

Laura Aresi

Dedalo e Circe: un incontro impossibile?

Variazioni sul mito da Virgilio a Madeline Miller

Abstract

Nessuna fonte antica testimonia un incontro tra Circe e Dedalo: esattamente questo è quello che immagina Madeline Miller nel suo secondo romanzo, *Circe* (2018). Non è impensabile che l'aiuto di Circe sia stato richiesto a Creta negli stessi anni in cui vi operò Dedalo. Non si tratta, però, solo di una verosimiglianza cronologica, ma del riconoscimento di una "affinità elettiva" tra i due personaggi. Intrecciando sapientemente riferimenti intertestuali puntuali all'*Odissea* e all'*Eneide*, dove Circe viene chiamata *daedala* (*Aen.* 7, 282), Miller costruisce la relazione tra Dedalo e Circe in modo speculare a quella tra Circe e Odisseo e tra Penelope e Odisseo, dando così vita al "potenziale mitico" racchiuso nella *iunctura* virgiliana.

No ancient source records an encounter between Circe and Daedalus, yet this is precisely what Madeline Miller imagines in her second novel, *Circe* (2018). It is not implausible that Circe's help might have been sought in Crete during the same years Daedalus was active there. But more than just a matter of chronological plausibility, their connection reflects an "elective affinity". Drawing on pointed intertextual references to the *Odyssey* and the *Aeneid* – where Circe is described as *daedala* (*Aen.* 7, 282) – Miller shapes the relationship between Daedalus and Circe as a counterpart to those between Circe and Odysseus and Penelope and Odysseus, bringing to life the "mythic potential" embedded in Virgil's phrasing.

1. Introduzione

Nel 2018, a pochi anni di distanza da *La canzone di Achille*, suo primo successo presso il grande pubblico, Madeline Miller, scrittrice americana e classicista di formazione, pubblica *Circe*. In breve tempo il romanzo conosce una popolarità immensa, affermandosi come vero e proprio libro *cult* della "generazione z"¹. Il caso Miller non è, del resto, isolato, ma si inserisce in un fenomeno di tendenza nel panorama culturale contemporaneo: quello del *retelling* mitologico, che privilegia in particolar modo le riscritture del mito dal punto di vista dei personaggi femminili coinvolti. A nessuno sarà sfuggito come le maggiori librerie di ogni città pullulino

¹ Soffermandomi solo su un recente esempio italiano, *Robinson*, l'inserto settimanale culturale di *Repubblica*, ha curato un'edizione da collezione di *Circe*, romanzo scelto dalle curatrici del *Booktok* di *Robinson* sulla piattaforma *Tiktok*, e presentato da Chiara Valerio all' "Arena Robinson" in occasione dell'edizione 2023 di "Più libri più liberi" (https://www.repubblica.it/robinson/2023/12/08/news/chiara_valerio_circe_piu_libri_piu_liberi-421610374/).

di Arianne, Briseidi, Cassandre e Meduse². È innegabile che un simile tentativo di “attualizzare” ed “avvicinare” il mito abbia radici antiche – l’esempio più noto è quello offerto dalle *Heroides* di Ovidio –; arrivare a concludere che ciò a cui stiamo assistendo non sia una novità degna di attenzione, tuttavia, sarebbe un errore. In un’epoca in cui si discute più che mai del declino generalizzato della cultura classica, e si assiste a tentativi di riforma radicale che a volte – e soprattutto negli Stati Uniti – sono sembrati demolitivi³, il mito antico è divenuto una delle finestre privilegiate attraverso cui si esprime la più recente letteratura femminista⁴, anche e soprattutto quella rivolta a giovanissime e giovanissimi. Il *retelling* mitologico, così, si trova al crocevia tra due spinte che animano indiscutibilmente il dibattito culturale e sociale di oggi: la quarta ondata di femminismo da una parte e la *cancel culture* dall’altra. Se della prima rappresenta un’indubbia declinazione, della seconda accoglie le istanze in modo costruttivo: il mito non viene “cancellato”, ma rinarrato in modo tale da evidenziarne anche gli aspetti più problematici e disturbanti per la sensibilità moderna. Tra questi, spicca il tema della discriminazione di genere, a cui le eroine del mito, divenute narratrici della propria storia, danno forma ed espressione.

Dopo questa indispensabile premessa, è quasi superfluo aggiungere che non tutti i lavori pubblicati negli ultimi anni sono tali da poter essere considerati una lettura interessante per gli specialisti: come sempre accade quando si afferma una nuova sensibilità culturale, non pochi cercano di cavalcare l’onda di ciò che viene avvertito di successo. L’opera di Miller, però, consta di prodotti letterari di alto livello, che, soprattutto nel mondo anglo-americano, hanno ricevuto fin da subito la

² La moda ha investito l’Italia di riflesso, a partire dal mondo anglofono. Riporto qui l’elenco aggiornatissimo fornito da SPACCIANTE (2024, 405, n.1): «Pat Barker’s *The Silence of the Girls* (2018), *The Women of Troy* (2021), *The Voyage Home* (2024); Jennifer Saint’s *Ariadne* (2021), *Elektra* (2022), *Atalanta* (2023), *Hera* (2024); Natalie Haynes’ *The Children of Jocasta* (2017), *A Thousand Ships* (2019), *Stone Blind* (2022); Claire North’s *Ithaca* (2021), *House of Odysseus* (2023), *The Last Song of Penelope* (2024); Rosie Hewlett’s *Medusa* (2021), *Medea* (2024); Costanza Casati’s *Clytemnestra* (2023); Emily Hauser’s *For the Most Beautiful* (2016), *For the Winner* (2017), *For the Immortal* (2018); Hannah Lynn’s *Athena’s Child* (2020), *Queens of Themiscyra* (2022), and *A Spartan’s Sorrow* (2022)». Tuttavia, non mancano esempi italiani, come *Le nuove Eroidi* (2019), che raccolgono i racconti di otto scrittrici italiane (Ilaria Bernardini, Caterina Bonvicini, Teresa Ciabatti, Antonella Lattanzi, Michela Murgia, Valeria Parrella, Veronica Raimo, Chiara Valerio) ispirati alle *Heroides* di Ovidio; Maria Grazia Ciani, *La morte di Penelope* (2019); Paola Mastrocola, *L’amore prima di noi* (2016) e il recentissimo *Il dio del fuoco* (2024), che, nonostante abbia come protagonista Efesto, molto si occupa del tema della maternità. Naturalmente, si sono riportati qui solo gli esempi più recenti, ma non si possono dimenticare alcune importanti “apripista”: Christa Wolf, *Kassandra* (1983) e *Medea: Stimmen* (1996); Margaret Atwood, *The Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus* (2005); Ursula K. Le Guin, *Lavinia* (2008).

³ Cf. BORGNA (2022) e BETTINI (2023).

⁴ Si è parlato, da questo punto di vista, di un’attualizzazione massiccia del fenomeno che OSTRICKER (1982, 73-74) aveva definito «feminist revisionist mythmaking», e che è stato ben analizzato in LEONARD – ZAJKO (2008).

considerazione della critica⁵. In particolare, ritengo che *Circe* sia il migliore dei suoi romanzi: la scrittrice non si limita a raccontare la storia di Circe dal punto di vista di Circe stessa, come si constata per lo più negli altri casi di *retelling*, ma lavora con il materiale mitico osando ramificazioni nuove dell'intreccio. Tali ramificazioni si sviluppano a partire dalla creazione di connessioni tra tradizioni mitiche che, per quanto distinte, sono del tutto passibili di intersecarsi.

Scopo del presente contributo sarà l'analisi di una di queste innovazioni: l'incontro tra Dedalo e Circe⁶, che Miller immagina sia avvenuto su iniziativa di Pasifae. La regina avrebbe inviato una spedizione navale guidata da Dedalo – che, come sappiamo, all'epoca dei fatti narrati si trovava al servizio dei regnanti di Creta – per convincere la sorella Circe, potentissima maga, a venirle in soccorso. Solo giunta alla reggia di Minosse, la dea avrebbe capito la natura dell'aiuto che le era richiesto: aiutare la sovrana a partorire il Minotauro e a renderlo “gestibile” fintantoché Dedalo non avesse costruito il labirinto in cui rinchiuderlo. Circe accetta di collaborare non tanto perché spinta dalla compassione per Pasifae, quanto perché attratta da Dedalo, di cui capisce il travaglio interiore. L'inventore si tormentava per aver messo il proprio ingegno al servizio della libidine di Pasifae: senza il simulacro di giovenca che aveva realizzato perché la regina potesse unirsi al toro di Poseidone, il Minotauro non sarebbe mai nato. Analogamente, Circe si sente in colpa per aver trasformato la ninfa Scilla, preferitale dal dio Glauco, in un mostro non meno terribile del Minotauro: l'episodio, che Miller trae dalle *Metamorfosi* di Ovidio (Ov. *Met.* 14, 1-74), è inserito nel romanzo come una sorta di “peccato originale” di una Circe ancora inesperta, che lei, come Dedalo, cerca di espiare

⁵ Limitandosi solo a Circe, cf. MAKALESI (2022); O'HARA (2022); RIVERS (2022); SARWAR - FATIMA (2022); DÍAZ MORILLO (2023); SANTOS - DO CARMO (2023); RACZYŃSKA (2024). Mentre questi studi tendono a valutare positivamente il romanzo, considerandolo un esempio di *empowerment* femminile, molto più scettico è il giudizio di SPACCIANTE (2024), secondo cui non basta raccontare una storia dal punto di vista della protagonista femminile per parlare di “romanzo femminista”. Nel caso di Circe, in particolare, la dea non attua alcun tipo di vera ribellione, dal momento che accetta il suo esilio, condanna le donne della famiglia al potere (Medea e Pasifae), e, alla fine, sceglie di rinunciare ad immortalità ed indipendenza per “metter su famiglia” con Telemaco. Le osservazioni della studiosa sono fini ed acute, e non si può negare che l'emancipazione di Circe si attui attraverso un isolamento che non la rende certo un personaggio politico, e che il “lieto fine” all'insegna dell'amore romantico non sia particolarmente “ribelle”; è anche vero, però, che la tradizione mitica non può nemmeno essere stravolta, e la quintessenza del personaggio è proprio il suo isolamento ad Eea, che, del resto, come sottolinea RIVERS (2022, 9-21), diviene uno spazio di sperimentazione altro, un'eterotopia. Circe ricerca degli spazi di libertà nella costrizione: anche questo può essere considerato un atto politico, soprattutto quando sfidare apertamente un potere autocratico significherebbe l'autodistruzione (si veda, nel romanzo, il personaggio di Prometeo, che Circe ha occasione di incontrare ed aiutare, e a cui continuerà sempre a pensare con ammirazione).

⁶ MILLER (2018, 89-132, trad. it. 107-59). Si tratta di un episodio che, stranamente, viene del tutto ignorato dai contributi critici fioriti sul romanzo (vd. *supra*).

come può. È facile intuire come il comune talento e il comune rimorso avvicinino progressivamente i due personaggi, che vivono a Creta una breve storia d'amore. Leggendo la vicenda, si è portati a tutta prima a sorprendersi dell'audacia dell'autrice, che alcuni potrebbero ritenere eccessiva: un incontro tra Dedalo e Circe – per non parlare di una relazione sentimentale tra i due – non è attestato, di fatto, in nessuna fonte, neppure minore. Cercherò di mostrare, invece, come questa indubbia “licenza mitica” si inneschi a partire non solo da una verosimiglianza, per così dire, in termini di cronologia relativa del mito, ma da una parola precisa, che viene traghettata da Omero fino ad Ennio, Lucrezio e, infine, Virgilio: mi riferisco all'aggettivo greco *δαίδαλος*, che nell'*Eneide* si trova solo una volta, e proprio come appellativo della figlia del Sole.

2. Nell'officina della scrittrice: le possibili “fonti” greche

Nessuna fonte in nostro possesso, come si è appena ricordato, menziona un incontro tra Circe e Dedalo. Da un punto di vista di “plausibilità” mitica, però, non è azzardato immaginare che le parabole esistenziali dei due personaggi abbiano potuto incrociarsi. L'anello di congiunzione sfruttato da Miller è costituito dalla parentela tra Circe e Pasifae, entrambe figlie del Sole ed entrambe maghe⁷. Nel romanzo, il rapporto di sorellanza tra le due è espresso in termini conflittuali: dopo il matrimonio con Minosse di Pasifae e il proprio confino nell'isola di Eea, Circe non avrebbe avuto più contatti con la novella regina di Creta fino all'arrivo di Dedalo. Dati i rapporti tutt'altro che cordiali intrattenuti con la sorella, la sua richiesta di aiuto la lascia alquanto perplessa. Vi è almeno una fonte antica che ci lascia intuire un coinvolgimento di Circe, sebbene indiretto, nelle intricate vicende coniugali dei regnanti cretesi. Si tratta di Apollodoro: Procri, giunta a Creta dopo essere fuggita da Atene e dal marito Cefalo, si sarebbe servita di una misteriosa ‘radice circea’ (*Κίρκαιαν ῥίζαν*) per poter giacere con Minosse senza rischiare la vita. Questa radice sarebbe stata l'antidoto ad una tremenda fattura escogitata da Pasifae: per punire le donne che si univano al marito – e per scoraggiarlo dal commettere adulterio – la regina aveva fatto sì che Minosse eiaculasse nel ventre delle *partner* bestie velenose, che le condannavano a morte certa⁸.

⁷ In Hom. *Od.* 10, 137-39 e Hes. *Th.* 956-57 Circe ed Eeta sono nominati quali fratelli e figli di Elio e dell'oceanina Perseide. Solo in Apollod. 1, 9, 1 Circe e Pasifae sono menzionate esplicitamente come sorelle. Sui legami tra «le figlie del Sole», si rimanda al celebre KERÉNYI (1949).

⁸ Cf. Apollod. 3, 15: ὁ δὲ αὐτῆς ἐρᾷ καὶ πείθει συνελθεῖν. Εἰ δὲ συνέλθοι γυνὴ Μίνω, ἀδύνατον ἦν αὐτὴν σωθῆναι: Πασιφάη γάρ, ἐπειδὴ πολλὰς Μίνως συνηνάζετο γυναιξίν, ἐφαρμάκευσεν αὐτόν, καὶ ὁπότε ἄλλη συνηνάζετο, εἰς τὰ ἄρθρα ἀφίει θηρία, καὶ οὕτως ἀπώλλυντο. [...] Πρόκρις, δοῦσα τὴν Κίρκαιαν πιεῖν ῥίζαν πρὸς τὸ μηδὲν βλάψαι, συνευνάζεται («Minosse si innamorò di lei [Procri]

La definizione di ‘radice circea’ è troppo vaga perché si possa ipotizzare la presenza di Circe nella stessa Creta che vede Dedalo alle prese con i misfatti di Minosse e Pasifae. Nel libro di Miller, inoltre, la notizia di una Procri beneficiaria della magia di Circe non entra a far parte del *plot* del romanzo: mentre la dea si trova a Cnosso, assiste ad un battibecco tra i due coniugi, durante il quale Pasifae “scherza” sulla brutta fine fatta dalle amanti del sovrano⁹. Lì per lì Circe non comprende, ma tempo dopo, ormai tornata ad Eea, sarà Hermes a rivelarle il crudele stratagemma con cui la sovrana si sbarazzava delle rivali¹⁰: in questo modo, l’autrice esclude categoricamente ogni intervento della protagonista nella vicenda, che ella apprende con sgomento solo *a posteriori*. Tuttavia, «la radice di Circe» apolloniana è pur sempre una traccia indiretta che la tradizione mitografica ci suggerisce per inferire un coinvolgimento di Circe nelle vicende della saga cretese come rappresentante di una “magia bianca” da contrapporsi a quella “nera” delle altre discendenti del Sole¹¹.

Siamo abituati a immaginare Circe come la solitaria abitante di Eea che ci consegna la tradizione omerica, ma la sua dimora non doveva essere tanto irraggiungibile, se da lei approdano non solo ignari naviganti di passaggio, ma anche “persone di famiglia”. Nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, come è noto, Medea, in fuga dalla Colchide con Giasone, riceve l’ordine di recarsi da Circe, sua zia, per chiederle un rito di purificazione che la liberasse dal miasma ricaduto su di lei e sugli altri Argonauti dopo l’uccisione del fratellino Apsirto: solo così la flotta avrebbe potuto riprendere la navigazione (Ap. Rh. 4, 580-91). Circe appare profondamente turbata dalla presenza di Medea, che, pur compatendo, congeda in fretta, incapace di trattenere presso di sé una creatura che si era macchiata di delitti così nefandi, e della quale afferma esplicitamente di non poter approvare il comportamento¹².

e cercò di sedurla. Ma, per qualunque donna si fosse giaciuta con Minosse, salvarsi era impossibile: perché Pasifae, dato che Minosse aveva sempre tante donne, gli aveva fatto una fattura, e ogni volta che si accostava a una donna diversa dalla sposa, Minosse le eiaculava nel ventre delle bestie velenose, e la poveretta moriva. [...] La donna si giacque con lui: ma prima gli aveva fatto bere un filtro preparato da Circe con una radice particolare [lett. ‘una radice circea’], che impediva qualsiasi danno da parte di Minosse». Trad. CAVALLI (2022). Non si può non notare come la traduzione «filtro preparato da Circe» non sia esattamente corrispondente al testo greco, che con l’aggettivo ‘circea’ rimane molto più sul generico.

⁹ MILLER (2018, 116, trad. it. 140).

¹⁰ MILLER (2018, 139, trad. it. 167).

¹¹ FRANCO (2010, 250-51) parla, infatti, di una Circe che «interviene simbolicamente attraverso l’antidoto».

¹² Sulla caratterizzazione di una Circe differente rispetto a quella omerica, di cui il testo apolloniano rappresenta un’importante traccia, cf. SEGAL (1968, 429-31); HATZANTONIS (1976, 10-12); YARNALL (1994, 80); FRANCO (2010, 215); ARESI (2013, 150-51). Interessante il giudizio di KERÉNYI (1949, trad. it. 83), secondo la quale Circe non approverebbe Medea perché «le due incantatrici di stirpe solare sono divise da qualcosa di essenziale: è la differenza tra la rete e il coltello, tra la seduzione e l’uccisione».

Ciononostante, presta il suo aiuto alla nipote, che le si è presentata come supplice (4, 739-48):

σχετλίη, ἧ ῥα κακὸν καὶ ἀεικέα μήσαο νόστον.
Ἔλπομαι οὐκ ἐπὶ δὴν σε βαρὺν χόλον Αἰήταο
ἐκφυγέειν: τάχα δ' εἴσι καὶ Ἑλλάδος ἦθεα γαίης
τισόμενος φόνον υἱός, ὅτ' ἄσχετα ἔργ' ἐτέλεσσας.
Ἀλλ' ἐπεὶ οὖν ἰκέτις καὶ ὁμόγνιος ἔπλευ ἐμεῖο,
ἄλλο μὲν οὔτι κακὸν μητίσσομαι ἐνθάδ' ἰούση·
ἔρχο δ' ἐκ μεγάρων [...]
μηδέ με γουνάσσει ἐφέστιος, οὐ γὰρ ἔγωγε
αἰνήσω βουλὰς τε σέθεν καὶ ἀεικέα φύξιν.

Infelice, intraprendesti un viaggio scellerato ed empio, e temo che non sfuggirai a lungo all'ira violenta di Eeta: presto giungerà fino alle dimore dell'Ellade per vendicare l'uccisione del figlio: infame è il delitto da te compiuto! Ma poiché appartieni alla mia stirpe, e come supplice giungesti da me, non t'affliggerò con altri mali: solo vattene dalla mia casa [...] E non abbracciarmi le ginocchia presso il focolare: io biasimo le tue scelte, e la fuga vergognosa.¹³

Il duplice *status* di parente e di postulante in cui si trova Medea impone a Circe di eseguire quanto le è stato richiesto. L'episodio trova spazio anche nel romanzo di Miller¹⁴, e potrebbe aver costituito un precedente importante per modulare in modo analogo quello della visita di Dedalo ad Eea: Circe era la più forte delle maghe di famiglia, alla quale le altre discendenti del Sole ricorrevano per chiedere aiuto e riparare ai danni che avevano fatto. Se questo è vero per Medea (almeno nella versione di Apollonio, probabilmente il primo ad aver inserito questa deviazione nel viaggio di ritorno degli Argonauti), perché non potrebbe esserlo per Pasifae? Miller ha il coraggio di mostrarci che il mito è un albero rigoglioso che può sviluppare nuovi rami, anche oggi, o perderne altri, se non funzionali al racconto (si veda l'esclusione di Procri).

Una volta appurato che l'incontro tra Dedalo e Circe non risulta implausibile visti i legami di sangue con Pasifae e l'aiuto che Circe fornisce alle altre figlie del Sole, non risulterà improbabile immaginare che la dea si sia recata a Creta per supportare sua sorella, seppure malvolentieri, e che questo sia stato il motivo che l'ha portata a conoscere Dedalo. Tuttavia, Miller va ben al di là della semplice conoscenza, arrivando ad escogitare nientemeno che una storia d'amore tra la maga e

¹³ Trad. BORGOGNO (2003).

¹⁴ MILLER (2018, 141-52, trad. it. 169-82).

l'architetto. Da ciò si deduce che l'aver creato un *setting* ideale in cui far giungere Circe come aiutante non è che il requisito minimo indispensabile per far funzionare il racconto. Si rende necessario capire, dunque, su quali dati l'autrice abbia potuto lavorare per inscenare l'amore tra Dedalo e Circe senza che questo risultasse una trovata da *romance* del tutto arbitraria. A tal fine, cercherò di mettere in evidenza come Miller abbia riconosciuto l'esistenza di una sorta di "affinità elettiva" tra i due personaggi, che si basa sulla loro *metis*, ovvero sulla loro intelligenza astuta e piena di risorse.

Un dato che pare innegabile nella tradizione mitografica greca è che gli amanti "riconosciuti" di Circe – Ermes¹⁵ ed Odisseo – siano particolarmente scaltri¹⁶. Non è un caso che entrambi vengano definiti con l'attributo *πολύτροπος*: per Ermes, la designazione si incontra nell'inno omerico a lui dedicato¹⁷; per Odisseo, oltre che nel celeberrimo verso iniziale dell'*Odissea*, il termine ricorre nelle parole con cui Circe rammenta la profezia che le era stata fatta da Ermes sull'arrivo dell'ospite¹⁸. Non sembra essere un caso che la seconda ed ultima attestazione dell'aggettivo forse più famoso che si ritrovi accanto al nome di Odisseo lo colleghi a Circe che, del resto, egli era riuscito a sconfiggere con lo stratagemma del *μῶλυ* proprio grazie all'aiuto di Ermes.

Nel loro studio sulla *metis* nel mondo greco, che ha compiuto ormai cinquant'anni, Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant la qualificano come «una forma particolare d'intelligenza, un'accorta prudenza» e rilevano che «l'accento è sempre posto sull'efficacia pratica, sulla ricerca del successo nel campo dell'azione: molteplici abilità utili alla vita, perizia dell'artigiano nel suo mestiere, artifici magici, uso di filtri e di erbe, stratagemmi di guerra, inganni, finzioni, astuzie di ogni genere»¹⁹. Tra i protagonisti divini della *metis*, non stupisce che vi siano Atena ed Ermes; tra quelli umani, un ruolo di spicco è giocato, come è ovvio, dal loro protetto, Odisseo, l'ideatore del cavallo di Troia. All'appello, però, non può mancare neppure Dedalo:

¹⁵ Come testimoniato da Esiodo nel *Catalogo delle donne* (fr. 150 25-35 Merkelbach-West). Anche la relazione tra Ermes e Circe trova diffusamente spazio nel romanzo di Miller, sebbene sia sempre presentata come una complicità intellettuale e soprattutto sessuale, che non investe mai il piano dei sentimenti.

¹⁶ Ad un'analisi delle affinità tra Ermes e Odisseo si dedica SKEMPSIS (2017): la somiglianza tra i due personaggi è dovuta anche ad un legame di sangue, dal momento che il nonno materno di Odisseo, Autilico, era figlio di Ermes (Hes. fr. 64, 14-18 e fr. 666 M-W).

¹⁷ Cf. *H. Hom. Merc.* 13 καὶ τότε ἐγένετο παῖδα πολύτροπον, αἰμυλομήτην («e [Maia] generò un figlio politropo, dalla mente sottile»). Trad. mia.

¹⁸ Cf. *Hom. Od.* 10, 330-32: ἦ σύ γ' Ὀδυσσεύς ἐσσι πολύτροπος, ὃν τέ μοι αἰεὶ | φάσκεν ἐλεύσεσθαι χρυσόρραπις ἀργεῖφόντης, | ἐκ Τροίης ἀνιόντα θοῇ σὺν νηὶ μελαίνῃ («o sì, tu, certo tu sei Odisseo molto versatile, che a me sempre l'Argheifonte dall'aureo bastone mi diceva che qui sarebbe arrivato da Troia con la sua nera rapida nave»). Questa e le seguenti traduzioni dell'*Odissea* sono a cura di DI BENEDETTO (2010).

¹⁹ DETIENNE – VERNANT (1974, trad. it. 3).

il braccio destro di Pasifae, il costruttore del labirinto, il primo uomo a librarsi in aria con ali di sua invenzione. Ponendosi in continuità con la linea di studi di Detienne e Vernant, è stata Lauren Frontisi-Ducroux a porre in evidenza il ruolo di spicco giocato dalla *metis* nella caratterizzazione del personaggio²⁰.

Lo stretto legame – sottolinea la studiosa – è palese già se si va ad osservare l'etimologia del nome 'Dedalo' e il suo significato²¹. Δαίδαλος, infatti, prima di essere un antroponimo, è un aggettivo della famiglia semantica del verbo δαίδαλλω, che significa 'lavorare abilmente'. Il sostantivo δαίδαλον (o il plurale δαίδαλα) è utilizzato in riferimento a manufatti preziosi – armi, gioielli, mobili, ma anche mezzi di trasporto e tessuti – talmente ben rifiniti che non si esiterebbe a definirli opere d'arte²². Così, nell'*Iliade*, con tale parola sono designate le armi (Hom. *Il.* 19, 13) e lo scudo di Achille (19, 380), creazioni, non a caso, del dio artista Efesto, un altro campione della *metis*. È proprio sullo scudo di Achille, tra l'altro, che si trova la raffigurazione del χορός di Arianna²³, e si specifica che a idearlo fosse stato Dedalo: un δαίδαλον nel δαίδαλον.

Nell'*Odissea*, invece, tra le tante occorrenze del termine, una è particolarmente rilevante per il nostro discorso: introdotto cortesemente nella dimora di Circe, Odisseo viene invitato ad accomodarsi «su un seggio con borchie d'argento, bello e ben lavorato» (ἐπὶ θρόνου ἀργυροῦ | καλοῦ δαιδαλέου)²⁴; poco dopo, consumato l'amplesso e conclusasi la scena del bagno, l'invito viene rinnovato con le stesse parole²⁵. La prima volta, la dea esorta l'eroe a sedersi, letteralmente, sulla

²⁰ Cf. FRONTISI-DUCROUX (1975, 79-82).

²¹ Cf. FRONTISI-DUCROUX (1975, 89-94): varie fonti presentano Dedalo quale figlio o nipote di un tale 'Metione'. Anche la madre viene in alcune fonti citata con il nome di 'Metiadousa'.

²² Cf. FRONTISI-DUCROUX (1975, 35-51) per un elenco completo di tutte le occorrenze del termine nei poemi omerici e in Esiodo.

²³ Hom. *Il.* 18, 590-92: ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις, | τῷ ἵκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶ εὐρείῃ | Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ («poi disegnò una pista da ballo lo sciancato abilissimo, simile a quella che nella grande città di Cnosso Dedalo fece per Arianna dalla bella chioma». Trad. CERRI 1996). Controversa l'identificazione di questo χορός. Alcuni pensano ad una pista da ballo, altri ad un bassorilievo che rappresentava la danza di Arianna stessa: cf. FRONTISI-DUCROUX (1975, 136). Nella prima accezione lo interpreta Miller, che dà vita all'*ekphrasis* omerica, immaginando che sia Circe ad osservare Arianna danzare sull'incredibile invenzione di Dedalo: cf. MILLER (2018, 113, trad. it. 136-37).

²⁴ Hom. *Od.* 10, 314-17: καὶ κάλει: αὐτὰρ ἐγὼν ἐπόμεν ἀκαχήμενος ἦτορ. | Εἶσε δέ μ' εἰσαγαγοῦσα ἐπὶ θρόνου ἀργυροῦ | καλοῦ δαιδαλέου: ὑπὸ δὲ θρῆνυς ποσὶν ἦεν: | τεῦχε δέ μοι κυκεῶ χρυσέῳ δέπαι, ὄφρα πίοιμι, | ἐν δέ τε φάρμακον ἦκε, κακὰ φρονέουσ' ἐνὶ θυμῷ («mi invitò ad entrare, e io la seguii afflitto nel cuore. Entrati, mi fece sedere su una poltrona con le borchie d'argento, bella e ben lavorata; sotto c'era lo sgabello per i piedi. In una coppa d'oro mi preparò la mistura, perché la bevessi, e vi infuse un veleno, cose cattive meditando nel suo animo»).

²⁵ Hom. *Od.* 10, 364-67: αὐτὰρ ἐπεὶ λοῦσέν τε καὶ ἔχρισεν λίπ' ἐλαίῳ, | ἀμφὶ δέ με χλαῖναν καλὴν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα, | εἶσε δέ μ' εἰσαγαγοῦσα ἐπὶ θρόνου ἀργυροῦ | καλοῦ δαιδαλέου, ὑπὸ δὲ θρῆνυς ποσὶν ἦεν («e dopo che mi ebbe lavato e unto con abbondante olio, mi mise indosso un bel mantello e un tunica; e dentro mi condusse e mi fece sedere su un seggio con borchie d'argento, bello e ben lavorato; e sotto c'era lo sgabello per i piedi»).

sedia della trappola magica che è pronta a tendergli; la seconda volta, invece, il gesto pare tradire complicità e confidenza tra simili. Il seggio intarsiato, il *daidalon*, diventa plastica rappresentazione dell'intreccio indissolubile tra *technè* (della mano) e *dolos* (della mente). Lo stesso meccanismo sarà alla base del tranello del letto nuziale alla fine del poema²⁶: per quanto il manufatto non sia qualificato dall'aggettivo che ci interessa, non possiamo dubitare della sua natura di *δαίδαλον*, che è Odisseo stesso a rivendicare, dicendo orgogliosamente di aver intarsiato il talamo (*δαιδάλλον*) d'oro, d'argento e d'avorio²⁷. Della inamovibilità del letto erano a conoscenza solo Odisseo e Penelope: un *δαίδαλον* viene usato dall'astuta Penelope per costruire un inganno che metta alla prova l'altrettanto astuto coniuge, in una scena che risponde in modo perfettamente speculare a quella dell'incontro tra Odisseo e Circe²⁸.

Se i prodotti dell'arte sono anche prodotti della *metis*, si viene a creare una contiguità tra imitazione del reale e manipolazione fraudolenta dello stesso: i *δαίδαλα* riproducono il reale (le rappresentazioni sullo scudo di Achille sono coincidenti con l'intero *kosmos*) e, insieme, lo sfidano, lo ordinano, vogliono superarne i limiti (la danza di Arianna). È il perenne scontro tra natura e cultura, che le invenzioni di Dedalo simboleggiano al massimo grado: è lecito creare il simulacro di una giovenca per ingannare la natura e rendere possibile l'unione tra un toro e una donna? È lecito dotare l'uomo di ali e farlo volare? Si tratta di invenzioni della mente così ardite che sfiorano i confini della magia: ecco avvenuto il contatto con Circe.

Gli uomini dotati di *metis*, nell'antichità, sono abili architetti della parola (Odisseo) e/o della materia (Dedalo); le donne dotate di *metis*, invece, tradizionalmente sono maghe. Non è una novità, del resto, che il potere di creare, anche quando viene concesso ad alcune esponenti del genere femminile, non possa mai essere il prodotto della ragione, ma di una forza alogica dalle scaturigini misteriose, che spesso, nel mito, si lega ad un'origine divina o semi-divina. A questa categoria di creature eccezionali appartengono le figlie del Sole: Pasifae, Circe, Medea. Nulla

²⁶ Su questo famosissimo episodio basti citare FRONTISI-DUCROUX – VERNANT (1997, trad. it. 3-31 e 201-26), in cui si mette in evidenza la complementarità dei due coniugi: perché Odisseo torni ad essere se stesso e non il Nessuno per il quale si era spacciato a Polifemo, ha bisogno che qualcuno lo riconosca come tale, e questo riconoscimento definitivo può avvenire solo attraverso l'agnizione della sposa.

²⁷ Hom. *Od.* 23, 199-201: ἐκ δὲ τοῦ ἀρχόμενος λέχος ἔξεν, ὅφρ' ἐτέλεσσα, | δαιδάλλον χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ ἢ δ' ἐλέφαντι: | ἐκ δ' ἐτάνυσσα ἱμάντα βοὸς φοῖνικι φαινόν («e poi, di seguito, spianando feci il letto. E così lo finii, intarsiandolo d'oro e d'argento e d'avorio, e vi tesi cinghie di bue, splendenti di porpora»).

²⁸ È ben noto, infatti, come anche qui ricorra lo stesso schema narrativo: la scena dell'inganno, architettato da Circe, e del contro-inganno, quello di Odisseo via Ermes (il μῶλυ): cf. al riguardo PELLIZER (1979). La risoluzione è, in entrambi i casi, la condivisione del letto, ovvero l'unione sessuale.

di più naturale, dunque, che Ermete o Odisseo fossero attratti da Circe, che sentivano simile a sé. Nulla di più naturale che, in linea teorica, lo fosse Dedalo, la cui *techne* aveva reso possibile che un essere umano si nascondesse in un simulacro di animale, e che da questo inganno si generasse il Minotauro. Le metamorfosi operate da Circe non sono molto diverse dalle straordinarie invenzioni dell'architetto: l'affinità che lega Circe a Dedalo, potenzialmente, è ancora più forte di quella che la avvicina all'eroe dell'*Odissea*. Se solo i due personaggi si fossero potuti incontrare! L'incontro però, nell'epos omerico, non c'è: c'è solo un seggio intarsiato d'argento, di proprietà di Circe, che viene definito δαίδαλος, e su cui ad accomodarsi è Odisseo.

3. Nell'officina della scrittrice: le possibili "fonti" latine

Per quanto ne sappiamo, è stato Ennio ad usare per la prima volta l'attributo *daedalus*, calco del corrispettivo greco²⁹, e ad adattarne il significato in senso attivo, intendendolo come qualità di agenti e non di oggetti. Il poeta lo riferisce, infatti, a Minerva³⁰, e non si tratta certo di una scelta priva di significato, se consideriamo che la dea è figlia di Zeus e Metis in persona, la prima consorte del sommo dio, che questo aveva inghiottito, incinta, per paura che il figlio da lei avuto lo detronizzasse (Hes. *Th.* 886-926). La *metis* della madre, nascosta e camuffata nella figura di una dea desessualizzata (vergine) e mascolinizzata (guerriera), permane nella figlia, che, essendo una versione riveduta e corretta delle potenzialità inesprese della genitrice, non solo è la divinità protettrice degli artisti e degli artigiani, ma lo è, in particolare, proprio di Odisseo³¹. Purtroppo, non possiamo azzardare nulla sui motivi specifici che hanno indotto Ennio ad attribuire a Minerva la qualifica di *daedala*: è appropriato, in linea generale, parlare di lei come di una divinità ingegnosa, ma oltre a questo non è lecito andare avanti con le supposizioni.

Diversa è la situazione se guardiamo al secondo autore latino in cui riscontriamo la presenza dell'aggettivo, Lucrezio, che, come Ennio, lo riferisce ad agenti, per quanto astratti: abbiamo così *daedala tellus* (Lucr. 1, 7 e 228), *daedala lingua* (Lucr. 4, 549) e *daedala natura* (Lucr. 5, 234). Tuttavia, in continuità con

²⁹ *ThGL* V 1, 4.

³⁰ Enn. *op. inc.* (Ann.?) 31 Skutsch: *daedala Minerva*. Il riferimento si trova *apud* Paul. Fest. 59 (p. 60 Lindsay): *Daedalam a varietate rerum artificiorumque dictam esse apud Lucretium terram, apud Ennium Minervam, apud Virgilium Circen, facile est intellegere, cum Graeci δαίδαλλειν significant variare* («è facile comprendere come presso Lucrezio venga chiamata dedalica la terra, presso Ennio Minerva e presso Virgilio Circe dalla varietà delle cose e delle creazioni, poiché i Greci con δαίδαλλειν intendevano 'diversificare'»). Trad. mia).

³¹ Per uniformità, si continuerà ad usare il nome 'Odisseo', preferito, del resto, anche da Miller, che parla sempre di 'Odysseus' e mai di 'Ulysses'.

l'originario uso greco, in cui l'aggettivo stava a qualificare il prodotto di un lavoro industrioso e non il suo artefice, troviamo anche *daedala carmina* (Lucr. 2, 505) e *daedala signa* (Lucr. 5, 1451). In un accurato studio sulle valenze del vocabolo nel *De rerum natura*, Brooke Holmes³² ha messo in luce come esso connetta le proprietà creative e generative del mondo fisico (*daedala tellus, daedala natura*) a quelle del mondo umano (*daedala lingua, daedala carmina, daedala signa*), che del primo si fa imitazione, prosecuzione, sfida: al centro dell'interesse continua ad esserci l'incontro/scontro tra natura e cultura, e il problema etico di un progresso che non diventi atto tracotante, che non si faccia *hybris*. Holmes, però, non ha rilevato la paradossalità dell'uso lucreziano di questo termine. Coerentemente con il proprio credo filosofico, Lucrezio disinnescava la carica mitologica che l'aggettivo aveva nella *iunctura* enniana, e lo libera dall'unione con un referente come Minerva, divinità del *pantheon* religioso tradizionale. Allo stesso tempo, però, scegliendo proprio quel particolare attributo, Lucrezio non mette fuori di scena il mito, ma ne riafferma l'importanza, mostrando non soltanto di essere pur sempre un poeta, ma anche di non poter pensare la realtà se non in termini antropocentrici: perché esprimere l'operosità creatrice della natura con una espressione così mitologicamente connotata, che allude ad uno dei più famosi campioni mitologici della *metis* umana³³? È indubbio, infatti, che in latino il richiamo innescato dalla parola al Dedalo del mito doveva risultare praticamente inevitabile; non così in greco, dove *δαίδαλος* è un termine non solo molto più usato, ma anche meno isolato etimologicamente per la sua appartenenza all'ampia famiglia lessicale di *δαιδάλλω*. Questo verbo, però, in latino non esiste, ed è forse anche per questo che tutte le occorrenze a noi giunte di *daedalus* sono sempre in *iuncturae* con sostantivi femminili singolari o neutri plurali, mai maschili, come a voler evitare pericolose confusioni con Dedalo l'architetto. Nascosto in forme di generi grammaticali differenti, invece, il nome di Dedalo c'è e non c'è: il gioco della *metis* continua, e si fa ermeneutica.

L'ultimo poeta a far uso del termine, infine, è Virgilio³⁴. Nelle *Georgiche*, in linea con l'uso omerico, ripreso in parte da Lucrezio, l'aggettivo è riferito agli alveari

³² Cf. HOLMES (2005). Sulla frequenza del vocabolo in Lucrezio, osservazioni già in FORDYCE (1977, 115).

³³ Prova a dare una risposta a questa domanda anche HASEGAWA (2023, 677-78), che analizza l'aggettivo *daedalus* nel proemio lucreziano, in cui egli individua una ripresa della teoria empedoclea dei quattro elementi. Il richiamo a Dedalo servirebbe a sottolineare meglio la visione "dall'alto" della terra e del mare che viene suggerita al lettore.

³⁴ Da registrare anche un'occorrenza in Calpurnio Siculo (*Ecl.* 2, 1, 19-20), chiaramente dipendente dal testo delle *Georgiche*: *illis etiam certantibus ausa est | daedala nectareos apis intermittere flores* («e perfino l'ape ingegnosa, mentre loro gareggiavano, osò abbandonare i fiori pieni di nettare». Trad. mia).

costruiti con perizia dalle api: *daedala tecta*³⁵. Questa è l'unica occorrenza nell'intera opera: per quanto non ci siano riferimenti espliciti all'architetto del mito, è indubbio che il lettore sia portato ad inferire che le case delle api assomiglino al labirinto di Dedalo. Anche nell'*Eneide* troviamo una e una sola attestazione del termine. Si tratta di *Aen.* 7, 282, dove l'attributo appare accanto al nome di Circe (vv. 280-83):

*absenti Aeneae currum geminosque iugalis
semine ab aetherio spirantis naribus ignem,
illorum de gente patri quos daedala Circe
supposita de matre nothos furata creavit.*

Ad Enea assente [Latino ordina di portare] un carro e una coppia di cavalli aggiogati di razza divina, che spiravano fuoco dalle narici, di quelli della mandria del padre, che la dedalica Circe, dopo aver rubato, creò mezzosangue da una madre fatta montare.³⁶

Daedala Circe viene tradotto generalmente «l'ingegnosa Circe»³⁷; in questo modo, però, si azzera del tutto la “carica mitologica” nascosta nell'attributo e il sottile gioco di allusioni che si viene a creare nel testo tra Circe e Dedalo, i cui nomi compaiono qui non per la prima volta nel poema. Come si sa, infatti, l'abile artista era entrato in scena, seppure indirettamente, all'inizio del sesto libro (*Aen.* 6, 14-33), quando Enea osserva le raffigurazioni che l'infelice padre di Icaro, scappato da Creta, aveva sbalzato sulle porte del tempio di Apollo a Cuma. Per quanto riguarda Circe, invece, la dea è descritta all'inizio del settimo libro (*Aen.* 7, 1-14) nella sua veste omerica “ufficiale”³⁸, per poi ripresentarsi in modo intermittente nel corso del settimo libro stesso: in quanto sposa di Pico³⁹, nominato precedentemente quale

³⁵ Verg. *Georg.* 4, 176-79: *non aliter, si parva licet componere magnis, | Cecropias innatus apes amor urget habendi | munere quamque suo. Grandaevus oppida curae | et munire favos et daedala fingere tecta* («in modo non differente, se è lecito confrontare le piccole alle grandi cose, un desiderio innato del possesso incalza le api cecropie, ciascuna con il proprio compito. Le più anziane si occupano delle città, di fortificare i favi e di modellare alveari ingegnosi»). Trad. mia).

³⁶ Questa e le traduzioni dei passi dell'*Eneide* che seguiranno sono mie.

³⁷ Così già in Serv. *ad Aen.* 7, 282 (*daedala: ingeniosa*). In modo più sottile, che valorizza il collegamento con Dedalo, Donato (*Interpr. Verg.* p. 46 Georgii): *Daedalam dixit ingenii vivacitate pollentem, quoniam Daedalus in arte fabrilis peritissimus miris inventionibus floruit* («La chiamò ‘dedalica’ perché potente per vivacità d'ingegno, dal momento che Dedalo, grande esperto nella fabbricazione di manufatti, eccelse con le sue straordinarie invenzioni»). Trad. mia).

³⁸ Sull'episodio e sui rapporti con quello omerico cf. HATZANTONIS (1971, 10); STOFFELEN (1994, 122-26); ARESI (2017, 27-28); MÖLLER (2017, 36-45).

³⁹ Cf. Verg. *Aen.* 7, 189-91: *Picus, equum domitor, quem capta cupidine coniunx | aurea percussum virga versumque venenis | fecit avem Circe sparsitque coloribus alas* («Pico, domatore di cavalli, che la sposa Circe, presa dall'amore, colpì con la sua verga d'oro, e cosparsolo di pozioni magiche, trasformò in uccello, e ne screziò le ali di colori»).

nonno del re Latino⁴⁰, ella è anche la nonna di Latino, e, dunque, la bisnonna di Lavinia, che Enea è destinato a sposare. Nel passo che ci interessa, l'ultimo in cui la figlia del Sole venga esplicitamente menzionata, Circe è ricordata quale la creatrice di alcuni destrieri eccezionali, che Latino, nel congedare l'ambasceria troiana, dona ad Enea⁴¹.

L'atto di Circe è un atto di *metis* che non ha bisogno necessariamente della magia per essere portato a compimento: in primo luogo, ella agisce con un sotterfugio, sottraendo (*furata*) al padre Sole un esemplare della razza pregiatissima dei suoi cavalli; in secondo luogo, sceglie per la monta una cavalla comune (*supposita de matre*), e dà origine a dei puledri mezzosangue (*nothos*). Quello che viene descritto non è un incantesimo, non è una metamorfosi, ma un concepimento illecito, che va a mescolare ambiti che dovrebbero rimanere distinti: l'umano e il divino. Recuperando dal modello enniano un agente attivo e non un oggetto passivo come referente di *daedala*, Virgilio sostituisce a Minerva una degna rappresentante del mondo della *metis*: Circe, che, pur essendo di natura divina, è, però, una «dea dotata di voce umana» (θεὸς ἀνδρείσσα, *Od.* 10, 136; 11, 8 e 12, 150) – dato, questo, su cui molto insiste Miller⁴² – e, dunque, una divinità “ponte” tra dèi e mortali. Si osservino ora le parole con cui Virgilio, nella sopramenzionata descrizione delle porte del tempio di Apollo a Cuma, si sofferma sull'unione tra Pasifae e il toro sacro di Poseidone (*Aen.* 6, 23-26):

*Contra elata mari respondet Cnosia tellus:
hic crudelis amor tauri suppositaque furto
Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis
Minotaurus inest, Veneris monimenta nefandae*

Sul portale opposto risponde la terra di Cnosso, elevata sul mare; qui sono rappresentati la feroce passione per il toro e Pasifae, fattasi montare con l'inganno, e il Minotauro, creatura ibrida, prole biforme, ricordo dell'amore nefando.

⁴⁰ Cf. Verg. *Aen.* 7, 47-49: *Hunc [scil. Latinum] Fauno et nympha genitum Laurente Marica | accipimus; Fauno Picus pater, isque parentem | te, Saturne, refert, tu sanguinis ultimus auctor* («apprendiamo che Latino nacque da Fauno e da Marica ninfa di Laurento; il padre di Fauno è Pico, e quello chiama te, Saturno, padre, tu che sei la prima origine della stirpe»).

⁴¹ Sulla rappresentazione di questa Circe, sposa di Pico e antenata di Lavinia, cf. MOORTON (1988, 256-57); FRANCO (2010, 263-64); ARESI (2017, 27-36; 2021, 170-76). Specificamente su questo episodio, cf. STÖCKINGER (2011; 2016, 175-78).

⁴² Cf. al riguardo la nota di M.G. Ciani (pp. 409-11) all'edizione italiana di MILLER (2018) e SPACCIANTE (2024, 414).

Non può sfuggire come i termini usati per descrivere il concepimento del Minotauro e il Minotauro stesso siano incredibilmente simili a quelli impiegati per i cavalli mezzosangue di Circe⁴³, e come questo crei un rapporto di contiguità tra l'operato dell'architetto e quello della maga: *suppostaque furto* corrisponde a *supposita de matre*, mentre *mixtumque genus prolesque biformis* è variato in un più conciso *nothos*. La puledra prende il posto di Pasifae in un accoppiamento "contro natura", frutto di un atto di dolo, che si concretizza nella nascita di esseri ibridi, più o meno mostruosi: ne consegue che Circe va ad occupare lo stesso ruolo che nel più noto episodio del Minotauro era stato di Dedalo. Questa affinità viene ad essere richiamata in modo sottile dalla scelta di accompagnare il nome della dea a *daedala*: il poeta avrebbe potuto impiegare il più comune *callida*, metricamente identico e dal significato del tutto affine. La scelta di *daedala*, però, assicura che il lettore sarebbe stato indotto a istituire il collegamento giusto: Circe è come Dedalo.

Le porte del tempio di Apollo, che è stato proprio Dedalo ad istoriare con le vicende del mito cretese, sono un inserto ecfrastico, e, come tutti gli inserti ecfrastici, hanno un valore metaletterario⁴⁴. Al noto artista e campione della *metis* viene dato all'interno della narrazione principale dell'*Eneide* uno spazio sicuro e distante, quello mediato dall'opera d'arte; lo stesso accade, nel poema, anche con Odisseo, che non incontriamo mai in prima persona, come personaggio, ma sempre e solo indirettamente, nel racconto di Sinone prima e di Achemenide poi, a loro volta riportati da Enea, voce narrante del secondo e del terzo libro. Gli eroi dell'intelligenza astuta, del *dolos*, dell'inganno, non calcano mai il palcoscenico della *pietas* su cui campeggia Enea.

Un discorso analogo può essere portato avanti per Circe: all'inizio del settimo libro non la vediamo, la sentiamo soltanto cantare e la immaginiamo tessere⁴⁵. I Troiani, poi, la cui flotta è sospinta oltre le coste circee dal provvidenziale intervento di Nettuno, non si accorgono nemmeno della pericolosa vicinanza⁴⁶. Tuttavia, questa

⁴³ Cf. PARATORE (1981, 169): «il participio esprime l'idea di "furto", e tutta l'espressione si avvicina a VI 24-25». FORDYCE (1977, 115) e STOFFELEN (1994, 133-35) accostano il passo, invece, a Hom. Il. 5, 268-69.

⁴⁴ Su questo episodio e il rapporto intercorrente tra Dedalo ed Enea sono stati scritti importanti contributi. Si ricordino solo FITZGERALD (1984); PASCHALIS (1986); PUTNAM (1987); CASALI (1995-1996); ERDMANN (1998).

⁴⁵ Verg. Aen. 7, 10-14: *proxima Circaeae raduntur litora terrae, | dives inaccessos ubi Solis filia lucos | adsiduo resonat cantu, tectisque superbis | urit odoratam nocturna in lumina cedrum | arguto tenuis percurrans pectine telas* («sono lambite le vicine coste della terra circea, dove la splendida figlia del Sole fa risuonare i boschi impenetrabili del suo canto ininterrotto, e brucia ad illuminazione notturna il cedro profumato nel suo superbo palazzo, filando tele sottili con il pettine che stride»).

⁴⁶ Verg. Aen. 7, 21-24: *quae ne monstra pii paterentur talia Troes | delati in portus neu litora dira subirent, | Neptunus ventis implevit vela secundis, atque fugam dedit et praeter vada fervida vexit* («e perché i pii Troiani non avessero a sopportare tali mostruosità e, sospinti nel porto, non

figura sfuggente che canta e che tesse assume un valore meta-poetico: la descrizione della dea campeggia proprio a metà dell'opera, in sostituzione di un proemio al mezzo che Virgilio, pur non omettendo, pospone alla scena.

Nel corso del settimo libro, ben lungi dall'essere dimenticata per sempre, Circe ritorna, ma sempre in sordina. Latino offre in dono all'assente Enea un prodigioso δαίδαλον: i destrieri sono il prodotto vivente ed incarnato di un'arte sottile e raffinata, su cui possiamo immaginare si poseranno, ingenui e compiaciuti, gli occhi del comandante troiano, in un atteggiamento simile a quello con cui, sbarcato a Cuma, «aveva esaminato con gli occhi» (*perlegere oculis*) le porte dedaliche del tempio di Cuma (*Aen.* 6, 33-34). Con lo stesso stupore inconsapevole, alla fine dell'ottavo libro, il progenitore dei futuri Romani volgerà lo sguardo ad ammirare le singole armi create per lui da Vulcano (*Aen.* 8, 618, *oculos per singula volvit*); l'eroe si soffermerà, in particolare, sulle indescrivibili raffigurazioni sbalzate sullo scudo (*Aen.* 8, 625, *clipei non enarrabile textum*), che, tuttavia, all'oscuro degli eventi rappresentati, egli non saprà decodificare, limitandosi a godere della bellezza dell'opera d'arte (*Aen.* 8, 630, *rerumque ignarus imagine gaudet*). Da osservatore, solo e sempre da osservatore, Enea si trova di fronte a δαίδαλα di artisti dotati di *metis*: Dedalo, Circe, Efesto. Non ne comprende mai il significato. La *metis* non gli appartiene.

In sintesi, dunque, pare evidente che l'unica occorrenza dell'aggettivo *daedalus* nel poema accanto al nome di Circe non sia casuale, ma segnali la volontà di creare un collegamento astuto e ingegnoso tra i due personaggi, che è, contemporaneamente, anche un'indiretta dichiarazione di poetica da parte di Virgilio. L'eroe posto sotto i riflettori, il protagonista, è Enea, e il valore che lo caratterizza è la *pietas*: per la *metis* non c'è posto, o, almeno, non c'è un posto ben in vista sul palcoscenico, accanto ad Enea. Il lettore accorto potrà ritrovarla sottotraccia, seguendo le parabole esistenziali di personaggi minori, profilati solo di sfuggita, e ai quali, tuttavia, è affidato l'importantissimo compito di farsi rappresentanti, all'interno della cornice narrativa, di un potere creativo che è, in fin dei conti, quello del poeta stesso⁴⁷. C'è molto di più della *techne* di Virgilio nel veloce ritratto di un Dedalo o di una Circe al lavoro che non negli atti di valore del *pious Aeneas*.

Possiamo ora tornare, in conclusione, al testo di Madeline Miller, che infonde vita ad un accostamento ideale, il *daedala Circe* virgiliano, e lo fa diventare racconto.

approdassero a quei lidi maligni, Nettuno gonfiò le vele di venti favorevoli, concesse la fuga e li spinse oltre le secche schiumanti»).

⁴⁷ Cf. le considerazioni di ARESI (2021) sulle Sirene e Circe nell'*Eneide*.

4. *Da daedala Circe a Daedalus et Circe*

Dopo aver approntato la pozione che servirà a rendere mansueto il Minotauro per la maggior parte dell'anno, Circe fa visita a Dedalo, e lo trova impegnato al lavoro⁴⁸:

"I'm happiest when my hands are busy at my work [...]"

"Witchcraft and invention have that in common [...]. Do you know yet how you will keep the creature when it is grown?"

He nodded. "I have been thinking. You see what a honeycomb the palace is beneath. There are a hundred storerooms that go unused, for all the wealth of Crete is in gold in these days, not grain. I think I may make them into a sort of maze".

"Sono più felice quando ho le mani impegnate nel lavoro [...]"

"La magia e l'invenzione hanno questo in comune [...] Sai già come tratterai la creatura una volta che sarà cresciuta?"

Annuì. "Ci ho riflettuto. Avrai notato che i sotterranei del palazzo somigliano a un alveare. Ci sono centinaia di depositi non utilizzati poiché di questi tempi tutte le sostanze di Creta sono in oro anziché in grano. Credo di poterli trasformare in una specie di labirinto."

Sostenendo che la magia e l'invenzione abbiano in comune il fatto di essere attività manuali, Circe postula una contiguità tra il proprio operato e quello di Dedalo. Per tutto il romanzo, la vediamo lavorare e studiare alacremente per riuscire a diventare chi è: la magia non è stato un dono, un potere innato e perfetto da sempre, ma una dura conquista della volontà e della mente, che la protagonista è riuscita ad affinare solo a prezzo di sconfitte, sacrifici, e, soprattutto, esercizio. Questo azzera, in sostanza, la differenza tra magia e *ars*, tra femminile "passionale" e maschile "razionale": la magia è *techne*. Allo stesso modo, Dedalo ha bisogno di tempo per arrivare a concepire l'idea del labirinto, che gli è venuta, infine, osservando la somiglianza tra i sotterranei del palazzo ed un alveare. Le api sono insetti che il mondo antico considera divini, perché capaci di trasformare il nettare in miele; per produrlo, però, si sottopongono ad un instancabile lavoro. Ancora una volta, è la dedizione la strada per il successo, la "grazia" non esiste, e la cultura, imitandola, supera la natura: l'esempio degli alveari, costruiti dagli animali più "tecnicizzati" ai quali l'uomo-artista possa ispirarsi, è il trampolino di lancio per l'immaginazione

⁴⁸ MILLER (2018, 123, trad. it. 148-49).

di Dedalo. I *daedala tecta* delle industriose api nelle *Georgiche* entrano fruttuosamente nel testo.

Ma vi entra fruttuosamente anche Omero. Reso gestibile il Minotauro, e dopo che, come in ogni romanzo che si rispetti, tra Circe e Dedalo si è consumata una breve ma intensa relazione amorosa, Circe è di ritorno nella sua isola. Dedalo le dona un telaio straordinario, lo stesso che poi troverà spazio nell'*Odissea* e nell'*Eneide*⁴⁹:

I did not open those crates until we were out of sight. [...] Inside one were undyed wools and yarns and flax of every kind. In the other, the most beautiful loom I have ever seen, made from polished cedar.

I have it still. It stands near my hearth, and has ever found its way into the songs. Perhaps that is no surprise, poets like such symmetries: Witch Circe skilled at spinning spells and threads alike, at weaving charms and cloths.

Non aprii quelle casse finché non fummo lontani. [...] Una conteneva lana grezza, filati e lino di ogni tipo. L'altra, il più bel telaio che avessi mai visto, costruito con legno di cedro levigato.

Lo conservo ancora. È sistemato accanto al focolare, e ha perfino trovato posto nei canti. Forse non c'è da sorprendersi, i poeti amano simili simmetrie: la Maga Circe abile nel filare incantesimi e lana, nel tessere sortilegi e vesti.

Nei lunghi anni che trascorrono dopo la loro separazione, Circe si allenerà al telaio di Dedalo, riconoscendo le affinità tra tessitura e magia, ma ammettendo di non essere abile come Atena⁵⁰ (*daedala Minerva*!); eppure, una sezione non breve della parte conclusiva del romanzo sarà occupata dallo scontro con Atena in persona, che la figlia del Sole riuscirà a tenere lontana dal figlio avuto da Odisseo, Telegono⁵¹, ergendo una sorta di scudo magico intorno ad Eea. Tale scudo non è altro che una rete che lega ogni elemento dell'isola nella protezione di Telegono, e che viene

⁴⁹ MILLER (2018, 131, trad. it. 157-58).

⁵⁰ MILLER (2018, 134-35, trad. it. 162): «it was a little like spell-work, I thought, for your hands must be busy, and your mind sharp and free. [...] If I had had Athena's skill, I could have woven a great tapestry of Iris, goddess of the rainbow, flinging down her colours from the sky. But I was not Athena» («un po' come fare un incantesimo, pensavo, poiché le mani sono occupate e la mente lucida e sgombra. [...] Se avessi avuto le abilità di Atena, avrei potuto tessere un grande arazzo di Iride, dea dell'arcobaleno, mentre tirava giù i suoi colori dal cielo. Ma non ero Atena».)

⁵¹ Cf. Hes. *Th.* 1011-14, in cui si parla dei figli avuti da Circe e Odisseo. Oltre che alla scarsa testimonianza di Esiodo, Miller si riallaccia agli eventi narrati nella *Telegonia*, poema perduto del VI sec. a. C., in cui si raccontava della nascita di Telegono, figlio di Circe e Odisseo, che sarebbe poi partito alla ricerca del padre una volta adulto, munito dalla madre di una spada micidiale come arma di difesa. Giunto ad Itaca, avrebbe ucciso per sbaglio proprio Odisseo, riconoscendolo solo quando era agonizzante. Disperato, Telegono avrebbe riportato da Circe il cadavere del padre, accompagnato da Penelope e Telemaco. A quel punto, Circe avrebbe sposato Telemaco, e Penelope Telegono. A queste vicende si doveva riallacciare anche Sofocle nella tragedia *Odisseo colpito dall'aculeo*. Per maggiori informazioni al riguardo, cf. FRANCO (2010, 68-78).

intessuta – il verbo è di Miller – con il telaio metaforico della magia⁵². Circe sarà, infine, più abile della rivale, e si ritroverà ad essere un’Aracne vittoriosa: il telaio diviene il correlativo oggettivo della fatica con cui si applica al suo “lavoro” di maga.

Sfortunatamente per Miller, nell’epos omerico il telaio di Circe – immagine meta-poetica per eccellenza dell’intreccio del canto e del testo quale trama sottile di parole e immagini⁵³ – non viene definito δαίδαλον, e ne ignoriamo il costruttore. L’autrice, però, è a conoscenza di un altro oggetto di proprietà di Circe che nell’*Odissea* riceveva la qualifica di δαίδαλον: il seggio su cui aveva preso posto Odisseo. Il lettore dovrà solo attendere che questo entri in scena perché il contatto tra lui e Dedalo si “narrativizzi”. Anche nel romanzo di Miller, infatti, una volta introdotto l’ospite nella propria reggia, Circe lo fa accomodare sulla poltrona d’argento che già la sua antenata omerica aveva indicato all’eroe⁵⁴. Lì seduto, Odisseo nota subito il telaio e ne commenta l’ingegnoso funzionamento⁵⁵:

*“I have never seen a loom like that”, he said. “Is it an Eastern design?”
A thousand of his kind had passed through this room. They had catalogued
every inch of gold and silver, but no one had ever noticed the loom.
I hesitated for the briefest moment.
“Egyptian.”
“Ah. They make the best things, don’t they? Clever to use a second beam
instead of loom weights. So much more efficient to draw the weft down. I
would love to have a sketch.”*

“Non ho mai visto un telaio come questo”, disse, indicandolo con il calice. “È un disegno orientale?” Migliaia di suoi simili erano passati da quella stanza. Avevano catalogato ogni più piccolo pezzo d’oro e d’argento, ma nessuno aveva mai fatto caso al telaio.
Esitai per un brevissimo istante.
“Egizio.”

⁵² MILLER (2018, 223, trad. it. 263): «it was an enchantment woven into the island itself, every bird and beast and grain of sand, every leaf and rock and drop of water» («era un sortilegio intessuto nell’isola stessa, in ogni uccello e bestia e granello di sabbia, in ogni foglia e pietra e goccia d’acqua»).

⁵³ Sull’immagine del telaio nell’epica antica e le sue connessioni con il femminile, cf. BERGREN (1983, 71-72), CLAYTON (2004) e KARANIKI (2020).

⁵⁴ MILLER (2018, 174, trad. it. 206): «I brought him food and wine, and led him to my hearth. He took the goblet and sat in the silver chair I indicated» («gli portai cibo e vino, e lo condussi al mio focolare. Lui prese il vino e sedette nella poltrona d’argento che gli avevo indicato»).

⁵⁵ MILLER (2018, 174, trad. it. 206-207).

“Ah. Realizzano le cose migliori, vero? Ingegnoso usare un secondo subbio invece che i pesi da telaio. Molto più efficace per tirare giù l’ordito. Mi piacerebbe averne uno schizzo.”

Non ancora sicura di potersi fidare di lui, Circe mente ad Odisseo, e non gli rivela il nome di Dedalo; tuttavia, ella non può non rimanere colpita dall’interesse del nuovo arrivato per il telaio, che denota un’acutezza di spirito lontana dalla grettezza dei precedenti “visitatori” dell’isola⁵⁶. E non è un caso che tale interesse si innesti a partire da un oggetto che in Omero c’era già, e che era l’unico aggancio testuale tra Dedalo e la figlia del Sole: il seggio d’argento ben lavorato (καλοῦ δαιδαλέου). Perfettamente a suo agio, Odisseo prosegue commentando che uno strumento del genere sarebbe stato utile a sua moglie Penelope, di cui elogia l’abilità e la furbizia; nel fare questo, «si appoggiava sul bracciolo cesellato della poltrona come se fosse stata il suo letto» («he was leaning on the carved arm of the chair as if it were his bed»)⁵⁷. In un’unica frase Miller collega due oggetti che il testo omerico aveva chiamato δαίδαλα: il seggio intarsiato d’argento su cui anche nell’*Odissea* veniva fatto accomodare l’ospite, e il letto che lo attende a Itaca, inamovibile. Come ulteriore finezza, l’oggetto della conversazione che avviene su quel particolare δαίδαλον diventa nientemeno che il telaio costruito da Dedalo stesso, e che sarebbe stato tanto d’aiuto a Penelope, donna ingegnosa come Circe.

Anche nel prosieguito della narrazione, dopo che i compagni di Odisseo avranno riacquisito forma umana, la dea, come nel modello omerico, indicherà di nuovo all’eroe lo stesso sedile⁵⁸. Proprio lì, la Circe di Miller svelerà la vera storia del telaio⁵⁹:

“The loom you admired,” I said. “It was made by the craftsman Daedalus. You know the name?”

I was gratified to see genuine surprise and pleasure. “No wonder it is such a marvel. May I?”

I inclined my head and he went to it at once. With a hand he ran its beams, base to top. His touch was reverent, like a priest at an altar. “How did you come to have it?”

“A gift”.

⁵⁶ MILLER (2018, 160-65, trad. it. 192-97) rintraccia in un passato abuso da parte di un gruppo di naviganti attraccati nella sua isola (dopo Dedalo e Medea, prima di Odisseo) la scelta di Circe di trasformare in maiali gli uomini che arrivavano ad Eea. Si tratterebbe, insomma, di una sorta di “legittima difesa”. Su questo episodio nel romanzo, cf. O’ HARA (2022).

⁵⁷ MILLER (2018, 175, trad. it. 208).

⁵⁸ MILLER (2018, 184, trad.it. 217): «I led him to the silver chair at the hearth and poured wine» («lo condussi alla poltrona d’argento accanto al focolare e gli versai del vino»).

⁵⁹ MILLER (2018, 184, trad. it. 217-18).

There was speculation in his eyes, bright curiosity, but he did not press further. Instead, he said, "When I was a boy and everyone played at wrestling monsters like Heracles, I dreamed of being Daedalus instead. It seemed the greater genius to look at raw wood and iron, and imagine marvels. I was disappointed to find out I did not have talent for it. I was always cutting my fingers open."

“Il telaio che ammiravi” gli dissi “è stato costruito da un artigiano, Dedalo. Conosci questo nome?”

Mi sentii gratificata nel vederlo genuinamente sorpreso e compiaciuto. “Non c’è da stupirsi che sia una tale meraviglia. Posso?”

Gli rivolsi un cenno del capo e lui raggiunse il telaio. Con una mano ne percorse i subbi, dalla base alla cima. Un tocco riverente, il suo, come di un sacerdote con un altare. “Come lo hai avuto?”

“Un dono.”

Vidi il suo sguardo attraversato da congetture e curiosità, ma non chiese altro. Disse, piuttosto: “Quando ero ragazzo e tutti giocavano a combattere i mostri impersonando Eracle, io sognavo di essere Dedalo. Mi sembrava assai più geniale guardare legno e ferro grezzi e immaginare meraviglie. Sono rimasto deluso quando ho scoperto di non averne il talento. Non facevo che tagliarmi le dita.”

Se la dea aveva già constatato un’analogia tra i suoi amanti⁶⁰, Odisseo la conferma e la smentisce insieme: da una parte, ammette di avere un’indole “dedalica”, dal momento che il suo beniamino da ragazzo era sempre stato Dedalo e non il forte (ma stolto) Ercole; dall’altra, sminuisce le proprie doti di artigiano, facendo chiaramente intendere di essere più un artista della mente (e della parola) che non della mano. Tuttavia, noi sappiamo che questo Odisseo aveva pur sempre progettato, anche se non costruito, il cavallo di Troia, “traduzione bellica” del simulacro bovino approntato da Dedalo per soddisfare le brame di Pasifae. Che cos’è il cavallo di Troia, infatti, se non un marchingegno nato per nascondere qualcuno al proprio interno, rendendone così invisibili le intenzioni fraudolente? Mentre osservava il telaio di Dedalo e studiava come Circe vi lavorasse, Odisseo ancora non poteva sapere che Penelope si era servita del telaio per ordire l’inganno con cui tenere a bada i proci. Analogamente, dopo aver lasciato “il seggio del *dolos*” e aver condiviso con Circe il letto che doveva sancire un reciproco patto di lealtà, l’eroe ancora non poteva sapere che la sua sposa avrebbe fatto del loro talamo

⁶⁰ MILLER (2018, 178, trad. it. 212): «I let my eyes rest on him, take him in. He reminded me a little of Daedalus, his evenness and wit» («indugiai con lo sguardo su di lui, per studiarlo. Mi ricordava Dedalo, per la calma e l’astuzia»).

nuziale il motore di un ultimo inganno, questa volta rivolto a lui, per metterlo alla prova una volta tornato ad Itaca. Anche Circe, del resto, aveva usato la magia, e dunque l'astuzia, per rendere innocui i marinai molesti e predoni che attraccavano nella sua isola; anche Circe aveva testato Odisseo prima di proporgli di salire sul suo letto⁶¹. Circe, Dedalo, Odisseo, Penelope: il filo rosso della *metis* si dipana tra di loro passando attraverso oggetti concreti come il seggio, il telaio, il letto.

Non è difficile concludere che il rapporto tra Circe e Odisseo venga ad essere costruito da Miller in analogia e in continuità non solo con la relazione che la dea aveva istituito con Dedalo, ma anche con quella che legava e che ancora avrebbe legato Odisseo e Penelope. Nell'anno passato insieme, «la poltrona drappeggiata di pelle di vacca, con gli intarsi d'argento» diviene «la solita poltrona», di cui Odisseo «seguiva distrattamente le spire decorative con il pollice», come percorrendo un labirinto⁶². Dal letto di Circe, l'eroe intreccia per lei i suoi racconti, quelli della guerra di Troia⁶³, gli stessi che, come narra l'*Odissea*, offrirà di nuovo a Penelope nel talamo che li rivedrà uniti dopo la scena del riconoscimento (*Od.* 23, 289-309). Ascoltandoli, Circe formulerà a parole l'equivalenza che le sembrava di aver avvertito tra i suoi due amanti⁶⁴:

“There is a hand that must gather all those pieces and make them whole. A mind to guide the purpose, and not flinch from war's necessities.”

“And that is your part,” I said. “Which means you are like Daedalus after all. Only instead of wood, you work in men.”

“C'è una mano che deve riunire tutti quegli elementi [i soldati] e farne un insieme. Una mente che guidi all'obiettivo, e che non esiti di fronte alle necessità della guerra.”

“E quello è il tuo ruolo” dissi. “Il che significa che sei come Dedalo, dopotutto. Solo che invece del legno, tu lavori gli uomini.”

⁶¹ L'analogia tra Circe e Penelope nell'*Odissea* viene analizzata da CERCHIAI (2007, 142): entrambe sono donne di *metis*, che esprimono attraverso gli oggetti simbolici del letto e del telaio.

⁶² MILLER (2018, 172, trad. it. 204): «we were seated before my hearth, in our usual chairs. He liked the one draped in cowhide, with silver inlaid in its carvings. Sometimes he would rub the scrolling absently beneath his thumb» («sedevamo davanti al focolare, nelle nostre solite poltrone. A lui piaceva quella drappeggiata di pelle di vacca, con gli intarsi d'argento. A volte seguiva distrattamente le spire decorative con il pollice»).

⁶³ MILLER (2018, 185, trad. it. 219-20): «at night he came to my bed. [...] There were pleasures there, but in truth the greater pleasure was after, when we lay together in the darkness and he told me stories of Troy, conjuring the war for me spear by spear» («la notte veniva nel mio letto [...] Era un piacere voluttuoso, certo, ma il piacere più grande veniva dopo, quando giacevamo vicini al buio e lui mi raccontava le storie di Troia, rievocando la guerra per me, lancia dopo lancia»).

⁶⁴ MILLER (2018, 186, trad. it. 221).

Mano e mente lavorano insieme nei progetti della *metis*, progetti pieni di meandri, come i vicoli di un labirinto, le spire di una sedia intarsiata, l'ordito di un telaio, ma anche l'andirivieni di un pensiero accorto. Gli oggetti si fanno patente manifestazione delle qualità di chi li ha progettati, o di chi se ne serve seguendo un piano che non è mai lasciato al caso: in questo senso, Miller recupera tanto l'accezione passiva quanto quella attiva con cui *daedalus* veniva usato specificamente nella lingua latina.

In conclusione, si può senza ombra di dubbio affermare che, dal punto di vista della trama, Miller "saccheggia" principalmente il testo dell'*Odissea*. Non c'è traccia, nel suo lavoro, della Circe italica presentata da Virgilio, quella che sposerà Pico, lo trasformerà in picchio, creerà per lui, come dono nuziale⁶⁵, dei cavalli prodigiosi. Del resto, l'una Circe escludeva l'altra: la scrittrice preferisce la madre di Telegono e la futura compagna di Telemaco alla bisnonna di Lavinia, ancestrale regina del Lazio⁶⁶. Tuttavia, l'idea del "contatto" tra Circe e Dedalo a partire dall'aggettivo *δαίδαλος* si trova in Virgilio prima che in Miller. Disambiguando ciò che Lucrezio aveva lasciato ancora implicito, il poeta latino rende manifesto il collegamento tra il celebre architetto, richiamato dall'attributo *daedalus*, e il referente a cui l'attributo stesso si riferisce. Se nel caso delle *Georgiche*, infatti, parlare degli alveari delle api come di *daedala tecta* non può non far venire in mente il labirinto di Dedalo, nell'*Eneide* la scelta di *daedala Circe* conferma un'analogia tra i due personaggi che l'autore si cura di intessere sia a livello macro- che microtestuale. Nel poema di Virgilio i personaggi capaci di usare la propria intelligenza secondo una progettualità autonoma e non eterodiretta dalla divinità vengono messi in cattiva luce (Odisseo), compatiti come perdenti (Dedalo), marginalizzati e ridotti al silenzio (Circe). Un sottile legame, però, unisce "i rappresentati della *metis* perduta" nel labirinto del testo, ed è quello della capacità di trasformare la realtà con la forza delle proprie parole, della propria arte, della propria magia. Una capacità metamorfica e illusoria che è, in definitiva, quella della poesia, per cui ciascuna di queste figure diviene anche controfigura del primo creatore di inganni, che è il poeta stesso. Miller fa divenire mito l'affinità elettiva che Virgilio aveva lasciato sospesa

⁶⁵ Così suggerisce MOORTON (1988, 254); per FORDYCE (1977, 103), si tratterebbe di «a family heirloom passed down to Latinus from Circe».

⁶⁶ Da questo punto di vista, non si può che concordare con SPACCIANTE (2024, 415): «from a narratological perspective, Circe's reintegration into society coincides with her fulfilling the marriage plot, which brings her *Bildungsroman* to an end. All in all, her first-person narrative of subversion is rather a tale of integration, which suggests isolation or assimilation as the only possible paths for a woman's fulfilment. From this perspective, Circe is no different from any traditional *Bildungsroman*». La scelta della Circe italica avrebbe dato una spinta politica al romanzo che non era negli interessi di Miller.

nell'incanto di una *iunctura* ardita, porta ad evidenza il sottinteso, dà vita ad una metafora. *Daedala Circe* diventa *Daedalus et Circe*⁶⁷.

I had no right to claim him, I knew it. But in a solitary life, there are rare moments when another soul dips nears yours, as stars once a year brush the earth. Such a constellation was he to me.

Sapevo di non aver alcun diritto di rivendicarlo. Ma in un'esistenza solitaria, sono rari i momenti in cui un'altra anima si fonde con la tua, così come le stelle sfiorano la terra una volta all'anno. Una tale costellazione era stato lui per me.

Riferimenti bibliografici

ARESI 2013

L. Aresi, *Vicende (e intrecci) del mito in terra d'Italia: Scilla, Glauco e Circe nelle Metamorfosi di Ovidio*, «Prometheus» XXXIX, 137-64.

ARESI 2017

L. Aresi, *Nel giardino di Pomona: Le Metamorfosi di Ovidio e l'invenzione di una mitologia in terra d'Italia*, Heidelberg.

ARESI 2021

L. Aresi, *The hidden seduction: Circe and the Sirens in the Aeneid*, «Vergilius» LXVII, 161-81.

BERGREN 1983

A.L.T. Bergren, *Language and the female in early Greek thought*, «Arethusa» XVI, 69-95.

BETTINI 2023

M. Bettini, *Chi ha paura dei Greci e dei Romani?*, Torino.

BORGNA 2022

A. Borgna, *Tutte storie di bianchi maschi morti*, Roma-Bari.

BORGOGNO 2003

A. Borgogno (ed.), Apollonio Rodio. *Argonautiche*, Milano.

⁶⁷ MILLER (2018, 132, trad. it. 159).

CASALI 1995-1996

S. Casali, *Aeneas and the doors of the temple of Apollo*, «CL» XCI, 1-9.

CAVALLI 2022

M. Cavalli (ed.), Apollodoro. *Biblioteca*, Milano.

CERCHIAI 2007

L. Cerchiai, *Le ricette di Circe*, «Incidenze dell'antico» V, 133-44.

CERRI 1996

G. Cerri (ed.), Omero. *Iliade*, Milano.

CLAYTON 2004

B. Clayton, *A Penelopean Poetics: Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*, Lanham.

DETIENNE – VERNANT 1974

M. Detienne – J.P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence: la mètis des Grecs*, Paris (trad. it. Roma-Bari 1978).

DÍAZ MORILLO 2023

E. Díaz Morillo, *Making herstory: A reading of Miller's Circe and Atwood's Penelopiad*, «Gaudeamus» IX, 9-25.

DI BENEDETTO 2020

V. Di Benedetto (ed.), Omero. *Odissea*, Milano.

ERDMANN 1998

M. Erdmann, *Die Bilder am Apollotempel von Cumae und ihre Bedeutung im Kontext der Aeneis*, «Gymnasium» CV, 481-506.

FITZGERALD 1984

W. Fitzgerald, *Aeneas, Daedalus and the labyrinth*, «Arethusa» XVII, 51-65.

FORDYCE 1977

C.J. Fordyce (ed.), *P. Vergili Maronis Aeneidos libri VII-VIII*, Oxford.

FRANCO 2010

C. Franco, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.

FRONTISI-DUCROUX 2000

F. Frontisi-Ducroux, *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris.

FRONTISI-DUCROUX – VERNANT 1997

F. Frontisi-Ducroux – J.P. Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris 1997 (trad. it. Roma 1998).

HASEGAWA 2023

A. Hasegawa, *Daedala imago and the image of the world in Lucretius' proem (1.5-8)*, «CQ» LXXIII, 670-81.

HATZANTONIS 1976

E. Hatzantonis, *I geniali rimaneggiamenti dell'episodio omerico di Circe in Apollonio Rodio e Plutarco*, «RBPh» LIV, 5-24.

HOLMES 2005

B. Holmes, *Daedala Lingua: Crafted speech in De Rerum Natura*, «AJPh» CXXVI, 527-85.

KARANIKA 2020

A. Karanika, *Women's tangible time: Perceptions of continuity and rupture in female temporality in Homer*, in E. Eidinow – L. Maurizio (edd.), *Narratives of Time and Gender in Antiquity*, London, 13-27.

KERÉNYI 1949

K. Kerényi, *Töchter der Sonne*, Zürich (trad. it. Torino 1991).

LEONARD – ZAJKO 2008

M. Leonard – V. Zajko (edd.), *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford.

MAKELESI 2022

A. Makalesi, *An ecolinguistic analysis of Circe by Madeline Miller: Reconstructing the relations among different forms of beings through figurative reconceptualizations*, «DEU Journal of GSSS» XXIV, 1492-519.

MILLER 2018

M. Miller, *Circe: A Novel*, London (trad. it. M. Magrì con una nota di M.G. Ciani, Venezia 2019).

MÖLLER 2017

M. Möller, *La "piccola serenata" di Circe: sull'ordine del mito nell'Eneide di Virgilio*, «MD» LXXVIII, 35-49.

MOORTON 1988

R. Moorton, *The Genealogy of Latinus in Vergil's Aeneid*, «TAPhA» CXVIII, 253-59.

O'HARA 2022

M. O'Hara, *Circe and the necessity of the female voice*, «Parnassus Classical Journal» IX, art. 10.

OSTRIKER 1982

A. Ostriker, *The thieves of language: Women poets and revisionist mythmaking*, «Signs» VIII, 68-90.

PARATORE 1981

E. Paratore (ed.), Virgilio. *Eneide*, IV. *Libri VII-VIII*, Milano.

PASCHALIS 1986

M. Paschalis, *The unifying theme of Daedalus' sculptures on the temple of Apollo Cumanus* (Aen. 6.20-33), «Vergilius» XXII, 33-41.

PELLIZER 1979

E. Pellizer, *Il foderò e la spada. Metis amorosa e ginecofobia nell'episodio di Circe*, Od. X 133 ss., «QUCC» I, 67-82.

PUTNAM 1987

M.C.J. Putnam, *Daedalus, Virgil and the end of art*, «AJPh» CVIII, 173-98.

RACZYŃSKA 2024

Z. Raczyńska, *"Give me the blade. Some things are worth spilling blood for."* Madeline Miller's *Circe and the issue of claiming agency*, «Neohelicon» LI, 223-37.

RIVERS 2022

A. Rivers, *Circe's garden: Rewriting epic and revolutionary time*, «Comparative Critical Studies» XIX, 7-26.

SANTOS – DO CARMO 2023

L. R. Santos – T.P. Do Carmo, *A personagem Circe sob a ótica da mitologia revisionista na obra de Madeline Miller*, «Darandina» XVI, 154-74.

SARWAR – FATIMA 2022

R. Sarwar – S. Fatima, *Madeline Miller's Circe: A feminist stylistic approach*, «Perennial Journal of History» III, 337-59.

SEGAL 1968

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

SKEMPSIS 2017

M. Skempsis, *Hermes, Odysseus, and catalogues of goddesses in the Odyssey*, «A&A» LXIII, 1-29.

SPACCIANTE 2024

V. Spacciante, *Circe, the female hero. First-person narrative and power in Madeline Miller's Circe*, «Classical Receptions Journal» XVI, 405-18.

STÖCKINGER 2011

M. Stöckinger, *Schenken und Erzählen: Überlegungen zu einer Botschafterszene in Vergils Aeneis (7,152-285)*, in J. Göbel – T. Zech (ed.), *Exportschlager-kultureller Austausch, wirtschaftliche Beziehungen und transnationale Entwicklungen in der antiken Welt*, München, 285-99.

STÖCKINGER 2016

M. Stöckinger, *Vergils Gaben: Materialität, Reziprozität und Poetik in den Eklogen und der Aeneis*, Heidelberg.

STOFFELEN 1994

V. Stoffelen, *Vergil's Circe: Source for a sorceress*, «AC» LXIII, 121-35.

YARNALL 1994

J. Yarnall, *Transformations of Circe*, Urbana-Chicago.