

Irene Berti
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Le metamorfosi di Circe: dea, maga e *femme fatale*

Abstract

The myth of the encounter between Odysseus and Circe, first attested in the *Odyssey*, was very popular in and after Antiquity, and it inspired poets, artists and philosophers. In most cases, the post-Homeric Circe is transformed from an ambiguous, but fundamentally positive creature, into an increasingly negative one. Starting her “career” as a Homeric goddess, she quickly turns into a witch and into a seducer. This essay focuses on the reception of the figure of Circe in two periods, the Renaissance and the *belle époque*, during which she enjoyed considerable success, as an enchantress in the former, and as a *femme fatale* in the latter.

Il mito di Circe ha una storia lunghissima: dopo la fine del mondo antico è uno di quelli che più si sono prestati a essere riletti, reinterpretati ed investiti di nuovi significati¹. Il motivo di questo successo va ricercato in due fattori: il primo è che il mito di Circe è un episodio del mito di Ulisse, che a sua volta è un mito straordinariamente prolifico, il secondo è il fascino personale di questa figura femminile “creata” da Omero, un fascino che ha attratto, nel corso dei secoli, poeti, pittori, romanzieri, registi, filosofi e moralisti. Di questa storia infinita che è la ricezione di Circe ho scelto due momenti storici particolari, in cui il mito conosce un successo straordinario².

Il mio approccio è di tipo storico e allo stesso tempo relativistico: questo vuol dire che per me Circe non è un archetipo o un simbolo che non cambia, ma al contrario è una figura che viene investita di volta in volta di significati diversi, che risentono delle mode, della cultura del tempo e del luogo, del pen-

¹ Una prima versione di questo contributo è stata presentata a Bristol in occasione del convegno *Imagines II: Seduction and Power* (22-25 settembre 2010) e a Torino in occasione del colloquio *Ktēma es aiei – La ricezione del mondo antico* (18 marzo 2013).

² Il presente contributo non ha alcuna pretesa di esaustività. In generale sul mito di Circe e sulla sua ricezione, si vedano gli ottimi lavori di Yarnall; Bettini e Franco; Franco 2012a e 2012b.

siero religioso e filosofico, della letteratura e delle arti di volta in volta contemporanei, tutti fattori che possiamo (e dobbiamo) tentare di ricostruire, pur restando consapevoli della distanza – incolmabile – che ci separa sia dall’orizzonte culturale che ha prodotto un certo fenomeno sia dal pubblico al quale ci si rivolgeva. La mia analisi parte dal presupposto che non esiste un significato immutabile inerente ad un testo letterario o ad un oggetto d’arte, ma che ogni opera (sia essa un’opera letteraria, artistica o un semplice oggetto d’uso quotidiano) riceve il suo significato nella cultura e nella mentalità specifica di riferimento, cioè, di fatto, nel momento della sua ricezione³. L’inizio di questo secolare percorso di attribuzione di significati è il testo omerico⁴.

1. *L’Odissea: la dea.*

Omero descrive Circe come una «dea terribile dalla voce umana» (*deinè theòs andéessa*) (*Od.* 10, 136)⁵, e ci fornisce la sua genealogia. Circe è figlia di Helios e della ninfa Perse (*Od.* 10, 137-38), come conferma anche Esiodo, che nella *Teogonia* aggiunge un dettaglio interessante: la dea era sorella di Aietes, padre di Medea (*Theog.* 956-62)⁶. Circe apparteneva dunque ad una famiglia esotica e pericolosissima (o almeno, così sarà interpretata nei secoli successivi).

³ Il dibattito sul “metodo” è sterminato ed è impossibile qui riassumere le posizioni principali di una discussione che coinvolge tutte le discipline umanistiche, dalle scienze storico-archeologiche-antropologiche alle scienze sociali, dalla semiotica alla linguistica, dalla storia delle religioni ai *Reception Studies*. Per una lucidissima e molto chiara presa di posizione in proposito si veda Franco 2012a. In generale sulle premesse teoriche e metodologiche dei *Reception Studies* si veda Hardwick e (con alcune importanti differenze) Martindale and Thomas. Per un nuovo approccio interdisciplinare alle discipline testuali, che unisce l’attenzione per gli aspetti materiali e contestuali del testo alla ricerca di significati attraverso l’analisi della ricezione (primaria e secondaria) si veda il profilo teorico del SFB 933 “Materiale-Textkulturen” dell’Università di Heidelberg (<<http://www.materiale-textkulturen.de/>>. 18 febbraio 2015) in Meier, Ott und Sauer.

⁴ L’episodio di Circe è narrato nel decimo libro dell’*Odissea* (vv. 133 ss.) e prosegue, dopo il viaggio nell’Ade di Odisseo, nel libro dodicesimo (vv. 1-150).

⁵ Omero definisce Circe *thea* ben 13 volte nel decimo libro dell’*Odissea*. Dove non altrimenti indicato seguo, con qualche modifica, la traduzione in italiano di Maria Grazia Ciani (Venezia, Marsilio 1994). Vedi anche Yarnall 10-11.

⁶ Cfr. anche Cic., *Nat.* 3, 48, 54. Per una genealogia diversa si veda Diod. 4, 45, 3 sgg.

Ma quando Odisseo arriva sulla sua isola, non sa nulla di lei. Lui e suoi uomini sono dei sopravvissuti: ancora sconvolti dalla perdita dei compagni assassinati brutalmente dai Ciclopi e dai Lestrigoni, sono affamati ed hanno bisogno di fare provviste. Tutto ciò che Odisseo vede, sbarcando, è un filo di fumo, proveniente da un luogo in mezzo al bosco, al centro dell'isola. Dopo tante sventure, Odisseo è comprensibilmente sospettoso, ma non ha altra scelta che esplorare la situazione, così manda in avanscoperta un contingente guidato da Euriloco. A sorpresa, scoprono un luogo bello e strano: la casa di Circe è fatta di pietre ben levigate, e tutt'intorno giacciono lupi e leoni. Sentono una bella voce cantare (una donna o una dea?) e decidono di entrare, tutti eccetto Euriloco.

Circe offre agli ospiti una zuppa di formaggio, miele fresco, vino e cereali, alla quale ha aggiunto una misteriosa droga. I Greci bevono la pozione, lei li tocca con la sua bacchetta (*rhabdos*) e quelli si trasformano in maiali⁷. Intanto Odisseo è preoccupato (dei compagni è tornato il solo Euriloco, terrorizzato), e decide di andare a dare un'occhiata lui stesso. Nel bosco incontra Hermes, che lo mette in guardia, consegnandogli un'erba magica, il *moly*. Quando Circe vorrà trasformarti, lo istruisce Hermes, «tu sguaina la tua spada affilata e balza su di lei come se volessi ucciderla. Atterrita, lei ti offrirà il suo letto. Tu non rifiutare l'amore della dea [...], ma chiedile di giurare il gran giuramento dei numi, che nessun altro malvagio inganno ordirà contro di te e che, quando sarai disarmato e nudo, non ti farà vile ed impotente» (*Od.* 10, 294-301). Odisseo

⁷ Come giustamente nota Cristiana Franco (Bettini e Franco 155), la Circe omerica va giudicata e capita all'interno dell'"enciclopedia culturale" omerica, per quanto difficilmente ricostruibile essa sia. Il fatto, per esempio, che Circe usi una bacchetta per trasformare i compagni di Odisseo in porci ci fa subito pensare alla bacchetta magica delle streghe protagoniste delle fiabe, ma Circe non è l'unica divinità ad utilizzare una verga per i suoi portenti: lo fanno anche Hermes, Atena e Poseidone. Per non parlare del fulmine di Zeus o del tridente di Poseidone, strumenti della potenza divina che potrebbero facilmente essere presi, una volta decontestualizzati, per strumenti magici. Si veda per es. l'episodio di Poseidone in *Hom., Il.* 13, 59-61, in cui il dio, venuto in soccorso degli Achei, infonde forza e ardore guerriero nei due Aiace, toccandoli con lo scettro; anche Hermes usa una bacchetta (*rhabdos*) per addormentare i soldati dell'accampamento greco, quando accompagna Priamo al cospetto di Achille (*Il.* 24, 343-45, 445). Sugli "incantesimi" degli dei omerici ed in generale sulla loro capacità di manipolare gli elementi naturali, dando voce ai cavalli o deviando il corso dei venti, si vedano anche Bettini e Franco 227-29; Wathelet II: 169-84.

segue le istruzioni di Hermes e le cose vanno esattamente come il dio aveva previsto. Non appena l'eroe ha minacciato Circe, la dea si getta a terra e abbracciando le ginocchia di lui nel gesto rituale della supplica gli dice: «Vieni ora, rimetti la spada nel fodero e saliamo insieme sul mio letto, affinché, dopo esserci uniti in amore, possiamo infine fidarci l'uno dell'altra» (*Od.* 10, 333-35)⁸.

Questo è un punto centrale nella versione omerica del mito, perché d'ora in poi Circe si trasformerà in un'amabile padrona di casa, offrendo ai naufraghi ospitalità per un lungo anno, ed usando infine i suoi poteri per aiutare Odisseo nel suo viaggio di ritorno ad Itaca. Dopo aver fatto l'amore con l'eroe, Circe ritrasforma i compagni in esseri umani, facendoli anche più belli e più giovani di prima. È l'inizio di un periodo di riposo e serenità, tanto che Odisseo si dimentica di Itaca e alla fine sono gli *betairoi* a ricordargli che vogliono tornare a casa. L'eroe allora supplica Circe di farli ripartire e lei accetta senza esitazione, dicendo che non desidera farlo restare nella sua casa contro la sua volontà: non solo gli restituisce la libertà ma gli concede anche il suo aiuto, senza rimpianti e senza riserve⁹. Il rapporto tra i due protagonisti è quello di una dea con il suo protetto. Circe si rivolge ad Odisseo sempre con grande rispetto, usando patronimico ed epiteti: «Stirpe di Zeus figlio di Laerte, Odisseo ingegnoso», «signore di genti», «eroe» (*Od.* 10, 401, 456, 488, 516, 538) e prima di separarsi gli spiega che deve fare «un viaggio alla casa di Ade e di Persefone tremenda», per parlare con il profeta morto Tiresia (*Od.* 10, 490-93). Quando i marinai vanno alla riva del mare, scoprono, ancora una volta, la sua generosità: senza farsi vedere, Circe ha lasciato presso la nave un montone

⁸ Yarnall nota giustamente che Circe non chiede mai di aver salva la vita, non essendo mai realmente stata in pericolo (infatti è immortale e la spada di Odisseo può ferirla ma non certo ucciderla): si tratta dunque di una sorta di gioco di ruolo, in cui è essenziale che Odisseo dimostri di non aver paura per essere ritenuto all'altezza. Grazie all'aiuto di Hermes, in effetti, la partita tra i due viene giocata ad armi pari: Odisseo non può uccidere l'immortale Circe, ma Circe non può trasformare Odisseo, protetto dall'erba magica (Yarnall 14). Del resto, nei poemi omerici gli dei mostrano più volte di aver paura delle spade degli eroi: per es. in *Il.* 5, 330-43, dove Afrodite è messa in fuga e poi ferita da Diomede, o in *Il.* 5, 846-61, dove Ares è ferito da Afrodite.

⁹ Il gesto della supplica qui diviene reciproco: come Circe aveva supplicato Odisseo all'inizio della loro relazione, così ora è lui ad abbracciare le ginocchia della dea, chiedendo il suo favore. Cfr. Yarnall 15.

nero e una pecora, il cui sangue servirà ad invocare i morti. Come una dea, Circe si muove invisibile: la sua capacità di apparire e sparire è un *leitmotiv* importante della sua natura divina¹⁰. Seguendo le sue istruzioni, Odisseo ed i suoi compagni sono in effetti in grado di parlare con Tiresia. Incontrano anche Elpenore, un compagno morto ad Eea prima di partire, che li supplica di tornare indietro per dargli adeguata sepoltura. Così Odisseo salpa di nuovo alla volta dell'isola e di nuovo incontra Circe. Lei li accoglie sulla spiaggia con la consueta generosità e parla ad Odisseo ed ai compagni con affetto. La notte, mentre tutti dormono, la dea si avvicina all'eroe, lo prende per mano conducendolo in un luogo dove possono parlare da soli e gli domanda del viaggio agli Inferi (*Od.* 12, 33-34)¹¹. Poi gli fornisce altre informazioni utili sui pericoli che incontrerà, le Sirene, Scilla e Cariddi, le vacche del Sole. Al sorgere del sole, i Greci salgono sulle loro navi, e Circe risale verso la sua casa. Non ci sono parole d'addio. Spira un vento di poppa molto propizio, chiaramente mandato da Circe che, ancora una volta, agisce senza parole e senza farsi vedere.

Circe nell'*Odissea* è una figura molto complessa, e forse per questo particolarmente affascinante. È una dea terribile (*deine theòs*) (*Od.* 10, 136), esperta in pozioni magiche (*polypharmakos*) (*Od.* 10, 276) ed in astuzie malvagie (*olophoia denea Kirke*) (*Od.* 10, 289)¹². Come ogni divinità arcaica, Circe ha una faccia positiva ed una negativa, è terribile e benigna, è una *potnia theron*, una signora degli animali, una divinità liminale, che sa come parlare coi morti, che può apparire e sparire ed agire senza essere vista¹³. La critica si è molto soffermata, senza tuttavia saper rispondere, sul perché Circe trasforma i compagni di Odisseo in porci, facendo dipendere da questo episodio l'intera interpretazione della

¹⁰ Cfr. anche Wathelet II: 170.

¹¹ La scena mette bene in risalto l'intimità e la confidenza che sono alla base del rapporto tra Odisseo e Circe.

¹² Cfr. anche *Od.* 9, 32, dove Omero la definisce *Aiaie doloessa*, l'ingannatrice di Eea. Si noti come Circe, nell'*Odissea*, non sia mai chiamata maga o strega. Tutti gli epiteti (*potnia*, *thea*, *nymphè*) che le sono attribuiti alludono sempre ed esclusivamente alla sua natura divina. Non sono mancati tuttavia, soprattutto nell'ambito degli studi di storia del folklore, i tentativi di ricondurre Circe alla figura primordiale di una "proto-strega", attestata nei racconti tradizionali più disparati e sopravvissuta almeno fino ai tempi dei fratelli Grimm (si veda su questo la sintesi di Cristiana Franco in Bettini e Franco 121-29, con relativa bibliografia).

¹³ Per un'interpretazione di Circe come dea arcaica della liminalità si veda Marinatos 1995 *passim*.

personalità della dea (giudicata dunque capricciosa, ingiusta e crudele). Ma Circe, essendo una dea arcaica, non ha bisogno di un motivo per trasformare gli esseri umani in bestie: lo fa e basta. Le ragioni dell'agire degli dei sono del resto spesso oscure¹⁴. Tuttavia che la Circe arcaica (di cui non sappiamo praticamente niente) fosse concepita come una creatura fondamentalmente benigna (anche se pericolosa) è confermato da un frammento di Alcmane (Frg. 80 Davies)¹⁵, in cui Circe applica lei stessa la cera alle orecchie di Odisseo e dei suoi compagni per proteggerli dal canto delle Sirene. Inoltre la Circe omerica è una divinità che dona la conoscenza: d'ora in poi Odisseo continuerà ad errare e a dover superare prove terribili, ma saprà di che si tratta¹⁶.

Nell'interpretazione della figura omerica di Circe la scena del mancato addio è centrale. Stanford sottolineava l'egoismo della dea, il cui automatismo sinistro al momento dell'addio non è paragonabile all'affetto caloroso di Calypso (48). Calypso però, sebbene sicuramente innamorata, non è particolarmente attenta ai reali bisogni di Odisseo. Non lo aiuta, quando lui le chiede di farlo partire, né sembra capirne le ragioni, e certamente è piuttosto egoistico condannare Odisseo ad una immortalità che non desidera¹⁷. Circe, a differenza di Calypso, non è affatto possessiva¹⁸. Il paragone, già antico, con l'altra gran-

¹⁴ Forse si tratta di una punizione per aver calpestato – e contaminato – terreno sacro? Non bisogna dimenticare che Odisseo, prima ancora di incontrare Circe aveva cacciato indisturbato e mangiato i suoi animali (sacri?) (*Od.* 10, 156-82). La giustizia divina arcaica punisce gli umani per molto meno. Sulle “inconsistencies” della giustizia divina arcaica e classica si veda Versnel 151-237. Per una panoramica delle interpretazioni di Circe nell'ambito del folklore e della letteratura orientale, si veda Bettini e Franco 121-44 e, più specificamente per l'interpretazione della trasformazione in porci, 168-72. Sul metamorfismo divino ed in particolare sul potere metamorfico di Circe si veda anche Frontisi-Ducroux 61-93.

¹⁵ Cfr. anche Spina in Bettini e Spina 79-80.

¹⁶ Una Circe con tratti simili a quella omerica si trova anche in Apollonio Rodio, nel famoso episodio della purificazione di Medea (*Apoll., Arg.* 4, 665-752). Sebbene Circe non venga qui mai chiamata esplicitamente *thea*, l'intero episodio, il suo comportamento ed il contesto onirico e senza tempo dell'isola sembrano chiaramente alludere ad una natura divina (cfr. Bettini e Franco 215-16).

¹⁷ Cfr. anche Segal 421, 423-24.

¹⁸ Cantarella sottolinea le somiglianze tra Circe e Calypso e le considera entrambe, come le Sirene, delle seduttrici (138-42). Ma in realtà le somiglianze sono soprattutto esteriori (il canto, la tela, l'atmosfera onirica delle loro dimore), mentre la loro funzione nel poema è profondamente diversa, così come il loro rapporto con l'eroe. Mentre Circe infatti favorisce il viaggio, Calypso lo ostacola.

de amante abbandonata di Odisseo, ha molto nuociuto all'immagine di Circe. Molti commentatori, antichi e moderni, hanno interpretato la dignità e la generosità della dea al momento della partenza di Odisseo come assenza di reali sentimenti, trasformandola così in una seduttrice, pronta a rimpiazzare l'amante perduto con un altro. Ma in realtà di tutto questo non c'è traccia nell'*Odissea*. Al contrario, a leggere attentamente questo episodio, Circe è perfettamente capace di sentimenti. Con tutti i suoi poteri divini, sa essere molto umana, conosce la compassione e si comporta ragionevolmente, lasciando andare Odisseo ai primi segni di scontento, invece di trattenerlo, come fa Calypso, per sette anni contro la sua volontà. Odisseo stesso presuppone in lei senso dell'onore, affetto e comprensione, quando le chiede il permesso di partire, appellandosi alla sua generosità ed alla sua capacità di comprendere le responsabilità del comandante nei confronti dei suoi uomini. L'eroe parla dunque a Circe come parlerebbe ad un uomo, che è capace di capire sentimenti di onore, lealtà e generosità. La critica, antica e moderna, non le ha perdonato questa sua intelligente sensibilità. L'acuta interpretazione di Segal dell'episodio omerico si conclude constatando la debolezza ed immaterialità del legame di Circe con Odisseo¹⁹. Io non la vedo così. Odisseo dimentica Penelope mentre è con Circe, sebbene lei non usi la magia, alla quale il *moly* donatogli da Hermes lo ha reso immune: è lei, io credo, l'unica vera rivale di Penelope, come suggeriva anche Mario Camerini nel suo *Ulisse* cinematografico del 1954, in cui Silvana Mangano interpretava sia Circe che Penelope²⁰. Agli occhi di un lettore moderno il legame basato sulla libera scelta di Odisseo e Circe appare come amore, ben più dell'irragionevole passione di Calypso. Insisto su questo punto perché mi sembra centrale nella ricezione di questo episodio: una donna che, come Circe, vive senza un uomo è sempre apparsa spaventosa, un fenomeno innaturale. Circe vive serena nella sua solitudine, quando arriva Odisseo diventano amanti. Poi lui se ne va e lei non si oppone, lo lascia andare senza lacrime. Inaccettabile. Il punto è che Circe, nell'*Odissea*, non è una donna, è una dea che, come Atena, soccorre l'eroe nelle difficoltà. Questo fa la differenza,

¹⁹ Cfr. Segal 423-24.

²⁰ Sulla similitudine Penelope-Circe si veda anche Segal 422.

perché, come vedremo, non appena lei lascerà la sfera divina, sarà severamente giudicata per la sua indipendenza.

L'autonomia di Circe è evidente in tutto l'episodio. Se analizziamo il racconto omerico con sensibilità moderna, scopriamo che Circe è solo apparentemente vinta da Odisseo²¹. Grazie all'intervento di Hermes (un altro dio), lei non riesce a trasformarlo in porco, è vero, ma conquista il suo amore, facendogli dimenticare Itaca per un anno. Ad Eea Odisseo fa una bella vita, piena di sesso, vino e carne, insomma piena di tutto quello che nei poemi omerici rende la vita degna di essere vissuta. Ad Ogygia da Calipso Odisseo resta sette anni, ma quando lo incontriamo se ne sta seduto sulla spiaggia e piange. Circe vince la partita, perché non costringe Odisseo. Non c'è magia qui, Odisseo e Circe giocano alla pari, veri compagni, abili entrambi in astuzie e sotterfugi²².

2. Dopo Omero: la maga.

Dopo Omero incontriamo Circe molte altre volte nella letteratura antica, ma con una caratterizzazione ben diversa. In Virgilio Circe è una figura sinistra, una pericolosa forza della natura. La incontriamo all'inizio del settimo libro dell'*Eneide*, quando Enea ed i suoi Troiani stanno per approdare sulla costa italiana. Navigando sottocosta di fronte al luogo dove Circe vive, i Troiani sento-

²¹ Anche Yarnall, sebbene su basi diverse, interpreta Circe come una figura "vincente", non sottomessa (24-25, 51-52). Non così Cantarella, che prende sul serio la scena della "sottomissione" di Circe (135-37). Cfr. anche Segal, che considera la spada come simbolo fallico e la scena d'amore come la prova della sottomissione al maschio (425-26). Per un'interpretazione della Circe omerica come maga malevola e seduttrice, si veda Brilliant *passim*. Lampis sottolinea giustamente come l'atto d'amore con Circe sia per Odisseo in realtà l'ennesima prova da superare: l'unione tra una dea ed un mortale è raramente priva di pericoli (di qui la necessità del giuramento) (112, n. 5). Anche Cristiana Franco, pur sottolineando la natura divina di Circe, considera l'unione sessuale come il ristabilimento dell'ordine naturale con la donna sottomessa all'uomo (Bettini e Franco 195-203).

²² Yarnall considera il rapporto tra Circe ed Odisseo come emblematico di una presunta parità sessuale omerica e pre-omerica (24-25). Ma di questa visione "femminista" del rapporto uomo-donna non c'è, a mio parere, nessuna traccia in Omero. Il rapporto tra Circe ed Odisseo è "paritario" solo perché si tratta del rapporto tra un uomo e una dea. Non essendo una donna, Circe non è sottoposta alle convenzioni sociali del genere femminile (almeno non nei confronti dei mortali!) e può comportarsi, esattamente come Atena, con una libertà ed un'indipendenza inconcepibili in una donna mortale.

no la dea cantare e gli animali (i lupi ed i leoni) ululare e gemere scuotendo le catene (*Aen.* 7, 15-18). La descrizione di Virgilio riprende molti dei dettagli omerici: il canto di Circe, il telaio a cui la dea siede tessendo, il fuoco di legno di cedro. Ma i gemiti terribili delle belve e l'atmosfera inquietante sono un'invenzione virgiliana. Non vi è alcun segno di civilizzazione qui. Non ci sono le belle pietre levigate o le coppe d'oro descritte da Omero. Non c'è alcun indizio del fatto che Enea, come Odisseo, potrebbe apprendere cose importanti da lei. La Circe virgiliana non è ambigua, è solo malvagia e va evitata: ci pensa infatti Nettuno, che manda una tempesta e impedisce ai Troiani di approdare. Anche qui dunque ci vuole un dio per scampare a Circe (*Aen.* 7, 21-24)! Come molti hanno notato, Virgilio inverte la funzione del personaggio: mentre in Omero è una dea che alla fine favorisce il viaggio ed il ritorno di Odisseo, in Virgilio è un pericoloso ostacolo di origine soprannaturale (Segal 430)²³.

In Ovidio Circe personifica una passione così estrema che distrugge chiunque impedisca la sua soddisfazione. Nelle *Metamorfosi* lei è protagonista di tre episodi, relativi al suo amore per Glaucos, Odysseus e Picus (*Met.* 13, 900-14, 74; 14, 242-434)²⁴. Il trattamento ovidiano dell'episodio di Odisseo segue molto da vicino quello omerico, ma l'atmosfera è molto più cupa. La storia non è raccontata da Odisseo stesso, come in Omero, ma da uno dei compagni, che è stato trasformato in maiale e poi salvato dall'eroe. Odisseo qui arriva esplicitamente come vendicatore (*ultor*) (*Met.* 14, 290), Circe è chiaramente terrorizzata da lui e l'atto d'amore che sussegue non è un invito, ma il risultato della sua sottomissione. Le altre due favole condividono lo stesso soggetto: Circe è innamorata di qualcuno che non ricambia i suoi sentimenti e si vendica in maniera violenta e crudele. La sua potentissima magia nera si rivela, di fatto, completamente inutile a manipolare i sentimenti: contrariamente a quanto sosterranno, secoli più tardi, gli artisti del Decadentismo, per Ovidio la seduzione non è magia.

Specialmente nella storia di Pico e in quella di Scilla è evidente che le trasformazioni di Circe non sono, come in Omero, una dimostrazione di potere

²³ Si veda anche Bettini e Franco 216-26. Sulla Circe virgiliana si veda anche Yarnall 81-86.

²⁴ Sulla Circe ovidiana si veda Yarnall 86-91; Franco 2012b, 17-23.

da parte di una divinità arcaica, ma sono chiaramente motivate da vendetta personale. Non c'è nessun mistero nella Circe di Ovidio: nonostante la sua natura divina, lei si comporta come una donna delusa ed abbandonata, ferita, furiosa, gelosa e vendicativa. In primo piano sono la sua sessualità elementare, la sua violenza e la sua crudeltà²⁵. In Ovidio, per la prima volta, l'aspetto della magia riceve una grande attenzione, molto maggiore che non in Omero o in Virgilio, dove è solo un accessorio secondario, espressione più che di magia come sapere specialistico (non differenziabile dalla sfera religiosa all'epoca della fissazione dei poemi omerici), della sua potenza divina²⁶. Ma ai Greci ed ai Romani dell'epoca di Ovidio, Circe doveva apparire certamente più come una strega che non come una dea, nonostante la presenza di un culto, al Circeo, probabilmente precedente alla tradizione virgiliana e da esso indipendente (Bettini e Franco 217, 234-35)²⁷. Il suo essere una "straniera", la sua liminalità, il suo isolamento, bastavano a renderla diversa dalle divinità olimpiche e a fare di lei, col tempo, una maga operante ai limiti, se non del tutto al di fuori, della religiosità tradizionale, emblema di un sapere pericoloso ed ambiguo²⁸.

Il ritratto ovidiano in particolare, che la presenta come un'incantatrice crudele e senza scrupoli, ha attirato l'attenzione degli allegoristi cristiani, che l'hanno interpretata come una figura demoniaca, personificazione del legame

²⁵ Come sottolinea Segal, mentre in Omero ed in Virgilio Circe non si muove dalla sua isola, la Circe ovidiana agisce su scenari diversi. Questa maggiore libertà di movimenti dà alla figura un'aggressività nuova (441).

²⁶ Sull'uso della bacchetta si veda la nota 7.

²⁷ Il suo culto come dea era probabilmente molto limitato, e connesso verosimilmente con l'ambiente italico. La sua connessione con il promontorio del Circeo nel Lazio appare frequentemente nelle fonti antiche: a cominciare da Esiodo, che la considera madre di Agrios e Latino, che regnano sui Tirreni (Hes., *Theog.* 1011-13). Anche le fonti di età ellenistica confermano i legami di Circe con l'occidente: Scymnos 225; Theophr. *H. Plant.* 5, 8, 3; Arist., *Mir.* 835b 34-35; Apoll. Rhod., *Arg.* 3, 311; 4, 661-63. Oltre ad Ovidio, anche Virgilio (*Aen.* 7, 187-91) e Valerio Flacco (*Arg.* 7, 232) la considerano sposa/amante rifiutata del re degli Aborigeni Picus. È possibile che Circe fosse stata assimilata ad una divinità italica, forse Angitia, di cui talora è considerata sorella (Solinus 2, 29).

²⁸ Circe inizia ad apparire associata alla magia già in età ellenistica. Nelle *Argonautiche* per es., dove pure Circe agisce in linea con il volere di Zeus e con il sistema di valori garantito dagli dei olimpici, il nome *Kirkeion* è associato ad un cimitero pieno di cadaveri appesi agli alberi, la cui atmosfera *horror* evoca l'immaginario della magia nera (Apoll. Rhod., *Arg.* 3, 200-209; Bettini e Franco 237-46). Anche in Diodoro Siculo (4, 45) Circe è descritta come una sorta di fattucchiera alchimista, esperta nell'arte dei *pharmaka* ed in quella dell'omicidio.

tra il femminile, l'irrazionale, la morte, la seduzione e le forze oscure ed istintive della natura. Privata di ogni qualità positiva, Circe si adattava bene alle teorie cristiane sulla natura demoniaca della donna e della sessualità femminile promulgate dal Medioevo.

3. *Iconografia antica di Circe: dea o donna?*

L'iconografia antica ha ben rappresentato il processo di "umanizzazione" di Circe e la sua trasformazione da dea in maga. Nell'arte greca Circe compare all'interno delle rappresentazioni del mito di Ulisse, frequenti soprattutto in epoca arcaica. Figlia di Helios e di Perse, sorella di Aietes, padre di Medea, Circe è una divinità ctonia preolimpica²⁹, caratterizzata da liminalità, in contatto con il mondo dei morti e legata alla sfera della vegetazione e della fertilità (Lampis 119-22; Marinatos 1995 *passim*).

Dal punto di vista iconografico, il mito di Circe appare diffuso particolarmente tra la metà del VI e l'inizio del V sec. a.C., soprattutto sui vasi a figure nere (*LIMC* Kirke, 5-5 bis; 13-19)³⁰. In due *kylikes* attiche da Boston databili alla seconda metà del VI sec. a.C. la dea appare nuda, con un cane ai suoi piedi, mentre offre la pozione ai Greci, già parzialmente trasformati in animali diversi (per esempio un cane, un cavallo, un cigno, un gallo e un leone) (*LIMC* Kirke, 13-14). Circe, in posa ieratica, appare in genere nelle rappresentazioni arcaiche del mito come figura centrale: la sua ricorrente nudità sembra voler sottolineare la sua divinità. L'iconografia della "dea nuda", tipica dell'orientalizzante ed attestata tra VIII e VII secolo a.C. nei santuari di Artemis Orthia a Sparta e di Athena a Gortina (Creta), potrebbe aver influenzato la creazione di questa iconografia e forse anche del personaggio divino di Circe nell'*Odissea* che, come queste divinità arcaiche, è anch'essa una dea "senza

²⁹ Per la genealogia di Circe si vedano *Od.* 10, 137-38 e nota 6. Vedi anche Yarnall, che sottolinea l'affinità del ruolo di Circe e di Atene nell'*Odissea*, nonostante l'appartenenza delle dee a due ben diverse generazioni divine (caratterizzate anche da una diversa natura, ben evidente nel contrasto tra la primordiale Circe e la razionale Atena) (23).

³⁰ Cfr. anche l'arula siciliana del VI secolo a.C. in cui Circe è rappresentata nuda (*LIMC* Kirke 4).

marito” e vive sola con le sue ancelle in una casa tutta femminile³¹. In queste rappresentazioni arcaiche Circe non è presentata come si raffigurerebbe normalmente una donna, ma nella posa di un *keouros* arcaico, di cui condivide la nudità eroica. Circe non si accorda infatti con la norma del comportamento femminile, ma piuttosto inclina verso il maschile, dal momento che conduce una vita di cui è la sola responsabile (Schimdt 59). Il fatto che in alcune rappresentazioni i compagni vengano trasformati non in porci, ma in animali diversi, fa pensare all’esistenza di una tradizione mitica parallela, simile ma indipendente da quella omerica, in cui forse Circe trasformava ogni uomo in un animale diverso, a seconda del suo carattere, secondo un schema che si ritrova nelle interpretazioni allegoriche successive (Bettini e Franco 159-61)³². Odisseo appare normalmente in un ruolo secondario, e talora può essere completamente assente, come in una *lekythos* da Taranto (510-500 a.C.) (*LIMC* Kirke, 5) o in un frammento di anfora da una collezione privata (fine VI secolo), dove Circe appare già, secondo l’iconografia predominante, vestita (*LIMC* Kirke, 5bis)³³. Interessante è pure, su quest’ultimo vaso, il comportamento degli animali, che invece di lamentarsi come fanno in Omero, danzano perfettamente felici una danza itifallica.

Sui vasi a figure rosse troviamo un’immagine completamente diversa di Circe. Qui l’attenzione è spostata su Odisseo che la disarmo, mentre Circe perde la centralità originaria ed assume il ruolo della sconfitta. Questa nuova iconografia, attestata già intorno al 460 su una *lekythos* da Erlangen (*LIMC* Kirke, 22), ha immediatamente gran successo: nella seconda metà del V sec. troviamo diverse varianti della stessa scena, con Odisseo che aggredisce la dea e lei che fugge gettando a terra la bacchetta e la coppa³⁴. Mentre dunque nelle rappresentazioni più antiche Circe era una figura centrale, le immagini classi-

³¹ Marinatos 2000, 32-44, che sottolinea le ascendenze orientali di Circe; Lampis 119-22. Cfr. anche Bettini e Franco 137. Per l’iconografia della *pothnia theron* arcaica (nuda e vestita), si veda Alexandridou 63-65.

³² Si veda anche Bettini e Franco 176-83, dove Franco ipotizza che la scelta del maiale da parte di Omero sia funzionale alla progressiva denigrazione degli *betairoi* (che nel poema vengono rappresentati spesso come sciocchi ed irresponsabili), mettendo così in risalto il loro statuto antierico, in opposizione ad Odisseo.

³³ Vedi Lampis 113-16.

³⁴ Per es. *LIMC* Kirke, 23-26.

che del V sec. si concentrano sul momento in cui Odisseo la sconfigge, sfoderando la spada: Odisseo è aggressivo e minaccioso, Circe sorpresa, spaventata ed umiliata. Come Lampis giustamente suggerisce, in questa iconografia si riflette una nuova mentalità. Circe, diventata umana, deve prendere una posizione subordinata all'uomo, come si conviene ad una donna attica del V sec. Se non lo fa, è perché è un'etera o una prostituta: con la vittoria di Odisseo e la sottomissione della maga, l'ordine viene ristabilito nella casa senza uomini di Circe (Lampis 131; Schmidt 59). Questa nuova enfasi pone la scena in un contesto di – molto umana e per niente divina! – storiella morale sulla restaurazione dell'ordine sociale corretto, con l'uomo che comanda sulla donna. L'accentuazione, in queste raffigurazioni a figure rosse, dell'aspetto esotico della dea che spesso indossa ora abiti di foggia orientale, accentua lo straniamento di Circe, rappresentata ormai non solo come donna/etera, ma anche come la straniera per eccellenza, una barbara dagli scomposti costumi sessuali³⁵. Conosciamo anche alcune rappresentazioni in chiave comica del mito, ispirate forse da un perduto dramma satiresco di Eschilo³⁶.

L'iconografia romana del mito è piuttosto stereotipata: in particolare negli affreschi, di cui conosciamo alcuni esempi da Pompei e dall'Esquilino, il tema dominante è quello della "sottomissione" di Circe, con la dea prostrata e supplicante ai piedi di un minaccioso Ulisse, mentre la magia gioca un ruolo assolutamente secondario, accennata solo dalla fugace presenza degli animali in secondo piano, spesso nascosti dietro una finestra (*LIMC* Circe, 1-3).

4. *Circe nel Rinascimento: ancora la maga*

Durante il Medioevo, Omero non era stato accessibile agli intellettuali dell'Europa occidentale, pur continuando ad essere letto e commentato nell'Oriente bizantino. I suoi poemi erano persi e ne sopravvivevano solo frammenti, citazioni all'interno di opere retoriche e filosofiche, nelle opere di

³⁵ Così ad esempio sul cratere a campana di Varsavia del 440 a.C. (*LIMC* Kirke 26). Cfr. Lampis 129-30.

³⁶ Si veda per es. lo *skyphos* a figure nere di fine IV secolo conservato a Oxford (*LIMC* Kirke 32). Sulle rappresentazioni del mito di Circe nell'arte greca di epoca arcaica e classica si veda anche Buitron-Oliver and Cohen 36-38.

mitografia e nei compendi. Ovidio invece continuava ad essere letto, e così anche Virgilio e i commentatori tardoantichi. Non meraviglia dunque che l'unica Circe nota fino alla fine del XV secolo fosse molto influenzata dalle *Metamorfosi* ovidiane da una parte, e dall'interpretazione allegorica di origine tardoantica e molto popolare nel Medioevo dall'altra. È stata la Circe *maga famosissima* e *clarissima meretrix* descritta da Agostino e da Servio (August., *De civ. D.* 18, 17; Serv., *Aen.* 7, 19), non certo la Circe dea, ad influenzare la tradizione. Un testo che ebbe un ruolo importante nella trasmissione della tradizione omerica dopo la fine del mondo antico fu la *Ephemeris de Historia Belli Troiani*, traduzione latina di un'opera attribuita al personaggio favoloso di Ditti Cretese, che si riteneva fosse stato testimone oculare della guerra di Troia. Alla *Ephemeris* di Ditti cretese si ispirò il poeta normanno Benoît de Sainte-Maure con il suo *Roman de Troie* (fine XII secolo), in cui si raccontavano tutte le storie del ciclo troiano, compresa quella di Ulisse³⁷. Qui Circe e Calipso (!) sono due dame bellissime senza marito che vivono sole sulle isole Eolie e insidiano tutti coloro che capitano loro a tiro. Circe è dunque scivolata lentamente sulla figura di Calipso, così consegnando alla letteratura futura due modelli perfetti per le varie maghe rinascimentali buone o cattive, come Alcina, Armida, Morgana ed Acrasia. Circe compariva anche nei libri di emblemi, raccolte in cui le figure della tradizione classica e biblica erano rappresentate accompagnate da un motto moraleggiante, come negli *Emblemata* di Andrea Alciati (1531), tradotti in varie lingue e popolarissimi nell'Europa del Cinquecento³⁸.

Nel 1488 vide la luce a Firenze l'*editio princeps* in greco dell'opera di Omero, presto tradotta in latino e in varie altre lingue, rendendo Omero di nuovo accessibile. Così l'ambigua divinità dell'*Odisea* poteva riprendere il suo posto accanto alla Circe di Virgilio e di Ovidio. Nel frattempo, anche i manoscritti dei *Moralia* di Plutarco erano ricomparsi sui mercati occidentali, e con essi una singolare versione del mito di Circe, in cui le vittime trasformate erano del tutto soddisfatte della nuova condizione animalesca³⁹.

³⁷ Si veda l'articolo di Fabio Guidetti in questo stesso numero.

³⁸ Sulla ricezione di Circe nel Barocco spagnolo ed in particolare nell'opera, si veda Castillo Pascual 79-91.

³⁹ L'*editio princeps* dei *Moralia* apparve a Venezia nel 1509.

Nella letteratura rinascimentale si affiancano ora altre immagini accanto a quella stereotipata della Circe maga malevola e sensuale⁴⁰. Giovanni Battista Gelli, membro dell'Accademia fiorentina e amico di Cosimo de' Medici, era una di una di queste voci alternative. La sua *Circe*, pubblicata nel 1549, e chiaramente ispirata da un'operetta di Plutarco (il cosiddetto *Gryllos* o *bruta animalia ratione uti*)⁴¹ è una collezione di dialoghi tra Circe (la cui simpatia ed intelligenza sono evidenti fin dall'inizio), Ulisse e gli animali trasformati. Ulisse vuole partire dall'isola, portandosi dietro tutti gli animali che una volta erano stati Greci. Circe si dichiara d'accordo, ma prima deve chiedere agli animali se ne hanno voglia. E difatti, tutti, tranne uno, rispondono che non hanno nessuna voglia di tornare umani e sono perfettamente felici come sono. Particolarmente interessante è l'argomento della cerva, che essendo stata non un uomo ma una donna, trova la condizione dell'animale molto più piacevole di quella della donna, e dice chiaramente che avendo provato la libertà non ha nessuna intenzione di tornare serva. Il coraggioso femminismo di questa operetta è in realtà un fatto piuttosto isolato anche nel Rinascimento, ma ci sono altri poeti e filosofi che propongono un'immagine positiva di Circe⁴².

Nelle opere di Giordano Bruno le allusioni a Circe sono numerose, ma è soprattutto nel *Cantus Circaeus* (1582 circa) e in uno dei dialoghi *De gli eroici furori* (1585) che la dea-maga diviene protagonista. Nel *Cantus*, che è una satira dei costumi del tempo, Circe spiega alla sua ancella che troppi uomini nascono con animi ferini dentro, e dunque meritano di essere trasformati nei corrispettivi animali, dal momento che, una volta trasformati, non differiranno molto da prima, se non nel fatto che mostreranno le zanne, le unghie, i denti, gli aculei e le corna apertamente. I pochi che non subiscono metamorfosi e mantengono

⁴⁰ Su Circe nel Rinascimento si veda Yarnall 99-126.

⁴¹ Per un'interpretazione del *Gryllos* plutarco, si veda Franco 2012b *passim*.

⁴² Franco nota come l'operetta di Gelli si concluda, di fatto, con un ribadimento della prospettiva antropocentrica (per bocca dell'elefante, che accetta di tornare umano) e finisca quindi per inserirsi perfettamente nella cultura e nel pensiero del tempo (come poteva essere diversamente in un libro dedicato a Cosimo de' Medici?) (187-90). A suo parere più "sovversiva" è la versione machiavelliana del *Gryllos*, nell'incompiuto *L'Asino*. Ma il fatto che l'opera non sia terminata rende l'interpretazione difficile. Inoltre l'anti-umanesimo, il pessimismo di fondo e la satira politica rendono l'opera certamente più profonda del libello giocoso (sebbene non privo di critica sociale) del Gelli, ma gettano una luce sinistra sulla figura di Circe, sulle sue trasformazioni e sulla condizione umana in generale (2012b *passim*).

gono le proprie sembianze sono gli unici *veri homines*. Nell'ultimo dialogo degli *Eroici furori* si racconta la storia di nove giovani, innamorati di una certa Giulia, che, non ricambiati, si recano da Circe per essere guariti, o almeno vendicati. Lei li unge con un liquido che li rende ciechi e consegna loro un vaso, da aprire con l'aiuto di mani in cui saggezza e castità siano «giunte a bellezza» (Bruno 152) per poter riacquistare la vista. Sulle rive del Tamigi incontrano una fanciulla che corrisponde alla descrizione di Circe, il vaso si apre da solo per incanto e i giovani tornano a vedere meglio di prima. Il valore iniziatico del percorso di conoscenza dal buio alla vera luce è evidente: i nove ciechi simboleggiano lo stato degli uomini, che oscilla tra la capacità di vedere solo ombre della «divina beltade» e la completa cecità, per raggiungere l'illuminazione nel momento in cui percepiscono la certezza della divinità nelle cose. Il passaggio tra questi diversi stadi è presieduto da Circe, che recupera in questa rilettura alcuni dei tratti della divinità liminale arcaica che presiede ai riti di passaggio⁴³. In entrambe le opere Circe trasforma le apparenze, mettendo a nudo la verità.

Il fascino di Circe ha attirato l'attenzione di molti pittori italiani del Cinquecento. In queste rappresentazioni talvolta Circe è il soggetto principale, talvolta è inquadrata nel mito di Ulisse, che, insieme al mito di Ercole, gode in questo periodo di enorme fortuna⁴⁴. Nel complesso, queste immagini sono meno legate alle convenzioni morali dei poeti e mitografi contemporanei e Circe viene presentata in una luce più neutra, o addirittura positiva: quando è sola, sono il mistero e la magia, non intesi necessariamente in senso negativo⁴⁵, il tratto dominante, mentre negli affreschi all'interno del ciclo mitologico il fuoco si sposta sul rapporto con Ulisse, rappresentato talora in termini inusuali.

⁴³ Sull'interpretazione di questa difficile opera si veda: Kuhn 301-35; Bettini e Franco 354-55.

⁴⁴ Sull'iconografia di Circe negli affreschi rinascimentali italiani si veda Lorandi *passim*; in generale sulla ricezione di Omero nella pittura rinascimentale si veda Capodiceci et Ford *passim*; Freedman *passim*.

⁴⁵ Sull'interesse del pensiero umanistico e rinascimentale per la magia e sull'arte come specchio di questa riflessione si veda Macioce *passim*; Morel *passim*.



Fig. 1

Dosso Dossi (1480-1542) era attivo alla corte estense a Ferrara ed era amico di Ludovico Ariosto, il cui *Orlando Furioso* era letto e celebrato in tutto il mondo. Ferrara era in quegli anni un luogo d'incontro tra culture differenti, in cui elementi di tradizione medievale si fondevano con la filosofia umanistica, la cultura classica, l'interesse per l'alchimia, la magia e per il pensiero esoterico di Pico della Mirandola. In una grande pittura ora a Washington, datata probabilmente prima del 1520 (fig.1), Dosso rappresenta una luminosa Circe nuda, che insegna qualcosa agli animali intorno a lei. Ai suoi piedi c'è un libro con dei segni magici, forse un pentacolo. L'atmosfera è pacifica, statica, sospesa, misteriosa. Non ci sono né uomini né eroi, a turbare la quiete di questa maga "naturalista". La stessa atmosfera incantata, in una cornice decisamente più esotica si ritrova nel dipinto di un'altra incantatrice (fig. 2), sempre opera di Dosso Dossi, variamente interpretata come Circe o Melissa o Alcina; una figura in cui suggestioni diverse – echi, più che ritratti – contribuiscono a creare un'immagine mitica indefinita ed affascinante. Per arricchire l'aspetto esotico, Dosso ricorre ad un vago orientalismo, facendo indossare alla maga un

turbante e un ricco drappo sulle ginocchia⁴⁶. A Dosso Dossi sembrano ispirarsi anche alcuni dipinti negromantici di Angelo Caroselli (1585-1652) in cui una maga riccamente vestita ed attorniata da bestie feroci ma mansuete (in un caso si vedono anche degli omuncoli semi-trasformati) siede all'ingresso di una grotta o di una tenda, in genere da sola⁴⁷. Anche in questo caso è evidente come la personalità dell'incantatrice antica si sia fusa con quella di altre famose maghe protagoniste della letteratura contemporanea. Sebbene mai rappresentata direttamente, ma sempre allusa, la magia è qui al centro dell'interesse. L'incontro con Ulisse ha perso, in queste immagini, ogni importanza.



Fig. 2

⁴⁶ Sulle “Circi” di Dosso si veda Macioce 27-40.

⁴⁷ In un solo dipinto un uomo (presumibilmente Ulisse) siede accanto alla maga. Per un'interpretazione di queste opere si veda Rossetti 109-37.

Non così, ovviamente, negli affreschi dedicati al ciclo di Ulisse, in cui l'episodio di Circe è parte di una serie più complessa di avventure. Dopo la riscoperta di Omero i cicli iconografici con gli episodi di Ulisse divennero molto famosi nelle corti rinascimentali italiane. Ulisse, come Ercole, ben rappresentava infatti lo spirito rinascimentale, con la sua sete di conoscenze, la sua fiducia nell'uomo, le aspirazioni ideali e morali⁴⁸. Emblema della perseveranza, della saggezza e dell'eloquenza, Ulisse era stato protagonista anche in Dante, che esaltando il suo spirito di conoscenza ne aveva fatto una figura proto-umanistica molto amata nel Cinquecento. I dipinti murali con gli episodi delle avventure di Ulisse eseguiti da Pellegrino Tibaldi per Giovanni Battista Poggi sono tra le prime testimonianze della fortuna dell'eroe omerico nelle arti figurative del Rinascimento⁴⁹.



Fig. 3

La Circe di Pellegrino Tibaldi nell'affresco di Circe e Ulisse (1550 circa) nella cosiddetta Sala di Polifemo di Palazzo Poggi a Bologna non ha nulla di

⁴⁸ Sull'uso di Omero nella pittura del Rinascimento in generale si veda Capodiecì et Ford *passim*.

⁴⁹ Sull'interpretazione del ciclo del Tibaldi a Palazzo Poggi si veda Fortunati *passim*.

misterioso. Come l'affresco dell'accecamento di Polifemo nella stessa stanza, è una vera e propria celebrazione della forza maschile (fig. 3). Al centro della pittura c'è un Ulisse muscoloso, colto nell'attimo di sfoderare la spada. Come reazione, Circe e le creature semitrasformate al suolo alzano le braccia come per difendersi. Sebbene Circe stessa sia rappresentata piuttosto atletica e non particolarmente preoccupata (a giudicare almeno dalla postura delle gambe), non vi è alcun dubbio su chi vincerà la contesa: l'intero ciclo della stanza è un omaggio alla mascolinità. La rappresentazione della maga col seno scoperto, che ritorna in questi affreschi, pone l'accento sull'aspetto della seduzione, molto più che quello della magia (Lorandi 454-57). Più ambiguo l'affresco di Annibale Carracci nel Camerino di Palazzo Farnese a Roma (1595-1597), che occupa la lunetta di un soffitto decorato con temi allegorici illustranti la castità. Carracci probabilmente conosceva l'affresco del Tibaldi, poiché vi sono alcuni elementi in comune, non solo il seno nudo di Circe, ma anche la presenza di creature semitrasformate al suolo. L'interpretazione però sembra ben diversa, perché, anche se il tema centrale del ciclo pittorico è la castità, Carracci non sottolinea l'ostilità implicita nel confronto mitico tra la dea e l'eroe, ma piuttosto la seduzione, in un clima elegiaco, privo di tensione drammatica. E quanto alla supposta castità dell'eroe, l'immagine lascia aperta la porta al dubbio: i due si guardano intensamente ed è solo perché Hermes arriva da dietro a porgergli il *moly* che sappiamo che Ulisse non soccomberà (Lorandi 466-68, fig. 107).

La magia come farmacopea è in primo piano a Roma, a Palazzo Ricci-Sacchetti (1553-1556), dove l'episodio di Circe e Ulisse decorava la sala delle udienze del Cardinal Giovanni Ricci. Qui sono rappresentati sincronicamente, sullo sfondo di un idilliaco paesaggio montuoso, due momenti diversi del mito: Mercurio che porge ad Ulisse il *moly* e l'incontro con Circe, completamente vestita, che sta preparando una pozione in un vaso. Non c'è bacchetta magica, e più che altro sembra di assistere ad uno scontro tra farmacologie diverse: una medicina buona, i cui *pharmaka* aiutano la virtù e una più ambigua, quella di Circe, con le sue pericolose pozioni magiche (Lorandi 457-58, fig. 100). A Firenze, a Palazzo Portinari-Salviati (1575-1576), Alessandro Allori aveva dipinto una Circe bella e sognante all'interno di un riquadro della volta nel Cortile degli Imperatori. Come Dosso Dossi, l'Allori privilegia la tematica individuale, sia pure, in questo caso, all'interno di un ciclo mitologico, rappresen-

tando una Circe seminuda, con i simboli della magia (bacchetta e libro), mentre l'incontro tra Hermes e Ulisse è relegato sullo sfondo, chiaramente in secondo piano. La maga è circondata dai suoi animali, feroci ma mansueti, ed è rappresentata in un assorto distacco: l'atmosfera è quella di un paradiso in terra ed il clima spirituale è lo stesso di Dosso Dossi. Anche qui, come nelle raffigurazioni individuali, Ulisse è relegato in secondo piano (Lorandi 464-65, fig. 106).

5. *Circe fin de siècle: seduttrice e femme fatale*

Sorvolando un paio di secoli, mi soffermo su un altro periodo in cui, come nel Cinquecento, il mito di Circe conosce una nuova fortuna e si presta ad un'altra trasformazione. Come abbiamo visto, nel Rinascimento Circe è una maga (soprattutto nelle rappresentazioni isolate, dove la nudità o semi nudità ricorda la sua origine soprannaturale) o una seduttrice, che usa le arti magiche fondamentalmente per sedurre.

Alla fine del XIX secolo, in un clima spirituale di grandi cambiamenti sociali e culturali, che vedono gli inizi dell'emancipazione femminile, la nascita della psicoanalisi, l'affermazione dei primi movimenti omosessuali, e la stretta repressiva della morale tradizionale, Circe diventa una *femme fatale*. Non più dea, non più nemmeno maga, Circe è soprattutto una seduttrice. Rappresenta un modello di femminilità "disturbante", molto diffuso (o che si credeva molto diffuso) e sicuramente molto temuto dalla cultura profondamente misogina dell'epoca. Il tema della seduzione è in primo piano assoluto adesso, la magia è in genere solo uno degli strumenti di questa seduzione, espressione di un'analogia simbolica per cui il "fascino" – malvagio – che lei esercita sugli uomini è magia⁵⁰. Una volta perduta la sua complessità la figura di Circe appare dunque scissa nelle sue componenti basilari: Circe diventerà nella letteratura e nell'arte decadentista di *fin de siècle* di volta in volta una maga malvagia, un demone, o un vampiro, l'amante gelosa di Ovidio diventerà una seduttrice o una prostituta, gli aspetti liminali della sua personalità porteranno alla creazio-

⁵⁰ Si veda anche Franco 2012a, 136-38.

ne di inquietanti figure verginali, quasi delle madonne (Staed 108)⁵¹. La *femme fatale* è una belva dall'aspetto angelico, bellissima, conturbante, torbida, una vera mangiatrice di uomini. Nel pensiero superomista la *femme fatale* diventa non di rado una specie di vampira, che succhia il sangue (o lo sperma) dell'uomo per distruggerlo e lasciarlo senza forze (come la Circe delle allegorie medioevali), un attentato al mito del vero maschio, incarnando così il polo negativo della dicotomia angelo del focolare – demone in cui la cultura profondamente maschilista della seconda metà dell'Ottocento aveva forzato l'identità femminile⁵². Con la sua capacità di trasformare gli uomini in bestie, Circe incarna perfettamente i pericoli della seduzione e soprattutto le funeste conseguenze dell'attrazione per una *femme fatale* sugli uomini: in un dipinto del 1893 Hacker rappresentava significativamente Circe come una giovane donna nuda verso cui si avvicinano, strisciando sul ventre, uomini già parzialmente trasformati in porci (Dijkstra 321, tav. IX, 54). Come la *femme fatale*, Circe rappresenta l'immaginario temuto e segretamente desiderato di un'inversione dei ruoli, in cui la donna domina sul maschio⁵³.

Un'immagine popolare tra fine Ottocento e inizio Novecento era quella di una Circe più o meno esplicitamente pornografica. Il maiale, in queste riduzioni di Circe a cortigiana/prostituta diventa allora un simbolo della sua lussuria e dell'abbrutimento conseguente alla schiavitù dei sensi, assumendo dunque una connotazione simbolica completamente diversa da quella originale: diversamente dalla tradizione biblica, il maiale nel mondo omerico non è infatti né un animale impuro, né un animale vorace, né tantomeno è legato alla sfera di Afrodite⁵⁴. L'immagine della *Pornokrates* di Félicien Rops (1878), in cui una Circe nuda e bendata si lascia guidare dal maiale che tiene al guinzaglio,

⁵¹ Si noti come in genere Circe si sia anche liberata del mito di Ulisse: mentre nella letteratura contemporanea l'eroe continua a svolgere un ruolo importante come controparte della dea, nelle arti figurative questi scompare o viene relegato ad una posizione assolutamente marginale. Staed sottolinea come nella letteratura decadentista Circe non sia solo la responsabile del potere metamorfico, ma divenga talora lei stessa vittima, trasformata in bestia (110-11).

⁵² Sulla sessualità *fin de siècle* ed in particolare sulla *femme fatale* si veda Dijkstra *passim*.

⁵³ Si veda anche Günther 158-62.

⁵⁴ Cfr. Bettini e Franco 172-76. Il porco semmai, sottolinea Franco, è rozzo ed ignorante, del tutto privo di valenze simboliche sessuali.

ben sintetizza l'avvenuta fusione tra il desiderio sessuale e l'abbruttimento animale. La magia scompare completamente in questa versione del mito: la Pornocrate, nei panni di Circe, è la personificazione della prostituzione (*Pornokrates*, 1878: Bonnier et al., fig. 139)⁵⁵. L'iconografia proposta da Rops ebbe molto successo, come dimostra la presenza di figure femminili più o meno discinte, più o meno abbigliate all'antica, con maiali al guinzaglio, sulle copertine dei giornali in voga o sulle cartoline postali dell'epoca⁵⁶.

Molte sono le Circi "belve" nella letteratura di fine secolo. La *Circe moderna* di Rollinat ha occhi "cavi e funebri" ed il suo amante finisce per morire «empoisonné par ta caresse»⁵⁷. Una Circe affascinante e ferina è anche quella descritta da D'Annunzio, che nel lungo poema *Maia* esprime il doppio punto di vista dell'uomo stremato «dalla fattura di Circe omicida [...] che inganna con voce soave» e quello di Ulisse «sano alla lotta», vero soldato e vero maschio, destinato a smascherare e sconfiggere le insidie della seduttrice (*Laus Vitae XVII*, 1039-41, 1046). Anche in *Alcyone* D'Annunzio torna sul tema di Circe, «Iddia callida», descritta come signora degli animali che tiene prigionieri «i suoi drudi, bestiame del suo piacere» (*Alcyone, Ditirambo I*, 219; 223-24)⁵⁸. Non di rado Circe è raffigurata come una donna bellissima, giovane, sensuale ed apparentemente – ma solo apparentemente – innocua. Pericolosissima è la Circe di Waterhouse (1891), col suo aspetto giovanile e fresco e il gesto imperioso, che attira Ulisse pronta a servirgli la coppa avvelenata e a trasformarlo⁵⁹. Sullo sfondo, riflesso nello specchio, si vede Ulisse, che esita, spaventato. La superiorità di Circe rispetto al seminascosto eroe è evidente, il trono decorato con leoni e lo specchio circolare dietro di lei accentuano l'impressione della sua invincibilità. Agli anni Novanta appartiene anche un'altra Circe dello stesso au-

⁵⁵ Sulla *Pornokrates* di Rops si veda in particolare Staed 114-17.

⁵⁶ Staed presenta due esempi: una cartolina postale del 1901 e la copertina del settimanale parigino *Album du Gil Blas* del 1896 (117-18).

⁵⁷ Maurice Rollinat, *À la Circé moderne* (1883); Rollinat 101.

⁵⁸ Si veda, per la ricezione di Circe nella letteratura di fine secolo, Staed *passim* e la breve ma molto istruttiva rassegna di Franco in Bettini e Franco, 359-62.

⁵⁹ *Circe offering the cup to Ulysses* (1891); Prettejohn, Trippi, Upstone, and Wageman, Nr. 21. Gli schizzi preparatori per la composizione dimostrano come Waterhouse intervenne più volte sulla figura di Circe, rendendola sempre più autoritaria. Cfr. Prettejohn, Trippi, Upstone, and Wageman, Nr. 95.

tore, più esplicitamente perfida, la *Circe invidiosa* (1892), ispirata all'episodio di Scilla in Ovidio, e rappresentata nell'atto di avvelenare il mare (fig. 4).

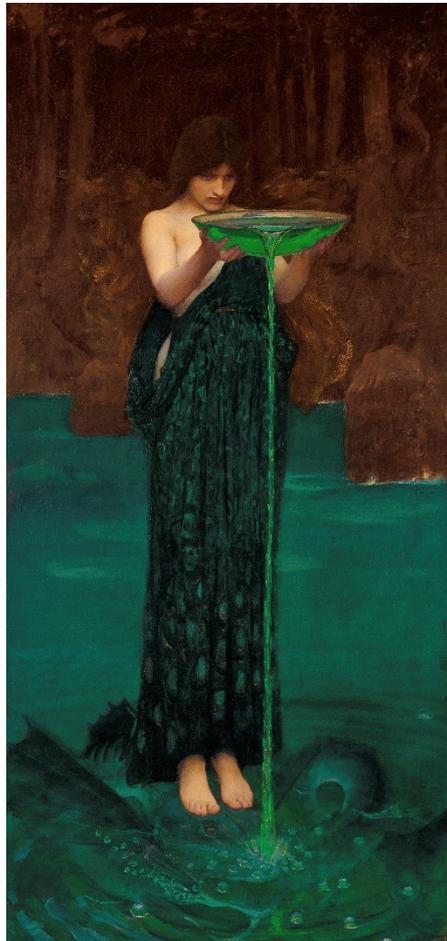


Fig. 4

La magia, del resto, è un tema affascinante per Waterhouse, che, tornando in una fase tarda della sua produzione ai temi omerici ed antichi in generale, già prediletti in gioventù, dipingerà tra il 1911 ed il 1914 due schizzi ad olio di Circi pensose e concentrate, quasi intellettuali, sedute ad un tavolino e chine su fogli ed intrugli alchemico-matematici (fig. 5a e 5b)⁶⁰.

⁶⁰ L'interesse per Circe è attestato anche dallo schizzo a matita di una testa (Prettejohn, Trippi, Upstone, and Wageman, Nr. 74), probabilmente preparatoria per un dipinto mai realizzato. Il tema dell'incantatrice, in cui confluiscono elementi culturali diversi, e di cui probabilmente la maga omerica è una delle fonti d'ispirazione, compare anche in *The Magic Circle* (1886) e nelle due Medee degli anni 1906-1907. Anche la misteriosa figura femminile



Fig. 5a



Fig. 5b

Una variante interessante e piuttosto insolita è la Circe di Louis Chalon, del 1888, in cui Circe è presentata nelle vesti di una dea orientale nuda, radiosa ma inquietante. Chalon recupera alcuni elementi fondamentali del mito, come l'ascendenza solare di Circe, ed in effetti sono solo i prosaici maiali in primo piano (ma singolarmente in ombra e per questo in realtà percepiti dall'osservatore solo in secondo momento), che ricordano la versione del mito

di *Destiny* (1900) riprende alcuni elementi tipici dell'iconografia di Circe, come lo specchio circolare e la coppa. Per altri temi di ispirazione "esoterica", si veda per es. anche *Consulting the oracle* del 1884.

più in voga, quella di tentatrice che riduce gli uomini in bestie (Dijkstra 322, Tav. IX, 55)⁶¹.

Rispetto agli altri archetipi antichi della *femme fatale* (Lamia, Salome, Medea, le Sirene), troppo negativamente connotati, Circe è forse quello che meglio ne esprime il carattere ambiguo. Mentre infatti era difficile presentare un'immagine positiva di Lamia o di Salome (altre celeberrime “madri spirituali” della *femme fatale* di fine Ottocento), Circe si è sempre prestata ad incarnare l'ambiguità. Sebbene infatti gli aspetti più mostruosi e vampireschi dell'immaginario collettivo sulla *femme fatale* siano frutto della crisi della mascolinità tradizionale e siano da ricondurre, come giustamente osservato da molta parte della critica, all'insana cultura sessuale di *fin de siècle* (a sua volta risultato di profondi cambiamenti sociali)⁶², la *femme fatale* è una figura polisemica, che si presta ad essere investita anche di altri significati⁶³. Frutto dell'immaginario decadentista, amata dai simbolisti, ma anche emblema di una femminilità di rottura, la *femme fatale* non è dunque una figura univoca, e sarebbe sbagliato interpretarla solo in termini di femminilità repressa, o come il frutto della fantasia perversa scaturita dalla virilità minacciata di *fin de siècle*⁶⁴. Soprattutto nei decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento non mancavano donne reali, intelligenti e spregiudicate, che incarnavano l'ideale (o il contro-ideale se si preferi-

⁶¹ L'opera di Chalon potrebbe aver ispirato la *Circe offering the cup to Ulysses* di Waterhouse, di 10 anni più tarda: sono infatti evidenti le similitudini nella composizione, il trono, il tondo alle spalle, i leoni che fiancheggiano il trono. Si veda anche, per queste opere, Yarnall 164-69.

⁶² Cfr. Bade *passim*; Dijkstra *passim*.

⁶³ Come nota giustamente Binias, la *femme fatale* finisce per essere l'espressione stereotipata di tutto ciò che, nella natura e nel comportamento delle donne, è considerato negativo in quanto sovversivo rispetto alla morale corrente. Proprio questo aspetto sovversivo fa della *femme fatale* anche un'icona del potere femminile, favorendo l'appropriazione dell'immaginario relativo e dei suoi prototipi antichi da parte dei movimenti femministi (39).

⁶⁴ Questa è anche l'epoca della lotta delle donne per il voto e per il diritto allo studio, dei primi movimenti omosessuali, della scoperta dell'istinto e delle società primitive, insomma è un momento di grande ridiscussione dei modelli occidentali consolidati. Bade nota giustamente come l'immagine di mitiche e bibliche *femmes fatales* quali Salome o Judith siano già state usate nell'epoca del Barocco con tutt'altro significato, incarnando indomite figure di donne d'azione (6).

sce) della *femme fatale*⁶⁵. Queste donne godevano di dubbia fama ma di indiscusso fascino e utilizzavano consapevolmente il modello della *femme fatale* per rompere le costrizioni sociali ed uscire dalla subalternità a cui erano altrimenti destinate: frequentavano salotti e finanziavano artisti, spesso avevano loro stesse velleità artistiche o letterarie e si servivano coscientemente (e talora senza scrupoli) del loro fascino. Un intero secolo del resto non aveva fatto altro che classificare, aiutato anche dalla scienza medica e dalla fisiognomica, le donne in categorie ben definite, che non lasciavano spazio tra una norma rigidissima e repressiva e la trasgressione immediatamente catalogata come deviazione, malattia o nevrosi. Non a caso il fenomeno era soprattutto diffuso tra attrici, ballerine ed artiste: tra la languida e subalterna *femme fragile* e la mostruosa ma indipendente *femme fatale*, quest'ultimo modello doveva certamente apparire preferibile a chiunque aspirasse alla libertà personale e professionale⁶⁶.

Dunque la *femme fatale* ed il suo archetipo (uno dei suoi archetipi) sono esempi di rottura con i valori contemporanei sì, ma non necessariamente il frutto della repressione, né della nevrosi e neppure necessariamente un modello antifemminista, come dimostra il ritratto nei panni di Circe dell'attrice austriaca Tilla Duriuex, collaboratrice di Erwin Piscator, attivista di sinistra e membro della resistenza antinazista durante la seconda guerra mondiale⁶⁷. Non di rado la *femme fatale* presta la sua voce alle donne, come nel caso di Augusta Webster, studiosa, traduttrice di classici, poetessa e *suffragette*, autrice negli anni '80 del XIX secolo di un poema "Circe", in cui Circe diviene non più l'oggetto, ma il soggetto parlante, che in un lungo monologo esprime la sua solitudine di donna bella, intelligente, indipendente, che aspetta un amante degno di lei senza trovarlo e le cui trasformazioni semplicemente rivelano la vera

⁶⁵ Per esempio Lady Randolph Churchill (cfr. l'articolo di Carlà in questo stesso numero), Alma Mahler-Werfl, o Luisa Casati, che usarono lo stereotipo della *femme fatale* per uscire dall'anonimato: eccentriche, carismatiche, amanti della notorietà, erano fonte di grande ispirazione per artisti e poeti contemporanei. Sulle *femmes fatales* nella vita reale, si vedano anche Bade 32-39; Nagel 78-79, 93-101.

⁶⁶ Per esempio Ida Rubinstein, Sarah Bernhardt, Mata Hari o Theda Bara, per citare solo alcune tra le più famose.

⁶⁷ Franz von Stuck, *Tilla Duriuex als Circe*, olio su tavola, 1912-1913 (Alte Nationalgalerie, Berlin); cfr. Bettini e Franco Tav. 19.

natura degli uomini con cui finora ha avuto a che fare, cioè bestie⁶⁸. Non è forse un caso che la Webster conoscesse bene i classici e fosse in grado di leggere Omero in lingua originale: la sua Circe si pone infatti al di fuori dell'«interpretazione *mainstream*, quella dello sguardo maschile», come la definisce Franco, recuperando e reinterprestando con voce molto personale alcuni tratti della figura omerica, rappresentando una Circe orgogliosa, intelligente, non sconfitta. A differenza di quella omerica, però, la Circe della Webster non è una dea ma una donna (come lei stessa rivendica con orgoglio), con passioni e desideri umani, ed il suo isolamento è semmai il frutto della sua superiorità intellettuale. Per la prima volta Circe non rappresenta dunque l'Altra, ma la voce del sé (Franco 2012a, 146). Una Circe conturbante, seminuda e biondissima è dipinta da Alice Pike Barney tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Come modella aveva posato la figlia Natalie, giovane irrequieta, poetessa e oggetto di scandalo per i suoi molti amori omosessuali. Circe non è l'unico soggetto mitologico dipinto dalla Barney: nel 1902 Natalie è ritratta ancora come Lucifer e l'altra figlia Laura come Medusa. Alice Pike Barney, appartenente alla buona società americana, “rispettabile” nonostante le sue molte eccentricità, pittrice dilettante e patrona delle arti, non era certo una *femme fatale*, ma era sicuramente una donna indipendente ed incarnava un tipo sociale piuttosto diffuso nella società americana dell'epoca: una donna che pur conducendo una vita tipicamente “upper class” non sempre ne seguiva le regole e usava la propria ricchezza e posizione sociale per forzare con intelligenza i margini sempre molto stretti della propria condizione. Le immagini di mitiche *femmes fatales* dipinte dalla Barney, animate da una grande vitalità, hanno un'espressione più spaventata che spaventosa e mi sembrano l'espressione di una femminilità inquieta alla ricerca di un'identità diversa, che dietro la maschera mitica (sia pure attraverso un'iconografia convenzionale) poteva mettere a nudo tensioni e desideri repressi ed esprimere una consapevolezza sessuale altrimenti inaccettabile⁶⁹.

⁶⁸ Sull'interpretazione della Webster e in generale sulla ricezione femminile del mito di Circe si veda Franco 2012a e 2012b.

⁶⁹ Non così Dijkstra, che commenta: «It is difficult to detect any sort of reassessment or positive transformation of male stereotypes concerning women bestial nature in the image of either Barney or Abbott. Their work suggests that these artists had uncritically accepted

L'identificazione di Circe come prototipo di *femme fatale* non è l'unico motivo del suo successo in quest'epoca. Il fatto che il mito di Circe avesse goduto di grande favore nel Rinascimento italiano (una delle epoche predilette e grande fonte d'ispirazione per i poeti ed i pittori *fin de siècle*) e l'interesse, molto vivo alla fine dell'Ottocento, per i temi esoterici quali occultismo, spiritismo e fenomeni paranormali, hanno certamente giocato un ruolo decisivo, alimentando una corrente interpretativa minoritaria, ma importante, in cui Circe è rappresentata come una maga, non priva di qualità intellettuali. Forse in questo senso va dunque interpretata la Circe favolosa, più sognante che cattiva, romantica, di Edward Burne Jones (1863-1869) (fig. 6), che rappresenta la maga in attesa di Ulisse, mentre prepara la sua pozione circondata da pantere, in una composizione che ricorda da vicino le due Circi incantatrici di Waterhouse.



Fig. 6

the concept of feminine established by the fin de siècle male establishment» (324). Vedi anche Yarnall 168-69. Tuttavia la biografia di Alice Pike Barney e delle sue due figlie, donne emancipate, anticonvenzionali, socialmente impegnate e di un certo successo, non mi sembra supportare questa lettura.

6. *Per una Circe del XXI secolo*

Circe, come abbiamo visto, è una figura straordinariamente prolifica e come poche altre figure mitiche, caricata di valori simbolici estremamente eterogenei, che coprono la sfera del sociale, culturale, politico e soprattutto del “gender”. Circe finisce dunque nella storia, paradossalmente (lei che in origine è una dea), per divenire uno specchio della condizione umana femminile, oggetto di proiezione delle ansie maschili rispetto alla sessualità femminile ma anche, sia pure più raramente, dei desideri repressi e delle aspirazioni frustrate di intere generazioni di donne.

Pur nella diversità delle letture, si individuano nel corso dei secoli alcune costanti della ricezione di Circe: una di esse è certamente l’erotizzazione del personaggio, una norma alla quale pochissime interpretazioni si sottraggono, nonostante in Omero Circe non tenti affatto di sedurre i compagni di Ulisse e la loro trasformazione in maiali non sia affatto il risultato di un atto di seduzione⁷⁰. La seconda componente dominante nella ricezione è l’accentuazione degli aspetti negativi di Circe, attraverso l’esaltazione della componente erotica e della componente magica. Questa riduzione negativa giunge talora fino alla completa eliminazione di ogni forma di positività, appiattendolo il personaggio su quello di una pericolosa fattucchiera, stravolgendo dunque completamente il suo ruolo rispetto alla versione omerica, dove Circe è sì un personaggio ambivalente, ma fondamentalmente positivo. Proprio la magia apre però la strada ad un’interpretazione “eccentrica”, una corrente minoritaria ma persistente, in cui una Circe benevola (o quantomeno neutra) incarna i valori alternativi della filosofia naturale e del diritto all’autoaffermazione.

In conclusione, chi è Circe nel XXI secolo? Come abbiamo visto, il mito è una forma aperta, suscettibile di essere riempita di volta in volta di nuovi si-

⁷⁰ Una componente sessuale è presente, ovviamente, nel rapporto con Odisseo, che apprestandosi a salire sul letto di lei, non nasconde le sue ansie (*Od.* 10, 340-44; cfr. Franco 2012b, 11-12). Questo brevissimo passaggio ha focalizzato per secoli un’attenzione che io credo eccessiva: le paure di Odisseo nei confronti del rapporto sessuale con una divinità sono perfettamente giustificate dallo sconcertante destino di altri eroi prima e dopo di lui: si pensi ad Anchise, azzoppato o accecato da Zeus per aver amato Afrodite, e ad Attis spinto da Cibele all’autocastrazione. Hermes, del resto, non aveva mancato di metterlo in guardia (*Od.* 10, 299-301).

gnificati. Cristiana Franco, nel suo saggio *Variazioni sul mito*, valorizzando alcune interpretazioni “eccentriche” traccia esplicitamente un nuovo percorso di ricezione, nel quale include se stessa: un percorso femminile e femminista, coscientemente inteso a costituire un’ulteriore variante del mito. Uscendo per un attimo dalle vesti della ricercatrice, e rivestendo i panni della lettrice, mi piace pensare che oggi Circe possa essere finalmente compresa. Non più dea, né maga, né *femme fatale*, Circe diventa una donna autonoma, capace di scelte coraggiose e contro corrente, modello di una femminilità indipendente e consapevole, che non ha bisogno, per vivere, di una controparte maschile, ma che non rifiuta l’amore e la compagnia di chi, come lei, non ha paura di mettersi in gioco.

Lista delle illustrazioni:

Fig. 1: Dosso Dossi, *Circe and her lovers in a landscape* (ca. 1525), olio su tela, Samuel H. Kress Collection, courtesy National Gallery of Art, Washington.

Fig. 2: Dosso Dossi, *La maga Circe o Melissa* (1531), olio su tela (The Art Archive / DeA Picture Library / V. Pirozzi).

Fig. 3: Pellegrino Tibaldi, *Ulisse e la maga Circe* (ca. 1550), affresco, Bologna Palazzo Poggi (The Art Archive / DeA Picture Library / A. De Gregorio).

Fig. 4: John William Waterhouse, *Circe Invidiosa* (1892), olio su tela. (The Art Archive / South Australia Art Gallery / Superstock).

Fig. 5a: John William Waterhouse, *Circe (The Sorceress)* (1911), olio su tela, collezione privata (foto © Peter Nahum at The Leicester Galleries, London / Bridgeman Images).

Fig. 5b: John William Waterhouse, *Circe* (c.1911-14), olio su tela, collezione privata (foto © Christie’s Images / Bridgeman Images).

Fig. 6: Edward Burne-Jones, *Circe Pouring Poison into a Vase* (1863-1869), acquarello su carta, collezione privata (© Bridgeman Images).