

Bruno Moroncini

IL CANTO DELLE SIRENE

*Quel canto era così dolce e bello
che non sembrava canto di uccelli,
anzi, lo si sarebbe potuto paragonare
al canto delle sirene del mare,
che si chiamano sirene per la voce che hanno
molto acuta e serena.*

G. de Lorris e Jean de Meun,
Romanzo della rosa

Sbaglia chi crede che il canto delle Sirene uccida, che la loro voce sia mortifera. Al contrario le Sirene sono ospitali, accoglienti. È solo che il loro canto è sovraumano e nessun uomo mortale è in grado di sopportarlo, esso supera la misura umana, incanta e dura oltre ogni misura: finisce solo quando cessa di vivere colui che lo ascolta. È sempre dubbio se gli dei salvino l'uomo o lo perdano, o se lo salvino perdendolo. Accettare la loro ospitalità spinge l'uomo alla *ybris*, ad andare oltre se stesso, a rischiare la vita. Così Odisseo sa che nel canto delle Sirene c'è la salvezza, ma che essa ha un costo: la vita; perciò vuole ascoltarlo e insieme sopravvivere, essere salvato e salvarsi. L'eroe astuto, antesignano, come volevano Adorno e Horkheimer, dell'illuminismo, si libera delle potenze mitiche attraverso la ragione, ma paga il prezzo di un immiserimento della vita che prepara nuove forme di dominio.

Molti anni prima della *Dialettica dell'illuminismo*, nel 1917, Kafka aveva rovesciato come un guanto il mito delle Sirene: forse esse

non avevano cantato affatto, forse erano rimaste silenziose. E il loro silenzio si era rivelato più sovraumano e più terribile del loro stesso canto. Più però di questo semplice rovesciamento del canto in silenzio – un canto divino non potrebbe proprio per il suo carattere eccessivo risultare, come un ultrasuono, inudibile dall'orecchio umano? – conta nella parabola kafkiana la questione della salvezza: il mito rivisitato delle Sirene mostra come, in tempi divenuti poveri, 'anche mezzi insufficienti, persino puerili, [possano] procurare la salvezza'. Come mezzi per difendersi dalle Sirene, imbottire di cera le orecchie dei compagni e farsi legare all'albero maestro, sono mezzucci, ripieghi, acrobazie da saltimbanco, stratagemmi banali se non addirittura ridicoli. Era d'altronde risaputo che il canto delle Sirene penetrava dappertutto, si insinuava dovunque, superando ogni ostacolo possibile; nonostante tutto questo, l'ingenuo (non astuto) Odisseo era convinto che la cera e le catene lo avrebbero protetto.

Le Sirene hanno però a loro disposizione un'arma più potente: non cantare, restare in silenzio. Se può accadere, infatti, che qualcuno si salvi dal loro canto e si gonfi di orgoglio per il fatto di averle sconfitte con le proprie forze, niente potrebbe al contrario contro il loro silenzio. Ulisse però ricorse anche in questo caso a un trucco, a un'autoillusione: fece in modo di non accorgersi che le Sirene non cantavano, non ne udì il silenzio, ma continuò a credere che cantassero e che solo lui fosse preservato dall'udirle. Ma forse Ulisse era proprio astuto come si dice: in realtà si era accorto benissimo che le Sirene tacevano e aveva usato tutta quella pantomima come uno scudo, facendo finta sia di non accorgersi del loro silenzio sia che continuassero a cantare senza che lui le potesse udire.

Al potere seduttivo del canto delle Sirene, al suo carattere inevitabilmente doppio, veicolo insieme di salvezza e perdita, verità e morte, l'uomo può opporre solo una finzione, una finzione 'suprema': la poesia. Una 'fabbrica' che è insieme scudo e specchio: scudo protettivo contro il potere soverchiante del canto sovraumano e specchio, in parte ustorio, in cui quel canto possa riflettersi, giungere all'orecchio umano, divenire udibile tacendosi.

Anche la poesia di Maria Grazia Insinga si pone sotto il patrocinio delle Sirene, anzi di una Sirena: Lighea. E tenta di confondersi col suo canto e con la sua voce, di diventarne un'eco. «Lighea resa all'acqua / senza rudimenti di nuoto / – l'afasia – è un infrangersi / che soverchia la voce». Che tipo di voce è quella della Sirena? Una voce che rischia l'afasia, una voce ai limiti della dicibilità e dell'ascolto: una voce che sa di «terra lilia», che è insieme «lingua di terra nera e libro», «luce e semenza e poesia».

Come ogni poeta anche Maria Grazia Insinga ha il suo precursore: in esergo a *La drupa* (e l'esergo è parte integrante della poesia, il suo dentro e il suo fuori, la soglia che permette di entrarvi) è riportato un passo di *Lighea* o *La sirena* di Tomasi di Lampedusa: «Parlava e così fui sommerso, dopo quello del sorriso e dell'odore, dal terzo, maggiore sortilegio, quello della voce».

La voce di Lighea, continua Lampedusa, «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 passaggio dei venti sulle onde lunari». Il canto delle Sirene, conclude Lampedusa, «non esiste: la musica cui non si sfugge è la loro voce». Anche per Lampedusa le Sirene non danno la morte, non sono assetate di sangue umano, non hanno voglia di uccidere: esse amano soltanto. Era così anche per Kafka per il quale le Sirene erano rimaste silenziose perché incantate dalla «beatitudine che spirava il viso di Ulisse», anche se poi, di fronte alla totale indifferenza dell'eroe, avevano rinunciato a sedurlo, desiderando soltanto di ghermirne, con gli artigli aperti sulle rocce e i terrificanti capelli sciolti sulle spalle, lo splendore riflesso nei suoi occhi.

Alla voce del mare Maria Grazia Insinga aggiunge anche quella della pietra e della terra: dalla drupa forzata esce la voce argentea che come una moneta porta impresso sul rovescio la sagoma del delfino guizzante; insieme si ode anche il timbro della pietra corrosa dall'acqua. Il mondo va tagliato con la lingua tagliando le vocali. A ciò si giunge prosciugando in modo programmatico l'intero ordine

del senso che usa il linguaggio per imporre il suo dominio: bisogna slegare la poesia da «ogni metafora», anzi «dal padre». Bisogna andar «fuor di metafora», eliminare «i testi a fronte», bisogna staccarsi, andar fuori, verso il mondo che crolla, verso il buio, verso l'altro bestiale e divino.

Per Lampedusa, Lighea era «una bestia ma nel medesimo istante era anche un'Immortale ed è peccato che parlando non si possa continuare a esprimere questa sintesi come, con assoluta semplicità, essa la esprimeva nel proprio corpo». Pur essendo metà donna e metà pesce, nel far l'amore con lei, atto che Lampedusa non esita a paragonare ai rapporti carnali dei pastori solitari con le loro capre, Lighea «manifestava una giocondità e una delicatezza» completamente opposte «alla tetra foia animale» e invece del tutto consonanti con il suo parlare la cui potente immediatezza era simile a quella dei poeti. E tutto ciò restando «all'oscuro di tutte le colture, ignara di ogni saggezza, sdegnosa di qualsiasi costrizione morale», benché proprio questo la rendesse parte «della sorgiva di ogni coltura, di ogni sapienza, di ogni etica». Lighea era solo vita, «panica e libera».

Una vita che si esprime, più che nella voce articolata, nella sua grana, nel timbro, nel suono. Non è casuale che Maria Grazia Insinga sia poeta e musicista e che quando scrive poesie «spezzi in enjambement di fiato e senso» come lei stessa dice di sé «il verso come per riporlo in uno spazio millimetrato grafico e mentale, una partitura senza altezze». Né all'inizio, né nel mezzo e tantomeno alla fine del poema, Maria Grazia Insinga cede alla tentazione di conciliare suono e senso: la poesia per lei è «iniziazione al suono per il tramite corporeo della parola». La sua poesia non è 'cantabile', ma sonora come un pezzo musicale in cui prevalgano le percussioni, i suoni materiali, concreti: «palme mai bacciate e felidi nate appena/nulla dicono intorno al mondo / né discorrono con parole, suoni / tuttavia avvertono che la bocca / sbocca nella stanza della musica».

Raggiunto il suono ed abolito il senso, la poesia può di nuovo virare verso la dimensione della meraviglia, (ri)scrivere il suo romanzo

della rosa, che però ora non è più, come in Fortini, «forma di mente e stupore», bensì «martello non consumato», fantasma di una rosa che risuona nel verso sgranando la «significanza» e anche «timbro e spazio». È diventata celanianamente la rosa di nessuno cui si eleva il salmo che chiude la raccolta: «Dentro il libro folle a marosi. / Qui fuori nessuno. E di nessuno / rosa di nessuno verso di nessuno direzione/di nessuno [...] / di nessuno moneta di nessuno credito di nessuno / gonfalone di nessuno salmo di nessuno nessuno».

BIBLIOGRAFIA

G. Agamben, *La fine del poema*, in Id., *Categorie italiane* (1ª edizione: Marsilio, Padova 1996), Laterza, Roma-Bari 2011; M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di L. Vinci, Einaudi, Torino 1966, pp. 52-89; F. Kafka, *Il silenzio delle sirene*, tr. it. di E. Pocar in Id., *Racconti*, Mondadori, Milano 1070, pp. 428-429; Omero, *Odissea* (XII, 158-200), tr. it. di D. Ventre, Mesogea, Messina 2014; G. A. Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea*, Einaudi, Torino 2005, p. 183; G. Tomasi di Lampedusa, *La sirena*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 2011^{VI}, pp. 493-5.