

Il seguente testo, che rappresenta ancora un *work in progress*, riflette nella sostanza la relazione che ho tenuto a Firenze il 21 aprile 2017, nell'ambito del convegno "Satira, parodia e riscrittura nel corpus luciano", organizzato dalla delegazione locale della AICC (che ringrazio per l'ospitalità e l'invito).

## Polifemo tra letteratura e iconografia: *DMar. 1 e 2*

I primi due *Dialoghi marini* sono entrambi dedicati alla figura del Ciclope. Luciano affronta la vicenda mitica del personaggio attraverso due testi indipendenti ma complementari, dialogando con il racconto tradizionale in una duplice prospettiva: testuale e visuale. Se sono infatti evidenti le allusioni a precisi modelli letterari da parte del Samosatense, anche la tradizione iconografica sembra presupposta dalle sue riscritture, secondo modalità complesse. I paragrafi seguenti intendono chiarire la presenza di queste due dimensioni e la loro relazione reciproca.

### 1. Doride e Galatea: la dimensione intertestuale in *DMar. 1*

Il primo dei *Dialoghi marini*, Δωρίδος καὶ Γαλατείας, mette in scena un comico battibecco tra le due Nereidi<sup>1</sup> su una questione sentimentale: l'amore di Polifemo per Galatea. È questo, come noto, un motivo letterario probabilmente inaugurato da Filosseno di Citera, autore del ditirambo Κύκλωψ ἢ Γαλάτεια (*PMG* 815-824 + adesp. 966 = fr. 1-13 + °14 Fongoni)<sup>2</sup>, cui si ispirarono vari autori della commedia di mezzo – Nicocare (*PCG* 3-6) e Alessi (*PCG* 37-40) in due drammi dal titolo *Galatea* e Antifane nel *Ciclope* (*PCG* 129-131). Il tema del Ciclope innamorato fu poi variamente ripreso dalla poesia ellenistica e romana – *in primis* Theocr. 11, dove il poeta presenta a un amico, il medico Nicia, il canto di Polifemo per Galatea come un φάρμακον contro l'amore; poi Theocr 6 (che presuppone l'idillio 11), dove è inscenato un agone bucolico tra due pastori: il primo, Dafni, fa notare a Dameta, che impersona Polifemo, come Galatea stia cercando di sedurlo, mentre l'altro, Dameta-Polifemo, risponde che sta facendo il prezioso a bella posta, per far capitolare definitivamente la Nereide. Il tema è poi presente, ad esempio, in Call. *AP* 12.150 = *HE* 1047-1056, Posidipp. 19 A.-B., Bione fr. 16 Gow, Mosch. *Bion. Epit.* 2, Hermes. *CA* fr. 7.73-74 e, in ambito latino, Verg. *Ecl.* 7.37-40, 9.39-43, Prop. 3.2.7-8 e soprattutto Ov. *Met.* 13.740-897 (che introduce il personaggio di Aci, amato da Galatea, secondo una versione poi ripresa da Sil. Ital. 14.221-226)<sup>3</sup>.

Come evidenziato dalla critica, proprio da Teocrito sembra prendere le mosse Luciano – dall'idillio 11, ma anche, occasionalmente, dall'idillio 6<sup>4</sup>.

La presenza di un modello intertestuale è immediatamente segnalata, in apertura di dialogo, dalla prima battuta messa in bocca a Doride, che contiene una tipica 'alexandrian footnote'<sup>5</sup>: Καλὸν ἔραστήν, ὃ Γαλάτεια, τὸν Σικελὸν τοῦτον ποιμένα φασὶν ἐπιμεμνημένοι σοί. L'amore del "pastore siciliano" per Galatea è presentato come un racconto 'tradizionale' (φασιν), dove il riferimento generico denuncia in realtà implicitamente la presenza di uno o più modelli, con cui i personaggi (e il loro autore) si trovano a confrontarsi. A che cosa nello specifico alludesse Luciano poteva essere suggerito al pubblico di πεπαιδευμένοι già dall'uso del verbo ἐπιμεμνημένοι, che riprende,

<sup>1</sup> Doride e Galatea compaiono accoppiate tanto nell'elenco di Nereidi, figlie di Nereo e dell'Oceanina Doride, fornito da *Il.* 18.45 Δωρίς καὶ Πανόπη καὶ ἀγακλειτὴ Γαλάτεια, quanto in quello fornito da Hes. *Th.* 250 Δωρίς καὶ Πανόπη καὶ εὐειδῆς Γαλάτεια.

<sup>2</sup> L'idea di un Ciclope innamorato era presumibilmente tratta da tradizioni siciliane: cfr. e.g. Weicker 1910, col. 517; Montón Subias 1990, p. 1000; Venezia 2007, p. 126; Fongoni 2014, p. 100.

<sup>3</sup> Sul passo ovidiano, vd. Hardie 2015, pp. 331-361 (con discussione dei precedenti greci, e ampia bibliografia, a pp. 331-333).

<sup>4</sup> Vd. già Bompaire 1958, pp. 576-577 e poi, soprattutto, Maltomini-Lami 1986, pp. 11-13. Theocr. 11 è presupposto anche da Philostr. *Im.* 2.18 (cfr. *infra*), mentre una sorta di parafrasi si trova nel romanzo bizantino *Drosilla e Caricle* di Niceta Eugeniano, 6.502-534. Non ho potuto vedere Posch 1979.

<sup>5</sup> La definizione è di Ross 1975, p. 78.

‘glossandola’, l’espressione teocritea ἤρατο... /... ὀρθαῖς μανίαις (11.10-11), a sua volta richiamata nell’ammonimento che Polifemo rivolge a se stesso alla fine della sua serenata (11.72-74 ὃ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότησαι; / αἶ κ’ ἐνθῶν ταλάρωσ τε πλέκοις καὶ θαλλὸν ἀμάσας / ταῖς ἄρνεσσι φέροις, τάχα κα πολὺ μᾶλλον ἔχοις νῶν), mentre la perifrasi τὸν Σικελὸν... ποιμένα con cui è indicato il Ciclope poteva rimandare al definitivo ‘addomesticamento bucolico’ del mostro omerico effettuato da Teocrito, promotore di un’immagine pastorale nello specifico ambiente della Sicilia (11.7 ὁ Κύκλωψ ὁ παρ’ ἀμίν, con allusione alla comune origine geografica di Polifemo e dell’autore)<sup>6</sup>.

Il successivo scambio di battute tra Galatea e Doride aggiunge altri dettagli che rendono inequivocabile l’identità del personaggio prima ancora che il suo nome venga pronunciato: è figlio di Poseidone, come puntualizza una piccata Galatea (Ποσειδῶνος γὰρ υἱός ἐστιν); ma è anche selvatico, irsuto e, soprattutto, monocolo, come incalza Doride, con una *climax* crescente di disprezzo (ἄγριος οὕτως καὶ λάσιος... καί, τὸ πάντων ἀμορφότατον, μονόφθαλμος). Polifemo era definito, già in Omero, ἄγριος ἀνήρ (*Od.* 9.215, 494), con evidente valenza denigratoria<sup>7</sup>, e la villosità (λάσιος) trova a sua volta parallelo in Theocr. 11.50, dove essa appariva, allo stesso Polifemo, un possibile difetto che avrebbe potuto tenere Galatea lontana (αἰ δέ τοι αὐτὸς ἐγὼν δοκέω λασιώτερος ἤμεν); ma è soprattutto la qualificazione di μονόφθαλμος a fugare ogni dubbio circa l’identità del pretendente della Nereide. La monocolarità del Ciclope – almeno a partire da un certo momento in poi<sup>8</sup> – è il suo elemento distintivo, tanto che per spiegare l’aggettivo μονόφθαλμος nel suo peculiare valore semantico di “dotato di un solo occhio”, in contrapposizione a ἑτερόφθαλμος, che vale invece “guercio”, “capace di vedere da un unico occhio” (a causa di una menomazione dell’altro), alcuni grammatici fanno proprio l’esempio del Ciclope, il μονόφθαλμος per antonomasia<sup>9</sup>.

Galatea risponde a Doride con risentito zelo apologetico (giunge addirittura a difendere la monocolarità di Polifemo con l’argomento della piena funzionalità del suo unico occhio: ὃ τε ὀφθαλμὸς ἐπιπρέπει τῷ μετώπῳ οὐδὲν ἐνδεέστερον ὀρῶν ἢ εἰ δὴ ἦσαν), tanto che l’altra Nereide la accusa di contraccambiare le attenzioni del suo spasimante, di cui è finalmente esplicitato il nome: Ἔοικας, ὃ Γαλάτεια, οὐκ ἐραστὴν ἀλλ’ ἐρώμενον ἔχειν τὸν Πολύφημον, οἷα ἐπαινεῖς αὐτόν.

Già da queste battute iniziali emerge un dato essenziale della rivisitazione luciana: il punto di vista, rispetto a Teocrito, è completamente cambiato. Se Teocrito aveva adottato la prospettiva del Ciclope innamorato, impegnato in una serenata con cui cercava di ‘pubblicizzare’, agli occhi dell’amata, le proprie attrattive, Luciano sposta l’attenzione su Galatea e sulla sua rivalità con Doride, per cui la difesa di Polifemo spetta, paradossalmente, a Galatea stessa, che si trova a

<sup>6</sup> La collocazione dei Ciclopi in Sicilia, non omerica, è già data per scontata da Thuc. 6.2; in particolare, per l’associazione con l’Etna (menzionato in *DMar.* 1.2), cfr. già Eur. *Cyc.* 20, 366.

<sup>7</sup> “[...] in Omero ἄγριος è epiteto che connota specialmente la selvatichezza degli animali; e, quando si riferisce alla sfera dell’uomo, ha valore peggiorativo” (Mastromarco 1998, p. 12).

<sup>8</sup> Poiché Omero, a differenza di Esiodo (*Th.* 143.145), non afferma mai esplicitamente che i Ciclopi fossero monocoli e si riferisce talora agli occhi di Polifemo al plurale, gli antichi discutevano circa l’effettiva monocolarità ‘originaria’ del Ciclope: cfr. e.g. schol. *ad Od.* 9.383 ὁ Κύκλωψ κατὰ μὲν Ὅμηρον οὐκ ἦν μονόφθαλμος φύσει, ἀλλὰ κατὰ τινα συντυχίαν τὸν ἕτερον τῶν ὀφθαλμῶν ἀποβεβλήκει. δύο γὰρ ὀφρύας εἶχε· φησὶ γὰρ “πάντα δέ οἱ βλέφαρ’ ἀμφὶ καὶ ὀφρύας εὔσεν ἀυτμή” (v. 389); Servio *ad Aen.* 3.636 *multi Polyphemum dicunt unum habuisse oculum, alii duos, alii tres*. Le arti figurative confermano questa ambiguità: Touchefeu-Meynier 1968, pp. 73-74; sul problema, vd. in generale Heubeck *ad Od.* 9.105-566; Mondì 1983; Seaford *ad Eur. Cyc.* 21.

<sup>9</sup> Vale anche la pena notare che la tradizione atticista (ad esempio Meride e Frinico) condanna μονόφθαλμος come non attico, proprio in opposizione a ἑτερόφθαλμος. Considerata la posizione linguisticamente equilibrata di Luciano, che non manca di condannare gli eccessi dei puristi, potrebbe non essere azzardato ipotizzare che ci sia qui una giocosità presa di posizione intorno a un dibattito linguistico in atto all’epoca.

sminuire quei difetti che in Theocr. 11 persino il Ciclope riconosceva come potenziali ostacoli al suo successo con la Nereide<sup>10</sup>.

Nell'operare questo spostamento del punto di vista, Luciano combina spunti provenienti da Theocr. 11 con altri derivati da Theocr. 6, sfruttando l'ambiguità di quest'ultimo. Se Theocr. 11 presuppone infatti una Galatea ritrosa, come annunciato sin dall'*incipit* della serenata del Ciclope (v. 19 Ὡ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλη;), Theocr. 6 sfugge invece a un'interpretazione univoca e presenta la possibilità di una Nereide a sua volta innamorata. Impossibile infatti dire con certezza se l'atteggiamento di Galatea, che cerca di attrarre le attenzioni del Ciclope (6.6-19), sia solo un gioco volto a illudere il rozzo capraio o se non sia un effettivo segnale di amore<sup>11</sup>. Esisteva d'altronde una versione del mito secondo cui Galatea contraccambiava, in effetti, le attenzioni del Ciclope, dal quale aveva un figlio, Galate (Timeo *FGrHist* 566 F69)<sup>12</sup>, e non è affatto escluso che già Theocr. 6 – e poi Luciano – vi alluda. L'umorismo della situazione descritta da Luciano e la sapidità della sua riscrittura risiede anzi in buona parte in questa ambiguità, per cui Galatea si schermisce con Doride, imputando a una questione di principio la propria reazione risentita alle sue critiche<sup>13</sup>, ma di fatto si comporta come un'innamorata, che prende strenuamente le difese dell'oggetto d'amore. E vari elementi concorrono a sottolineare questa ambiguità.

In primo luogo, quando Galatea edulcora i difetti di Polifemo, trasformandone l'aspetto irsuto e selvaggio in 'virile' (Οὐδὲ τὸ λάσιον αὐτοῦ καί, ὡς φῆς, ἄγριον ἄμορφόν ἐστιν – ἀνδρῶδες γάρ), ricorre alla strategia lucidamente illustrata da Plat. *Resp.* 474d-475a – e puntualmente teorizzata dalla manualistica erotica<sup>14</sup> – che consiste nel volgere in positivo i vizi della persona amata tramite l'uso di opportune designazioni eufemistiche: chi ha il naso camuso diventa 'affascinante', chi aquilino 'regale'; la pelle troppo bianca è tipica dei figli degli dèi, quella pallida e malaticcia è 'colore del miele', quella troppo scura 'virile' (μέλανας δὲ ἀνδρικούς ἰδεῖν) – proprio come 'virili' (ἀνδρῶδες), per Galatea, sono le caratteristiche del Ciclope evidenziate da Doride.

In secondo luogo, quando la Nereide illustra le circostanze dell'innamoramento di Polifemo, lo fa ricorrendo a uno schema narrativo tipico delle scene di 'rapimento erotico'. Polifemo posa su Galatea il suo unico occhio mentre la fanciulla è intenta a 'giocare' con le altre Nereidi (παίζούσας), come 'giocava' Persefone con le Ninfe quando Ade la rapì per farne la propria sposa (*Hymn. Hom.* 2.5 παίζουσας κούρησι σὺν Ὠκεανοῦ βαθυκόλποις), o Afrodite con le compagne quando Hermes la prese per condurla da Anchise (*Hymn. Hom.* 5.119-120 πολλαὶ δὲ νύμφαι καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιαι

<sup>10</sup> Sul cambiamento del punto di vista nel dialogo, vd. già Bompaire 1958, p. 577.

<sup>11</sup> Cfr. Hunter 1999, p. 244.

<sup>12</sup> Secondo Appian. *Ill.* 2.3 Polifemo e Galatea avrebbero avuto addirittura tre figli (Πολυφήμῳ γὰρ τῷ Κύκλωπι καὶ Γαλατείᾳ Κελτῶν καὶ Ἰλλυριῶν καὶ Γάλαν παῖδας ὄντας ἐξορμηῆσαι Σικελίας, καὶ ἄρξαι τῶν δι' αὐτοὺς Κελτῶν καὶ Ἰλλυριῶν καὶ Γαλατῶν λεγομένων). La versione del mito secondo cui Galatea contraccambiava l'amore di Polifemo è presupposta anche da Prop. 3.2.7-8 (vd. Fedeli *ad loc.*) e da Nonn. *D.* 6.302-324 (cfr. in part. 303-304, 314, 322-324; vd. anche 40.555), e forse già da Call. fr. 379 Pf. (il passo è invero variamente interpretato: vd. Holland 1884, pp. 246-249). Polifemo e Galatea sono un tema ricorrente nella pittura murale romana (Montón Subias 1990; Squire 2009, pp. 300-356), dove non manca la variante di una Galatea consenziente: vi sono dipinti in cui il Ciclope e la Nereide sono rappresentati come amanti, e anche il tipo di Polifemo con Eros che riceve dal dio – o consegna al dio – una lettera, evidentemente da o per Galatea, potrebbe presupporre corresponsione amorosa (su queste testimonianze, vd. Holland 1884, in part. pp. 276-288; Montón Subias 1990, pp. 1003-1004; Squire 2009, pp. 313-317; *infra*).

<sup>13</sup> Οὐκ ἐρώμενον, ἀλλὰ τὸ πᾶν ὄνειδιστικὸν τοῦτο οὐ φέρω ὑμῶν, καὶ μοι δοκεῖτε ὑπὸ φθόνου αὐτὸ ποιεῖν.

<sup>14</sup> Nella sezione *περὶ πειρασμῶν* del *περὶ ἀφροδίσιων* di Filelide compariva un elenco di denominazioni eufemistiche da adoperare in relazione alle varie tipologie femminili: *POxy* 2891, fr. III, col. II (edito da Lobel 1972; vd. Cataudella 1973, pp. 254-255; Id. 1974, pp. 850-851; De Martino 1996, pp. 323-324); cfr. inoltre Ov. *AA* 2.657-662, riscrittura parodica della critica al *caecus amator* di Lucr. 4.1160-1169, e il capovolgimento che del principio della dissimulazione Ovidio fa in *rem.* 323-330, dove, per liberarsi dai sintomi dell'eros, consiglia di trasformare i pregi della persona amata in difetti; la teoria 'eufemistica' è presupposta anche da Hor. *Sat.* 1.3.43 ss.; vd. inoltre la citazione platonica in Aristaen. 1.18.20 ss., con Drago *ad loc.* (in part. pp. 310-312).

/ παίζομεν)<sup>15</sup>: ποιμαίνων ποτὲ ἀπὸ τῆς σκοπῆς παίζούσας ἡμᾶς ἰδὼν ἐπὶ τῆς ἠϊόνος (*DMar.* 1.2). Anche se in Luciano non ha luogo alcun ratto, lo schema narrativo evocato proietta una luce di sensualità sull'incontro e crea l'attesa di un'effettiva interazione. Che vi sia l'intento consapevole di 'erotizzare' la scena mi pare confermato dallo scarto rispetto a Theocr. 11: in Teocrito il primo incontro tra Polifemo e Galatea avveniva in montagna, dove la Nereide si era recata con Toosa, madre del Ciclope (11.25-27). Luciano sposta la scena "sulla spiaggia" e immagina Polifemo in vedetta "da una roccia" (ποιμαίνων ποτὲ ἀπὸ τῆς σκοπῆς παίζούσας ἡμᾶς ἰδὼν ἐπὶ τῆς ἠϊόνος, *DMar.* 1.2), riprendendo – anche linguisticamente – alcuni spunti offerti dal modello: Teocrito collocava infatti il suo Ciclope "sulla spiaggia" e lo immaginava seduto "su un'alta roccia", lo sguardo verso il mare, mentre intonava un canto d'amore per Galatea (11.13-14 ὃ δὲ τὰν Γαλάτειαν ἀείδων / αὐτὸς ἐπ' αἰόνος κατετάκετο e 17-18 καθεζόμενος δ' ἐπὶ πέτρας / ὑψηλᾶς ἐς πόντον ὀρῶν ἄειδε τοιαῦτα)<sup>16</sup>. Il luciano ἐπὶ τῆς ἠϊόνος richiama ἐπ' αἰόνος di Theocr. 11.14, mentre ἀπὸ τῆς σκοπῆς rimanda a Theocr. 11.17-18 ἐπὶ πέτρας ὑψηλᾶς. Ma completamente diverse sono le circostanze – e le implicazioni – di questa ambientazione litoranea, che in un caso fa solo da sfondo a una serenata solipsistica, nell'altro si fa scenario di un incontro d'amore.

Da Theocr. 11 derivano anche altri elementi:

- il dettaglio della serenata e delle doti musicali del Ciclope vantate da Galatea (cfr. *DMar.* 1.3 ὁ δὲ γε Πολύφημος τά τε ἄλλα καὶ μουσικός ἐστι e *Id.* 11.13-15 e poi 19 ss.), con le conseguenti risate delle Nereidi (*DMar.* 1.4 ἐμελώδει ἄμουσόν τι καὶ ἀπωδόν, ἄλλο μὲν αὐτὸς βοῶν, ἄλλο δὲ ἡ λύρα ὑπήχει, ὥστε οὐδὲ κατέχειν τὸν γέλωτα ἐδυνάμεθα ἐπὶ τῷ ἐρωτικῷ ἐκείνῳ ἄσματι), che ricordano Theocr. 11.77-78 (πολλὰ συμπαίσδεν με κόραι τὰν νύκτα κέλονται, / κιχλίζοντι δὲ πᾶσαι, ἐπεὶ κ' αὐταῖς ὑπακούσω);
- il cucciolo d'orso che Polifemo porta tra le braccia, offrendo a Doride l'opportunità di pronunciare un'altra perfida battuta (cfr. *DMar.* 1.4 ἔφερον δὲ ὁ ἐπέραστος ἐν ταῖς ἀγκάλαις ἄθυρμάτιον ἄρκτου σκύλακα τὸ λάσιον αὐτῷ προσεοικότα), e che è memore dei quattro orsacchiotti allevati dal Ciclope per Galatea in Theocr. 11.40-41 (τράφω δὲ τοὶ ... / ... σκύμνωσ τέσσαρας ἄρκτων)<sup>17</sup>;
- l'enfasi sul candore della pelle della Nereide, con il richiamo etimologizzante al latte<sup>18</sup> e la correlata connessione con le attività 'casearie' del pastore Polifemo (la sprezzante battuta di Doride in *DMar.* 1.3 καίτοι τί ἄλλο ἐν σοὶ ἐπαινέσαι εἶχεν ἢ τὸ λευκὸν μόνον; καὶ τοῦτο, οἴμαι, ὅτι συνήθης ἐστὶ τυρῶ καὶ γάλακτι πάντα οὖν τὰ ὅμοια τούτοις ἡγεῖται καλά è una maliziosa reinterpretazione del rustico comparativo iperbolico del Polifemo teocriteo in 11.20 λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν e richiama anche, circoscrivendola e relativizzandola, la massima pronunciata da Dafni in 6.19 πολλάκις, ὃ Πολύφαμε, τὰ μὴ καλὰ καλὰ πέφανται);

<sup>15</sup> O almeno è questo che la dea, sotto le mentite spoglie di una fanciulla mortale, racconta al suo interlocutore (da notare che l'*Inno omerico ad Afrodite* è presupposto da *DDeor.* 23: Maltomini-Lami 1986, p. 14). Altre attestazioni del motivo in Richardson 1974, pp. 140-142; Faulkner 2008, p. 193. Sul valore erotico della situazione narrativa che prevede giovani donne sole che giocano lungo le rive di un fiume o del mare, cfr. anche Mastromarco 2003, p. 117 (a proposito dell'incontro tra Odisseo e Nausicaa in *Od.* 6).

<sup>16</sup> Vd. anche Bion. fr. 2.3 Gow ἄεισεν Πολύφαμος ἐπ' ἠϊόνι τᾶ Γαλατεῖαι. Per gli aspetti figurativi dell'immagine, cfr. *infra*.

<sup>17</sup> Vd. anche Ov. *Met.* 13.836-837 *villosae catulos in summis montibus ursae; / inveni et dixi 'dominae servabimus istos'*.

<sup>18</sup> Il nome di Galatea è connesso dagli antichi sia con γάλα, "latte", sia con γαλήνη, "bonaccia", e/o con il bianco-latte della schiuma del mare: cfr. e.g. schol. ad Hes. *Th.* 250 (409.13-14 Gaisford) εὐειδῆς Γαλάτεια. ἢ εὐειδῆς γαλήνη. τοῦτο τὸ ἐπίθετον ἀφορμὴν παρέσχε τοῖς νεωτέροις διασκευάσαι τὸν τοῦ Κύκλωπος ἐπὶ τὴν Γαλάτειαν ἔρωτα, οὐνεγο εὐειδῆς Γαλάτεια. ἢ λευκότης τῶν κυμάτων, ὅτε μετρίαις αὔραις περιπνέεται θάλασσα, καὶ ἡ ὄψις αὐτῶν ἡ χαρίεσσα; Eust. 1131.5 ad *Il.* 18.42, vol. IV, p. 135.12-15 van der Valk ἢ Γαλάτεια, παρηγουμένη ὥσπερ ἡ Θέτις τῇ καταθέσει τῆς ζάλης, οὕτως αὐτὴ τῇ γαλήνῃ. αὕτη δὲ καὶ διὰ τοῦ τῶν κυμάτων γαλαταχρόους ἀφροῦς οὕτω καλεῖται.

- L'espressione τοιοῦτος δὲ οἷος ὁ Κύκλωψ ἐστί, con cui Doride pone fine al battibecco, che richiama da un lato l'iniziale Καλὸν ἐραστήν... τὸν Σικελὸν τοῦτον ποιμένα, dall'altro Theocr. 11.34 ἀλλ' οὔτος τοιοῦτος ἐόν, capovolgendolo di segno: il participio concessivo, in Teocrito, esprimeva la speranza del Ciclope di poter superare i propri difetti fisici grazie alla laboriosità e alle doti musicali; Doride lo utilizza, spietatamente, per liquidare Polifemo come amante, che resta impresentabile nonostante la difesa di Galatea.

Gli elementi desunti da Theocr. 11, trasferiti dal monologo di Polifemo al battibecco tra Doride e Galatea, vengono dunque modificati e reinterpretati, anche attraverso una 'contaminazione' con spunti provenienti da Theocr. 6. Deriva specificamente da quest'ultimo, ad esempio, il motivo del rispecchiarsi nel mare in un momento di bonaccia, con l'immagine coloristica che ne consegue: cfr. Theocr. 6.35-38 ἦ γὰρ πρᾶν ἐς πόντον ἐσέβλεπον, ἧς δὲ γαλάνα... / ... τῶν δὲ τ' ὀδόντων / λευκοτέραν αὐγὰν Παρίας ὑπέφαινε λίθοιο con *DMar.* 1.3 ἀπὸ πέτρας τινός, εἴ ποτε γαλήνη εἶη, ἐπικύψασα ἐς τὸ ὕδωρ ἰδὲ σεαυτὴν οὐδὲν ἄλλο ἢ χροίαν λευκὴν ἀκριβῶς. In Teocrito il Ciclope osserva il proprio riflesso sulla superficie marina per valutare il proprio aspetto – che non gli appare poi così sgradevole: i suoi denti sono più bianchi del marmo pario; in Luciano è Doride a suggerire a Galatea di guardarsi in mare in un giorno di bonaccia, per appurare quanto perfettamente bianco sia il colore della sua pelle – bianco come il latte, e come tale capace di attrarre il rustico Polifemo, abituato 'per professione' a trattare con latte e formaggio. Più in generale, Galatea, in Luciano, si appropria della prospettiva del Ciclope di Theocr. 6: il mostro, lì, non si valutava brutto, a dispetto dell'opinione comune (6.34 καὶ γὰρ θὴν οὐδ' εἶδος ἔχω κακὸν ὡς με λέγοντι), esattamente come ora Galatea nega il giudizio estetico denigrante della sua interlocutrice (Οὐδὲ... ὡς φῆς... ἄμορφόν ἐστί). Lo stesso elemento ricorreva anche in Ov. *Met.* 13.840-855, con cui Luciano presenta notevoli punti di contatto:

*certe ego me novi liquidaeque in imagine vidi  
nuper aquae, placuitque mihi mea forma videnti.  
[...] coma plurima torvos  
prominet in vultus, umerosque, ut lucus, obumbrat;  
nec mea quod rigidis horrent densissima saetis  
corpora, turpe puta: turpis sine frondibus arbor,  
turpis equus, nisi colla iubae flaventia velent;  
pluma tegit volucres, ovibus sua lana decori est:  
barba viros hirtaeque decent in corpore saetae.  
unum est in media lumen mihi fronte, sed instar  
ingentis clipei. quid? non haec omnia magnus  
Sol videt e caelo? Soli tamen unicus orbis.  
Adde, quod in vestro genitor meus aequore regnat:  
hunc tibi do socerum.*

Il Ciclope ovidiano – al pari della Galatea luciana – obietta che l'aspetto irsuto e selvatico non è brutto, ma si addice a un uomo; l'unico occhio non è un difetto; la discendenza da un dio – e da un dio potente – è una sicura attrattiva. Queste affinità – insieme ad altre<sup>19</sup> – facevano sospettare già a Holland che Luciano avesse presente anche il testo latino nella sua riscrittura (o che dipendesse da

<sup>19</sup> E.g. la definizione di ἀθυρμάτιον per l'orsacchiotto che il Ciclope porta in braccio in *DMar.* 1.5, da confrontarsi con Ov. *Met.* 13.834 *inveni geminos, qui tecum ludere possint*, e la descrizione del luogo che fa da sfondo alla vicenda del Ciclope (*DMar.* 1.2 ἐπὶ τῆς ἠϊόνος ἐν τοῖς πρόποσι τῆς Αἴτνης, καθ' ὃ μεταξὺ τοῦ ὄρους καὶ τῆς θαλάσσης αἰγιαλὸς ἀπομηκύνεται ~ Ov. *Met.* 13.778-779 *prominet in pontum cuneatus acumine longo / collis; utrumque latus circumfluit aequoris unda*).

una fonte alessandrina alla quale anche Ovidio avrebbe attinto)<sup>20</sup>. Questa ipotesi è stata ripresa anche in tempi più recenti: si è notato che nelle *Metamorfosi*, come in Luciano, il racconto è filtrato dalla prospettiva, tutta femminile, di Galatea, che si rivolge a una confidente, Scilla, per rievocare la propria vicenda sentimentale; il battibecco tra Doride e Galatea sarebbe un'estremizzazione giocosa della cornice narrativa del racconto ovidiano<sup>21</sup>. I rapporti tra Luciano e la letteratura latina non sono facilmente precisabili, anche se in sé non è certo assurdo pensare che il Samosatense, attivo anche in Occidente, e inviato a Roma come ambasciatore, avesse gli strumenti linguistici per leggere e apprezzare un testo celebre come le *Metamorfosi*. Come che sia, le corrispondenze con Ovidio ci mettono in guardia contro valutazioni troppo rigide delle filiazioni testuali: se la presenza dell'intertesto teocriteo è evidente, non è escluso che Luciano alludesse anche ad altre versioni letterarie della stessa vicenda mitica.

Un nuovo riferimento alla dimensione intertestuale, secondo la consueta tecnica della 'alexandrian footnote', è d'altronde presente nell'ultimo intervento di Doride, con cui il battibecco si chiude definitivamente: ὠμοβόρος, ὧς φασι, καὶ σιτούμενος τοὺς ἐπιδημοῦντας τῶν ξένων. Non è difficile cogliere, dietro queste parole, un riferimento a *Od.* 9<sup>22</sup>, dove l'omofagia del Ciclope è uno degli elementi che più concorrono alla sua caratterizzazione selvaggia e mostruosa: Polifemo, in Omero, mangia carne cruda come i leoni, gli sciacalli, i cani, gli avvoltoi, a connotarne l'appartenenza al mondo ferino<sup>23</sup> (non a caso, il Ciclope di Euripide mangia invece carne cotta – v. 325 – elemento importante della sua evoluzione rispetto al suo antenato epico)<sup>24</sup>. L'allusione al cannibalismo del Ciclope riporta dunque il personaggio dalla dimensione 'addomesticata', conseguente alla bucolicizzazione ellenistica, a una selvaggia, mostruosa, 'odissiaca' – con una sorta di salto temporale nel futuro del mito. Il dialogo di Luciano infatti – come già gli idilli teocritei e le altre versioni del Ciclope innamorato di età ellenistica e romana – si collocano cronologicamente prima dell'incontro tra Polifemo e Odisseo<sup>25</sup> e non contemplano dunque la presenza dell'eroe omerico (se non tramite ironiche allusioni e profezie)<sup>26</sup>. La versione 'odissiaca' del mito del Ciclope è però rivisitata da Luciano in *DMar.* 2, che costituisce una sorta di riscrittura in prosa di *Od.* 9.181-566. L'espressione messa in bocca a Doride nella chiusa, con l'allusivo riferimento agli 'stranieri' di cui il Ciclope si ciba, fa dunque 'da ponte' tra la rivisitazione della versione ellenistica del mito effettuata in *DMar.* 1 e la riproposizione della vicenda 'odissiaca' in *DMar.* 2<sup>27</sup>.

## 2. *DMar.* 2: il Ciclope e Poseidone

---

<sup>20</sup> Holland 1884, pp. 281-283 (lo studioso arrivava a formulare l'ipotesi, impossibile da provare, che Ovidio dipendesse da Callimaco: p. 272).

<sup>21</sup> Squire 2009, pp. 331-332.

<sup>22</sup> Anche se ὠμοβόρος, 'che mangia carne cruda', non è termine omerico: Luciano fa qui una vera e propria 'parafrasi', secondo le regole scolastiche, modificando il codice linguistico nel passaggio dalla poesia alla prosa. Su questa tecnica è soprattutto basato *DMar.* 2, che è appunto una riscrittura in prosa della *Kyklopeia*: vd. *infra*.

<sup>23</sup> Mastromarco 1998, p. 16 (anche per il dibattito critico sulla effettiva omofagia di Polifemo: secondo alcuni critici, infatti, Polifemo mangerebbe cotte le carni delle sue vittime umane).

<sup>24</sup> Mastromarco 1998, pp. 20-22.

<sup>25</sup> Scrivere il 'prequel' di un mito o di un'opera letteraria è tecnica tipica dell'età ellenistica e romana: vd. Barchiesi 1993.

<sup>26</sup> Diverso il caso di Filosseno, nel quale era ancora presente la figura di Odisseo, con relative scene odissiache – la prigionia nell'antro e la minaccia di morte da parte di Polifemo, nonché l'accecamento del Ciclope – anche se non è chiaro come questi elementi si conciliassero con l'immagine del Ciclope innamorato: Fongoni 2014 pp. 100-101.

<sup>27</sup> È questo – mi pare – il senso del passo, a proposito del quale Bompain 1958, p. 577 osservava: "un passage est entièrement postiche, et c'est le moins bon (l'allusion finale à la crouauté du Cyclope vis-à-vis des compagnons d'Ulisse [...])".

Il secondo dei *Dialoghi marini* racconta dunque la vicenda omerica del Ciclope, i.e. l'incontro con Odisseo e l'accecamento. Polifemo, che in *DMar.* 1 non compare come interlocutore, ma è solo evocato dalle due Nereidi, è ora protagonista del dialogo: è lui a narrare retrospettivamente la disavventura di cui è stato protagonista, lamentandosi con il padre Poseidone per quanto gli è capitato. Luciano realizza così una possibilità narrativa latente nel testo omerico, dove il Ciclope, dopo l'accecamento, rivolgeva a Poseidone una preghiera (vv. 528-535), ottenendone l'ascolto (v. 536)<sup>28</sup>. La voce narrante cambia radicalmente rispetto all'*Odissea*: la prospettiva da cui sono visti gli eventi non è più quella dell'eroe greco, ma quella del suo terribile antagonista, con irresistibili effetti comici nella trasformazione del personaggio da mostro antropofago a bambino un po' ottuso, che corre dal genitore divino a cercare conforto. Non sfuggirà l'originalità di questa soluzione narrativa: la tradizione letteraria aveva dato voce al Ciclope soprattutto a partire dall'età ellenistica, facendogli intonare la sua serenata per Galatea; Luciano invece rende muto il Ciclope innamorato, che ci presenta dalla prospettiva delle Nereidi, facendolo piuttosto io-narrante della sua disavventura 'omerica'. I materiali narrativi sono tutti in effetti desunti da *Od.* 9, anche se il racconto appare assai più breve e molti sono i particolari taciuti rispetto al testo omerico. Il rovesciamento prospettico per cui, con tipico 'relativismo' luciano, la vicenda non è più presentata in chiave ellenocentrica, comporta in primo luogo l'eliminazione di uno dei temi centrali della *Kyklopeia* omerica: quello della violazione della *xenia* e delle regole del buon vivere civile. Polifemo, che nel suo racconto mostra di non aver neanche forse capito fino in fondo che cosa gli è capitato, non può certo farsi interprete delle motivazioni che hanno spinto Odisseo e i suoi all'accecamento. Né, naturalmente, può riferire della loro paura e del loro raccapriccio di fronte al 'mostro' e alle sue azioni: rispetto al testo omerico, scompaiono così tutti gli elementi che concorrevano alla caratterizzazione del Ciclope in termini di ferina brutalità. Polifemo racconta al padre ciò che *lui* ha vissuto: la maggiore brevità del testo luciano rispetto alla *Kyklopeia* omerica corrisponde in buona parte al restringimento del campo prospettico<sup>29</sup>.

Le prime quattro battute di dialogo presentano le coordinate fondamentali della vicenda: l'accecamento durante il sonno, il suo responsabile, l'inganno del nome, l'origine geografica di Odisseo e la circostanza della sua navigazione verso Itaca<sup>30</sup>, con l'accenno di Poseidone allo scarso coraggio dell'eroe (ἀλλὰ πῶς ταῦτα ἔπραξεν οὐδὲ πάνυ εὐθαρσῆς ὄν;), che subito chiarisce il registro comico secondo cui è presentata la vicenda. Odisseo era apparso già al Ciclope omerico come un uomo 'piccolo, da nulla e debole' (ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἄκικος, v. 515), secondo uno schema diffuso nei racconti folklorici, dove non è raro che un personaggio dall'aspetto poco eroico abbia la meglio sul mostro dalla forza smisurata. Ma era stato soprattutto il teatro attico a degradare la figura di Odisseo, privandola dei suoi valori positivi: già la tragedia ne veicolava, a tratti, un'immagine negativa, facendone il figlio di Sisifo, emblema dell'astuzia trasgressiva<sup>31</sup>; sono poi soprattutto il dramma satiresco e la commedia a trasformarlo, da eroe dell'astuzia e della sopportazione, nell'uomo del raggirio e della frode, ingordo, trafficone, codardo<sup>32</sup>. La qualificazione di Odisseo come οὐδὲ πάνυ εὐθαρσῆς richiama immediatamente questa caratterizzazione, qualificando la rivisitazione luciana in senso comico-parodico.

<sup>28</sup> Su questo punto, vd. Maltomini-Lami 1986, p. 7; Perotti 2005, p. 61.

<sup>29</sup> Considerazioni in proposito anche in Perotti 2005, p. 42.

<sup>30</sup> ΚΥΚΛΩΨ 1 Ὡ πάτερ, οἶα πέπονθα ὑπὸ τοῦ καταράτου ξένου, ὃς μεθύσας ἐξετύφλωσέ με κοιμωμένῳ ἐπιχειρήσας. ΠΟΣΕΙΔΩΝ Τίς δὲ ἦν ὁ ταῦτα τολμήσας, ὃ Πολύφημε; ΚΥΚΛΩΨ Τὸ μὲν πρῶτον Οὐτὶν ἑαυτὸν ἀπεκάλει, ἐπεὶ δὲ διέφυγε καὶ ἔξω ἦν βέλους, Ὀδυσσεὺς ὀνομάζεσθαι ἔφη. ΠΟΣΕΙΔΩΝ Οἶδα ὃν λέγεις, τὸν Ἰθακῆσιον· ἐξ Ἰλίου δ' ἀνέπλει.

<sup>31</sup> Cfr. e.g. Soph. *Aj.* 190, *Phil.* 417; Eur. *Iph. Aul.* 524, 1362; tale genealogia è ripresa da Eur. *Cycl.* 104 οἷδ' ἄνδρα, κρόταλον δριμύ, Σισύφου γένος (con la significativa risposta di Odisseo, v. 105 ἐκείνος αὐτός εἰμι· λοιδορεῖ δὲ μή).

<sup>32</sup> Sulla *detorsio in comicum* di Odisseo, vd. il pionieristico saggio di Schmidt 1888; più di recente, sulle evoluzioni del mito, vd. almeno Stanford 1962<sup>2</sup>; Mureddu 1993.

Stimolato dal padre, Polifemo passa quindi a raccontare tutto l'accaduto: il suo intervento in *DMar. 2.2* riassume sinteticamente *Od. 9.232-397*; le battute successive, dove lo scambio dialogico si fa più serrato, condensano gli eventi narrati in *Od. 9.398-479*.

Il Ciclope racconta di aver chiuso, tornando dal pascolo, la caverna con la pietra "enorme" che utilizzava come θυρεός (πέτρα δέ ἐστὶ μοι παμμεγέθης, una sorta di 'glossa' ai vv. 240-243, che descrivono le proporzioni smisurate del masso sollevato da Polifemo ricorrendo all'immagine dei ventidue carri a quattro ruote che non avrebbero saputo smuoverlo<sup>33</sup>); di aver acceso il fuoco mettendovi a bruciare un albero portato dalla montagna (τὸ πῦρ ἀνέκαυσα ἐναυσάμενος ὃ ἔφερον δένδρον ἀπὸ τοῦ ὄρους, da confrontare con *Od. 9.233-234* φέρε δ' ὄβριμον ἄχθος / ὕλης ἀζαλέης); di essersi allora accorto della presenza degli intrusi, nonostante il loro tentativo di nascondersi. L'espressione ἐφάνησαν ἀποκρύπτειν αὐτοὺς πειρώμενοι riprende *Od. 9.236* ἡμεῖς δὲ δεῖσαντες ἀπεσσύμεθ' ἐς μυχὸν ἄντρου, dove Odisseo racconta di come lui e i compagni si rifugiarono in fondo alla caverna terrorizzati dal rimbombo provocato dalla legna gettata al suo interno dal Ciclope. Nel racconto di Polifemo, naturalmente, il dettaglio della paura non trova alcuno spazio, così come non c'è spazio per il dialogo tra lui e Odisseo, dal quale emerge, in Omero, il tema della ferina violazione delle leggi dell'ospitalità da parte del Ciclope (*Od. 9.252* ss.). Piuttosto, nella sua prospettiva, Polifemo si presenta come 'parte lesa': gli intrusi erano dei ladroni (ληστὰς γε ὄντας), chiaramente intenzionati a insidiare le sue greggi (ἐπιβουλεύοντας δῆλον ὅτι τοῖς ποιμνίοις), per cui – "come era naturale" (ὥσπερ εἰκὸς ἦν) – ne afferrò e ne mangiò alcuni. L'orrenda antropofagia, descritta da Omero con dovizia di dettagli (*Od. 9.287-293*), si trasforma, in Luciano, in un gesto ragionevole e giusto, rispondente alle norme dell'eικός. È qui sviluppata, per certi aspetti, una possibilità di lettura già presente nel modello, dove Odisseo, o quanto meno i suoi compagni, erano in effetti presentati come (potenziali) predoni: tale possibilità, intanto, era prospettata dal Ciclope nelle prime parole rivolte agli stranieri (*Od. 9.254-255*)<sup>34</sup>, secondo un modulo di cui si ricorderà il Polifemo euripideo (*Cycl. 223* λησταὶ τινες κατέσχον ἢ κλῶπες χθόνα); inoltre, e forse più significativamente, in *Od. 9.224-227* la proposta degli uomini di Odisseo di rubare tutto il possibile al proprietario della grotta e poi scappare è effettivamente ispirata alle norme della pirateria<sup>35</sup>. Odisseo, spinto dalla *curiositas* e dal consueto desiderio di esplorazione, persiste nel proposito di aspettare per 'vedere' il mostro (un errore che ai compagni sarebbe costato caro, come lui stesso, retrospettivamente, ammette: *Od. 9.228-229*). Polifemo naturalmente ignora questo retroscena: per lui Odisseo/Nessuno è un predone come gli altri, ed è anzi "il più furfante" (πανουργότατος – termine che riconduce anch'esso a un clima da commedia<sup>36</sup>), in quanto responsabile dell'accecazione. Questo episodio, che in Omero occupa un'ampia sezione narrativa (vv. 318 ss.), è riassunto brevemente, attraverso la menzione dei dettagli principali: la bevanda offerta dallo straniero, un φάρμακον "dolce e profumato", ma "insidioso e sconvolgente" (ἡδὺ μὲν καὶ εὖοσμον... ἐπιβουλότατον δὲ καὶ ταραχωδέστατον: le due coppie di aggettivi sembrano esplicitare didascalicamente l'ambiguità semantica di φάρμακον); l'ubriacatura<sup>37</sup> e la sonnolenza indotte dal vino, che permettono ai Greci di agire. Poseidone pronuncia una battuta sulla profondità del sonno del Ciclope, mettendone in luce, in qualche modo, la dabbenaggine (Ὡς βαθὺν ἐκοιμήθης, ὃ τέκνον, ὃς οὐκ ἐξέθορες μεταξὺ τυφλούμενος). La stoltezza di Polifemo è poi evidenziata anche

<sup>33</sup> αὐτὰρ ἔπειτ' ἐπέθηκε θυρεὸν μέγαν ὑψὸς' αἰείρας, / ὄβριμον· οὐκ ἂν τὸν γε δύω καὶ εἴκοσ' ἄμαξαι / ἐσθλαὶ τετράκυκλοι ἀπ' οὐδέος ὀχλίσσειαν / τόσσην ἠλίβατον πέτρην ἐπέθηκε θύρησιν.

<sup>34</sup> Secondo un'espressione formulare presente anche in *Od. 3.71-74* (Nestore si rivolge a Telemaco con le stesse parole utilizzate dal Ciclope, anche se dopo aver adempiuto ai riti di ospitalità).

<sup>35</sup> Cfr. Di Benedetto 2010, pp. 515-516 (e, più in generale, sulla pirateria nell'*Odissea*, pp. 15-29).

<sup>36</sup> πανουργός è infatti aggettivo che ricorre spesso in ambito teatrale, con chiara accezione negativa: Ar. *Eq. 45* utilizza proprio il superlativo in riferimento al servo Paflagone. Altrove, in Luciano, la forma è riferita al genere umano nel suo complesso, per aver plasmato il quale Prometeo deve scontare una pena eterna (*Pr. 3* πανουργότατα ζῶα).

<sup>37</sup> Da notare le consonanze tra *DMar. 2.2* ἅπαντα γὰρ εὐθὺς ἐδόκει μοι περιφέρεσθαι πτόντι καὶ τὸ σπήλαιον αὐτὸ ἀνεστρέφετο ed Eur. *Cycl. 578-579* ὁ δ' οὐρανός μοι συμμεμειγμένος δοκεῖ / τῆι γῆι φέρεσθαι, che descrivono in termini simili gli effetti del vino sul Ciclope.

dalla chiosa riassuntiva con cui il dio commenta il successivo racconto del figlio circa la strategia messa in atto per catturare Polifemo: tolto il masso che ostruiva la caverna, tendeva le mani per assicurarsi che solo le bestie ne uscissero (Ἀλλ' ἐγὼ ἀφεῖλον, ὡς μᾶλλον αὐτὸν λάβοιμι ἐξιόντα, καὶ καθίσας παρὰ τὴν θύραν ἐθήρων τὰς χεῖρας ἐκπετάσας, μόνα παρῆς τὰ πρόβατα εἰς τὴν νομὴν, ἐντειλάμενος τῷ κριῶ ὅσα ἐχρῆν πράττειν αὐτὸν ὑπὲρ ἐμοῦ). Il Ciclope sembra non aver ancora capito che proprio nascondendosi sotto gli animali gli stranieri sono fuggiti dall'antro: ci pensa lapidariamente il padre a chiarirlo (Μανθάνω· ὑπ' ἐκείνοις ἔλαθον ὑπεξελθόντες). Segue il racconto della chiamata a raccolta degli altri Ciclopi: ἐπεὶ δὲ ἦροντο τοῦ ἐπιβουλεύοντος τοῦνομα κάγω ἔφην ὅτι Οὐτίς ἐστι, μελαγχολᾶν οἰθηέντες με ἀπιόντες ὄχοντο. La misteriosa “malattia proveniente da Zeus” ipotizzata dai Ciclopi omerici (v. 411 νοῦσόν γ' οὐ πῶς ἔστι Διὸς μεγάλου ἀλέασθα), lasciata del tutto nel vago nel poema, si trasforma in una forma di blanda ‘follia’ (μελαγχολᾶν). Il dialogo si conclude con la citazione quasi letterale, da parte del Ciclope, delle parole di Odisseo: Οὐδὲ ὁ πατήρ, φησὶν, ὁ Ποσειδῶν ἰάσεται σε riprende infatti, in termini più prosastici, il discorso pronunciato dall'Itacese in *Od.* 9.525 οὐκ ὀφθαλμόν γ' ἴησεται οὐδ' ἐνοσίχθων (notevole la sostituzione della forma ionico-epica ἴησεται con l'attico ἰάσεται e dell'epiteto ἐνοσίχθων con il più piano Ποσειδῶν, mentre la specificazione πατήρ riprende le parole del Ciclope omerico ai vv. 519-520, τοῦ γὰρ ἐγὼ πάϊς εἰμί, πατήρ δ' ἐμὸς εὖχεται εἶναι. / αὐτὸς δ', αἶ κ' ἐθέλησ', ἴησεται). L'ultima battuta di Poseidone, con la quale il dio promette al figlio che – anche se non potrà guarire il suo occhio – renderà comunque difficile a Odisseo la navigazione, riprende il contenuto della preghiera di Polifemo al padre in *Od.* 9.528-535.

*DMar.* 2 è dunque – al pari di altri dialoghi luciani – una sorta di etopea, che coinvolge anche la dimensione della parafrasi, nella misura in cui l'originario testo epico è ‘tradotto’ (e sintetizzato) nelle forma piana della prosa dialogica. Da notare, infatti, che a dispetto della precisa corrispondenza con il modello omerico, le riprese verbali sono rarissime. Oltre alla ‘citazione’ della battuta di Odisseo – opportunamente depurata della sua patina epica – si segnalano poche altre espressioni, tutte scarsamente significative (e difficilmente sostituibili)<sup>38</sup>.

Le modalità di interazione con i rispettivi ipotesti, in *DMar.* 1 e 2, sono piuttosto diverse: nel primo caso si assiste a una libera creazione artistica a partire (principalmente) da spunti teocritei; nel secondo alla riscrittura puntuale di un testo che faceva parte del patrimonio culturale collettivo della grecità, con un processo di adeguamento e selezione che coinvolge tanto la forma quanto i contenuti. I due dialoghi, accostati, esauriscono la vita mitica del Ciclope: il mostro omerico e il bonario pastore ellenistico sono raccordati dalla leggerezza del tono, che evita tanto il patetismo – per quanto ironico e divertito – della sofferenza d'amore cantata da Teocrito, quanto la dimensione tragica dell'epica, con le sue risonanze di sofferenza e di morte. Luciano realizza così una sorta di ‘dittico’ in cui i due episodi del mito – pertinenti, solitamente, a generi letterari diversi – sono associati senza tuttavia sovrapporsi.

### 3. La *Kyklopeia* di Luciano e le arti figurative

La scelta di affiancare, lasciando però indipendenti, i due aspetti della vita mitica del Ciclope differenzia notevolmente Luciano dai suoi predecessori, che tendevano piuttosto a condensare le due versioni del mito in un unico testo attraverso un raffinato gioco di rimandi: è stato notato più volte, ad esempio, che Teocrito, nel presentare il Ciclope nelle vesti del pastore innamorato, allude

<sup>38</sup> Ad esempio l'idiomatico πῦρ ἀνακαίω per “accendere il fuoco” (*DMar.* 2.2 καὶ τὸ πῦρ ἀνέκαυσα = *Od.* 9.251 καὶ τότε πῦρ ἀνέκαε), l'uso di τολμάω per indicare l'ardire implicito nell'accecaamento (*DMar.* 2.1 Τίς δὲ ἦν ὁ ταῦτα τολμήσας = *Od.* 9.332-333 ὅς τις τολμήσειεν ἐμοὶ σὺν μοχλὸν αἰείρας / τρῖψαι ἐν ὀφθαλμῶ), di μοχλός per il “palo” con cui esso è compiuto (*DMar.* 2.2 = *Od.* 9.332, 375, 378, 382, 387, 396), di ἀποξύνω per l'atto di “aguzzarlo” (*DMar.* 2.2 ἀποξύνας = *Od.* 9.326 ἀποξύναι [v.l. minoritaria ἀποξῦσαι: ma cfr. Eur. *Cycl.* 456 ἀποξύνας; Heubeck *ad Od.*, l.c.]), di ἀπιόντες per l'allontanamento degli altri Ciclopi dopo aver udito il nome dell'aggressore (*DMar.* 2.4 ἀπιόντες ὄχοντο = *Od.* 9.413 ὡς ἄρ' ἔφαν ἀπιόντες).

in vari modi all'episodio dell'accecamento<sup>39</sup>; questo aspetto è ancora più evidente in Ovidio, dove la furia di Polifemo contro il rivale in amore, Aci, è in buona parte esemplata sul modello epico, così che i due aspetti del personaggio – quello 'ellenistico' e quello 'mostruoso' – convivono in un unico contesto<sup>40</sup>. Luciano realizza invece due quadri che restano sostanzialmente indipendenti: in *DMar.* 1, il futuro omerico di Polifemo è richiamato dalla sola battuta finale di Doride, che funge da raccordo con *DMar.* 2, ma nel resto del dialogo i dettagli che potevano richiamarlo non erano molti<sup>41</sup>. L'atteggiamento di Luciano trova confronto nelle arti figurative, dove non era infrequente l'associazione, in un unico contesto monumentale o in un unico quadro, di episodi afferenti ai diversi ambiti 'letterari' della vita del Ciclope. Più in generale, accanto alla dimensione intertestuale – senz'altro prevalente e apertamente dichiarata – anche la dimensione visiva sembra in effetti giocare un ruolo nella rivisitazione luciana del mito. È appunto su questo aspetto che intendo concentrarmi in questo paragrafo.

Le vicende di Polifemo sono un tema ampiamente esplorato dalle arti figurative fin dall'età arcaica. Tra tutte le avventure di Odisseo, la *Kyklopeia* è quella che godette di maggior fortuna in ambito iconografico, per un arco di tempo sostanzialmente ininterrotto dal VII sec. a.C. al III-IV d.C. Tre, in particolare, sono le scene più frequentemente raffigurate nella pittura vascolare, nella scultura, nei mosaici: l'offerta del vino [e.g. fig. 1], l'accecamento con il palo [e.g. fig. 2, 3], la fuga sotto i montoni [e.g. fig. 4]<sup>42</sup>. Si tratta dei tre momenti della vicenda intorno a cui ruota anche il resoconto del Ciclope luciano: il suo racconto procede per singoli flash descrittivi, la cui forza icastica garantiva la piena 'visualizzazione' del modello omerico, probabilmente anche in virtù del patrimonio di immagini che inevitabilmente soccorreva l'ascoltatore. Che siano proprio gli episodi più diffusi nell'arte figurativa a essere evocati dal personaggio non potrà dunque essere considerato casuale.

Anche la situazione delineata in *DMar.* 1 trova un preciso corrispettivo iconografico. È diffuso, soprattutto nella pittura parietale romana, il tipo di Polifemo che dalla terra osserva Galatea a cavallo di una creatura marina: sono conservati almeno sette dipinti, risalenti al periodo del terzo stile pompeiano (fine I sec. a.C.-metà del I sec. d.C.), raffiguranti il Ciclope seduto sulla riva del mare, su una roccia, circondato dal suo gregge, che guarda la Nereide, e lo stesso tema ricorre anche nell'arte musiva e in alcuni bassorilievi<sup>43</sup>. Lo spunto iconografico presente in Teocrito si espande nelle arti visive, venendo a contemplare anche la presenza di Galatea, che il Ciclope teocriteo sperava (invano) di scorgere tra le onde<sup>44</sup> e che è ora effettivamente presente sulla scena<sup>45</sup> [e.g. fig. 5, 7, 8]. Questo schema iconografico pare riflesso dalla descrizione dell'innamoramento del Ciclope in *DMar.* 1.2: ποιμαίνων ποτὲ ἀπὸ τῆς σκοπῆς παιζούσας ἡμᾶς ἰδὼν ἐπὶ τῆς ἡϊόνος ἐν τοῖς πρόποσι

<sup>39</sup> Cfr. e.g. Gutzwiller 1991, pp. 107-115; Hunter 1999, p. 219.

<sup>40</sup> Hardie *ad loc.*

<sup>41</sup> Valenza ironica, in virtù del successivo accecamento, potevano avere, ad esempio, l'enfasi sulla perfetta funzionalità dell'unico occhio del Ciclope da parte di Doride (*DMar.* 1.1 ὃ τε ὀφθαλμὸς ἐπιπρέπει τῷ μετώπῳ οὐδὲν ἐνδεέστερον ὄρων ἢ εἰ δὴ ἦσαν) e, più in generale, i ripetuti accenni al campo semantico della vista (*DMar.* 1.2 ἰδὼν; ὑμᾶς μὲν οὐδὲ προσέβλεψεν; μόνη ἐμοὶ ἐπεῖχε τὸν ὀφθαλμόν; ὑμεῖς δὲ παρώφθητε; ἐνδεεῖ τὴν ὄψιν).

<sup>42</sup> Cfr. Touchefeu-Meynier 1992, pp. 954-960; Snodgrass 1998, pp. 56-57, 89-99.

<sup>43</sup> Montón Subias 1990, pp. 1001-1003; Squire 2009, pp. 306-313.

<sup>44</sup> Cfr. in proposito le osservazioni di Hunter 1999, p. 257-258.

<sup>45</sup> La critica tende a ritenere che le arti visive dipendano dai modelli letterari. Nell'esaminare le rappresentazioni pittoriche del Ciclope, Nicosia 1968, p. 70, ad esempio, arriva a definirle 'illustrazioni' del testo teocriteo, data la piena corrispondenza di dettagli. Montón Subias 1990, p. 1004 osserva: "A close connection can be established between this landscape painting with Polyphemos and G. and the poetic description of Theokrtos *idyll* 11 [...]. Undoubtedly, the presence of landscape on mural painting is related to the new feeling for nature in Hellenistic poetry" (la studiosa avanza anche l'ipotesi che l'affresco della casa di Livia sul Palatino – per cui cfr. *infra* – sia ispirato a Teocrito e possa essere attribuito a un pittore tardo-ellenistico: "This representation probably comes from a painter of the late Hellenistic period. He does not adopt either the scheme or the formula of other Pompeian pictures"). Considerazioni in proposito (con ulteriore bibliografia) in Squire 2009, pp. 303-304.

τῆς Αἴτνης, καθ' ὃ μεταξὺ τοῦ ὄρους καὶ τῆς θαλάσσης αἰγιαλὸς ἀπομηκύνεται. La qualità 'pittorica' dell'immagine è evidente: lo spunto paesaggistico, presente in Theocr. 11.17-18, è espanso in un'accurata descrizione 'ecfrastica', non avara di dettagli (degni di nota non solo la specificazione ἐν τοῖς πρόποσι τῆς Αἴτνης, ma anche – e soprattutto – l'acribia con cui si delinea il punto esatto in cui si trova la spiaggia, καθ' ὃ μεταξὺ τοῦ ὄρους καὶ τῆς θαλάσσης αἰγιαλὸς ἀπομηκύνεται). A conferma di quanto questo tipo di immagine fosse diffuso nella prima età imperiale – tanto da poter essere evocato in forma semi-simbolica – si può citare anche il dipinto rinvenuto ad Assisi, nella cosiddetta 'casa di Properzio'<sup>46</sup>, in cui Polifemo e Galatea sono rappresentati sotto forma di maschere. I (simboli dei) due personaggi sono collocati, rispettivamente, in uno scenario bucolico (un promontorio con degli animali al pascolo e una lira, alla destra della testa del Ciclope e anch'essa in primo piano) e in uno scenario marino (accanto alla maschera della Nereide si scorgono le onde e un delfino). L'immagine è peraltro accompagnata da un epigramma, una sorta di didascalìa che esplicita quanto raffigurato nel dipinto in forma 'metonimica': ποιμαίνει Πολύφημος αἶδων καὶ Γαλάτεια / κურτὸν ὑπὲρ σειμοῦ νῶτον ἀγαλλομένη. La casa di Properzio offre quindi anche un prezioso esempio di effettiva interazione tra immagine e testo. Questa stessa interazione è testimoniata, seppur in forma diversa, dalle *Pínakes* di Filostrato. Allo schema figurativo di Polifemo che osserva Galatea dalla terra si ispira infatti *Im.* 2.18, una εἰκὼν abilmente intessuta – secondo una tecnica tipica delle *Imagines* – di elementi intertestuali e iconografici. Se numerose sono le allusioni soprattutto a Omero e a Teocrito, che in alcuni punti appaiono pressoché letteralmente parafrasati, è anche chiaro che il retore si sta rifacendo a un'immagine tipica, familiare all'enciclopedia visiva dei destinatari. Come è stato opportunamente osservato<sup>47</sup>, infatti, a prescindere dalla questione dell'esistenza o meno di precisi referenti iconografici, che tanto ha appassionato la critica filostratea a partire almeno dalla metà del XVIII secolo<sup>48</sup>, l'operazione condotta dal retore, per funzionare, doveva poter contare non solo sulla memoria letteraria, ma anche (e soprattutto) sulla memoria visiva del pubblico, con il quale l'autore condivideva uno stesso patrimonio visuale. Particolarmente interessante, per il nostro proposito, è il modo in cui Filostrato introduce Polifemo: l'autore descrive il Ciclope seduto su una roccia montana, lo sguardo rivolto verso il mare, intento a guardare Galatea "che gioca" (παιζούσης) in mezzo alle onde: Πολύφημος δὲ ὁ τοῦ Ποσειδῶνος ἀγριώτατος αὐτῶν οἰκεῖ ἐνταῦθα, μίαν μὲν ὑπερτείνων ὄφρυν τοῦ ὀφθαλμοῦ ἐνὸς ὄντος, πλατεῖα δὲ τῆ ῥίνι ἐπιβαίνων τοῦ χεῖλους καὶ σιτούμενος τοὺς ἀνθρώπους ὥσπερ τῶν λεόντων οἱ ὦμοί. νυνὶ δὲ ἀπέχεται τοῦ τοιούτου σιτίου, ὡς μὴ βορὸς μηδὲ ἀηδὴς φαίνοιτο· ἐρῶ γὰρ τῆς Γαλατείας παιζούσης ἐς τουτὶ τὸ πέλαγος ἀφιστορῶν αὐτὴν ἀπὸ τοῦ ὄρους. La descrizione combina echi letterari ed echi visuali: da un lato, il dettato riprende da vicino Teocrito e Omero<sup>49</sup>; dall'altro, tutta l'immagine, e in particolare quella di Galatea che 'gioca' nel mare, è chiaramente modellata sul comune schema iconografico di Polifemo che dalla terra osserva la Nereide tra le onde. Prima che, nella parte conclusiva di *Im.* 2.18, l'occhio

<sup>46</sup> Discussioni recenti del programma figurativo presupposto dalla casa di Properzio in Prioux 2008, pp. 65-121; Squire 2009, pp. 239-293.

<sup>47</sup> Pucci 2010, pp. 14-15.

<sup>48</sup> Il primo a chiedersi se Filostrato potesse essere considerato affidabile nella sua descrizione di quadri – e quindi se la sua pinacoteca fosse reale o immaginaria – pare essere stato, intorno alla metà del Settecento, un antiquario, il conte di Caylus. Hanno poi contribuito al dibattito intellettuali e studiosi della levatura di Goethe, Friederichs, Brunn: vd Abbondanza 2008, pp. 10 ss.; Cannatà Fera 2010 (con ulteriore bibliografia: vd. soprattutto p. 374 n. 4).

<sup>49</sup> La descrizione dell'aspetto di Polifemo, ad esempio, riprende da vicino Theocr. 11, in particolare i vv. 31-33 μοι λασία μὲν ὄφρυν ἐπὶ παντὶ μετώπῳ / ἐξ ὧτος τέταται ποτὶ θώτερον ὧς μία μακρά, / εἷς δ' ὀφθαλμὸς ὕπεστι, πλατεῖα δὲ ῥίς ἐπὶ χεῖλει, così come a Theocr. 11.12-16 è ispirato il dettaglio della sua noncuranza per il gregge; l'immagine dell'antropofagia del Ciclope recupera invece la similitudine con cui Polifemo, in *Od.* 9.292, è accostato a un leone montano per la ferocia con cui si ciba delle vittime.

dell'osservatore si sposti verso Galatea<sup>50</sup>, Filostrato precisa inoltre che Polifemo ha con sé una zampogna (σύριγξ), al momento inattiva, ma con la quale presto intonerà un canto per la Nereide<sup>51</sup>. La presenza di uno strumento musicale è un altro elemento tipico dello *schema* del Ciclope innamorato (e frustrato nel suo amore): Teocrito non precisa di che strumento si tratti, ma le pitture oscillano tra la lira e la zampogna<sup>52</sup> [e.g. fig. 5, 6, 7], più appropriata a un contesto pastorale. In Luciano ampio spazio è dedicato alla descrizione della πηκτίς: καὶ αὐτὴ δὲ ἡ πηκτίς οἶα; κρανίον ἐλάφου γυμνὸν τῶν σαρκῶν, καὶ τὰ μὲν κέρατα πήχεις ὥσπερ ἦσαν, ζυγώσας δὲ αὐτὰ καὶ ἐνάψας τὰ νεῦρα, οὐδὲ κολλάβοις περιστρέψας. È anche questo un elemento che trova un corrispettivo nelle arti visive, dove lo strumento è di solito ben visibile<sup>53</sup>, con i due bracci della lira in primo piano, perfettamente delineati: oltre alla pittura della casa di Properzio sopra citata, si veda, ad esempio, il rilievo di marmo proveniente da villa Albani (forse II sec. d.C.)<sup>54</sup>, o la pittura murale conservata a Napoli, MNN inv. 8984, in cui Polifemo, seduto su una roccia, compare insieme a Eros [fig. 6]<sup>55</sup>. La cura di dettagli con cui Doride illustra l'aspetto della lira costituisce dunque una vera e propria *ekphrasis*, che porta lo strumento 'davanti agli occhi' dell'uditorio stimolandone la capacità immaginativa, anche grazie al richiamo a un'immagine nota, parte di un'enciclopedia visuale condivisa.

Ma il testo di Filostrato fornisce un importante *comparandum* anche sotto un altro punto di vista: *Im.* 2.18 si apre con un riferimento puntuale a *Od.* 9.106-115, presto lasciato da parte per concentrarsi segnatamente sulla descrizione del Ciclope innamorato: Οἱ θερίζοντές τε τὰ λήια καὶ τρυγῶντες τὰς ἀμπέλους οὔτε ἤροσαν, ὧ παῖ, ταῦτα οὔτε ἐφύτευσαν, ἀλλ' αὐτόματα ἢ γῆ σφίσις ἀναπέμπει ταῦτα· εἰσὶ γὰρ δὴ Κύκλωπες, οἷς οὐκ οἶδα ἐξ ὅτου τὴν γῆν οἱ ποιηταὶ βούλονται αὐτοφυᾶ εἶναι ὧν φέρει. πεποιήται δὲ αὐτοὺς καὶ ποιμένας τὰ πρόβατα βόσκουσα, ποτόν τε τὸ γάλα τούτων ἠγοῦνται καὶ ὄψον. οἱ δ' οὔτ' ἀγορὰν γινώσκουσιν οὔτε βουλευτήριον, οὐδὲ οἶκον, ἀλλὰ τὰ ῥήγματα ἐσοικισάμενοι τοῦ ὄρους ἐστὶν ἀπαρὰς τοῦ ομηρικοῦ Κυκλώπων δ' ἐς γαῖαν ὑπερφιάλων ἀθεμιστῶν / ἰκόμεθ', οἷ ῥα θεοῖσι πεποιθότες ἀθανάτοισιν / οὔτε φυτεύουσιν χερσὶν φυτὸν οὔτ' ἀρόωσιν, / ἀλλὰ τὰ γ' ἄσπαρτα καὶ ἀνήροτα πάντα φύονται, / πυροὶ καὶ κριθαὶ ἢ δ' ἄμβελοι, αἱ τε φέρουσιν / οἶνον ἐριστάφυλον, καὶ σφιν Διὸς ὄμβρος ἀέξει. / τοῖσιν δ' οὔτ' ἀγοραὶ βουληφόροι οὔτε θέμιστες, / ἀλλ' οἷ γ' ὑψηλῶν ὀρέων ναίουσι κάρηνα / ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, θεμιστεύει δὲ ἕκαστος / παίδων ἢ δ' ἀλόχων, οὐδ' ἀλλήλων ἀλέγουσι.

Alcuni critici hanno notato la sostanziale oziosità di questi riferimenti dotti, interpretandoli come gratuito sfoggio di cultura letteraria da parte del retore<sup>56</sup>. Più di recente, è stato invece

<sup>50</sup> 12.4 ἢ δὲ ἐν ἀπαλῇ τῇ θαλάσῃ παίζει τέτρωρον δελφίνων ξυνάγουσα ὁμοζυγούντων καὶ ταυτὸν πνεόντων, παρθένου δ' αὐτοὺς ἄγουσι Τρίτωνος, αἱ δὲ μοῖαι τῆς Γαλατείας, ἐπιστομίζουσαι σφᾶς, εἴ τι ἀγέρωχόν τε καὶ παρὰ τὴν ἠγίαν πράττειεν. ἢ δ' ὑπὲρ κεφαλῆς ἀλιπόρφυρον μὲν λήδιον ἐς τὸν ζέφυρον αἶρει σκιάν ἐαυτῆ εἶναι καὶ ἰστίον τῶ ἄρματι, ἀφ' οὗ καὶ ἀυγὴ τις ἐπὶ τὸ μέτωπον καὶ τὴν κεφαλὴν ἤκει οὐπω ἡδίων τοῦ τῆς παρειᾶς ἄνθους, αἱ κόμαι δ' αὐτῆς οὐκ ἀνεῖνται τῷ ζεφύρῳ· διάβροχοι γὰρ δὴ εἰσι καὶ κρείττους τοῦ ἀνέμου. καὶ μὴν καὶ ἀγκῶν δεξιὸς ἔκκειται λευκὸν διακλίνων πῆχυν καὶ ἀναπαύων τοὺς δακτύλους πρὸς ἀπαλῶ τῷ ὤμῳ καὶ ὠλέναι ὑποκυμαίνουσι καὶ μαζὸς ὑπανίσταται καὶ οὐδὲ τὴν ἐπιγουνίδα ἐκλείπει ἢ ὥρα. ὁ ταρσὸς δὲ καὶ ἡ συναπολήγουσα αὐτῷ χάρις ἐφαλος, ὧ παῖ, γέγραπται καὶ ἐπιμαύει τῆς θαλάττης οἶον κυβερνῶν τὸ ἄρμα. θαῦμα οἱ ὀφθαλμοί: βλέπουσι γὰρ ὑπερόριον τι καὶ συναπιὸν τῷ μήκει τοῦ πελάγους.

<sup>51</sup> Il cui contenuto non è altro che una parafrasi di Theocr. 11.19-21: 12.3 καὶ ἡ μὲν σύριγξ ἔτι ὑπὸ μάλης καὶ ἀτρεμεῖ, ἔστι δ' αὐτῷ ποιμενικὸν ἄσμα, ὡς λευκὴ τε εἶη καὶ γαῦρος καὶ ἡδίων ὄμφακος καὶ ὡς νεβροὺς τῇ Γαλατεία σκυμνεύει καὶ ἄρκτους. ἄδει δὲ ὑπὸ πρίνῳ ταῦτα, οὐδ' ὅπου αὐτῷ τὰ πρόβατα νέμεται εἰδῶς οὐδ' ὅποσα ἐστὶν οὐδ' ὅπου ἢ γῆ ἔτι. ὄρειός τε καὶ δεινὸς γέγραπται χαίτην μὲν ἀνασειῶν ὀρθὴν καὶ ἀμφιλαφὴ πύττος δίκην, καρχάρους δὲ ὑποφαίνων ὀδόντας ἐκ βοροῦ τοῦ γενείου, στέρνων τε καὶ γαστέρα καὶ τὸ εἰς ὄνυχια ἦκον λάσιος πάντα. καὶ βλέπειν μὲν ἡμερὸν φησιν, ἐπειδὴ ἐρᾶ, ἄγριον δὲ ὄρᾶ καὶ ὑποκαθήμενον ἔτι καθάπερ τὰ θηρία τὰ ἀνάγκης ἠττώμενα.

<sup>52</sup> Per la documentazione, cfr. Squire 2009, p. 321 e n. 52.

<sup>53</sup> Lo notava già Holland 1884, p. 279.

<sup>54</sup> LIMC 5.1, p. 1003, s.v. *Galateia*, n. 28; LIMC 8.1, p. 1017, s.v. *Polyphemos I*, n. 61.

<sup>55</sup> LIMC 8.1, p. 1017, s.v. *Polyphemos I*, n. 64; LIMC 6.1, p. 1004, s.v. *Galateia*, n. 46.

<sup>56</sup> Cfr. e.g. Reardon 1971, p. 191.

proposto un parallelo tra il passo di Filostrato e un procedimento diffuso nelle arti visive: quello di affiancare i due opposti episodi della vita del Ciclope in uno stesso contesto figurativo, o addirittura di associare, in un medesimo quadro, elementi riconducibili ai due diversi momenti<sup>57</sup>. Nell'affresco murale di Boscotrecase, per esempio, dove il Ciclope compare in uno scenario bucolico con la zampogna in mano, circondato dai suoi armenti, mentre osserva Galatea, è presente anche l'immagine, a destra in alto, del mostro che lancia una roccia contro una nave – quella di Odisseo, secondo il racconto omerico [fig. 7]. In modo più discretamente allusivo, una nave compare anche in altri tre dipinti, così da evocare il futuro epico di Polifemo attraverso il riferimento all'arrivo di uno straniero [fig. 5]<sup>58</sup>, mentre una 'finestra' sull'episodio dell'accecamento sembrerebbe aprirsi in un altro affresco, la cui scena principale è occupata dal Ciclope seduto su una roccia, di fronte al quale, in piedi, è rappresentata Galatea insieme a un'altra figura femminile (MNN 8983 [fig. 9])<sup>59</sup>. In altri casi, potrebbe essere il semplice uso di uno *schema* associato all'iconografia omerica in scene raffiguranti il Ciclope e Galatea a fungere da 'collante' tra le due tradizioni mitiche, con sottile allusione iconografica<sup>60</sup>.

L'accostamento dei due dialoghi da parte di Luciano potrebbe obbedire a una funzione analoga. Il retore illustra due episodi del mito di Polifemo, diversi tra loro e afferenti ad ambiti – e generi – separati della tradizione letteraria, unendoli in un dittico capace di esaurire l'intera vicenda mitica del personaggio. Facendo precedere al dialogo tra il Ciclope e Poseidone quello tra Doride e Galatea l'autore riporta la storia nel suo ordine cronologico 'lineare', in modo analogo a quanto accade nelle arti figurative, dove l'accostamento di diversi pannelli raffiguranti momenti diversi di una stessa vicenda mitica consentiva lo svolgimento di una narrazione diacronica<sup>61</sup>. Anche la pluralità di visioni prospettiche presentate da Luciano – prima il punto di vista di Galatea a confronto con quello di un'altra Nereide, poi quello di Polifemo nello scambio con il divino genitore – rassegnato, sembra, di fronte all'ottusità del figlio – trova confronto nelle arti visive. È stato in particolare notato che negli affreschi campani compaiono, in diverse scene mitologiche, figure femminili 'sopranumerarie', la cui funzione sembrerebbe quella di rappresentare iconicamente la pluralità dei punti di vista soggettivi da cui era possibile osservare una stessa immagine [e.g. fig. 9, 10]<sup>62</sup>. Con un gioco simile, Luciano presenta le diverse possibilità di lettura a cui il mito era sottoposto, e l'idea di mostrare Galatea in un confronto prospettico con Doride potrebbe essere stata suggerita proprio dalle arti visive. Le Nereidi compaiono tendenzialmente in gruppo nelle rappresentazioni iconografiche<sup>63</sup> e anche nelle immagini di Poseidone e Galatea possono essere presenti altre figure femminili. Oltre all'affresco sopra citato, un esempio è fornito dalla pittura murale della casa di Livia sul Palatino (II metà del I sec. a.C.), l'attestazione figurativa più antica della vicenda: Polifemo e Galatea sono al centro, mentre due Nereidi sono presenti sullo sfondo [fig. 8]<sup>64</sup>.

I modelli iconografici, intrecciandosi con le suggestioni letterarie in un libero scambio, sembrerebbero dunque fornire a Luciano un patrimonio non solo di temi e di motivi, ma anche di

<sup>57</sup> Squire 2009, pp. 345-346.

<sup>58</sup> Si tratta di due dipinti pompeiani (I.7.7 e V.1.18, ora perduto: vd. Squire 2009, p. 311 n. 31) e di uno di provenienza ignota, attualmente conservato a Napoli (MNN 9244 [fig. 5]).

<sup>59</sup> LIMC 5.1, p. 1002, s.v. *Galateia*, n. 20; Squire 2009, p. 325, con bibliografia precedente.

<sup>60</sup> Squire 2009, pp. 325-329.

<sup>61</sup> Come osserva Montón Subian 1990, p. 1005: "In antiquity spectators were familiar with sequences of panels, each of which pictured a distinct episode of a continuous story. A diachronic sequence to the narrative is thus added".

<sup>62</sup> "In multiplying its onlooker figures and staging the potential difference of their gaze, the painting throws back at its viewers a question about what point of view, what hierarchy of significance, what object of the gaze they themselves will apply to this (or any) painting" (Elsner 2007, p. 100, cit. da Squire 2009, p. 333).

<sup>63</sup> Cfr. Icard-Gianolio 1992.

<sup>64</sup> Il dipinto è ora quasi completamente perduto, ma è ricostruibile grazie a dei disegni: Montón Subias 1990, p. 1001; Icard-Gianolio 1992, p. 818.

tecniche di rappresentazione. Immagine e parola non appaiono domini separati, ma interagiscono in maniera costante: la parola, in Luciano, è insieme traduzione verbale di un'immagine e suo superamento. Alla voce di Filostrato, che illustra dall'esterno, 'tecnicamente', un dipinto, in Luciano si sostituisce la prospettiva 'interna' dei personaggi, che descrivono scene di cui loro stessi sono protagonisti. Luciano ci mostra insomma il quadro *prima* che esso diventi tale, o piuttosto lo anima, imprimendogli voce e movimento. Alla prospettiva visuale di Filostrato, necessariamente statica, si sostituisce il dinamismo impresso agli elementi visivi dalla vivace interazione dialogica tra i diversi personaggi.

#### Bibliografia

Abbondanza 2008 = L. Abbondanza, *Filostrato maggiore. Immagini* (introduzione, traduzione e commento a cura di; prefazione di M. Harari), Torino 2008

Barchiesi 1993 = A. Barchiesi, *Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's Heroides*, «HSCP» 95, 1993, pp. 333-365

Bompaire 1958 = J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958

Cannatà Fera 2010 = M. Cannatà Fera, *Tra letteratura e arti figurative: le Immagini dei due Filostrati*, in L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieraò, G. Morelli (edd.), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, pp. 373-394

Cataudella 1973 = Q. Cataudella, *Recupero di un'antica scrittrice greca*, «Giornale Italiano di Filologia» 5, 1973, pp. 253-263

Cataudella 1974 = Q. Cataudella, *Initiamenta Amoris*, «Latomus» 33, 1974, pp. 847-857

De Martino 1996 = F. De Martino, *Per una storia del genere pornografico*, in O. Pecere – A. Stramaglia (edd.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Cassino 1996, pp. 295-332

Di Benedetto 2010 = V. Di Benedetto, *Omero. Odissea*, Milano 2010

Drago 2007 = A.T. Drago, *Aristeneto. Lettere d'amore*, Lecce 2007

Elsner 2007 = J. Elsner, *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton 2007

Faulkner 2008 = A. Faulkner, *The Homeric Hymn to Aphrodite*, Oxford 2008

Fongoni 2014 = A. Fongoni, *Philoxeni Cytherii. Testimonia et fragmenta*, Pisa-Roma 2014

Gutzwiller 1991 = K.J. Gutzwiller, *Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre*, Madison (WI) 1991

Hardie 2015 = P. Hardie (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, vol. VI (libri XIII-XV), trad. di G. Chiarini, Milano 2015

Heubeck 1982 = A. Heubeck (a cura di), *Omero. Odissea*, vol. III (libri IX-XII), trad. di G.A. Privitera, Milano 1982

Holland 1884 = G.R. Holland, *De Polyphemo et Galatea*, *Lepziger Studien zur classischen Philologie* 7, 1884, pp. 139-312

Hunter 1999 = R.L. Hunter, *Theocritus. A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge 1999

Icard-Gianolio-Szabados 1992 = N. Icard-Gianolio – A.-V. Szabados, *Nereides*, *LIMC* 6.1, 1992, pp. 785-824 (6.2, pls. 456-515)

Lobel 1972 = E. Lobel, *2891. Philainis*, *Περὶ ἀφροδισίων*, *POxy*, XXXIX, London 1972, pp. 51-54

Mastromarco 1998 = G. Mastromarco, *La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del V sec. a.C.*, in A.M. Belardinelli-O. Imperio-G.

Mastromarco-M. Pellegrino-P. Totaro (edd.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998, pp. 9-42

Mastromarco 2003 = G. Mastromarco, *L'incontro di Odisseo e Nausicaa tra epos ed eros*, in S. Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Venezia 2003

- Mondi 1983 = R. Mondi, *The Homeric Cyclopes*, «TAPA» 113, 1983, pp. 17-38
- Montón Subias 1990 = S. Montón Subias, *Galateia*, LIMC 5.1, 1990, pp. 1000-1005 (5.2, pls. 628-631)
- Mureddu 1993 = P. Mureddu, *Il multiforme Odisseo: appunti sulla figura e sul ruolo del protagonista del Ciclope*, in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di B. Gentili*, vol. II, Roma 1993, pp. 591-600
- Nicosia 1968 = S. Nicosia, *Teocrito e l'arte figurata*, Palermo 1968
- Perotti 2005 = P.A. Perotti, *Polifemo in Omero, Euripide, Luciano*, «Minerva» 18, 2005, pp. 39-70
- Posch 1979 = S. Posch, *Der wegweisende Polyphem*, «Serta Philol. Aenip.» 3, 1979, pp. 291-305
- Prioux 2008 = É. Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008
- Pucci 2010 = G. Pucci (a cura di), *La Pinacoteca di Filostrato Maggiore*, trad. di G. Lombardo, Palermo 2010
- Reardon 1971 = B.P. Reardon, *Courants littéraire grecs du II-III s. a. J.C.*, Paris 1971
- Richardson 1974 = N.J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974
- Rosati 2009 = G. Rosati (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, vol. III (libri V-VI); trad. di G. Chiarini, Milano 2009
- Ross 1975 = D.O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy, and Rome*, Cambridge-New York 1975
- Schmidt 1888 = J.O. Schmidt, *Ulixes Comicus*, «JKPh» Suppl 16, 1888, pp. 373-403
- Seaford 1984 = R. Seaford, *Euripides. Cyclops*, Oxford 1984
- Snodgrass 1998 = A. Snodgrass, *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge 1998
- Squire 2009 = M. Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009
- Stanford 1962<sup>2</sup> = W.B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford 1962<sup>2</sup>
- Touchefeu-Meynier 1968 = O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes Odysséens dans l'art antique*, Paris 1968
- Touchefeu-Meynier 1992 = O. Touchefeu-Meynier, *Odysseus*, LIMC 6.1, 1992, pp. 943-970 (6.2, pls. 624-639)
- Touchefeu-Meynier 1997 = O. Touchefeu-Meynier, *Polyphemos I*, LIMC 8.1, 1997, suppl. pp. 1011-1019 (8.2, pls. 666-675)
- Venezia 2007 = L. Venezia, *La figura di Polifemo nel teatro greco. Trasformazioni di un mostro*, «Stratagemmi» 1, 2007, pp. 95-135
- Weicker 1910 = G. Weicker, *Galateia I*, in RE 7.1, 1910, coll. 517-518

## Appendice iconografica



Fig. 1 Mosaico di Ulisse e Polifemo, piazza Armerina, Villa romana del casale (IV sec. d.C.)

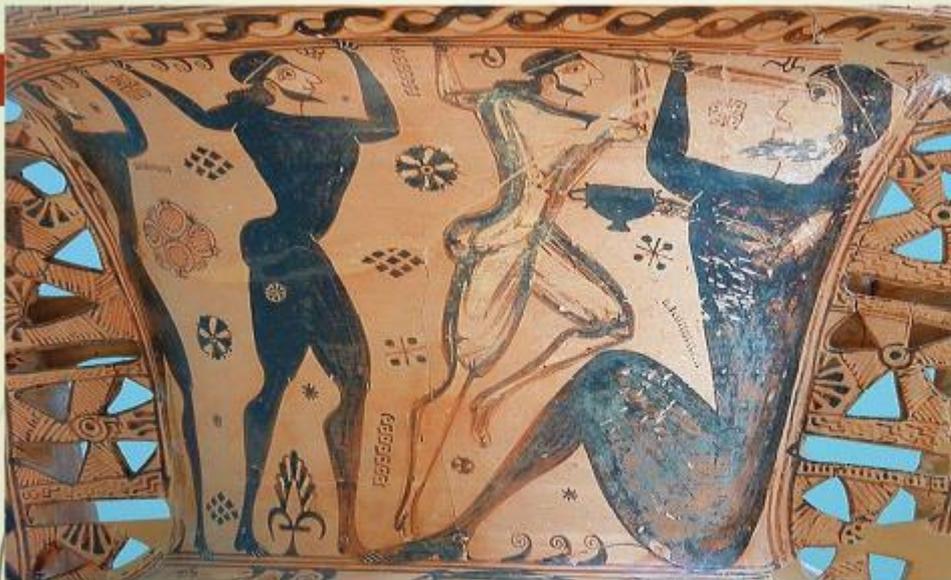


Fig. 2 Particolare di un'anfora proto-attica, 650 a.C. circa, Eleusi



Fig. 3 Gruppo di Polifemo, Sperlonga (I sec. d.C.)

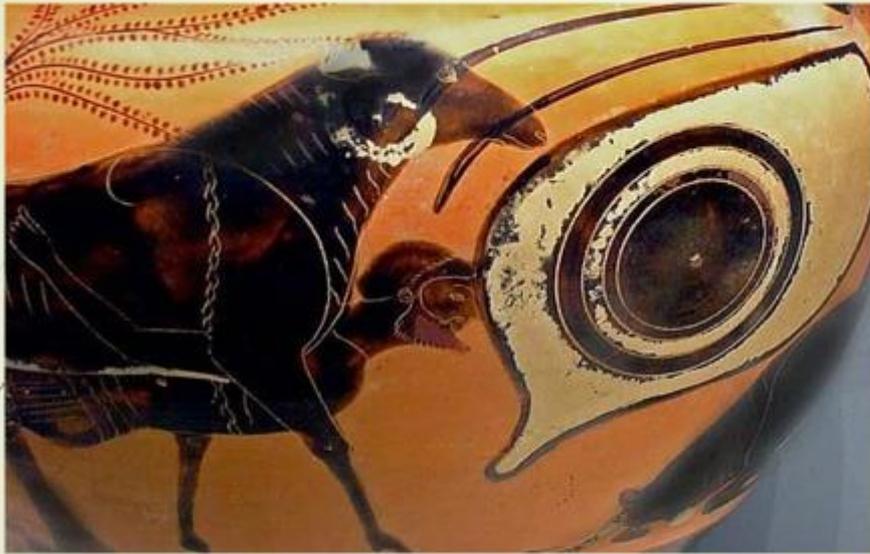


Fig. 4 Cratere attico a colonnette a figure nere (550-500 a.C.)

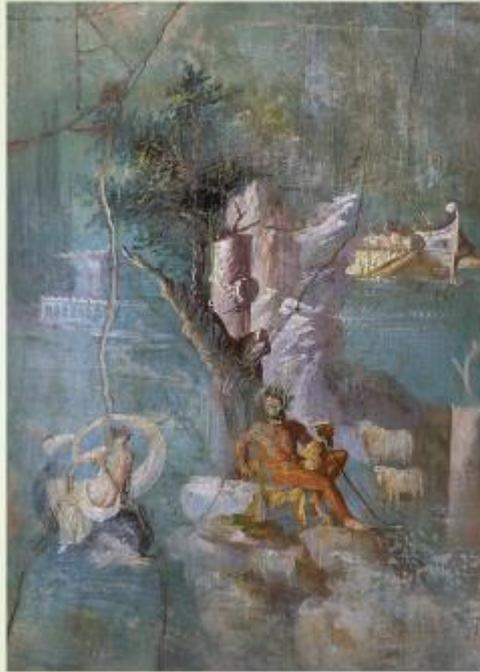


Fig. 5 Polifemo e Galatea  
(Pompei, Casa del Sacerdos  
Amandus)

*DMar. 1.2*: ποιμαίνων ποτέ από της  
σκοπής παιζούσας ήμας ίδών επί  
της ήϊόνος έν τοίς πρόποσι της  
Αϊτνης, καθ' ό μεταξύ του όρους  
και της θαλάσσης αίγιαλός  
άπομηκύνεται.

Fig. 6 Napoli, pittura murale (MNN inv. 8984); Polifemo, seduto su una roccia,  
compare insieme a Eros



Fig. 7 Polifemo e Galatea; affresco della Villa Imperiale a Boscotrecase (dettaglio)



Fig. 8 Polifemo e Galatea, Casa di Livia sul Palatino, Roma (ricostruzione)



Fig. 9 Galatea si presenta a Polifemo. Pittura parietale, I secolo, da Pompei, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 10 Dioniso scopre Arianna; Pompei, casa dei capitelli colorati

