

Possiamo ora rivolgerci brevemente al secondo dei testi cui è spettata in *Lighea* una mezione speciale: *Undine* di La Motte Fouquè (1777-1843), scritta nel 1811. Il richiamo a quest'opera si presenta come più immediato, in quanto sia Ondina che Lighea sono due creature marine; pensiamo che la scelta far comparire questa figura, che non è propriamente una sirena, abbia lo scopo di mettere in evidenza come Lighea, nel suo aspetto fisico come nel carattere, sia il frutto di una doppia tradizione, quella greca-classica e quella nordica (*Undine* infatti è uno spirito dell'acqua del folklore germanico e della mitologia norrena). Con Ondina condivide un trasporto per l'essere umano con cui si unisce che è di tipo sentimentale (invece il rapporto tra uomini e sirene greche è unicamente basato sulla persuasione e l'inganno da parte delle seconde) ma «mentre Ondine aspira a diventare umana attraverso l'amore (ed è immortale!), Lighea [...] spinge La Ciura a seguirla subito nel mare “per sfuggire così ai dolori, alla vecchiaia”»⁶¹.

Il secondo profondo elemento di differenza tra le due vicende è la fedeltà assoluta del professore a Lighea; l'esclusività è la costante del loro legame e ciò su cui si regge la storia, ma così non è per Ondina. La fiaba, infatti, si apre con un iniziale idillio amoroso tra questa fanciulla acquatica e il cavaliere Uldebrando: la relazione, finché il sentimento è corrisposto in maniera assoluta dal partner, consente a Ondina di continuare a vivere nel mondo umano e di possedere un'anima; qualora, invece, il legame dovesse allentarsi, e Ondina dovesse subire dei torti dal giovane, ciò comporterebbe il ritorno obbligato della ragazza nel mondo marino e la morte del cavaliere (di quest'ultima clausola l'uomo non è a conoscenza, perché lei non riuscirà a rivelarglielo in tempo). A un certo punto, si verifica un tradimento da parte di Uldebrando, che, innamoratosi di un'altra donna, trascura Ondina e arriva a maltrattarla; questo atto fa sì che si rompa il patto iniziale e così la creatura marina è

⁶⁰ SI, p. 423.

⁶¹ BASILIO REALE, cit., p. 35. Lo stesso concetto viene rimarcato da Di Benedetto in ARNALDO DI BENEDETTO, *Tomasi di Lampedusa e la letteratura (vedute parziali)* in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXX, fasc. 159, primo trimestre (1993), pp. 38-65, letto in MANUELA BERTONE, cit., pp. 273-275, p. 273.

dapprima costretta a tornare a vivere nel mare per l'eternità e poi a uccidere il cavaliere con un bacio fatale.⁶² Il tradimento da parte del cavaliere costituisce quindi la svolta, funesta, della narrazione-

Per quanto concerne, invece, la segnalazione alle opere di H.G. Wells (1866-1946), la critica è unanime nel ritrovarvi un riferimento a *The sea lady*,⁶³ unico suo romanzo in cui viene narrata la storia di una sirena. Lo stupore di Paolo Corbéra nel trovare nella libreria del professore i volumi dello scrittore inglese potrebbe essere spiegata con la minore considerazione di cui godeva l'autore, maggiormente "di consumo" per la sua produzione meno impegnata e di evasione, che gli garantì però grande popolarità sia in vita che in seguito. Lo stesso Rosario La Ciura, del resto, affermerà di non apprezzare lo scrittore inglese (in seguito cercheremo di indagarne le ragioni).

Tomasi di Lampedusa aveva un pensiero articolato su Wells, che aveva letto diffusamente; lo riteneva superiore ad altri autori fantascientifici, come ad esempio Verne, riconoscendo che, nei suoi romanzi, venivano messe in luce «le conseguenze sociali implicite nei problemi del tempo, dello spazio e della evoluzione»,⁶⁴ ma ciò non gli pareva sufficiente per assegnargli un posto tra i grandi autori, sostenendo che «ciò che impedirà una permanenza dell'opera di Wells, dal punto di vista letterario, è la sua mancanza di stile. Questo è piatto, banale, privo di luci e risonanze; una pagina di Wells potrebbe, in quanto a stile, esser scambiata per quella di qualsiasi altra persona di media cultura. Il difetto di questa spezia che serve, ed è anzi la sola, a preservare dalla putrefazione operata dal tempo, farà sì che (più presto che tardi) le reali doti di humor, di tolleranza, di buon cuore e talvolta di penetrazione di questo scrittore saranno dimenticate».⁶⁵

⁶² FRIEDRICH HEINRICH KARL DE LA MOTTE-FOUQUÉ, *Ondina*, traduzione di Diana Dell'Omodarme, Milano, TEA, 1989.

⁶³ Per parlare del romanzo di Wells ci si servirà del titolo in lingua originale perché, nella versione italiana di cui disponiamo, esso viene tradotto come *La Sirena*, e si sarebbe creata una sovrapposizione con il titolo del racconto di Tomasi, generando possibili equivoci. Nelle citazioni in nota, invece, verrà riportato il titolo scelto dall'edizione italiana consultata.

⁶⁴ LI, p. 1221.

⁶⁵ Ivi, p. 1223. Questo giudizio, nel complesso non positivo, su Wells, comune al professor La Ciura e a Tomasi di Lampedusa, è una delle spie che possono portare a riconoscere nel protagonista del racconto in parte un *alter ego* dell'autore; altri indizi a favore di questa interpretazione potrebbero essere la lontananza dagli ambienti accademici tradizionali, la comune origine siciliana, un certo "contatto" con Esiodo (il professore, viene detto, ne curò l'edizione critica, mentre Tomasi pubblicò alcuni articoli sulla rivista «Le opere e i giorni»).

The sea lady è la storia di una sirena ripescata dalla costa del Kent da una famiglia dell'alta borghesia inglese, che stava facendo il bagno lì. La creatura viene subito ben accolta soprattutto dalla signora Bunting (la madre) e portata a casa. La preoccupazione principale di tutti non è però legata allo shock di avere con sé un essere mitologico, che sa tutto di quanto avviene sulla terraferma e interloquisce senza problemi, quanto all'inappropriatezza dell'aspetto e dell'abbigliamento della Sirena che non ha neanche un cognome (per questo viene rinominata, in maniera giudicata più consona, Miss Doris Thalassia Waters). Per buona parte del romanzo assistiamo ai tentativi, in gran parte dall'esito umoristico,⁶⁶ di "inquadrare" la Sirena nella buona società e di cercare di annullare il più possibile la sua abissale alterità, per evitare ogni scandalo. Questo sforzo viene fatto con l'attiva partecipazione della sirena, che afferma di voler possedere un'anima come gli umani e vivere insieme a loro.⁶⁷

[la conversazione riportata è fra La Sirena e Melville, cugino del narratore e amico della famiglia]

«Non dovete credere che manchiamo di femminilità, signor Melville. Solo che, come stavo spiegando alla signora Bunting, bisogna tener conto delle proprie condizioni. Infatti come *potete sperare* di conservare qualcosa di bello sott'acqua? Figuratevi i pizzi!»

«Inzuppati!» disse mio cugino Melville.

«Fradici!» disse la Sirena.

«Rovinati!» disse mio cugino Melville.

«E poi, lo sapete» proseguì la Sirena gravemente, «ci sono i capelli!»

«Naturalmente. Come fate?» disse Melville. «Non potete mica *asciugarli!*»⁶⁸

[parla la signora Bunting] «e ora mi propongo di portarla in società, di presentarla, e così via. Le sarà di grande aiuto. E per tutti, salvo pochi amici intimi, sarà una donna come un'altra con la sola differenza d'essere invalida...provvisoriamente inferma...le cercheremo una brava donna di fiducia...una di quelle, sapete, che non si stupiscono di nulla...costano un po' di più, ma se ne devono trovare ancora oggiogiorno...che le faccia da cameriera, le faccia i vestiti, almeno le gonne...delle gonne molto lunghe e sopra vi butteremo qualcosa, sapete bene...»

⁶⁶ Tratto che, abbiamo già visto, era apprezzato da Tomasi, e che non è estraneo nemmeno alla *Sirena*.

⁶⁷ Risulta evidente in questo romanzo l'influsso di un illustre precedente letterario che non abbiamo ancora citato, cioè *La Sirenetta* di Andersen; questa fonte non ci sembra però in comune con quelle di Tomasi, perché Lighea non ha alcun desiderio di fare parte del mondo degli umani. Comune è invece l'influsso della fiaba di Ondina, esplicitamente richiamata in *The sea lady* dalla signora Bunting che, nell'esprimere le volontà della Sirena, dice che «è proprio come quella fiaba tedesca: Un, un...come si intitola?» «Undine? [chi parla è il cugino del narratore]» «Sì giusto! E sembra proprio che queste povere creature siano immortali, signor Melville- almeno entro certi limiti- nate dagli elementi sono creature che si dissolvono negli stessi elementi- proprio come in quella leggenda...ma c'è sempre qualcosa di strano: è che sono senz'anima» (HERBERT GEORGE WELLS, *La Sirena* (con testo a fronte), a cura di Matteo Noja, La vita felice, Milano, 2020, p. 59.)

⁶⁸ Ivi, p. 47.

«Sopra...?»
«La coda, no?»
Mio cugino Melville fece «Ah già» con la testa e le ciglia. [...] «Ha davvero una coda?» chiese.
«Come quella di un grosso sgombro».
«Un caso veramente straordinario» disse.
«Lo so, ma cos'altro *potrei fare?*» chiese la signora Bunting.⁶⁹

A questo punto capiamo perché il professor La Ciura trovava «orribile» questo «romanzetto»; siamo di fronte a un impatto con la classicità di natura totalmente diversa rispetto alla sua. La famiglia Bunting non è in grado di capire la portata dell'evento che sta vivendo, e non ci prova neppure: tutto ciò che desidera è tentare di adeguare la Sirena ai loro schemi di buon costume, perseguendo i rigidissimi ideali di convenienza e appropriatezza su cui si basava la buona società inglese di fine Ottocento (ci troviamo nel 1899). La desacralizzazione di questo evento divino è totale, ma nel corso della narrazione ci accorgiamo che non è destinata a durare: proseguendo la lettura scopriamo, infatti, che la Sirena non ha alcun interesse ad inserirsi in questo ambiente, ma solo a legare a sé Chatteris, il fidanzato di una delle figlie della signora Bunting, visto tempo prima durante un suo viaggio per mare. Ancora una volta aggirando gli uomini, oltre ogni morale, la Sirena giunge a sconvolgere i fragili e provvisori equilibri della civiltà, per impadronirsi del cuore di uomo che, di nuovo, non potrà fare altro che soccomberle, seguendola, senza più coscienza, lontano da ogni dovere, negli abissi del mare.

[chi parla è la Sirena al cugino Melville] «È il vostro sogno che è diverso. E allo stesso modo sognate che tutte le cose siano decenti o indecenti, fattibili o non fattibili. Perché vivete in un sogno, in un piccolo, fantastico, malsano sogno. Piccolo, così infintamente piccolo! L'altro giorno vi ho visto rimanere terribilmente sconvolto da una piccola macchia di inchiostro sul polsino...per tutto il pomeriggio!»
Mio cugino provò imbarazzo. Lei lasciò cadere la cosa.
«La vostra vita, ripeto, è un sogno...un sogno dal quale non potete destarvi...»
«E se è così perché me lo dite?»
Udì come un fruscio mentre lei si chinava su di lui.
Si avvicinò in modo molto cordiale, parlandogli in tono riservato e confidenziale, come dovesse comunicargli un segreto che non doveva essere preso troppo alla leggera.
«Perché» lei gli disse, «ci sono sogni migliori».⁷⁰

⁶⁹ Ivi, pp. 63-65.

⁷⁰ Ivi, pp. 177-179. Anche ARNALDO DI BENEDETTO, cit., riporta la frase che conclude il dialogo.

«Ci sono sogni migliori» è la formula, enigmatica, che ricorre più volte in questo romanzo e che in questo passaggio ci sembra assuma un significato più chiaro: la Sirena ha la funzione di schiudere la porta verso un altro universo possibile, più autentico e profondo anche se sconvolgente per gli uomini che la ascoltano parlare, lontano dalle convenzioni borghesi e dal buon costume ottocentesco, che qui si rivelano in tutta la loro precarietà.

CAPITOLO III

LIGHEA E ALTRE SIRENE NOVECENTESCHE

3.1 *Premessa*

Nel capitolo precedente, abbiamo già potuto constatare quanto il mito della sirena sia stato produttivo nei secoli, lasciando volutamente da parte, però, il Novecento.¹ Anche svincolandoci da un eventuale legame con Tomasi di Lampedusa, gli autori che in tale secolo scelgono di mettere la sirena al centro delle loro narrazioni non sono molti; in numero maggiore invece sono gli scrittori che preferiscono affidare a questa creatura un ruolo più marginale, ma sempre suggestivo, all'interno delle loro opere. Forniamo, per dare un'idea del fenomeno, una rassegna di testi che sviluppano, nell'uno o nell'altro senso, questo aspetto, senza, naturalmente, nessuna pretesa di essere esaustivi.

Tra i massimi autori del Novecento che annoverano nella loro produzione romanzi e racconti aventi le sirene protagoniste menzioniamo Franz Kafka e il suo racconto *Il silenzio delle sirene* (risalente a una data compresa tra il 1917 e il 1924 e pubblicato postumo insieme ad altri scritti e a quaderni di appunti da Max Brod nel 1931), Edward Morgan Forster, riferendoci in particolare a *La Sirena*, facente parte della raccolta *L'attimo eterno e altri racconti* del 1928, Filippo Tommaso Marinetti che in *Novelle colle labbra tinte* (1930) inserisce *Fabbricazione di una Sirena*, Mario Soldati, e il suo romanzo *La verità sul caso Motta* (1937),² Karen Blixen la quale pubblica *Il pescatore di perle* (incluso nella raccolta di racconti *Capricci del destino* del 1958).

Per quanto riguarda, invece, le opere in cui la sirena, pur non essendo al cuore della narrazione, è comunque evocata per i suoi intrinsechi valori simbolici in alcuni

¹ Infatti, l'ultimo romanzo analizzato, *The sea lady* di H.G Wells, era ambientato nel 1899 e aveva visto la pubblicazione nel 1900.

² Dato che la presenza di questa divinità minore non è immediatamente intuibile dal titolo, specifichiamo che il romanzo tratta di un uomo che scompare negli abissi unendosi a una sirena. Una volta riemerso, sarà talmente irriconoscibile da apparire folle e dovrà concludere la sua vita in manicomio.

punti del testo, gli esempi possibili sarebbero sicuramente maggiori e difficili da sondare nella loro totalità. Ci limitiamo a segnalare alcuni esempi celeberrimi, come l'*Ulisse* di James Joyce (1920), la cui undicesima parte è intitolata proprio *Le Sirene*,³ Ezra Pound, che nei suoi articolati *Cantos* (il poema è frutto di vari ampliamenti e rivisitazioni, che si protrassero dal 1915, quando il poeta statunitense ne iniziò la stesura, fino al 1962. La prima pubblicazione risale al 1925) menziona queste creature a più riprese (libro I, vv. 65-71; libro XX, v. 2718; libro LXX, vv. 12179-12182); anche Eliot, sodale e amico di Pound, si serve delle sirene per costruire gli ultimi versi, divenuti poi famosissimi, del *Canto d'amore di J. Alfred Prufrock* (1917): «Ho udito le sirene cantare l'una all'altra. / Non credo che canteranno per me. / Le ho viste al largo cavalcare le 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».⁴ Per quanto riguarda gli autori italiani citiamo invece Curzio Malaparte, pensando particolarmente al suo romanzo *La pelle* e al capitolo *Il pranzo del generale Cork*.

Come si può vedere, i materiali su cui sarebbe possibile lavorare sono numerosi e molto variegati tra di loro. Si rivelerebbe impossibile in questa sede indagarli tutti in maniera adeguata, per questo abbiamo stabilito di selezionare un'opera che tratti specificatamente e unicamente di sirene, e un'altra del secondo gruppo, che cioè, pur non essendole interamente dedicata, accolga in porzioni più o meno estese del testo questa creatura mitologica. La scelta è ricaduta su *The Story of the Siren*⁵ di Forster e su *La pelle* di Curzio Malaparte; a guidare questa decisione è stata la volontà di provare a instaurare una connessione convincente con il racconto *La Sirena* di Tomasi di Lampedusa, che è stato fino ad ora al centro delle nostre considerazioni, e tali scritti ci sono apparsi particolarmente congeniali a una comparazione proficua.

³ Il capitolo, la cui vicenda riferisce di un concerto, è connotato, dal punto di vista formale, anche da un marcato fonosimbolismo, e da questi elementi deriva il titolo.

⁴ THOMAS STEARNS ELIOT, *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock*, in *Poesie*, cura e traduzione di Roberto Sanesi, con testo a fronte, Milano, Bompiani, 2020, pp. 159-169, p. 169.

⁵ Come già avvenuto anche per Wells nel capitolo precedente, si è scelto di utilizzare, da qui in poi, il titolo inglese per il racconto di Forster che, altrimenti, si sarebbe confuso con quello omonimo di Tomasi di Lampedusa.

3.2 «*The Story of the Siren*» di Forster e «*La Sirena*» di Tomasi di Lampedusa

The Story of the Siren è un racconto, si è detto, dello scrittore britannico E. M. Forster (1879-1970), incluso nell'*Attimo eterno e altri racconti*, raccolta del 1928.⁶ La vicenda espone la storia di un giovane gentiluomo inglese, in villeggiatura in Sicilia, che, durante una gita in barca, perde il suo libro in mare; si offre di recuperarlo un barcaiolo che stava accompagnando alla gita lui e altri membri del gruppo in vacanza. L'uomo decide di restare con «il tuffatore», il quale inizia a raccontargli la storia di suo fratello che, essendosi dovuto gettare in mare per simili circostanze (faceva lo stesso lavoro), ebbe uno straordinario incontro con una Sirena. Tale contatto, pur brevissimo, produsse un effetto indelebile su Giuseppe (così si chiama infatti il fratello del barcaiolo), il quale, impazzito, non riuscì più ad avere i consueti contatti né con il resto del villaggio né con la famiglia, isolandosi e pensando unicamente alla Sirena. Per caso, poi, si viene a scoprire che anche un'altra ragazza di un villaggio vicino, Maria, aveva vissuto la stessa esperienza, manifestando identici sintomi; immediatamente Giuseppe, senza parlare né chiedere il consenso a nessuno, la sposa. La ragazza resta presto incinta e nel paese iniziano a diffondersi voci preoccupate circa la natura del nascituro, temendo che la sua venuta al mondo avrebbe rappresentato quella dell'Anticristo. I due coniugi si allontanano dalla città, ma sulla strada Maria è attratta dal mare e vuole vederlo, venendo però assassinata sulla costa (dal parroco del paese, dato che verrà rivelato in seguito) e perdendo così anche il bambino; Giuseppe, pazzo di dolore, se ne va e scompare per sempre.

La critica si è soffermata poco su questo racconto, sicuramente minore rispetto al resto della produzione di Forster, che però presenta alcuni spunti rilevanti. Innanzitutto, similmente a Tomasi di Lampedusa, è nei racconti che lo scrittore inglese esprime la sua vena fantastica, mentre la produzione romanzesca, che è anche quella più celebre, resta "realistica".

Come Lighea, anche questa sirena è una figura positiva; per James L. Missey, che analizza lo scritto nel suo saggio *Forster's redemptive Siren*, essa rappresenta

⁶ Il racconto era in realtà già stato dato alle stampe singolarmente in precedenza; esiste, ad esempio, un'edizione del 1920 pubblicata da Leonard e Virginia Woolf per la loro Hogarth Press. Forster infatti, pur non abbracciando mai completamente la poetica del Modernismo, fu comunque vicino a questi intellettuali che volevano rinnovare dal profondo l'arte del romanzo, entrando anche a far parte del *Bloomsbury Group*.

un'immagine di salvezza⁷ (contrapponendosi ad alcune precedenti letture del racconto, ad esempio quelle di Trilling e di McDowell, rispettivamente nel libro *E.M. Forster* e nell'articolo *Forster's Natural Supernaturalism*, che invece individuavano in questa creatura il simbolo del Male che corrompe inevitabilmente la mente degli uomini). Infatti, a più riprese viene marcato nel testo come la riaffermazione di questa dea coinciderà con la salvezza dell'umanità («Non credo che esista ora quello che ha visto la Sirena. Di rado ce n'è stati due in una generazione e mai più in vita mia conoscerò l'uomo e la donna dai quali nasca quel bimbo che andrà a prendere la Sirena e la porterà fra noi, a distruggere il silenzio, a salvare il mondo!»⁸ oppure «Silenzio e solitudine non possono durare in eterno. Forse cento, forse mille anni; ma il mare dura di più, e lei salirà dal mare, e canterà»⁹); in questa prospettiva, assumono una chiara valenza simbolica i nomi dei protagonisti e l'intera vicenda: Maria e Giuseppe, ispirati da una divinità, vengono investiti di una missione, cioè di generare qualcuno che potrà riscattare il genere umano.¹⁰ La Sirena incarna questa possibilità, un'altra via percorribile e alternativa per la salvezza; ma è una possibilità che viene negata dall'ordine costituito, cioè quello del Cristianesimo, che continuava a plasmare e a essere il punto di riferimento per la popolazione spesso mescolandosi, soprattutto in realtà rurali e ancora arretrate quale era la Sicilia di inizio Novecento, al folklore e alle credenze popolari, contribuendo a rafforzare l'accusa di stregoneria che colpisce progressivamente i due sposi.

In Forster la Sirena riveste una funzione maggiormente simbolica rispetto a Tomasi, perché la creatura viene sempre allusa e mai descritta o presentata, ma comunque per entrambi rimane una figura ambigua, dato che, nonostante la grandezza della missione di cui è portatrice, porta chi la incontra alla pazzia e alla morte. Anche la chiusura del racconto è piuttosto inquietante («Avrei continuato nelle mie domande, ma in quel momento, gettando un'ombra cupa che oscurò tutta la caverna, vidi

⁷ Cfr. JAMES L. MISSEY, *Forster's redemptive Siren* in «Modern Fiction Studies», vol. 10, no. 4 (Winter 1964-1965), pp. 383-385.

⁸ EDWARD MORGAN FORSTER, *La Sirena*, in *L'attimo eterno e altri racconti*, traduzione di Marcella Bonsanti e Gabriella Fiori Andreini, Milano, Garzanti, 2016, pp. 158-166, p. 166.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Missey infatti afferma: «Finally, it is perhaps not too wild to suggest that Giuseppe—whose name is the Italian form of "Joseph"—and Maria are the Joseph and Mary of the Christian Nativity, that the unborn child is the Christ (not the Antichrist, as the village rumor has it), and that the siren is in some sense God since she is the spiritual progenitor of the child, even as Giuseppe and Maria are its earthly father and mother» (JAMES L. MISSEY, cit., p. 385).

avanzare nell'angusta imboccatura la barca che tornava»),¹¹ come se il riaffacciarsi della presenza umana, in questo caso della compagnia di villeggianti che torna dalla gita in barca a recuperare il protagonista e il barcaiolo che aveva ripescato il suo quaderno, invece di essere rassicurante rispetto all'angoscioso evento soprannaturale raccontato, fosse un tenebroso *memento* di quella possibilità di redenzione stroncata sul nascere proprio dall'azione umana.

La chiave di lettura di questo racconto, a nostro avviso, non va tanto cercata nella Storia, come avevamo fatto per *Lighea* di Tomasi di Lampedusa, quanto nella religione. Nel testo non compaiono, ad esempio, indicazioni cronologiche che ci consentano di collocare la vicenda in un periodo storico preciso (anche se sappiamo di trovarci nella modernità); pure il luogo di ambientazione scelto per lo scritto è significativo in questo senso: siamo immersi infatti nella stessa Sicilia mitica che aveva fatto riaffiorare dalle acque anche la sirena lampedusiana, un luogo isolato e periferico e quindi molto adatto alla manifestazione del soprannaturale.

[parla il barcaiolo che si rivolge al protagonista] «In un posto così, capita di vedere la Sirena».

Un tal felice accordarsi all'armonia particolare dell'ambiente mi incantò. Ci trovavamo, abbandonati dagli altri, in un magico mondo dal quale erano esclusi tutti i luoghi comuni che vanno sotto il nome di realtà, un mondo d'azzurro col mare per selciato, e le mura e il tetto di una roccia variegata dai tremuli riflessi del mare. Qui dentro, *solo il fantastico diveniva accettabile*¹² e fu con quello spirito che feci eco alle sue parole: «Eh sì, non dev'essere difficile vederla».¹³

Torna utile a questo punto fare riferimento a quanto Forster afferma nel suo saggio *Aspetti del romanzo* (1927), la trasposizione per iscritto, redatta dallo stesso autore, di un ciclo di conferenze (le «conferenze Clark») tenute a Cambridge nel medesimo anno della pubblicazione poi del volume. Tra i vari «aspetti del romanzo» affrontati (il racconto, le persone, la vicenda, disegno e ritmo...) due ci interessano particolarmente: la fantasia e la profezia. Per distinguerli, Forster afferma che:

Esse [fantasia e profezia] si rassomigliano nel fatto di avere entrambe degli dèi, ma divergono per quanto riguarda il tipo di dèi. Vi è in entrambe quel senso della mitologia che le differenzia da altri aspetti del nostro argomento [...] ne approfitteremo per invocare, a pro della fantasia, tutti quegli esseri che popolano gli strati inferiori dell'aria, le acque meno profonde e le colline meno elevate: i fauni, le driadi e gli scherzi della memoria, tutte le assonanze verbali, i Pan e i

¹¹ EDWARD MORGAN FORSTER, cit., p. 166.

¹² Il corsivo è nostro.

¹³ E.M FORSTER, cit., p. 160.

giochi di parole, quanto vi è di medievale nel mondo dei vivi. Giunti invece alla profezia non pronunceremo invocazioni di sorta: ma, nel caso, l'avremmo rivolta a tutto ciò che trascende le nostre capacità, anche quando a trascenderle sia la passione umana, alle divinità dell'India, della Grecia, della Scandinavia e della Giudea, a tutto ciò che vi è di medievale nel mondo dei morti, e a Lucifero, figlio del mattino. Proprio dalle diverse mitologie dedurremo la distinzione fra i due tipi di romanzi.¹⁴

Successivamente, viene spiegato che i libri «fantasiosi» sono tutti quei tipi di testo in cui il soprannaturale compare o in senso giocoso a scopo comico, oppure alluso con la consapevolezza che di soprannaturale non c'è niente, anche se le peripezie dei personaggi sembrano completamente irreali (è questo il caso, per Forster, del *Tristram Shandy*); in ogni caso, nel romanzo fantasioso l'evento magico deve essere uno “strappo alla regola” della quotidianità, tutto il resto deve mantenersi realistico.¹⁵

Il romanzo profetico invece è di altra natura: esige innanzitutto la rinuncia al senso dell'umorismo, quindi non è mai di genere comico. È necessario poi che, mentre il romanzo fantasioso si caratterizza per il caos e la frammentazione, il romanzo profetico sia unitario e, servendosi di una determinata mitologia o morale, rimandi all'universale e alla totalità, e che quindi il suo messaggio esca fuori dai confini della narrazione contingente.¹⁶

La profezia, nell'accezione nostra, è un tono di voce. Può sottintendere una qualsiasi delle fedi che hanno ossessionato la mente dell'umanità: cristianesimo, buddismo, manicheismo, satanismo... o magari anche il semplice innalzamento dell'amore e dell'odio a un grado tale di potenza che i loro normali abitacoli non riescono più a contenerli.¹⁷

Per Forster, il maestro di tutto questo è Dostoevskij (e Melville):

In Dostoevskij personaggi e situazioni rappresentano sempre qualcosa al di là di loro stessi, l'infinito li accompagna: pur rimanendo determinati come individui si espandono ad abbracciarlo e lo invocano per esserne abbracciati [...]. Ogni frase ch'egli scrive sottintende codesta espansione, e in tale sottinteso è l'aspetto dominante dell'opera sua.¹⁸

Sebbene queste categorie proposte da Forster oscillino tra un tentativo di categorizzare il soprannaturale in letteratura e la “semplice” analisi dei diversi scopi e

¹⁴ EDWARD MORGAN FORSTER, *Aspetti del romanzo*, traduzione di Corrado Pavolini, in *Romanzi*, a cura di Masolino d'Amico, Milano, Mondadori, 1986, pp. 1715-1868, p. 1813.

¹⁵ Cfr. Ivi, pp. 1814-1816.

¹⁶ Ivi, p. 1827 e 1836.

¹⁷ Ivi, p. 1826.

¹⁸ Ivi, p. 1833

modi della narrazione (non tutte le opere che menziona, infatti, sono soprannaturali), risultando alla fine un po' vaghe, possiamo provare a considerare nel vivo del racconto queste sue riflessioni. L'espressione che abbiamo evidenziato («solo il fantastico diveniva accettabile») rimanderebbe maggiormente alla categoria del fantasioso, per la stessa radice della parola usata, e per il fatto che l'evento magico accade all'interno di un mondo che per il resto continua a seguire le regole della realtà; ma, nei fatti, non ci sembra che il testo corrisponda molto alle indicazioni di Forster. Innanzitutto, non è comico e il soprannaturale non è funzionale a marcare l'assurdità della vicenda; il racconto sembra molto più vicino alle caratteristiche della narrazione profetica descritte dall'autore, non solo perché, abbiamo visto, la stessa vicenda della sirena racchiude in sé una profezia, ma anche perché il messaggio dell'opera complessiva non si esaurisce nei personaggi e nella vicenda, essendo di portata universale, aspetto che vedremo anche in seguito.¹⁹ Si può ipotizzare quindi che, nella scelta del termine usato dal villeggiante inglese, sia riflesso il suo punto di vista personale (e che pertanto l'autore non gli affidi il ruolo di "rivelatore" del senso profondo della storia, confidando nel lettore), il quale appunto non coglie il dramma e la dimensione profetica del racconto del ragazzo siciliano, classificandolo come una bizzarria e una curiosità di un luogo "esotico" molto poco compreso e conosciuto nella sua complessità dal turista straniero medio dell'epoca.

Abbiamo già rilevato che alcune espressioni usate nel testo («salvezza», «redenzione», oltre alle scelte onomastiche) ci conducono in una sfera semantica storica, mistico-religiosa. Risulta chiaro che Forster in questo racconto si stia fortemente opponendo all'egemonia del Cristianesimo, soprattutto se usato come *instrumentum regni*; la classe dirigente (che nelle piccole realtà di paese descritte non andrebbe identificata con lo Stato, quanto piuttosto con i sacerdoti) infatti, per governare il popolo poco istruito, facendo volentieri leva anche sulla superstizione, acceca le persone con la paura della stregoneria e del demonio impedendo che potesse essere dato spazio a un eventuale rinnovamento dei valori collettivi e a un nuovo messaggio, di cui la Sirena qui si fa portavoce.

¹⁹ Per quanto riguarda, invece, la classificazione di questo racconto basandoci sulle categorie orlandiane, riteniamo corretto inserire *The Story of the Siren* all'interno dello statuto del soprannaturale di trasposizione: si tratta infatti di un'opera che recupera alcuni materiali della tradizione classica, con un rinvio allegorico esplicito e una rimotivazione del soprannaturale molto marcata.

[parla ancora il barcaiolo] I preti hanno benedetto l'aria perché non possa più respirare, e hanno benedetto gli scogli perché non possa più sedersi sopra. Ma il mare è immenso e non c'è uomo al mondo che lo possa benedire; e poi il mare cambia sempre. Così lei vive nel mare [...] Di regola, solo i buoni vedono la Sirena [...] è un fatto molto strano questo e i preti non sanno spiegarselo; perché lei, naturalmente, lei è cattiva. E non è solo in pericolo chi va alla messa e osserva il precetto del digiuno, ma anche i buoni qualunque, quelli della vita di tutti i giorni. In paese nessuno l'ha più vista, da due generazioni in qua. Non mi meraviglia. Ci segniamo sempre prima di andare in acqua, ma tanto a che serve? Giuseppe, ci pareva il più sicuro di tutti. Gli volevamo bene, lui voleva bene a tanti di noi; ma altro è voler bene, altro è essere buoni.²⁰

Tornano in questo passaggio, di nuovo, gli aspetti che, nel saggio *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento* di Diego Pellizzari, assunto a linea guida della nostra ricerca, vengono diffusamente illustrati, ossia l'opposizione, prima storica e poi letteraria, del paganesimo al Cristianesimo e la riproposizione dei valori classici nella società moderna, fatti riemergere dopo secoli di oblio e censura.²¹ Questa volontà di superare il Cristianesimo, scoprendo altri orizzonti, è già in nuce nel protagonista del racconto, colui che si fa narrare la storia della Sirena dal barcaiolo: infatti l'evento scatenante dell'intreccio è la caduta in mare di un libro, che il giovane englishman stava leggendo, sul Deismo, una dottrina filosofico-religiosa di matrice razionalistica diffusasi a partire dall'Illuminismo che rifiutava le religioni rivelate e in particolare i loro aspetti dogmatici, ma riconosceva l'esistenza di un Principio creatore e ordinatore del mondo. L'uomo pertanto ha già una mente tesa alla ricerca di nuovi orizzonti religiosi su cui basare la propria fede ed è quindi predisposto, anche se con qualche remora iniziale dettata dal pregiudizio verso la gente semplice, ad ascoltare e a lasciarsi sedurre, anche lui, dal racconto della Sirena. Frederick McDowell, che, lo abbiamo accennato, tende a interpretare la creatura come immagine del Male e delle paure dell'uomo, specifica che «the salvaging of the notebook indicates that the prosaic subject of deism will be satisfactorily analyzed, but that the disturbing portent of the

²⁰ EDWARD MORGAN FORSTER, *La Sirena*, cit., p. 161.

²¹ Contrasto che viene evidenziato anche in FREDERICK C. CREWS, *E.M. Forster: The Limitations of Mythology*, in «Comparative Literature», XII, 2 (Spring, 1960), pp. 97-112, p. 102. Più avanti, nel saggio, viene anche detto che «[Forster] follows his friend and teacher, Lowes Dickinson, in looking to Greece for an antidote to Christian asceticism. The antidote, for both men, is not licentiousness but a detached and sophisticated acceptance of man's physical nature» (FREDERICK C. CREWS, *E.M. Forster: The Limitations of Mythology*, cit., pp. 102-103).

siren is not so easily to be accounted for and comprehended»;²² gli sforzi di categorizzazione razionale, quindi, pur essendo lodevoli per il tentativo di uscire dalla logica della religione tradizionale, non sono adeguati a comprendere il fenomeno complesso che riguarda la Sirena e la sua missione.

Questo risentimento per l'ordine costituito in materia di fede ha delle ragioni storiche, essendo il Novecento il secolo in cui subisce una forte spinta il processo di secolarizzazione della Chiesa, che quindi vede molto ridimensionata la sua autorità, e delle ragioni personali dell'autore. Forster, infatti, fu uno scrittore dalla produzione discontinua: i suoi primi quattro romanzi (*Monteriano, Il cammino più lungo, Camera con vista, Casa Howard*) uscirono tra il 1905 e il 1910; dopo questa data, smise di scrivere fino al 1924, quando uscirà l'ultimo romanzo *Passaggio in India*. Quest'ultimo lavoro è piuttosto diverso dai precedenti, non soltanto per l'ambientazione esotica, ma anche perché si profila un'apertura al soprannaturale (in particolare nella seconda parte del romanzo, dopo cioè l'ingresso dei protagonisti nella grotta, visita che li lascerà estremamente turbati e disorientati, senza che venga mai chiarito cosa sia avvenuto lì)²³ che, come abbiamo visto, l'autore inglese non abbandonerà poi nei suoi racconti. Le ragioni di quel silenzio letterario, durato quattordici anni, vengono esposte da Masolino d'Amico nell'*Introduzione* ai romanzi di Forster; esse sono legate in primo luogo al bisogno di superare la crisi personale che lo aveva colpito al momento della scoperta della sua omosessualità, e poi al trauma della prima guerra mondiale.²⁴ È possibile quindi che, anche alla luce di questi avvenimenti, personali e universali al contempo, lo scrittore abbia voluto da un lato esplorare nuove forme della narrazione, svincolandosi dal tradizionale romanzo "edoardiano", e poi cercare nuovi valori a cui potersi rivolgere dopo il crollo di quelli precedenti.

I raffronti che abbiamo finora proposto tra *The Story of the Siren* di Forster e *La Sirena* di Tomasi di Lampedusa non sono casuali: la comparazione è in primo luogo

²² FREDERICK P. W. McDOWELL, *Forster's Natural Supernaturalism*, in «Modern Fiction Studies», Vol. 7, No. 3, E. M. FORSTER: special number (Autumn 1961), pp. 271-283, p. 276.

²³ Per una trattazione più approfondita del significato del soprannaturale e dell'irruzione del mito in *Passaggio in India*, si rimanda a FREDERICK C. CREWS, *E.M. Forster: The Limitations of Mythology*, cit., pp. 110-112.

²⁴ Si veda in proposito MASOLINO D'AMICO, *Introduzione* a EDWARD MORGAN FORSTER, *Romanzi*, cit., pp. XII-XVI.

suggerita da Forster stesso. L'autore, infatti, amava molto Tomasi di Lampedusa e si occupò dell'*Introduzione* all'edizione inglese delle sue opere minori, pubblicata nel 1966. Il testo che segue è quasi integrale, abbiamo eliminato una breve sezione in cui Forster illustra *I luoghi della mia infanzia* e *I gattini ciechi*, altri due scritti di Tomasi di Lampedusa cui abbiamo accennato in apertura del primo capitolo, meno rilevanti però ai fini della nostra ricerca.

[Le opere presenti in questo volume sono] tre elementi molto diversi tra loro: uno scritto autobiografico, un racconto breve e il primo capitolo di un romanzo non scritto. [...]

E adesso parliamo del più notevole dei tre scritti, quello intitolato *Il professore e la Sirena*.²⁵ Mi interessa da vicino perché, trent'anni prima, ho scritto anch'io una storia su una Sirena. Non so se Lampedusa abbia mai letto la mia; fa riferimento a qualcosa di analogo, ma scritto da H.G Wells, e il riferimento è sfavorevole. Lui e io abbiamo certamente dei punti in comune come pure dei punti di contrasto. Ho anch'io collocato la mia Sirena in Sicilia, e in acque quanto più gloriose abbia potuto escogitare. Io, l'ho tenuta sotto le acque-una convenzione che non ha fatto lo sforzo di imitare.

La mia era cosmica, e doveva rimanere nascosta fino 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 mostra la sua superiore sensibilità. Concede il suo corpo a un certo numero di uomini, tutti belli; spiega loro che non uccide nessuno, e infatti non lo fa, ma nessuno di coloro che l'hanno amata una volta potrà amare qualcun altro, e così tutti finiscono o suicidi o professori universitari. Il suo nome è Lighea. [...]

È una fantasia squisita, e lunga: la mia è breve. Abbiamo un altro punto in comune, e lo devo citare: abbiamo entrambi una concezione superata del mare. Siamo infatti partiti dal presupposto, come prima di noi avevano fatto i Greci, che il mare fosse incontaminabile ed eterno e che la forza potesse immergersi, e la bellezza giocare in esso per sempre. In questo abbiamo sottovalutato la potenza dell'Uomo che ora domina il mare come mai prima e che sta infettando le sue profondità con le scorie atomiche. Potrà l'Uomo giungere ad avvelenare anche il sistema solare? È possibile: alcuni generali sono già prossimi ad incontrarsi sulla luna. Ciò che l'Uomo non riuscirà probabilmente a realizzare – e qui torno al *Gattopardo*- è la disgregazione delle lontane galassie. Quanto rasserenanti sono, in questo grande romanzo, i brani in cui si parla di astronomia [...]. Che riposo per lo spirito umano nella sua lotta contro l'umana possessività! Non c'è niente di paragonabile a questo nella storia della Sirena, anche se ne colgo un'eco nell'«incanto di certe notti estive nel Golfo di Castellamare, quando le stelle si specchiano nel mare che dorme e lo spirito di chi è coricato riverso fra i lentischi si perde nel vortice del cielo, mentre il corpo, teso e all'erta, teme l'avvicinarsi dei demoni»²⁶. La bellezza dell'italiano qui sfida la traduzione, e così cito

²⁵ Come abbiamo accennato nel primo capitolo, il titolo del racconto di Lampedusa oscilla, soprattutto nei primi anni dopo la pubblicazione, tra *La Sirena*, *Lighea* (che ancora oggi vengono usati indifferen-
temente) e *Il professore e la Sirena*.

²⁶ In italiano nel testo.

l'originale, la cui ultima parola, *i demoni*, è una di quelle che tutti possono capire.²⁷

Abbiamo visto dunque che Forster distingue tra la sua sirena «cosmica» e quella di Tomasi di Lampedusa «individuale». Questa distinzione, secondo noi, va ancora addebitata al fatto che il focus del racconto inglese è mostrare la possibilità di nuove fedi e nuovi valori universali per la società: non va dimenticato che, quando Forster scrive il racconto, l'Inghilterra si trovava in una situazione storica di relativa stabilità, e non si erano ancora profilate, anche se lo avrebbero fatto di lì a poco, le minacce che poi si sarebbero concretizzate nella seconda guerra mondiale; l'umanità poteva risultare quindi ancora "salvabile" nella sua totalità. Tomasi di Lampedusa, invece, sceglie di ambientare il suo racconto nel 1938, a distanza di dieci anni dalla pubblicazione dell'*Attimo eterno e altri racconti*, in un frangente storico totalmente mutato, che, abbiamo visto, da quell'anno assumerà una piega non più reversibile. L'autore siciliano dispera che sia possibile una salvezza collettiva e quindi si rivolge al singolo individuo; la sirena diventa pertanto un baluardo personale per l'espressione di sentimenti privati censurati da una realtà sempre più opprimente.

Il fatto che Forster scelga di ritornare su un'opera redatta da lui «trent'anni prima» permette di gettare una nuova luce sull'interpretazione dello scritto; egli infatti non può ignorare come quella speranza di *only connecting*, cioè della conciliazione delle varie istanze delle diverse classi sociali e di pacificazione dei conflitti, concetto centrale della sua poetica (e massimamente presente in *Casa Howard*), non solo venga negata già nel suo racconto, ma che poi sia stata ulteriormente beffata dalla Storia, la quale, anche nel periodo in cui Forster scrive la sua *Introduzione a Two Stories and a Memory* (1966), non aveva certo ricucito le ferite e le profonde divisioni, sia interne agli Stati che internazionali, nate dopo il conflitto mondiale, e che anzi guidava gli uomini alla ricerca di nuovi orizzonti da colonizzare, sfruttare e inquinare, dimostrando che sulla Terra, ormai, non esisteva più nulla di «incorruttibile ed eterno».

²⁷ E.M FORSTER, *Introduzione a Giuseppe di Lampedusa, «Two Stories and a Memory»*, trad. di Archibald Colquhoun, Harmondsworth, Penguin Books, 1966 che si può leggere integralmente in traduzione italiana in GIUSEPPE PAOLO SAMONÀ, cit., pp. 415-417. Il testo viene anche in parte citato da ARNALDO DI BENEDETTO, *Tomasi di Lampedusa e la letteratura*, in «Giornale Storico della letteratura italiana» (1° trim. 1993), pp. 38-65, che noi abbiamo letto nell'estratto presente in MANUELA BERTONE, cit., pp. 271-275, pp. 272-273.

3.3 Curzio Malaparte: quando il soprannaturale diventa orrore

Prendiamo ora in esame una delle opere più celebri dello scrittore pratese Curzio Malaparte²⁸ (1898-1957), *La pelle*: essa ci interessa, come abbiamo anticipato, specialmente per il capitolo VII, *Il pranzo del generale Cork*, ma riteniamo necessario fornire primariamente una presentazione del romanzo nel suo complesso, per farvi emergere degli aspetti che consentiranno di fare luce, poi, anche su quella sezione nello specifico.

La pelle, pubblicato nel 1949, e divenuto anche un film, nel 1981, diretto da Liliana Cavani, racconta la permanenza degli Alleati nella città di Napoli, con alcuni brevi accenni anche ad altre località, dal 1943 al 1945. Ci troviamo quindi in un momento centrale della storia europea e italiana, il periodo cioè in cui l'esercito anglo-americano, forte delle sue vittorie in Nordafrica, riesce a risalire la penisola dalla Sicilia, e a riconquistare progressivamente l'Italia partendo dal Meridione, dando il colpo di grazia al governo di Mussolini, già fortemente in crisi, che crolla. L'esercito alleato a questo punto è libero per procedere alla riconquista del territorio del sud e del centro Italia, mentre nel nord si andavano creando la Repubblica di Salò, con a capo Mussolini liberato dai nazisti, e contemporaneamente le prime unità partigiane, che avrebbero poi collaborato tramite la lotta clandestina alla liberazione totale del Paese fino al 1945, quando finisce la Seconda Guerra Mondiale.

Nel processo di riconquista degli anglo-americani, la città di Napoli si segnala per aver fatto trovare agli Alleati la città già liberata: infatti, tramite una serie di insurrezioni e di azioni di resistenza civile durate dal 27 al 30 settembre del 1943, chiamate poi «Le quattro giornate di Napoli», la popolazione riuscì a sconfiggere autonomamente l'esercito nazi-fascista.

La pelle non è affatto, però, un romanzo storico; il racconto, condotto da Malaparte, è fortemente personale e spesso volutamente distorto e allucinato, con ampie porzioni narrative dal taglio surreale. Lo si potrebbe definire un “reportage letterario”, uno dei primi esempi in Italia di *autofiction*,²⁹ in cui la realtà e gli eventi storici, effettivamente accaduti, vengono montati drammaturgicamente e filtrati dallo

²⁸ Pseudonimo di Curt Erich Suckert (il padre era sassone).

²⁹ Cfr. FRANCO BALDASSO, *Curzio Malaparte, la letteratura crudele*. Kaputt, *La pelle e la caduta della civiltà europea*, Bologna, Carocci, 2019, p. 9.

sguardo deformante del protagonista. A proposito di questo peculiare genere letterario Luigi Martellini ricorda che Malaparte, nel suo *Memoriale* del 1946, afferma che lo scopo della sua scrittura non è l'obiettività, ma una vicenda romanziata in cui, a partire da episodi esatti, vengono inseriti motivi fantastici e immaginari (nel caso di questo scrittore, molto crudi e disturbanti) narrati da «un personnage qui s'appelle je»,³⁰ solo episodicamente sovrapponibile con l'autore, che vuole portare la sua testimonianza.³¹

Il *fil rouge* che collega tutti gli episodi della *Pelle* è la «peste»³² che serpeggia tra i vicoli di Napoli, infettando progressivamente la popolazione; tale male non è fisico, ma morale e spinge uomini e donne a svilirsi nei modi più abietti e a far emergere prepotentemente le componenti più ferine della loro personalità. La peste cancella la cultura per ridurre l'essere umano a pura natura, inducendo le donne a prostituirsi, assecondando ogni perversione, e gli uomini a darsi «ai più ignobili commerci» (che comprendono anche la vendita delle proprie figlie, della moglie, o della madre); l'untore che avrebbe diffuso tale morbo, per Malaparte, andrebbe identificato proprio negli americani.

La «peste» era scoppiata a Napoli il 1 ottobre 1943, il giorno stesso in cui gli eserciti alleati erano entrati come liberatori in quella sciagurata città. [...] L'atroce sospetto, che lo spaventoso morbo fosse stato portato a Napoli dagli stessi liberatori, era certamente ingiusto: ma divenne certezza nell'animo del popolo quando si accorse, con meraviglia confusa e superstizioso terrore, che i soldati alleati rimanevano stranamente immuni dal contagio. Essi si aggiravano rosei, tranquilli, sorridenti, in mezzo alla folla degli appestati, senza contrarre lo schifoso morbo: che mieteva le sue vittime unicamente fra la popolazione civile, non soltanto nelle città, ma delle stesse campagne, allargandosi come una macchia d'olio nel territorio liberato, di mano in mano che gli eserciti andavano faticosamente rintracciando i tedeschi verso Nord. [...] Era, quella, una peste profondamente diversa, ma non meno orribile, dalle epidemie che nel medioevo devastavano di quando in quando l'Europa. Lo straordinario caso di tal nuovissimo morbo era questo: che non corrompeva il corpo, ma l'anima. Le membra rimanevano, in apparenza intatte, ma dentro l'involucro della carne sana l'anima si guastava, si disfaceva. Era una specie di peste morale, contro la quale non pareva vi fosse difesa alcuna. [...] «Umana cosa è avere compassione degli afflitti» scrive il Boccaccio nella sua introduzione al *Decamerone*, parlando della terribile peste di Firenze del 1348. Ma i soldati alleati, specialmente gli americani, davanti al miserando spettacolo

³⁰ La formula è sempre di Martellini.

³¹ Cfr. LUIGI MARTELLINI, *Introduzione a CURZIO MALAPARTE, Opere scelte*, a cura di Luigi Martellini, Milano, Mondadori, 1997, pp. XLIII-LXXXVI, p. LXIII.

³² Il titolo originale dell'opera doveva essere, infatti, proprio *La Peste*, ma non fu possibile per Malaparte adottarlo poiché anticipato da Albert Camus che, nel 1947, due anni prima dell'uscita del romanzo dello scrittore pratese, aveva già pubblicato il suo romanzo con quel titolo.

della peste di Napoli, non avevano compassione soltanto dell'infelice popolo napoletano: avevano compassione anche di se stessi. Poiché già da qualche tempo s'era insinuato nel loro animo ingenuo e buono il sospetto che il terribile contagio era nel loro sorriso onesto e timido, nel loro sguardo pieno di umana simpatia, nelle loro affettuose carezze. La peste era nella loro pietà, nel loro stesso desiderio di aiutare quello sventurato popolo, di alleviare le sue miserie, di soccorrerlo in quella tremenda sciagura. Il morbo era nella loro stessa mano tesa fraternamente a quel popolo vinto.³³

«Gli americani non arrivano a capire la follia, la tragedia e il prodigio dell'Europa» afferma Nicola Lagioia nel documentario *L'altro '900: Curzio Malaparte*;³⁴ infatti, uno degli aspetti principali del romanzo è proprio l'insanabile conflitto tra il nuovo e il vecchio continente, che per Malaparte logora gli animi umani quasi più della guerra. Gli americani non riescono a capire l'antica e complessa civiltà europea, perché non rientra nel loro sostrato culturale. Si potrebbe obiettare che un forte elemento culturale comune gli americani e gli europei lo hanno, ed è il Cristianesimo; ma questo non viene ritenuto da Malaparte la radice profonda della civiltà occidentale, che a suo giudizio andrebbe invece ricercata nell'età greca e romana. I riferimenti all'antichità sono numerosissimi e costellano tutto il romanzo; anche i soldati alleati con cui l'autore interloquisce spesso hanno una profonda conoscenza del mondo classico (nel libro troviamo ad esempio, conversazioni dello scrittore pratese con il colonnello Jack Hamilton su Omero, Senofonte o Simonide), ma si tratta di una conoscenza per forza di cose libresca; anche se c'è la passione per l'ambito di studio, non sarà mai possibile agli Alleati, nell'ottica di Malaparte, comprendere veramente il lascito concesso dalla tradizione antica (soprattutto in una realtà complessa e stratificata come quella di Napoli, in cui la presenza greca si sovrappone a quella latina e poi alla cristiana, sempre intrecciata quest'ultima con il folklore e la cultura popolare) all'Europa, dato che non può esservi partecipazione.

³³ CURZIO MALAPARTE, *La pelle*, a cura di Caterina Guagni e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2010, pp. 35-40.

³⁴ Il documentario citato rientra in un ciclo presentato da Rai cultura che si prefigge di valorizzare protagonisti del Novecento italiano meno considerati rispetto ai grandi nomi della nostra letteratura di quel periodo, ma comunque fondamentali per la piena comprensione di un'epoca così complessa quale il XX secolo, quali, ad esempio, Tommaso Landolfi, Lalla Romano, Anna Maria Ortese, Giuseppe Berto e, appunto, Curzio Malaparte (ROBERTO GIANNARELLI, LAURA VITALI (regia), *L'altro '900: Curzio Malaparte*, stagione 3, ep. 6, ep. 6, minuto 7:07, puntata consultata il 15 ottobre 2022 al link: <https://www.raiplay.it/video/2019/12/laltro-900-Curzio-Malaparte-S3E6-9d0a9450-982f-4966-a4be-80ea8cf568f2.html>).

L'impatto della società americana, moderna e in un certo senso anche salvifica, dato che consentirà la liberazione della Penisola, su quella napoletana, nella *Pelle* assunta a emblema della società europea, è devastante: l'assenza di vera comprensione da parte dei *Liberators*, e dall'altra parte la dimostrazione che l'illustre passato dell'Europa non è servito a nulla nell'ostacolare forse la più grande tragedia che l'Occidente abbia conosciuto, hanno come impatto immediato la fine di quel tipo di umanità, generando un'«apocalisse culturale»³⁵ (cioè la fine di un mondo combinata con una «rivelazione», che è proprio il significato della parola «apocalisse», quindi in senso meno circostanziato del solo significato cristiano) di cui solo Malaparte nel romanzo sembra avere coscienza. Il tema apocalittico è fortemente presente nel romanzo, a partire da alcuni titoli evocativi di certi capitoli (*La peste, Il figlio di Adamo, La pioggia di fuoco, Il Dio morto*) che evidenziano una linea di demarcazione chiara tra il mondo come lo si conosceva e la fine dello stesso tramite un evento simbolico; diverse porzioni di testo, poi, lo sviluppano in maniera evidente, ad esempio il paragrafo dedicato all'eruzione del Vesuvio del 1944:

Il cielo, a oriente, squarciato da un'immensa ferita, sanguinava, e il sangue tingeva di rosso il mare. Scossa da profondi sussulti, la terra tremava, le case oscillavano sulle fondamenta, e già si udivano i tonfi sordi dei tegoli e dei calcinacci che, staccandosi dai tetti e dai cornicioni delle terrazze, precipitavano sul lastrico delle strade, segni forieri di una universale rovina. Uno scricchiolio orrendo correva nell'aria, come d'ossa rotte, stritolate. E su quell'alto strepito, sui pianti, sugli urli di terrore del popolo, che correva qua e là brancolando per le vie come cieco, si alzava, squarciando il cielo, un terribile grido.

Il Vesuvio urlava nella notte, sputando sangue e fuoco. [...]

L'aspetto del mare era forse più orribile che non l'aspetto della terra. Fin dove giungeva lo sguardo, non appariva che una dura crosta e livida, tutta sparsa di buche simili ai segni di qualche mostruoso vaiolo: e sotto quella immota crosta s'indovinava l'urgenza di una straordinaria forza, di un furore a stento trattenuto, quasi che il mare minacciasse di sollevarsi dal profondo [...]

Come sempre, la plebe attribuiva a quell'immane flagello un significato di punizione celeste, vedeva nell'ira del Vesuvio la collera della Vergine, dei Santi, degli Dei del cristiano Olimpo, corrucciati contro i peccati, la corruzione, i vizii degli uomini. E insieme col pentimento, con la dolorosa brama di spiare, con l'avidità speranza di veder puniti i malvagi, con l'ingenua fiducia nella giustizia di una così crudele e ingiusta natura, insieme con la vergogna della propria miseria, di cui il popolo ha una triste consapevolezza, si svegliava nella plebe, come sempre, il vile sentimento dell'impunità, origine di tanti atti nefandi, e la

³⁵ Per i concetti generali che noi applichiamo a questo testo per leggerlo in chiave apocalittica ci baseremo e rimandiamo a ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2019.

miserabile persuasione che in così grande rovina, in così immenso tumulto, tutto sia lecito, e giusto. Talché si videro in quei giorni compiere atti turpi e bellissimi, con cieca furia o con fredda ragione, quasi con meravigliosa disperazione: tanto possono, nelle anime semplici, la paura, e la vergogna dei proprii peccati.³⁶

Colpisce comunque che per Malaparte la fine del mondo (simboleggiata dall'eruzione vulcanica) coincida con la perdita dei valori che fondavano una civiltà, ma non sia innescata, ad esempio, dai bombardamenti sulle città o su altri eventi catastrofici risultanti dal conflitto (infatti l'eruzione si verifica in una Napoli già liberata). Nel momento in cui la popolazione, esasperata, si accorge che il sistema di valori di riferimento, su cui si appoggiava, non solo non sia servito né a spiegare né ad arginare la catastrofe della Seconda Guerra Mondiale, lo si è detto, ma che oltretutto tale sistema non sia in grado di sopravvivere all'impatto con l'alterità (cioè gli americani, i quali si presentano in una posizione nettamente superiore rispetto agli abitanti del vecchio mondo, capovolgendo l'antica idea di un eurocentrismo sia storico che culturale) ecco che si verifica l'apocalisse, la rivelazione cioè dell'inutilità, ormai, degli apporti di tutte le civiltà che, secolo dopo secolo, avevano contribuito a fondare l'Occidente per come era conosciuto fino a quel momento.

L'umana civiltà può autoannientarsi, perdere il senso dei valori intersoggettivi della vita umana, e impiegare le stesse potenze del dominio tecnico della natura secondo una modalità che è priva di senso per eccellenza, cioè per annientare la stessa possibilità della cultura. Se dovessi individuare la nostra epoca nel suo carattere fondamentale, direi che essa vive come forse non mai è accaduto nella storia nella drammatica consapevolezza di questo *deve* e di questo *può*: nell'alternativa che il mondo *deve* continuare ma che *può* finire, che la vita deve avere un senso ma che può anche perderlo per tutti e per sempre, e che l'uomo, solo l'uomo, porta intera la responsabilità di questo *deve* e di questo *può*, non essendo garantito da nessun piano della storia universale operante indipendentemente dalle decisioni reali dell'uomo in società.³⁷

La perdita di senso è la colonna portante dell'opera di Malaparte e potremmo dire che il suo romanzo è l'esposizione del livello di bestialità che uomini e donne possono raggiungere una volta crollati i punti di riferimento che orientavano la società. Ricorre spesso in Malaparte la parola «crudeltà», ed è un termine usato spesso anche dai critici per discutere della sua poetica. Anche nel passo che abbiamo visto l'autore

³⁶ CURZIO MALAPARTE, *La pelle*, cit., pp. 259-263.

³⁷ ERNESTO DE MARTINO, cit., p. 70.

parla di «una così *crudele* e ingiusta natura», ma si potrebbero fare molti altri esempi:³⁸ «le mie lacrime gli sarebbero sembrate certo più naturali del mio sarcasmo, meno *crudeli* della mia amarezza»;³⁹ «E fosse per la magica trasparenza lunare, o per la fredda *crudeltà* di quell'astratto, spettrale paesaggio, una delicata e labile tristezza era nell'ora, quasi il sospetto di una morte felice»;⁴⁰ «Io volevo bene a Jack perché era il solo [...] che si sentisse colpevole, pieno di vergogna e miserabile di fronte alla *crudele*, inumana bellezza di quel cielo, di quel mare, di quelle isole remote all'orizzonte»;⁴¹ «Uno fra quei ragazzi disse che il tema della sinfonia di Sciostakowic,⁴² *L'assedio di Leningrado*, ripeteva meravigliosamente il motivo di un canto di guerra delle SS tedesche, il rauco suono delle loro voci *crudeli*, il ritmo cadenzato del loro passo pesante sulla sacra terra russa»;⁴³ «Perfino la grazia, che nelle bellissime e misteriose donne ritratte da quei famosi pittori appare profondamente intrisa di *crudeltà*, acquistava in lei una innocenza nuova [...]»;⁴⁴ «un Dio *crudele* e vendicativo, che talvolta scuoteva orribilmente la terra, faceva crollare templi, palazzi, abituri, bruciava nei suoi fiumi di fuoco i suoi stessi figli, seppellendo le loro case sotto una coltre di cenere rovente. Un Dio *crudele*, ma giusto, che puniva Napoli dei suoi peccati, e insieme vegliava sui suoi destini»;⁴⁵ «Un sorriso lieve, immenso, correva come un brivido di vento per la campagna romana: era il sorriso dell'Apollo di Veio, il sorriso *crudele*, ironico, misterioso dell'Apollo etrusco».⁴⁶

La narrazione della *Pelle* è effettivamente crudele e impietosa, non risparmia nulla al lettore, neanche gli scenari più agghiaccianti; per questo una critica che è stata molto spesso mossa a Malaparte⁴⁷ è stata quella di insistere sugli aspetti più violenti o

³⁸ Si fornisce a questo punto un elenco di citazioni significative in cui l'autore sceglie di adottare questo lemma, ma le occorrenze di questa parola sono numerosissime in tutto il romanzo.

³⁹ CURZIO MALAPARTE, *La pelle*, cit., p. 26.

⁴⁰ Ivi, p. 41.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² La grafia è quella usata nel testo.

⁴³ Ivi, pp. 103-104

⁴⁴ Ivi, p. 212.

⁴⁵ Ivi, p. 238.

⁴⁶ Ivi, pp. 276-277.

⁴⁷ Tra i detrattori dello scrittore pratese, Franco Baldasso, ad esempio, ricorda Giulio Ferroni, che nella sua *Storia della letteratura italiana*, afferma che «le [...] numerose opere [di Malaparte] rivelano di continuo frenetiche intenzioni provocatorie, con soluzioni difficilmente superabili di volgarità e cattivo gusto» (FRANCO BALDASSO, *Curzio Malaparte, la letteratura crudele*. Kaputt, *La pelle e la caduta della civiltà europea*, cit., p. 9n), oppure lo studioso Raffaele Liucci, sostenitore del fatto che Malaparte rifiutasse di considerare una distanza morale tra vittime e oppressori, senza, però, dimostrarlo con precisi riscontri testuali (Ivi, p. 10)

scabrosi dei suoi scritti con atteggiamento voyeuristico, quasi volesse appositamente risultare fastidioso o volutamente morboso.

Va citata, a questo punto, una riflessione dello stesso Malaparte sulla scrittura dell'autore francese Jean Gu henno apparsa sul «Corriere» il 26 gennaio 1935:

Si pu  dissentire sull'opportunit  di certi accenti, e di certi punti di vista, dello scrittore, ma nessuno pu  mettere in dubbio la sua sincerit , il suo coraggio, perfino le ragioni profonde della sua crudelt . Una crudelt , si badi, nel significato che essa ha in letteratura, assai simile al significato che ha in amore. E chi stupisce di accenti cos  crudeli, grida allo scandalo, dimentica che il male   diffuso e profondo, e che merita una diagnosi spietata, tanto pi  dolorosa quanto pi  vera.⁴⁸

  chiaro che tali esternazioni risultano estremamente calzanti anche per il nostro autore e che quindi si possa dire che la sua «crudelt » risponda a un'esigenza di veridicit  e testimonianza (per questo viene considerata un'opera di *non fiction*) anche degli aspetti pi  difficili da raccontare del secondo conflitto mondiale, come gli effetti che esso ebbe sulla popolazione civile, al contempo vittima della guerra e in grado di macchiarsi di terribili atrocit  per la sopravvivenza. Per tale ragione sovente, aspetto che abbiamo accennato in precedenza, lo scrittore pratese si serve di una narrazione di tipo soprannaturale o surreale;⁴⁹ anche per Tomasi di Lampedusa, questa strategia compositiva non rappresenta una volont  di fuga rispetto a una situazione opprimente, ma un mezzo per esprimere ci  che sarebbe indicibile tramite una narrazione di stampo non fantastico; il soprannaturale, in entrambi gli autori, non ci sembra affatto un rifugio, significato che spesso si d  alle produzioni letterarie fantastiche, ma anzi, una strada da percorrere per poter marcare con forza, tramite la scrittura, gli aspetti pi  oscuri e problematici di una situazione contingente che, peraltro, in assenza di questo escamotage letterario, sarebbero sicuramente andati incontro a cogenti limitazioni o censure. Uno degli esempi pi  chiari, nel romanzo malapartiano, di questo modo di procedere   costituito dal capitolo *Il pranzo del generale Cork*, di cui ora tratteremo.

Tale capitolo (il VII)   incentrato su un pranzo che Malaparte condivide con il generale Cork, appunto, Mrs. Flat, moglie di un senatore e giunta in citt  per dirigere un ramo del WAC (Women's Army Corps, una sezione dell'esercito americano), e

⁴⁸ Questa citazione si pu  leggere in Ivi, p. 26.

⁴⁹ Cfr. ivi, pp. 27-28 e p. 34.

altri generali statunitensi. L'evento centrale dell'episodio è la portata che viene messa in tavola: una «Sirena alla maionese con contorno di coralli». La “pietanza” suscita immediatamente il raccapriccio dei presenti, in particolare di Mrs. Flat, anche perché, ad aumentare l'orrore, vi è il fatto che quella Sirena abbia l'aspetto di una bambina.

Una bambina, qualcosa che assomigliava a una bambina, era distesa sulla schiena in mezzo al vassoio, sopra un letto di foglie verdi di lattuga, entro una grande ghirlanda di rosei rami di corallo. Aveva gli occhi aperti, le labbra socchiuse: e mirava con uno sguardo di meraviglia il Trionfo di Venere dipinto nel soffitto da Luca Giordano. Era nuda: ma la pelle scura, lucida, dello stesso colore viola del vestito di Mrs. Flat, modellava, proprio come un vestito attillato, le sue forme ancora acerbe e già armoniose, la dolce curva dei fianchi, la lieve sporgenza del ventre, i piccoli seni virginei, le spalle larghe e piene.

Poteva avere non più di otto o dieci anni, sebbene a prima vista, tanto era precoce, di forme già donnesche, ne paresse quindici. Qua e là strappata, o spappolata dalla cottura, specie sulle spalle o sui fianchi, la pelle lasciava intravedere per gli spacchi e le incrinature la carne tenera, dove argentea, dove dorata: talché sembrava vestita di viola e di giallo, proprio come Mrs. Flat. E come Mrs. Flat aveva il viso (che l'ardore dell'acqua bollente aveva fatto schizzar fuori dalla pelle come un frutto troppo maturo fuor della sua scorza) simile a una lucente maschera di porcellana antica, e le labbra sporgenti, la fronte alta e stretta, gli occhi tondi e verdi. Le braccia aveva corte, una specie di pinne terminanti a punta, in forma di mano senza dita. Un ciuffo di setole le spuntava al sommo del capo, che parevan capelli, e rade scendevano ai lati del piccolo viso, tutto raccolto, e come aggrumato, in una specie di smorfia simile a un sorriso, intorno alla bocca. I fianchi, lunghi e snelli, finivano, proprio come dice Ovidio, *in piscem*, in coda di pesce. Giaceva quella bambina nella sua bara d'argento [...] ad occhi aperti. E mirava i tritoni di Luca Giordano soffiare nelle loro conche marine, e i delfini, attaccati al cocchio di Venere, galoppar sulle onde, e Venere nuda seduta sull'aureo cocchio, e il bianco e roseo corteo delle sue Ninfe, e Nettuno, col tridente in pugno, correr sul mare trainato dalla foga dei suoi bianchi cavalli, assetati ancora dell'innocente sangue di Ippolito. Mirava il Trionfo di Venere dipinto nel soffitto, quel turchino mare, quegli argentei pesci, quei verdi mostri marini, quelle bianche nuvole erranti in fondo all'orizzonte, e sorrideva estatica: era quello il suo mare, era quella la sua patria perduta, il paese dei suoi sogni, il felice regno delle Sirene.⁵⁰

A questo punto si accende un forte dibattito sulla reale natura di questo essere: Malaparte sostiene che sia un pesce e convince anche gli altri ufficiali di questo, ma Mrs. Flat, sempre più inorridita, si rifiuta di consumare «la carne umana» e pretende che venga chiamato un cappellano per offrire alla creatura una sepoltura degna.

Ci troviamo di fronte a un evento totalmente spiazzante, in cui il soprannaturale ci si impone, proprio in senso letterale, «come un pugno sul tavolo»⁵¹ (per usare la

⁵⁰ CURZIO MALAPARTE, *La pelle*, cit., pp. 221-222.

⁵¹ Cfr. FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 80.

formula adottata da Francesco Orlando nel delineare le caratteristiche del soprannaturale di imposizione, categoria letteraria di cui abbiamo parlato, insieme alle altre, nel primo capitolo, e in cui ci sentiamo con certezza di includere anche questo romanzo di Malaparte). Come suggerisce anche Diego Pellizzari nel suo articolo *Malaparte scrittore neroniano. Nuovi banchetti e nuovi Trimalchioni*,⁵² la chiave di lettura di questo episodio, ma in generale dell'opera, è contenuta nella citazione dall'*Agamennone* di Eschilo posta in apertura:⁵³ «Se si rispettano i templi e gli Dei dei vinti, i vincitori si salveranno». Gli americani non conoscono profondamente Napoli che è «disprezzata moralmente ma culturalmente vagheggiata»⁵⁴ (abbondano infatti le disquisizioni di Mrs. Flat sul Rinascimento e sull'arte italiana), non si rendono conto che Napoli, l'Italia e l'Europa siano e siano state anche scenari di enorme sofferenza e disperazione e non comprendono in quale dramma questi territori siano stati calati dall'imporsi delle dittature fino al conflitto:

Poi [il generale Cork] mi domandava cosa fosse uno Stato totalitario. Io rispondevo: «È uno stato dove tutto ciò che non è proibito, è obbligatorio». E tutti mi guardavano meravigliati esclamando: «Funny!»⁵⁵

Pellizzari legge l'intero episodio come una riproposizione del celebre estratto dal *Satyricon* di Petronio (I sec. d.C) della *Cena Trimalchionis*: individua infatti nell'opera latina alcuni elementi portanti, per esempio la megalomania dei protagonisti, l'insistenza sullo sfarzo delle suppellettili e dell'arredamento, i discorsi continui e vari, la comicità bassa, che fa leva soprattutto sui temi del sesso, del cibo e del denaro, l'uso complesso dell'ironia, che agisce sia a livello dei personaggi sia a un livello superiore, l'ostentazione della cultura, elementi tutti ritrovati dallo studioso anche nella *Pelle*. Alla megalomania di Trimalchione corrisponderebbe infatti il senso di superiorità degli americani, che li rende ciechi di fronte alla vera immagine di Napoli, troppo impegnati come sono a bearsi nel palazzo dei Duchi di Toledo, con i suoi affreschi, la sua argenteria e i servizi di piatti raffinati⁵⁶ mentre le chiacchiere

⁵² DIEGO PELLIZZARI, *Malaparte scrittore neroniano, Nuovi banchetti e nuovi Trimalchioni*, in *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, a cura di Beatrice Baglivo, Beatrice Manetti, Emmanuel Battiato, Barbara Meazzi, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2020, pp. 283-311.

⁵³ Ivi, p. 301.

⁵⁴ Ivi, p. 302.

⁵⁵ CURZIO MALAPARTE, *La pelle*, cit., p. 208.

⁵⁶ Cfr, per una trattazione approfondita di questi aspetti DIEGO PELLIZZARI, cit., pp. 286-292 e pp. 301-306.

degli ufficiali e Mrs. Flat sono estremamente generiche e superficiali («i tedeschi sono barbari, e i soldati americani sono bravi ragazzi»;⁵⁷ «Il nostro amico Malaparte [...] conosce tutte le principesse d'Europa [...] Quel che so, è che la mia amica Principessa Carmela Esposito è una vera Principessa. È molto strano che non la conosciate»;⁵⁸ «“Sapete che cosa è la fame, Mr. Flat?” “No, grazie a Dio. E voi?” Disse Mrs. Flat»;⁵⁹ «“Le disgraziate che si vendono per un pacchetto di sigarette” disse Mrs. Flat “non hanno l'aspetto di affamate. Hanno l'aria di star benissimo”»⁶⁰). L'accostamento con il *Satyricon* però, oltre alle somiglianze che Pellizzari ha rilevato nell'episodio della *Cena*, pensiamo possa acquisire anche un altro significato: quest'opera letteraria infatti, benché arrivataci in condizioni molto parziali e frammentarie, offre una visione estremamente diversa, ma complementare, del concetto di classicità quale la intendono gli Alleati, dato che dà spazio agli aspetti del mondo antico anche più grotteschi e disturbanti. I *Liberators* sbagliano considerare l'antichità solamente una *ætas aurea* di perfezione e armonia; all'inizio del romanzo il colonnello Jack Hamilton dice a Malaparte che «alle cupe, funeree, misteriose immagini della Grecia arcaica, o, com'egli diceva, gotica, egli preferiva le liete, armoniche, chiare immagini della Grecia ellenistica [...]». Anche se il colonnello parlava della civiltà greca, e non di quella romana, è chiaro che gli americani hanno questa immagine della classicità nel suo complesso, che invece tornerà proprio nella sua veste più angosciante e tormentosa, rappresentata dalla raccapricciante sirena portata in tavola.

La Sirena nel racconto di Tomasi di Lampedusa riappariva sulla terra, bellissima e vitale, al sorgere di un nuovo mondo, come monito di quello che l'umanità stava rischiando di perdere per sempre, uscendo dalle pareti del soffitto dei Salina per abitare la realtà in *Lighea*:

Nell'affresco del soffitto si risvegliarono le divinità.
Le schiere di Tritoni e di Driadi che dai monti e dai mari fra nuvole lampone e ciclamino si precipitavano verso una trasfigurata Conca d'Oro per esaltare la gloria di casa Salina, apparvero di subito colme di tanta esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche; e gli Dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida, che avevano preceduto le turbe dei minori, sorreggevano di buon grado lo stemma azzurro del Gattopardo.⁶¹

⁵⁷ CURZIO MALAPARTE, *La pelle*, cit., p. 215.

⁵⁸ Ivi, pp. 213-214.

⁵⁹ Ivi, p. 216.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit. pp. 23-24.

La Sirena malapartiana, senza più neanche un nome, e quindi ancora più universalizzata, appare nel bel mezzo dell'apocalisse, a consacrare la fine di un mondo che non ha più possibilità di redenzione e chiude simbolicamente il cerchio guardando il soffitto con l'affresco degli dèi olimpici, che la richiamano a sé.

Il parallelismo evidenziato tra le due sezioni descrittive dei soffitti con raffigurate le divinità non ci può dire che Malaparte abbia letto Tomasi di Lampedusa, visto che *Il Gattopardo* e *Lighea* verranno pubblicati rispettivamente nel 1958 e nel 1959, quindi dieci anni dopo *La pelle*, ma apre la possibilità che Tomasi abbia potuto subire il fascino di questi passaggi del romanzo malapartiano nella stesura del breve brano citato del *Gattopardo* e forse anche nella costruzione della sua sirena. *La Pelle* non compare nello schedario dei volumi posseduti dallo scrittore siciliano, ma è indubbio che egli conoscesse Malaparte, in quanto, in una lettera a sua moglie del 15 ottobre 1942, ne raccomanda la lettura; pertanto, l'ipotesi di un'influenza di questo autore su Tomasi non appare infondata.⁶²

La vicenda di quest'essere mitologico, ucciso e portato in tavola, che dovrebbe essere interpretata come un'autentica tragedia, nel *Pranzo del generale Cork* assume caratteri fortemente grotteschi: nessuno dei presenti ha una reale comprensione del fenomeno. Mrs. Flat chiede e ottiene che la bambina (negando quindi un possibile valore divino alla creatura) venga sepolta da un cappellano, da un lato impietosendosi per lei, ma non mostrando certo, lo abbiamo visto, la stessa compassione né per la miseria del popolo né per tutti quegli uomini morti insepolti nel corso del conflitto,⁶³ dall'altro lato, la sepoltura della Sirena che poi davvero si verifica rappresenta anche un "affossamento" definitivo della cultura precedente (oltretutto sepolta secondo la tradizione cristiana, a rendere ancora più palese il contrasto, mai veramente risolto, tra il paganesimo e questa religione).

Del resto, neanche noi lettori riusciamo a capire cosa sia quella "Sirena" e in questo il narratore Malaparte gioca un ruolo fondamentale; anche se sappiamo, dalla lettura complessiva del romanzo, quale sia il messaggio che l'autore vuole trasmettere con la sua opera (la perdita di tutti i valori di riferimento di una società e le sue conseguenze catastrofiche, l'abbruttimento della popolazione conseguente al

⁶² È stato possibile raccogliere questi dati grazie a una comunicazione privata del professor Fabien Vitali (Università di Monaco di Baviera), che ringraziamo.

⁶³ Cfr. DIEGO PELLIZZARI, cit., pp. 308-309.

conflitto...), Malaparte asseconda le chiacchiere degli americani, sta al loro gioco, per creare volutamente il caos e l'incomprensione generale dell'episodio. Non contraddice i loro discorsi, incita il gruppo a consumare la pietanza, affermando che sia una specie particolare di pesce (anche se, tra sé e sé dice «e intanto mi domandavo che razza di pesce potesse esser quello», continuando a parlare di lei in termini di «bambina» o «deità»), insomma si abbassa al livello di conversazione degli Alleati, con ironia amara e mordace, che lo scrittore stesso trova dolorosa pur nella sua necessità (nel romanzo troviamo ad esempio espressioni del tipo «mi faceva male ridere così»). L'intento è quello di marcare il fatto che si siano persi gli strumenti culturali per riconoscere la sacralità di qualcosa dopo il processo di desacralizzazione generale avvenuto durante il conflitto e come anche per noi, che leggiamo tali passaggi, il processo di risalita e recupero di questi valori perduti sia faticoso e pieno di ambiguità.

L'apocalisse della *Pelle* di Malaparte non è funzionale a dischiudere le porte di un altro mondo, quello "vero" se lo intendiamo in senso cristiano, non c'è un altro regno che rinfranchi gli uomini dal dolore e dalla sofferenza indicibile che hanno subito; eppure, anche in un romanzo così disperato, crediamo si riaffermi a un certo punto la carica rigenerativa della vita. Dopo l'eruzione del Vesuvio, infatti, l'umanità, lentamente, ricomincia, risorta e purificata, come se la distruzione più totale si fosse rivelata l'unica arma per mondare il genere umano, ripartendo dalle radici.

Una ragazza, in piedi sulla riva sabbiosa, là dove l'erba verde moriva nelle onde, si pettinava guardando il mare. Guardava il mare come una donna si mira in uno specchio. Da quell'erba nuova, appena creata, ella nuova alla vita, ella appena nata, si mirava nell'antico specchio della creazione con un sorriso di felice stupore, e il riflesso del mare antico tingeva di un verde stanco i suoi lunghi, morbidi capelli, la sua pelle liscia e bianca, le sue mani piccole e forti. Si pettinava lentamente, e il suo gesto era già d'amore.⁶⁴

In questa giovane donna vogliamo leggere una forma di ritorno ulteriore della Sirena (soprattutto se pensiamo che il pettinarsi i capelli sulla riva del mare è uno dei gesti tipici della sua iconografia), anche lei cambiata, anche lei trasformata e finalmente in piedi, finalmente umanizzata, a dimostrazione di una rinnovata fiducia nella pienezza e nella capacità rifondativa dell'essere umano.

⁶⁴ CURZIO MALAPARTE, *La pelle*, cit., p. 272.

CONCLUSIONI

In questa tesi si è tracciato un percorso sulla figura di una creatura mitologica classica come la Sirena riproposta nel Novecento, basandosi su due studi senza i quali tale ricerca non sarebbe stata possibile: *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento* di Diego Pellizzari, per comprendere le peculiarità fondamentali di questo filone letterario minore che proprio dall'Ottocento inizia a fare la sua comparsa, e *Il soprannaturale letterario* di Francesco Orlando, per avere a disposizione una categorizzazione moderna e aggiornata del soprannaturale in letteratura e poi, in particolare, per i valori e le forme che esso può assumere nel XX secolo.

Il cuore di questo lavoro è stato il racconto *La Sirena* di Tomasi di Lampedusa, di cui si sono considerati gli aspetti formali (come l'architettura narrativa e i problemi relativi al genere letterario di appartenenza), contenutistici (cosa rappresenta la Sirena?) e, nel secondo capitolo, quelli relativi alla disamina delle fonti del testo, sia palesemente citate, sia rintracciate. Partendo da uno scrittore, appartato ma centrale nella produzione italiana del secolo scorso, si è pensato, poi, di allargare l'orizzonte anche ad altri scrittori, italiani e non, che permettessero di gettare nuova luce sui diversi significati che la Sirena può assumere in letteratura, tornando sempre a fare riferimento, però, a Tomasi e alla sua opera.

Tramite gli altri due autori individuati, Edward Morgan Forster e Curzio Malaparte, abbiamo voluto percorrere una doppia via: da un lato, dimostrare che le Sirene, pur essendo figure che sin dall'antichità possiedono delle caratteristiche molto ben definite (ad esempio la capacità di seduzione indissolubilmente legata alla morte di chi si avvicina a loro, il legame con il mare, la loro duplice natura di donna-uccello o donna-pesce, la follia in cui gettano gli interlocutori) le quali le renderebbero di per sé anche un po' topiche e "statiche", in realtà siano in grado di presentarsi in modi molto diversi a seconda dell'opera presa in esame e a dare origine anche a tipi di testi soprannaturali molto variegati tra loro. In particolare, i nostri tre scritti (*La Sirena*, *The Story of the Siren* e il capitolo della *Pelle Il pranzo del generale Cork*) possono configurare un crescendo di orrore che, dalla storia d'amore, anche se certo un amore ambiguo e fatale, tra il professor La Ciura e la Sirena, passa per il racconto della follia

di chi con questa creatura interagisce in Forster (ma il significato finale del racconto rimane salvifico), fino a giungere al culmine dell'atrocità con il macabro banchetto di Malaparte. Questa climax è consentita sicuramente dall'inventiva personale dei singoli scrittori, che leggono questa creatura dell'antichità valorizzando (o esasperando) alcune sue caratteristiche e modificandone altre secondo la propria sensibilità e poetica, ma si spiega ulteriormente anche con l'appartenenza di questi scritti a statuti letterari diversi: abbiamo visto infatti come per Lampedusa vi possa essere oscillazione tra il soprannaturale di trasposizione e quello di imposizione (ma con una predominanza di elementi a favore del soprannaturale di trasposizione), per Forster invece la collocazione nel soprannaturale di trasposizione appare più pacifica, e che per Malaparte invece sussistano pochi dubbi riguardo la sua collocazione nel soprannaturale di imposizione. Questa distinzione formale ha un effetto anche sul contenuto della narrazione, che via via si incrudelisce e diventa sempre più perturbante: nel soprannaturale di imposizione, infatti, non abbiamo alcun punto di riferimento; a differenza del soprannaturale di trasposizione, in cui il rimando allegorico del soprannaturale è in qualche modo individuabile, l'evento soprannaturale, spesso fortemente disturbante, viene "gettato nel mondo" senza che ci sia una spiegazione, una linea-guida o una chiave di lettura evidente che possa indirizzarci e di conseguenza il nostro sconcerto resta aperto e irrisolto fino alla fine.

In secondo luogo, i testi che abbiamo deciso di trattare diffusamente nella sezione finale della ricerca, con la parentesi di quello di Forster, scritto e ambientato in anni precedenti, più funzionale a uno specifico raffronto con Tomasi di Lampedusa e alla sua ricezione all'estero, hanno lo scopo anche di delineare un percorso storico di anni centrali per la storia italiana e anche mondiale: dal racconto di Lampedusa, ambientato nel 1938, periodo chiave per l'evoluzione del fascismo, si giunge alla *Pelle*, ambientata tra il 1943 e il 1945, cioè da un anno di svolta per lo sviluppo del secondo conflitto mondiale alla conclusione dello stesso. Tramite questo percorso si è voluto dimostrare come le narrazioni fantastiche, specialmente quelle novecentesche, possano contribuire attivamente all'indagine del contesto storico in cui sono calate, consentendo l'emersione di elementi problematici la cui esposizione non sarebbe ammessa in una scrittura "realistica"; non risulta sempre vero, quindi, che il fantastico voglia essere soltanto una forma di evasione o di rifugio per non pensare o non parlare

del disagio storico vissuto dall'autore o dalla collettività, come spesso si tende ad affermare; esso si dimostra, in questi casi, piuttosto un mezzo per affrontare, denunciare e provare a dare un senso al presente.

BIBLIOGRAFIA

- BALDASSO, Franco, *Curzio Malaparte, la letteratura crudele*. Kaputt, *La pelle e la caduta della civiltà europea*, Bologna, Carocci, 2019.
- BERTONE, Manuela, *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo, 1995.
- BETTINI, Maurizio, SPINA, Luigi, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogia Deorum Gentilium*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, VII-VIII, tomo I, Milano, Mondadori, 1998.
- CANFORA, Luciano, *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980.
- CERVASIO, Stella, *Diedi a Tomasi di Lampedusa la prima lezione di spagnolo*, in «La Repubblica», 4 maggio 2008, consultata al link:
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/05/04/diedi-tomasi-di-lampedusa-la-prima-lezione.html>
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *La ballata del vecchio marinaio*, a cura di Rocco Coronato, con testo a fronte (traduzione di Rocco Coronato), Venezia, Marsilio, 2018.
- CREWS, FREDERICK C., *E.M. Forster: The Limitations of Mythology*, in «Comparative Literature», XII, 2 (Spring, 1960), pp. 97-112.
- D'AMICO, MASOLINO, *Introduzione a FORSTER, Edward Morgan, Romanzi (cfr.)*, pp. XI-XXVIII.
- DAVIS, Jack L., DAVIS, June H., *Poe's Ethereal Ligeia*, in «The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association», XXIV, 4 (1970), pp. 170-176.
- DE MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2019.
- DE MOLINA, TIRSO, *L'ingannatore di Siviglia*, cura e traduzione di Laura Dolfi, Torino, Einaudi, 1998.
- DIPAOLO, Maria Grazia, *For a new reading of Lampedusa's "Lighea"*, in «Merveilles & contes», VII, 1, (May 1993), pp. 113-132.
- ELIOT, Thomas Stearns, *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock*, in *Poesie*, cura e traduzione di Roberto Sanesi, con testo a fronte, Milano, Bompiani, 2020.
- ESIODO, *Teogonia*, a cura di Gabriella Ricciardelli, Milano, Mondadori, 2018.

FORSTER, Edward Morgan, *Introduzione a Giuseppe di Lampedusa*, «Two Stories and a Memory», trad. di Archibald Colquhoun, Harmondsworth, Penguin Books, 1966 (disponibile in traduzione italiana in SAMONÀ, Giuseppe Paolo, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, pp. 415-417).

FORSTER, Edward Morgan, *Aspetti del romanzo*, traduzione di Corrado Pavolini, in *Romanzi*, a cura di Masolino d'Amico, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1986, pp. 1715-1868.

FORSTER, Edward Morgan, *La Sirena*, in *L'attimo eterno e altri racconti*, traduzione di Marcella Bonsanti e Gabriella Fiori Andreini, Milano, Garzanti, 2016, pp. 158-166

FOUQUÉ, Friedrich Heinrich Karl de la Motte, *Ondina*, traduzione di Diana Dell'Omodarme, Milano, TEA, 1989.

LANZA TOMASI, Gioacchino, *Introduzione a TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, Opere, Introduzione e Premesse di Gioacchino Lanza Tomasi; I racconti, Letteratura inglese e Letteratura francese* a cura di Nicoletta Polo, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. XI-LI.

LANZA TOMASI, Gioacchino, *Premessa al Gattopardo* in TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *Opere* (cfr.), pp. 5-18.

LANZA TOMASI, Gioacchino, *Premessa ai Racconti* in TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere* (cfr.), pp. 323-336.

LINARI, Franca, *La narrativa dal dopoguerra agli anni Settanta. Tra Ulisse e Orfeo*, in GIBELLINI, Pietro, *Il mito nella letteratura italiana, IV, L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007, p. 468-471.

LOPES, Elisabete, *Unburying the Wife: A Reflection Upon the Female Uncanny in Poe's «Ligeia»*, in «The Edgar Allan Poe Review», XI, 1 (2010), pp. 40-50.

MALAPARTE, Curzio, *La pelle*, a cura di Caterina Guagni e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2010.

MARTELLINI, Luigi, *Introduzione a MALAPARTE, Curzio, Opere scelte*, a cura di Luigi Martellini, Milano, Mondadori, 1997, pp. XLIV-LXXXVI.

MCDOWELL, Frederick P. W., *Forster's Natural Supernaturalism*, in «Modern Fiction Studies», VII, 3 E. M. Forster: special number (Autumn 1961).

MISSEY, James L., *Forster's redemptive Siren* in «Modern Fiction Studies», vol. 10, no. 4 (Winter 1964-1965), pp. 383-385.

MOLESINI, Andrea, *La voce indivisa. Osservazioni su Lighea*, in *Indagini ottonevicesime. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, V, Firenze, Olschki, 1983, pp. 309-315.

- FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1981.
- OMERO, *Odissea*, prefazione di Fausto Codino, con testo a fronte (traduzione a cura di Rosa Calzecchi Onesti), Torino, Einaudi, 2019.
- ORLANDO, Francesco, *Ricordo di Lampedusa*, Milano, Scheiwiller, 1963.
- ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.
- ORLANDO, Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015.
- PELLIZZARI, Diego, *L'esilio e il ritorno degli dei pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini, 2017.
- PELLIZZARI, Diego, *Classico perturbante. Tre coordinate per una mitologia storica, in Il destino degli dei. Permanenze, riprese e travestimenti letterari* (Atti del XLVI Convegno Interuniversitario, Bressanone, 6-8 luglio 2018), a cura di Gianfelice Peron e Tobia Zanon, Padova, Esedra, 2021, pp. 249-255.
- PELLIZZARI, Diego, *Malaparte scrittore neroniano, Nuovi banchetti e nuovi Trimalchioni*, in *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, a cura di Beatrice Baglivo, Beatrice Manetti, Emmanuel Battiato, Barbara Meazzi, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2020, pp. 283-311.
- POE, Edgar Allan, *Ligeia*, in *I racconti del mistero*, prefazione di Giorgio Manganelli, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2018.
- REALE, Basilio, *Sirene siciliane. L'anima esiliata in «Lighea» di Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1986.
- SAMONÀ, Giuseppe Paolo, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- SANGUINETI, Edoardo, *“Il Gattopardo”*: testimonianza di un vecchio lettore, in *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di Erminio Russo, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 258-269.
- SAVORGNAN CERGNEU DI BRAZZÀ, Fabiana, *Le sirene in Tomasi di Lampedusa e le possibili fonti*, in «Le Simplegadi», XVI, 18 (Novembre 2018), pp. 173-179.
- STAROBINSKI, Jean, *Le Incantatrici*, Torino, EDT, 2007.

STAÜBLE, Antonio, *Tempo e spazio in "Lighea" di Tomasi di Lampedusa*, in «Studi Novecenteschi», XIX (giugno-dicembre 1992), pp. 195-205.

TODOROV, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1991.

TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1992.

TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *La Sirena*, in *I racconti*, in *Opere* (cfr.) pp. 400-432.

TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *Letteratura inglese*, in *Opere* (cfr.) pp. 581-1330.

TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *Ah! Mussolini!*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Busto Arsizio (VA), De Piante, 2019.

VITELLO, Andrea, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987.

WELLS, Herbert George, *La Sirena* (con testo a fronte), a cura di Matteo Noja, La vita felice, Milano, 2020.

ZAGO, Nunzio, voce *Tomasi, Giuseppe, duca di Palma, principe di Lampedusa*, in DBI, XCVI (2019) al link https://www.treccani.it/enciclopedia/tomasi-giuseppe-duca-di-palma-principe-di-lampedusa_%28Dizionario-Biografico%29/

FILMOGRAFIA

GIANNARELLI, Roberto, VITALI, Laura (regia), *L'altro '900: Curzio Malaparte*, stagione 3, ep. 6, puntata consultata il 15 ottobre 2022 al link: <https://www.raiplay.it/video/2019/12/laltro-900-Curzio-Malaparte-S3E6-9d0a9450-982f-4966-a4be-80ea8cf568f2.html>

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare, in chiusura di questa tesi, il professor Luigi Marfè, che ha accolto questo lavoro nella sua fase finale, e la professoressa Valentina Sturli, che mi ha seguita con attenzione e incoraggiamento durante tutto il percorso.

Ringrazio poi i miei genitori e Riccardo, per il supporto che mi hanno sempre incondizionatamente fornito.