



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere

Classe LT-10

Tesi di Laurea

***Sirene. Genealogia del mito e riprese  
letterarie contemporanee***

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Laureanda  
Aurora Michielin  
n° matricola 2041983 / LTLT

Anno Accademico 2025 / 2026



## Indice

Introduzione	5
Capitolo I. Per una storia letteraria delle sirene	13
La nascita del mito	13
I luoghi delle sirene	17
Il canto delle sirene	21
La morte delle sirene	25
Capitolo II. Metamorfosi diacroniche del mito	29
La sirena cristiana	29
Dalla teologia alla filosofia naturale	33
La sirena demoniaca	37
Il corpo come dispositivo simbolico	41
Capitolo III. <i>La Sirena</i> di Giuseppe Tomasi di Lampedusa	47
Tomasi di Lampedusa: temi e stile	47
La rappresentazione del femminile	50
<i>La Sirena</i>	54
Lighea/Ligeia: un confronto con E.A. Poe	60
Bibliografia	65
Ringraziamenti	69



## Introduzione

L'oggetto di questa tesi è la sirena, figura che occupa un posto centrale nell'immaginario mitico e letterario. Essa, infatti, è una creatura mitica e sfuggente, perché prende forma nel confine tra umano e animale. La sirena attraversa diverse epoche e tradizioni, sempre associata alla seduzione e alla distruzione, trasformandosi continuamente, ma senza mai perdere la propria forza simbolica. Fin dalle sue prime attestazioni nella cultura greca, la sirena appare come un essere liminale, legato alla dimensione della conoscenza e del canto, che possiede però un forte contatto con l'aspetto mortale. La morte è legata all'immaginario collegato a questa creatura fin dalla sua origine, perché è ciò cui induce i marinai, ed è essa stessa condotta al suicidio. Questo dunque è un aspetto che veicola tutte le connotazioni orbitanti attorno alla creatura. Nel corso dei secoli, la sua immagine è oggetto di profonde metamorfosi: dalla creatura mostruosa della mitologia antica, passando per la demonizzazione attuata dalla tradizione cristiana, fino alle molteplici rielaborazioni simboliche della letteratura moderna.

Questo lavoro ha come obiettivo quello di prendere in esame la genealogia del mito della sirena e alcune sue trasformazioni nella tradizione letteraria, con particolare attenzione alla rielaborazione proposta da Giuseppe Tomasi di Lampedusa nel racconto *La Sirena*. L'indagine si propone di analizzare il modo in cui questa figura mitica viene costruita, interpretata e trasformata nel tempo; ponendo l'accento sulla prospettiva attraverso cui lo sguardo maschile rielabora e manipola la creatura nell'immaginario. Infatti, in molte delle sue rappresentazioni letterarie, la sirena emerge come figura costruita proprio all'interno della volontà dell'uomo, che ne va veicolando le caratteristiche simboliche, corporee e morali. Il mito sirenico diventa così uno spazio privilegiato per osservare le modalità attraverso cui la cultura ha da sempre rappresentato il femminile. In questa declinazione, la sirena si presenta come dispositivo simbolico attraverso il quale si articolano tensioni profonde, legate al rapporto tra conoscenza, eros e alterità. La sua figura si colloca in una zona di confine tra attrazione e pericolo, incarnando un modello di femminilità percepito come mostruoso e destabilizzante,

allontanato volontariamente dalla dimensione del mondo terreno, e posto in quella distante e liminale del mare, dove soggiornano le creature mostruose e incontrollabili. Nel corso della tradizione culturale, le ambivalenze legate alla figura della sirena hanno prodotto interpretazioni differenti della stessa, che si articolano in un ampio raggio fenomenologico, che va dalla sua demonizzazione fino alla progressiva trasformazione in figura allegorica e simbolica.

Il presente lavoro adotta una metodologia multidisciplinare, che integra diversi approcci critici. Lo strumento principale utilizzato è il metodo comparativo, che ha consentito di rintracciare le esistenze e le varianti del mito della sirena, attraverso epoche diverse, dall'antichità al moderno, mettendo in relazione fonti classiche, testi medievali e la narrativa del Novecento. L'indagine si avvale anche di strumenti della mitocritica, attui ad esaminare come la figura della sirena si muova come archetipo riattualizzato nel tempo, e mantenga comunque un nucleo simbolico costante, pur cambiando la sua forma fisica. Questo viene garantito e attuato anche grazie alla lente critica adottata, legata agli studi di genere sulla decostruzione del *male gaze*, ovvero lo sguardo maschile, che storicamente ha plasmato l'iconografia e la morale del corpo sirenico. In particolare nell'ultimo capitolo, l'indagine si concentra sull'analisi testuale e narratologica del testo di Tomasi di Lampedusa, esaminando le scelte stilistiche, narrative e l'intertestualità che lega il personaggio di Lighea alle fonti classiche. In conclusione il lavoro si fonda su una disamina di fonti primarie, quali testi letterari e rappresentazioni iconografiche, e fonti secondarie, come saggi critici, trattati di demonologia e studi antropologici, attraverso una ricca documentazione bibliografica.

Il primo capitolo prende in esame la formazione e lo sviluppo del mito della sirena, specificatamente nella tradizione antica, ricostruendone le principali attestazioni mitologiche e letterarie. L'obiettivo di questa prima sezione è quello di delineare una genealogia della figura sirenica, mettendo in luce la complessità delle sue origini. Il capitolo si concentra in primo luogo sulle diverse narrazioni relative alla nascita delle sirene nella mitologia greca. La prima grande attestazione della loro presenza si trova nell'*Odissea*, dove le sirene fanno il loro ingresso come creature dotate di potere conoscitivo ammaliante. A partire da questa testimonianza, la tradizione mitologica sviluppa numerose varianti relative alla loro origine. In seguito sono analizzati invece i luoghi associati alla presenza delle sirene nella tradizione antica. Le fonti letterarie

collocano queste creature in spazi fortemente simbolici, caratterizzati da una dimensione insulare e liminale. Altre tradizioni esplicitate nel paragrafo individuano differenti collocazioni geografiche della loro dimora, in alcune zone del Mediterraneo. Anche la letteratura tardoantica contribuisce a consolidare questi scenari. È inoltre analizzato il valore simbolico di questi luoghi, intesi come di confine tra mobilità e immobilità, un'opposizione che riflette anche una tensione simbolica tra movimento del navigante e la staticità seduttiva della sirena. Il capitolo prende poi in esame la dimensione corporea della sirena, soffermandosi sulle diverse forme fisiche che le vengono attribuite nella tradizione antica e sulla sua voce. Nelle rappresentazioni arcaiche, infatti, la sirena appare come una creatura ibrida. Le fonti letterarie mettono inoltre in evidenza l'importanza della voce e del canto come strumenti principali del suo potere. Il canto sirenico viene interpretato come una forma di sapere e di conoscenza, capace di promettere al navigatore un'esperienza di superamento dei limiti umani. Il quarto paragrafo analizza infine il tema della morte delle sirene nella tradizione mitica. Diverse fonti narrano la fine di queste creature, nella conseguenza del fallimento del loro potere seduttivo. In seguito alla loro morte, alcune tradizioni, collocano i corpi delle sirene in luoghi specifici del Mediterraneo, dando alle sirene una valenza eziologica e fondativa, poiché il mito contribuisce a spiegare l'origine e la sacralizzazione di specifici luoghi. Queste narrazioni contribuiscono a consolidare il carattere liminale della figura sirenica, che continua a esistere nella memoria mitica, anche dopo la propria scomparsa.

Il secondo capitolo si concentra sulla metamorfosi della figura della sirena nel corso della tradizione medievale e moderna, mettendo in luce il progressivo mutamento della sua funzione simbolica all'interno della cultura. Nel contesto cristiano essa viene progressivamente reinterpretata in chiave morale e teologica, assumendo nuovi significati legati alla tentazione e al peccato. Il capitolo prende in esame la figura della sirena proprio nella tradizione cristiana, cercando di comprendere il modo in cui il pensiero teologico rielabora e trasforma questa creatura mitologica, all'interno dell'immaginario cristiano. Diventa simbolo del pericolo rappresentato dal desiderio e dalla deviazione morale. In questa prospettiva, la sirena viene frequentemente utilizzata come figura allegorica nei testi moralistici e nelle rappresentazioni iconografiche medievali. Il capitolo si concentra poi sul passaggio dalla demonizzazione teologica alla progressiva concezione naturalistica della sirena. Tra il Medioevo e la prima età moderna, infatti, l'immaginario

relativo a queste creature non si limita più alla dimensione simbolica o allegorica, ma viene progressivamente integrato all'interno di tentativi di classificazione del mondo naturale. La sirena entra quindi a far parte dei bestiari, trattati naturalistici e opere enciclopediche, in cui la tradizione mitologica viene reinterpretata attraverso categorie scientifiche e naturalistiche. La sirena fa la sua apparizione e si radica prepotentemente nel mondo reale. Il capitolo, in seguito, analizza la costruzione della sirena demoniaca nella cultura. In questa fase la figura sirenica diventa una delle rappresentazioni più efficaci della tentazione femminile, configurandosi come un corpo seducente e pericoloso allo stesso tempo. La creatura viene così ulteriormente associata alla dimensione del peccato e della minaccia morale, rappresentata dalla seduzione, rafforzando un immaginario in cui il femminile appare come spazio di ambivalenza e di disordine. La femminilità viene manipolata a tal punto da essere espressione sovranaturale demoniaca; d'altra parte, viene addirittura privata della sua voce, considerata non esistente. L'ultima parte del capitolo approfondisce infine la dimensione simbolica del corpo della sirena nel suo essere donna. Essa viene interpretata come un dispositivo attraverso cui si articolano rappresentazioni del femminile, costruite all'interno di uno sguardo maschile. La figura sirenica diventa uno spazio simbolico nel quale si condensano tensioni profonde di desiderio, controllo, attrazione e paura. Il corpo ibrido della sirena, associato agli aspetti mortali, può essere interpretato come una costruzione culturale che riflette le modalità attraverso cui la cultura ha rappresentato e regolato il femminile non controllabile e, di conseguenza pericoloso.

Il terzo capitolo si concentra sulla rielaborazione moderna del mito della sirena nel racconto *La Sirena* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, testo pubblicato postumo, anche noto con il titolo *Lighea*. In questo racconto, la figura mitica viene reinterpretata all'interno di una dimensione narrativa che unisce memoria, mito e esperienza amorosa. L'obiettivo del capitolo è analizzare il modo in cui Tomasi di Lampedusa riprende e trasforma la tradizione sirenica, inserendola in un contesto letterario moderno e attribuendole nuove valenze simboliche. Il capitolo prende dapprima in esame la poetica dell'autore, soffermandosi sui principali temi e sulle caratteristiche stilistiche della sua produzione letteraria, collocate nel contesto sociopolitico. In particolare, vengono presi in considerazione il rapporto con la memoria, la centralità della Sicilia come spazio simbolico del mito e la dimensione elegiaca che attraversa l'opera lampedusiana. Il

capitolo esamina poi la visione del femminile presente nella narrazione di Tomasi di Lampedusa. Le figure femminili che emergono nelle sue produzioni assumono spesso una valenza simbolica che trascende la rappresentazione realistica, diventando portatrici di valore. In questo contesto, il femminile appare come uno spazio di mediazione tra la dimensione umana e quella mitica. Il capitolo propone quindi un'analisi testuale del racconto *La Sirena*, concentrandosi in particolare sulla costruzione narrativa della figura di Lighea e sul rapporto che essa instaura con il giovane La Ciura. L'incontro con la creatura mitica viene interpretato come un'esperienza che sospende la dimensione cronologica del tempo, aprendo uno spazio narrativo altro, che lo rende possibile. Il capitolo analizza infine i due volti della figura di Lighea, mettendo in relazione la sirena lampedusiana con la tradizione letteraria precedente. In particolare, viene ripreso il confronto con la figura di Lighea nel racconto di Edgar Allan Poe, evidenziando affinità e differenze tra le due costruzioni narrative.

Attraverso il percorso delineato, il lavoro intende mostrare come la figura della sirena non costituisca soltanto un elemento marginale della tradizione mitologica, ma rappresenti uno dei dispositivi simbolici più resilienti attraverso cui la cultura, ha costruito e interpretato il femminile. Dalle prime attestazioni nella tradizione antica, fino alle rielaborazioni letterarie moderne, la sirena appare come una figura profondamente ambivalente, sospesa tra attrazione e minaccia. Questa creatura viene progressivamente ridefinita all'interno di sistemi simbolici differenti, assumendo significati che riflettono le tensioni della cultura che la produce. In particolare, la tradizione tende a inscrivere il corpo sirenico all'interno di uno sguardo maschile, che ne determina la funzione, spogliandola di volta in volta delle interpretazioni precedenti e attribuendone di nuove. In questa prospettiva, la rilettura lampedusiana assume un significato rilevante: Lighea non si presenta più soltanto come creatura mostruosa della tradizione, ma come figura mitica capace di incarnare la dimensione assoluta. Attraverso questa visione, al mito della sirena viene restituita la sua dimensione originaria arcaica e simbolica.

Il percorso ricostruito nei tre capitoli mostra, dunque, come la sirena continui a rappresentare uno spazio privilegiato maschile di rielaborazione simbolica del femminile, capace di attraversare epoche e contesti culturali differenti. Il racconto di Tomasi di Lampedusa si configura come uno degli esempi più suggestivi di reinterpretazione

moderna del mito sirenico, in cui la figura della sirena recupera la propria dimensione originaria di creatura liminale, posta al confine tra mondo umano e dimensione mitica.

*Alle donne, sirene immobili:  
abbiate il coraggio di affondare le navi dei conquistatori,  
e di muovervi, nuotando, verso il vostro destino.*

*-da chi ha imparato a nuotare da sola  
e ha trovato casa nel mare*



# Capitolo I

## Per una storia letteraria delle sirene

### La nascita del mito

La prima testimonianza letteraria del mito delle Sirene è costituita dall'*Odissea*, testo fondante della cultura e dell'immaginario occidentale. In particolare, nel poema si assiste ad un dialogo tra Circe ed Odisseo, durante il quale la potente maga, divenuta alleata dell'eroe, lo avverte riguardo ai pericoli che lo attendono nascosti nel mare:

Per prima cosa giungerai dalle Sirene che incantano ogni uomo che le sfiori da vicino. Chi, ignaro, si accosta e ode la loro voce, a casa non ritorna più, non lo festeggiano più la sposa e i figli. Con la loro voce melodiosa le Sirene lo incantano.<sup>1</sup>

Viene immediatamente rimarcata la dolcissima voce dalla maga, prerogativa delle ninfe, che assieme al viso di fanciulla, seduce con il fascino del mare.

Circe prosegue ammonendo Odisseo riguardo alla pericolosità delle Sirene, che incantano chi è tanto ignaro da ascoltarle. La parola ignaro deriva dal latino *ignarus*, composto da un prefisso privativo *in-*, seguito da *gnarus*, ovvero colui che sa, che è esperto, in relazione a *gnoscere*, ovvero alla conoscenza.<sup>2</sup> Ignaro è dunque colui che non conosce, in opposizione alla sapienza e alla piena consapevolezza che invece connota le Sirene. Esse, infatti, vivono il potente dualismo maschilista che le intrappola in un corpo mostruoso e violento, proprio perché come donne hanno osato conoscere. La fisicità delle stesse viene descritta al pari di un uccello rapace, con ali e artigli, pronto ad attaccare e smembrare tutti coloro che osano avvicinarsi, con la falsa promessa di una conoscenza ultraterrena.

---

<sup>1</sup> *Odissea* XII, 39, cit. in E. Moro, *Sirene. Il mistero del canto*, Venezia, Marsilio, 2023, vv. 39-45, p. 73.

<sup>2</sup> G. Folena, F. Palazzi, *Novissimo Dizionario della Lingua Italiana*, Milano, Fabbri, 1939, p. 651.

La mostruosità delle Sirene tuttavia, non sembra essere prerogativa assoluta delle stesse, che originariamente si racconta fossero graziose fanciulle, amiche di Persefone e legate dunque indissolubilmente al dio dell'oltretomba Ade. L'iconografia tipica lo rappresenta come un uomo barbuto e austero, spesso accompagnato da Cerbero, un enorme cane a tre teste con la coda di serpente: «Cerbero, mostro possente, riempie quei luoghi con triplice latrato...».<sup>3</sup>

Il mito di Persefone è distribuito in diverse fonti antiche, si trova anche all'interno degli inni omerici, ovvero una raccolta autonoma di componimenti attribuiti tradizionalmente ad Omero. Il mito racconta che, mentre Persefone stava raccogliendo i fiori nei campi, la terra si spaccò e ne emerse Ade, che rapì la fanciulla, portandola nel suo regno dell'aldilà. La madre Demetra la cercò disperatamente, tale sofferenza materna si ripercosse sulla terra che cominciò a diventare sterile e priva di vita.<sup>4</sup> La colpa venne attribuita alle compagne di Persefone, che avrebbero dovuto proteggerla, ovvero le Sirene. L'ira della madre si scaglia tanto violentemente sulle ninfe che vengono trasformate in uccelli. Con il corpo stravolto si narra poi che andarono posandosi su uno scoglio, dal quale insidiavano i marinai di passaggio. Altre fonti, collegate sempre al mito di Ade, raccontano invece che, a seguito della scomparsa, le Sirene si misero a cercare per tutta la terra, ma, non riuscendo a trovarla, pregarono gli dèi di avere le ali per poter sorvolare anche il mare, e vennero dunque trasformate in uccelli, condannate a ricercare l'amica in eterno. Seguendo poi una tradizione mitica ancora più rara, Afrodite, la dea dell'amore e del desiderio, adirata per la disobbedienza mossa dalle Sirene nei suoi confronti, trasformò le ragazze in uccelli semiumani, perché avevano deciso di conservare per sempre la loro verginità.<sup>5</sup> La trasformazione si declina sessualmente, in quanto nella mentalità antica il canto è caratteristica tipica degli uccelli, ma anche arma seduttiva e ingannatrice. In questo modo, le Sirene non avrebbero mai più potuto sottrarsi all'eros, essendo ora portatrici di seduzione, e colpite da punizione erotica.

Il legame intrinseco delle Sirene con la dimensione acquatica traspare anche dalla loro genealogia, che ha varianti materne, ma che individua la figura paterna in Acheloo.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> P. Virgilio Marone, *Eneide*, VI, 417, trad. it. R. Calzecchi Onesti, Milano, Mondadori, 1965, p. 205.

<sup>4</sup> *A Demetra. Inno omerico*, a cura e traduzione di A. Torino, Roma, Contrasto, 2022, vv. 18-30, p. 43.

<sup>5</sup> F. Pontani, *Scholia graeca in Odyseam*, vol. VI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2025, XII, 39.

<sup>6</sup> M. Melotti. *Le Sirene: Incanto e seduzione*, Milano, Mondadori, 2019, p. 9.

Quest'ultimo è una divinità fluviale della mitologia greca, una delle personificazioni dell'omonimo fiume, il più lungo della Grecia occidentale. Nell'immaginario greco i fiumi vengono riconosciuti come ponti che collegano il mondo dei vivi con quello dei morti, è proprio per questo che molto spesso Acheloo viene identificato come padre delle Sirene, in quanto collegato anch'esso alla mortalità e al mito di Ade, proprio il dio dell'oltretomba. Per quanto riguarda la madre, invece, vengono proposte diverse presenze: per prima Sterope, un'oceanina figlia di Oceano e Teti, che era solita accompagnarsi alle ninfe e dalle quali ha acquisito le arti. Successivamente nella tradizione emerge anche una Musa, tra cui Tersicore, Melpomene o Calliope, che porta con sé e trasmette alle figlie la funzione comunicatrice e sociale.<sup>7</sup>

Una seconda tradizione mitologica celebra le Sirene come figlie di Forco, una divinità marina appartenente alla generazione più antica degli dèi, personificazione del mare profondo, selvaggio e pericoloso. Questa divinità avrebbe trasmesso alle figlie la caratteristica di ambiguità e pericolosità. La compresenza di diverse genealogie testimonia la volontà degli antichi di affidare e spiegare le peculiarità delle Sirene attraverso l'attribuzione di padri e madri con caratteristiche diverse che vengono trasmesse alle figlie. Forco nella tradizione va congiungendosi con Gea, ovvero Madre Terra, che, ricevute delle gocce di sangue, avrebbe fecondato la terra e dato origine alle Sirene. Un'altra unione di Forco riportata è quella con Chthòn, considerato un essere mostruoso e ibrido, non però attribuito ad una dea individualizzata, ma espressione dei canti e dei lamenti dei mortali. È quindi un sostantivo che si collega alle viscere più oscure ed infernali della Terra, che si trasmette nuovamente alle figlie Sirene, che diventano figure liminari, radicate nel mondo dei morti. Si denota dunque come la componente mortale e marina sia intrinseca nella creazione sirenica, come se esse, ancora prima di essere trasformate in uccelli, fossero già destinate geneticamente al ruolo loro attribuito.

Una caratteristica predittiva è legata anche al loro nome collettivo.<sup>8</sup> Indagando il termine Sirene, nel corso del tempo sono state individuate diverse possibili radici, dalle quali si sarebbe sviluppato il loro nome. La prima interpretazione è quella che si possa essere sviluppato da *seirà* o *seiràò*, termini greci che indicano la corda e l'atto del legare,

---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007, p. 95.

alludendo al canto delle sirene come fune che imprigiona e avvinghia, al pari delle corde che legano Odisseo, impedendogli di raggiungere il dolce canto melodioso.

Un'altra interpretazione deriva dal termine *séirios*, ovvero Sirio, che fa riferimento ad una stella della costellazione del Cane che si manifesta durante la stagione estiva, attribuendo alle Sirene la caratteristica di demoni del mezzogiorno. Si tratta di un'espressione greca legata al mezzogiorno, l'ora più calda e immobile del giorno, percepito dunque come un momento pericoloso, maligno e liminare. Vi erano infatti vere e proprie personificazioni dell'ardore e del calore di quel momento della giornata, che causavano delirio, sonnolenza e follia, legate al calore, all'immobilità e alla perdita di controllo, è qui che emerge lo stretto parallelismo con il canto delle Sirene, capace di avvicinare l'anima e alterare la coscienza.<sup>9</sup>

Vi è poi un termine che si rifà in maniera specifica alle api o produttrici di cera: *seirèn*. Le api nella tradizione antica vengono considerate animali speciali, in quanto portatrici di sapere e mediatrici tra i mondi, oltre che ad avere un'ampia mitografia; in particolare le melissai, ovvero le api vergini, nutrono Zeus, re degli dèi, consegnandogli in questo modo la capacità del 'dolcissimo eloquio'.<sup>10</sup> Il miele è considerato nella tradizione panellenica metafora di eloquenza, canto e poesia, e le stesse api sono simbolo di mantica e canto profetico. La presenza di elementi mellifluidi si dipana lungo tutto l'episodio omerico, andando ad esercitare un forte potere simbolico nello stesso. Da un lato, le Sirene vanno intonando un canto che viene definito 'dolcissimo' e una voce che si caratterizza per un 'suono di miele'. Dall'altro, Odisseo inserisce la cera nelle orecchie dei compagni, cospargendo il prodotto delle api all'interno del corpo dei suoi compagni, creando una barriera che permetterà loro di preservarli tra i vivi, mentre passano accanto alla morte. Questo pensiero è definito 'magico': ad un'azione magica ne va opposta un'altra uguale e contraria; la barriera posta con il miele impedisce paradossalmente al miele stesso di penetrare nel corpo e nell'anima degli uomini.

Un'ultima interpretazione si sviluppa attorno al termine *seirén*, un uccello, che Claudio Eliano inserisce all'interno di un elenco di animali.<sup>11</sup> Viene descritto come un

---

<sup>9</sup> Teocrito, *idillio* I, vv. 15-18.

<sup>10</sup> F. Pontani, *Scholia graeca in Odyseam*, vol. II, Roma, *Edizioni di Storia e Letteratura*, 2025, XII, 39.

<sup>11</sup> Claudio Eliano, *De natura animalium* XII, 23.

piccolo uccello che di solito si trova su isolotti, il qual produce un canto incredibilmente dolce che incanta i naviganti e induce all'oblio della rotta, è ornitologicamente identificabile come un verzellino. Questa definizione terminologica va a confermare l'aspetto insulare e l'ipnotico canto, che caratterizza le Sirene, rifiutando la componente mostruosa delle stesse e l'elemento marino, attraverso una naturalizzazione e una razionalizzazione zoologica del mito.

Il numero delle Sirene, come altre loro caratteristiche, varia nel tempo. In Omero il numero non è specificato, anche se l'interpretazione iconografica arcaica ne presuppone due, non connotate di nomi individuali. Successivamente, gli autori hanno mantenuto il numero omerico, ma hanno allargato la loro identità, dotandole di nomi individuali ben precisi; si attesta infatti negli *Scholia* a *Odissea* XII, 39 la presenza dei due nomi: Aglàopheme e Thelxiepeia.<sup>12</sup> Si tratta di nomi parlanti, che si indirizzano alla caratteristica eminente delle Sirene, ovvero la voce e l'eloquio, la prima infatti è connotata da linguaggio splendente, da *agla*, che significa splendida e *pheme* che identifica la voce; la seconda è colei che incanta con il discorso, da *thelgo*, ovvero incantare e *epos* quindi canto. In età ellenistica e romana la triade diventa dominante e il numero si fa canonico negli autori successivi. I nomi che le individuano sono: Partenope, 'viso di vergine', Leucosia, 'la bianca', e Lighea, 'la canora'.<sup>13</sup>

## I luoghi delle sirene

«Rapida intanto la bella nave giunse all'isola delle sirene, la sospingeva un vento favorevole»<sup>14</sup>: nell'*Odissea* assistiamo ad una descrizione chiara del luogo nel quale sono situate le Sirene. La dimensione insulare è caratteristica infatti delle stesse e in generale delle figure femminili della mitologia. Le isole sono circondate dal mare e garantiscono l'allontanamento da ciò che è pericoloso o incontrollabile. Il fatto che le Sirene stesse siano relegate ad un ambiente lontano e distante non sorprende, in quanto pericolose e incontrollabili da parte dell'uomo. L'avvicinamento dell'essere maschile alle Sirene lo

---

<sup>12</sup> F. Pontani, *Scholia graeca in Odysseam*, vol. II, XII, 39.

<sup>13</sup> M. Melotti, *Le Sirene: Incanto e seduzione*, cit., p. 9.

<sup>14</sup> *Odissea* XII, 39, cit. in E. Moro, *Sirene. Il mistero del canto*, vv. 165-169, p. 74.

distoglierebbe dal percorso sociale del *nostos*, ovvero del ritorno a casa, in particolare del ritorno dei guerrieri greci dopo la guerra di Troia, come accade a Odisseo. Il ritorno non si concretizza nel mero approdo alla città di partenza, ma è connotato da un insieme di fattori, tra cui la salvezza dai pericoli del mare, il recupero dell'ordine domestico e la ripresa di una vita sociale all'interno della propria comunità. Nella visione del mondo degli antichi Greci, infatti, la dimensione di socialità ricopre un ruolo importantissimo per il soggetto, che si riconosce come individuo completo solamente nella stessa. Penelope, la moglie di Odisseo, rappresenta per lui la più alta dimensione sociale a cui spingersi e verso cui dirigersi, per riconquistare la sua stessa identificazione. La figura di Penelope si contrappone alla figura delle Sirene, dato che queste tengono l'eroe lontano dal *nostos*, e il rapporto erotico con esse, attraverso la voce, non crea una famiglia e non è finalizzata alla costruzione di un *oikos*.<sup>15</sup> È in questo modo che va delineandosi l'origine de mito della *femme fatale* sirenica, che non lascia controllo alcuno agli uomini, i quali, assuefatti dalla voce melodiosa, cadono inevitabilmente nella rete. Il mito delle Sirene permette di definire una precisa visione del femminile nella cultura greca; essa, infatti, è riconosciuta come donna, ma non come sposa legittima, al massimo può essere prostituta.<sup>16</sup> La libertà sessuale, quindi, va definendo la donna stessa, che può scegliere questo modo di vivere, ma a costo del suo status sociale.

«Esse stanno sul prato, tra cumuli di ossa umane: corpi putrefatti resti di carni disfatte»<sup>17</sup>: questa sentenza presente nell'*Odissea* è mossa da Circe, che avverte Odisseo dei pericoli che dovrà affrontare in mare durante il suo viaggio di ritorno. Il prato assume in questa frase un'esplicita valenza sessuale, come metafora dei genitali femminili. Questo si riscontra anche nell'identificazione che nella mitologia è stata data all'isola: Thasos, che nell'Egeo Settentrionale presidia il golfo di Kavala, accanto alla penisola calcidica, viene definita come l'isola delle Sirene, ed è descritta come un'area ricca, verde e abitata da api e miele.<sup>18</sup> Il prato, dunque, si declina come espressione del potere seduttivo e incantatore delle Sirene, rivelandosi sempre di più come spazio sessuale. Questa teoria si consolida riprendendo il mito di Ade e Persefone, in quanto la ragazza stessa viene rapita dal dio dell'oltretomba mentre si trova in un prato e sta raccogliendo i

---

<sup>15</sup> M. Melotti, *Le Sirene: Incanto e seduzione*, p. 47.

<sup>16</sup> Ivi p. 49.

<sup>17</sup> *Odissea* XII, 39, cit. in E. Moro, *Sirene. Il mistero del canto*, vv. 45-47, p. 73.

<sup>18</sup> M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, p. 124.

fiori. Il prato fiorito dunque si caratterizza come uno spazio liminale, pericoloso e sessualizzato, dove la giovane donna è esposta al possesso presumibilmente violento da parte di Ade.<sup>19</sup> Trovandosi infatti declinato all'interno di una società maschile e guerriera, il passaggio dal mondo adolescenziale dei giochi a quello della maturità sessuale avviene attraverso dinamiche violente e brusche.

Nell'immaginario greco, il prato fiorito è il luogo dove la natura esprime la propria potenza generativa, Esiodo stesso attribuisce all'isola delle Sirene il nome di *Anthemoessa*, che evoca la fioritura; il termine infatti deriva dalla radice *anthos*, che significa 'fiorita'.<sup>20</sup> La spazialità aperta si delinea come spazio di transizione dall'innocenza e come perdita della verginità, come nel caso della stessa Persefone. In particolare, nella cultura greca il prato come elemento viene associato alla primavera e alla fioritura, così come alla sessualità emergente, oltre al fatto che è un luogo non regolato dalle leggi sociali, fuori dallo spazio domestico e dunque più esposto al pericolo.<sup>21</sup> È un ambiente non coltivato, in opposizione a quello antropizzato dei campi e delle città. Il fatto inoltre di essere circondato da ossa e scheletri umani, allude ad uno spazio funerario, che generalmente è situato proprio al di fuori delle città. Va dunque delineandosi nella tradizione come spazio di transizione, per cui il nostro mondo e il mondo altro sembrano incontrarsi: da un lato l'allontanamento di Persefone dall'innocenza e dall'altro quello degli ignari marinai dalla vita, entrambi dunque destinati a stanziarsi nell'oltretomba.

Successivamente, altri autori si sono interessati alla collocazione dell'isola delle Sirene, tra cui Apollonio Rodio. All'interno delle *Argonautiche* l'autore conduce gli Argonauti nei pressi alle Sirene, collocando l'isola delle stesse davanti alla Sicilia e localizzandola occidentalmente nella dimensione tirrenica. Apollonio Rodio, al pari di Esiodo, dichiara che si tratti di un 'isola fiorita', attribuendole il nome di *Anthemoessa*.<sup>22</sup> Nell'età tardo-ellenistica la Sicilia è considerata crocevia culturale, in quanto circondata

---

<sup>19</sup> M. Detienne, *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1972; trad. it. *I giardini di Adone. La mitologia dell'erotismo vegetale in Grecia*, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 41-55.

<sup>20</sup> K. Kerényi, *Die Gotter der Griechen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1951; trad. it. *Gli dèi della Grecia*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 154-155.

<sup>21</sup> J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965; trad. it. *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 183-198.

<sup>22</sup> M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, p. 112.

dal mare e quindi luogo di scambi commerciali, oltre che di contatto con le pericolosità dell'ignoto. Un altro autore che delinea precisamente la collocazione delle Sirene è Claudiano, all'interno della sua opera *De raptu Proserpinae*; in particolare nel secondo libro va esplicitando il luogo presso il Capo Peloro a Messina.<sup>23</sup> Il promontorio di Peloro viene riconosciuto al tempo stesso come uno spazio pericoloso per la navigazione e come soglia tra il Mar Ionio e il Tirreno, implicando da un lato la pericolosità delle creature marine e dall'altro il principio della liminarietà, che ingloba le Sirene per necessaria coerenza semantica. La transizione geografica che scorgiamo all'interno dei due diversi autori, dalla costa tirrenica al promontorio siciliano, riflette l'appropriazione mitografica della Magna Grecia: l'espansione coloniale greca e la funzione politica dei miti contribuiscono a delineare quello che è lo spazio identitario ellenico.<sup>24</sup>

Un altro elemento essenziale nell'incontro omerico con le Sirene, che consente di delinearne l'aspetto spaziale, è la mobilità. L'incontro tra Odisseo e le Sirene avviene in uno spazio irreali, in quanto anche le condizioni atmosferiche e del mare vanno modificandosi, creando uno spazio immobile e fuori dal tempo: «Quando all'improvviso il vento cadde, un demone placò le onde e fu bonaccia sul mare».<sup>25</sup> Tutto si ferma, in un cambio di velocità improvviso, dove i navigatori non hanno più controllo sulla nave, affidata unicamente al mare piatto. La mancanza di bonaccia è funzionale all'ascolto, permette agli uomini di dedicarsi unicamente al canto. Il cambiamento ha anche una valenza psicologica, che sottolinea una discontinuità spaziale, segnando il passaggio dal mondo del reale e culturale, al mondo incantato e altro.<sup>26</sup> Il cambiamento sembra preparare i navigatori a quello che li attende: la perdita della coscienza, e di conseguenza la perdita del controllo maschile sulle proprie facoltà e per estensione sul corpo della donna. Tale sovversione dei ruoli investe una dicotomia vigente nella cultura greca, ovvero quella tra mobilità e immobilità, che contribuisce a distinguere l'identità di genere. Al contrario dell'eroe che si muove lungo il percorso, le Sirene sono immobili, delimitate nella loro alterità. La mobilità dell'uomo consente allo stesso di detenere il potere; infatti, nella realtà greca partecipava alle assemblee e andava a combattere, in opposizione ai ruoli addomesticati della donna che chiusa in casa, ne cura i beni e i figli. Nell'ambito

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> G. Pugliese Carratelli, *La Magna Grecia*, Milano, Garzanti, 1983, pp. 119-146.

<sup>25</sup> *Odissea* XII, 39, cit. in E. Moro, *Sirene. Il mistero del canto*, vv. 167-169, p. 74.

<sup>26</sup> M. Melotti, *Le Sirene: Incanto e seduzione*, cit., p. 65.

domestico, così come in quello politico, dove lo spostamento è prerogativa fondante dell'uomo, che attraverso l'esplorazione prende controllo di nuove terre e sottomette i popoli. Alla donna viene negata anche la mobilità sessuale, perché non ha la possibilità di spostarsi e incontrare altri uomini.<sup>27</sup> Odisseo nel viaggio di ritorno a casa incontra molte donne, tra cui Calipso e Circe, con le quali intrattiene dei rapporti, mentre la moglie Penelope deve attenderlo per vent'anni confinata nelle mura di casa, cercando di divincolarsi dalle molestie dei Proci. Le Sirene, pur iscrivendosi nella categoria femminile dell'immobilità e dell'attesa, eludono al tempo stesso una definizione univoca. Il loro canto ha le stesse caratteristiche della parola maschile, è performante e diretta, riesce dunque a scagliarsi contro il navigante, rovesciando la facoltà d'azione e condannando l'uomo alla morte sociale. La morte non è dunque fisica, ma esclude la possibilità di riacquisizione sociale, portando la vittima alla perdita di individualità e all'impossibilità del *nostos*. Le Sirene hanno dunque il potere di annullare la mobilità, riducendo gli uomini ad un mucchio di ossa immobili, impossibilitando il riconoscimento del corpo e condannando all'oblio sociale.

### Il canto delle sirene

«Rapida correva la nave ma quando fummo a un tiro di voce essa non sfuggì alle Sirene che intonarono un dolcissimo canto»<sup>28</sup>: la nave guidata da Odisseo giunge, come da previsione di Circe, a passare di fronte all'isola delle Sirene, dopo che il tempo si è fatto immobile e silenzioso, proprio per rendere udibile il dolce canto. Dalla lettura di Omero non traspare chiaramente come sia acusticamente la voce sirenica, si limita a connotarla con aggettivi positivi e a riportare le parole pronunciate; solamente le fonti antiche vanno indagando questo aspetto. Eustazio di Tessalonica sottolinea la dolcezza del canto, associandola al miele, ma sostenendo che sia allo stesso tempo acuta come il grido di uccelli marini.<sup>29</sup> Mantiene dunque la visione omerica, sottolineandone però l'aspetto animalesco, che contribuisce alla definizione dell'immagine sensuale sirenica, sviluppatasi dalla commistione tra donna e natura. Allo stesso modo, Claudio Eliano

---

<sup>27</sup> Ivi p. 36.

<sup>28</sup> *Odissea* XII, 39, cit. in E. Moro, *Sirene. Il mistero del canto*, vv. 183-186, pp. 74-75.

<sup>29</sup> F. Pontani, *Scholia graeca in Odysseam*, vol. II, XII, 39-40.

sviluppa l'idea delle Sirene come esseri intermedi tra donne e animali, e il loro canto naturale, simile a quello canoro di piccoli volatili. Anche Platone, all'interno del *Fedro*, va indagando la voce sirenica e ritiene che essa sia armonica e perfetta, tanto da far parte della musica delle sfere cosmiche, diventando in questo caso simbolo di ordine divino e armonia universale, non inganno animalesco come invece interpretato precedentemente. Un autore che riprende la dimensione dura del suono è Ovidio, che all'interno delle *Metamorfosi* descrive l'origine alata delle Sirene e il loro canto come memoria ed eco del dolore di Persefone, segno del passato violento.<sup>30</sup> Nell'arco della tradizione greco-romana si assiste dunque a una rappresentazione ibrida della voce sirenica, da un lato armoniosa e divina e d'altra parte, pericolosa e animalesca. Nella tradizione moderna si favorisce invece una simbolizzazione del suono, che si struttura attraverso i diversi autori, come confine tra linguaggio e natura, e tra maschile e femminile. Ne sono un esempio Jean-Pierre Vernant, che si sofferma sulla descrizione della liminarietà del canto, al confine tra parola e suono naturale che seduce e disgrega. Claude Calame ne rimarca invece l'aspetto corale e rituale, come espressione del potere e dell'alterità femminile. Infine Charles Segal commenta la voce come dolce e chiara, una parola performativa che ha la capacità di sciogliere l'identità dell'ascoltatore, seducendolo con l'arma della conoscenza:<sup>31</sup>

Avvicinati, Odisseo Glorioso, grande vanto dei Danai, ferma la nave e ascolta la nostra voce. Nessuno mai è passato di qui con la sua nave senza ascoltare il nostro dolcissimo canto. Sappiamo tutto quello che accadde nella vasta terra di Troia, ciò che patirono Argivi e Troiani per volontà degli dèi. Tutto sappiamo quello che accade sulla terra feconda.<sup>32</sup>

Il racconto entra così nella piena specificità del canto delle Sirene. Esse si rivolgono ad Odisseo appellandolo per la prima volta come 'Glorioso' e come 'grande vanto dei Danai', incorniciandolo immediatamente all'interno della tradizione che si oppone ai Troiani nella sanguinosa guerra decennale di Troia, fondativa dell'identità greca arcaica.

---

<sup>30</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, V, cit. in E. Moro, *Sirene. Il mistero del canto*, Venezia, Marsilio Editori, 2023, vv. 559-565, p. 79.

<sup>31</sup> Su questa interpretazione simbolica del canto delle Sirene si vedano: J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965; trad. it. *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 1970;

C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1977; trad. it. *Le fanciulle in coro. Poesia e rituale nella Grecia arcaica*, Pisa, Edizioni ETS, 2005;

C. Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca-London, Cornell University, 1994

<sup>32</sup> *Odissea* XII, 39, cit. in E. Moro, *Sirene. Il mistero del canto*, vv. 186-194, p. 75.

Il loro canto va sviluppandosi nell'ambito specifico della guerra, valorizzando la costruzione dell'immagine eroica dei suoi protagonisti, attraverso la funzione del canto come mezzo di eternizzazione.

Odisseo è attratto dalle Sirene per via del loro riconoscimento della sua identità eroica. Esse instillano nell'eroe il desiderio di fermarsi ad ascoltare per sentir confermato il potere del suo ruolo all'interno del sistema culturale a cui appartiene. La loro voce ribadisce due volte la totalità della loro conoscenza, riguardo a ciò che è accaduto sulla 'vasta Terra di Troia', e riguardo a tutto ciò che accade sulla 'terra feconda'. La promessa è dunque quella di permettere all'eroe di concepire tutto lo scibile umano: un potere che non appartiene ai mortali, ma è proprio degli esseri sovranaturali e, secondo la tradizione greca, accessibile solo dopo la morte. Le Sirene dunque offrono un sapere assoluto a Odisseo, che coincide simbolicamente con la morte stessa, una conoscenza irresistibile per un essere umano, accompagnata anche della dimensione sensuale della voce e del desiderio. In questo stato di fascinazione l'eroe ordina ai suoi compagni di scioglierlo dalle funi precedentemente poste per non muoversi, sovvertendo la sua stessa razionalità e tendendo verso un impulso autodistruttivo, mosso dal desiderio violento della conoscenza. Tuttavia, la forza cooperativa della società maschile e guerriera riesce a salvaguardarlo dalle donne malvagie; infatti, i compagni disobbediscono al suo ordine, stringendo ancora di più i legami, anche a costo di sovvertire le basi socioculturali di una società guerriera basata sul rispetto del potere, ma salvandogli la vita. Una volta oltrepassata l'isola delle Sirene, Odisseo viene slegato: è riuscito a superare la prova, ascoltando la voce dell'alterità. Ha avuto la possibilità di intravedere l'immagine eroica di sé che il canto prometteva di eternare, sfiorando il mondo altro, quello della conoscenza totale e della morte, ma non entrandovi pienamente.<sup>33</sup>

Un elemento fondamentale per comprendere la natura del canto delle Sirene è il paradosso che riguarda la loro condizione di immobilità. Le Sirene sono infatti legate alla loro isola, e non si muovono mai. La loro fissità le colloca all'interno del paradigma femminile arcaico, come analizzato nel paragrafo precedente. Tuttavia, proprio questa immobilità viene sovvertita dal potere della loro voce che diventa ciò che il loro corpo non può essere: un veicolo di mobilità. La voce si propaga nello spazio marino, attraversa

---

<sup>33</sup> M. Melotti. *Le Sirene: Incanto e seduzione*, cit., p. 78.

il vuoto che separa l'isola dalla nave e raggiunge Odisseo, violando in maniera radicale la distinzione tra mobilità maschile e immobilità femminile tipica della cultura greca. In questo modo, riescono a proiettare il proprio potere oltre i limiti dello spazio fisico attraverso la voce, che diventa un'estensione del loro corpo e un mezzo di inganno. Si tratta di una mobilità acustica, non corporea, che permette alle Sirene di assumere un ulteriore carattere sovranaturale; infatti, la voce non conosce limiti invalicabili e per questo raggiunge ogni luogo. In questo modo, le Sirene aggirano la categoria di immobilità a cui appartenerebbero.

La funzione del canto, infatti, non è quella di un semplice intrattenimento seduttivo: esso ha natura predatoria, non nei confronti del corpo dell'eroe, ma della sua volontà, che ne viene immobilizzata, e razionalità, che ne è annullata. Il canto opera come un dispositivo antropofagico a distanza: divora l'identità prima ancora del corpo.<sup>34</sup> Infatti, attraverso la promessa di un sapere totale, il canto spinge l'uomo fuori dal suo scopo, sgretolando l'idea del *nostos* e di conseguenza l'identità sociale e familiare. La loro predazione avviene dunque attraverso l'elargizione di un dono impossibile, che produce la distruzione fisica e identitaria dell'uomo.

La voce delle Sirene si colloca nello spazio liminare tra il silenzio atmosferico e il canto, creando una realtà altra, fuori da quella sociale e caotica. Si concretizza in uno strumento che invita all'oltrepassamento, da un lato della conoscenza mortale, promettendo la rivelazione totale, e dall'altro del confine con il mondo dei morti. Il canto delle Sirene non è soltanto un episodio di mera seduzione, ma un vero e proprio rito di iniziazione, che mette alla prova l'essenza stessa dell'eroe di confrontarsi con il sapere proibito senza perdere la propria identità. La società ellenica, infatti, basa la sua struttura sull'oralità e sul sistema iniziatico, durante il quale l'uomo, per essere considerato appieno parte della cultura d'appartenenza, deve superare alcune prove. In particolare la conoscenza e la trasmissione orale della stessa è fondamentale in quel tipo di società, un vero e proprio strumento necessario per la condizione iniziatica, per la sopravvivenza e per lo status. Concretamente va declinandosi con il superamento di prove, che necessita di un duplice sforzo: da parte dell'iniziando, e da parte della società che richiede

---

<sup>34</sup> C. Segal, *Singers, Heroes and Gods in the Odyssey*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1994, pp. 103-115.

l'iniziazione.<sup>35</sup> Questo si manifesta chiaramente nell'ordine di Odisseo ai suoi compagni di legarlo con delle funi e non slegarlo, nemmeno se si trovassero a dover disubbidire a un ordine di un superiore. I compagni dell'eroe non vivono questa dimensione iniziatica, perché si sottraggono al canto delle Sirene tappandosi le orecchie con la cera, plasmata da Odisseo con il miele.

### La morte delle sirene

Oltre al celebre incontro di Odisseo con le Sirene narrato nel XII canto dell'*Odissea*, la tradizione antica conserva un secondo episodio di confronto delle medesime figure: nel viaggio degli Argonauti. Apollonio Rodio nelle *Argonautiche* ci presenta infatti un incontro molto vicino a quello del navigante omerico, la pericolosità del canto viene però affrontata in modo diverso:

Ma Orfeo, figlio di Eagro, prese tra le mani la lira e intonò un canto acuto, più forte e più rapido, per sopraffare la voce ingannevole delle Sirene. Il suo canto dominò il loro, e così gli Argonauti, affascinati dalla musica dell'eroe, evitarono di udire le parole funeste e sfuggirono al pericolo.<sup>36</sup>

Immediatamente emerge come la sconfitta sirenica in questo caso passi non attraverso la difesa, ma attraverso l'attacco musicale che domina la voce femminile. È Orfeo, il cantore per eccellenza, che attacca fisicamente le Sirene, con un canto più forte, rapido e penetrante, mirato a sovrastare ed offuscare quello femminile. Le Sirene vengono sconfitte artisticamente, e non solo eluse come nel caso di Odisseo. Perdendo la gara musicale vengono umiliate, perché private della loro unica arma di identità e potere, annientata dal suono maschile. In questi termini, è interessante notare come la mascolinità riesca a prevalere attraverso uno strumento artificiale, la lira, in contrapposizione alla milizia naturale sirenica, perpetrando una mitologia bellica sul corpo femminile. La dinamica va quindi rovesciandosi: non è l'uomo che si difende dal pericolo femminile, ma è il maschile che domina violentemente il femminile, con strumenti da lui stesso

---

<sup>35</sup> M. Melotti. *Le Sirene: Incanto e seduzione*, pp. 56-60.

<sup>36</sup> Apollonio Rodio, *Argonautiche*, IV, vv. 891-919.

creati. Il terreno privato della voce delle Sirene è invaso, privando le stesse del loro statuto mitico ed identitario.

A seguito della sconfitta subita da parte di Orfeo e di Odisseo, le Sirene vengono condotte a un destino infausto. Non essendo riuscite ad assolvere la loro funzione di incantatrici, esse perdono il loro ruolo nel mondo mitico, diventando dunque inutili. Per questo vengono spinte verso la morte, perché non sono riuscite a far morire un mortale.<sup>37</sup> Il loro carattere mitico e immortale si pone in opposizione alla morte a cui invece sono condotte: pur essendo caratterizzate da liminarietà ed immortalità, possono essere condotte alla morte, così facendo escono dallo spettro esperienziale dell'eroe, venendo sconfitte. Non essendo più utili per il percorso, devono essere escluse, poiché il loro potere viene dimostrato inefficace. In questo senso le Sirene possono essere interpretate come figure iniziatiche, creature che, non avendo superato la prova del loro stesso ruolo, vengono condotte ad una forma di morte sociale e simbolica, coerentemente con la logica mitica greca, dove il fallimento della funzione conduce alla dissoluzione dell'identità narrativa.

La drammaticità della morte delle Sirene è evidenziata dalla modalità della morte stessa che avviene attraverso il suicidio, in entrambe le tradizioni. Nella lettura delle *Argonautiche*, una volta fallito il l'obiettivo, le Sirene interrompono bruscamente il loro canto e intonano uno straziante lamento funebre, al termine del quale si gettano in mare e si trasformano in rocce.<sup>38</sup> Si assiste dunque ad una metamorfosi dei loro corpi che segnala il compimento del percorso iniziatico, cristallizzandole in un elemento immobile della natura, come a volerle riportare al loro stato socialmente accettato di immobilità femminile, che avevano osato infrangere.

La morte per mano di Odisseo avviene similmente. Le donne-uccello vengono meno alla loro natura aerea e si annullano al contatto con l'acqua. Il tuffo in mare le rende implicitamente dei pesci, esprimendo la loro natura marina, e incorporandole all'elemento acquatico. Questa morte le conduce ad un cambio di identità sociale e funzionale, in linea con la logica iniziatica ellenica. Le Sirene assumono una nuova funzione, diventando eroine eponime, ovvero capaci di attribuire un nome, trasformando uno spazio selvaggio e senza tempo in un luogo civilizzato e istituzionalizzato, al pari degli eroi ellenici

---

<sup>37</sup> M. Melotti. *Le Sirene: Incanto e seduzione*, cit., pp. 80-84.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 89-92.

colonizzatori. I corpi femminili vengono infatti trasportati dalle correnti marine e si posano su spiagge differenti, arrivano candidamente condotte dalla natura, in opposizione alla violenza colonizzatrice maschile. Il corpo di Partenope giunge su una spiaggia del Golfo di Napoli, quello di Leucosia giunge nel Golfo di Posidonia a Salerno, e infine quello di Ligea si poggia su una spiaggia nel Golfo di Sant'Eufemia in Calabria.<sup>39</sup> In questo modo le Sirene modificano l'ambiente naturale, essendo esse stesse elementi naturali, costruendo nuovi paesaggi culturali e entrando a far parte della tradizione locale. Questo racconto suicidario evidenzia l'azione civilizzatrice delle Sirene, che anche dopo la loro morte mettono in atto eventi che identificano il territorio. Nonostante la perdita della loro identità, riescono comunque ad affermarsi e a diventare riparo e protezione per quegli stessi uomini che le hanno condotte al suicidio.

Parallelamente alla tradizione mitica, è possibile leggere questo suicidio anche in chiave nautica, come proiezione simbolica delle paure dei naviganti, che solcando quelle zone marine hanno consapevolezza dei pericoli che si nascondono sotto la superficie, non più visibili, ma immutabilmente mortali.

Un'ulteriore tradizione rilevante va raccontando il tuffo suicida delle Sirene. Pausania nella *Guida alla Grecia* ricorda una gara di canto tra Muse e Sirene. Queste ultime prodi delle loro capacità canore, si macchiano di una delle colpe più gravi descritte nella cultura ellenica, ovvero il peccato di *hybris*: l'insensata tracotanza che fa perdere il senso della misura, mettendo a repentaglio l'identità esistenziale. La gara canora viene vinta dalle Muse, considerate per tradizione le detentrici assolute dell'arte, incarnano infatti la superiorità musicale che non può essere messa in discussione da alcun'altra creatura mitica. Il mito prosegue raccontando che le Sirene per la vergogna vanno strappandosi le penne e si gettano rovinosamente in mare, trasformandosi poi in piccole isole bianche, conosciute come Leukai. La gara si sarebbe svolta a Creta, nel tempio delle Muse, vicino alla città di Aptaera, luogo che avrebbe preso questo nome proprio a seguito della sconfitta sirenica, dato che si tratta di un nome parlante che significa proprio 'senza ali'. In questo racconto le Sirene perdono la loro natura alata, assumendo caratteri umani e mortali che consentono loro di trovare la morte, altrimenti impossibile.

---

<sup>39</sup> Licofrone, *Alessandra*, edizione e traduzione di F. M. Pontani, Rizzoli, Milano, 2005, vv. 717-737.

L'elemento comune che scorre all'interno di questi miti è il tuffo suicida e rituale a cui le creature sono condotte, che comporta una metamorfosi delle stesse. Il cambiamento corporeo oltre ad essere momento essenziale della pratica iniziatica, assume anche il simbolo di cambiamento identitario, che si sviluppa nel passaggio da un mondo all'altro. L'uscita dal mondo culturale e l'ingresso nel nuovo mondo, porta con sé un nuovo statuto sociale, psicologico ed esistenziale, che viene connotato dagli studiosi con il termine si *katapontismòs*, una pratica rituale che significa proprio 'discesa in mare'.<sup>40</sup>

Tutte le versioni inoltre sono accumulate dalla perdita della voce delle Sirene, ovvero del loro potere specifico. Nel mondo greco arcaico la voce non costituisce solo uno strumento comunicativo, ma è un segno di identità e di efficacia rituale, chi infatti ha il potere della parola, ha la possibilità di influenzare l'altro. Per le Sirene in particolare la voce costituisce un elemento identitario e di sopravvivenza. In ciascuna delle tre tradizioni si assiste al momento della sconfitta delle stesse, che coincide con la perdita del loro canto. La morte imminente è preceduta dal silenzio innaturale, che mette fine alla loro ragion d'essere, senza la voce le Sirene restano indifese e spoglie di fronte alla violenza del destino e, in due casi, a quella maschile. In senso culturale, dunque, la perdita del canto coincide con la perdita del potere esterno e di autodeterminazione. Le creature femminili finiscono per essere ridotte a elementi strutturali e immobili: rocce, città e isole; condannate al silenzio attraverso il rito di annullamento, e con il solo fine di accogliere ed ascoltare la voce maschile che le ha sopraffatte.

---

<sup>40</sup> J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965; trad. it. *Mito e pensiero presso i Greci*, cit., pp. 177-185.

## Capitolo II

### Metamorfosi diacroniche del mito

#### La sirena cristiana

Il III secolo d.C. è un momento drammatico per l'Impero Romano. Questo periodo è caratterizzato da guerre civili, che conducono alla riduzione della popolazione e a conseguenti cambiamenti istituzionali, sociali e culturali. Una delle manifestazioni più evidenti di questa crisi è l'insorgere di tendenze separatiste, volte a sostituire le strutture centrali statali, che non avevano assolto il loro compito di protezione. La salvezza personale e spirituale non era stata garantita dall'antico paganesimo, così questi spazi vengono occupati da diversi culti, tra cui quello di Mitra, di Cibele, di Iside, quello solare e dal Cristianesimo.<sup>41</sup> Il fulcro di queste nuove religioni è la promessa di una salvezza futura, che ripagasse gli uomini dell'infelice esistenza terrena, attraverso la redenzione.

Fra tutti questi culti, il più rilevante storicamente è stato certamente quello cristiano, segnato da una rapida ascesa, che l'ha visto passare da culto minoritario a religione maggioritaria dell'Impero. Il contesto all'interno del quale si consolida è caratterizzato da un pluralismo religioso; l'emergere dunque del messaggio cristiano pone un elemento di rottura radicale, in quanto introduce un monoteismo esclusivo, basato su un'unica idea di verità assoluta e rivelata. Un momento decisivo in questo processo di affermazione è rappresentato dall'Editto di Milano del 313 d.C., con il quale Costantino I garantisce la libertà di culto ai cristiani, e si assiste a una progressiva marginalizzazione del sistema pagano.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> G.B. Conte, *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Milano, 1987, pp. 499-500.

<sup>42</sup> Ivi, p. 504.

Lentamente il Cristianesimo si va connotando come realtà dominante, penetrando all'interno del sistema culturale e valoriale romano. Il patrimonio mitologico precedente non viene escluso, ma integrato all'interno della nuova dimensione, come costruito necessario per riuscire a giustificare e a dotare di coerenza la nuova struttura.<sup>43</sup> Il movimento di rilettura cristiano assorbe i modelli pagani e li connota di sfumature prettamente negative, atte da un lato a screditare la religione precedente, e dall'altro a rafforzare la propria. La verità cristiana si pone come unica ed indissolubile, di fronte alla pluralità interpretativa del mito. In particolare le creature liminali, caratterizzate da una vicinanza biologica al mondo animale, vengono considerate una minaccia: il loro aspetto ibrido non esprime più potenza e sapienza sovrumana, ma al contrario viene associato al disordine e al caos, in netta contrapposizione all'ordine e alla perfezione creati da Dio. Il mito lentamente scivola nella dimensione blasfema, perdendo la sua caratteristica di racconto fondativo culturale.

La prospettiva teorica proposta da Bettini esplicita come il mito non costruisca un racconto di per sé cristallizzato, ma una costruzione culturale continuamente manipolata. Il mito, infatti, si declina e vive nella misura in cui la cultura lo interpreta e lo inserisce all'interno del proprio sistema simbolico. La pluralità di configurazioni mitologiche rispecchia le diverse esigenze dei contesti culturali, all'interno dei quali vengono interpretate. La componente teorica prende forma concreta nell'evoluzione sirenica, della quale non esiste dunque una forma unica e immutabile, ma una molteplicità di configurazioni diverse con cui essa viene narrata. La metamorfosi cristiana della sirena non coincide pertanto con un impoverimento o una deformazione del modello classico, ma come una nuova attribuzione favorita dal nuovo contesto.

La prima attestazione letteraria accettata della mutazione fisica sirenica emerge nel *Liber monstrorum de diversis generibus*: una raccolta di esseri mirabilmente difforni, messa assieme tra la fine del VII e l'inizio del VIII secolo.<sup>44</sup> La descrizione rimarca come le sirene siano fanciulle marine, che con la bellezza del corpo riescono a sedurre i marinai. Procedo delineandone la struttura fisica, che si caratterizza simile a quella di una ragazza, al di fuori della parte inferiore, che presenta una coda squamosa di pesce, sempre nascosta

---

<sup>43</sup> J.J. Cohen, *Monster Culture*, in «Seven Theory: Reading Culture», n.1, 1996, p. 5.

<sup>44</sup> M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, cit., p. 136.

sotto la superficie dell'acqua. La loro duplice natura rappresenta l'aspetto più disturbante poiché trae l'uomo in inganno: viene sedotto dalla componente giovanile femminile, per essere poi consumato da quella animale. L'immagine ambigua che aveva nel mondo antico resta invariata, ma questo cambiamento fisico sposta l'attenzione sulla componente puramente sensuale, allontanando l'elemento di sapienza e conoscenza ultraterrena che le caratterizzava nel mito antico. La caratteristica preponderante che conduce i marinai alla rovina, non è più la componente uditiva, ma la vista che permette la seduzione.

Particolarmente significativo appare il paradosso che si produce nella rielaborazione sirenica cristiana. Nell'epica arcaica la seduzione veniva esercitata attraverso il canto, che tentava con la promessa della conoscenza ultraterrena, mentre il corpo ibrido alato non costituiva il centro di fascinazione. Con il consolidarsi della visione cristiana, il nucleo si sposta sul corpo femminile, che diventa spazio di tentazione fisica; infatti, la trasformazione marina viene progressivamente sessualizzata, fino ad incarnare la lussuria da combattere e annientare. In questo modo, la sirena viene ricondotta all'interno del paradigma morale cristiano che individua il corpo come luogo del peccato. La cultura, che per definizione proclama l'ideale ascetico, nel tentativo di ammonire le passioni corporee, contribuisce a rendere ancora più esposta la corporeità che tanto critica e che intende disciplinare. La sirena non minaccia più quindi l'uomo nella sua tensione conoscitiva, ma nella sua fragilità morale, incarnando un modello femminile da negare o umiliare perché troppo potente nelle sue conseguenze.

Numerosi teologi cristiani, tra cui Paolino di Nola e Massimo di Torino, declinano il mito omerico, piegandolo in funzione dei valori professati dalla religione stessa. Ulisse diventa la prefigurazione di Cristo, che, inchiodato al legno della croce, cerca di resistere ed evitare le passioni umane, rappresentate dalle sirene. La corruzione incarnata diventa elemento costitutivo della genealogia sirenica e femminile, alla quale l'uomo deve restare indenne. Il nuovo intellettuale cristiano diventa pertanto un simbolo di ricerca verso la conoscenza e la verità unica, che permette di ascendere a Dio.<sup>45</sup> Le sirene vengono private così del privilegio del loro potere canoro, e vengono caricate della responsabilità del peccato suscitato da un corpo, creato appositamente dalla volontà maschile. La presenza delle 'sirenae' nella *Vulgata* di San Girolamo (Isaia 13,22)

---

<sup>45</sup> M. Melotti. *Le Sirene: Incanto e seduzione*, cit., p. 122.

costituisce uno snodo decisivo nella cristianizzazione del mito. Pur non essendo presenti all'interno del testo ebraico originale, le sirene con San Girolamo entrano nel lessico biblico latino, venendo associate a luoghi di rovina e desolazione ed equiparate ai demoni.<sup>46</sup>

Nel V secolo Leandro di Siviglia, seguendo le interpretazioni sireniche che erano state proposte precedentemente, presentò il dualismo che al tempo connotava la dimensione femminile: tutte le donne potevano essere o monache o sirene. La dicotomia pone le sirene in contrapposizione diretta con le donne cristiane spirituali; vengono così non solo associate al peccato, ma anche alla mancanza di devozione religiosa. Il Medioevo cristiano eredita il corpo della sirena classica, ma ne svuota la complessità simbolica per renderla funzionale ad una visione morale binaria: la donna incarna i caratteri di tentazione o salvezza. La sessualità assorbe la funzione centrale, perché alle monache era richiesto il celibato, e in opposizione ad esse, le sirene assumono il carattere seduttivo e demoniaco. Questa rappresentazione riflette il senso di diffidenza verso le donne e i corpi femminili, che vengono letti a questo punto solo come veicoli del peccato, contribuendo ad alimentare la paura maschile della sessualità femminile.<sup>47</sup> Il corpo della sirena diventa uno spazio attrattivo, ma mortale, capace di condurre al naufragio chiunque ne sia affascinato.

In molte iconografie medievali appare la sirena bicaudata: il corpo viene rappresentato con due code, divaricate con le mani; il gesto assume una forte ed esplicita carica sessuale, rendendo la sirena accessibile e ingannevole. La sessualità che propone è però allo stesso tempo celata e impossibile, di conseguenza non riproduttiva e, secondo la logica cristiana, contro natura. Sempre secondo la medesima cultura, la demonizzazione della sessualità si esplicita attraverso l'ostentazione della stessa, la sirena è dunque considerata antisociale perché contraria alla consuetudine di nascondere e di vergognarsi del proprio sesso femminile. Queste rappresentazioni venivano spesso poste all'interno delle chiese, come strumento pedagogico e teologico, monaci e predicatori le

---

<sup>46</sup> C. Cannell, *From Bird-Woman to Mermaid: The Shifting Image of the Medieval Siren*, in «Student Research Symposium», n. 1, (2019), p. 1.

<sup>47</sup> Ivi, p. 5.

utilizzavano al tempo come avvertimento contro la carnalità, associandole a donne non sottomesse e non obbedienti, e in questo modo non controllabili dalle istituzioni.<sup>48</sup>

Un altro aspetto necessariamente cristiano, che conduce allo spostamento della sirena all'interno dell'essenza marina, è la comparsa degli angeli. Le ali infatti sono prerogativa indissolubile degli stessi, che vanno consolidandosi come gli unici legittimi mediatori tra mondi.<sup>49</sup> Le ali assumono un valore teologico preciso, esse non vengono più associate ad una qualità sovranaturale o mostruosa, ma al contrario diventano un elemento di elevazione spirituale, trascendenza e vicinanza a Dio. Le ali e la possibilità stessa di volare si declinano nell'immaginario cristiano, diventandone progressivamente un attributo esclusivo. La sirena così viene amputata delle proprie ali mitiche perché entra in conflitto iconografico e teologico con la figura angelica. L'elemento aereo viene sostituito dall'elemento acquatico, configurato come regno del peccato e della sessualità, in opposizione al mondo terreno della nuova fede.<sup>50</sup> Il mare diventa, in questa tradizione, metafora del mondo terreno e delle sue insidie, e le sirene, radicate nella dimensione della carne e della seduzione, come portatrici di peccato.

### Dalla teologia alla filosofia naturale

Questa sessualizzazione sirenica diventa ancora più evidente nelle descrizioni di Alberto Magno all'interno del *De animalibus*. Si tratta di un bestiario medievale composto tra il 1258 e il 1263, all'interno del quale, il teologo domenicano, commenta e rielabora il trattato aristotelico sugli animali, aggiungendo osservazioni proprie e tradizioni medievali del tempo. Tra gli animali trattati, introduce le sirene: le descrive come mostri marini che hanno nella parte superiore figura di donna, con seni lunghi e penduli per allattare i piccoli, e nella parte inferiore piedi d'aquila; in alto hanno le ali e nella parte posteriore una coda squamosa.<sup>51</sup> I seni cadenti alludono ad una dimensione femminile anziana che crea, da un lato senso di repulsione, e dall'altro un'impossibilità riproduttiva. Alberto Magno perpetua e amplia la componente demoniaca e cannibalica,

---

<sup>48</sup> D. Hassing, *The Iconography of the Mermaid*, in «Gesta», n. 29, n. 1 (1990), pp. 10-15.

<sup>49</sup> M. Melotti, *Le Sirene: Incanto e seduzione*, cit., p. 124.

<sup>50</sup> Ivi, p. 125.

<sup>51</sup> Ivi, p. 127.

veicolando la figura sirenica verso una natura unicamente animalesca e allontanandola sempre di più dalla dimensione umana, rendendola incompatibile. Il corpo femminile viene in questo modo ulteriormente manipolato e piegato alla volontà maschile, che attraverso la componente teologica, ne definisce i confini, le funzioni e anche i limiti. La descrizione di Alberto Magno contribuisce, nella sua narrazione, a consolidare un'immagine del femminile come corporeità ambigua e pericolosa. L'attenzione nell'analisi dei seni lunghi e penduli, diventano un segno visibile della femminilità degradata, privata della sua dimensione generativa e trasformata così in un elemento perturbante. La componente materna, che si esplicita nella configurazione del figlioletto allattato, viene deformata nel rapporto animalesco, ponendo una distanza sempre più ampia con il modello supremo di purezza materna: la Vergine. Quest'ultima nella tradizione cristiana tiene in grembo un figlio concepito senza il rapporto carnale, in opposizione alla sirena promiscua che invece si intrattiene con numerosi uomini, sedotti, ingannati e infine uccisi.

Nei tempi classici tardi e nel Medioevo, la figura si consolida, esistevano infatti ibridi tra sirene volatili e sirene caudali. Questa specificità nella rappresentazione e nella descrizione fisica, conduce alla creazione di una creatura sirenica non più concepita come simbolo puramente morale, ma degradata ad elemento bestiale. Questo rappresenta un momento decisivo nella narrazione identitaria, in quanto il mostruoso femminile viene naturalizzato e reso costituente di classificazione, perdendo così definitivamente la componente umana. L'immaginario sirenico va così intensificandosi, slegandosi dalla dimensione fisica e avvicinandosi alla costruzione simbolica di peccato.

«Mi venne in sogno una femmina balba, | ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta, | con le mani monche, e di colore scialba.»<sup>52</sup>: in questo modo avviene l'incontro tra la sirena e Dante Alighieri. Il poeta si trova assieme a Virgilio nel Purgatorio, nella quinta cornice, riservata agli avari e ai prodighi, di cui narra nel XIX canto. Il contatto si compie in una dimensione onirica e la visione inizialmente non si presenta al poeta positiva, ma al contrario connotata da aggettivi e considerazioni negative. Descrive la creatura femminile come balba e di colore pallido: la caratteristica canora sirenica viene

---

<sup>52</sup> D. Alighieri, *Purgatorio, La Divina Commedia*, a cura di T. Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1993, Canto XIX, vv. 7-9, p. 351.

spezzata. Il colorito scialbo indica una mancanza di salute ed infermità che fa riferimento al vizio, si manifesta dunque come una malattia dell'animo.

«Poi ch'ell' avea 'l parlar così disciolto, | cominciava a cantar sì, che con pena | da lei avrei mio intento rivolto.»<sup>53</sup> Improvvisamente l'immagine brutta e deforme perde le sue caratteristiche negative e diventa affascinante: da balbuziente si trasforma in creatura eloquente e il colore pallido diventa roseo. Allegoricamente, il colorito sul volto simboleggia, per i poeti cortesi e stilnovisti, le donne toccate da Amore, è segno di un'emozione suscitata e di risveglio del desiderio. Nel sogno dantesco, tale dinamica viene rovesciata, la sirena si colora non perché toccata realmente da un sentimento nobile, ma per la proiezione dello sguardo desiderante di una bellezza illusoria. Secondo la logica e la filosofia classica, il male dunque viene commesso e interpretato con azione menzognera e falsificante, presentandosi su un volto affascinante e bello. Un altro elemento che si collega alla dimensione sirenica omerica è l'attrazione magnetica che la voce proietta su chi ascolta. Dante ammette che la stessa donna cominciò a cantare in modo tale che a fatica lui stesso avrebbe distolto lo sguardo e la sua attenzione.

«“Io son”, cantava, “io son dolce serena, | che' marinari in mezzo mar dismago; | tanto son di piacere a sentir piena! | Io volsi Ulisse del suo cammin vago | al canto mio; e qual meco s'ausa, | rado sen parte; sì tutto l'appago!”».<sup>54</sup> Attraverso il suo canto ritrovato, la sirena si presenta, descrivendo quelle che sono le caratteristiche che nel corso del tempo le sono state largamente attribuite. Il canto è l'elemento centrale della sua seduzione, esibisce la potenza ammaliante della voce attraverso l'illusione sensoriale, che manipola i sensi e la volontà di chi ascolta. Mostra poi l'effetto stesso del canto che si esplicita attraverso il disorientamento e l'abbandono della retta via da parte dei marinai; in questo senso la sirena continua a rappresentare l'inganno del desiderio nel mare, che si pone come metafora del caos e della vulnerabilità umana di fronte alla passione.

In questo passo, la sirena si configura come soggetto attivo della seduzione, che non agisce più come simbolo passivo di peccato, ma come agente morale e psicologico attraverso il canto che diventa veicolo d'inganno. Dante riprende così il tema medievale della sirena come ammonimento contro la lussuria, proiettandolo in una dimensione

---

<sup>53</sup> Ivi, vv. 16-18, p. 352.

<sup>54</sup> Ivi, vv. 19-24, pp. 352-353.

interiore e allegorica, in cui la tentazione ha impulso tanto dall'oggetto quanto dal soggetto che desidera. La trasformazione è significativa perché la mostruosità non risiede più nel corpo ibrido della creatura, ma nel processo stesso dello sguardo e del desiderio. L'eredità della tradizione medievale non viene in questo modo abbandonata, ma interiorizzata attraverso la dinamica psicologica e morale.

Un'altra importante attestazione letteraria sulle sirene è la testimonianza di Cristoforo Colombo. Nel 1493 l'ammiraglio si trova a navigare alla volta del Río del Oro, di ritorno dal primo viaggio alla scoperta inconsapevole delle Americhe. Tutte le sue osservazioni durante il viaggio erano state meticolosamente riportate su un *Diario de a bordo*.<sup>55</sup> Proprio in queste pagine, in data 9 gennaio, Colombo vede e riconosce tre sirene. La reazione alla vista di queste suadenti creature non è però di sorpresa, ma al contrario, ne rimane fortemente deluso, in quanto non così belle come erano state per lungo tempo descritte, e dal fatto che lui stesso ne aveva già viste lungo le coste dell'Africa. Sulle parole di Colombo vengono fatte alcune congetture; si pensa infatti che ci sia la possibilità che il navigatore abbia visto dei lamantini, mammiferi marini che allattano al seno i loro piccoli. Con questa scoperta, Colombo alimenta una rappresentazione eroica di sé, specularmente al mito antico, per il quale l'uomo si presenta come il nuovo Ulisse conquistatore, giunto ai limiti del mondo conosciuto fino ad allora.<sup>56</sup> A differenza dell'eroe omerico, egli non si limita ad ascoltare il canto delle Sirene, ma le osserva e le descrive: le creature avvistate non corrispondono all'immaginario mitico, presentano tratti deformanti, più vicini a creature animali. L'eroismo di Colombo si costituisce anche attraverso questo giudizio sul corpo della sirena, che porta ad un indebolimento del potere seduttivo, e al rafforzamento della centralità dello sguardo maschile. L'entità sirenica non distoglie più l'uomo dal suo percorso, ma diventa parte del cammino stesso; in questo modo, l'immaginario medievale viene plasmato, seguendo l'ampliamento del mondo conosciuto.

La sirena nel mondo medievale aveva incarnato l'inganno morale e nella dimensione onirica dantesca era diventata portatrice dell'allegoria del desiderio; ora si assiste all'entrata della stessa nel dominio dell'esperienza empirica, instaurandosi come

---

<sup>55</sup> M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, cit., p. 30.

<sup>56</sup> Melotti. *Le Sirene: Incanto e seduzione*, cit., p.135.

creatura del Nuovo Mondo, soggetta ad osservazione diretta. In questo modo, l'elemento mitico non scompare, ma viene integrato nella realtà e progressivamente naturalizzato.

### La sirena demoniaca

Se nel Medioevo la sirena aveva assunto una funzione prevalentemente morale, tra il XIX e XX secolo la sua figura conosce una nuova metamorfosi. La perpetrata dimensione demoniaca non viene abbandonata, ma subisce una trasformazione: essa non è più considerata legata al peccato, manifesto contro la lussuria e inganno dei sensi, ma si radica nel perturbante dell'esistenza moderna. Nell'immaginario comune, comincia a delinearsi come simbolo di seduzione oscura che agisce a livello psicologico ed esistenziale, abbandonando progressivamente lo spazio del mare e della morale. La sua natura demoniaca entra nello spazio di inquietudine interiore, come forza che destabilizza la percezione della realtà.

«L'ho riconosciuta osservando il rapido divenire della vita: contemplando una falena, una farfalla, una crisalide, un rivo d'acqua corrente. L'ho sentita nell'oceano, nella caduta di una meteora»<sup>57</sup>: con queste parole il narratore dell'omonimo racconto di Edgar Allan Poe descrive e ricorda Ligeia, sua compagna di vita, dai capelli scuri e dall'intelligenza raffinata. La componente demoniaca a questo punto non coincide più con il peccato teologico, ma con eccesso di conoscenza, superiore e quasi sovrumana. Singolare è l'attenzione costante che l'autore pone nella ripresa di elementi naturali, legati alla metamorfosi, alla morte e all'elemento acquatico. Richiama in questo modo, indirettamente, l'universo simbolico della sirena, e connota la donna di caratteristiche liminali, la sua identità sfugge a una definizione stabile, proprio come quella della sirena medievale. Oltre al fatto che le attribuisce esplicitamente il nome Ligeia, caratteristico della tradizione mitologica sirenica. Poe dissemina il breve romanzo di elementi sottili, che vanno però consolidando la creazione di Ligeia come donna tanto perfetta da mettere in dubbio l'uomo stesso della sua esistenza; la stessa trascina il narratore verso un'inclinazione della realtà, dove l'allucinazione prende il sopravvento.

---

<sup>57</sup> E.A. Poe, *Ligeia*, 1838; trad. it. L. Marfè, *Ligeia*, Monza, Leone, 2015, p. 21.

«E questa passione non riuscivo a descriverla, se non con il miracoloso dilatarsi di quegli occhi che tanto, un tempo, mi deliziavano e mi atterrivano, con la magica melodia»<sup>58</sup>: il narratore si sofferma a descrivere la voce della donna, insistendo su una musicalità che non è solamente suono, ma una forza ipnotica e sovranaturale. La melodia è definita magica, tanto che conduce non solo alla seduzione, ma inquieta, atterrisce e destabilizza. Ligeia in questo modo riprende la struttura archetipica della sirena: la seduzione non è unicamente fisica, ma acustica e intellettuale, agisce direttamente sulla psiche dell'autore, insinuandosi nella sfera del desiderio e della volontà. La voce muta in uno strumento di dominio capace di esercitare potere nella mente di chi si insinua, attraverso l'elemento magico dell'incanto.

Il racconto procede raccontando la morte della moglie del narratore, che lascia un vuoto incolmabile nel cuore dell'ormai vedovo marito, che si trasferisce in un'abazia in rovina per far fronte alla sofferenza. Il narratore va a vivere con la nuova sposa, lady Rowena Trevanion, in quello stesso luogo, che viene connotato con aggettivi mortuali, come rappresentazione dei suoi stessi stati emotivi: «A chi entrava nella stanza, dovevano parere semplici mostruosità; [...] il visitatore si vedeva circondato da un'interminabile successione di forme spettrali, [...] che dava all'insieme una orribile sensazione di irrequietezza».<sup>59</sup>

Rapidamente anche la seconda moglie si ammala e comincia ad assumere un «pallore mortale» e una «spettrale espressione di morte»<sup>60</sup> che da un lato caratterizzava anche Ligeia vicina alla fine e, allo stesso tempo, richiama la pallida sirena incontrata da Dante nel Purgatorio. Nel canto XIX della seconda cantica della *Commedia*, infatti, la figura femminile appare inizialmente balba e deforme, quasi priva di vita; solo sotto lo sguardo del poeta essa acquista colore e fluidità nel parlare, tanto da diventare seducente. In entrambi i casi, il pallore rappresenta la soglia di trasformazione: così come la sirena dantesca passa da mostruosa ad incantevole, anche il corpo di Rowena diviene teatro di una metamorfosi inquietante. Il suo fisico, infatti, sembra animarsi nuovamente dopo il decesso, attraverso fremiti percepibili dal narratore, che più volte crede di cogliere un ritorno in vita della donna. Questo alternarsi di morte e vita produce un effetto ciclico di

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 25.

<sup>59</sup> Ivi, p. 45.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 51,59.

sospensione, dove il confine è indistinguibile e l'illusione è plasmata dalla volontà del narratore.

«“Ecco, ora” gridai forte “non potrò mai, mai sbagliarmi: questi sono gli occhi grandi, neri e lucenti... del mio perduto amore... di lady... lady Ligeia.”»<sup>61</sup>: nel momento culminante del racconto, il corpo di Rowena si solleva e, sotto le bende poste sul suo corpo, rivela i tratti di Ligeia stessa. La resurrezione non è spiegata, ma si colloca in uno spazio ambiguo, all'interno del quale il demoniaco si impone violentemente. Tuttavia, Poe rende il racconto ancora più complesso, inserendo un altro livello di lettura, mirato a minare la certezza della lettura puramente soprannaturale. Il narratore descrive la sua abitudine di fare uso di oppio, sostanza che altera la percezione e amplifica gli stati allucinatori. L'intera vicenda potrebbe assumere dunque l'aspetto di proiezione mentale di una coscienza instabile. Tale ambivalenza ha dato origine a un ampio dibattito critico che propone visioni differenti del racconto. Da un lato la teoria tradizionale, rappresentata da James Schroeter, interpreta la figura di Ligeia come una storia di reincarnazione sovranaturale, nella quale la volontà e la forza reale della donna riesce a vincere la morte stessa; dall'altro c'è invece la teoria psicologica, sostenuta da Roy P. Basler, che declina il racconto a livello sia letterale sia psicologico, leggendo il racconto come rappresentazione di una mente alterata, incapace di accettare la perdita.<sup>62</sup> In un contributo del 1970, J.L. Davis e J.H. Davis propongono una lettura ancora diversa del racconto, ipotizzando che né Ligeia, né Rowena esistano realmente come figure autonome, ma siano proiezioni stesse della mente del narratore. Seguendo questa prospettiva, la resurrezione finale si declinerebbe come il compimento di una scissione psichica, avvenuta a seguito di un tentativo riuscito di avvelenamento di Rowena, al fine di recuperare la conoscenza di Ligeia, reincarnandola in un altro corpo.

L'archetipo sirenico si mantiene vivo in entrambe le interpretazioni: se infatti viene interpretata come figura soprannaturale, essa incarna la seduzione demoniaca capace di oltrepassare i confini della morte; se invece la si legge come proiezione psichica, essa diventa una sirena interiore, un canto ossessivo radicato nell'inconscio del narratore. In ambedue i casi, il potere non si manifesta nella corporeità sirenica, ma nella

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 69.

<sup>62</sup> J.L. Davis, J.H. Davis, *Poe's Ethereal Ligeia*, in «RMMLA Bulletin», 1970, pp. 170-171.

fascinazione che essa esercita, cantando non più tra gli scogli o nel prato, ma nella coscienza frammentata dell'uomo moderno.

Un'ulteriore e radicale trasformazione della figura della sirena prende forma in Kafka: «Ora, però, le sirene hanno un'arma ancor più terribile del canto, ed è il loro silenzio»<sup>63</sup> Nel breve frammento *Das Schweigen der Sirenen (Il silenzio delle sirene, 1917)*, l'autore esplicita come il pericolo non risieda più nel canto, ma al contrario nell'assenza di suono. Con Kafka, la sirena smette di cantare ed è in questo aspetto che si concentra la sua forza più devastante: «È forse pensabile, sebbene non sia mai successo, che qualcuno possa salvarsi dal loro canto: sicuramente non dal loro ammutolire».<sup>64</sup> Se il canto poteva essere contrastato con la cera nelle orecchie o con le corde, il silenzio sfugge a ogni difesa razionale.

Kafka riprende il mito di Ulisse, svuotandolo del suo elemento tradizionale. Le sirene in questo modo mutano nuovamente, dettate dalla volontà maschile, e perdono tutte quelle che sono le loro caratteristiche fondanti. L'autore capovolge il mito omerico, sostenendo che quando Ulisse arrivò le incantatrici non cantavano, ma che fossero ammaliare dal navigatore, e spinte ad afferrare «il riflesso lucente degli occhi immensi».<sup>65</sup> Ne deriva che il comandante della nave potrebbe essersi salvato grazie alla sua astuzia, o anche essere stato ignorato; se questa ultima versione fosse reale, il mito sarebbe fondato su una bugia dell'eroe, che fingendo di aver udito il canto sirenico, avrebbe simulato di acquisire tutta la conoscenza da loro espressa. Con questo ragionamento, Kafka mette in dubbio l'essenza stessa dell'eroe e della tradizione eroica, annullando anche la funzione iniziatica delle sirene, che non hanno motivo d'esistenza se non in relazione al loro compito mitico. La prova si svuota dall'interno, se le sirene non cantano, non vi è nessun reale ostacolo da superare, e la sua strategia perde significato. Kafka spezza la struttura mitica di iniziazione: la relazione tra prova e superamento si dissolve, e ne deriva che l'eroismo non nasce dall'esperienza del rischio, ma da un'illusione.

---

<sup>63</sup> F. Kafka, *Il silenzio delle sirene, Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*; trad. it. A. Lavagetto, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 45.

<sup>64</sup> *Ibidem.*

<sup>65</sup> *Ibidem.*

Di pari passo, la dimensione demoniaca si trasforma radicalmente, le sirene non sono più reali antagoniste, ma presenze vane e superflue, il cui potere consiste nell'assenza; le creature marine, in questa visione kafkiana, esistono e vivono in funzione del mito, ma allo stesso tempo determinano o annullano l'esistenza stessa mitica. Il demoniaco non si declina più come forza esterna da combattere, ma come ambiguità strutturale che svuota di senso l'eroe, gli esseri mostruosi da combattere e il mito stesso. La perdita del canto non è dunque una variazione del mito, ma una frattura della modernità, che da un lato lascia la libertà di sviluppare più interpretazioni possibili, ma dall'altro mutila le sirene, trasformando l'aspetto mitico da verità condivisa a senso di vuoto.

### Il corpo come dispositivo simbolico

Nel Medioevo la sirena perde la sua ambivalenza mitologica, per assumere una funzione moraleggiante. Il Cristianesimo la colloca nelle chiese, ma allo stesso tempo anche nei bestiari; diventa in questo modo figura esemplare della tentazione e della corruzione, incarnando il pericolo del desiderio. La progressiva manipolazione fisica della sirena rappresenta non solo un'evoluzione iconografica, ma rivela un processo culturale di riscrittura del femminile. Il corpo della donna viene rimodellato affinché diventi leggibile, controllabile e interpretabile all'interno della cultura, che muta assieme ad essa. La sirena medievale si plasma in un mostro morale, diventando un dispositivo simbolico, attraverso cui la cultura cristiana riversa nel corpo femminile le proprie ansie, legate al desiderio, alla seduzione e alla destabilizzazione dell'ordine.

«Understanding cultures through the monsters they bear»<sup>66</sup>: così Jeffrey Jerome Cohen colloca l'aspetto mostruoso all'interno dell'ambiente; secondo l'autore, infatti, il mostro nasce come incarnazione di un determinato momento culturale, incorporando, attraverso il corpo fisico, la paura, il desiderio e l'ansia in un determinato momento storico e politico. Il *monstrum* esiste per costruzione e proiezione dello sguardo culturale che lo crea, l'incorporeità della creatura è infatti funzionale alla creazione della minaccia che è necessario esorcizzare. La componente corporea è liquida: esiste come figura, ma

---

<sup>66</sup> J.J. Cohen, *Monster Culture*, in «Seven Theory: Reading Culture», n.1, 1996, p. 4.

allo stesso tempo come simbolo, alimentando le sue propensioni mutative. La stessa sirena sfugge e rifiuta la categorizzazione; scivolando in un ibrido manipolabile, resta sospesa tra le forme attraverso cui viene plasmata. La distanza è un ulteriore elemento di scarto che si crea con la comunità che partorisce gli stessi mostri. La differenza culturale, politica, razziale, economica e sessuale viene iscritta sul corpo mostruoso, che viene collocato appositamente all'esterno, distante dall'interno che le ha dato origine. Nonostante sia isolata e oggetto di repulsione, la sirena attrae attraverso la sua fascinazione, tale proprio perché esterna alla dimensione culturale. Il raggiungimento, la conquista e la distruzione del mostro purifica la comunità, assicurando la formazione rigida delle identità personali, nazionali e sessuali. Questi mostri, tra cui anche le sirene, diventano in questo modo non solo creazioni, ma anche creatori stessi delle identità, senza le quali non potremmo esistere. La condizione liminale nella quale le sirene si trovano, assieme a tutte le altre costruzioni mostruose, è definita da Julia Kristeva con il concetto di «abjection».<sup>67</sup> L'abiezione è quel confine ambiguo in cui il soggetto si sente minacciato da ciò che deve escludere per preservare la propria identità; questo genera un costante pericolo di contaminazione che mantiene saldo il rapporto tra i due. Il potere dell'abiezione si esercita nell'assenza del rispetto dei confini, delle posizioni e delle regole sociali e culturali, andando a disturbare identità, sistema ed ordine, e contribuendo alla creazione del *monstrum femmine*. Allo stesso tempo, è profondamente legata alle modalità con cui la società distingue tra umano e non umano, soggetto pienamente formato e soggetto ancora in formazione. Il rapporto che intercorre tra i due diversi aspetti della realtà culturale è garantito e gestito dai riti, che vengono interpretati come strumenti per rinnovare il contatto con l'elemento abietto, per poi escluderlo. Nell'incontro con le sirene, questo si declina nell'ascolto da parte di Odisseo delle stesse e nel loro successivo suicidio, che le allontana definitivamente, rafforzando così i confini tra umano e altro. L'abietto nasce da credenze culturali, sociali, ma anche religiose e storiche che lo delineano, istituendolo come realtà da esorcizzare, perché troppo violenta, esplicita o origine di peccato; le figure sireniche nel corso del tempo sono state portatrici di diversi elementi abietti, i più significativi sono sicuramente l'immoralità sessuale, la perversione, l'alterazione corporea, la morte, l'omicidio, i resti corporei e il corpo femminile stesso, che si delinea come categoria a sé stante. Questi aspetti minacciano la

---

<sup>67</sup> B. Creed, *The Monstrous-Femine*, New York, Routledge, 1993, p. 34.

vita della comunità e, proprio per questo, devono essere allontanati, attraverso un'esclusione che si rivela però parziale, infatti devono comunque essere tollerati, perché allo stesso tempo veicolano e gestiscono i limiti e le condizioni di esistenza. Le sirene vengono in questo modo collocate all'interno del simbolico, in una dimensione altra, separata, che prende forma nella realtà insulare, per definizione isolata dalla terra ferma che rappresenta invece l'ordine sociale. L'aspetto mortuario è parte integrante dell'abiezione perché il corpo senza anima e senza ragione rappresenta lo scarto supremo, e disturba la separazione tra la vita e la morte, unica realtà conosciuta e cosciente per l'essere umano. La morte è il confine ultimo che espelle gli uomini dal ciclo della vita e lascia un vuoto terreno impossibile da colmare, e dal quale non c'è ritorno. Le sirene in questo si declinano come rappresentanti della morte e incarnazione stessa dell'abiezione; sono infatti creature mutevoli che rompono il confine tra umano e animale, ma anche tra vita e morte, da un lato per la loro stessa identità ambigua, dall'altro perché cacciatrici di uomini, che lasciano dietro di loro «cumuli di ossa umane: corpi putrefatti resti di carni disfatte».<sup>68</sup> La categoria dell'abiezione si svela allo stesso tempo estremamente frangibile perché rivela la scarsa resistenza della legge: essa rappresenta il confine che protegge il soggetto dalla sua estinzione, ma allo stesso tempo necessita della sua presenza costante, che contiene ipocritamente il senso del sé.

La componente sessuale riveste un ruolo fondamentale all'interno della costituzione abietta delle sirene. Esse sono creature da sempre descritte come esseri femminili, nonostante la teratologia le connota all'interno della categoria di sirenomalia, ovvero quelle creature che condividono la mostruosità della fusione degli arti inferiori e la conseguente cancellazione della caratteristica posizione genitale.<sup>69</sup> L'annullamento del sesso avviene attraverso l'animalizzazione del femminile, che consente ai rappresentanti del sesso maschile il controllo estetico, psicologico, politico e sessuale della società, attraverso la mutilazione simbolica dell'organo genitale femminile. L'animale con cui viene sostituita la parte inferiore della donna, è simbolo di movimento e inafferrabilità, di trasgressione e diversità, ma anche di aggressività divorante. Negli ambiti più connotati in senso maschile, com'è la scrittura con il suo potere modellizzante, frequente è la

---

<sup>68</sup> *Odissea* XII, 39, cit. in E. Moro, *Sirene. Il mistero del canto*, vv. 46-47, p. 73.

<sup>69</sup> A. Barina, *La sirena nella mitologia. La negazione del sesso femminile*, Padova, Mastrogiacom, 1980, p. 5.

sostituzione del sesso femminile con uccello, pesce o entrambi contemporaneamente, che sono animali meno terrifici e più facilmente commutabili in simboli di ascesi, come poi avverrà infatti con il cristianesimo. In questo modo, il soggetto maschile si declina come attivo, e la donna iscritta nel discorso patriarcale come oggetto del desiderio, legata a funzioni materne, come descritta da Alberto Magno, o ad assenza rispetto al fallo nella parte inferiore. La parte superiore che invece è umana, sviluppa quello che viene descritto da Laura Mulvey, come la forma narcisistica: lo sguardo narcisista maschile si riflette sulla donna, creando un'identità rafforzata e un senso di completezza attraverso la riconoscenza della propria immagine.<sup>70</sup> La forma umana fornisce un modello per l'identificazione dello spettatore: il volto e il corpo umano diventano veicoli per la proiezione dell'ego maschile; in questo modo la donna diventa un oggetto passivo da ammirare, costretta all'esibizione, mentre l'uomo detiene il controllo della narrazione e lo sguardo attivo su di essa, veicolandone la cronaca. Il piacere derivante dall'osservazione delle sirene come oggetti, si identifica come il «male-gaze»<sup>71</sup>, ovvero lo sguardo maschile, che trasforma la donna in oggetto del desiderio, integrandola solo funzionalmente nella lettura. L'incontro con il femminile molto spesso interrompe la narrazione, che si legge chiaramente nello spazio astratto e irrealista descritto da Omero, lasciando la scena ad uno spettacolo quasi erotico. I desideri patriarcali vengono in questo modo soddisfatti, la struttura si feticizza sul controllo della donna, creando un sadismo nella narrazione che sfocia in una punizione del femminile, attraverso l'esercizio del controllo narrativo maschile. L'uomo protagonista coincide con il potere dello sguardo del fruitore del racconto, agendo come estensione, esercita la sua stessa volontà e onnipotenza. La donna al contrario rimane sullo sfondo, rilegata ad un piano bidimensionale, correlata alla simbologia e all'ideale che vuole essere rappresentato.

La necessità di controllare il femminile attraverso lo sguardo, non si esaurisce in una dinamica puramente estetica o narrativa, essa rivela infatti una tensione più profonda e simbolica. L'origine dell'angoscia che rende necessario tale controllo, risiede nel mito della donna fatale che diventa nella narrazione sirenica «la femme sans merci»<sup>72</sup>, ovvero la donna senza pietà. La donna diabolica esercita la funzione determinante di disertare le

---

<sup>70</sup> L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 16, 3, 1975, p. 809.

<sup>71</sup> Ivi, p. 808.

<sup>72</sup> F. Fornari, *Carmen Adorata. Psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi & C., 1985, p. 17.

istituzioni e di indurre gli uomini ad allontanarsi dai fondamenti sociali, culturali, religiosi e politici. L'amore per la donna conduce dunque l'uomo a distaccarsi dalla sua famiglia e in particolare da sua madre, trasformandolo con la seduzione, in un fanciullo dipendente dalla volontà femminile esterna al nucleo familiare. Si instaura così un dominio, per il quale la donna diventa dominatrice e l'uomo servo della stessa. Questa costruzione nasce dall'assenza che la donna demoniaca ha del legame, perché il rapporto con la stessa non genera figli, dunque rende l'uomo stesso bambino per sedurlo e renderlo dipendente, sostituendo lo spazio originario della prole. Il senso di colpa provato dall'uomo, per aver occupato lo spazio del figlio, si instaura nella relazione come desiderio di farsi punire e sottomettere, creando in questo modo un ciclo che si autoalimenta, fatto di potere femminile e assoggettamento maschile. Non sorprende dunque che l'uomo abbia creato delle strutture narrative che gli consentano di recuperare il controllo, trasformando il femminile in minaccia. Questa compensazione simbolica si concretizza nella figura della donna demoniaca, dispositivo narrativo attraverso cui il femminile viene trasformato, rendendo legittima la sua punizione, neutralizzazione o cancellazione. Il femminile così viene investito di una duplice valenza: da un lato donna idealizzata e dall'altro donna mostruosa; quest'ultima consente di esternare il conflitto e trasformarlo in un pericolo visibile e circoscrivibile. Nel racconto di Poe, la figura femminile assume una dimensione inquietante proprio perché sfugge al dominio maschile, soprannaturale o psichico, attraverso la rottura dell'ordine simbolico. In Kafka, invece, la potenza minacciosa viene direttamente neutralizzata, e il mito si dissolve in una zona di ambiguità che rende il femminile inoffensivo, attraverso la sottrazione del potere. Tutte le forme femminili sireniche seguono comunque il medesimo paradigma simbolico, non solamente quali figure mostruose, ma in quanto strumenti attraverso cui il maschile, con un'operazione simbolica, trasforma l'ambivalenza in colpa e la differenza in minaccia.



## Capitolo III

### *La Sirena* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa

#### Tomasi di Lampedusa: temi e stile

Gli anni Cinquanta del Novecento sono caratterizzati da numerosi movimenti che convivono nel panorama italiano. La condizione del secondo dopoguerra ha dato origine a un lungo periodo di ripensamento e ricostruzione delle strutture politiche e sociali, all'interno delle quali si iscrive il destino di molti intellettuali e scrittori. Le principali poetiche letterarie, che si sviluppano in questo momento storico, sono legate alla sensazione di rinascita ed entusiasmo della Resistenza e della Liberazione nazifascista; ma anche al sentimento di vergogna per la sopravvivenza, e con la pesante consapevolezza di appartenere ad un paese che non è riuscito ad impedire il radicamento della dittatura. L'ultima fase del fascismo si è concretizzata in una guerra civile. La risposta letteraria mette in mostra aspetti che per lungo tempo erano rimasti nascosti. Si radica in questo periodo la componente di alienazione e crisi individuale che segna gli autori e i personaggi. Il neorealismo invade con tutta la sua forza espressiva i libri, gli articoli e anche le arti visive, essendo una corrente che si muove soprattutto in ambito cinematografico. Questa realtà letteraria fa proliferare negli spazi cittadini gli aspetti più marginali del tessuto urbano, che si contrappongono agli spazi determinati dall'antico realismo.<sup>73</sup> Successivamente, lo sguardo reale sulla realtà e sul mondo conosce un'ulteriore spinta, che incita gli scrittori a trovare soluzioni alternative al neorealismo, che era stato ormai largamente consumato. La reazione prende impulso dalle disillusioni della nuova società industriale. Si manifesta tra gli scrittori la volontà di esplicitare la propria condizione di estraniamento, di esseri umani che non si trovano più a loro agio nel mondo circostante, come prigionieri di una dimensione altra. L'attività letteraria e il

---

<sup>73</sup> R. G. Geroni, *Realismo e conflitti*, in M. A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Torino, Einaudi, 2021, p. 148.

lavoro intellettuale vanno intrecciandosi alla discussione politica e al dibattito sociale, esternando un bisogno condiviso di confronto tra borghesia e proletariato, che spesso si manifesta all'interno delle opere di questo periodo.

In questo panorama letterario del secondo dopoguerra italiano, la figura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa occupa una posizione eccentrica e difficilmente assimilabile a correnti dominanti, oscurata anche dalla sua condizione aristocratica.<sup>74</sup> La testimonianza nasce infatti da un ambiente nobile siciliano, filtro attraverso il quale l'autore legge e analizza la situazione storica; la sua scrittura si colloca in una dimensione appartata, lontana dalla denuncia e dalla sperimentazione delle avanguardie, caratteristiche del periodo. La pubblicazione tarda de *Il Gattopardo* (1958) rivelò un autore che, ad una prima lettura, sembrava voler porre l'attenzione sulla decadenza della dimensione siciliana, in un momento dove le problematiche da affrontare erano altre. Al contrario, Giorgio Bassani, al tempo consulente per l'editore Feltrinelli, individua nel romanzo un grande affresco politico in cui si parla del Risorgimento come di una storia tormentata.<sup>75</sup> Questo dibattito nasce dal contrasto tra la scrittura molto elaborata e riccamente barocca, e il successo di massa che ebbe nel tempo. La lettura più profonda del romanzo portò a riconoscere nel lettore la capacità di dialogare con una tradizione narrativa più ampia e stratificata, fondata sulla riflessione storica, sulla memoria e sulla consapevolezza della fine.

Uno dei nuclei centrali della poetica di Tomasi di Lampedusa è infatti la consapevolezza della decadenza: la storia non viene rappresentata come un processo lineare, ma come una trasformazione inevitabile che comporta la perdita. La celebre formula «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi»<sup>76</sup> condensa una visione disincantata del mutamento storico, esplicitando come ogni trasformazione implichi una continuità, ma allo stesso tempo come la consapevolezza della fine sia già integrata all'interno della volontà di sopravvivenza. Ne consegue che il tempo assume un aspetto sedimentato nel passato, attaccato alla costruzione stabile e antica, in forte

---

<sup>74</sup> Per un inquadramento critico della figura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e della ricezione del romanzo *Il Gattopardo* si vedano: G. Lanza Tomasi, *Tomasi di Lampedusa. Vita dello scrittore*, Palermo, Sellerio, 2008; F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>75</sup> M. A. Bazzocchi, *Fuori dal realismo*, in M. A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Torino, Einaudi, 2021, p. 196.

<sup>76</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 33.

opposizione allo slancio verso il futuro. Questa qualità elegiaca del tempo non solo è ben riconoscibile all'interno de *Il Gattopardo*, ma si distacca dalla dimensione puramente ambientale e di sfondo, per diventare il vero protagonista. Il tempo si radica nella società e nel mondo, trasformandoli continuamente e assumendo delle caratteristiche precise. Innanzitutto, si presenta come inesorabile, perché inghiotte tutto modificandolo, in un declino inarrestabile; è decadente perché ciò che si presentava come grande e nobile si spegne lentamente; è nostalgico perché ciò che ha distrutto nel passato appare più solido e autentico del presente, e infine è mortale perché per definizione legato alla morte individuale e sociale.

A questa concezione del tempo si lega la forte centralità del tema della memoria: i personaggi lampedusiani vivono spesso in una dimensione di ricordo, in cui l'esperienza presente appare attenuata e più leggera, rispetto all'intensità e alla forza di ciò che è stato. La memoria diventa così strumento conoscitivo, attraverso la quale il ricordo riesce a misurare la distanza tra un passato ormai spento e una realtà che lo ha sostituito. La narrazione assume di conseguenza un carattere malinconico, attraversato da un'ironia sottile che impedisce alla nostalgia di diventare troppo ingombrante o di ridursi ad una mera celebrazione passatistica.

Il rapporto tra individuo e storia va intrecciandosi, diventando elemento costitutivo dei racconti e scritti di Tomasi di Lampedusa. I protagonisti vivono nella realtà presente, volgendo lo sguardo verso l'ormai decaduto futuro, tuttavia non si impongono l'eroico compito di riportare in auge il passato, ma sono osservatori consapevoli del proprio declino. La dimensione privata e quella storica si coniugano, creando una realtà che vive nell'ombra di un passato grandioso, e nella paura di un futuro malevolo; concretamente la fine di un ceto sociale coincide con la fine del complesso valoriale e simbolico. La narrativa di Lampedusa si configura dunque come riflessione sulla transitorietà dell'esistenza e sull'impossibilità di arrestare il cambiamento, attraverso una visione disincantata e sensibile dell'esistenza terrena. L'osservazione della decadenza è

contemplata attraverso una coscienza lucida e malinconica, che trasforma la fine in una visione meditativa.<sup>77</sup>

La scrittura di Tomasi di Lampedusa, sul piano stilistico, si caratterizza per l'equilibrio formale, costruita secondo un principio di controllo e misura, che permette alla sintassi di accompagnare il movimento meditativo del pensiero. Si genera in questo modo un ritmo lento e riflessivo, che dilata la concezione temporale, rendendola centrale. L'autore si distanzia così dall'immediatezza testimoniale, tipica del neorealismo, costruendo una narrazione sulla coscienza consapevole che osserva eventi e personaggi in modo distaccato e lucido. Sebbene il mutamento storico appaia inevitabile e determinante, esso non coincide con il determinismo verghiano, nel quale agisce come forza impersonale che travolge i soggetti e li conduce alla rovina se tentano di ribellarsi al loro destino.

Un elemento centrale dello stile lampedusiano è l'intreccio tra descrizione e interiorità: gli ambienti non costituiscono scenografie fini a sé stesse, ma riflettono lo stato d'animo dei personaggi e la loro collocazione storica. La descrizione è precisa e puntuale, permettendo al lettore di immedesimarsi nel racconto, ma allo stesso tempo di rendersi conto che si tratta di una narrazione di un passato ormai scolorito, e non possibile nel tempo reale della narrazione. La tensione costante tra concretezza e simbolicità si slega durante tutta la sua produzione narrativa, attraversando lo spazio e il tempo, che, a loro volta, mantengono una consistenza realistica e veicolante per il racconto.

## La rappresentazione del femminile

Lampedusa sosteneva che ogni opera attinge di necessità a esperienze biografiche,<sup>78</sup> le sue produzioni, infatti, sono modellate in uno spazio preciso, che è quello siciliano. L'autore nasce a Palermo nel 1896, incarna e rappresenta lo spirito di quella terra, essendo lui stesso Duca di Palma e Principe di Lampedusa, cariche ereditate dal

---

<sup>77</sup> Per un'interpretazione della narrativa di Giuseppe Tomasi di Lampedusa come riflessione sul rapporto tra individuo, storia e decadenza si vedano: G. Lanza Tomasi, *Tomasi di Lampedusa. Vita dello scrittore*, Palermo, Sellerio, 2008; F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>78</sup> G. Lanza Tomasi, *La Sirena*, in G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 115.

padre Giulio Maria. Il legame di Tomasi di Lampedusa con la sua terra si riscontra in tutte le sue produzioni, all'interno delle quali racconta dello spazio della sua infanzia come di un «Paradiso Terrestre e perduto».<sup>79</sup> Gli scenari che vengono ripresi spaziano tra la sua dimora, la residenza in campagna nell'agrigentino (possedimento della madre, all'interno del quale avviene la trasfigurazione artistica de *Il Gattopardo*) e il mar Ionio che bagna le coste siracusane. Proprio la costa tra Augusta e Siracusa lascia nella memoria dell'autore un ricordo indelebile, che prenderà forma in Punta Izzo con tutta la sua forza narrativa e artistica, nel racconto *La Sirena*: «Un paradiso. (...) Mutava in oro e azzurro il candore del mare aurorale».<sup>80</sup> La Sicilia, dunque, occupa un posto speciale e dirompente all'interno del cuore e della mente artistica e sensibile di Tomasi di Lampedusa, tanto da ambientare le sue produzioni in questo spazio siciliano nel tempo della memoria, come un luogo emotivo di affetti e passioni, lontani nel tempo e fluttuanti in uno spazio onirico carico di emotività e atemporale. Infatti, in essa, il tempo non procede secondo una linea progressiva, ma si sedimenta e si cristallizza in una compresenza di epoche conviventi nello stesso paesaggio. Non rappresenta per l'autore un semplice scenario geografico, ma si configura come una dimensione mentale e simbolica, luogo privilegiato della memoria.

La dimensione insulare appare come un territorio in cui le diverse civiltà si sono succedute senza mai dissolversi completamente, lasciando tracce che permangono nell'immaginario e generano differenti tempi ciclici, inesauribili proprio perché non c'è modernità che possa cancellare il suo passato. Questa immobilità tuttavia non coincide con l'assenza di mutamento, ma crea una culla immobile nel tempo e nello spazio, che non si esaurisce nella memoria del luogo, ma evolve restando uguale. La memoria assume in questa prospettiva un valore centrale, si allontana dalla profondità nostalgica e celebrativa, per avvicinarsi ad una meditazione sul passato, che non viene però idealizzato, ma osservato con profonda sensibilità elegiaca. Questa visione lampedusiana del tempo e dello spazio consente il radicamento del mito, in questo presente storico che

---

<sup>79</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, in G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, a cura di N. Polo, Milano, Mondadori, 1995, p. 338.

<sup>80</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *La Sirena*, in G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 139-140.

ha la possibilità di accogliere l'eterno, conformandosi come paradigma perfetto di una mitologia e dell'insularità.<sup>81</sup>

La narrativa di Lampedusa narra del tempo mitico, quando gli dèi parlavano ancora agli uomini, e il peccato originale non era l'antefatto criminale all'origine della nostra specie.<sup>82</sup> Il mito non si presenta, dunque, nel racconto come residuo culturale o come richiamo erudito alla classicità, ma l'autore si immerge completamente nell'esperienza mitica, rendendola veicolo attraverso cui si attua una vera e propria comprensione della vicenda. Il mito non è uno strumento esterno di abbellimento della storia, ma fonda la realtà lampedusiana, configurandosi come chiave di apertura al reale. La Sicilia garantisce la sopravvivenza del mito perché la sua storia è attraversata da civiltà diverse, che si sono sovrapposte senza escludersi a vicenda, stratificandosi e intensificando la loro impronta sul territorio. L'apertura siciliana consente quindi al mito di riemergere, perché la storia passata non è mai davvero stata chiusa, ma vive allo stesso livello e con la stessa potenza creatrice della realtà presente.

Il paesaggio isolano assume una valenza metafisica, perché connotato e descritto attraverso gli elementi naturali, che contribuiscono a creare uno spazio che non può essere interamente dominato dall'uomo. In questo modo, la dimensione umana si ridimensiona, lasciando spazio alla realtà mitica infinita e divina: «È uno dei luoghi nei quali si vede un aspetto eterno di quell'isola che tanto scioccamente ha volto le spalle alla sua vocazione che era quella di servir da pascolo per gli armenti del Sole».<sup>83</sup> Proprio perché la storia in Tomasi di Lampedusa è percepita come processo di trasformazione inevitabile, il mito permette una sospensione dell'inesorabile cambiamento. Il mito, interrompe il fluire cronologico degli eventi, aprendo uno spazio in cui l'esperienza può assumere un carattere assoluto e infinitamente possibile, e dove l'uomo percepisce la presenza mitica entro il tempo e lo spazio umani.<sup>84</sup> Gli eventi in questo ambiente non appaiono come straordinari o fuori dal comune, ma come possibilità già iscritte e presenti nella natura

---

<sup>81</sup> N. Arrigo, *La mitologia dell'insularità negli scrittori siciliani contemporanei: dalla leggenda di Colapesce alla 'Sicilitudine' di Sciascia* in «Agon», n. 29, 2021, p. 141.

<sup>82</sup> G. Lanza Tomasi, *La Sirena*, in G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 119.

<sup>83</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *La Sirena*, in G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 135.

<sup>84</sup> L. Lagazzi, *La riscoperta del mito nella letteratura italiana degli anni Quaranta: Carlo Levi e Cesare Pavese* in «Romanica Olomucensia», n. 31, n. 1, 2019, p. 98.

stessa della Sicilia, che accoglie il tempo eterno con il suo paesaggio incontaminato e indomabile.

All'interno dell'ambiente siciliano si collocano quelli che sono i personaggi lampedusiani, sviluppati seguendo la declinazione mitica. Tutti i soggetti delle sue produzioni si mostrano come veicoli simbolici che permeano nella narrazione, indirizzandola. Essi strutturano, in questo modo, una comprensione più profonda e introspettiva del racconto, che permette, non solo il procedere del racconto, ma una lettura di matrice simbolica, che amplia gli orizzonti della realtà interpretativa. Particolare attenzione è riservata al femminile, che in Tomasi di Lampedusa trascende la realtà quotidiana, diventando collegamento tra umano e sublime, tra temporale ed eterno.<sup>85</sup> Il protagonista maschile ha, nel rapporto con la donna, la possibilità di elevarsi, in quanto il femminile ricopre un ruolo attivo nella trasmissione di valori estetici, culturali e spirituali, modellando l'esperienza dell'uomo attraverso l'incontro con il mito. Il femminile assume in questo modo una centralità simbolica che sovverte la tradizionale passività attribuitale nella tradizione letteraria: pur restando la narrazione maschile, perché filtrata dalla memoria dell'uomo, essa non è più semplicemente oggetto del desiderio, ma portatrice di senso e armonia. Tomasi di Lampedusa spinge l'analisi oltre il reale, verso l'archetipo immortale del femminile, che viene enfatizzato come simbolo di permanenza ed eternità.

Questo ventaglio di valori simbolici attribuiti alla figura femminile, in Tomasi di Lampedusa, non si definisce in termini psicologici o sociali, ma ontologici,<sup>86</sup> Esso non rappresenta soltanto una figura narrativa, ma una modalità d'esistere in una continuità che è esclusa dal mondo moderno, segnato invece dalla decadenza. In una realtà in cui il tempo dissolve, trasforma e dimentica, la donna appare come unico punto di riferimento che permane e che traccia un ordine nel caos della storia. Se nella tradizione moderna il femminile mitico era stato spesso costruito come spazio di minaccia e disgregazione, in Tomasi di Lampedusa esso diviene luogo di rivelazione e intensificazione dell'esistenza. Non si configura più come ostacolo da neutralizzare perché portatrice di simboli negativi e intimidatori, ma al contrario una presenza che consente al soggetto di misurarsi con una dimensione più ampia, che trascende il reale, la donna in questo modo mantiene il ruolo

---

<sup>85</sup> A. Fraccacreta, *La donna 'immortale' nel Gattopardo e in Lighea*, in «Studium Ricerca», n. 116, n. 5, 2020, pp. 195-214.

<sup>86</sup> J. Kristeva, *Power of Horror*, New York, Columbia University, Anno di prima 1982, pp. 1-2.

di accompagnatrice verso un mondo altro. Al contrario, il soggetto maschile appare profondamente radicato nella coscienza del tempo storico e nella propria finitudine umana, incastrato nella dimensione reale e nella ciclicità di un tempo che lo consuma.

L'esperienza erotica si costituisce dunque come punto di intersezione tra le due diverse temporalità. Nel contatto con il femminile, il soggetto maschile sospende la propria coscienza storica e accede, fintanto che è assieme alla donna, a una dimensione in cui il tempo non scorre, ma permane immutabile. Il rapporto con la donna non si riduce così a mera dinamica sentimentale o sensuale, ma diviene esperienza metamitica: esso rappresenta il momento in cui l'individuo, radicato nella propria finitudine storica, entra in contatto con una dimensione fuori dal tempo. L'incontro amoroso diventa quindi un momento iniziatico, che non introduce qualcosa di nuovo, ma rivela una possibilità già presente e possibile nell'ambiente siciliano, in cui il mito permane come stato invisibile ma narrativo.

### *La Sirena*

«“Ti sei mai immaginato come si fa l'amore con una sirena?”»<sup>87</sup>, si legge nell'introduzione de *La Sirena* (1958) di Tomasi di Lampedusa. Il racconto è narrato in prima persona da Paolo Corbera, siciliano nato a Palermo e trapiantato nella grigia Torino degli anni Trenta, per lavorare. L'ambientazione torinese viene descritta con termini grigi e attraverso un'associazione di sinestesie, che rimandano all'asciutta e dura realtà nebbiosa della Pianura padana. La stagione autunnale si legge e si percepisce nell'ambiente, come nella dimensione interiore del narratore, che non trova pace, tanto che sostiene lui stesso di soffrire di una «crisi di misantropia»<sup>88</sup>. Il suo volontario isolamento lo attrae verso un limbo terreno, incarnato nel «caffè di via Po»,<sup>89</sup> ambiente popolato da vane apparenze trasparenti, che cercano rifugio per la loro anima sofferente. Per lo stesso motivo Corbera si reca in quello stesso luogo, solitario si dedica alle sue letture e all'allontanamento dalle donne, che entrambe da poco hanno scoperto il suo

---

<sup>87</sup> «...mi disse una volta Licy Lampedusa, guardandomi con gli occhi aguzzi della psicoanalista» Licy è Alexandra Wolff Stomersee, coniuge lettone di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. G. Tomasi di Lampedusa, *La Sirena*, in G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 117.

<sup>88</sup> Ivi, p. 121.

<sup>89</sup> Ivi, p. 122.

duplice interesse, e lo hanno abbandonato. È proprio in questo ambiente cupo, grigio e isolato, che l'uomo incontra il senatore Rosario La Ciura, signore di età molto avanzata che si distingueva dagli altri suoi colleghi per il suo «senso vivace, quasi carnale, dell'antichità classica».<sup>90</sup> Oggetto delle loro conversazioni è inizialmente la provenienza che accomuna entrambi, ambedue nati in Sicilia, che avevano dovuto trasferirsi per necessità lavorative nella nebbiosa Torino, che lasciava spazio solamente nel pensiero alla soleggiata terra siciliana. Il rapporto tra i due uomini lentamente diventa necessario per entrambi, che possono in quel breve tempo di incontro, assaporare il ricordo della Sicilia e del suo mare «che dà la morte insieme all'immortalità»<sup>91</sup>.

Come evidenziato da Massimo Sturiale, nella storia culturale dell'Europa la Sicilia da sempre viene descritta come un luogo ambivalente: «The dichotomy, soon became a common theme in travel accounts of Sicily».<sup>92</sup> Il racconto del siciliano è anche in questo caso permeato da alterità, all'interno del quale si susseguono aspetti demoniaci e divini, che vanno costruendo l'essenza stessa della terra. Infatti, nel loro dialogo, la Sicilia non emerge come semplice luogo d'origine, ma come spazio identitario condiviso, una patria simbolica che precede l'esperienza individuale. Essa si configura come alterità rispetto al mondo razionalizzato in cui i personaggi muovono le fila della loro conversazione, non un altrove esotico, ma una dimensione più antica e stratificata. L'isola porta con sé una duplicità: da un lato quasi demoniaca, nella sua estraneità alle categorie razionali presenti; dall'altro una promessa di pienezza originaria e divina, salvifica proprio perché sottratta alla frammentazione e alla decadenza moderna. La comune appartenenza siciliana crea tra i due personaggi un riconoscimento e una complicità silenziosa, richiamando quel paesaggio simbolico in cui il tempo si sedimenta e resta sempre uguale al ricordo, non progredendo mai. L'isola in questo modo assume il carattere di terreno comune, che legittima l'apertura all'incontro con l'altro e con il mito.

Con il passare degli incontri, la densità della conversazione si fa via via più fitta ed intima, e li conduce ad intrattenersi parlando delle donne. La Ciura espone una

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 125.

<sup>91</sup> Ivi, p. 128.

<sup>92</sup> «La dicotomia divenne presto un tema ricorrente nei resoconti di viaggio sulla Sicilia.» M. Sturiale, *Language and Myth: the representation(s) of Sicily in Early Modern English travelogues*, in «Illuminazioni», 55, n. 2021, p. 36.

descrizione del femminile carica di aspetti negativi, in particolare legati alla dimensione mortale della donna:

Ammalate, ho detto bene, ammalate, fra cinquanta, sessanta anni, forse molto prima, creperanno; quindi sono fin da ora ammalate. [...] E non avevate ribrezzo a sbacucchiare queste vostre future carcasse fra maleodoranti lenzuola? [...] Non incontrammo nessun aborto in gonnella.<sup>93</sup>

La radicalità di tale posizione non va interpretata come misoginia, ma come espressione di una concezione ontologica del corpo umano, percepito come già segnato dalla morte. Ne deriva che la repulsione non è diretta unicamente al femminile, ma alla condizione mortale in quanto tale e al rapporto tra gli esseri umani, che viene percepito come un accoppiamento tra corpi destinati alla dissoluzione, impotenti di fronte alla corruzione della carne.

Gli stessi La Ciura e Corbera sono esseri umani mortali, che appartengono al tempo progressivo, e questo viene trasmesso dal racconto attraverso le descrizioni mortali dello spazio della città, in particolare del caffè in via Po. Lampedusa presenta, attraverso i due protagonisti, due modi opposti per convivere con questa presenza ossessiva<sup>94</sup>: da un lato l'allontanamento del pieno, che consiste nella semplificazione e nella formalizzazione dell'ambiente, che si osserva nella descrizione della vita di Corbera, dettata dalla sua crisi di misantropia, che lo allontana dal mondo esperienziale; dall'altro l'*horror vacui*, ovvero l'allontanamento del vuoto, che si manifesta attraverso l'accumulo di oggetti, ben visibile nella descrizione dell'ambiente casalingo di La Ciura. Proprio per affermare le differenze culturali e intellettuali tra i due personaggi, i riferimenti greci vengono volontariamente accentuati all'interno della dimora del senatore: sono descritte «statue greche, anfore e crateri antichi»<sup>95</sup>; e in particolare, sopra il caminetto si staglia una rappresentazione di Odisseo, legato all'albero della nave, e le sirene intente al loro tuffo suicida sugli scogli, come una sottile anticipazione. L'entrata nella dimensione casalinga sposta l'ambientazione in un limbo temporaneo, permeato da libri e cultura

---

<sup>93</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *La Sirena*, in G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 131, 134.

<sup>94</sup> A. Molesini, *La voce indivisa. Osservazioni su Lighea*, in A. Molesini, *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. Serie I: storia, letteratura, paleografia*, Firenze, Olschki, 1983, p. 311.

<sup>95</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *La Sirena*, in G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 132, 133.

mitica, che funge da accesso al mondo antico, nel tempo immobile della memoria di La Ciura, che comincia, sussurrando, a raccontare a Corbera l'estate del 1887.

La descrizione comincia proprio raccontando la dicotomia dell'ambiente siciliano; l'estate calda è percepita diversamente in due luoghi: da un lato Catania, dall'altro Augusta. Inizialmente La Ciura si trova a Catania, dove sta cercando di prepararsi a un concorso per una cattedra universitaria di letteratura greca, qui l'ambiente assume tratti demoniaci, il caldo viene percepito «una catastrofe infernale»<sup>96</sup>. Decide quindi di seguire il consiglio di un amico, spostando i suoi studi ad Augusta, in una casetta di tre stanze a venti metri dal mare; agli occhi del ragazzo, la nuova sistemazione si mostra dal principio «Un paradiso»<sup>97</sup>, dove il sole non è più percepito, come prima, un nemico ma come un donatore e un mago. È proprio questo ambiente immobile, sospeso tra la fioca luce dell'alba e l'assenza del tempo, terreno fertile in cui l'esperienza del reale si incrina, attraverso una tensione trattenuta, mascherata da quiete placida. Il mare disteso e immobile è descritto come una superficie sottile, che separa due mondi: quello reale e quello mitico. È in questa sospensione che avviene la dolce irruzione di Lighea:

Il volto liscio di una sedicenne emergeva dal mare [...] Quell'adolescente sorrideva [...] Non era però uno di quei sorrisi, come se ne vedono tra voi altri [...] esso esprimeva soltanto sé stesso, cioè quasi una bestiale gioia di esistere, una quasi divina letizia.<sup>98</sup>

La sua emersione non rompe l'equilibrio, ma lo rivela; la sirena viene inserita come una fioritura estrema del paesaggio siciliano, un esito naturale del mito, prima latente nella luce e nel sale.

La Ciura impone immediatamente una distanza tra quella creatura mitica e le donne mortali: già nel suo sorriso egli coglie la sua estraneità radicale a qualsiasi costrizione morale e sociale. Non vi è in lei traccia di pudore, di convenzione o di ruolo istituzionalizzato; questa estraneità si configura come appartenenza a un ordine differente, sottratto alla legge degli uomini. Lighea si presenta libera e selvaggia, non come una regressione allo stato primitivo, ma come coinvolgimento in una dimensione

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 138.

<sup>97</sup> Ivi, p. 139.

<sup>98</sup> Ivi, p. 140.

originaria, regolata da leggi naturali. La sirena incarna una forma di esistenza non mediata dall'aspetto culturale e sociale, e non incrinata dalla coscienza della morte: «era una bestia ma nel medesimo tempo era anche una Immortale».<sup>99</sup> È considerata tale perché essere mitico in un tempo sospeso, e in quanto tutte le morti confluiscono in lei, accrescendo la sua vita, ora panica, ricca e libera.

La natura si manifesta in lei senza limiti, e questo viene trasmesso dal narratore attraverso i molteplici riferimenti fisici al mondo animale; allo stesso modo l'aspetto naturale si incarna nella sua sapienza, conoscenza ed etica, che si esprime attraverso la sua voce, primigenia, scabra, suadente nella sua elementarità assoluta, inevitabile.<sup>100</sup>

Essa era un po' gutturale, velata, risuonante di armonici innumerevoli; come sfondo alle parole in essa si avvertivano le risacche impigrite dei mari estivi, il fruscio delle ultime spume sulle spiagge, il paesaggio dei venti sulle onde lunari.<sup>101</sup>

L'affermazione di La Ciura, secondo cui il canto delle sirene non esiste realmente e ciò che incanta è la sola voce, costituisce una significativa torsione del mito classico. Se nella tradizione omerica la sirena seduce attraverso il canto, dunque una forma artistica, in Lampedusa la seduzione si spoglia dell'elemento musicale e si riduce alla nudità originaria della voce greca. Lo spoglio del mito e la sostituzione del canto con la voce, sottolinea ulteriormente il ritorno ad una dimensione primordiale: essa è pura emissione vitale e manifestazione dell'essere mitico. Ciò che seduce, dunque, non è un contenuto musicale adornato, ma la reale presenza che investe il corpo e l'animo dell'ascoltatore. L'incanto, in Tomasi di Lampedusa quindi, non nasce da una promessa di conoscenza assoluta, ma da un'esperienza totale, che sospende la distanza con il tempo mitico, incarnata nella lingua greca della memoria storica.

Il rapporto atemporale tra il protagonista e la sirena prosegue per tutto il mese di agosto, tra incontri e assenze ripetute di Lighea, che talvolta si tuffa in mare e scompare per molte ore. Le prime avvisaglie di fine estate cominciarono a farsi sentire verso la fine del mese, a questo punto la narrazione di La Ciura si fa più scura, cominciano ad emergere

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 143.

<sup>100</sup> A. Molesini, *La voce indivisa. Osservazioni su Lighea*, in A. Molesini, *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. Serie I: storia, letteratura, paleografia*, Firenze, Olschki, 1983, p. 310.

<sup>101</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *La Sirena*, in G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 141.

grigi ripetuti, in opposizione alla descrizione limpida, cristallina e atemporale precedente: «mare color di tortora [...] grigi-fumo, grigi-acciaio, grigi-perla [...] Lighea trascolorava dallo splendore all'affettuosità del grigio».<sup>102</sup> Il mutamento cromatico non è semplicemente una variazione atmosferica, ma un'anticipazione di una frattura imminente, palpabile nei brandelli nebbiosi che sfiorano le acque. La luminosità dell'alba, che aveva reso possibile la nascita dell'incontro, tramonta e lascia spazio al grigio, che si insinua come ritorno alla temporalità e presagio di separazione. È proprio in questo clima che si sentono suonare le «conche»<sup>103</sup> dei compagni, che richiamano Lighea al mare. La sirena, avvertendo l'approssimarsi della fine dell'estate e l'appello del mondo marino, invita La Ciura a seguirla:

Tu sei bello e giovane, dovresti seguirmi adesso nel mare e scamperesti ai dolori, alla vecchiaia [...] quando sarai stanco, quando non ne potrai proprio più, non avrai che da sporgerti sul mare e chiamarmi. Io sarò sempre lì, perché sono ovunque, e il tuo sogno di sonno sarà realizzato.<sup>104</sup>

Non si tratta di uno spostamento spaziale, ma di un passaggio ontologico, seguirla infatti significherebbe abbandonare il mondo mortale degli uomini, rinunciando alla storia, alla carriera e alla propria identità umana. L'invito della sirena, in Tomasi di Lampedusa, non è seduzione e promessa conoscitiva omerica, ma si declina nella scelta assoluta del mare, spazio senza confini e senza tempo, per diventare parte integrante dello stesso e della realtà mitica. In questo si manifesta la natura irriducibile del mito: esso non ammette compromessi con il reale, ma accetta solamente la totalità dell'essere, essendo esso unica espressione umana che non riduce la potenza inesprimibile del sacro.<sup>105</sup> Un'altra caratteristica mitica dell'invito di Lighea, è che esso non si esaurisce nel momento in cui viene pronunciato, ma introduce una nuova possibilità nella vita del ragazzo, una possibilità eterna e immutabile, ferma nel tempo e sempre recuperabile. Seguirla significherebbe accedere ad una dimensione altra dell'esistenza, sottratta al tempo e alla caducità della condizione umana. Il mare torna in questo modo, ad assumere una funzione liminale, rappresentando la superficie sottile che separa il mondo storico e

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 145.

<sup>103</sup> Ivi, p. 146.

<sup>104</sup> Ivi, p. 144

<sup>105</sup> L. Lagazzi, *La riscoperta del mito nella letteratura italiana degli anni Quaranta: Carlo Levi e Cesare Pavese* in «Romanica Olomucensia», 31, 1, 2019, p. 96.

mortale degli uomini, dalla dimensione mitica immortale incarnata nella sirena. L'elemento marino inoltre viene reso spazio infinito e immortale, che aveva accolto la nascita del loro rapporto, e resta luogo possibile per la sua conclusione.

«Sembrò che si disfacesse nella spuma»<sup>106</sup>, così la sirena scompare, nello stesso modo in cui era comparsa: riassorbita dall'elemento marino. La fine dell'estate e il ritorno a Catania, rappresentano per La Ciura la fine dell'esperienza atemporale vissuta, e il ritorno al tempo progressivo degli uomini mortali.

A questo punto, il racconto ritorna alla dimensione presente della narrazione, nello spazio di incontro tra il giovane narratore e l'anziano senatore, all'interno dell'ambiente domestico. La ripresa della realtà presente lascia un vuoto temporale e di significato nostalgico, di una dimensione irreali sospesa tra memoria e mito. La mattina seguente alla condivisione del ricordo con Corbera, il senatore La Ciura si imbarca sulla nave *Rex*, diretta a Lisbona. Da questo momento in poi la sua figura scompare dalla narrazione, in quanto giunge la notizia che, la notte stessa, era caduto in mare aperto, e nonostante le scialuppe fossero subito accorse, il suo corpo non era stato ritrovato. Il racconto si chiude così in una sospensione carica di ambiguità, in quanto, Tomasi di Lampedusa ci impedisce di stabilire se il senatore abbia trovato la morte tra le onde, o se abbia invece, dopo tanti anni, scelto di seguire la promessa di immortalità di Lighea, ricongiungendosi alla creatura marina. La conclusione rimane aperta tra due possibilità, opposte tra loro, ma allo stesso tempo complementari: da un lato la morte dell'uomo, come destino inevitabile; dall'altro l'accesso alla dimensione mitica ed eterna. In questa tensione tra mortalità ed immortalità, si concentra il senso più profondo del racconto, che pone l'accento sul mare, luogo della loro unione, e ora spazio, in cui la vicenda umana può dissolversi nell'orizzonte eterno del mito.

### Lighea/Ligeia: un confronto con E.A. Poe

Il nome della sirena di Edgar Allan Poe (1838) e di Tomasi di Lampedusa (1958) sono lo stesso; entrambe, infatti, si chiamano Ligeia o Lighea. La distinzione non è

---

<sup>106</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *La Sirena*, in G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 146.

solamente grafica, ma riflette due modalità differenti di intendere la figura femminile e il mito stesso. Nel racconto di Poe, il nome Ligeia richiama direttamente la tradizione classica e colta del mito, evocando una figura enigmatica e sovrumana, sospesa tra conoscenza e morte. Nel *De mirabilibus auscultationibus*, Aristotele riprende i luoghi e i nomi sirenici all'interno della sua visione mitica, ritiene che esse siano tre: Partenope, Leucosia e Ligeia. Quest'ultima prende questo nome dal cerchio: è colei che ciruisce, e infatti, si racconta che addormenta i naviganti, affonda le loro navi e li divora.<sup>107</sup> In Tomasi di Lampedusa, invece, la forma italianizzata Lighea, sembra inserirsi con maggiore naturalezza nel paesaggio mediterraneo, quasi a rivendicare una riappropriazione del mito all'interno della cultura e della memoria siciliana. Dunque la variazione del nome non è casuale, ma recupera una precisa tradizione letteraria, che esprime il fine ultimo di interpretazione che ciascun autore vuole dare alla narrazione e alla sirena.

Prima di apparire nel racconto di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Ligeia è già protagonista della narrazione di Edgar Allan Poe. È pensiero comune che la figura lampedusiana si sia ispirata a quella demoniaca di Poe, soffermandosi però sulla figura di La Ciura, si comprende la volontà dell'autore di identificabilità con la cultura classica. Il senatore viene rappresentato legato alla dimensione greca, quasi come un semidio che vive del mito e apprezza i piaceri sovrumani legati al sapere, incarnando alla fine del racconto la congiunzione di mito e realtà. La sirena, in questa visione, personifica le caratteristiche antiche di sapere e conoscenza. La creatura marina di Lampedusa non appartiene all'immaginario gotico di Poe, ma si radica piuttosto nella tradizione classica e mediterranea della sirena.

La Ligeia di Poe è una figura profondamente legata all'immaginario gotico, perché è una creatura enigmatica, quasi incorporea e inesistente, associata ai temi della morte, dell'ossessione e della sopravvivenza oltre il corpo. Il racconto si sviluppa in un'atmosfera cupa e claustrofobica, dominata dall'ossessione del narratore per una figura femminile che trascende i confini tra vita e morte. L'idea della morte è la vera

---

<sup>107</sup> F. S. C. di Brazzà, *Le sirene in Tomasi di Lampedusa e le possibili fonti*, in «Le Simplegadi», 16, 2018, p. 177.

protagonista del racconto,<sup>108</sup> che si insinua prima in Ligeia e poi in Rowena. Il nucleo simbolico della narrazione è infatti il rapporto tra volontà e morte, e la potenza umana contro il destino: la volontà femminile è così forte da riuscire a sfidare la morte stessa. La donna non è quindi una creatura naturale, ma piuttosto una rappresentazione dell'ossessione, il cui potere non deriva dalla sensualità o dal corpo, ma dalla forza dello spirito e della volontà, che la rendono una creatura inquietante e demoniaca.

La Lighea di Giuseppe Tomasi di Lampedusa appartiene ad un universo simbolico differente, è una creatura solare e mediterranea, legata intrinsecamente alla natura e al mare. La sua prima apparizione è immersa nella luce dell'alba estiva siciliana, in un paesaggio che suggerisce una dimensione mitica. Questa sirena è una creatura pienamente corporea, nel racconto viene sottolineata la sua bellezza fisica, la sua sensualità e la libertà con cui vive la propria natura. La sua esistenza non è dominata dalla volontà di superare la morte, ma dall'appartenenza a una dimensione atemporale e naturale. Il rapporto che la donna instaura con l'uomo è quindi molto diverso, non c'è ossessione, ma una relazione che si sviluppa nello spazio aperto e ampio del mare, e del paesaggio siciliano. Lighea rappresenta una forma di vita selvaggia e primordiale, libera da qualsiasi costrizione morale e sociale. Un ulteriore elemento significativo è la lingua: la sirena parla greco antico, e La Ciura è studioso della letteratura greca. L'incontro tra i due diventa una congiunzione tra modernità e mondo classico, tra il presente e una dimensione mitica, che continua a sopravvivere nel Mediterraneo. La donna, in Tomasi di Lampedusa, rappresenta la continuità del mito classico, la dimensione originaria della natura e una forma di eros libero e primordiale.

La voce di Lighea non ha bisogno di modulare un canto, di per sé stessa è canto, la sua voce diventa il vero strumento di fascinazione. Questa voce è «indivisa»<sup>109</sup> perché non appartiene a un solo ambito simbolico, ma essa racchiude più dimensioni dell'esistenza. È una voce duplice, che riesce a contenere in sé stessa due poli opposti: da un lato Lighea rappresenta la vita, perché legata al mare immortale, e perché offre a La Ciura un'esperienza erotica e vitale; dall'altro però contiene anche una dimensione mortale. Quando incita l'uomo a seguirla, la proposta rimane ambigua, infatti non è chiaro

---

<sup>108</sup> A. Molesini, *La voce indivisa. Osservazioni su Lighea*, in A. Molesini, *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. Serie I: storia, letteratura, paleografia*, Firenze, Olschki, 1983, p. 311.

<sup>109</sup> Ivi, p. 314

se si tratti di un invito alla fusione con il mondo mitico, oppure alla dissoluzione nella morte. La voce diventa di soglia perché, come il mare, mette in comunicazione due piani dell'esistenza. La sirena non separa però vita e morte, ma le custodisce entrambe, in una tensione perpetua, che si scioglie nell'incontro con l'altro. Questo chiarisce perché La Ciura resti segnato dall'esperienza con lei, non è per lui un ricordo erotico, ma un'esperienza che ha messo in contatto il protagonista con una dimensione ontologica dell'esistenza.

Ligeia e Lighea sono due figure che incarnano archetipi opposti della femminilità. Ligeia incarna l'aspetto spirituale e trascendente, mentre Lighea rappresenta la declinazione mitica e naturale. La prima si muove all'interno di una tensione metafisica romantica, mentre la seconda appartiene a un universo arcaico e pagano.

Attraverso questa trasformazione della figura femminile, Lampedusa rielabora suggestioni letterarie precedenti, per inserirle all'interno di una visione profondamente personale del mito, la sirena non è più dunque solamente figura seducente o pericolosa della tradizione classica, ma diventa anche simbolo di una possibilità altra per l'esistenza umana. Inoltre, riprendendo il mito pagano e italianizzandolo, Tomasi di Lampedusa si allontana dall'osservazione morale ed etica, istituzionalizzata dal cristianesimo, recuperando invece una realtà arcaica e naturale dell'esperienza. In questa prospettiva, Lighea incarna un principio vitale che sfugge alle categorie di colpa e redenzione della tradizione cristiana, e si colloca invece nello spazio mitico dove eros, natura e immortalità convivono senza contraddizione o peccato. La sirena lampedusiana diventa, in questo modo, manifestazione e simbolo di possibilità, che trascende i limiti della condizione umana, spingendo l'essere mortale ben oltre le sue possibilità intrinseche, e portandolo ad un'apertura alla memoria, al mito e al desiderio di eternità.



## Bibliografia

- Alighieri, Dante. 1993. *Purgatorio, La Divina Commedia*, a cura di Di Salvo, Tommaso, Bologna, Zanichelli, Canto XIX, vv. 7-24, pp. 351-353.
- Arrigo, Nino. 2021. *La mitologia dell'insularità negli scrittori siciliani contemporanei: dalla leggenda di Colapesce alla 'Sicilitudine' di Sciascia*, in «Agon», n. 29, pp. 123-146.
- Bani, Luca Erminio Bruno. 2024. «[...] e il tuo sonno di sogno sarà realizzato». *Lettura de La Sirena di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in «Sinestesie», n. 22, n. 1, pp. 113-128.
- Barina, Antonella. 1980. *La sirena nella mitologia. La negazione del sesso femminile*, Padova, Mastrogiacomo.
- Bettini, Maurizio; Spina, Luigi. 2007. *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi.
- Blanchot, Maurice. 2019. *Il libro a venire*, Milano, Il Saggiatore.
- Byers, John R. 1980. *The opium chronology of Poe's Ligeia*, in «South Atlantic Bulletin», n. 45, n. 1, pp. 40-46.
- Calame, Claude. 1977. *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, Edizioni dell'Ateneo. Trad. it. *Le fanciulle in coro. Poesia e rituale nella Grecia arcaica*, Pisa, ETS, 2005.
- Cannell, Claire. 2019. *From Bird-Woman to Mermaid: The Shifting Image of the Medieval Siren*, in «Student Research Symposium», n. 1, pp.1-6.
- Ceserani, Remo; Domenichelli, Mario; Fasato, Pino. 2007. *Dizionario dei temi letterari. Vol.II, F-O*. Torino. UTET.
- Cohen, Jeffrey Jerome. 1996. *Monster Culture (Seven Theses)*, in «Monster Theory: Reading Culture», n.1, pp. 3- 25.
- Conte, Gian Biagio. 1987. *La tarda età imperiale*, in Conte, Gian Biagio, *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Milano, Mondadori, pp.497-607.

- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Femine*, New York, Routledge.
- Davis, Jack L; Davis, June. H. (1970). *Poe's Ethereal Ligeia*, in «*The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*», n.24, n.4, pp.170-176.
- Detienne, Marcel. 1972. *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*. Paris, Gallimard. Trad. it. *I giardini di Adone. La mitologia dell'erotismo vegetale in Grecia*, Milano, Rizzoli, 1982.
- Di Blasio, Francesca; Falchi Simonetta; Gubert Carla; Perletti Greta. 2022. *Introduzione alla sezione monografica 'Le donne e il mare nella letteratura moderna e contemporanea'*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 17, pp. 1-6.
- Ferrari, Anna. 2006. *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*. Milano, UTET.
- Fornari, Franco. 1985. *Carmen adorata, psicoanalisi della donna demoniaca*. Milano, Longanesi & C., pp. 17-30.
- Fraccacreta, Alberto. 2020. *La donna 'immortale' nel Gattopardo e in Lighea*, in «*Studium Ricerca*», n. 116, n. 5, pp. 195-214.
- Geroni, Riccardo Gasperina. 2021. *Realismo e conflitti*, in Bazzocchi, Marco A. *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Torino, Einaudi, pp.143-184.
- Hassing, Ruth H. 1990. *The Iconography of the Mermaid*, in «*JESTA*», n. 29, n. 1 pp. 10-15.
- Kafka, Franz. 1994. *Il silenzio delle sirene, Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*. Milano, Feltrinelli.
- Kerényi, Károly. 1951. *Die Gotter der Griechen*. Zürich, Rhein-Verlag. Trad. it. *Gli dèi della Grecia*, Milano, Adelphi, 1989.
- Kristeva, Julia. 1982. *Power of Horror*, New York, Columbia University.
- Lagazzi, Luciano. 2019. *La riscoperta del mito nella letteratura italiana degli anni Quaranta: Carlo Levi e Cesare Pavese*, in «*Romanica Olomucensia*», n. 31, n. 1, pp. 91-103.
- Lanza Tomasi, Gioacchino. 2008. *Tomasi di Lampedusa. Vita dello scrittore*, Palermo, Sellerio.
- Mazzola, Arianna. 2022. *Il linguaggio delle sirene tra voce e verso. Appunti per una comparazione tematico-stilistica delle regine del mare*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 17, pp. 1-19.
- Melotti, Marxiano. 2019. *Le Sirene: Incanto e seduzione*, Milano, Mondadori.

- Molesini, Andrea. 1983. *La voce indivisa. Osservazioni su Lighea*, in A. Molesini, *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. Serie I: storia, letteratura, paleografia*, Firenze, Olschki, pp. 309-315.
- Moro, Elisabetta. 2023. *Sirene. Il mistero del canto*, Venezia, Marsilio.
- Mulvey, Laura. 1975. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», n. 16, n. 3, pp. 803-816.
- Omero. 2000. *Inni omerici a Demetra*. Milano, Mondadori.
- Omero. *Odissea*, in Moro, Elisabetta, Venezia, Marsilio, Libro XII, vv. 39-54, 165-200, pp. 73-75.
- Orlando, Francesco. 1996. *Ricordo di Lampedusa*, Torino, Einaudi.
- Poe, Edgar Allan. 1838. *Ligeia*, Baltimora, in «The American Museum». Trad. it. Marfè Luigi, *Ligeia* Monza, Leone, 2015.
- Pugliese Carratelli, Giovanni. 1983. *La Magna Grecia*, Milano, Garzanti.
- Santarelli, Cristina. 2013. *Orfeo, Ulisse e le sirene: storia di una sconfitta di genere*, in «Gli spazi della musica», n. 2, n. 1, pp. 1-23.
- Savorgnan Cergneu di Brazzà, Fabiana. 2018. *Le sirene di Tomasi di Lampedusa e le possibili fonti*, in «Le Simplegadi», n. XVI, pp. 173-179.
- Segal, Charles Paul. 1994. *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Sturiale, Massimo. 2021. *Language and Myth: the representation(s) of Sicily in Early Modern English travelogues*, in «Illuminazioni», n. 55, pp. 31-57.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. 1980. *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. 2015. *La sirena*, in Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *I racconti*, a cura di Polo, Nicoletta, Milano, Feltrinelli, pp. 121-146.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. 1995. *Ricordi d'infanzia*, in Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Opere*, a cura di Polo, Nicoletta, Milano, Mondadori.
- Vernant, Jean-Pierre. 1965. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero. Trad. it. *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 1970



## Ringraziamenti

*Questo è un nuovo mondo, un nuovo giorno*

*Nel battito forte del mio giovane cuore.*

*Una nuova vita che attraversa la strada*

*Terra nuove e sole*

*Sono qui per me.*

Cara Auri, so che pensi che non ce la farai, su quel letto le notti sono troppo lunghe e le giornate lo sono ancora di più. È parecchio che non vedi il sole e non lo senti sulla pelle, stai cominciando a pensare che forse non esista più per te. È faticoso, è incredibilmente faticoso, ma ti chiedo di non arrenderti mai. Oggi è la dimostrazione che esisti, che ti sei svegliata dal coma e che sei tornata a camminare sulle tue gambe, hai ripreso in mano la tua vita e stai costruendo il tuo futuro. C'è un sole luminosissimo oggi, dentro e fuori, ne senti i raggi caldi accarezzarti il viso e scaldarti il cuore. Grazie per non aver mollato, per non essere sprofondata nella disperazione ed esserti sempre rialzata. Non sei rotta e non lo sei mai stata. Ti meriti tutta la gioia che senti esplodere nel cuore, oggi e per sempre.

Tutto questo non potrebbe essere stato minimamente possibile senza la nostra famiglia.

La mamma Gloria, una forza della natura incredibile, che ci ha sempre spinte a dare il meglio, consolandoci quando le cose non andavano come avremmo voluto, e gioendo con noi, quando riuscivamo nell'arduo compito di vivere.

Il papà Luca, che non ha passato giorno senza stringerci la mano e strapparci un sorriso, in ospedale così nella vita; ricordandoci che non è e non sarà affatto facile, ma ne varrà la pena, per tutte quelle volte che calpesteranno i nostri sogni e il nostro cuore.

Nostra sorella Ilaria, la ragione più grande per cui abbiamo continuato a vivere. È come se fossimo due parti di una stessa persona. È la nostra migliore amica e sempre lo sarà nel bene e nel male.

I nostri bellissimoi nonni Carla, Gino e Silvana, che ci hanno amato dalla nascita fino ad ora, che ci sorridono, e a volte ci fanno la linguaccia, ma che con fatica hanno reso possibile la nostra famiglia e che si sacrificerebbero per vederci felici.

La nostra grande famiglia, numerosissima di zii e cugini.

Dalla parte di mamma: Zia Franca e Zio Paolo, due grandi punti di riferimento e grandissimi fan dei miei traguardi. Le cugine Eleonora e Angelica, per noi come sorelle, che crescono sempre di più e diventano incredibilmente belle e intelligenti, a loro devo il mio interesse per le sirene, per tutto il tempo che abbiamo passato a giocare in piscina. Di questa fanno parte anche Michela, Diego, Davide e Sofia, che sono per noi famiglia.

Dalla parte di papà: gli zii Mariastella, Roberto, Annarosa, Francesco, Michela, Marco e Irene; e i cugini Arianna, Lorenzo, Sara, Matteo, Diego e Viola. Grande famiglia che nonostante le difficoltà ci ha insegnato il valore dell'amore, a rialzarci dopo le cadute e che ci si può ritrovare sempre.

So che ti senti tanto sola, ma ora non lo sei e non lo sarai mai più. Tutte le persone che dolorosamente se ne sono andate, hanno fatto posto a chi davvero ci ama, ci apprezza e non ci abbandonerà mai più. Chi dalla Bolivia, come Petra, e chi da Caerano e complice da una vita intera come Irene.

Tutti coloro che abbiamo incontrato nel nostro cammino e che ci hanno illuminato la strada con la loro luce; compresi chi nel tragitto è diventato luce, che so che da lassù siete fieri di me.

E Nicolò. Anima lucente, fiamma gemella fatta d'amore, ti insegnerà che vale la pena vivere, e che sei incredibile così come sei, proprio perché te stessa. Auguro a te e alla tua famiglia tutta la felicità e l'amore che hai dato a me e alle mie cicatrici, che hai curato nonostante non fossero causa tua.

Ma più di tutti lo dedico a te Auri, che nonostante tu abbia faticato, ti sia contorta dal dolore fisico ed emotivo, sei qui, in piedi e ti meriti tutto questo sole che ti illumina.

È l'inizio di una nuova vita.

Ti amo

Auri