MARIASOLE DI COSMO

«Il singhiozzo dell'onda»: la sirena silenziosa di Alba de Céspedes

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Miti di donne e d'acqua nella letteratura italiana dal Cinquecento al Novecento»
a cura di R. Castelli, M. Di Maro

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

MARIASOLE DI COSMO

«Il singhiozzo dell'onda»: la sirena silenziosa di Alba de Céspedes

Nel racconto breve Incontro con la sirena *Alba de Céspedes tratteggia il profilo di una creatura marina decisa a contravvenire alle leggi non scritte che ne regolamentano la natura. Dissolvendo il proprio canto nel potere ovattante dell'acqua, la protagonista spezza ogni legame con l'antico mito sirenico. Nel tentativo di ricostruire parzialmente l'ingente biblioteca cui attinse l'autrice, spaziando dalle leggende mitiche alle riscritture di area ceco-tedesca, il contributo traccia un parallelismo diacronico che vede nella novella di* Fuga *il punto di congiunzione tra l'*Undine *di Fouqué e l'*Ondina *di Ingeborg Bachmann.*

La permeabilità del confine tra sirene, ninfe d'acqua e Ondine – fluido quanto l'elemento naturale che le ospita – trova conferma anche in *Incontro con la sirena* di Alba de Céspedes, racconto incluso nella raccolta *Fuga e varie*.[1] In questo testo l'autrice delinea una creatura marina la cui chioma fulva riecheggia l'immagine delle ninfee rosse di Fagertärn,[2] ma che al contempo rispecchia *in toto* l'indole romantica e il proposito d'amore che accomuna le più note Ondine della tradizione norrena e germanico-romantica. Rispetto a tali modelli, tuttavia, l'Ondina di *Fuga* si distingue per la scelta di intraprendere un disperato percorso di emancipazione, destinato a concludersi in un esito tragico.

Vedendo la propria iconica fisicità dissolversi come schiuma nell'oceano, l'ibrido senza nome si sgancia dallo spirito di sorellanza che accomuna i banchi delle sue antenate, riducendosi a un tacito canto che si confonde con il segreto mormorio del mare: le onde mutevoli, varco d'accesso a una dimensione panica che l'autrice magistralmente dipinge, figurano come naturale prosecuzione del muto canto sirenico.

Per comprendere la portata delle scelte iconografiche e mitografiche su cui Alba de Céspedes fondò la declinazione contemporanea della sirena antica e le ragioni culturali e letterarie che permettono di identificarla con un'Ondina, è necessario tenere conto dei motivi e dei luoghi archetipici che hanno contribuito alla tradizione dell'immaginario acquatico, oggetto di sapienti reinterpretazioni e audaci riscritture già a partire dal XIX secolo.

È lecito ipotizzare che la biblioteca di Alba de Céspedes abbia tenuto conto tanto della mitologia classica, quanto delle sopracitate riscritture, per poi collocare il proprio inno al silenzio sirenico nel medesimo alveo cui appartengono l'*Undine* di Friedrich de la Motte Fouqué e il racconto breve *Ondina se ne va*, firmato da Ingeborg Bachmann e edito nel 1961.

L'aspetto della tradizione che più dovette ispirare Alba riguarda la presunta sfumatura psicologica del mito sirenico: Enzo Puglia ravvisa nelle sirene l'incarnazione di «un simbolo mitico di ambigui moti della psiche»,[3] ragion per cui esseri elementali tanto mutevoli, per loro natura, sfuggono all'inquadramento nei rigidi schemi imposti dalla razionalità.

Anche l'approccio della letteratura a questo archetipo a metà strada tra il mito e il linguaggio fantastico passa per l'accettazione dell'elemento magico connaturato alle sirene stesse, le quali – precisa Elisabetta Moro – raffigurano gli stati d'animo più atavici sperimentati dall'umana specie,

---

[1] A. DE CÉSPEDES, *Fuga*, Milano, Mondadori, 1941, 257-265.

[2] Il lago di Fagertärn si trova nella foresta di Tiveden, nella Svezia meridionale, ed è noto per la sua superficie punteggiata dalle rose di Nix (*näckrosor*, nella lingua nativa), ossia rare ninfee dalle suggestive *nuance* rosa-rosse. La leggenda vuole che un pescatore desideroso di sfamare la sua famiglia accettò l'offerta di un Nix, un demone d'acqua, il quale promise di garantirgli il sostentamento necessario in cambio della sua graziosa figlia. La giovane, piuttosto che seguire il demone sott'acqua, si conficcò un coltello nel cuore, cadendo nel lago esanime. Dallo sgorgare del sangue rosso vivo della fanciulla sarebbero nate le celebri ninfee purpuree. Per ulteriori approfondimenti, cfr. S. QUARELLO, F. BOCCHI, *Guida alla scoperta delle sirene*, Eboli, Edizioni NPE, 2023, 59.

[3] E. PUGLIA, *Le sirene dell'Odissea da Omero a Capossela*, Sorrento, Franco Di Mauro Editore, 2018, 10.

poi evolutisi in immagini di forma ibrida e, in certi folklori, persino in demoni specializzati «nelle manifestazioni psichiche irrazionali».[4]

L'eroe che sperimenta l'inquietante incontro con la sirena si ritrova in bilico tra un senso di smarrimento, che lo fa dubitare del tempo presente, e un ricordo ossessivo del passato, nel quale egli avverte inspiegabilmente il desiderio di dissolversi: l'oblio che fagocita il lucido intelletto gli procura un piacere senza fine, cui si accompagna il lento e del tutto indolore spegnimento di ogni forza vitale; i residui di una coscienza annichilita si abbandonano infine a un dolce sonno di morte[5]. Da qui l'affermarsi dell'ipotesi ricostruttiva fondata sulla presunta connessione dell'etimologia del termine "sirena" con i vocaboli greci σειρά, "fune", e σειράω, "legare": in questo, infatti, consiste il macabro fascino esercitato dalla creatura di memoria omerica su coloro che sceglie come sue vittime, condannate alla fatale seduzione di un canto[6] assimilabile a un lamento funebre, che le tiene ancorate alla loro vita passata, impedendogli di proseguire a vele spiegate verso il futuro. Eppure, le voci psichiche delle sirene, udibili, ma impossibili da mandare a memoria, avrebbero finito col privare gli eroi in ascolto anche di quel passato così seducente, nell'esatto momento in cui avessero smesso di intonarglielo.

Il canto delle sirene, inoltre, può vantare un'essenza divina,[7] grazie alla quale esso assolve alla funzione mediatrice tra dimensione umana e soprannaturale, almeno fino al sopraggiungere della crisi di senso che pervade la cultura novecentesca e la fantasia dei suoi poeti, responsabili della trasformazione delle sirene originarie da forze paralizzanti, informi e invisibili a figlie degli elementi naturali, il cui canto ancestrale lascerà il posto – come vedremo – a un altrettanto paralizzante silenzio nelle riscritture di Kafka, prima, e di Alba de Céspedes, poi.

Se le sirene della tradizione omerica cantano per gli uomini, così come le muse, loro contraltari, cantano per gli dèi, l'Ondina canta per un uomo solo.

Una tale interpretazione dovette suggerire alla fantasia di de Céspedes l'immagine della sua Ondina senza nome, capace di legare l'amante, anch'egli privo di una precisa identità, all'ossessivo ricordo di lei, anche quando questi si illude di essere riuscito a liberarsi – almeno fisicamente – dell'implacabile influenza di quella chimera fulva.

Le Ondine, creature acquatiche dal sembiante fatato, fanno la propria comparsa nell'iconografia del XIII secolo, più precisamente con l'avvento dell'arte gotica, cui si accompagnò l'insorgere di un rinnovato interesse per la natura duttile delle sirene.

---

[4] PUGLIA, *Le sirene dell'Odissea*…, 82.

[5] Ivi, 33.

[6] Puglia precisa che il canto eseguito dalle sirene omeriche doveva essere a capella, considerata l'impossibilità degli ibridi ornitomorfi di impugnare uno strumento musicale: infatti, per quanto Omero non si soffermi a descrivere l'aspetto fisico delle sirene (non è nemmeno chiaro se esse si mostrassero o meno ai malcapitati naviganti), l'immaginario collettivo contemporaneo al poeta doveva dare per scontata la forma ibrida di tali creature chimeriche con la testa di donna e il corpo d'uccello. Una prima fase dell'evoluzione della forma sirenica è testimoniata dall'*oinochoē* del VI secolo a.C., conservato a New York, che raffigura tre sirene con la testa, il busto e le braccia di donna, mentre il resto del corpo conserva inalterata la forma di uccello. Grazie alla presenza delle braccia, due delle sirene rappresentate impugnano rispettivamente l'*aulos*, il flauto a doppia canna, e la *lyra*, mentre la terza sirena è ritratta nell'atteggiamento di cantare. Per ulteriori approfondimenti, cfr. PUGLIA, *Le sirene dell'Odissea*…, 20 e L. MANCINI, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, il Mulino, 2005, 20.

[7] Tale convinzione è avvalorata dalla più comune accezione del termine *thespesiai*, "divine", che Odisseo associa alle sirene ai versi 158-159 del canto XII del poema che porta il suo nome.

Esse furono poi assimilate agli esseri elementali di origine acquatica, illustrati da Paracelso[8] nel Cinquecento.

Nate prive di anima, le Ondine che popolano le leggende europee possono sperare di ottenerla solo se amate da un mortale, al quale unirsi in matrimonio; per questo motivo sono rappresentate alla stregua di entità erranti, alla perenne ricerca di un amore verso il quale si mostreranno benevole, se ricambiate con un sentimento della medesima intensità; altrimenti, in caso di tradimento o di abbandono, le ondine dall'indole passionale e tendenzialmente caotica saranno disposte a giurare vendetta all'amante spergiuro e persino a darsi la morte, conseguenza inevitabile della disillusione e del drammatico crollo delle speranze infantili.

Se le sirene, loro predecessore, attraevano gli uomini per mezzo del canto e dell'irresistibile fascino, le Ondine capovolgono il paradigma tradizionale, incarnando l'unica tipologia di sirena – tra quelle predilette dall'immaginario occidentale – irrimediabilmente attratta dagli uomini mortali.

Il rapporto che le Ondine delle saghe norrene e delle leggende germaniche intrattengono con l'amore è talmente conflittuale e tormentato da non poter evitare di istituire un nesso strettissimo con la morte: dimidiate tra l'inquietante gioco di seduzione ordito dalla Lorelei[9] della Valle del Reno e l'indole benevola delle figlie dei sovrani del mare Ager e Ran,[10] le Ondine, una volta incontrate, spingono l'amato a intraprendere un viaggio assai arduo tra i sentieri tortuosi dell'inconscio. Ambivalenti come il loro elemento essenziale, foriere di vita e al tempo stesso dispensatrici di pericoli mortali, le Ondine, volendo assecondare l'interpretazione junghiana,[11] sono parte integrante della tradizione popolare atta a simboleggiare i contenuti inconsci della psiche umana collettiva, i quali, se da un lato agevolano la rappresentazione di paure ancestrali, dall'altro incarnano il vivo timore dell'alterità sconosciuta.[12]

Se le figlie del dio-fiume Acheloo[13] intessono un legame viscerale con i corsi d'acqua dolce da cui si originarono, l'ancestrale genesi delle Ondine giace sui fondali soverchiati dall'acqua salata: per

---

[8] Edito postumo nel 1566, il *De Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris et coeteris spiritibus* di Paracelso, alchimista di origine svizzera che operò nella prima metà del XVI secolo, è un trattato espositivo, dedicato alle quattro specie di esseri elementali che regolamentano le leggi naturali: dotati di umano sembiante, tali esseri in realtà non discendono affatto dal progenitore Adamo; essi al contrario sono depositari di una natura semidivina, estranea tanto agli uomini quanto agli animali. Per ulteriori approfondimenti sul tema, cfr. P. PIZZARI, *Liber de Nymphis di Teofrasto Bombasto Paracelso*, Milano, Mondadori, 1992, 1-140.

[9] L'Ondina germanica, abitante la Valle del Reno, nota come Lorelei è una sentinella, custode del passaggio ultraterreno che conduce dalla vita alla morte. Viene raffigurata dalla tradizione popolare e dall'iconografia (si pensi al dipinto di Emil Kupra-Kuprinski, *L'Ondina Lorelei*) perennemente appollaiata su uno spuntone roccioso, realmente esistente, alto 132 metri, oggi ribattezzato con il suo nome. La leggenda compare per la prima volta in una ballata di Clemens Brentano del 1801, in cui si racconta del fascino seduttivo della Lorelei, capace di distrarre a tal punto i naviganti con i suoi virtuosismi vocali, incantevoli, quanto micidiali, da spingerli rovinosamente verso gli scogli aguzzi, dove trovavano la morte. Per ulteriori approfondimenti sull'argomento, cfr. D. STUCCHI, *Ondina e Lorelei. Storie di incantatrici romantiche*, in *Le incantatrici*, a cura di F. Pagani, «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario», (2013), 8, 5-22.

[10] Sono le saghe vichinghe a tramandare le vicende leggendarie delle Ondine di acqua salata, ibridi con testa e busto di donna e provviste di una coda di pesce: la genealogia norrena le vuole figlie del re del mare Ager e della sua consorte, Ran. Benedette da un'indole clemente, queste Ondine assolvevano al compito di prestare soccorso a tutti i marinai dispersi in mare. Per ulteriori approfondimenti sul tema, cfr. L. DE ROSA, *Le ondine nella mitologia: tra leggende e maledizioni*, in «La Tela Nera», 29 ottobre 2018.

[11] C.G. JUNG, *Simboli della trasformazione*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

[12] STUCCHI, *Ondina e Lorelei*…, 5-22.

[13] Tale genealogia è tramandata anche dalle *Fabulae* di Igino; nella fattispecie, si fa riferimento al capitolo CXLI, nel quale l'autore aderisce alla versione del mito classico che vede la dea Cerere trasformare le amiche di Proserpina in volatili dal canto fatale, poiché non avevano prestato aiuto alla fanciulla, impedendone il

quanto siano rappresentate dall'iconografia più nota come splendide donne dalla pelle candida e dai lunghi capelli biondi intrecciati di fiori e di conchiglie, mentre si aggirano in prossimità di corsi d'acqua dolce e di sorgenti, le Ondine possono rispondere al duplice richiamo di fiumi e fonti, così come a quello più profondo, e a volte mortifero, dell'oceano.

Si parte dal presupposto che le Ondine incarnano i tratti più vulnerabili, e per questo pericolosi e imprevedibili, che caratterizzano una sessualità femminile inquieta, non ancora diligentemente incanalata nelle funzioni sociali del matrimonio e della conseguente maternità.[14]

Per questo motivo Alba de Céspedes, nel raccontare l'uscita di scena dell'Ondina, si serve del *katapontismós*, il suicidio per annegamento dopo essersi tuffati in mare, limpida dimostrazione dell'estrema fragilità che sin dal principio attanagliava l'essenza di queste creature, mostruose solo nell'aspetto.

Si tratta, appunto, di una reinterpretazione del *topos* greco, non solo perché il lettore non assiste al suicidio della sirena e ne ha contezza solo a cose fatte; ma anche perché, l'amante senza nome, protagonista del racconto, si persuade del fatto che l'Ondina non si sia gettata a capofitto dalla rupe bianca di Leucade, bensì che si sia inabissata senza troppo clamore o patetismo, senza indulgere in gesti eclatanti, ma scegliendo di tornare alle acque primigenie nel silenzio a cui era stata costretta, lasciando dietro di sé solo sporadiche bolle.

Il suicidio dell'Ondina è da intendersi in questo caso come auto-privazione del sé, l'estrema rinuncia alla vitalità offerta da una promessa d'amore infranta.

L'impossibilità di un'integrazione totale con il mondo terrestre, costringe l'Ondina di *Fuga* a seguire la scia lasciata dalle sue antenate del folklore antico, dissolvendo le sue membra e disperdendo la sua memoria nell'elemento primigenio. La marginalità a cui è condannata dalla sua natura proteiforme non può essere modificata e ciò che appartiene all'acqua, all'acqua deve fare ritorno. Anche se l'azione narrata lascia al lettore solo la facoltà di intuirlo, l'Ondina contemporanea, come le è imposto dalla sua atavica discendenza, ha presumibilmente acquistato un'anima immortale, dopo aver sperimentato l'amore umano: tanto le basta per cominciare ad avvertire una gamma variegata di inedite sensazioni dolorose, che sfoceranno nel proposito vendicativo dell'*explicit*.

A ben pensare, anche le Ondine della tradizione sono sedotte dallo spettro della vendetta solo dopo aver svelato il principio tanatologico che si cela dietro una falsa profferta d'amore; dunque, solo dopo essere entrate in possesso di quell'anima che dà accesso ai sentimenti corrosivi che affliggono l'umana specie, ma che sono del tutto alieni alle entità immortali.

Dunque, il legame indissolubile tra *eros* e *thanatos* intralcia l'ingresso dell'Ondina nella civiltà umana: la romantica sirena resta intrappolata in una dimensione limbica, sospesa tra due mondi inconciliabili nonostante i molteplici nobili sforzi di integrarli l'uno con l'altro; vittima di una metamorfosi incompiuta e instabile come l'acqua che l'ha generata, l'Ondina sfugge alle regole impartite dalla rigida logica che governa le umane cose, relegandola allo *status* di presenza inquietante, almeno fino a quando non deciderà di darsi la morte.[15]

È probabile che per i *topoi* tradizionali intrisi di romanticismo, necessari alla definizione estetica e comportamentale della sua personale declinazione di un'Ondina, de Céspedes si sia liberamente

---

rapimento, tanto si trovavano distanti da lei. Per la lettura integrale del brano, cfr. IGINO, *Hygini fabulae*, a cura di M. Schmidt, Jena, presso Hermannum Dufft, 1872, 22.

[14] Ivi, 143-144.

[15] STUCCHI, *Ondina e Lorelei*…, 13.

ispirata alla celebre trasposizione in forma di racconto breve di un'antica favola tedesca, edita per la prima volta nel 1811 sulla rivista *Jahreszeiten* e che aveva registrato un'innegabile fortuna, soprattutto in termini di rifacimento iconografico e musicale, dal titolo *Undine*, scritto in lingua tedesca da Friedrich de la Motte Fouqué, poeta di Brandeburgo, discendente da un'antica famiglia di militari francesi.

Il racconto, perfettamente calato nel fervente clima del Romanticismo[16] tedesco, non omette alcun elemento della tradizione sirenica, a cominciare dall'ambientazione su una penisola, riproduzione ideale del confine invalicabile che tiene nettamente separate acqua e terra. La protagonista è l'Ondina per eccellenza: una fanciulla di appena diciotto anni, splendida e vivace, innamorata di Hildebrando, il cui sentimento vacilla per l'influenza di Bertalda,[17] rivale subdola che insinua nello sciocco cavaliere il dubbio circa la natura mostruosa di Ondina. L'abbandono di Hildebrando segna il destino della creatura, divisa tra mare e terra.

Un solo bacio,[18] che nell'essere definito «divino»[19] denota l'ideale continuità in cui il testo ottocentesco si pone rispetto ai canoni omerici, diventa un dolcissimo veicolo di distruzione: l'acqua delle lacrime che solcano il volto di Ondina penetrano negli occhi del cavaliere e poi scendono copiose nel suo petto fino a soffocarne dolcemente il respiro.

---

[16] La studiosa Maria Belén Peréz de la Fuente sostiene che, più che al Romanticismo, la favola di de la Motte Fouqué sia ascrivibile al genere fantastico, dal quale aveva tratto *in primis* l'alterità incarnata da uno dei personaggi che agisce sulla scena drammatica, marchiato e isolato dal consesso civile impaurito e che perciò esercita sull'intruso violenze mortificanti, tese a salvaguardare la gerarchia sociale precostituita. Altri elementi, quali la risata diabolica che accompagna la mano d'acqua, manifestazione del soprannaturale, che emerge dalle profondità del Danubio per afferrare la collana di Bertalda, e l'accecante superstizione che porta Hildebrando a dubitare dell'esistenza di Ondina, credendola uno spirito venuto da un altro mondo o addirittura frutto della sua immaginazione, sostengono l'ipotesi che identificherebbe nel racconto tedesco un esempio incompreso di letteratura fantastica. Per ulteriori approfondimenti, cfr. M.B. PÉREZ DE LA FUENTE, *"Unidne", de F. de la Motte Fouqué, como narración fantástica*, «Estudios Humanísticos. Filología», (1999), 21, 109-127.

[17] Secondo un'interessante interpretazione critica del personaggio, offerta da Lillyman, sarebbe riduttivo assegnare a Bertalda il semplice ruolo di rivale della protagonista: in realtà, si tratta di un personaggio-chiave che garantisce il corretto funzionamento della narrazione. Infatti, l'agnizione finale rivela le umili origini di Bertalda, rapita quando era una bambina dagli spiriti elementali, che la sottrassero proprio alla famiglia di pescatori che avrebbe poi trovato Ondina sulla soglia della capanna. Nulla è lasciato al caso, se sono le forze trascendentali a stabilire il destino dei mortali: il sacrificio, a cui Bertalda era stata sottoposta suo malgrado, fu necessario perché a Ondina fosse permesso di essere allevata da una famiglia umana e di appagare, una volta cresciuta e innamoratasi, il suo desiderio di possedere un'anima immortale. Per ulteriori approfondimenti, cfr. W.J. LILLYMAN, *Fouqué's "Undine"*, in «Studies in Romanticism», X (1971), 2, The John Hopkins University Press, 94-104, e E.E. TER HORST, *The Triangulation of Desire and the Chain of Reproduction in Friedrich de la Motte Fouqué and Ingeborg Bachmann*, «Journal of Germanic Studies», seminar 47:3, luglio 2011, 301-323.

[18] Il bacio mortifero e il conseguente annegamento del cavaliere figurano come i fondamenti della maledizione, nota gergalmente come "Sonno dell'Ondina", i cui terrificanti effetti sono stati tramandati da una delle più antiche leggende provenienti dal folklore germanico e che de la Motte Fouqué aveva rielaborato a sostegno dell'indole pericolosamente volubile della sua protagonista. Si tratta di una grave forma di apnea del sonno, l'ipoventilazione alveolare primitiva che la leggenda, ricorrendo agli archetipi mitici, spiega in questi termini: dopo aver sposato il cavaliere Lawrence che le aveva giurato fedeltà eterna, rinunciando così alla propria immortalità, un'Ondina cominciò a perdere la propria stupefacente bellezza, consumata dai dolori del parto e dalle notti di veglia successive. Una volta scoperto il tradimento di Lawrence, avvolto nel sensuale abbraccio di una donna più avvenente di lei, Ondina punta un dito contro il cavaliere e gli scaglia contro la maledizione che gli sarà fatale: non appena si fosse addormentato, il fedifrago avrebbe sentito il respiro interrompersi. Per ulteriori approfondimenti, cfr. QUARELLO, BOCCHI, *Guida alla scoperta delle sirene*…, 91.

[19] F. DE LA MOTTE-FOUQUÉ-I. BACHMANN, *Ondina. La ninfa che divenne donna per amore*, Napoli, Filema, 2004, 106.

«L'ho ucciso col mio pianto»:[20] la profezia si compie e Ondina consuma la propria vendetta d'amore senza cedere all'ira, né adagiarsi su un'imperturbabile rassegnazione, ma al contrario lasciando fuoriuscire gli ultimi residui dell'anima guadagnata proprio con le lacrime in cui si spegne il respiro dell'amato. Non esiste sirena più triste di quella consegnataci dal poeta tedesco.

Numerosi studiosi si sono interrogati a proposito del legame che intercorrerebbe tra l'Ondina melanconica del racconto romantico[21] e l'adirata creatura acquatica che pronuncia un'invettiva caustica contro le iniquità dell'umana civiltà, assoluta protagonista del racconto breve *Ondina se ne va*, pubblicato da Ingeborg Bachmann nel 1961: la riscrittura austriaca dà voce a una coscienza femminile lucida e battagliera, che aderisce più facilmente alla sensibilità contemporanea, affranta – come l'Ondina della tradizione – per aver scoperto l'inesistenza dell'isola in cui i figli sarebbero cresciuti finalmente svincolati dall'eredità paterna e dal crollo irreparabile delle illusioni tratteggiate dall'amore. L'isola non esiste e le gerarchie patriarcali non possono essere abbattute; così ogni miraggio, svanendo, fa sì che il paradiso trasognato sia preso d'assalto dalle forze subdole e invisibili generate dalla malvagità degli uomini, che assegnano a ciascuna donna incrociata sul proprio cammino un'identità funzionale a soddisfare i propri bisogni.

Ondina è lo spirito femminile in rivolta, disposta a mettere in gioco anche l'anima appena guadagnata, pur di sbugiardare gli uomini, corrosi come sono non solo dal cinismo, ma anche da una più grave e patologica incapacità di amare.[22] Tuttavia, la mutevole Ondina, che «conserva dalle sue origini l'imprendibilità del vento e dei moti ondosi»,[23] non si lascia imbrigliare e anzi porta avanti con forza la sua denuncia protofemminista contro le indicibili crudeltà di cui sono capaci gli uomini mostruosi, tra i quali la sirena, impietosamente ingannata, ha cercato invano l'amore di Hans, un nome che lei non può dimenticare, un uomo che identifica un intero genere ignobile e che ha attratto a sé la sirena con menzogne e dolci malie.

Si ribaltano così i ruoli consueti scanditi dal binomio sirena-uomo e l'Ondina, sfinita dallo stato di acquiescenza in cui aveva versato fino a quel momento, rinuncia infine a istituire l'equilibrio tra i due elementi, acqua e terra, prendendo amaramente atto delle tenebre che avvolgono il mondo e sapendo di aver già violato la propria natura al punto da non riuscire più a indossare la collana di conchiglie.

Allora se ne va, non solo perché la sua linfa vitale, come l'acqua che la alimenta, è in perenne movimento, ma perché solo muovendosi, attraversando le feritoie e le fessure del terreno, essa a sua volta genera vita.

Il prezzo del rinnovamento è il sacrificio di sé, nella consapevolezza che ciò che è diverso deve rimanere a margine, deve svanire sott'acqua.

Se immaginassimo di collocare il racconto di Alba esattamente al centro del trittico che vede in Fouqué l'ispirazione e in Bachmann la continuazione ideale della caratterizzazione e degli intenti perseguiti dall'Ondina di *Fuga*, l'azione scenica di *Incontro con la sirena* avrebbe inizio nell'esatto momento della cessazione del canto sirenico e dunque allo svanire del suo potere attrattivo.

---

[20] DE LA MOTTE-FOUQUÉ-BACHMANN, *Ondina*…, 107.

[21] L'Ondina di Fouqué incarnerebbe la gioia fallace procurata da un miraggio, oltre che la volontaria rinuncia all'innocenza e alla natura giocosa connaturate alla sua specie e barattate con i lutti e le angosce che gravano sul genere umano, di cui la moglie devota è disposta a caricarsi. Cfr. L. MELANDRI, *Madre amante*, in F. de la Motte-Fouqué-I. Bachmann, *Ondina. La ninfa che divenne donna per amore*, Napoli, Filema, 2004, 139.

[22] A. CHIOCCI, *Per Ingeborg Bachmann. Tra irrealtà e verità*, Biella, Zigzagando, 2019, 61-63.

[23] MELANDRI, *Madre amante*…, 140.

Dobbiamo immaginare che la creatura marina, ancora mossa da amorosi intenti, avesse intonato un canto per ammaliare e incatenare a sé l'uomo senza nome e che si fosse poi interrotta quando questi decise di abbandonarla, lasciando l'isola.

Si potrebbe anche operare un interessante rovesciamento di prospettiva: in un momento precedente allo svolgersi dei fatti, lasciato all'intuizione del lettore, l'Ondina avrebbe interrotto l'incantesimo ancestrale che teneva avvinto il suo anonimo amante, uno dei tanti Hans, che si sarebbe dunque scoperto finalmente libero di allontanarsi da lei. Improvvisamente ridestatosi dalla sua *trance*, l'uomo scopre di poter fare ritorno alla civiltà, dopo aver trascorso un tempo inquantificabile ai margini del mondo conosciuto, in un luogo-non luogo, simile a un paesaggio da sogno, abitato da persone invisibili e perennemente circondato da quella nebbia scesa a celare le magnanimità divine. L'*incipit* del racconto, infatti, non potrebbe essere più chiaro: «Egli lasciò l'isola all'alba»[24].

L'isola abitata dalle creature oceaniche sovrumane non è che il *leimōn anthemoesis*, il prato fiorito descritto da Omero: sospesa tra mare e cielo, le sue inaccessibili coste segnano l'ultimo confine tra spazio umano e dimensione soprannaturale, appena intuibile per le scarne facoltà intellettive dell'uomo.

È come se l'autrice stringesse un tacito accordo con i suoi lettori, invitandoli a rinunciare in partenza a una pretesa di definizione geografica, condizione indispensabile a partecipare della dimensione onirica, teatro dei fatti.

Il silenzio, che l'Ondina disillusa intende osservare religiosamente, figura, sì, come un inedito componente narrativo in grado di infrangere il paradigma atavico del canto sirenico, ma non imputabile alla vena creativa di Alba de Céspedes: l'autrice doveva averlo tratto dal *Das schweigen de Sirenen*[25] (*Il silenzio delle sirene*) di Franz Kafka.

Fulcro della vicenda è il canto ammaliante e pervasivo degli ibridi omerici. Kafka, mettendo in discussione la proverbiale efficacia del multiforme ingegno del re di Itaca, sfata la presunta invincibilità dell'eroe millantatore, rivelando che, al passaggio di Odisseo, le sirene rinunciarono volontariamente a esibirsi nel loro canto mortifero, trasformando il silenzio a cui si erano votate in un'arma ancora più letale, dalla quale nessun viandante avrebbe potuto sperare di salvarsi.

L'ostinato silenzio delle sirene è il segno tangibile della vittoria del pensiero razionale sull'elemento magico e sulle categorie mitiche, cui l'eroe omerico, spogliato della sua consueta glorificazione, è costretto ad assistere, impotente.

A Odisseo non resta che la sua presunzione e l'impossibilità di acquisire nuove conoscenze, mentre quelle già consolidate svaniranno nell'oblio.

È questo, dunque, l'intimo significato del silenzio in cui si trincera l'Ondina di *Fuga*: ella denuncia la colpa dell'uomo, divenuto indifferente alle seduzioni della bellezza e dell'arte.

La parola dichiara la propria impotenza di fronte alla necessità di raccontare la crisi di senso contemporanea, che rinnega le speranze connaturate alle illusioni, immettendosi nell'«eterno ritorno del sempre-uguale».[26]

---

[24] DE CÉSPEDES, *Fuga*…, 257.

[25] Risalente al 1917, ma edito postumo solo nel 1931, il racconto propone un'audace riscrittura del mito di Odisseo. Cfr. F. KAFKA, *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, Milano, Feltrinelli, 1994.

[26] A. VALENTINI, *Il silenzio delle sirene. Mito e letteratura in Kafka*, Milano, Mimesis Filosofie, 2012, 99.

Allo spezzarsi dell'incontro con la sirena, il protagonista del racconto fatica a recuperare la dimensione temporale contingente, tanto sono intensi gli strascichi dello stato di semi-incoscienza in cui ha vagato per mesi, forse per anni, smarrendo persino il suo nome.

Chiara è invece la consapevolezza di essersi intrattenuto con un essere altro per antonomasia, un ibrido incompiuto, talmente emarginato da sembrargli «un'isola nell'isola»;[27] un'Ondina a tutti gli effetti, ondulata come il marchio caratteriale impresso dalla sua specie e consumata come tutte le sue simili dal desiderio troppo audace di coniugare due dimensioni speculari e inconciliabili, anche a costo di compiere sacrifici immensi.

A comprovare l'identificazione dell'Ondina interviene la lucidità recentemente riacquistata dall'uomo, certo della natura divina di lei, «composta di un'altra sostanza»,[28] e della sua avvenenza ineffabile, il cui ricordo sbiadisce, annichilito da una mente provata al punto da voler dimenticare con urgenza. Resiste però l'immagine delle bianche braccia di lei e dei suoi capelli fulvi che, scossi dal vento, partecipavano di un movimento ipnotico.

Del volto, nessuna traccia; in fondo, le labili facoltà umane non possono realmente cogliere il sembiante divino: "Ella" è la quintessenza della mutevolezza e oscilla tra una benevola predisposizione d'animo, che le consente di ridere e di discorrere amabilmente con il suo lui senza nome, e l'insorgere di un'irrequietezza tale che il suo cuore si rabbuia e la dolcezza si tramuta in vendetta silenziosa e letale.

Nel momento in cui l'uomo scende dal battello per approdare sulla terraferma, la narrazione si interrompe bruscamente, per poi riprendere da un episodio successivo e cronologicamente vago della vita di lui.

Durante questa pausa, la fantasia del lettore viene solleticata da un ennesimo non-detto, in cui è possibile immaginare, per pura ipotesi, che l'Ondina di *Fuga* metta fine al silenzio con cui aveva inteso punire il traditore, gridando tutto il disprezzo sfogato dall'Ondina di Bachmann, scagliando infine la sua terribile maledizione.

La vendetta dell'Ondina in questo caso si articola in precise tappe: reintegratosi con la realtà, l'antieroe viene colto da un'inspiegabile sensazione di fastidio incessante procuratagli dalle risate delle donne di città, certamente frustrato dall'impossibilità di paragonarle alla risata cristallina e infantile della sua sirena, che pure faticava a riportare alla mente.

Dal nulla, l'uomo viene assalito da rammarico nel constatare che, a dispetto di quello che avrebbe giurato, la sua amata non lo aveva seguito sulla terraferma.

Seguono a raffica pensieri disturbanti di una violenta misoginia: avrebbe dovuto costringerla a lasciare l'isola per sempre e assecondare il desiderio represso di imprigionarla in una delle case tutte identiche della sua città, toccarla, stringerla, conquistarla come fosse un pezzo di terra e finalmente ridurla per sempre a una creatura totalmente umana e schiava dei suoi desideri, non importa quanto perversi.

Egli decide, quindi, di far ritorno sull'isola, non certo per prendere volentieri parte al miracolo sirenico, ma solo con la becera intenzione di portare via l'Ondina in catene.

Ad aspettarlo, tuttavia, non troverà altro che un'iridescente distesa marina a perdita d'occhio, un ciuffo di alghe del colore dei capelli di lei e bollicine gorgoglianti sulla superficie.

Il punto di vista narrativo si è spostato, impedendo al lettore di assistere al suicidio dell'Ondina, con il quale si compie la vendetta più logorante possibile: gettandosi in mare, ella condanna il suo

[27] DE CÉSPEDES, *Fuga*…, 258.
[28] Ivi, 259.

 © Adi editore 2026

antico amore a patire in eterno l'assenza di lei; inoltre, facendo in modo che anche l'intera isola si inabissasse assieme a lei, l'Ondina persegue propositi vendicativi ancora più subdoli, che aggiungono alla sofferenza della perdita il senso di smarrimento e infine di follia procurato da dubbi smaniosi che serpeggeranno per sempre nella mente sconquassata dell'amante, consumata dal continuo interrogarsi sull'esistenza dell'isola, della sua abitante e del tempo ivi trascorso.

L'amore incondizionato di lei e il senno già precario di lui si disperdono insieme nel liquido senza forma.

Dunque, è lecito credere che dietro la sirena silenziosa ritratta da Alba de Céspedes si celi una notevole evoluzione contemporanea dell'Ondina romantica. Il suo destino infausto resta segnato dall'amore tradito e da una natura dimidiata, ma è nella vendetta, foriera di morte per la sirena e causa dell'insorgere della pazzia corrosiva per l'anti-eroe, che l'autrice italo-cubana si cimenta nella reinterpretazione più felice di un *topos* ampiamente consolidato: l'Ondina, infatti, attua la sua vendetta non solo perché affranta dall'abbandono subìto, ma soprattutto per punire la prepotenza misogina che l'uomo tristemente amato aveva lungamente perpetrato a suo danno, bramoso com'era di modificare la natura di lei a suo piacimento, in modo che ogni traccia di evanescenza si traducesse nel suo bisogno di contatto carnale. Egli non le aveva lasciato scelta: volendo trasformarla in «una donna tutta donna»,[29] l'aveva ridotta al silenzio e costretta, infine, all'auto-distruzione.

Al presuntuoso Odisseo, come al malvagio Hans non resta che il ricordo, sempre più sfocato, eppure ossessivo, di una dolce voce di sirena, della quale non è sopravvissuto che il martellante «singhiozzo dell'onda che urta lo scoglio».[30]

[29] Ivi, 263.
[30] *Ibidem*.