

DESTINI INCROCIATI  
collana diretta da Saveria Chemotti



Leggere per rileggere, guardare per stupirsi, ascoltare per riflettere – e così far rivivere parole e voci altrimenti chiuse in uno schema sorvegliato e apparentemente immodificabile. Una sequenza di figure che si specchiano e si studiano a coppie, nelle quali (quasi sempre) una delle due sfoggia la preminenza e la prepotenza delle idee, l'altra è costretta alla dipendenza e al silenzio. Un silenzio che sancisce un'esistenza appartata, perché tra le due entità esiste una complicità solo *potenziale*. E la lontananza traspare proprio da un'inversione di tendenza, da una messa in crisi del canone là dove si svelano i volti sfregiati, il ghigno e il grido soffocato che oltrepassa il sentimento o la contiguità inesorabile.

Relazioni diseguali, nella storia, nella vita, nella famiglia, nei rapporti matrimoniali o sentimentali, nel lavoro, nella ricerca, nell'arte; relazioni arrivate fino a noi secondo uno schema monolitico e che qui si smontano e si ricompongono in identità singole e singolari, capaci cioè di emanciparsi dalle decisioni degli autori, di strappare la maschera fusa sul loro volto, svelando caratteri e personalità indipendenti.

Questa collana dà risalto alle passioni ferite, alle personalità tradite e ci sfida a rivelare l'identità nascosta nelle coriacee definizioni con cui sono state rivestite crisi e tragedie umane e intellettuali. Le storie diventano persone, vicende vissute che si intersecano a livello generazionale o ideologico.

I testi affrontano un viaggio nella molteplicità dei mutamenti e degli stili che ne sono sostanza, per trasformare quello che Marcel Proust chiamava “chiarimento retrospettivo” in “chiarimento prospettivo e visionario”.

*Destini incrociati* intende rivelare l'equivoco dei ruoli e delle partizioni tradizionali, in una riconoscione poliedrica delle diverse identità che compongono una coppia, un doppio che nasconde sempre un codice inverso che rivela chi tesse la trama della storia e chi, invece, la vive.



# **Le prigioniere divine**

## **Il teatro d'opera come dramma delle differenze**

a cura di Andrea Panzavolta



*redazione*

Il Poligrafo casa editrice

Copyright © febbraio 2025

Il Poligrafo casa editrice srl

35121 Padova

via Carlo Cassan, 34 (piazza Eremitani)

tel. 049 8360887 | fax 049 8360864

e-mail [casaeditrice@poligrafo.it](mailto:casaeditrice@poligrafo.it)

[www.poligrafo.it](http://www.poligrafo.it)

ISBN 978-88-9387-319-2

## INDICE

- 11 Preludio  
*Andrea Panzavolta*
- Parte prima  
**Cantare e cantare di nuovo: il mito infinito delle Sirene**
- 19 Gli ambigui flutti  
*Andrea Panzavolta*
- Parte seconda  
**Dove le Sirene intrecciano agili carole**
- 105 Gesamtkunstwerk  
*Nicola Berardinelli*
- 123 Dal teatro di prosa al teatro musicale:  
il *Wozzeck* di Alban Berg  
*Stefania Navacchia*
- Parte terza  
**Favole antiche eppure sempre nuove**
- 139 «Né vita, né morte». In principio era Orfeo, il Tenebroso  
*Daniele Capuano*
- 159 Figure della duplicità. Note su *Così fan tutte* di Mozart  
*Umberto Curi*

- 169 Don Giovanni, eroe tragico della rivolta antidivina  
*Adriano Ercolani*
- 197 La Lucia donizettiana e la Violetta verdiana  
vs la Lucia manzoniana  
*Filippo La Porta*
- 207 La terribile responsabilità dell'esistenza.  
La *Bohème* di Puccini, ricordi di una produzione a Cesena  
*Filippo Pantieri*

Parte quarta

**Il diritto all'opera**

- 217 Riflessioni sulle *Nozze di Figaro* dal palco di un giurista  
*Nicola Morgese*
- 243 *Finis operaे.* Morale e diritto nel tempo che resta  
*Ilario Belloni*
- 251 *Gli Autori*

## LE PRIGIONIERE DIVINE



## Preludio

Forse solo il nulla è il vero, e tutto il nostro sogno è inesistente; ma allora sentiamo che è necessario che anche queste frasi musicali, queste nozioni aventi esistenza solo in relazione con esso, non siano nulla. Noi periremo, ma avendo per ostaggi queste prigioniere divine, che seguiranno il nostro destino. E la morte con loro ha qualcosa di meno amaro, di meno inglorioso, di meno probabile forse.

M. PROUST, *Dalla parte di Swann*

Nel primo volume della *Recherches* Charles Swann nel corso di una serata a casa Verdurin ascolta l'*Adagio* eseguito dal pianoforte solista di una sonata per violino e piano scritta dal signor Vinteuil, un (apparentemente) modesto insegnante di musica che abita a Montjouain. O meglio, riascolta quel movimento, perché già un'altra volta l'aveva udito anche se da quella prima esperienza sonora non aveva trattenuto nulla. Ora, invece, la «piccola frase» dell'*Adagio* lo sconvolge fin nei precordi perché è in compagnia di Odette de Crécy, della quale è innamorato. Ma non basta. Da quella volta in poi, ogniqualvolta avrebbe udito la «piccola frase», ecco che si sarebbe attivata una «interruzione del cuore» capace di restituire integro e con la medesima immediatezza l'incanto aurorale di quella serata e quindi capace di far durare non il tempo pesante scandito dalle lancette degli orologi, bensì quello lieve dell'anima, quello che è stato vissuto con maggiore intensità. Se questi sono gli effetti della «piccola frase», questa stessa per Swann finisce per diventare un concetto, non dissimile da quelli che già esistono nel suo intelletto, e quindi, da ultimo, acquista uno statuto umano, condividendo la sorte fuggitiva e transeunte di tutto ciò che è umano. Si dà insomma questo curioso paradosso:

nel momento in cui salvano il tempo che per Swann davvero conta le note musicali di Vinteuil si presentano come esseri divini, come presenze provenienti da un aldilà inattingibile, e come il movimento muove i corpi inerti che da esso sono attraversati, così l'immortalità di quelle note rende per un momento immortali anche coloro che le ascoltano; e tuttavia, poiché partecipano della nostra umanità, esse sono comunque destinate a sprofondare nel nulla. «Prigioniere divine», le chiama Proust, che però donano il solo, possibile minuto di libertà dall'inevitabile scacco umano a tutti comune. «Tutto è perduto, tutto è salvato questa sera»: le parole che Pelléas pronuncia alla fine del secondo atto del *Pelléas et Melisande* potrebbero figurare quale epigrafe alla serata in cui Swann (ri)ascoltò la «piccola frase» nel salotto dei Verdurin. Come Orfeo con Euridice, anch'egli perde Odette (sposare, come fa lui, una donna quando non la si ama più forse è la più crudele delle perdite) e tuttavia da questa ferita nasce una nuova composizione musicale che si unisce alla Sonata Vinteuil in un vertiginoso doppio fugato: la storia scritta da Proust. Duplici, disperata *poiesis*: della musica, che riesce a trattenere «i bei momenti» ma solamente finché noi saremo; e della parola, che non potrà mai dire né comprendere le cose una volta per tutte e per questo sospingerà l'uomo a cantare e a cantare di nuovo, a fallire e a fallire di nuovo. E tuttavia in quel breve segmento di tempo, simile a un lampo, in cui si ascolta una musica o una parola o una parola-messa-in-musica, ecco l'in-canto, ecco lo stupore fanciullo, ecco l'argentina tensione verso un luogo fuori del mondo, qualunque esso sia («N'importe où hors du monde», direbbe Baudelaire).

Qual è l'altro nome delle «prigioniere divine» se non *sirene*? E in quale altro luogo se non nel teatro d'opera esse esercitano con altrettanta potenza il loro incanto? Le pagine in cui Proust parla di Swann, di Odette e della Sonata Vinteuil non sono già una grande Aria operistica degna di un Saint-Saëns o di un Debussy o di un Franck? E avrebbe mai scritto, Proust, quelle pagine se anch'egli non avesse udito il medesimo, fatale invito rivolto in un tempo immemorabile a un Greco che stava facendo ritorno alla sua isola dopo dieci anni di guerra: «Vieni, Odisseo, arresta la tua nave, ascolta ciò che abbiamo da dirti»? E nel momento in cui

le ascoltiamo le sirene diventano nostre prigioniere. Certo, del loro canto saremo anche ostaggi perché ormai è divenuto parte di noi (come la «petite phrase» per Swann), e tuttavia grazie ad esso non ripercorremo vie già note e resisteremo alla voglia di tornare a Itaca, perché questo significherebbe dire addio ai viaggi, rinunciare «all’alto mare aperto», abiurare quella «impigrae experientia mentis» che è la cifra stessa della nostra umanità. Si arresta la nave, certo, ma per calafatarla meglio; si getta l’ancora, ma per fare scorte in vista di attraversate e circumnavigazioni mai tentate prima; si calano le vele, ma per ripararle e renderle più resistenti ai venti oceanici. E che dicono, le sirene? Che «il più bello dei mari / è quello che non navigammo» se solo si ha l’ardimento di *diaporéin*, di attraversare luoghi che appaiono in-transitabili (*a-póroi*), cercando un senso proprio nella loro intransitabilità.

Il teatro d’opera è forse uno degli ultimi luoghi in cui ancora non sono «ottenebrati e spenti / di Febo i raggi» e dove le «favole antiche» continuano a essere narrate e riscritte in un gioco inesauribile di fughe, variazioni, contrappunti. In nessun altro luogo, infatti, il *destino*, inteso nel suo significato etimologico di condizione decretata una volta per tutte, di Legge inconcussa e immodificabile – Violetta e Mimì muoiono, Figaro e Susanna convolano a giuste nozze, Leonora salva Florestano, la Marescialla perde Octavian e Orfeo la sua Euridice, il Dissoluto di Siviglia è punito e precipita agli inferi tra berci di demoni e lamie, e via cantando –, si riveste di *novitas* ogniqualvolta si apre il sipario, perché diverse saranno la regia, la danza, le scenografie, le luci, i costumi, la recitazione e, sopra ogni altra cosa, l’interpretazione dei cantanti. Da qui l’inesauribile seduzione esercitata sullo spettatore; da qui anche l’irresistibile *tháuma* (meraviglia che sgomenta, stupore che rischia di annichilire, «horror atque divina voluptas») che avvince quest’ultimo; da qui, forse, l’ultimo in-cantesimo che ancora può catturarci. Ma il teatro lirico, se possibile, può spingersi addirittura oltre, fino a cambiare il segno algebrico del *notum*. Sta infatti nella intelligenza del regista e nella sensibilità dei cantanti offrire di un *textum* una interpretazione difforme da quella che “alla lettera” si offre. Operazione complessa quant’altra mai, che richiede prima di tutto uno studio attentissimo di ogni singola parola del libretto

e di ogni singola nota della partitura: solo così si potrà tentare, poi, una personale lettura, allegorica o anagogica che sia. Per fare un esempio (difendibile anche se si tratta di un'opera lirica trasposta in film, perché riguarda intuizioni inerenti la sostanza stessa della *fabula*), *Il flauto magico* di Ingmar Bergman offre uno studio affatto inedito della Regina della Notte e soprattutto di Sarastro (tanto che per quest'ultimo viene il sospetto che il cineasta svedese abbia letto e meditato il goethiano *Zauberflöte Zweiter Teil Fragment*).

Vi è una ragione per la quale il teatro d'opera resta una delle ultime, e si spera inespugnabili, roccaforti in cui i miti resistono: esso, proprio in virtù della sua natura ibrida e anfibia che esige, per definizione, il ricorso a strumenti artistici e culturali eccedenti quelli meramente musicali, è il luogo in cui i miti possono essere smontati e ricomposti in un gioco rutilante e fantasioso, pur nella inalterabilità del loro nucleo eidetico. Prova dell'assunto appena formulato è proprio questo libro, il quale mutua più di una suggestione dalla innovativa formula inventata dall'Avv. Cinzia Maroni per i suoi *Aperitivi Culturali*, dove ogni anno l'officina mistica delle opere liriche in programma allo Sferisterio di Macerata è analizzata *juxta propria principia* da una platea eterogenea di intellettuali secondo il felice adagio «chi sa solo di opera lirica non sa nulla di opera lirica» (alcune firme del presente volume e lo scrivente frequentano da anni gli *Aperitivi* maceratesi): pur con le dovute differenze, una simile operazione è stata tentata in questo libro.

In chiusura vorrei esprimere un sincero ringraziamento alle Autrici e agli Autori che con grande entusiasmo e generosità hanno accettato di imbarcarsi in questa avventura editoriale (alla quale auguriamo un «felice vento» e una «tranquilla onda» nelle librerie) e la mia più profonda gratitudine alla prof.ssa Saveria Chemotti per aver concesso una subitanea cittadinanza nella collana “Destini incrociati” da lei diretta a quella che, quando gliene parlai per la prima volta, era soltanto un'ideuzza che parlava «di sogni e di chimere» (complici, mi piace crederlo, le opere liriche che suo padre le faceva ascoltare quando era bambina – anche se il mio tifo per la Tebaldi e il suo per la Callas continueranno ad alimentare garbate ma irriducibili logomachie). Ma mi si attacchi la lingua al palato se dovessi dimenticare l'amica Marzia Banci, presidente

dell’Associazione Filosofia di Vita, che, tra le tante, ha la rara dote di intessere relazioni benefiche tra persone, passioni, intelligenze, sogni: senza di lei questo libro non sarebbe (sono persuaso che ella sia una delle otto sirene il cui canto, attesta Platone, infonde armonia all’universo).

«Lentamente [...] il sipario cala, / scendono le luci nel *foyer*. / È vuota già la sala / e non rimane che questo vecchio palco della vecchia Scala», cantava il *Quartetto Cetra*. Ma ormai, se solo abbia-  
mo ascoltato con attenzione, vedremo le sirene occhieggiare nella ragazza che ci prepara ogni giorno il caffè al bar, nella paludata burbanza di un politico, nel bimbo che, a cavalcioni di una scopa, immagina di essere un cavaliere, nella mutria di un impiegato che per un nonnulla ci rifiuta una pratica, in tutti i felici incontri che avvengono nel corso della giornata. E se anche ci capitasse di pen-  
sare alla morte, ecco che questa, ha proprio ragione Proust, avrà «qualcosa di meno amaro, di meno inglorioso, di meno probabile forse».

*Andrea Panzavolta*



Parte prima

**Cantare e cantare di nuovo:  
il mito infinito delle Sirene**



# Gli ambigui flutti

Andrea Panzavolta

## ATTO PRIMO | L'INIZIO DEI VIAGGI

### I. «*Dal palco di notturna scena, tarda sorgendo, appare*»

Quando nella *Gerusalemme liberata* descrive l'apparizione della «donzella», cioè dell'immagine illusoria di una fanciulla, suscitata dalla maga Armida davanti alla barca di Rinaldo sul fiume Oronte, Torquato Tasso forse ha in mente gli spettacoli teatrali per i quali la corte estense di Ferrara era famosa (non a caso qui fu composto su invito di Ercole I il trattato *Spectacula* di Pellegrino Presciani) e in particolare le *machinae* sceniche che servivano a enfatizzare l'azione drammaturgica nei suoi snodi cruciali. Scrive il Poeta: «Così dal palco di notturna scena / o ninfa o dea, tarda sorgendo, appare»<sup>1</sup>.

Il sorgere da un'onda del *phántasma* è paragonato allo spettacolare ingresso sulla scena, mediante un piano elevatore, posto sotto il tavolato di legno del palcoscenico, che si alza lentamente, di un'attrice abbigliata da ninfa o da dea (chiaro è il riferimento ai drammi mitologici che furoreggiavano ai tempi del Tasso). Ma non basta: l'avvenenza della «donzella», il suo eloquio di miele e l'elemento equoreo smuovono i giacimenti mitopoetici sedimentati nella mente del poeta. Così prosegue l'ottava:

<sup>1</sup> T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIV, 61.

Questa, benché non sia vera Sirena  
Ma sia magica larva, una ben pare  
Di quelle che già presso alla Tirrena  
Piaggia abitar l'insidioso mare:  
Né men ch'in viso bella, in suono è dolce:  
E così canta, e 'l Cielo e l'aure molce.<sup>2</sup>

Poco importa, dunque, che il miraggio non sia una «vera sirena», perché identiche ne sono le qualità. Si badi, però: non solo la «magica larva» è paragonata a una sirena, ma anche l'attrice che entra in scena agghindata da ninfa o da dea. Se si considera che quando Tasso scriveva il suo poema maggiore l'opera lirica iniziava a strutturarsi come autonomo genere di spettacolo, non è temerario sostenere come il passo riportato finisca per acquisire lo statuto di un vero e proprio atto di nascita del canto lirico, la cui dominante emotiva non può essere compresa senza le mitiche incantatrici che abitano «l'insidioso mare». Dalle sirene, dunque, occorre partire.

## 2. «*Noi sappiamo tutto ciò che patirono*»

Tasso, sulla scorta di una consolidata tradizione, scrive che le sirene sono «in viso bell[e]», ma a dire il vero sulla loro venustà i miti tacciono. L'opinione, divenuta col tempo inconcussa, che esse siano dotate di una bellezza attraente nasce da un frantendimento: poiché gli autori antichi quando parlano di loro ricorrono a una panoplia di verbi legati alla sfera dell'eros (emettendo un suono o levando un canto dolce come il miele e delicato come un fiore di giglio, esse seducono e incantano, ammaliano e stregano), ecco che col tempo l'originario significato denotativo delle parole ne ha acquistato uno connotativo che ha finito per imporsi.

Complice del frantendimento è stata forse l'etimologia stessa della parola “sirena” che secondo l'interpretazione più accreditata deriverebbe dal greco *seírios*, “luminoso”, “splendente” (a sua volta dal sanscrito *svar*, “cielo”), per cui ciò che è circonfuso di

<sup>2</sup> *Ibid.*

luce è per ciò stesso gradevole alla vista (anche nella lingua tedesca *schön*, “bello”, ha il medesimo etimo di *scheinen*, “brillare”). Altri etimologi, invece, appuntando l’attenzione sugli effetti esercitati dalla *agláia* delle sirene, che consistono nella capacità di *se-ducere*, di condurre a sé, di avvincere, fanno risalire (sedotti a loro volta, potremmo dire) l’origine del nome a *sýrein*, “attrarre”, “trascinare”, o a *seirá*, “corda”.

Lo stesso Omero – dalle cui pagine il nostro discorso deve prendere le mosse perché sono l’incunabolo di tutte le opere (letterarie, iconografiche, filmiche) in cui, sotto i più diversi camuffamenti, le sirene tornano a sedurre – impiega per due volte nella «picciola orazion» che Circe rivolge a Odisseo prima che questi riprenda il viaggio verso Itaca, un verbo, *thégein*, che, almeno in origine, aveva a che fare con la vista. *Thégein*, infatti, da cui la parola *théxis* (“incantamento”, “seduzione”, “stregoneria”), ha quale primo significato “ammaliare con lo sguardo”. Il verbo possiede un indiscutibile timbro erotico: attraverso la vista Eros fa irruzione nei cuori, li conquista e li sottomette. Così accade ai Proci quando Penelope, resa ancora più attraente grazie all’intervento di Atena, compare loro innanzi: «E quando fra i pretendenti fu la donna bellissima / [...] / le gambe di quelli si sciolsero subito, incanto d’amore li vinse [éro éthelchthen] / e bramarono tutti di stendersi a letto con lei»<sup>3</sup>. Col tempo l’associazione con la vista cedette il posto a quella con la voce: passaggio naturale se si considera che la narrazione nei tempi antichi era esclusivamente orale.

Le sirene, però, se leggiamo i (pochi) versi che Omero dedica loro nell’*Odissea*, sono creature luminose non perché belle (non compare alcuna descrizione del loro aspetto), ma perché datrici di luce, capaci di far aprire gli occhi. L’incontro con loro è descritto nei versi 180-200 del Libro XII. Incontro si fa per dire, perché le sirene sono soltanto canto (*aoídén*) melodioso (*ligyrén*) e mieleato (*meligerýn*), bellissima (*kállimon*) voce (*ópa*) che dona a chi la ascolta (*akousai*) un appagante surplus di conoscenza (*terpsámen-*

<sup>3</sup> OMERO, *Odissea*, Libro XVIII, vv. 206-2013, trad. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1989, p. 331. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni dal greco e dal latino sono mie.

*os tά pleíona idón). Ma tutto questo può essere riferito anche alle Muse, di cui le sirene sono figlie. Apollonio Rodio, in un celebre passo delle *Argonautiche* sul quale torneremo diffusamente, riferisce infatti che le incantatrici marine sono figlie della musa Tersicore e del fiume Acheloo. Non solo. Le Muse, si legge nella *Teogonia* di Esiodo, parlano e cantano, con questo fondamentale distinguo, tuttavia: quando parlano (*légein*) possono dire «molte menzogne simili al vero» (*pséudea pollá etýmoisin omíā*), quando invece cantano (*gerysesthai*) dicono cose vere (*alethéa*)<sup>4</sup>. Se così è, solo il canto è abitato dalla verità; poiché le sirene cantano solamente, esse allora non possono fare che una e una sola cosa, rivelare ciò che *a lanthánei*, ciò che, sottraendosi all'oblio (*léthe*), è manifesto e dunque vero. Un altro elemento che crea uno stretto legame tra le divine figlie di Zeus e di Mnemosyne e le sirene è l'aggettivo impiegato da Omero quando descrive il canto di queste ultime: *meligeryn*, dolce come il miele. Il nettare richiama le api, sacre alle Muse: come quello, anche il loro canto è una sostanza liquida che, fluendo, non solo provoca una sensazione di dolcezza, ma pure alimenta e rinvigorisce.*

Nel passo omerico in esame, però, più ancora che sulla dolcezza del canto, l'accento è posto sulla conoscenza posseduta dalle sirene. In quattro versi compare per ben tre volte il verbo *eidénaí*, “vedere” e quindi “conoscere”, giacché nel linguaggio letterario e filosofico dei Greci vi è un inscindibile intreccio tra la vista e la conoscenza (per tutti valga il mito della caverna, ritmato da verbi inerenti l'attività del vedere e giocato sul binomio tenebre/luce, ovvero ignoranza/sapienza). Ma non basta: gli occhi consentono non solo di vedere, ma anche di vedersi e, di conserva, di conoscersi, come dice Socrate ad Alcibiade nell'eponimo dialogo:

Hai osservato certamente che l'immagine di una persona che guarda un'altra negli occhi si riflette nello sguardo di chi le sta davanti, proprio come in uno specchio [...]. Allora, se un occhio vuole vedere se stesso, deve guardare un altro occhio.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cfr. ESIODO, *Teogonia*, vv.27-28.

<sup>5</sup> PLATONE, *Alcibiade*, I 132e-133a in *Platone. Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1991, p. 625.

Il *vedere* cede il passo al *riflettere* nel significato sia di rifrazione della propria immagine nell'*ophtalmós* dell'altro, sia di *introspezione*.

L'attività visiva, dunque, ha nel mondo greco una irriducibile componente relazionale ed etica e proprio a una relazione invitano le sirene omeriche: chi avrà l'ardimento di lasciarsi sedurre da questo invito ne ricaverà *térpsis*, profondo “appagamento”, perché se ne andrà «conoscendo più cose»<sup>6</sup>. Qui qualcuno mente: se Circe ammonisce Odisseo a non ascoltare il canto delle sirene perché altrimenti lo scheletro suo e dei compagni andrà ad aggiungersi a quelli che biancheggiano, calcinati dal sole, sulla riva della loro isola, queste, invece, assicurano che i marinai, una volta sbarcati, non solo potranno ripartire, ma saranno anche resi più esperti della vita. Il fatto che Odisseo, quando è alla vista dei fatali scogli, nulla dica sui resti di coloro che lo hanno preceduto getta una pesante ipoteca sulla testimonianza della maga; l'omissione, infatti, è curiosa, se si considera che i particolari raccapriccianti sui quali aveva insistito Circe potevano essere ripresi e addirittura enfatizzati per creare maggiore *suspense* e rendere massima l'attenzione degli astanti (ricordiamo che Ulisse sta narrando le sue peripezie ad Alcinoo e ai maggiorenti dei Feaci riuniti a banchetto). Se così stanno le cose, la presunta pericolosità delle sirene deve essere cercata non nel loro canto, così armonioso da far dimenticare a chi lo ascolta «la sposa e i piccoli figli», bensì in ciò che esse rivelano attraverso il canto. E cosa, dunque, rivelano? La risposta è contenuta nei versi 189-191: «Noi conosciamo [ídmēn] quanto sui vasti campi di Troia / patirono [mógesan] Argivi e Troiani per volere degli dèi; / noi conosciamo [ídmēn] quanto accade sulla terra produttrice di messi».

«Ciò che patirono gli Argivi e i Troiani»: ecco cosa promettono di rivelare le sirene. Sia il dolore degli assedianti – di *tutti* gli assedianti –, sia quello degli assediati: Odisseo ignorava quello degli uni (eccezione fatta, s'intende, per la propria parte di sofferenze) e a maggior ragione quello degli altri. Se soltanto avesse avuto il coraggio di sbarcare sull'isola e di ascoltare le sirene (giova

<sup>6</sup> OMERO, *Odissea*, Libro XII, v. 188.

rammentare che, legato all'albero della nave, l'eroe sente soltanto l'invito che esse gli rivolgono, sente soltanto, per così dire, il preludio, l'*ouverture* del loro melodramma) avrebbe conosciuto quanto fossero infelici tanto gli Argivi quanto i Troiani e questi ultimi ancora più dei primi, perché vinti; che «il dolore è eterno, / ha una voce e non varia»<sup>7</sup>; che la guerra è il peggiore dei mali e che ogni guerra è, nella sua essenza, fraticida.

Lungi dal trasfigurare in un glorioso *nunc stans* i fatti d'arme che avvennero sui campi della Troade, il canto delle sirene, come direbbe Settembrini nella *Montagna incantata*, «sveglia il tempo»<sup>8</sup> nel momento stesso in cui lo nega. Il loro canto, infatti, è nel tempo, di cui condivide gli spasmi, senza tuttavia essere abitato dal tempo. Ciò che le sirene vorrebbero offrire a Ulisse è una metafisica del tragico. Oggetto del loro canto saranno i mali patiti da entrambe le parti in lotta, ma nessun cenno sarà fatto circa la loro origine, perché all'inizio ve ne è un altro che lo precede e lo giustifica. Ma se sempre ambiguo è il principio del male, evidentissimi sono invece i patimenti che da esso procedono. Ne dà testimonianza Eschilo quando nell'*Agamennone* fa dire al Coro: «Ignominia si contrappone a ignominia, / difficile è giudicare, / chi predà è predato, chi uccide pagherà poi il fido. / [...] Chi mai potrà bandire dalle nostre case il seme della maledizione?»<sup>9</sup>. Se così stanno le cose, ecco che dobbiamo avvertire nella promessa delle sirene il grande basso continuo della sapienza greca: *tó páthei máthos* (attraverso il patire, la conoscenza)<sup>10</sup>.

*Idmen*, noi vediamo e quindi sappiamo, dicono le incantatrici: gli occhi sono aperti sul «seme della maledizione». E anche se non può allontanarlo dalla propria casa, chi impara dalle sirene a vederlo riuscirà comunque a custodire la dignità umana con mezzi degni nel bel mezzo di una storia che degna non è. Se il *míasma*, il “contagio” del male è invincibile, il Tragico dice

<sup>7</sup> U. SABA, *La capra*, in *Canzoniere*, Einaudi, Torino 1963, p. 22.

<sup>8</sup> Cfr. T. MANN, *La montagna incantata*, trad. di E. Pocar, Corbaccio, Milano 1992, pp. 103-105.

<sup>9</sup> ESCHILO, *Agamennone*, vv. 1.560-65.

<sup>10</sup> *Ivi*, v. 177.

che questo non è un buon motivo per deflettere dal cercare la salvezza e che non è concesso di ritenere quest'ultima impossibile se prima non si è fatto tutto ciò che deve essere fatto.

Odisseo respinse la promessa delle sirene e continuò il suo viaggio convinto di aver aggiunto al già vasto catalogo delle sue esperienze anche l'ascolto di voci che nessun mortale né prima né dopo di lui potrà mai vantare di aver udito. Se invece avesse corso il rischio dell'approdo sarebbe ripartito con la certezza, sì, di un male irreparabile e definitivo, diffuso ovunque come una tache nel corpo stesso del mondo, ma anche con la severa gioia che in questa «terra guasta» è possibile stringere un patto tra vinti e conoscere lo splendore di una lotta comune.

### 3. «*Oportet me minui*»

“Vieni, arresta la tua nave, non limitarti a osservare la superficie del mare. Fissa lo sguardo nel profondo: conoscerai più cose. E dopo averle conosciute, riparti”: così potremmo ricapitolare il magistero delle sirene. Ma questo, nella sua essenza, non è anche il mito platonico della caverna? Con buona pace di Circe il canto delle sirene invita a filosofare, a *philein*, “avere cura”, di ciò che è *saphés*, “chiaro”, quindi manifesto, quindi vero. E non vi è nulla come la musica capace di suscitare questo desiderio di chiarezza, come riconosce Platone nel *Cratilo*, dove fa risalire la parola “musica” (*mousikē*) a Musa e quest'ultima al verbo *mósthai*, “aspirare”, “desiderare”<sup>11</sup>.

Come figlie delle Muse è quanto meno difendibile l'assunto per il quale anche le sirene concorrono a suscitare questo desiderio. Ci sembra, anzi, che la dottrina platonica della musica traggia da Omero pure un'altra suggestione. Dal discorso di Circe apprendiamo che i marinai, una volta sbarcati sull'isola delle sirene, muoiono per inedia: a tal segno, infatti, sono stregati dalla voce delle incantatrici che si dimenticano di tutto il resto. La medesima fatispecie torna nel mito platonico delle cicale. Nel *Fedro* Socrate

<sup>11</sup> Cfr. PLATONE, *Cratilo* 406a-73.