

**Pietro Verzina**

*Impiego del mito e paradigmi epici in Julio Cortázar:  
Circe (1951)\**

***Abstract***

Il contributo esamina l'influsso, a vari livelli, dei testi epici arcaici sulla composizione del racconto *Circe* di Julio Cortázar, evidenziando come il tema della *femme fatale*, ovviamente presente, non debba per forza essere considerato il punto centrale o predominante nell'analisi del racconto. Oltre all'individuazione di possibili ipotesti, il contributo evidenzia da un punto di vista più generale le modalità formali di ripresa dell'episodio odissiaco, dando attenzione ai valori contestuali dei singoli elementi di caratterizzazione e all'importanza degli aspetti metadiegetici. In base a ciò, si chiarisce come la lettura cortazariana si rivolga al senso profondo dell'episodio omerico, cercando di esprimere il valore esperienziale del contatto, attraverso il femminile, con una realtà essenzialmente inconoscibile, e valorizzando lo sguardo del protagonista come anelito all'impossibile raggiungimento di una diversa dimensione spirituale.

The paper analyses the manifold influence of archaic epic texts on the writing of Julio Cortázar's tale *Circe*. Moreover, it shows how the *femme fatale* motif, which is obviously relevant, is not to be considered crucial or predominant in the analysis of the tale. After the individuation of some possible hypotests, the research focuses on the general modalities of processing the text of the *Odyssey*, giving particular emphasis to some aspects, such as characterization and metanarrative, and to the meaning of some elements in context. It becomes clear how Cortázar's reading of the episode of Kirke is aimed to the expression of its deep meaning: the tale tries to feature the experience of an ineffable reality, being the *feminine* a sort of bridge to there: the view of the protagonist on the world is a longing to a new spiritual dimension, which is however impossible to reach for a mortal being.

Il racconto *Circe* di Julio Cortázar è stato pubblicato nel 1951 nella raccolta *Bestiario*. Protagonista è Mario, un ragazzo di Buenos Aires, fidanzatosi con una donna che ha alle spalle altri due promessi sposi morti tragicamente. Il fatto rende

---

\* Questo studio, presentato in forma di comunicazione nell'ambito del convegno «Tradizione classica e cultura contemporanea. Idee per un confronto (Milano – Pavia, 9-10 giugno 2016)», organizzato dalla Consulta Universitaria di Studi Latini (CUSL) <http://www.cusl.eu/wordpress/?p=619>, è una sintesi di un lavoro più esteso e articolato attualmente in corso di revisione. Mi preme ringraziare il prof. Luis Arturo Guichard dell'Universidad de Salamanca per i preziosi consigli e le interessanti discussioni che mi hanno permesso di avviare le mie ricerche su Cortázar. Ringrazio inoltre la Fundación Juan March di Madrid per avermi gentilmente dato la possibilità di consultare e riprodurre parzialmente a fini di ricerca i volumi annotati della Biblioteca Cortázar.

Delia oggetto di *chismes* (pettegolezzi) da parte del vicinato, che Mario combatte con tutte le proprie forze, materiali e psicologiche. Egli cerca di essere benevolo con Delia, assaggia i suoi cioccolatini e i suoi liquori che nessuno vuole, finché non inizia a ricevere lettere anonime e la situazione diventa insopportabile. Anche se non vi è niente di concreto contro Delia a parte alcuni dubbiosi segni funesti, Mario comincia a nutrire sospetti e ad aver paura, finché non scopre, una sera, pezzetti di scarafaggio in uno dei cioccolatini e arriva quasi a soffocare la donna nel buio della cucina.

Ho avuto modo di esaminare la biblioteca personale dello scrittore, conservata sin dagli anni 1990 presso la Fundación Juan March di Madrid e contenente i libri di cui Cortázar disponeva nel suo appartamento di Parigi, città ove visse dal secondo dopoguerra alla morte. Cortázar, classe 1914, ebbe una formazione classicista presso la Escuela Mariano Acosta di Buenos Aires, che però non incluse lezioni sistematiche di lingua greca, che egli non conosceva<sup>1</sup>. Per i poemi omerici (che egli lesse per la prima volta proprio all'epoca in cui frequentava la scuola) egli usò nel periodo scolastico una ritraduzione spagnola dalla fortunata versione francese di Leconte de Lisle. Come egli stesso dice in un'intervista<sup>2</sup>, a tali versioni di scarso pregio Cortázar rimase sempre affezionato pur conoscendo altre traduzioni, e si comprende bene che furono sempre per lui le edizioni di riferimento e consultazione. Nella biblioteca si possono individuare appunto queste edizioni, senza testo a fronte, firmate e datate al 1933, insieme ad altro materiale interessante per la valutazione del racconto e risalente allo stesso periodo<sup>3</sup>. Evidentemente Cortázar si portò dietro queste copie dall'Argentina a Parigi, conservandole e continuando a usarle per tutta la vita.

---

<sup>1</sup> Per una prospettiva approfondita sul rapporto di Cortázar con la letteratura greca antica, con esame dettagliato della biblioteca personale dello scrittore, vd. MONBALLIEU (2012b). Alcune notizie sul rapporto di Cortázar con i poemi omerici sono tratte dall'intervista riportata in CASTRO-KLAREN (1980).

<sup>2</sup> CASTRO-KLAREN (1980, 22). Cf. MONBALLIEU (2012b, 390).

<sup>3</sup> Si tratta di una *Iliada*, in due volumi, ritraduzione spagnola di Germán Gomez de La Mata dalla versione francese di Leconte de Lisle, pubblicata nel 1915 (BC-L-Hom4); una *Odisea* (contenente anche gli *Inni omerici*), anch'essa in due tomi e ritradotta da Nicasio Hernández Liquero da una versione francese di Leconte de Lisle, del 1916 (BC-L-Hom5); un'edizione tascabile in un solo volume comprensiva di poemi esiodei (*Tegonia, Opere, Scudo di Eracle*), *Inni orfici* e *Idilli* di Bione e Mosco, degli stessi traduttori dell'*Iliade*, edita nel 1921 (BC-L-Hes). Nessuna di queste edizioni, tutte dell'editore Prometeo di Valencia, include il testo originale greco. Ogni tomo reca sul frontespizio la firma «Julio Cortázar» e, sempre di suo pugno, la data di acquisizione, «marzo 1933» (nel caso dell'*Odisea* manca l'indicazione del mese). Vi è poi altro materiale di interesse relativo alla Grecia antica, più che altro da datare a periodi successivi e scarsamente o per nulla annotato, come edizioni dei frammenti di Eraclito, edizioni economiche delle *Argonautiche* in traduzione francese e saggi di storia, letteratura e storia dell'arte.

Si possono distinguere nei libri alcune annotazioni di chiosa (verosimilmente da attribuire al periodo di studio<sup>4</sup>), da altre, più esigue, contenenti valutazioni estetiche o giudizi personali. Si segnalano in particolare alcune sottolineature a penna blu relative all'episodio di Circe in *Od.* 10. Dalle lettere si ricostruisce che queste risalgono probabilmente all'epoca della scrittura del racconto o all'epoca in cui Cortázar doveva presentare in Germania il film *Circe* di Manuel Antín del 1964 tratto dal racconto, alla cui sceneggiatura lo scrittore aveva collaborato<sup>5</sup>. Esse sono quindi volte a enucleare i temi principali dell'episodio, e mi hanno guidato nel selezionare e distinguere i vari temi. Per esempio, Cortázar sottolineò la frase *pero puso veneno en el pan*, che corrisponde a *Od.* 10, 235 s. ἀνέμισγε δὲ σίτω / φάρμακα λύγρ(α) e che tocca un tema fondamentale, quello del cibo. È noto infatti che Cortázar scrisse il racconto per superare l'ossessione di trovare insetti negli alimenti. Si tratta spesso di frasi incisive o gnomiche. Cortázar usava trarre dai testi, non solo antichi, dei *frammenti rivelatori*, che spesso usava come epigrafi dei suoi racconti, e che conservano un certo valore nonostante, o anche attraverso, la decontestualizzazione. Il senso assoluto di tali brani è privilegiato rispetto al valore contestuale originario<sup>6</sup>. Questo spiega evidentemente anche la

<sup>4</sup> Tra le due edizioni, i due tomi dell'Iliade sono i più annotati, il primo in particolar modo. Ciò è senz'altro indice dell'ordine di lettura o di studio: gran parte delle annotazioni è costituita da riferimenti ed esplicazioni mitologiche che tendono a comparire alla prima occorrenza del nome di un personaggio. Spesso le note aggiungono il nome latino o il nome volgare spagnolo al nome in forma greca o all'epiteto del personaggio usato nel testo stampato; in alcuni casi le note riportano qualche breve notizia mitologica o storica, o ancora alcune annotazioni filologiche (soprattutto nel volume esiodeo). Queste annotazioni, in alcune delle quali è citato il professor Marasso, insegnante di Cortázar alla Mariano Acosta, denotano chiaramente che i testi erano usati in ambiente scolastico. Cf. MONBALLIEU (2012b, 390 ss.).

<sup>5</sup> MONBALLIEU (2012b, 395, n. 68 e 69) ritiene che la sottolineatura a matita risalga alla prima lettura dell'*Odissea*, mentre le sottolineature in blu risalirebbero all'epoca della preparazione del film, negli anni 1960, come proverebbe una lettera a Manuel Antín (16 maggio 1964, *Cartas*, vol. II, p. 714) dove lo scrittore sostiene di esser tornato a rileggere l'*Odissea*, cosa che non avrebbe invece fatto all'epoca della scrittura del racconto. Il testo della lettera è fortemente interessante. Cortázar si lamenta della richiesta da parte degli organizzatori del festival di Berlino di una nota esplicativa al film, e ricava queste note rileggendo il poema omerico (la traduzione corrisponde a quella dell'edizione citata): «En el canto décimo de *La Odisea*, Circe recibe a los compañeros de Ulises, les ofrece vino, harina y miel dulce; todo eso les ofrece, y también pan envenenado. Algo indescriptiblemente abominable ocurre entonces. Un sobreviviente – pues alguien debe sobrevivir para que el horror no cese nunca – cuenta luego: “Y yo quedé fuera, temiendo una emboscada. Todos desaparecieron a la vez, y ninguno ha vuelto a presentarse...” ¿Quién es Circe? ¿La maligna diosa que transforma a los hombres en cerdos? ¿La ardiente enamorada de una noche de Ulises? ¿La maga que muestra al héroe la ruta del infierno? ¿O quizá Circe es un mero nombre para Lola, para Irene, para Delia, para ti?».

<sup>6</sup> Cf. CASTRO-KLAREN (1980, 12 s.).

passione di Cortázar per i frammenti dei presocratici e in particolare di Eraclito, come testimonia anche la presenza di varie edizioni nella biblioteca<sup>7</sup>.

Il racconto è stato oggetto di un certo numero di analisi critiche da parte di studiosi di letterature sudamericane, incentrate tutte sull'archetipo della *femme fatale*. Una critica di stampo junghiano è particolarmente opportuna nel caso di Cortázar, in quanto lo scrittore stesso aveva una concezione della letteratura che deve molto alla teoria dell'inconscio collettivo, e su ciò si basava anche il suo approccio ai testi classici<sup>8</sup>. Molti personaggi cortazariani, anche del periodo più maturo, sono elaborati proprio attraverso il concetto di archetipo. Mi pare però che questo tipo di analisi, seppure indispensabile, non esaurisca l'argomento. Di varia natura sono, come si vedrà, gli apporti possibili da una prospettiva classicista, e una visione d'insieme del racconto che tenga conto del contesto in cui è inserita la figura di Delia e dei valori del contesto originario.

Possiamo analizzare la presenza del classico in due livelli distinti, quello della ricezione mitologica e quello ricezione letteraria. La ricezione del mito in quanto mito ha per oggetto Circe come archetipo della *femme fatale* nei suoi attributi canonici e nella sua evoluzione concettuale nella letteratura, un aspetto quindi astratto che va ricollegato globalmente all'interesse di Cortázar al tema anche da un punto di vista più speculativo (come dimostra la presenza nella biblioteca di libri come *The White Goddess* di Robert Graves, pubblicato nel 1948<sup>9</sup>). L'altro livello è invece più concretamente rappresentativo e narrativo, e si riferisce alla ricezione di Circe non come modello astratto, ma come personaggio colto nella concreta rappresentazione letteraria e narrativa delle fonti arcaiche, che è poi l'unica forma che è dato trovare, dato che del mito greco possediamo solo multiformi elaborazioni di un originale che non c'è.

In primo luogo possiamo relazionare la vicenda di superstizione nei quartieri sudamericani di inizio Novecento al contesto esperienziale dell'episodio di Circe nell'ambito dei viaggi marini di Odisseo. A questo riguardo, i concetti di *fantastico* e *meraviglioso* di Todorov sono stati chiamati in causa da Goyalde Palacios<sup>10</sup>, che parla di una traduzione dal *meraviglioso* al *fantastico*. Mentre il *meraviglioso* si trova nel mondo astratto e lontano del mito, il *fantastico* è prossimo al possibile ed assume, con la sua potenzialità di toccare il reale, un

---

<sup>7</sup> Sull'interesse di Cortázar per Eraclito vd. HOUVENAGHEL-MONBALLIEU (2011, 397 s. n. 30), cf. MOBALLIEU (2012a). L'interpretazione "eraclitea" del finale di *Circe*, tuttavia, è molto poco convincente.

<sup>8</sup> Vd. HERNÁNDEZ DEL CASTILLO (2013).

<sup>9</sup> BC-L-Gra13. La copia è un regalo con dedica non datata.

<sup>10</sup> GOYALDE PALACIOS (1998, 114). Sul fantastico in Cortázar in relazione al mito cf. anche PALETTA (1999), BOZZETTO (1988, § 4 s.), DUFAYS (2007, § 4).

valore *perturbante*. Se la Circe omerica quindi è nell'idealità dell'archetipo mitico, la vicenda di Delia, in bilico tra sovrannaturale e ordinario, vicina per certi versi al mondo della superstizione popolare più che a quello della magia, sarà dunque una creatura del *fantastico*. Se vogliamo usare tali categorie todoroviane (che d'altra parte lo stesso Cortázar giudicava rigide e poco convincenti<sup>11</sup>) non possiamo però non chiamare in causa un certo relativismo del concetto di *perturbante*.

In un recente articolo Alessandro Iannucci<sup>12</sup> ha sottolineato come le avventure narrate nell'*Apologo* di Odisseo rientrano solo per i lettori delle epoche successive nella categoria di *meraviglioso*, ma che invece non solo per i narratori interni, i Feaci, ma anche per l'*audience* omerica si trattava probabilmente di *fantastico*, in quanto ci si riferiva a entità e fenomeni che un marinaio riteneva verosimile poter trovare nei mari, quindi di racconti potenzialmente *perturbanti*. Circe si offriva a quel pubblico senza il distacco che il lettore odierno, dotato di un paradigma di realtà differente, sente tra il proprio mondo e le magie di un personaggio ormai completamente letterario di un'epopea del mondo antico. Poiché per i Greci di epoca arcaica il sovrannaturale aveva, rispetto a noi, una collocazione diversa all'interno del reale, Circe causava un effetto più *perturbante* che non una storia semplicemente meravigliosa. Circe si configura come un personaggio *contemporaneo* ai narratori, un pericolo che, in un certo senso, minaccia e inquieta, e sentire parlare di lei dalla bocca di Odisseo, testimone oculare, ha sui Feaci un effetto ben diverso dal racconto *meraviglioso* sugli amori di Ares e Afrodite cantato da Demodoco nella stessa occasione.

In questo senso il riportare le magie di Circe a un contesto di superstizione, e cioè nell'ambito del fantastico, va inteso nel senso di una valorizzazione dei rapporti contestuali tra personaggio e mondo, con un atteggiamento in parte naturalista e in un modo abbastanza diverso da quanto Cortázar leggeva nei suoi modelli romantici<sup>13</sup>. In Cortázar il valore contestuale di Circe è senz'altro vivo e conservato: Delia è al centro di una narrazione potenzialmente *perturbante*, che supera cioè una distaccata raffigurazione mitologica e diviene forma concreta, presente. Ciò spiega anche l'uso di un narratore interno (per quanto poco visibile), il quale riferisce la vicenda come episodio occorso nella propria infanzia, di cui si

---

<sup>11</sup> CASTRO-KLAREN (1980, 31 s.).

<sup>12</sup> IANNUCCI (2012, 91 s.).

<sup>13</sup> I modelli romantici ebbero sempre grandissima attenzione da parte di Cortázar, in particolare Keats, cui egli dedicò anche alcuni studi.

ricarda imperfettamente, ricalcando formalmente, in certa misura, l'*Apologo* di Odisseo, in modo da dare una certa connotazione narrativa alla vicenda<sup>14</sup>.

Questo modo di presentare la storia può passare forse inosservato, ma è un elemento determinante, poiché è adeguato a una storia colma di stranezze, ambiguità, punti oscuri, elementi irriducibili alla razionalizzazione, mantenendo un alone di mistero e suggestione, ed evitando di distruggere nettamente quel criterio di realismo che è in grado di produrre il *fantastico* e il *perturbante*<sup>15</sup>. Non è certo indifferente che tutta la storia passi per gli occhi suggestionabili di un bambino, che narrerà le cose da adulto in base alla sua memoria imperfetta. L'espedito retorico di demandare a un narratore di secondo grado le 'stranezze' non è affatto nuovo. È noto che nella stessa *Odissea* gli elementi fantastici sono relegati per lo più nell'*Apologo*, quindi in una narrazione di secondo grado in cui a narrare è Odisseo in prima persona; la prima apparizione di Circe è addirittura relegata a un narratore di terzo grado, Euriloco. Un espediente del genere è comune anche nel romanzo antico, in particolare in Petronio e Apuleio, dove è indice del rapporto dell'antico col sovrannaturale<sup>16</sup>.

Quindi, se la perturbazione può risultare alla fin fine, per ovvie ragioni antropologiche, più blanda per il lettore di Cortázar che per l'*audience* omerica, è di certo un elemento vivo per il narratario di secondo grado (a cui corrispondono nell'ipotesto i Feaci) e per i personaggi che recepiscono, come narratori interni, i *chismes* a proposito di Delia. Essi, di fatto, equivalgono ai compagni di Odisseo che ascoltano terrorizzati il racconto di Euriloco sulla spiaggia di Eea senza riuscire a risolvere le ambiguità e i sospetti: per loro Circe non è una storia

<sup>14</sup> «Yo me acuerdo mal de Delia... (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces) [...] Yo me acuerdo mal de Mario, pero dicen que [...] Ahora es ya más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores». Cf. GOYALDE PALACIOS (1998, 114). Sul narratore, BOZZETTO (1988, § 4) fa giustamente notare che la storia è «mal cadrée», poiché il narratore ora non ricorda, ora conosce elementi come l'espressione di Delia durante il suo incontro a due con Mario: cf. BOCCUTI (2012, 234). La cosa non è rara e non è da considerare un errore narrativo, corrisponde anzi a un'estensione fantastica significativa. Bozzetto la collega alla «composition synchrétique des dessins d'enfant». È assai significativo che la cosa accada anche in Omero, e proprio nell'episodio di Circe. DE JONG (2001, *ad Od.* 10) fa notare appunto come l'Odisseo narratore non possa conoscere nel dettaglio il viaggio e i pensieri di Euriloco (che è focalizzato) quando questi prende parte alla spedizione che raggiunge per la prima volta la casa di Circe e alla quale Odisseo non partecipa; eppure l'Odisseo narratore riferisce tali particolari con precisione.

<sup>15</sup> Cf. BOCCUTI (2012, 234).

<sup>16</sup> Cf. STRAMAGLIA (1998, 34): «I romanzieri greco-latini [...], allorché introducono *ghost stories* e simili nelle loro trame, le presentano di norma o come sogni (scappatoia sempre comoda), oppure come un "racconto nel racconto" (metadiegesi): un espediente, quest'ultimo, che ha il duplice vantaggio di conferire *ipso facto* veridicità al narrato, ma nel contempo di deresponsabilizzare il narratore 1° nel momento stesso in cui cede la parola al narratore 2°».

meravigliosa, ma una notizia presente, che fa paura. Così la pericolosità concretamente percepita dai personaggi del racconto cortazariano non ha niente di un mito lontano. È proprio nella percezione interna dei fatti (Feaci, compagni di Odisseo, Odisseo / vicini e genitori di Delia, Mario e la sua famiglia, narratario) che la pericolosità di Circe / Delia si esplicita nella sua sostanza, ed è quindi facendo leva su questo punto di vista che meglio si può intendere il motivo di talune trasformazioni di Circe da Omero a Cortázar. Perché Circe possa perturbare, ecco dunque che lontani elementi mitici vengono assimilati a un contesto di superstizione. Il timore della pura potenza Circe diventa orrido, i filtri diventano blatte, la potenza stessa della maga si riduce alle alchimie di una povera emarginata. E in questa concezione vanno ricompresi anche il dubbio, la frammentarietà, il sapere e non sapere, il credere e non credere, poiché la perturbazione che origina dalla superstizione è data da questa continua tensione tra suggestione e sforzo razionalizzante. Da ciò l'onnipresenza del dubbio e dell'incertezza al posto di un timore più semplice e schietto che invece troviamo nel racconto originario, e da ciò anche un disvelamento più imperfetto dell'ammaliatrice rispetto al più netto riconoscimento che troviamo in Omero (per quanto Circe conservi anche dopo questo dei punti oscuri).

Più che una ricognizione degli elementi ricavati dal racconto omerico, peraltro spesso scontati e facilmente riconoscibili nella caratterizzazione di Delia (tessitura, preparazione di liquori, canto), è interessante quindi esaminarne i valori contestuali. Vediamo ad esempio il brano che introduce la prima apparizione di Delia, rappresentata in un'oscura sintonia con gli animali<sup>17</sup>, come *πότνια θερῶν*, seguita da un gattino per le vie del quartiere e avvicinata docilmente da cani, con impressione e disprezzo del vicinato e dalla madre di Mario.

A veces salía sola hasta el antiguo barrio, donde Héctor la había festejado. Madre Celeste la vio pasar una tarde y cerró con ostensible desprecio las persianas. Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos. La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo. Y las mariposas venían a su pelo – Mario vio dos en una sola tarde, a San Isidro –, pero Delia las ahuyentaba con un gesto

<sup>17</sup> Superfluo ricordare l'importanza degli animali nell'opera di Cortázar, in particolare nei racconti (vd. testi come *Bestiario*, *Carta a una señorita de Paris*, *Las Ménades*, *Orientación de los gatos*, *Axolotl*, *Cefalea* etc.).

liviano. Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto, antes que Héctor.

(*Circe*, p. 79)

A proposito di questo brano, la critica ricollega il rapporto Delia-animale richiamato in questa scena al tratto più noto della maga omerica, cioè il potere di trasformare uomini in bestie<sup>18</sup>, uno dei simboli più memorabili della sua potenza distruttiva. Da qui l'interpretazione che nel racconto di Cortázar gli animali rappresentino in qualche modo vecchi amanti trasformati. Non voglio certo escludere la validità di questa interpretazione<sup>19</sup>, tuttavia limitarsi ad essa è riduttivo, perché tiene conto del mero valore concettuale e simbolico degli elementi narrativi, e non rende giustizia al loro impiego rappresentativo concreto, di certo né statico né meramente enunciativo.

Il brano prende evidentemente spunto da *Od.* 10, 210-20 (di seguito nella traduzione usata da Cortázar):

<sup>18</sup> Vd. ad esempio GOYALDE PALACIOS (1998, 113 s.), HOUVENAGHEL-MONBALLIEU (2008, 740) etc. GOYALDE PALACIOS (1998, 113s.) fa notare come in Ovidio l'episodio di Circe comprenda, così come in Cortázar, vari animali, e non solo porci. Trovo interessante segnalare che questi animali (lupi, orsi, leoni) oltre che essere (ma sempre implicitamente) il frutto delle trasformazioni indotte da Circe, anche in Ovidio introducono la figura e che anche in questo caso è sottolineato lo stupore per le bestie ammansite (*Ov. Met.* 14, 255-59). Sull'analogia del racconto col testo ovidiano vd. anche BOZZETTO (1988). La relazione tra il racconto e Ovidio, in ogni caso, non mi pare strettissima. Dalla copia personale di Cortázar delle *Metamorfosi* non si può dedurre niente poiché si tratta di un'edizione non annotata del 1953 (BC-L-Ovi2), ma di certo la versione ovidiana della storia di Glauco e Scilla, che coinvolge Circe nella seconda parte (*Met.* 14, 1-74), era nota a Cortázar perché oggetto del libro II di *Endimione* di John Keats, di cui lo scrittore si occupò. Cf. HERNÁNDEZ DEL CASTILLO (2013, 24 s.) = (1981, 24 s.).

<sup>19</sup> Cf. GOYALDE PALACIOS (1998, 114), che fa notare come Cortázar stesso confermi in qualche modo la cosa in un'intervista. Nel testo omerico, va notato, tale interpretazione non è così scontata come si potrebbe credere. Il testo omerico usa il verbo *καταθέλγειν* (v. 213, nella traduzione usata da Cortázar *habíalos domesticado*), con cui indica l'ammansire di bestie feroci tramite i filtri da parte di Circe, e ciò potrebbe collidere con la suddetta interpretazione secondo cui gli animali sono esseri umani trasformati, o perlomeno mette in evidenza che il tratto di interesse in questo luogo non è l'avvenuta trasformazione, ma la prodigiosa docilità degli animali, che è un elemento in gran parte distinto. Cf. HEUBECK (1983, *ad loc.*), YARNALL (1994, 11) definisce molto bene la questione: il narratore interno (Odisseo) quando racconta la prima volta della spedizione dei compagni si astiene dall'interpretare gli animali come visitatori trasformati: tale interpretazione si ricava dalle parole successive di Euriloco (ma, va aggiunto, implicitamente: Euriloco non dice niente di esplicito circa quegli animali e la loro presunta natura umana); interpretare le bestie che circondano la casa di Circe come visitatori trasformati rimane autoschediastico, mentre è certo (ed è un tratto assai più rilevante) che la presenza di animali docili in quanto tali mantiene un valore iconico a sé, che va associato alle rappresentazioni della *πότνια θερῶν* (vd. anche *infra*, sull'*Inno ad Afrodite*). Cf. YARNALL (1994, 36-43), FRANCO (2010, 129-44).



Y hallaron en una valle, sito en un descampado, los palacios de Circe, elevados sobre piedras pulidas. Y en sus alrededores vagaban lobos monteses y leones, pues Circe habíalos domesticado administrándoles pérfidas mixturas; y no sólo no se arrojaban sobre los hombres, sino que se les acercaban moviendo sus largas colas, como los perros acarician<sup>20</sup> á su amo cuando acaba de comer y suele arrojarles buenos despojos. Así también los lobos de fuertes uñas y los leones rodearon, acariciantes á mis compañeros; y estos se asustaron al ver á semejantes fieras temibles y se detuvieron á la puertas de la Diosa de hermosos cabellos.

(BC-L-Hom5, vol. 1, pag. 152s. = *Od.* 10.210-20, trad. Nicasio Hernández Liquero post Leconte de Lisle).

È importante capire non solo che il brano di Cortázar ricalca nella rappresentazione l'ipotesto greco, riducendo leoni e lupi a un contesto cittadino, ma soprattutto il fatto che gli animali ammansiti costituiscono anche in Omero la prima manifestazione di Circe<sup>21</sup>: l'effetto straordinario sugli animali e il loro asservimento segna (nel resoconto di Euriloco) *l'entrata in scena di Circe*, la sua prima manifestazione, il primo elemento con cui la sua figura viene delineata. Nell'ambito della presentazione, la celebre capacità di trasformare gli uomini in bestie, quindi il carattere distruttivo della donna, è ancora un tratto implicito. La docilità delle bestie caratterizza per prima cosa il carisma femminile nel suo rapporto privilegiato e incomprensibile con il mondo della natura. La scoperta graduale della pericolosità di Circe attraverso questo aspetto è certamente un tratto narrativo colto da Cortázar.

Che il fulcro espressivo della scena sia il suo valore prettamente iconico è testimoniato dal fatto che essa sia elaborata sulla base di un preciso motivo. Nell'elaborazione cortazariana, del resto, è spesso facile cogliere riferimenti a motivi più che a singole scene. La scena appena descritta non è statica come in *Od.* 10, 210-20, dove la *πότηνια θερῶν* non si muove, ma dinamica e processionale: un gatto segue Delia, che incede con sicurezza. La scena ricorda sicuramente l'avanzata sull'Ida della dea in *Hymn. Hom. Aphr.* 68-74. Cortázar

<sup>20</sup> Da notare che il traduttore ha reso più volte con *acariciar* (nel senso di 'adulare, blandire') il verbo *σαίνω*, diversamente che nella traduzione dello stesso verbo nel passo dell'*Inno ad Afrodite* citato *infra*.

<sup>21</sup> Cf. HOUVENAGHEL-MONBALLIEU (2008, 736).

conosceva gli *Inni omerici*, come si può desumere dai testi contenuti nella biblioteca<sup>22</sup>. Ecco il brano in questione dall'edizione in suo possesso:

Llegó al Ida, donde abundan las fuentes y la fieras.  
Y dirigióse directamente al establo á través de la montaña, y entorno á ella, los lobos grises, los terribles leones, los osos, y los leopardos ligeros, insaciables de ciervos, se acercaban moviendo la cola. Y viéndoles, deleitándose en su corazón, infundió el deseo en sus pechos, y todos á la vez se acoplaron en los sombreros escondrijos.

(BC-L-Hom5, vol. 2, pag. 183 = *Hymn. Hom. Aphr.* 68-74, trad. Nicasio Hernández Liquero post Leconte de Lisle).

A differenza che nel brano dell'*Inno*, in *Od.* 10, 210 ss. Circe rimane in casa e gli animali ammansiti, già incantati in precedenza, circondano la sua dimora<sup>23</sup> e fanno feste ai compagni di Odisseo, manifestando indirettamente l'essenza del personaggio: non si ha nell'*Odissea* una raffigurazione scenica dell'effetto diretto di Circe su questo corteggio di fiere, né si rappresenta il suo incedere con essi al seguito. Il brano dell'*Inno*, inoltre, collega in maniera più diretta la figura femminile alla seduzione (Afrodite sta raggiungendo Anchise sull'Ida per unirsi in amore con lui).

Nelle *Argonautiche* (che Cortázar aveva letto da giovane<sup>24</sup>, ma che riprese anche in seguito, dato che se ne trovano alcune versioni in traduzione francese nella biblioteca<sup>25</sup>) si ha una scena in cui Circe è seguita da creature asservite come pecore (4, 672-75), ma è interessante anche una scena di Medea in contesto cittadino (3, 868-86), in cui la donna attraversa le strade della città causando viva impressione nei passanti, che ne evitano lo sguardo come per paura del malocchio<sup>26</sup>. Infatti Delia, che è una preparatrice di filtri, ha molto anche di Medea, personaggio certamente ben noto a Cortázar, che, oltre a essere una

<sup>22</sup> Come già detto, l'edizione dell'*Odissea* usata da Cortázar includeva, nel secondo volume, gli *Inni omerici*, alcuni dei quali presentano sporadiche annotazioni. Scene di dominazione femminile sugli animali si possono ritrovare anche negli *Inni orfici*, noti a Cortázar (BC-L-Hes): vd. *Hymn. Orph.* 1, 27, 36, 40, 55 (Afrodite, cf. *Hymn. Hom. Aphr.* 68-74), 78 etc.

<sup>23</sup> Nel testo greco il μὴν di *Od.* 10, 212 va interpretato come αὐτό e quindi riferito a δόματα o a χόρω, e non a Circe: cf. HEUBECK (1983, *ad loc.*): le bestie, quindi, circondano la casa. Nel testo greco il pronome si presta a dire il vero ad una certa ambiguità, ma non è così nella traduzione usata da Cortázar («Y en sus alrededores vagaban lobos monteses y leones»), in cui è certo che gli animali circondano l'abitazione, e non la persona della maga.

<sup>24</sup> MONBALLIEU (2012b, 387).

<sup>25</sup> BC-L-Apo7, BC-L-Apo8.

<sup>26</sup> Cf. PADUANO – FUSILLO (1986, *ad loc.*).

celebre preparatrice di filtri, costituisce un prototipo di maga reietta e sofferente del proprio status sociale, differente in ciò da sua zia Circe, dea vincente e sicura di sé, almeno nell'epica greca (significativo in questo senso il confronto tra le due donne nel poema di Apollonio). Questo aspetto di maga reietta e martire, che viene perduta dalla propria essenza di incantatrice e dalla nomea fattasi per le sue stranezze nel vicinato, è verosimilmente un tratto che Delia eredita da maghe come Medea. Alla stessa Medea mi pare debba molto anche la Maga di *Rayuela*, il romanzo più celebre di Cortázar.

Pertanto, al di là del rinvenimento di riferimenti testuali precisi, possiamo asserire che nell'elaborazione della presentazione di Delia non sia presente una semplice imitazione del brano della Circe odissiaca, ma sia vivo tutto un motivo mitico-letterario nelle sue varie componenti iconico-simboliche. Va notato che l'accento è posto non tanto sul potere che ha la donna di per sé, quanto sull'effetto che esso cagiona nell'osservatore (Madre Celeste, parenti, protagonista, narratore); quasi tutti gli elementi richiamati provengono da visioni prospettiche, ricordi e, si potrebbe dire, suggestioni. Come si è visto nel brano odissiaco, Circe si definisce al suo apparire in base all'effetto che la sua dominazione sulle bestie genera nei personaggi, soprattutto sul coro dei personaggi, i compagni di Odisseo (vd. *Od.* 10, 218-20).

Altro aspetto della questione è, poi, il trattamento della simbologia degli animali. Tutti gli animali di Delia sono apportatori di un diverso aspetto. Le farfalle hanno un significato più spirituale, e i ragni riassumono l'immagine di Delia nell'orrido e nella magia nera<sup>27</sup>. Cani e gatti richiamano i lupi e i leoni dei brani greci, quasi riportati ad una dimensione cittadina. Il cane domato, reso «manso, tal vez contento» ha molto dei lupi omerici scodinzolanti (oltre a essere un animale a volte associato alle forme distruttive della femminilità nel mito greco<sup>28</sup>); la domesticazione del maschio, che ha grandissima importanza già nell'episodio omerico di Circe<sup>29</sup>, diviene attraverso il cane un simbolo

<sup>27</sup> Sui ragni vd. HERNANDEZ DEL CASTILLO (2013, 29 = 1981 27), TERRAMORSI (1986, 164), BOZZETTO (1988, § 2), DUFAYS (2007, § 3, 2), HOUVENAGHEL-MONBALLIEU 2008 (742-44); (2011, 379-83). Molti propongono il possibile riferimento paronomastico del cognome Mañara al termine *araña* (ragno), mentre HERNÁNDEZ DEL CASTILLO chiama in causa anche il libertino Miguel Mañara, personaggio storico del Seicento spagnolo alla base del mito di Don Juan. Credo che la conseguenza di quest'ultima associazione porterebbe a vedere Delia come sesso forte, in un ribaltamento che è tipico anche di *Circe* secondo YARNALL (1994, 164). Pensare che il cognome di Delia sia motivato, ad ogni modo, mi pare poco convincente. L'associazione di Delia ai ragni, del resto, è esplicita nel racconto.

<sup>28</sup> Si pensi al mito di Artemide e Atteone etc. Si veda HERNÁNDEZ DEL CASTILLO (2013, 47 = 1981, 39) per il simbolo del cane in possibile associazione all'archetipo femminile in *Rayuela* e in altre opere di Cortázar.

<sup>29</sup> Cf. FRANCO (2010, 176-86), che insiste sull'opposizione cinghiale-maiale.

estremamente chiaro della caratterizzazione della donna carismatica, richiamando le più classiche immagini di masochismo (elementi masochistici del resto riaffioreranno anche nel comportamento Mario). Il gatto è un simbolo quanto mai adatto alla delicata figura della giovane Delia, fatale e inconsapevole, in ogni caso alquanto lontana dal trionfalismo dominatore di Circe e Afrodite. Nel gatto, inoltre, un intero seguito di fiere viene condensato; allo stesso tempo, il gatto è una riduzione necessaria, un elemento tanto piccolo da suggerire ambiguità e malevolenza nell'interpretazione del vicinato, del protagonista e dello stesso narratore. Dubbio, incertezza e sovrainterpretazioni dominano del resto il racconto, come si vedrà meglio in seguito. Non è un caso, infine, che manchi nel racconto il simbolismo animale più scontato parlando di Circe, quello del maiale, che nella ricezione contemporanea del mito ha spesso preso caratterizzazioni di smodata (e addirittura volgare) sessualità<sup>30</sup> (assente invece in Omero, dove il maiale non è associato al sesso): la Circe cortazarariana, infatti, non viene influenzata dalle frequenti interpretazioni del mito in questo senso (vd. anche *infra*). L'assenza del maiale rinforza inoltre l'impressione che i significati metamorfici siano poco implicati nel brano, a vantaggio dei valori iconici e simbolici delle bestie.

Un altro elemento che sembra essere decisamente sfuggito alla critica è il racconto della morte di Rolo, primo fidanzato di Delia. Rolo, malato di cuore, ha un colpo uscendo dalla casa dei genitori di Delia, cadendo già morto e rompendosi la fronte su uno scalino.

Para colmo fractura de cráneo, porque Rolo cayó de una pieza al salir del zaguán de los Mañara, y aunque ya estaba muerto el golpe brutal contra el escalón fue otro feo detalle.

(*Circe*, pp. 79 s.)

Tale morte mi pare chiaramente esemplata sulla scena di Elpenore, il compagno di Odisseo caduto per il troppo vino in casa di Circe e morto sul colpo (*Od.* 10, 551-60). Correlare per questa via la morte di Rolo al vino mette a nudo un significato che nel racconto è implicito. Rolo non cade perché ubriaco, ma molto più in là nel racconto il padre di Delia racconta in analessi a Mario che, essendo l'uomo cardiopatico, non gli facevano probabilmente bene le bevute che Delia gli somministrava.

Ella le hizo muchas bebidas. Pero Rolo tenía miedo por el corazón. El alcohol es malo para el corazón.

---

<sup>30</sup> Cf. STEAD (2001).

(Circe, p. 85)

Nel testo non si insiste per nulla sul ruolo del vino nella morte di Rolo; lo stesso brano citato si limita a dire che Rolo aveva paura, in generale, di bere troppo. Tale reticenza è sottilmente efficace nell'espressività del racconto, che si avvale spesso di un andamento fortemente allusivo, soprattutto quando si tratta dei *chismes*. Ma il confronto col breve episodio di Elpenore, morto come Rolo cadendo da una scala e morto precisamente per il vino<sup>31</sup>, rivela, intertestualmente, l'importanza della relazione tra i liquori della maga e la morte di chi ne beve. In questo caso è dunque più che altro l'elemento intertestuale a veicolare elementi espressivi, non senza, probabilmente, un certo gusto per il gioco letterario.

Nel caso del vino i significati che rimontano al mondo classico sono ovviamente numerosi, a partire dall'associazione tutta classica dolcezza-inganno che vale anche per i cioccolatini. Il liquori di Delia si vengono a caricare di un'ambiguità e di una pregnanza che non possiamo limitarci a riferire ai φάρμακα ingannatori della prima parte del racconto odissiano, e che hanno in effetti molto del valore ambiguo del vino nel mondo omerico e classico (delizioso, rinvigorente, divino, ma anche ingannatore e debilitante)<sup>32</sup>. Va notato peraltro che il vino bevuto da Elpenore non è vino stregato, ma un vino che Circe, rabbonita da Odisseo, offre per ospitalità. Il danno che ne trae Elpenore è dunque puramente determinato da motivi fisiologici.

Meno scontato che ai φάρμακα, ma forse anche più proprio, è quindi, in generale, un possibile riferimento alle delizie di Circe nella seconda parte dell'episodio, quando, pur in una situazione di pacificazione e apparente incolumità, Odisseo e i compagni si trattengono a banchettare per un anno intero e dimenticano così il ritorno rallentando la propria missione (vd. *Od.* 10, 466-74). Paradossalmente è questa la parte del canto dove Circe è più ambigua, benché l'Odisseo narratore sia estremamente implicito e controverso a riguardo<sup>33</sup>: Circe,

<sup>31</sup> Elpenore dirà ad Odisseo nell'Ade: *Od.* 11, 61 ἄσέ με δαίμονος αἴσα κακῆ καὶ ἀθέσφατος οἴνος, ovvero: «Mi hanno perduto la mala decisione di un dio e vino infinito».

<sup>32</sup> Cf. SOLER (2010, 112) e bibliografia. Nell'episodio di Circe basta leggere *Od.* 10, 460-74 per rendersi conto della polarità: Circe invita gli uomini a rinfrancarsi col vino e il cibo per riprendersi di tutte le pene loro occorse. Ma il banchetto va oltre la misura: essi stanno a banchettare per un anno, sarebbe sconveniente indugiare ancora in quella condizione di immobilità e mollezza.

<sup>33</sup> C'è da dire che Odisseo, parlando alla corte dei Feaci, considera il soggiorno presso Circe un improvvido ritardo, assimilandolo senza distinzioni al soggiorno presso Calipso (*Od.* 9, 29-33). La reticenza e l'ambiguità di Odisseo su questo punto (come se non volesse ancora ammettere fino in fondo che Circe, come temeva Euriloco, sarebbe stata dannosa anche dopo aver fatto l'amore con lui) potrebbe essere data proprio dal fatto che si tratta di un fatto che ha vissuto personalmente, a riprova dell'importanza che ha la focalizzazione in Omero e il suo uso sorprendentemente complesso.

così pare, non fa più incantamenti, ma sta di fatto che Odisseo viene inopportuno trattenuto dalle sue delizie, ed Elpenore ci lascia la pelle.

Cortázar è altrettanto implicito e ambiguo nel presentare i liquori di Delia. L'ambiguità di Delia è altrettanto inafferrabile, poiché non si sa se i suoi preparati facciano male come veleni, e gli effetti del vino sembrano a tratti essere meramente fisiologici. Né si chiarirà mai che ruolo abbiano di preciso nella rovina degli amanti i giochi di Delia con i dolci.

Tale ambigua connotazione dei liquori è evidente in un altro punto interessante. Attorno ai liquori di Delia v'è un'aura di pericolo; la loro lunga preparazione, il fatto che i genitori stessi di Delia non vogliano berli fanno capire chiaramente con che ambigua simbologia si abbia a che fare. Mario stesso beve i liquori col sudore sulla fronte:

En diciembre, con un calor húmedo y dulce, Delia logró el licor de naranja concentrado, lo bebieron felices un atardecer de tormenta. Los Mañara no quisieron probarlo, seguros de que les haría mal. Delia no se ofendió, pero estaba como transfigurada mientras Mario sorbía apreciativo el dedalito violáceo lleno de luz naranja, de olor quemante. «Me va a hacer morir de calor, pero está delicioso», dijo una o dos veces. Delia, que hablaba poco cuando estaba contenta, observó: «Lo hice para vos». Los Mañara la miraban como queriendo leerle la receta, la alquimia minuciosa de quince días de trabajo.

(Circe, p. 84 s.)

Nelle elucubrazioni di Mario il danno magico si trasforma in danno fisiologico: il liquore lo accalda. Il danno può essere oggettivato in puro e naturale danno per la salute, come forse fu per Rolo, e che il liquore “faccia male” (perché stregato? perché fatto in maniera sperimentale e inesperta? perché semplicemente troppo alcolico?) sono convinti anche i genitori (che hanno, anch'essi, pregiudizi su Delia). Si tratta di un aspetto di ambiguità concettuale che domina fortemente, in generale, l'immagine di Delia e i *chismes*, nei quali la naturale distruzione amorosa si mescola con la sovranaturale distruzione magica, come se si trattasse di due facce di una stessa medaglia, o come se l'una non fosse che un artificio per meglio esprimere l'altra. A tale doppiezza corrisponde quella dell'opposizione di parenti e amici a Mario o dei compagni ad Odisseo, che se da un lato è ripugnanza e paura per le magie, dall'altro si traduce in pura castrazione per il protagonista, cioè in opposizione invidiosa ai suoi desideri amorosi e sessuali.

Il vino di Delia, inoltre, corre tra una doppia tensione tra simbolico e fisiologico, che è anche un dubbio tormentoso tra suggestivo e oggettivo, che

Mario non riuscirà in alcun modo a risolvere. Tutto il racconto lascia poco spazio alla comprensione oggettiva dell'essenza sovranaturale di Delia, un enigma che neanche dopo l'apparente disvelamento del finale sarà mai pienamente risolto.

Rimane forte, in ogni caso, il concetto della donna “debilitante”<sup>34</sup>, che si ravvisa molto più chiaro ed esplicito nella Circe di *Naissance de l'Odyssee* di Jean Giono, libro che Cortázar ebbe sicuramente presente poiché ne fece una traduzione in spagnolo nel 1946, pochi anni prima dell'uscita del racconto<sup>35</sup>. Ecco il breve passo di Giono su Circe nella traduzione di Cortázar:

Sabia, hábil en el acoso, lo había mantenido sin aliento, enloqueciéndolo; a punto de ceder cada vez, con la morena carne ofreciéndose, para separarse luego con gritos y golpes, o con sobresaltos de caderas. Al final fue dueña de un Ulises enervado, deshecho, inexorablemente unido a ella.

Poco a poco, cesó hasta de bajar regularmente al puerto.

Se despertaba ya entrada la mañana; las cortinas de rafia tamizaban el sol, la habitación era como un golfo lleno de un agua de sombra semitransparente, azul, fresca. Fuera, las manos del viento hacían en-trechocarse las granadas.

Alargando la mano un poco hacia la izquierda, tocaba la carne desnuda de Circe.

A veces ella lo enviaba a comprar almejas frescas a los pescadores, o violetas, semejantes a tomates podridos pero que tienen el perfume del amor.

(*Nacimiento de la Odisea*, pp. 4 s.).

Giono accentua il carattere di servitù sessuale di Odisseo<sup>36</sup>. Ma se teniamo presente l'ipotesto omerico, la quotidianità qui rappresentata si addice molto più a Calipso che a Circe. Il punto in cui Giono inserisce l'episodio di Circe è in realtà il luogo che spetta, nella struttura narrativa dell'Odissea, a Calipso. Nella *fabula* dell'*Odissea*, Odisseo si risolve a tornare in patria dopo otto anni trascorsi a Ogigia, l'isola di Calipso (*Od.* 5), e da lì parte giungendo presso i Feaci e subito dopo a Itaca, mentre solo un anno era stato trascorso, precedentemente, da Circe. Sebbene l'episodio di Circe sia narrato dopo di esso nella lunga analessi che costituisce il racconto ai Feaci, nella *fabula* odissiaca l'ultimo, lungo e principale soggiorno di Odisseo è quello presso Calipso, che è il personaggio su cui Omero

<sup>34</sup> Come “debilitante” è descritta con insistenza la Circe della *belle époque* analizzata da BERTI (2015, 131), ovvero “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)”. È soprattutto nel decadentismo che l'aspetto del sesso estremo ed eccessivo fagocita l'immagine di Circe (vd. STEAD 2001).

<sup>35</sup> *Nacimiento de la Odisea*, Buenos Aires 1946.

<sup>36</sup> Per questo concetto cf. KARAKANTZA (2001).

insiste quando parla del trattenimento di Odisseo lontano dalla patria. In Giono, quindi, Circe prende, in tutti i sensi, il posto di Calipso. Come si dice nel primo capitolo di *Naissance de l'Odysée*, Circe è l'ultima delle donne visitate da Odisseo, la principale e più durevole. Calipso è citata di sfuggita, come una delle donne visitate precedentemente. Nella *variatio in imitando* di Giono è chiaro perché le due figure vengono ad essere sostituite: egli vuole combinare il valore narrativo di Calipso ed i concetti di alienazione ad ella pertinenti (vd. ad esempio le parole di Atena in *Od.* 5.10-15) con il fascino tentatore e distruttivo di Circe. La Circe di Giono riduce Odisseo in un profondo isolamento, con cui il protagonista deve lottare.

Questo valore alienante può essere certo ritrovato concettualmente in Cortázar, dove assume l'aspetto di una separazione materiale e spirituale dal proprio mondo sociale: Mario ricade in una profonda solitudine e in un completo isolamento. Come si capisce forse anche meglio dal film diretto da Antin tratto dal racconto, Mario abbandona il proprio mondo finché decide di rimanere con Delia, poiché il mondo e Delia sono irreconciliabili (vd. anche *infra*). Cortázar, tuttavia, rispetto a Giono abbandona con efficacia ogni riferimento sessuale esplicito<sup>37</sup>, rendendo così la donna ancora più misteriosa e irraggiungibile, e l'esperienza di Mario ancora più mistica e metafisica.

La lettura di Cortázar, come quella di Giono, in generale non sembra discostarsi molto dalla visione di Circe che ha caratterizzato per secoli la ricezione del mito, cioè l'immagine di una donna fonte di un rapporto alienante, inconciliabile e distruttivo<sup>38</sup>. I principali lavori sulla ricezione del mito di Circe hanno sottolineato come non vi sia praticamente alcuna ripresa del mito, fino a tempi molto recenti, che tenga conto del dato della conciliazione tra Circe e Odisseo che si può apprezzare nella seconda parte dell'episodio omerico, la parte, cioè, in cui Odisseo diventa amante di Circe ed ella, ritrasformate le sue vittime in esseri umani, accoglie tutto l'equipaggio in casa propria, dando validi consigli su

<sup>37</sup> In controtendenza rispetto all'insistenza esplicita sul sesso che osserviamo nella ricezione di Circe dal Decadentismo in poi: cf. BERTI (2015, 131 s.).

<sup>38</sup> Questa lettura è già antica e si può ad esempio riscontrare in Orazio (*Ep.* 1, 2, 23-6), che associa Circe alle sirene, ma il concetto è abbastanza netto anche in Virgilio: vd. SEGAL (1968, 428-42), Franco (2010, 216-26). Esso è inoltre alla base delle interpretazioni allegoriche successive (accolte in senso moralistico dagli allegoristi cristiani), che vedono la maga come «as a figure who deflects a man from his true path», come scrive YARNALL (1994, 126), fino ad arrivare all'evemerismo (già oraziano) che identifica in Circe una *meretrix*. Cf. anche FRANCO (2010, 90-120, 358 s.), (2012, 9 s.). Sull'interpretazione cristiana della figura, già antica, della *femme fatale*, interpretazione che è in qualche modo alla radice, almeno in parte, delle ricezioni moderne del mito di Circe, cf. STRAMAGLIA (1994, 223-26).



come proseguire il viaggio<sup>39</sup>. Mentre il racconto omerico dà una soluzione del rapporto tra Circe e Odisseo tutto sommato serena, o per lo meno non distruttiva, nella ricezione e nelle riprese del mito Circe tende ad essere interpretata come pura perdizione, danno irrimediabile, morte.

Potremmo prendere a simbolo di questa percezione parziale del mito in questione un breve ma estremamente significativo dettaglio riferito nel racconto di Cortázar. A un certo punto si nomina incidentalmente una notizia di giornale su un aviatore *perdido en el Atlantico* e si fa allusione ad *aviadores que se quedaban a mitad del Atlántico*<sup>40</sup>. Si tratta, a mio parere, di un riferimento intertestuale al viaggio di Odisseo nell'Oceano (tradizionalmente identificato con l'attuale Atlantico) su istruzioni di Circe. È un dettaglio forse meramente ornamentale, ma che porta con sé, volontariamente o meno, un concetto importante. Nell'*Odissea* il viaggio nell'Oceano alla volta dell'Ade non è occasione per perdersi, ma si tratta al contrario di un modo di ritrovare la strada del ritorno: Circe, infatti, insegna ad Odisseo la strada per giungere all'Ade, passo che deve compiere prima di dirigersi verso casa (*Od.* 10, 487 ss.), per poi indicare lei stessa la via del ritorno e il modo per superare i pericoli del mare (*Od.* 12, 21 ss.). Anche le istruzioni di Circe alla volta dell'Oceano sono costruttive, e non distruttive, e danno luogo a un viaggio senza incidenti ed effettivamente utile. L'aviatore di Cortázar, invece, è un disperso di cui non si ha più notizia, che non arriva al di là dell'Oceano né torna indietro (si perde *a mitad* e scompare per sempre), più simile all'Ulisse dantesco (su cui il mare si richiude per sempre) che all'Odisseo omerico.

Con tale dettaglio si comprende come Circe possa essere recepita come elemento irreconciliabile e distruttivo dell'esperienza, connotando più in generale una visione deformante delle peregrinazioni di Odisseo come crisi irrisolta e

<sup>39</sup> Vd. YARNALL (1994, 91-98), FRANCO (2010, 12), (2012), BERTI (2015, 117-20), che considerano il mito di Circe diviso in due parti: nella prima si ha una Circe ostile e pericolosa, nella seconda la maga è conciliata con l'eroe e sembra avere su di lui un influsso benefico (nonostante, a mio parere, rimanga sempre un che di ambiguo nel suo atteggiamento, come ho già detto *supra*). La seconda parte del mito di Circe fu ignorata dalla ricezione del mito sin dall'antichità. Cf. YARNALL (1994, 54): «Early allegorists lopped off the last half of the Circe-Odysseus myth, for instance, because it did not fit the underlying pattern of meaning that they perceived as the story's *raison d'être*, and consequently Circe's role as Odysseus' teacher and guide was ignored or undervalued [...] for well over two thousand year». Un'inversione di tendenza rispetto a queste letture comincia ad aversi a seguito delle prime interpretazioni femministe: cf. YARNALL (1994, 182 ss.), BERTI (2015), FRANCO (2010, 361 s.), (2012, 39-58), che hanno voluto prendere Circe a emblema di indipendenza femminile (indipendenza che comunque, nell'epica, ella detiene solo in virtù della sua natura divina, e che sarebbe inconcepibile per una donna umana). Sulla lettura cortazariana come espressione di una ricezione "parziale" vd. anche DUFAYS (2007, § 1, 1).

<sup>40</sup> Nel racconto, i genitori di Delia recano queste notizie di giornale nel soggiorno ove si trovano i due giovani fidanzati, per evitare che i due vadano troppo oltre nelle loro effusioni.

smarrimento, contrapposta all'allegoria dell'eroe che chiude il cerchio della propria esistenza approdando a Itaca, definizione che invece pare di potersi più propriamente applicare all'*epos* arcaico. In altre parole, grazie a un confronto con il senso generale del mito antico, questo piccolo dettaglio può essere preso a simbolo di tutta una ricezione novecentesca tesa ad esprimere disagio e crisi irrisolta, paura e incompiutezza e precarietà, un senso di malattia e disperazione di cui non si riesce a vedere la fine e che diviene il senso stesso dell'espressione letteraria.

Eppure, tutto sommato, mi pare che il senso profondo del racconto vada oltre l'immagine della donna come perdizione, e che si situi completamente al di là della percezione più o meno convintamente misogina che caratterizza in generale la ricezione del mito<sup>41</sup>. Ana María Hernández del Castillo ha insistito, attraverso lo schema di Neumann sulla Magna Mater, sul valore polare della donna nell'opera di Cortázar, fonte di trasformazione positiva (elevazione) o negativa (perdizione). Questa doppiezza archetipica trova indubbiamente un forte riscontro nell'epica arcaica. Nell'episodio di Circe Odisseo ha l'onore di unirsi sessualmente a una dea, ma, se non preparato e non all'altezza (come in effetti sono i compagni), ella potrebbe renderlo impotente (*Od.* 10, 285-301). Troviamo questo concetto ancora più esplicito nel già citato *Inno ad Afrodite*: Anchise ha il terrore di essere annichilito dall'incontro con la dea, ma riceve da tale unione un ineguagliabile onore e, col figlio Enea, una stirpe semidivina (*Hymn. Hom. Aphr.* 181-91).

Questi valori trasfigurativi della donna non sono estranei al racconto di Cortázar. Mario pone Delia su un piano più elevato rispetto alla sua famiglia e a se stesso, e già all'inizio del racconto dice ai suoi parenti, che non sono minimamente disposti ad accettarla:

La odian porque no es chusma como ustedes, c o m o y o m i s m o .

(*Circe*, p. 78)

---

<sup>41</sup> Anche se è innegabile che Cortázar aderisca in parte a questa lettura del mito di Circe, sarebbe ingiustificato ritenere il suo atteggiamento stereotipato o addirittura misogino, sia perché in questo racconto (come in altri dell'autore) dinanzi al mistero del femminile l'uomo, per usare l'espressione di YARNALL (1994, 164) a proposito del mito di Circe, tende assumere il ruolo di sesso debole; sia perché è chiaro come il terrore dinanzi al femminile sia un segno dell'apertura mistica al regno del possibile – concordo quindi pienamente, a questo riguardo, con la posizione di BOCCUTI (2012, 225-27); sia perché, nel racconto, come si vedrà meglio *infra*, l'eventuale aderenza a una visione stereotipata del mondo è considerata sempre, con dolore, come occasione perduta di assurgere a un altro livello superiore di coscienza.

L'avvicinarsi a Delia assume via via un valore quasi iniziatico, che cresce di pari passo alla sua percepita pericolosità. Cortázar attraverso le malie o presunte tali della sua Circe rappresenta in maniera efficace e originale un contrasto originatosi in una situazione sociale ben nota alla letteratura: il giovane ragazzo che s'infatua di una donna, per giunta più grande<sup>42</sup>, di dubbia fama, che la famiglia non può accettare in alcun modo. La separazione tra questi due mondi irreconciliabili, quello quotidiano della comunità e quello nuovo e oscuro di Delia, si reifica per Mario nel vivere alternativamente in due posti diversi, nel compiere due vite parallele a quattro isolati di istanza<sup>43</sup>, e, come accadeva per gli antichi misteri, diviene illecito e pericoloso rompere il segreto di un mondo nell'altro, che non lo comprenderebbe:

Nunca habló de su casa en lo de Mañara, ni mencionó a su amiga en las sobremesas del domingo. Empezaba a creer posible esta doble vida a cuatro cuadras una de otra.

(*Circe*, p. 84)

Mario prende una via che viene ad assumere un significato spirituale e di iniziazione<sup>44</sup>, una via che è preclusa a chi vive nel quotidiano. Entrando nel mondo di Delia, Mario entra in *qualcosa d'altro*, e si illude di poter portare i due mondi a una sorta di equilibrio:

Mario llegó a creer que habían recapacitado, que absolvían a Delia y hasta la consideraban de nuevo.

(*Circe*, p. 84)

In realtà questa apparente accettazione dei parenti, rivelandosi per quello che è (una sorta di *damnatio memoriae*), dimostra che è dallo stesso protagonista che l'impossibilità di questo equilibrio si manifesta. Il rapporto tra il protagonista e la donna ammaliatrice non può che passare ad un certo punto attraverso la comunità, ovvero attraverso il senso comune, che è una necessità reale, l'unica che può arrivare a far vedere la follia amorosa da fuori, con gli occhi dell'oggettività. Anche in questo caso sono, di pari passo, tanto il naturale innamoramento quanto il sovranaturale incantamento a descrivere la condizione, sempre eccezionale,

<sup>42</sup> Cf. HERNÁNDEZ DEL CASTILLO (2013, 28 = 1981, 28).

<sup>43</sup> La costruzione dualistica dello spazio ha molta importanza nei racconti cortazariani incentrati sul rapporto col femminile. Cf. BOCCUTI (2012, 230 ss.).

<sup>44</sup> Cf. PALETTA (1999, 252).

dell'innamorato (e del protagonista), ovvero la sua visione unica, isolata e potentemente soggettiva.

Veniamo dunque all'aspetto che è forse il più importante e predominante, e cioè la coincidenza dello sguardo di Mario con lo sguardo di Odisseo, nella sua individualità, su Circe come oggetto conoscitivo.

Un dato molto presente in tutto l'*Apologo* odissiaco è appunto lo scarto tra la visione di Odisseo sul mondo, tendenzialmente profonda e problematica, e quella, più ordinaria e superficiale, della turba dei compagni. Questo aspetto, nettamente oggettivato nell'episodio delle sirene, in cui solo Odisseo ascolta quello che gli altri non sentono (non a caso dietro consiglio della stessa Circe: *Od.* 12, 37-54<sup>45</sup>), fa da *leitmotiv* a tutto l'apologo, e si mostra evidente in scene come quelle in cui Odisseo dorme ed i compagni agiscono malamente (come nel caso dell'uccisione delle vacche del Sole o dell'apertura dell'otre dei venti donato da Eolo), o ancora quando i compagni sono terrorizzati da cose che la mente superiore di Odisseo affronta diversamente, con coraggio o meglio ancora con curiosità.

Nel caso di Circe tale aspetto di divergenza conoscitiva ed esperienziale assume un valore particolare, che si fonda implicitamente sul coinvolgimento sentimentale e sessuale del capo, che lo differenzia, nel bene e nel male, dalla ciurma<sup>46</sup>. Rivediamo la struttura del racconto omerico. Quando i compagni sono approdati già da qualche tempo sull'isola di Eea, un drappello sorteggiato, con a capo Euriloco, va in esplorazione, mentre gli altri restano alla spiaggia<sup>47</sup>. Ritorna il solo Euriloco, che racconta, terrorizzato, come Circe abbia trasformato i compagni in maiali, e preme perché si riparta, si lasci tutto indietro, senza capire fino in fondo quello che è accaduto e senza aver intenzione di rimediare. Odisseo si oppone a ciò: egli vuole riprendere i compagni, ma soprattutto vuole *conoscere*. Egli non potrebbe mai ripartire, senza aver in qualche modo avuto ragione di quanto accaduto: una forte necessità (κτρατερὴ ἀνάγκη), che non tocca gli altri, lo costringe a farlo (*Od.* 10, 273), una necessità che è fatta di dovere e inoppugnabile desiderio. Egli quindi parte da solo, dopo essersi armato (*Od.* 10, 261-63). Armandosi, l'eroe rivendica la propria dignità di esploratore, il proprio coraggio di affrontare l'ignoto. Quindi, con l'aiuto di Ermes e dell'erba *moly* (interpretata anticamente come allegoria della conoscenza<sup>48</sup>), riesce a conoscere Circe, ad

<sup>45</sup> Vd. in particolare vv. 48 s.: μή τις ἀκούση | τῶν ἄλλων· ἀτὰρ αὐτὸς ἀκούμεν αἶ κ' ἐθέλησθα...

<sup>46</sup> Evidenziato, ad esempio (ma dal punto di vista dei compagni), da *Ov. Met.* 14, 312: *cum duce namque meo Circe dum sola moratur*.

<sup>47</sup> È stato Odisseo, tuttavia, a notare per la prima volta una casa nel bosco da una cima (*Od.* 10, 144-52): al protagonista, dunque, appartiene in realtà, e in tutti i sensi, la scoperta della dea.

<sup>48</sup> L'interpretazione dell'erba *moly* come allegoria della conoscenza razionale è antica, e risale almeno all'Ellenismo. Gli allegoristi ritengono anche Ermes un'ipostasi della ragione di Odisseo,

unirsi a lei. Odisseo viene accolto dalla maga, ma non può sopportare di star lì a mangiare e bere da solo (*Od.* 10, 373-86), quindi dopo aver ottenuto che i compagni trasformati riacquistino forma umana, forte del proprio successo e pienamente convintone, va fiducioso e allegro a chiamare quelli rimasti sulla spiaggia. Costoro sono comprensibilmente spaventati. Il terrore dei compagni di Odisseo pervade tutta la prima parte dell'episodio, ed affiora anche al solo pensare di addentrarsi nell'isola<sup>49</sup>. Essi non hanno visto quel che ha appena visto lui, cioè che Circe ora è buona e amichevole nei confronti degli stranieri.

C'è in questo punto della storia un significativo ed efficace contrasto di punti di vista: quello dei compagni rimasti alla spiaggia è ancora il risultato del racconto di Euriloco. Diverso è quello di Odisseo e del narratario che lo ha seguito, e che sa cosa è avvenuto e in che modo.

È naturale, dunque, che i compagni si oppongano, cosa che Odisseo sembra, significativamente, non aspettarsi e non comprendere in alcun modo. Euriloco stavolta risponde con sdegno (*Od.* 431-37). Rinfaccia a Odisseo la morte dei compagni nell'antro del Ciclope, che è come rinfacciargli la sua malsana curiosità, la sua volontà di conoscere, di sapere, ma anche la sua ingenuità. E sembra anche rinfacciare al capo l'estremo interesse personale che guida la sua condotta. Odisseo (e la sua reazione irosa e irrazionale lo conferma) è l'unico che abbia da guadagnare a tornare da Circe, perché è l'unico a essere coinvolto sentimentalmente con lei. I compagni, infine, lo seguono per calmarlo (*Od.* 443-45). Si fermano tutti da Circe per qualche tempo, ma sono loro a richiamare all'ordine Odisseo, dopo un anno di alienazione nella casa di Circe, dicendogli di *tornare in sé*, ricordandogli la sua missione, che si deve *tornare* in patria (*Od.* 10, 467-76).

La contrapposizione tra Odisseo e l'equipaggio è spesso implicita, ma diviene evidente appunto in questi momenti di contrasto, in cui i compagni si sentono autorizzati a redarguire il loro re, come se egli, pervaso dal quel sentimento che lo rende unico, si ponesse in questo modo in una condizione di inferiorità. Odisseo, in sostanza, cerca in tutti i modi di trasmettere ai propri compagni la nozione che Circe è completamente benevola, che non può far del male, ma non ci riesce mai fino in fondo. Dopo aver discusso con Euriloco, i compagni lo seguono per accontentarlo, ma cosa avrebbero, essi, da guadagnare a seguirlo? Quando lo richiamano, dopo un anno, è come se lo avessero accontentato, ma non fossero mai stati conquistati, essi, dai piaceri assaporati in casa di Circe. Essi ne sono

---

così come Circe rappresenterebbe i piaceri sensuali. Cf. YARNALL (1994, 74-78), FRANCO (2010, 96-105, 356 s.)

<sup>49</sup> *Od.* 10, 198-202, 346-48, 408 ss. etc.

fuori, vogliono ripartire, Odisseo, invece, che rimarrebbe forse là per sempre se non ci fosse nessuno a premerlo, è completamente convinto da quell'universo conoscitivo, vi è dentro, completamente coinvolto.

Il sentire di Odisseo è da una parte irrazionale e interessato, e perfino ingenuo, se consideriamo che alla fin fine Circe ritarderà comunque il viaggio di un anno (errore che, si badi bene, l'Odisseo narratore praticamente riconoscerà parlando ai Feaci in *Od.* 9, 29-36); dall'altra si tratta di una conoscenza del divino, o una tensione ad esso, che agli altri è preclusa, e che costituisce il suo privilegio fondamentale di re e di protagonista. Mi pare che il senso più profondo della ricezione di Cortázar stia proprio in questa divergenza percettiva tra il protagonista e la massa. L'inconciliabilità dei due punti di vista che fa da *leitmotiv* nell'*Apologo* è esattamente il principio che si coglie nella prima parte del racconto di Cortázar, che è strutturato su polarità irrisolvibili ed estreme come positivo-negativo o dentro-fuori<sup>50</sup>, tanto importante sia in Omero, dove Euriloco aspetta all'esterno della casa di Circe mentre chi si lascia ammaliare entra (*Od.* 10, 232-43); sia in Cortázar, dove Madre Celeste chiude le finestre al passaggio di Delia e Mario è l'unico a vivere la situazione *da dentro*, ed è l'unico a voler *entrare*.

Mario trova, o crede di trovare, in Delia qualcosa che gli altri non colgono, e tenta disperatamente e invano di trasmettere agli altri ciò che crede di sapere. Gli altri lo ritengono ingenuo (nelle parole di Cortázar, uno *zozzo*: un imbecille, un sempliciotto, un credulone<sup>51</sup>), o semplicemente rifiutano di compromettersi solo perché lui è innamorato, rimanendo convintamente all'esterno della sua volontà falsamente razionale. Si tratta di un razionalismo posticcio che (come quello di Odisseo) parte dall'attrazione amorosa e dall'interesse, non dalla ragione. E tutti gli altri lo sanno e non lo pongono minimamente in discussione, e, restandone risolutamente fuori, oppongono tale conoscenza come un muro a ogni volontà di comunicazione da parte del protagonista.

Nel film del '64 sono presenti in effetti degli amici stretti di Mario con cui egli parla di Circe, e che si dimostrano perplessi sulla ragazza e chiusi ad ogni concessione, pretendendo di richiamare l'innamorato alla normalità sociale. Elemento completamente assente dal racconto, ma che serve per drammatizzare le elucubrazioni di Mario, usando un elemento che è più affine al racconto omerico. Nel racconto, i compagni di Odisseo (perlopiù anonimi e privi di una propria soggettività e caratterizzazione) si trasformano nella società che si contrappone al protagonista: parenti, amici, conoscenti, vicini, abitanti del quartiere.

<sup>50</sup> La costruzione dualistica dello spazio ha molta importanza nei racconti cortazariani incentrati sul rapporto col femminile. Cf. BOCCUTI (2012, 230 ss.).

<sup>51</sup> È, dopo qualche birra, lo stesso padre di Delia, anch'egli in fondo convinto di ciò che ognuno dice della figlia, a chiamarlo in questo modo.

Egli dunque si avvia da solo, come Odisseo sull'isola di Eea (*Od.* 10, 270-74), verso il mondo di Delia, salvo tornare alla spiaggia per convincere gli altri a conoscerla, o, almeno, a *tentare*, come lui, di conoscerla, ma senza riuscirci in alcun modo: da qui tutta la sua ira verso i pregiudizi, tutti i tentativi andati a vuoto, tutta la sua solitudine dinanzi al mondo. Mario ha impulsi all'indipendenza, ma allo stesso tempo ha «miedo a estar solo». Quando Mario difende per la prima volta Delia, la sua famiglia sembra escluderlo dalla propria vita comune. Ciò, per quanto egli non sarebbe disposto ad ammetterlo, lo tormenta. Egli deve assolutamente, come Odisseo, che non ce la fa a rimanere a mangiare da Circe senza che gli altri siano con lui (*Od.* 10, 375-87), guadagnare Delia alla conoscenza della sua famiglia e, quindi, del mondo. Perché, altrimenti, non scappare, perché non starsene beato, solo, da Circe, lontano da tutti? Mario, come Odisseo, non è in grado di godere di Circe in maniera assoluta, vuole portare Circe nel proprio mondo piuttosto che ritirarsi nel mondo di Circe. Ma questo è assolutamente impossibile. Il dramma del protagonista è la condanna a non riuscire a comunicare al gruppo i propri sentimenti, che cela con una pretesa di oggettività che non è mai esistita e che per lui stesso è solo strumentale.

Ciò che lo sforzo di Mario cela è che egli in realtà non è diverso dagli altri, neanche egli è in grado di reggere. Apparentemente Mario all'inizio è convinto della bontà di Delia, ma arriva a convincersi gradualmente del contrario; in realtà egli si sforza sin da subito di non obbedire a un impulso a giudicare che appartiene anche a lui. È destinato, infine, a cedergli. Se Mario è obbligato a riconoscere la propria antica visione come illusoria, lo fa perché obbligato a usare una categoria dualistica di bene/male che non esaurisce l'essenza di Delia ed è inadatta a definirla, ma a cui nessuno degli uomini, lui compreso, è in grado di andare oltre.

Dopo l'effimero soggiorno viene, per Mario, il momento di tornare in patria. Neanche Mario, quindi, riesce a raggiungere Delia fino in fondo. Anche lui, alla fine, deve ritornare in patria, nel suo mondo. Amante di una dea, Mario, come Odisseo e Anchise, non è un dio, né è divinizzabile: egli è e rimane fondamentalmente umano<sup>52</sup>. Egli deve tornare in sé, e se questa è considerata una

---

<sup>52</sup> La sconfitta, infatti, può apparire come una mancata iniziazione. Cf. PALETTA (1999, 253): «Tanto Mario, en el caso de “Circe”, como el narrador de “Las Ménades”, se quedan del lado de acá, no se produce el salto hacia lo que les fascina. Sin espectadores, desde su racionalidad y su cotidianeidad, del mundo subyugante de la magia, de la irracionalidad y de todo cuanto no alcanzan a comprender. En ambos casos, estando a punto de ser absorbidos por lo Otro, lo primitivo, lo informe, se quedan en el límite, bordean sus zonas oscuras, pero no cruzan: son perseguidores que no alcanzan la presa. Delia dice, cuando Mario pide su mano: “Qué distinto me parecés, que cambiado”. Pero lo que ella percibe sólo es una apariencia, la metamorfosis no se ha producido, el viajero no se queda en la isla de la maga y vuelve al amparo del continente sabido,

vittoria da un punto di vista razionale (la vittoria contro la malia amorosa), cioè quello che tutti si aspettano e considerano razionalmente normale, rimane tuttavia in lui il segno di qualcosa di irrisolto, di mancante, nella forma di un rimorso per un amore non compiuto, per una divinità non raggiunta. Quando Odisseo si allontana da Circe insieme ai compagni, nessuno si aspetta che lui e la ciurma lo facciano con identico spirito.

Il finale del racconto include dunque tanto il disvelamento dell'inganno di Delia quanto la separazione definitiva dei due amanti e il ritorno del protagonista al proprio mondo. Perciò, se a livello formale la scena finale in cui Mario tiene Delia per il collo è esemplata sulla scena in cui Odisseo, istruito da Hermes, domina Circe con la spada e consegue una vittoria virile (*Od* 10, 320 ss.), la lettura di Cortázar va oltre questo punto, e include almeno la separazione tra Odisseo e Circe e la partenza dell'eroe da Eea (sia in *Od.* 10, dove Odisseo trova la determinazione per farlo, che in *Od.* 12, ove finalmente i due si separano per sempre).

Cortázar non si ferma a leggere il libro 10 dell'*Odissea* come la storia di un uomo che riesce a vincere gli inganni di una femmina, ma tenta di ricavare dal racconto omerico la percezione interna e il senso di questi inganni, la tensione verso un mondo al di là dell'ordinario, e, infine, la rinuncia necessaria ma frustrante a questo mondo e a uno stato superiore di coscienza. Dall'episodio omerico è ricavata anzi tutta una struttura diegetica riassumibile nei tre atti di *attrazione – avvicinamento – separazione* che è tipica in generale delle avventure di Odisseo (vd. ad esempio il caso delle Sirene), un eroe sperimentatore che arriva spesso a saggiare il senso più profondo delle cose, ma non è mai in grado di perdersi del tutto in esse e ritorna sempre sulla strada che gli è destinata (differentemente, in questo caso, dall'Ulisse dantesco).

Viaggio e rapporto col divino assumono dunque un significato prettamente psicologico. Delia, alla fine, esce dal campo conoscitivo di Mario<sup>53</sup>, il cui punto di vista, non senza consapevole amarezza, torna per debolezza e necessità a coincidere con quello del vicinato. L'unico elemento di diversità che rimane a Mario come segno dell'esperienza fatta, estremo residuo della divina conoscenza, è la pietà (percepibile nelle parole finali del racconto), mentre la vera immagine di Delia risprofonda nel mistero.

Tramite tale unione di concetti (la vittoria sull'inganno di Circe e la separazione dolorosa da lei) il finale diviene volutamente ambiguo, è un

---

profano». Sulla donna cortazariana come tramite tra il mondo e ciò che si può chiamare *el otro lado* cf. anche BOCCUTI (2012, 243-45).

<sup>53</sup> Significativo il simbolismo del volto nell'oscurità nell'ultima parte del racconto: cf. BOCCUTI (2012, 237).



disvelamento trionfale che significa allo stesso tempo rinuncia e consapevolezza. Cosa rimane di salvifico: il rapporto con Delia, che allontana dal quotidiano e dall'ordinario, o la conoscenza che ha permesso di sconfiggerla? Mario ritorna, con dolore, nel mondo. A differenza degli altri amanti della maga che sono periti, egli, come anche Odisseo, salva se stesso e arriva quasi a salvare il mondo, liberandolo da Delia. La sua azione arriva sulla soglia dell'eroismo. Ma, proprio per questo, essa implica sacrificio.

Rimane in Delia qualcosa di irrisolto, di misterioso. Ella rimane frammentata nei vari punti di vista (narratore, protagonista, genitori di Mario, genitori di Delia, vicinato), che giungono gradualmente a convergere nel tragico finale senza però riuscire a penetrare nel profondo della sua anima. È noto che la Circe omerica, a differenza degli altri personaggi femminili coinvolti sentimentalmente con Odisseo (Calipso, Penelope e Nausicaa), non viene mai focalizzata internamente: come nota Aurelio Privitera<sup>54</sup>, solo di Circe non conosciamo mai i pensieri, e a dispetto di presunti disvelamenti Circe rimane sempre una figura ambigua<sup>55</sup>. Ciò è fondamentale per capire Delia, anch'ella mai focalizzata internamente a differenza di Mario (che viene focalizzato in abbondanza a dispetto dell'uso di un narratore non onnisciente). Il racconto non chiarisce mai, nemmeno nel finale, la vera essenza di Delia, non si arriva a sapere nemmeno se sia una vera maga, una iettatrice o semplicemente una povera pazza che gioca a far riti con le blatte<sup>56</sup>. Nessuno, nemmeno il narratore, si spinge mai a definirla. La sua essenza è quella delle fuggevoli e proteiformi divinità che popolano il mondo arcaico. Del resto, come dice Odisseo di Circe alla fine del canto 10, chi potrebbe mai vedere un dio con gli occhi, se egli stesso non lo concede?<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> PRIVITERA (2005, 160).

<sup>55</sup> Cf. SEGAL (1968, 420 s.).

<sup>56</sup> BOZZETTO (1988, § 1), spiega in maniera perfetta l'ambiguità irrisolvibile che domina questo racconto e a cui ho più volte fatto riferimento: «Le récit terminé, l'incertitude demeure entière sur les motifs de la crise qui l'ont engendré, ni les personnages ni le texte ne donnent une réponse claire aux questions que le récit fait naître, sans pour cela qu'ils relèvent du gratuit ou de l'absurde. De plus l'ensemble du recueil, par les échos qu'il suscite entre ces différents textes uniques, construit un arrière-monde à la fois présent et insaisissable, comme un lieu mythique dont chaque conte serait un fragment, ou plus exactement une version, concourant à construire une impensable totalité. Mais, à la différence de ce qui se passe chez Lovecraft, par exemple, la clef mythologique n'est jamais explicitement donnée».

<sup>57</sup> *Od.* 10, 573 s.: τίς ἄν θεὸν οὐκ ἐθέλοντα | ὀφθαλμοῖσιν ἴδοιτ' ἢ ἔνθ' ἢ ἔνθα κίοντα;

### Riferimenti bibliografici

#### Opere di Cortázar citate:

J. Cortázar, *Cartas*, ed. a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid-Buenos Aires 2012, 3 voll.

J. Cortázar, *Circe*, in *Los relatos*, vol. I. *Ritos*, Madrid 2012<sup>4</sup>, 77-95.

J. Giono, *Nacimiento de la Odisea* (tr. J. Cortázar), Buenos Aires 1946 (ed. or. *Naissance de l'Odyssee*, Paris 1930).

#### Studi:

##### BERTI 2015

I. Berti, *Le metamorfosi di Circe: maga e femme fatale*, «Status Quaestionis» VIII, 110-40.

##### BOCCUTI 2012

A. Boccuti, *I personaggi femminili come detonatore della trasgressione fantastica nei racconti di Julio Cortázar*, in R. Colonna (a cura di), *America Latina e Occidente. Tra filosofia e letteratura*, («Pagine Inattuali. Rivista di filosofia e letteratura», I), Salerno, 221-45.

##### BOZZETTO 1988

R. Bozzetto, *Circé, ou Cortázar devant le mythe*, «Draille» IX, 128-45.

##### CASTRO-KLAREN 1980

S. Castro-Klaren, *Julio Cortázar Lector. Conversación con Julio Cortázar*, in AA.VV., *Homenaje a Julio Cortázar* («Cuadernos hispanoamericanos» CCCLIV-CCCLVI), 11-36.

##### DE JONG 2001

I. De Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Oxford.

##### DI BENEDETTO 2010

V. Di Benedetto, *Omero, Odissea. Introduzione, commento e cura di Vincenzo Di Benedetto*, Milano.

##### DUFAYS 2007

S. Dufays, *Circé de Cortázar: au carrefour du myth e du fantastique*, «Folia Electronica Classica» XIII.

##### FRANCO 2010

C. Franco, *Il mito di Circe*, in M. Bettini, C. Franco, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, 25-380.

FRANCO 2012

C. Franco, *Riscritture eccentriche e revisioni poetiche della storia di Circe*, in C. Franco (a cura di), *Circe. Variazioni sul mito. Omero, Ovidio, Plutarco, Machiavelli, Webster, Atwood*, Venezia.

GOYALDE PALACIOS 1998

P. Goyalde Palacios, "Circe" de Julio Cortázar: una lectura intertextual, «Arrabal» I, 113-18.

HERNÁNDEZ DEL CASTILLO 2013<sup>2</sup>

A. M. Hernández del Castillo, *Circe la maga. La hechicera en la obra de Cortázar*, Madrid (= A. M. Hernández del Castillo, *Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*, Amsterdam-Philadelphia 1981, 1-41).

HOUVENAGHEL-MONBALLIEU 2011 = A. Houvenaghel, A. Monballieu, *Entre bombones, porsches y arañas: imágenes de la feminidad maléfica en dos cuentos de Julio Cortázar*, «Rilce» XXVII, 378-99.

HOUVENAGHEL-MONBALLIEU 2008

A. Houvenaghel, A. Monballieu, *El eterno retorno de la mujer fatal en 'Circe' de Julio Cortázar*, «Bulletin of Hispanic Studies» LXXXV, 733-46.

MONBALLIEU 2012a

A. Monballieu, *Más que un amateur esclarecido. La afición de Julio Cortázar por la filosofía de Heráclito*, «Neophilologus» XCVI, 247-62.

MONBALLIEU 2012b

A. Monballieu, *La vocación helenística de Julio Cortázar. Sus lecturas y su formación clásica en el Mariano Acosta (1929-1936)*, «Bulletin Hispanique» CXIV, 383-410.

KARAKANTZA 2001

E. Karakantza, *The Sexual Servitude of Odysseus: An interpretative approach to Kirke and Kalypso episodes in the Odyssey*, in *Πρακτικά ια' διεθνούς σινεδρίου κλασσικών σπουδών: Καβάλα 24-30 Αυγούστου 2001*, Αθήνα, 468-81.

PADUANO – FUSILLO 1986

G. Paduano, M. Fusillo. *Apollonio Rodio, Le Argonautiche. Traduzione di G. Paduano, introduzione e commento di G. Paduano e M. Fusillo*, Milano.

PALETTA 1999

V. I. Paletta, *Los mitos en Julio Cortázar: una aproximación a lo sagrado*, in J. V. Balñus Oller, J. Sánchez Méndez, J. Sanmartín Sáez, *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Barcelona, 249-54.

PRIVITERA 2005

A. Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea*, Torino.

SEGAL 1968

Ch. Segal, *Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid*, «TAPhA» XCIX, 419-42.

SOLER 2010

M. J. García Soler, *El vino del los héroes homéricos*, «Espacio, Tiempo y Forma» I/III, 107-14.

STEAD 2001

È. Stead, *La Figure de Circé et la Décadence: réversibilité et scission du mythe*, in A. Montadon (ed.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, 107-20.

STRAMAGLIA 1995

A. Stramaglia, *Tre “femmes fatales” soprannaturali*, in R. Raffaelli (cur.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del convegno (Pesaro 28-30 aprile 1994)*, Ancona, 217-26.

STRAMAGLIA 1998

A. Stramaglia, *Il soprannaturale nella narrativa greco-latina: testimonianze papirologiche*, in H. Hofman, M. Zimmerman, *Groningen colloquia on the novel, vol. IX*, Groningen, 29-60.

TERRAMORSI 1986

B. Terramorsi, *Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar*, in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, vol. I, Madrid, 163-76.

YARNALL 1994

J. Yarnall, *Transformations of Circe: The History of an Enchantress*, Urbana (Illinois).