

Giuseppe Pucci

Le Sirene tra canto e silenzio: da Omero a John Cage

Abstract

The paper focuses on the Sirens' song in Homer and how that song, and the the lack of it, have been interpreted by prominent authors of the twentieth century, including Pascoli, Rilke, Eliot, Joyce, Kafka, Brecht, Blanchot.

Si esaminano le modalità del canto delle Sirene in Omero e come tale canto, e l'assenza di esso, siano stati interpretati da grandi autori della letteratura del Novecento, come Pascoli, Rilke, Eliot, Joyce, Kafka, Brecht, Blanchot.

1. Che le Sirene di Omero cantassero, non è dato dubitare. Cosa cantassero, era una questione che appassionava gli antichi e che ha intrigato anche i moderni, da Thomas Browne a Leopardi, da Poe a Calvino¹. Tuttavia, a partire dai primi anni del secolo scorso l'interesse sembra essersi decisamente spostato dal canto delle Sirene al loro silenzio². Sapere come e perché le Sirene hanno cominciato a tacere non è, come vedremo, "al di là di ogni congettura".

Ma prima di addentrarci in questo tema, non sarà inutile interrogarci su come e perché le Sirene cantavano, quando cantavano.

La prima volta in cui nell'*Odissea* si fa menzione del canto delle Sirene esso viene definito *phthóngos*³, un termine che indica un suono generato da un'unica emissione di voce – sia da parte di esseri umani che da parte di esseri mostruosi come i Ciclopi –, inarticolato, non modulato, penetrante e insistente⁴. Solo in un secondo momento il rumore si fa *aoidé*, canto vero e proprio⁵. Inizialmente si tratta di una vocalità di grado zero, di un suono nettamente percepibile ma che non veicola alcun significato: anzi, proprio la sua indeterminatezza semantica, insieme alla sua perentorietà, ne fa un

¹ A detta di Svetonio (*Tib. LXX*), Tiberio si divertiva a mettere in difficoltà i suoi amici grammatici chiedendo loro cosa fossero solite cantare le Sirene. La domanda era capziosa, perché cosa cantassero "di solito" non poté saperlo Orfeo che, nel passaggio della nave Argo dinnanzi allo scoglio, coprì il canto delle Sirene con la musica della propria cetra; non lo seppe neanche Enea che, ripercorrendo la rotta di Ulisse, udì soltanto le onde infrangersi sugli scogli (*Virg. Aen. V* 864-66); e lo stesso Ulisse di quel canto ascoltò solo il prologo, e solo una volta (*Od. XII* 184-92). Tuttavia, già per Sir Thomas Browne (*Hydriotaphia*, 1658) la risposta «non era al di là di ogni congettura». Il tema è approfondito in SPINA (2007) e BETTINI – SPINA (2007).

² Ricapitolazioni recenti si possono trovare in GRUPPI (2011), MORO (2011) e PALMIERI (2013).

³ *Od. XII* 41.

⁴ In *Od. XXIII* 326 le Sirene sono del resto definite *hadinaoi*, instancabili.

⁵ *Od. XII* 43 e 183 (qui è chiarito che il mutamento avviene non appena la nave viene a trovarsi a tiro di voce dalle maliarde: il *phthóngos* serve a richiamare da lontano, l'*aoidé* a comunicare da vicino).

potente richiamo per i naviganti, che sono attratti da quella inaudita, indecifrabile sonorità. E anche dopo che questa si tramuta in *aoidé*, l'aggettivo che in Omero la connota – *ligyrá* – non è privo di ambiguità, dato che esso si applica al canto melodioso delle Muse e dell'aedo ma anche al fastidioso sibilare del vento, allo stridulo frinire degli insetti e al lacerante suono della frusta. Parimenti l'altro aggettivo che designa in Omero il canto delle Sirene, *thespésios*⁶, che contiene in sé l'idea del 'divino', si applica anche al terrorizzante fragore che si spande sulle acque marine all'apparire di Teti durante i funerali di Achille⁷.

Sembrerebbe insomma che i tratti 'artificiosi' del misterioso canto delle Sirene non riescano a mascherare o a depotenziare completamente la vigorosa genuinità del suono naturale, pre-culturale che sta alla base di esso.

2. L'intuizione di questa verità sostanzia la riscrittura dell'incontro con le Sirene da parte di uno dei più grandi scrittori del Novecento: James Joyce.

Dell'*Ulisse*, pubblicato nel 1922, l'*Odissea* costituisce, come è noto, il modello e il principale referente intertestuale. Anche se non avessimo il famoso *Schema Linati*, il prospetto che Joyce inviò all'amico Carlo Linati e che stabilisce tutti i parallelismi tra la narrazione omerica e la propria, basterebbe il titolo dell'undicesimo capitolo (*The Sirens*) ad orientarci.

La scena è l'hotel Ormond, dove Bloom entra per consumare un pasto e osservare di nascosto il proprio rivale in amore, Boylan. Al banco del bar sono Miss Douce e Miss Kennedy, che adescano i clienti civettando con loro ed evocando incidentalmente il mare, le onde, l'abbronzatura, le creme da spiaggia. Ma non è importante quel che dicono, bensì come lo dicono. «Words? Music? No: it's what's behind³», dice a un certo punto Bloom. In un coacervo acustico dominato dal fracasso di stoviglie, risa e scampanellii, queste sirene metropolitane sono al centro di un'orgia onomatopeica da cui affiorano sonorità elementari («Diddleiddle addleaddle ooddeoddle. Hissss⁸») miste a pulsioni erotiche che culminano in un orgasmo («Flood of warm jimjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow, invading. Tipping her tepping her tapping her topping her. Tup. Pores to dilate dilating. Tup. The joy the feel the warm the. Tup. To pour o'er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow, joygush, tupthrop. Now!⁹»).

Joyce vuol dirci che ciò che il navigante trova nel canto delle Sirene, nel suo singolarissimo impasto sonoro, è la propria natura messa a nudo, privata di ogni incrostazione culturale, soggiacente all'istinto. Il rumore del mare che viene dalla

⁶ *Od.* XII 158.

⁷ *Od.* XXIV 58s.

⁸ 11, 984 (la numerazione, qui e alle note che seguono, fa riferimento all'edizione critica di GABLER – STEPPE – MELCHIOR 1984).

⁹ 11, 705-709.

conchiglia che porge Miss Douce non è che il ruggito del sangue che pulsa in chi ascolta: «The sea they think they hear. Singing. A roar. The blood it is. Souse in the ear sometimes¹⁰». Per Joyce le Sirene non trasportano in un altrove, ma conducono ad auscultarci dentro. Non hanno nulla da insegnare, se non a prendere atto della nostra biologica limitatezza¹¹.

3. Le Sirene di Omero, invece, pretendevano di avere molto da insegnare.

Omero mette loro in bocca sette esametri¹²: pochi per farci penetrare il mistero del loro canto, ma sufficienti a darci un'idea della promessa che esso racchiudeva: chiunque avesse gustato quel canto si sarebbe allontanato «rallegrato (*therpsámenos*) e sapendo più cose (*pleíona eidós*). Noi conosciamo tutto quanto nella vasta Troade soffrirono gli Argivi e i Troiani per volere dei numi e conosciamo tutto ciò che avviene sulla terra nutrice».

Cicerone, che tradusse questi versi in eleganti esametri latini¹³, così li commentò: «Omero ben comprese che il mito non sarebbe stato degno di considerazione se avessimo dovuto credere che un così grand'uomo era stato irretito da banali canzoncine (*cantiunculis*). No, la promessa era quella della conoscenza. Né c'è da stupirsi che ciò fosse più caro della stessa patria a uno avido di sapere». L'Ulisse di Cicerone è già, insomma, l'Ulisse di Dante.

La lusinga sta nella promessa che le Sirene fanno agli uomini di allargare la loro conoscenza, facendoli partecipi della propria. Parrebbe quasi che esse vantino un'onniscienza paragonabile a quella delle Muse, ma a ben vedere non è così: le Muse cantano ciò che è, ciò che sarà e ciò che fu¹⁴, mentre il sapere delle Sirene è limitato al passato e al presente¹⁵. Anche Ulisse conosce, per esserne stato protagonista, le vicende legate alla guerra di Troia, e pertanto quello che le Sirene gli promettono non è la semplice cronaca di quegli eventi, magari estesa a quanto è avvenuto ai Greci e ai Troiani da quando egli ha iniziato il suo lungo *nóstos* e di cui perciò non ha contezza: questo non potrebbe bastare a trattenerlo. Il canto che le Sirene promettono – il canto che si produrrà nel futuro della sosta – è un'epica in cui Ulisse sarà consegnato definitivamente a una dimensione eroica¹⁶; ed egli potrà avere il privilegio di ascoltarla 'in anteprima'.

¹⁰ 11, 945s.

¹¹ MC LOUGHLIN (2002). Considerazioni molto pertinenti anche in MOLLI (2013).

¹² *Od.* XII 184-91.

¹³ *Fin.* V 18.

¹⁴ *Hes. Th.* 38.

¹⁵ Sul canto delle Sirene come impostura vedi MANCINI (2005, 72-75).

¹⁶ Pietro Pucci (PUCCI 1979) ha osservato che il lessico e le formule usati dalle Sirene sono tipicamente iliadici, e sottintendono un invito a Ulisse a 'uscire dall'Odissea', poema del viaggio, e a tornare, grazie a loro, in un poema eroico, stavolta da protagonista assoluto. Vedi anche IRIARTE (1993).

In sostanza, nei versi dell'*Odissea* di Omero le Sirene cantano il proemio di un'*Odissea* futuribile. Se ne avvide Italo Calvino, che acutamente aggiunse: «forse uguale a quella che stiamo leggendo, forse diversissima»¹⁷.

4. Questo canto 'preliminare' delle Sirene è, come riconobbe Maurice Blanchot¹⁸, un canto imperfetto, un canto «che lasciava appena intendere in quale direzione si aprissero le vere sorgenti e la vera felicità del canto. Tuttavia, coi loro canti imperfetti che erano un canto ancora a venire, guidavano il navigante verso quello spazio dove il canto potrebbe cominciare veramente»¹⁹. Ma questo inizio coincideva necessariamente con la fine: se si perviene da vivi allo spazio in cui la propria vita diventa materia dell'*epos* non si può più tornare indietro all'esistenza di tutti i giorni, perché essere cantati presuppone il passaggio irreversibile ad un'altra dimensione. Salutando Ulisse come «grande gloria degli Achei²⁰» è come se le Sirene gli intonassero già un canto funebre. Se si fosse fermato, Ulisse avrebbe potuto udire ciò che si sarebbe cantato di lui dopo la sua morte, ma avrebbe dovuto pagare questa gratificazione appunto con la vita²¹.

E tuttavia, sconfitte e «nascoste in seno all'*Odissea* diventata la loro tomba, [le Sirene] lo impegnarono, lui insieme a molti altri, in quella navigazione felice, infelice, che è il racconto, il canto non più immediato, ma raccontato». Ulisse si è sottratto al canto per sopravvivere e dar vita alla narrazione: «l'ode se fit épisode», riassume con una efficace *pointe* Blanchot, e ancora – con un corto circuito davvero folgorante – «Ulisse diventa Omero e [...] Omero riunisce insieme Ulisse e le Sirene», le quali prima cantavano, d'ora in poi saranno solo cantate.

Ma Blanchot non vede in questo nulla di cui Ulisse possa andar fiero. Questi ha voluto «godere dello spettacolo delle Sirene, senza rischio e senza accettarne le conseguenze, vile, mediocre e pacifico godimento²², misurato come si addice a un Greco della decadenza che non meritò mai di essere l'eroe dell'*Iliade*».

Ben altra tempra aveva mostrato Orfeo, che aveva sfidato le Sirene sul loro stesso terreno e con la sua voce e il suono della sua cetra, senza mezzucci e sotterfugi, era riuscito a neutralizzare, soverchiandole, le mortifere cantatrici²³.

¹⁷ CALVINO (1991, 14-22).

¹⁸ BLANCHOT (1969). Vedi anche BOCCALI (2008).

¹⁹ Senza nominare mai Blanchot, SCHUR (2014) costruisce su questo stesso tema una lunga e sofisticata analisi di stampo decostruttivista, che però non aggiunge molto a quanto già detto da Blanchot.

²⁰ *Od.* XII 184.

²¹ Su questo tema vedi le magistrali pagine di VERNANT (2007).

²² Meno severo è il giudizio di Domenico Musti (MUSTI 1999, 51ss.). Nel sottolineare gli aspetti di teatralità dell'episodio omerico, egli ritiene che Ulisse vuole sì godere da spettatore la *performance* delle Sirene, ma per trarne un'esperienza catartica, nel senso aristotelico: vuole provare il *cupio dissolvi* e insieme liberarsi di quella pulsione.

²³ L'episodio è narrato sia nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (IV 891-929) che nelle *Argonautiche orfiche* (I 1264-90).

Del resto neppure agli occhi di Bertolt Brecht Ulisse esce onorevolmente da questa avventura: « Io – dice lo scrittore nel breve scritto *Dubbi sul mito*, del 1935 – sarei propenso ad immaginare che quelle gole che i rematori vedevano gonfie allo spasimo urlassero insulti, a tutta forza, contro quel maledetto provinciale incapace di osare e che il nostro eroe eseguisse le sue contorsioni – anche quelle erano ben visibili – semplicemente perché anche lui, alla buon'ora, provava vergogna»²⁴. Le Sirene di Brecht, dunque non tacciono, ma si rifiutano di sprecare i loro canti per chi è così meschino da non voler rischiare di farsene coinvolgere, per il borghese che vuole provare il brivido della trasgressione e poi tornarsene tranquillamente a casa.

5. Eppure già dai primi anni del secolo il dubbio che le Sirene non avessero in realtà mai cantato si era affacciato ad un poeta.

Nei ventiquattro canti de *L'ultimo viaggio*, il più lungo dei *Poemi Conviviali* (1904), Giovanni Pascoli ci presenta un Ulisse ormai vecchio che decide di riprendere la via del mare e di ripercorrere a ritroso tutte le tappe del suo viaggio da Troia a Itaca²⁵. Ma presto si rende conto che tutto è cambiato (un po' come accade a Kierkegaard ne *La Ripetizione*, scritto nel 1843 dopo un disastroso ritorno nostalgico a Berlino): non c'è più traccia di Circe né dei Ciclopi. L'anziano eroe comincia a temere che il suo non sia stato altro che un sogno. Poi si ricorda delle Sirene, e della loro promessa «e ripensò che Circe / gl'invidiasse ciò che solo è bello; / saper le cose». Allora torna a cercarle, e stavolta non si mostrerà pavido, non ricorrerà agli usati espedienti: il canto vuole udirlo «eretto su la nave, / né già legato con le funi ignave: / libero!» E quando pensa di averle ritrovate le interroga ansiosamente: «Son io! Son io, che torno per sapere! / Ché molto io vidi, come voi vedete / me. Sì; ma tutto ch'io guardai nel mondo, / mi riguardò; mi domandò: Chi sono?». Le Sirene però restano impassibili e mute: non rispondono perché non sono altro che due scogli. «Solo mi resta un attimo. Vi prego! / Ditemi almeno chi sono io! Chi ero! / E tra i due scogli si spezzò la nave».

Basterebbe questa chiusa, tanto repentina quanto disperata, a far giustizia del cliché di un Pascoli bonario e zuccheroso e ad avvicinarlo piuttosto al pessimismo amaro di Leopardi. Le 'favole antiche' non illudono più, sono una scatola vuota. L'aspirazione dell'uomo a una verità che dia un senso alla propria esistenza è destinata a essere frustrata. Il silenzio delle Sirene è la beffa suprema che conclude una peregrinazione costellata di fallimenti e destinata ad approdare al nulla.

6. All'Ulisse pascoliano assomiglia per molti versi J. Alfred Prufrock, il personaggio creato da T.S. Eliot. Nel *Canto d'amore*, composto tra il 1910 e il 1911 ma pubblicato nel 1917²⁶, la vita appare a Prufrock, ormai alle soglie della vecchiaia, inutile perché

²⁴ BRECHT (1997).

²⁵ CERRI (2007); PELLEGRINI (2010); GIULIO (2012); GIULIO (2013).

²⁶ *The Love Song of J. Alfred Prufrock* è compreso nella raccolta *Prufrock and Other Observations*.

fatta di gesti aridi e privi di senso, ripetuti meccanicamente. Il suo è lo *spleen* di un uomo del nuovo secolo che prova un disgusto baudelairiano per la vita. E anch'egli come Ulisse parte («Let us go then...»), affrontando, in un ininterrotto flusso di coscienza, una *quest* attraverso cui spera di dare un significato alla banalità del quotidiano. Consapevole del proprio fallimento esistenziale, sul finire del poema manifesta l'intenzione di andare a passeggiare sulla spiaggia, dove ricorda di aver sentito cantare le Sirene. Esse continuano a cantare, ma solo l'una all'altra. Prufrock si rassegna mestamente al fatto che non canteranno per lui²⁷. Non c'è dunque nessun messaggio da ascoltare, nessuna rivelazione da apprendere, nessuna promessa a cui credere. Il sogno del passato rimane indecifrabile. E – ancora una volta come l'Ulisse di Pascoli – il protagonista soccombe senza risposte, annega nel non senso: «...and we drown» sono le sue ultime parole.

7. Nello stesso 1917 in cui usciva a Londra il *Canto d'amore di J. Alfred Prufrock*, a Zürau, dove era ospite della sorella, Franz Kafka scriveva un breve racconto che Max Brod avrebbe pubblicato postumo nel 1931 con il titolo *Il silenzio delle Sirene*²⁸.

Il frammento non solo sancisce definitivamente che le Sirene non cantarono per Ulisse, ma ne dà anche le ragioni, o per meglio dire ne propone diverse spiegazioni, mettendo in opera una vertiginosa ermeneusi che ne fa uno dei testi più complessi di tutta la produzione kafkiana. La sua carica di suggestione è tale che Jacqueline Risset ha potuto giustamente definirlo «emblema della scrittura del Novecento»²⁹. Lo riportiamo qui integralmente³⁰:

Dimostrazione del fatto che anche mezzi insufficienti, perfino infantili, possono servire alla salvezza.

Per difendersi dalle Sirene, Odisseo si riempì gli orecchi di cera e si fece incatenare all'albero maestro. Naturalmente tutti i viaggiatori, da sempre, avrebbero potuto fare lo stesso (tranne quelli che le Sirene ammaliavano già da lontano), ma in tutto il mondo si sapeva che un tale espediente era assolutamente inutile. Il canto delle Sirene penetrava tutto, e la passione di coloro che venivano sedotti avrebbe spezzato ben più che catene e alberi maestri. Ma a questo Odisseo non pensava, sebbene ne avesse forse sentito parlare; confidava interamente nella manciata di cera e nel fascio di catene, e con gioia innocente per i suoi mezzucci navigò incontro alle Sirene.

²⁷ «I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach. / I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think that they will sing to me».

²⁸ Il testo fu ritrovato in un uno degli otto quaderni di Kafka oggi conservati alla Bodleian Library di Oxford. Con altri due testi – *Prometeo* e *Poseidone* –, fa parte di un gruppo che prende spunto dalla mitologia classica.

²⁹ RISSET (2006, X).

³⁰ La traduzione è quella di Andreina Lavagetto (LAVAGETTO 1994), ma modificata in qualche punto da chi scrive.

Ora, però, le Sirene hanno un'arma ancor più terribile del canto, ed è il loro silenzio. Certamente non è accaduto, ma è forse pensabile che qualcuno possa salvarsi dal loro canto, sicuramente non dal loro silenzio. Al sentimento di averle vinte con la propria forza, e all'orgoglio che ne discende e che tutto travolge, nulla di terreno può resistere.

E in effetti quando Odisseo giunse, le potenti cantatrici non cantarono, sia che credessero che solo il silenzio potesse avere la meglio su quell'avversario, sia che alla vista della felicità sul viso di Odisseo, che non pensava ad altro che a cera e catene, dimenticassero affatto di cantare³¹.

Ma Odisseo, se così si può dire, non udì il loro silenzio, credette che cantassero e che lui soltanto fosse preservato dall'udirle; all'inizio vide fuggevolmente il torcersi dei loro colli, il respirare profondo, gli occhi pieni di lacrime, la bocca socchiusa, ma credette che questo fosse dovuto alle arie che risuonavano non udite attorno a lui. Ma ben presto tutto scivolò via dal suo sguardo volto in lontananza, le Sirene scomparvero effettivamente alla sua vista, e proprio quando fu loro più vicino, non seppe più nulla di loro.

Esse però, belle come non mai, si tesero e si torsero, lasciarono ondeggiare liberi nel vento i loro orridi capelli, aprirono, nudi, gli artigli sulle rocce; non volevano più sedurre, volevano soltanto afferrare, finché era possibile, il riflesso lucente dei grandi occhi di Odisseo.

Se le Sirene avessero coscienza, quella volta sarebbero state annientate; invece rimasero, soltanto Odisseo riuscì a sfuggir loro.

D'altra parte, si tramanda un'appendice a proposito di questa storia. Odisseo, si dice, fu così scaltro, fu una tale volpe che neppure la dea del destino riuscì a penetrare nelle pieghe più segrete del suo animo; forse, sebbene questo non sia più accessibile a un intelletto umano, egli si è veramente accorto che le Sirene tacevano e ha, per così dire, opposto solo come scudo a loro e agli dèi la suddetta finzione.

La prima reazione che la lettura di questo testo provoca nel lettore mediamente colto è un senso di spaesamento, dovuto al fatto che Kafka fa comportare il suo Ulisse in maniera totalmente diversa rispetto al noto racconto omerico: non tura con la cera soltanto le orecchie dei compagni, riservando a se stesso la possibilità di udire il canto delle Sirene, bensì tura anche le proprie. Perfino uno studioso di estesissime competenze ha parlato di «dislettura» del mito da parte di Kafka³². In realtà Kafka si è rifatto ad una variante affermata in età tardo-antica e ripresa ampiamente a partire dal Rinascimento³³, che vede in Ulisse il prototipo del saggio che si fa sordo alle lusinghe

³¹ Il testo tedesco recita: «sie allen Gesang vergessen ließ», che può tradursi anche «dimenticassero tutto il loro canto», intendendo che lo shock fu tale che non furono più in grado di cantare. Anche se l'esito finale dello sbigottimento è il medesimo, la differenza di sfumatura non è, ci sembra, trascurabile.

³² BOITANI (1992, 214).

³³ VREDEFELD (2001).

del mondo, ovvero – negli autori cristiani³⁴ – alla seduzione della cultura pagana o delle eresie.

Partendo di lì, però, Kafka ha costruito uno straordinario apologo nella tradizione, a lui molto cara, del *midrash* ebraico. Stéphane Mosès, profondo conoscitore della materia, ne ha fatto un'analisi molto elaborata³⁵, di cui qui basterà richiamare alcuni punti essenziali. Il *midrash* classico consta di tre elementi: una proposizione di ordine generale, una citazione biblica che si ritiene adatta a provarne la validità e il commento che per via ermeneutica estrae dal testo antico un senso congruente con la proposizione di partenza. In questo caso la proposizione che deve essere dimostrata è: «anche mezzi insufficienti, persino puerili, possono servire alla salvezza». Alla fonte biblica Kafka sostituisce un testo mitico di matrice classica, e dall'interpretazione di questo fa derivare la dimostrazione dell'assunto iniziale.

Ora, i mezzi nei quali Ulisse confida per scampare al pericolo delle Sirene appaiono in effetti risibili. Tutti sapevano, dice Kafka, che il canto delle Sirene penetrava dappertutto, solo uno sprovveduto poteva credere che un po' di cera fosse sufficiente a proteggersi. Forse neppure Ulisse era troppo convinto della sua trovata, e perciò volle premunirsi facendosi incatenare: altro mezzuccio sicuramente inefficace, dato che la frenesia suscitata da quel canto «avrebbe spezzato ben più che catene e alberi maestri». La proverbiale astuzia dell'eroe non sa partorire in questo caso che espedienti improbabili, rivelandolo per un personaggio naïf che non sa valutare la gravità del pericolo a cui è esposto. Ma è proprio questa ignoranza che lo salva, senza che lui nemmeno se ne renda conto; perché le Sirene, vedendoselo comparire davanti, non cantarono. Di questo fatto, secondo Kafka, è possibile dare due spiegazioni: la prima è che le Sirene, intimorite dalla fama dell'avversario, decisero di usare contro di lui un'arma ancora più terribile del canto, e cioè il silenzio. La seconda è che la vista di un ometto «che non pensava ad altro che a cere e a catene» fosse per loro così sbalorditiva che non pensarono neanche più a cantare. Ulisse, nella sua ingenuità, non si è reso conto di quel che succedeva. Credeva che le Sirene cantassero e che lui non le sentisse grazie alla cera, ma è comunque riuscito nel suo intento di sfuggire alle Sirene: il che dimostra appunto che anche mezzi inadeguati possono in certi casi assicurare la salvezza.

È tuttavia evidente che l'opzione, mantenuta aperta, tra le due spiegazioni lascia un'ineludibile – e certo intenzionale – ambiguità. Tanto più che entrambe le spiegazioni sono assolutamente congetturali.

Nell'un caso o nell'altro, comunque, Ulisse «non udì il loro silenzio». Tuttavia, allo scopo di dissimulare agli occhi delle Sirene il suo mediocre *escamotage*, pensò bene di mostrare in viso i segni di un rapimento che in realtà non provava. Le Sirene,

³⁴ RAHNER (1957).

³⁵ MOSÈS (2006, 15-46).

indignate per tanta spudoratezza, piansero. Ma Ulisse, rivolgendolo loro uno sguardo fugace, credette che il respiro ansimante, la bocca semiaperta e le lacrime fossero dovuti all'intensità del canto, e continuò a fingere di udirlo.

Niente è ciò che sembra in questa scena straordinariamente 'kafkiana'.

Ma c'è di più. Mentre Ulisse, forte della sua ignoranza, si allontana indenne, per le Sirene – ci dice Kafka – l'incontro ha conseguenze fatali. Esse ora non vogliono più sedurre, ma solamente «afferrare, finché era possibile, il riflesso luminoso [*Abglanz*]» degli occhi di Ulisse. La situazione si è rovesciata: le ammaliatrici sono rimaste ammaliare. Ulisse si è fatto sirena. In poche righe, quasi senza parere, Kafka stravolge il mito, prospettando inedite possibilità e paradossali sviluppi. Salvo poi escluderli con altrettanta rapidità: quella sconfitta, che avrebbe dovuto provocare l'annientamento delle Sirene, non ebbe alcun effetto particolare. Esse sopravvissero, anche se Ulisse era loro sfuggito.

Tutto il racconto ha una struttura che è stata definita «costituzionalmente avversativa» e «attivamente contraddittoria»: in pratica, quasi ogni periodo «nega il precedente con un *però* e si contorce al proprio interno in altri *ma, forse, probabilmente, oppure*»³⁶. L'andirivieni labirintico del testo produce significati molteplici, che vengono via via postulati, messi in dubbio, negati, scartati, invertiti, col risultato di confondere il lettore come i 'palazzi degli specchi' dei luna-park.

L'estremo e più virtuosistico esempio di questa tecnica arriva – vero *coup de théâtre* – nella postilla finale, dove, con un assai vago rimando alla tradizione, si affaccia – dichiarandola al tempo stesso inverificabile, perché «non più accessibile a un intelletto umano» – l'ipotesi che forse quella vecchia volpe di Ulisse aveva capito che le Sirene non stavano cantando, e oppose ad esse e agli dèi la sua simulazione come uno scudo.

Se così avvenne, il gioco delle parti fu ancora più raffinato. Finsero le Sirene e finse Ulisse di non aver compreso la loro finzione. E il vincitore del duello, combattuto sul terreno delle apparenze con l'arma dell'inganno reciproco, alla fine è Ulisse. Non il sempliciotto che mette in campo una tecnica di autodifesa approssimativa, ma l'eroe perfettamente consapevole di trovarsi in una situazione disperata, che gioca l'unica carta che ha in mano: manipolare le sue avversarie dando loro una falsa immagine di sé che le porterà a fare l'unica mossa che può significare per lui la salvezza: tacere.

8. Ulisse paga tuttavia un prezzo: rinunciando ad ascoltare il canto delle Sirene rinuncia anche alla conoscenza che solo quelle possono dare.

Lo fa perché – come ha creduto Blanchot – entrando nel loro canto si consegnerebbe alla dimensione celebrativa che presuppone la morte?³⁷ Perché sentir

³⁶ BOITANI (1992, 217).

³⁷ Sulle differenze tra Kafka e Blanchot in merito al silenzio delle Sirene vedi STRAUSS (1976).

dire di sé vorrebbe dire accettare la finitudine di un'impresa che egli desidera invece protrarre, alla ricerca di sempre nuove esperienze e significati?³⁸ O semplicemente perché non crede che le Sirene sappiano qualcosa che valga la pena conoscere?³⁹

Sono solo alcune delle domande che questo testo pone, senza fare intravedere risposte chiare e univoche. Ora, molti sono i critici che si sono cimentati nell'esegesi dell'esegesi kafkiana, ma leggendo qualcuno di loro a volte viene perfino il dubbio che fingano – alla stregua di Ulisse – di aver compreso quello che l'autore voleva dire, mentre forse Kafka – proprio come le sue Sirene – si sta prendendo ironicamente gioco di loro. Proveremo a entrare anche noi in questo gioco, correndo consapevolmente il rischio di farci manipolare da un giocatore tanto più abile di noi, e cominceremo col cercare di capire in che senso il silenzio delle Sirene è un'arma più terribile del loro canto.

Ci viene in aiuto a questo proposito un poeta che, ancora prima di Kafka, ebbe la premonizione della terribilità di quel silenzio. Ne *L'isola delle Sirene*, una delle *Poesie nuove* pubblicate nel 1908⁴⁰, Rainer Maria Rilke fa rievocare ad Ulisse la difficoltà trovata nel comunicare con le parole al suo uditorio il terror panico che prende in prossimità

[...] di quell'isole
 la cui vista fa sì che muti
 il pericolo: non è più nel rombo,
 non nella furia, dove sempre è stato;
 ma senza suono assale i marinai
 i quali sanno che da quelle isole
 dorate qualche volta si sente cantare,
 e allora ciecamente premono sui remi,
 come accerchiati
 da quel silenzio che tutto lo spazio
 ha in sé e nelle orecchie soffia
 come se la sua fosse l'altra faccia
 del canto a cui nessuno resiste.

Il silenzio è dunque per Rilke l'altra faccia del canto irresistibile e rovinoso delle Sirene, ma più di quello è subdolo, perché si abbatte sui marinai senza preavviso di tuono e di tempesta, invisibile e inaudibile, eppure percepibile dal soffio che si insinua nelle orecchie. Chi conosce il pericolo del quale quel silenzio è icona speculare, e si dà precipitosamente alla fuga, può forse sperare di salvarsi; ma – spiega Kafka – il folle

³⁸ Per VIVES (2007) ciò che muove Ulisse corrisponde all'*objet a* di Lacan, un desiderio che rimane al di là di ogni significazione possibile, dunque anche al di là del canto delle Sirene.

³⁹ Per Walter Benjamin l'Ulisse di Kafka è incarnazione della sordità dell'uomo moderno al mistero della poesia, ed è il suo affidarsi alla ragione tecnologica a fare ammutolire le forze mitiche della natura (BAIONI 1984; GRUPPI 2011).

⁴⁰ RILKE (1908, la presente traduzione è dello scrivente).

che trae da quel silenzio l'illusione di aver neutralizzato con i propri mezzi la potenza malefica si inorgoglierà oltre misura e la *hybris* «che tutto travolge» travolgerà anche lui, accecandolo e portandolo alla sconfitta definitiva. Per questo motivo l'arma del silenzio non lascia scampo: il confronto con il canto si dà in un momento topico circoscritto, che in teoria può essere superato; il delirio di onnipotenza generato dall'ingannevole silenzio, invece, continua a prodursi oltre l'episodio che lo genera, e i suoi effetti prima o poi saranno fatali, come avviene appunto per l'Ulisse di Dante e i suoi molti *avatars* letterari.

9. Per un verso anche la celebre lettura che del mito di Ulisse e le Sirene diedero nel 1947 Horkheimer e Adorno in *Dialettica dell'illuminismo*⁴¹ conferma questa tesi. L'illuminismo, simboleggiato da Ulisse, sconfisse infatti l'oscurantismo, ma in prosieguo di tempo, inorgoglito dal trionfo della razionalità scientifica e dai progressi della tecnologia, finì con l'imporre una visione del mondo basata sull'oggettivazione della realtà che comprime quella libertà che in origine esso rivendicava per il soggetto. L'eccesso di fiducia nella ragione ha portato di fatto l'uomo contemporaneo sull'orlo del baratro nucleare e il pericolo di una catastrofe ecologica ne minaccia seriamente la sopravvivenza.

Ma nel saggio dei due pensatori francofortesi si affaccia anche un altro tema, che può essere utile per comprendere quale significato può avere oggi il silenzio delle Sirene. Vi si argomenta infatti che dopo il passaggio di Ulisse il canto delle Sirene cessa di essere soggetto attivo di fascinazione – quello che in antropologia si definisce *agency* – e diviene oggetto di contemplazione: diviene arte⁴².

Ora, proprio questo ci pare il punto cruciale. Se il canto delle Sirene è – come si può convenire – una metafora dell'arte, una volta che quest'ultima sia stata sottratta alla sfera del magico e del numinoso «non esprime più l'abisso in cui l'uomo può perdersi ma anche salvarsi»⁴³. Un'arte desacralizzata e depotenziata, senza mistero e senza rischio, è solo una merce di consumo. Autoconfinandosi nel silenzio, le Sirene negano all'uomo l'ambiguo *phármakon* di un'arte che può condurre alla luce esaltante della verità come alle tenebre avviliti della follia: gli lasciano in sostanza un'arte depurata del dionisiaco.

10. Nella sua reinterpretazione del mito classico Kafka si è tenuto abilmente in equilibrio tra il serio e l'ironico, senza uscire troppo allo scoperto come autore; ma in una lettera a Milena ha esposto in tono drammatico quella che forse è l'urgenza

⁴¹ HORKHEIMER – ADORNO (1947, 39ss. Stefano Petrucciani, che ha curato nel 2000 un'edizione italiana della parte dell'opera dedicata a Ulisse e le Sirene, ha dimostrato che la stesura originale di questa si deve ad Adorno).

⁴² WELLMER (2000).

⁴³ BOCCALI (2008, 207).

personale sottesa a quell'apologo: «Cerco sempre e ancora di comunicare qualcosa di non comunicabile, di spiegare qualcosa d'inspiegabile, di raccontare qualcosa che ho nelle ossa e di cui soltanto in queste ossa si può fare esperienza»⁴⁴. Di sicuro l'ineffabile, l'inesprimibile è per Kafka il nemico. Scrivere è la sua battaglia quotidiana per far venir fuori quello che ha nelle ossa, come dice con immagine davvero pregnante.

Seguendo fino in fondo questa linea ermeneutica, si giunge alla conclusione che se le Sirene facessero udire ancora il loro canto primordiale ci sarebbe la possibilità di misurarsi con il dèmone dell'arte, di giocare il tutto per tutto entrando in contatto con l'essenza più autentica, anche se potenzialmente più distruttiva, di essa; mentre il loro silenzio frustra ogni tentativo in questo senso. In questa prospettiva, se il silenzio è la porta da forzare per avere la conoscenza dell'arte che, rivelandoci a noi stessi, rende comunicabile l'indicibile di cui siamo impastati, allora le Sirene del racconto finiscono per assomigliare all'inesorabile Guardiano di *Davanti alla legge*.

11. Va detto tuttavia che questa non è l'unica chiave di lettura possibile. Lo stesso Kafka ci ha dimostrato come nel suo apologo possano convivere innumerevoli significati, anche contraddittori fra loro. Il mito, lo sappiamo, è una scatola cinese che ne contiene tante altre, e ci invita ad aprirle. È una macchina che non cessa di generare significati, ed è questa semiosi potenzialmente illimitata che lo rende prezioso⁴⁵.

Siamo proprio sicuri, ad esempio, che Ulisse si tappi le orecchie per paura? Si potrebbe, giocando allo stesso gioco di Kafka, invocare una qualche non meglio specificata tradizione e, forti di quella fittizia autorità, sostenere, poniamo, che Ulisse lo fece per sua libera scelta.

Quando, nel racconto omerico, la sua nave arrivò a costeggiare l'isola delle Sirene, e «a un tratto il vento cessò; e bonaccia fu, senza fiati»⁴⁶, era presumibilmente il meriggio (il riferimento alla «vampa del sole, del signore Iperione»⁴⁷ lascia credere che il sole fosse a picco⁴⁸).

La situazione è molto simile a quella in cui viene a trovarsi lo Zarathustra di Nietzsche nel capitolo intitolato *Mezzogiorno*:

A mezzodì, quando il sole si trovava proprio sopra il suo capo, passò dinanzi ad un vecchio albero curvo e nodoso, così amorosamente avvinghiato a una vite che non se ne scorgeva il tronco: pendevano tutto intorno, offrendosi copiosi al viandante, grappoli dorati. [...] Ma mentre stava per distendere il braccio, l'assalì un altro desiderio ancora più forte: di

⁴⁴ Vedi le osservazioni di DE FIORE (2007, 184).

⁴⁵ Sul mito in Kafka come «apertura alla possibilità del possibile» vedi la densa analisi di VALENTINI (2013).

⁴⁶ *Od.* XII 168s.

⁴⁷ *Od.* XII 176.

⁴⁸ Secondo Roger Caillois (CAILLOIS 1937), e non solo lui (e.g. DAVIES 2005), le Sirene sono a tutti gli effetti «dèmoni del mezzogiorno».

coricarsi ai piedi dell'albero, così in pieno meriggio, per dormire. [...] Ma i suoi occhi restavano aperti [...] e disse così al suo cuore: "Silenzio! Silenzio! Non è forse perfetto il mondo in questo momento?"⁴⁹.

Zarathustra è tentato di far suoi gli invitanti grappoli dorati, ma poi si rende conto che solo il silenzio conviene alla perfezione appagante dell'attimo, e il silenzio diventa il suo unico desiderio. Forse anche Ulisse provò nella "profondissima quiete" di quel magico meriggio una simile beatitudine e, rinunciando al canto delle Sirene, cercò "sovrumani silenzi" per non rovinarla. Allora quella felicità che le Sirene, secondo Kafka, videro sul suo volto non dipendeva dal compiacimento di averle battute con miserevoli trucchetti: era la vera felicità che nasce da un'armonia profonda con se stessi, che qualunque suono proveniente dal mondo circostante avrebbe guastato.

Precludersi l'udito, in questa ipotesi di lettura, rende Ulisse più forte non perché lo immunizza dal maleficio, ma perché gli dà la possibilità di un ascolto più profondo di sé, mobilitando tutta la sua energia psichica. Dice Seneca: «Sappi dunque che tu avrai veramente formato la tua persona quando nessun clamore più ti toccherà, nessuna voce, sia di lusinga, sia di minaccia, sia di vano strepito tutt'intorno potrà più strapparti a te stesso⁵⁰». E immediatamente dopo ricorda Ulisse e le Sirene.

Rinunciando ad ascoltare il canto delle Sirene, Ulisse non rinuncia per ciò stesso alla conoscenza, giacché è solo un pregiudizio occidentale che essa passi sempre per il *lógos* e che quest'ultimo, a sua volta, possa essere attualizzato solo dalla voce. La sapienza è anche decifrazione di segni muti, contemplazione, esplorazione di se stessi; e il silenzio è il luogo dove coscienza e conoscenza si incontrano. Nell'analisi, il silenzio del terapeuta serve spesso a creare le condizioni perché emergano contenuti fino ad allora ignoti al soggetto, perché repressi o rimossi, che solo successivamente possono essere verbalizzati. Il silenzio «fra tutte le diverse manifestazioni umane, resta quella che esprime al meglio, nella maniera più pura, la struttura densa e compatta, senza rumore né parola, del nostro inconscio»⁵¹.

12. Anche per il silenzio delle Sirene sono pensabili, volendo, altre spiegazioni: per esempio, che vedendo la beatitudine sul volto di Ulisse immaginarono che il loro canto non gliene avrebbe potuto procurare una maggiore⁵². O forse avevano capito, come Marguerite Yourcenar, che «la musica dovrebbe essere soltanto silenzio, e il mistero del

⁴⁹ NIETZSCHE (1883-1885, 238s.).

⁵⁰ *Ep.* 6, 54, 14: *Tunc ergo te scito esse compositum cum ad te nullus clamor pertinebit, cum te nulla vox tibi excutiet, non si blandietur, non si minabitur, non si inani sono vana circumstrepit.*

⁵¹ VOLLI (1991, 112). Sul tema del silenzio da un punto di vista filosofico e antropologico vedi anche DE SMEDT (1986) e BALDINI (2005).

⁵² Vedi SAPORITI PECERE (2001, 5).

silenzio che cerca di esprimersi»⁵³; o magari, resesi conto che Ulisse al loro canto aveva preferito il silenzio, e di quello si stava beando, dispettose com'erano, vollero dimostrargli ciò che esse ben sapevano, ossia che il silenzio non esiste.

John Cage compose nel 1952 il suo celebre brano *4'33''* per dimostrare la stessa cosa. Sul pentagramma non c'è scritta nessuna nota. Nei quattro minuti e trentatré secondi di durata (in totale 273 secondi, che alludono al -273° C: la temperatura dello zero assoluto), l'esecutore non suona nulla. In teoria dovrebbe essere l'esecuzione di un silenzio. Ma i rumori occasionali in sala, i colpi di tosse, lo sfogliare dello spartito (benché vuoto) da parte dell'esecutore, tutto produce suoni che negano il silenzio. Cage stesso raccontò che l'ispirazione gli era venuta quando una volta ad Harvard, in una stanza completamente insonorizzata, pur restando immobile, aveva percepito dei suoni incomprensibili che non capiva, e un tecnico gli aveva spiegato: «Il suono alto era il suo sistema nervoso in funzione, quello basso il suo sangue in circolazione»⁵⁴.

Gli stessi suoni non avrebbe potuto fare a meno di udire Ulisse, con tutta la sua cera. E qui sarebbe stata la rivincita delle Sirene, che in quel silenzio imperfetto si sarebbero comunque insinuate con il loro canto, dato che il silenzio non cessa mai di implicare l'altro da sé, come il blocco di marmo informe implica le infinite forme artistiche in esso potenzialmente racchiuse.

Riletto in questa chiave – non più implausibile di altre – il testo kafkiano finirebbe per avere quasi il sapore di quei racconti Zen dove il non discorso, la non azione risolvono a sorpresa le *impasse* più ardue.

Ma qui converrà fermarsi, se non vogliamo finire per dar ragione a un severo aforisma di Martin Heidegger, secondo cui «non c'è chiacchiera peggiore di quella che trae origine dal discorrere e dallo scrivere sul silenzio»⁵⁵.

⁵³ «Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que du silence, et le mystère du silence, qui chercherait à s'exprimer. [...] Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que le trop-plein d'un grand silence» (Dal romanzo *Alexis*, del 1929, in YOURCENAR 1982, 49).

⁵⁴ CAGE (1961, 8).

⁵⁵ HEIDEGGER (1959, 123).

riferimenti bibliografici

BAIONI 1984

G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Torino.

BALDINI 2005

M. Baldini, *Elogio del silenzio e della parola: i filosofi, i mistici, i poeti*, Soveria Mannelli.

BETTINI – SPINA 2007

M. Bettini – L. Spina, *Il mito delle Sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.

BLANCHOT 1969

M. Blanchot, *Il canto delle Sirene*, I. *L'incontro con l'immaginario* (1959), in *Il libro a venire*, Torino, 13.

BOCCALI 2008

R. Boccali, *Blanchot e il canto delle Sirene*, «Annuario DAVAR» IV 205-19.

BOITANI 1992

P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna.

BRECHT 1997

B. Brecht, *Zweifel am Mythos*, in *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 19, Prosa 4. *Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939*, Frankfurt am Main, 338-40.

CAGE 1961

J. Cage, *Silence*, Hanover.

CAILLOIS 1937

R. Caillois, *Les démons du Midi*, «RHR» LVIII 142-73 (trad. it. Torino 1999).

CALVINO 1991

I. Calvino, *Le odissee nell'Odissea*, in *Perché leggere i classici*, Milano, 14-22.

CERRI 2007

G. Cerri, *Pascoli e L'ultimo viaggio di Ulisse*, in E. Cavallini (a cura di), *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Atti delle giornate di studio, Ravenna, 18-19 gennaio 2006, Bologna, 15-31.

CIANI 1983

M.G. Ciani (a cura di), *L'eloquenza del silenzio. Aspetti di un potere senza parole*, Padova.

DAVIES 2005

M. Davies, *The Sirens at Mid-day*, «Prometheus» XXXI 225-28.

DE FIORE 2007

L. De Fiore, *Sirene tra logos e desiderio*, in *La mente, il corpo e i loro enigmi*, Roma, 171-92.

DE SMEDT 1986

M. De Smedt, *Éloge du silence*, Paris (trad. it. Milano 2003).

GABLER – STEPPE – MELCHIOR 1984

H.W. Gabler – W. Steppe – C. Melchior (eds.), *J. Joyce, Ulysses. A Critical and Synoptic Edition*, New York.

GIULIO 2012

R. Giulio, “Sonno è la vita quando è già vissuta”. *Naufragio dei miti nel Pascoli navigatore ‘à rebours’ del testo odisseico*, in *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi*, Atti del XIV Convegno nazionale dell'ADI - Associazione degli italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), 1-11 = <http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Giulio%20Rosa.pdf>.

GIULIO 2013

R. Giulio, *Eclissi delle favole antiche nell'«Ultimo viaggio» dell'Eroe Navigatore*, in *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, Avellino, 237-65.

GRUPPI 2011

F. Gruppi, *Ultimi incontri con le Sirene*, «XÁOS. Giornale di confine» (Ottobre) = http://www.giornalediconfine.net/2011/francesca_gruppi.htm.

HEIDEGGER 1959

M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen (trad. it. Milano 1973).

HORKHEIMER – ADORNO 1947

M. Horkheimer – Th.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam (trad. it. Torino 1997 e Roma 2000, a cura S. Petrucciani).

IRIARTE 1993

A. Iriarte, *Le chant-miroir des Sirènes*, «Métis» VIII 147-59.

LAVAGETTO 1994

Andreina Lavagetto (a cura di), *F. Kafka. Il silenzio delle sirene: scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, introd. di G. Herling, Milano.

MANCINI 2005

L. Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di sirene antiche*, Bologna.

MC LOUGHLIN 2002

M. Mc Loughlin, *Joyce et les sirènes*, «Essaim» IX 183-92.

MOLLI 2013

L. Molli, *Un viaggio tra inquietudine e seduzione: la ripresa del mito delle Sirene nella letteratura contemporanea*, pubblicato online = https://www.academia.edu/3806808/Un_viaggio_tra_inquietudine_e_seduzione_la_ripresa_del_mito_delle_Sirene_nella_letteratura_contemporanea.

MORO 2011

E. Moro, *Il silenzio delle sirene. Antropologia di un mito*, in S. Zoppi Garampi (a cura di), *Silenzio. Terzo colloquio internazionale di Letteratura italiana (Napoli, 2-4 ottobre 2008)*, Roma, 289-302.

MOSÈS 2006

S. Mosès, *Exégèse d'une légende. Lectures de Kafka*, Paris-Tel-Aviv.

MUSTI 1999

D. Musti, *I Telchini, le Sirene. Immaginario mediterraneo e letteratura da Omero e Callimaco al romanticismo europeo*, Pisa-Roma.

NIETZSCHE 1883-1885

F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Chemnitz (trad. it. Milano 1965).

PALMIERI 2013

N. Palmieri, *Quando le sirene smettono di cantare*, «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario» VIII 5-32 = http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/quando-le-sirene-smettono-di-cantare/137.

PELLEGRINI 2010

M. Pellegrini, *“E tra i due scogli si spezzò la nave”*. «L'ultimo viaggio» dei Conviviali pascoliani come poema ai confini della classicità, in *Atti del XIV Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010)* = <http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Pellegrini%20Matteo.pdf>.

PUCCI 1979

P. Pucci, *The Song of the Sirens*, «Arethusa» XII/2 121-32.

RAHNER 1957

H. Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich (trad. it. Bologna 1971).

RILKE 1908

R.M. Rilke, *Die Insel der Sirenen*, in *Neue Gedichte. Anderer Teil*, Leipzig, 6.

RISSET 2006

J. Risset, *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Roma.

SAPORITI PECERE 2001

S. Saporiti Pecere, *Il confine tra illusione e realtà (F. Kafka, Il silenzio delle Sirene)*, «Quale psicologia» XVII 3-6.

SCHUR 2014

D. Schur, *The Silence of Homer's Sirens*, «Arethusa» LVIII 1-17.

SPINA 2007

L. Spina, *Cosa cantavano di solito le sirene? Quid sirenes cantare sint solitae?*, «AOFL» Speciale I 3-20.

STRAUSS 1976

W.A. Strauss, *Siren-Language: Kafka and Blanchot*, «SubStance» V/14 18-33.

VALENTINI 2013

A. Valentini, *Il silenzio delle Sirene. Mito e letteratura in Kafka*, Milano-Udine.

VERNANT 2007

J.-P. Vernant, *Figures féminines de la mort en Grèce* (1989), in *Œuvres II*, Paris, 1396-1412.

VIVES 2007

J.-M. Vives, *Le silence des sirènes: une approche kafkaïenne de la voix comme objet a*, «ERES. Figures de la psychanalyse» XVI 93-102.

VOLLI 1991

U. Volli, *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni intorno alla filosofia del linguaggio*, Milano.

VREDEFELD 2001

H. Vredeveld, *Deaf as Ulysses to the Siren's Song: The Story of a Forgotten Topos*, «Renaissance Quarterly» LIV/54 846-82.

WELLMER 2000

A. Wellmer, *The Death of the Sirens and the Origin of the Work of Art*, «New German Critique» LXXXI 5-19.

YOURCENAR 1982

M. Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris.