DOI: 10.13137/978-88-8303-905-8/17343

ENRICO MAGNELLI

L'*Ocypus* pseudo-lucianeo, tra tragedia e commedia

L'*Ocypus* (Ὠκύπους, *Piè Veloce*) è un'operetta singolare, e per più aspetti problematica. Nasce come variazione scherzosa su una parodia, cioè su un testo che è esso stesso una variazione scherzosa: nella fattispecie, sulla *Podagra* (o *Tragodopodagra*) di Luciano[1]. Sulla paternità dei due componimenti, conservati entrambi nel *corpus* lucianeo[2], si è discusso a lungo e con esiti assai vari: ma oggi quasi tutti gli studiosi concordano nell'assegnare a Luciano l'elaborata *Podagra*[3], mentre nessuno più pensa di attribuirgli l'*Ocypus*, non solo perché più schematico e meno raffinato, linguisticamente e metricamente[4], ma anche per la sua vistosa tendenza ad imitare l'altro poemetto – con modalità che non sono quelle della *Selbstvariation* lucianea, bensì dell'emulazione da parte di un epigono decisamente meno dotato[5]. Quasi sicuramente costui è da identificarsi (come vide già G.R.Sievers)

---

[1] «A very funny skit, comparable perhaps to Housman's *Fragment of a Greek Tragedy*» (Baldwin 1973, 123). Il titolo, stando ai dati forniti da Macleod 1987, 1, era ΠΟΔΑΓΡΑ in **Γ** (il celebre *Vat. gr.* 90), trasformato in ΤΡΑΓΩΔΙΟΠΟΔΑΓΡΑ in **Γ**ᵃ (le correzioni apportate al Vaticano da Alessandro di Nicea, che si serviva di fonti diverse) e poi diventato ΤΡΑΓΩΔΟΠ- nei *recentiores*, mentre **V** (*Vat. gr.* 89) e **N** (*Par. gr*. 2957) offrono un peculiare ΤΡΑΓΟΠΟΔΑΓΡΑ. Cf. Karavas 2005, 235 n. 1.

[2] L'edizione di riferimento è ancora quella di Macleod 1987, 1-16 (*Pod.*, ossia *opusc*. 69) e 123-133 (*Oc.* = *opusc*. 74), da integrare con le aggiunte e correzioni di Nesselrath 1990 e di Macleod 1994, 1418s.; il nuovo, ottimo Luciano curato da Jacques Bompaire per *Les Belles Lettres* è rimasto lungamente fermo ai primi quattro volumi (opuscoli 1-29) per la morte dell'editore nel 2009, e nonostante la recentissima apparizione di un nuovo volume (Marquis 2017: opuscoli 55-57, ossia *De morte Peregrini*, *Fugitivi* e *Toxaris*), è ancora assai lontano dal completamento. Tuttora importante l'edizione di Zimmermann 1909, 1-23; assai utili i commenti di Tedeschi 1998 (*Pod*., *Oc.*) e di Karavas 2008 (*Pod.*).

[3] Cf. Bompaire 1958, 641-646; Macleod 1967, 319-322; Baldwin 1973, 123s.; Anderson 1979; Hall 1981, 368-373 (un'opera «absent from many university libraries and rare on the second-hand market», come rileva Jope 2010: ho potuto leggerla grazie alla cortesia dell'amico Marco Perale); Longo 1993, 689; Tedeschi 1998, 33s.; Karavas 2005, 301-319 e 2008, 31-43. Si mantiene cauto Petzl 1991, 133 n. 7 (in uno studio di grande interesse sui rapporti tra l'operetta lucianea e la coeva documentazione epigrafica). Una voce di dissenso - autorevole ma cursoria - in Degani 1983, 28.

[4] Soprattutto se si resiste alla tentazione di 'correggerne' le manchevolezze per adeguarlo ai parametri lucianei: in proposito vd. l'attenda disamina di Sykutris 1929 (da leggersi con la discussione di Karavas 2014). Cf. anche Bompaire 1958, 646 n. 2.

[5] Tra i primi a muoversi in questa direzione fu Planck 1850, 34; ma già Guyet, du Soul e

con Acacio, famoso retore e poeta ateniese di origini cilicie, amico e corrispondente di Libanio[6]: quest'ultimo, in una lettera (1301 Förster) databile al 364 d.C., si complimenta con lui per il successo ottenuto dalla *performance* (rappresentazione o declamazione? Libanio non lo dice[7]) di un suo testo scherzoso su questo preciso argomento:

> 1. ἥσθησαν καὶ ἐγέλασαν ἅπαντες οἱ τῆς κωμῳδίας ἀκούσαντες· ἤκουσαν δὲ πλὴν ὀλίγων πάντες, καὶ οὐδεὶς ἦν, ὃς οὐκ ἂν ἐβουλήθη ποδάγρᾳ κατειλημμένος οὕτως αὐτὴν δύνασθαι κωμῳδεῖν.
>
> Coloro che hanno assistito alla commedia, tutti quanti si sono divertiti e hanno riso: e vi hanno assitito tutti tranne pochi, e non v'era nessuno che, vittima della podagra, non avrebbe desiderato esser capace di farla oggetto di comicità.

Poi Libanio si diffonde, tra il serio e il faceto, sulla propria situazione: anche lui è di recente divenuto vittima della gotta, e dopo avere in un primo tempo rifiutato di prendere atto della verità, o tentato di celarla[8], ora è pronto ad ammettere la reale causa del suo male. Presto molti altri, egli dichiara nella chiusa dell'epistola, si assoceranno alla sua sincerità:

> 5. ἡμεῖς δὲ γενόμενοι χορός, ἐσμὲν δὲ πλείους ἢ καθ᾽ ὅσους ὁ κωμικός, ὑπὸ σοὶ κορυφαίῳ τιμήσομεν ᾠδαῖς τὴν ἐρῶσαν τῶν ποδῶν.
>
> E noi, divenuti un coro - e siamo più numerosi del coro comico -, diretti da te come corifeo onoreremo con canti colei che ama i piedi[9].

Benché la gotta fosse un tema umoristico e satirico piuttosto diffuso[10], è assai arduo pensare che tra la fine del II secolo d.C. e l'anno 364 abbiano visto la luce ben due

---

Gesner avevano denunciato l'inadeguatezza dell'*Oc*. (cf. Hemsterhuis - Reitz 1743, 664; Tedeschi 1998, 41 n. 33). Sui debiti di quest'ultimo nei confronti della *Pod*. vd. almeno Zimmermann 1909, 71s. Una rassegna degli studi moderni sull'argomento in Karavas 2005, 238-242.

[6] Su di lui vd. Seeck 1893; Id. 1906, 43-46; Zimmermann 1909, 80-82; *PLRE* I 6s. (Acacius 7).

[7] Anche se, come mi fa notare Lucia Floridi, *ἀκούσαντες* nell'esordio della lettera (vd. *infra*) sembrerebbe suggerire una declamazione.

[8] Comportamento, a quanto pare, non raro nell'antichità da parte dei gottosi: vd. Langholf 1996, 2806s.

[9] Traduzioni mie. Una traduzione italiana completa dell'epistola in Tedeschi 1998, 32s.; una inglese in Macleod 1967, 320-322, un'altra in Norman 1992, 277-279; una latina in Wolf 1738, 636.

[10] Vd. l'utile rassegna offerta da Tedeschi 1998, 26-30. Sconfinando nell'età bizantina, si può aggiungere Giorgio di Pisidia, *epigr.* 114 Tartaglia (su cui rimando a Magnelli 2007); esempi di età umanistica e anche più recenti in Setti 1910, 169 e 171, e in Pease 1926, 39 n. 2, che fornisce un'intelligente panoramica sugli *ἐγκώμια ἀδόξων* nell'antichità.

operette simil-teatrali dedicate, come già quella lucianea, alla Podagra personificata: che l'autore dell'*Ocypus* sia Acacio è l'ipotesi di gran lunga più economica[11]. E una verosimile datazione al IV secolo riveste, come vedremo, un interesse non secondario.

L'*Ocypus* è, come si è accennato, una rielaborazione molto semplificata della *Podagra* lucianea. Entrambi celebrano la Gotta, che nella *Pod.* sconfigge le inutili terapie di due errabondi medici/ciarlatani, nell'*Oc.* riafferma il proprio potere sul giovane e tracotante protagonista che invano nega di esserne affetto. Ed entrambi hanno un fortissima impronta paratragica, specie para-euripidea: la *Pod.* si chiude con una versione ampliata del classico πολλαὶ μορφαί... τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη... πόρον εὗρε θεός... τόδε πρᾶγμα che conosciamo da Eur. *Bacch.* 1388-92, *Alc.* 1159-63, *Andr.* 1284-88, *Med.* 1416-19 e *Hel.* 1688-92[12]; l'*Oc.* nei due versi iniziali, δεινὴ μὲν ἐν βροτοῖσι καὶ δυσώνυμος / Ποδάγρα κέκλημαι, δεινὸν ἀνθρώποις πάθος, mette in burla (come i commentatori non mancano di notare) il ben noto inizio dell'*Ippolito*, πολλὴ μὲν ἐν βροτοῖσι κοὐκ ἀνώνυμος / θεὰ κέκλημαι Κύπρις οὐρανοῦ τ' ἔσω[13]. Se tuttavia la *Pod.* si estende per 334 versi, *l'Oc.* ne conta solo 173; la prima ha un coro che vivacizza e demarca l'azione scenica[14] esprimendosi in anacreontici, paremiaci/*apokrota*, sotadei, dimetri anapestici ed esametri meiuri, mentre il secondo non presenta tracce apparenti del coro (ma su questo torneremo) né metri diversi dal trimetro giambico[15]. Tutto ciò è ben noto, e non problematico. A complicare le cose c'è però un paratesto. Mentre la *Pod.* ne è del tutto sprovvista, *l'Oc.* presenta una *hypothesis* affine a quelle del dramma attico, tuttavia decisamente atipica:

---

[11] Il primo a sostenerlo (pur cautamente) fu, a quanto mi risulta, Sievers 1868, 139, seguito poi da Seeck 1906, 44, Zimmermann 1909, 79-82, e Setti 1910, 194s.: cf. di recente Macleod 1967, 320-322, Hall 1981, 371s., e Tedeschi 1998, 32. West 1982, 183s., lo dà per scontato. Si mantengono possibilisti Baldwin 1973, 125 e Norman 1992, 277 n. *a*. Il dissenso di Maas 1909 dipendeva dalla sua interpretazione della pericope finale dell'epistola di Libanio come una citazione di tre presunti versi (ὑπὸ σοὶ κορυφαίῳ / τιμήσομεν ᾠδαῖς / τὴν ἐρῶσαν τῶν ποδῶν) dell'opera di Acacio, che dunque risulterebbe diversa dall'*Oc.*: ipotesi piuttosto inverosimile, come sottolineava già Förster (1922, 366s., segnalando anche vari paralleli tra l'*Oc.* e il testo della lettera), forse una delle meno felici di quel geniale, grandissimo studioso (*pace* Macleod 1994, 1418, che la considera con discreto interesse).

[12] Vd. Dodds 1960, 242; Barrett 1964, 417; Kannicht 1969, 438-440. Luciano cita (parzialmente) la chiusa euripidea in *Symp.* 48.

[13] Cf. Hemsterhuis-Reitz 1743, 664; Zimmermann 1909, 69; Householder 1941, 13; Macleod 1967, 358; Tedeschi 1998, 128; Mossman 2010, 264 n. 55. Afrodite si è trasformata nella Podagra, e l'austero Ippolito in un crapulone come Piè Veloce! Fonti antiche peraltro connettevano la gotta con l'eccesso di attività sessuale: vd. Floridi 2007, 374, e Giannuzzi 2007, 407s.

[14] Sulla struttura drammatica della *Pod.* vd. Anderson 1979, 153s.

[15] Un sintetico prospetto dei metri corali della *Pod.* in Macleod 1987, 15s. Ancora importanti le dettagliate trattazioni della metrica dei due poemetti in Friedrichsmeier 1889 e in Zimmermann 1909, 47-63.

> Ὠκύπους Ποδαλειρίου καὶ Ἀστασίας υἱὸς ἐγένετο, κάλλει καὶ δυνάμει διαφέρων, γυμνασίων τε καὶ κυνηγεσίων μὴ ἀμελῶν. πολλάκις δὲ θεωρῶν τοὺς ἐχομένους ὑπὸ τῆς ἀτέγκτου Ποδάγρας καταγέλα φάσκων μηδὲν ὅλως εἶναι τὸ πάθος. ἡ θεὸς ἀγανακτεῖ καὶ διὰ ποδῶν εἰστρέχει. τοῦ δὲ εὐτόνως φέροντος καὶ ἀρνουμένου, ὕπτιον ὅλως τίθησιν ἡ θεός.
> τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα Ποδάγρα, Ὠκύπους, Τροφεύς, Ἰατρός, Πόνος, Ἄγγελος[16].
> ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Θήβαις· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ ἐπιχωρίων ποδαγρῶν συνελεγχόντων τὸν Ὠκύπουν. τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πάνυ ἀστείων.
>
> Piè Veloce era figlio di Podalirio e di Astasia, si distingueva per bellezza e vigore, né disdegnava palestre e partite di caccia. Spesso alla vista delle vittime dell'inesorabile Podagra le derideva; soleva dire che i loro patimenti erano sofferenze di nessun conto. La dea allora si adirò con lui e si avventò contro i suoi piedi. Poiché il giovane sopportva fortemente il dolore e non ammetteva di soffrire di quel male, la dea lo ridusse a stare completamente supino.
> I personaggi del dramma sono Podagra, Piè Veloce, il Pedagogo, il Medico, il Dolore e il Messaggero.
> L'azione si svolge a Tebe e il coro è composto da podagrosi indigeni che confutano Piè Veloce. Il dramma è molto garbato[17].

La discrasia tra i dati forniti dalla *hypothesis* – i genitori di Piè Veloce, la funzione di un fantomatico coro, la presenza di due personaggi in più – e il contenuto del poemetto ha suscitato molti interrogativi. In queste pagine riconsidererò tali problematiche, cercando di dimostrare (a) che la *hypothesis* è opera dello stesso autore dell'*Oc*., ed aveva la funzione di una sorta di libretto teatrale; (b) che il coro forse c'era davvero, ma in veste presumibilmente pantomimica; (c) che il testo della *hypothesis* è quasi integralmente sano, richiedendo l'espunzione del solo Ἄγγελος; (d) che le caratteristiche della stessa *hypothesis* contribuivano a definire lo statuto letterario dell'*Oc.* come una commistione di tragedia e di commedia, indicandone altresì un preciso *ethos*.

(a) Anzitutto è necessario spiegare la presenza di numerose informazioni che non trovano riscontro nel testo dell'operetta. Secondo molti studiosi, la *hypothesis* sarebbe stata redatta da un erudito anonimo a imitazione di quelle del dramma attico[18]. Questo mi pare francamente impossibile: da dove avrebbe tratto, questo anonimo, la nozione

[16] Il προλογίζει δὲ ἡ Ποδάγρα che si legge dopo le *dramatis personae* nelle vecchie edizioni (p. es. Hemsterhuis-Reitz 1743, 664; Jacobitz 1841, 15; Dindorf 1858, 316) sembra essere un'interpolazione moderna assente nei manoscritti: vd. Zimmermann 1909, 16.

[17] Riporto l'ottima traduzione di Tedeschi 1998, 111.

[18] Così Zimmermann 1909, 39 («a viro docto aliquo»); Setti 1910, 195 («un grammatico o retore»); Macleod 1967, 322 («a later editor»); Tedeschi 1998, 31 e 127 («un anonimo erudito»). Cf. anche Hall 1981, 372 («that it was added by a later editor and not the author I do not doubt»).

che Piè Veloce era figlio di Podalirio (sapida parodia dell'eroe omerico, 'Piedi di giglio' ma anche 'Piedi deboli')[19] e di Astasia ('Instabilità', che richiama umoristicamente Aspasia)[20]? E come poteva sapere che la vicenda si svolgeva a Tebe (patria di Edipo, lo zoppo per eccellenza, anzi per l'esattezza il 'Piedi-Gonfi'[21], del mito greco)? Pensare, con Zimmermann, che il supposto redattore questi dati se li sia inventati di sana pianta[22], è del tutto inverosimile – le *hypotheseis* tragiche a volte fornivano informazioni in più rispetto al contenuto del dramma, ma si trattava o di genealogie facilmente ricavabili dalla tradizione mitografica o di materiale erudito che l'autore del paratesto ricavava dalla propria dottrina (cf. ὑπεκρίνατο Ἀριστόδημος Σκαφεύς. ἀντεπιγράφεται Μισάνθρωπος nella *hypothesis* di Aristofane di Bisanzio al *Dyskolos* menandreo). Nessuno cercava di divertire i lettori inventandosi nomi scherzosi per gli antenati di Diceopoli o producendo un elenco delle vivande che Eracle aveva fatto fuori a casa di Admeto. L'unica spiegazione logica la fornì Dindorf[23] più di un secolo e mezzo fa: «Ὑπόθεσις ab ipso carminis scriptore composita videtur» (e tale teoria è stata finalmente rivalutata,

[19] Gow - Page 1965, II 86 e Livrea 1979, commentando l'enigmatico Ποδαλείριος di Antip. Sid. *AP* XII 97,3 = *HE* 634, opportunamente valorizzavano Hsch. λ 548 Latte λειρός [λειρώς cod., corr. Musurus]· ἰσχνὸς καὶ ὠχρός: cf. inoltre *EM* 678,17-22 Ποδαλείριος· [...] οἱ μὲν λέγουσι παρὰ τὸ ἔχειν τὸν πόδα λείριον, ἤγουν ἁπαλόν· [...] οἱ δὲ λέγουσι κατὰ στέρησιν ἀλείριος, [...] οἷον ὁ τοὺς πόδας μὴ ἔχων ἁπαλούς, ἀλλὰ σκληρούς. Vari studiosi (Macleod 1967, 357 n. 1; Hall 1981, 369; Tedeschi 1998, 127) giustamente segnalano anche lo scherzo di Luc. *Alex.* 59, su Alessandro di Abonouteichos che, spacciatosi per figlio di Podalirio, ἀπέθανεν ὡς Ποδαλειρίου υἱὸς διασαπεὶς τὸν πόδα μέχρι τοῦ βουβῶνος. Si aggiunga che il Podalirio omerico, come notano Macleod e Tedeschi, era anche un medico.

[20] Come notano i commentatori: cf. Macleod 1967, 357 n. 1; Tedeschi 1998, 127. Cf. l'uso di ἄστατος in *Oc*. 36 e 71.

[21] Cf. Eur. *Phoen.* 26-27 σφυρῶν σιδηρᾶ κέντρα διαπείρας μέσων· / ὅθεν νιν Ἑλλὰς ὠνόμαζεν Οἰδίπουν (espunti da Paley, seguito di recente da Diggle; cf. Fraenkel 1963, 8-11, ma per un'argomentata difesa dell'autenticità vd. Mastronarde 1994, 149-152). Sul tema mitico basti qui rimandare a Edmunds 1981, 233; Bettini - Borghini 1986 (al di là della questione se la menomazione di Edipo abbia a che fare, sul piano mitico-antropologico più che su quello drammaturgico, con le sue qualità eccezionali: cf. la polemica tra Bettini e V.Di Benedetto in Gentili - Pretagostini 1986, 308-311); Calame 1986, 398s. e n. 5-6. Il nome stesso di Ὠκύπους «is clearly modelled on Oedipus'» (Mossman 2010, 264)

[22] Zimmermann 1909, 39.

[23] Karl Wilhelm Dindorf (1802-1883), «quello che ha pubblicato infiniti autori, ma li ha anche capiti» (Fraenkel 1977, 72). I suoi demeriti, specie sul piano della metodologia e della deontologia professionale (vd. in proposito Wilamowitz 1967, 126), non devono mettere in ombra i suoi molti meriti e il suo indiscusso talento nel comprendere la specificità di ciascuno tra i numerosissimi testi di cui volle occuparsi.

in anni recenti, da Judith Mossman)[24]. È l'autore dell'*Oc.*, ossia quasi sicuramente il suddetto Acacio, l'unico cui si addice un prodotto del genere[25]. Ciò che resta da stabilire è la funzione cui esso era destinato. La Mossman, che molto giustamente sottolinea come «the interplay between the *hypothesis* and the play itself is a considerable element in the humour of the piece», parla a più riprese dei «readers» tardoantichi del poemetto, presupponendone dunque una fruizione soprattutto libresca. Io non intendo negare che esso sia stato *anche* letto, circolando in qualche misura tra i letterati del tempo: ma forse c'è dell'altro. Inutile dire che un'operetta come l'*Oc.* non sarà mai stata portata in scena in un teatro vero e proprio: è più verosimile che sia stata rappresentata in forma privata, in un piccolo *auditorium* (come quelli su cui l'archeologia ci fornisce documentazione assai rilevante per l'età tardoantica)[26] o in un salotto elegante, a beneficio di una ristretta cerchia di amici (sofisti, γραμματικοί ed altri intenditori appartenenti alle classi alte) come quella cui si accenna nella lettera di Libanio. Mi azzarderei a pensare che la *hypothesis* fosse stata già scritta in vista di queste piccole rappresentazioni, e che l'autore la facesse circolare tra i suoi invitati come una sorta di libretto teatrale o di *brochure* atta a guidarli alla comprensione del δραμάτιον. Ciò avrebbe accresciuto molto l'efficacia comica di quest'ultimo – e gli avrebbe garantito una migliore accoglienza presso un pubblico colto che conosceva bene la produzione di Luciano e di certo avrebbe fatto un confronto con la *Pod.* (confronto che rischiava di essere impietoso). Ma soprattutto, una teoria del genere potrebbe portare qualche risposta alla questione della presenza o meno del Coro. E di ciò trattiamo al punto seguente.

(b) Secondo la *hypothesis*, tra i δράματος πρόσωπα sarebbero inclusi anche un Coro di vecchi tebani, il Πόνος e un Ἄγγελος, nessuno dei quali compare sulla scena – o, per lo meno, così sembra, dal momento che ad essi non sono attribuite battute nel testo

[24] Dindorf 1858, XIII; Mossman 2010, 263-265. Dindorf era stato anticipato, seppur di poco, da Schneidewin 1853, 12, che peraltro credeva ad una paternità lucianea dell'operetta («Lucianus [...] qui Ocypodi ipse suo praefixit hypothesin ad celebratissimas Aristophanis hypotheses, ut opinor, per iocum assimilatam»: il riferimento è, ovviamente, ad Aristofane di Bisanzio). Un punto di vista affine aveva Sykutris 1929 (vd. Karavas 2008, 150), interpretando però il testo come una *hypothesis* cumulativa per una sequenza *Oc.*+*Pod.* (vd. *infra*, n. 28). Ad Acacio pensa ora anche Meccariello 2014, 18 (ma non è esatto dire che «si ritiene sia stata compilata dallo stesso autore dell'operetta», come se ciò fosse *communis opinio*: solo Sykutris, la Mossman, e forse il sinteticissimo Zuntz 1955, 142 n. 3, sembrano aver approvato l'intuizione di Schneidewin/Dindorf).

[25] E quindi anche l'espressione τῆς ἀτέγκτου Ποδάγρας, derivante da *Pod.* 311, non rifletterà una confusione o conflazione tra le due operette (come riteneva Zimmermann 1909, 39), bensì costituirà un deliberato rimando intertestuale.

[26] Vd. in proposito Kiss 1990-92 e i vari studi raccolti in Derda - Markiewicz - Wipszycka 2007 (in particolare Haas 2007 e Cavallo 2007). Apprendo che ad un lavoro d'insieme su *auditoria* e strutture affini in età tardoantica attende Ada Caruso (Università della Calabria).

che possediamo. Secondo Setti, ciò rivelerebbe che la redazione dell'*Oc.* giunta fino a noi sarebbe incompiuta; e già Zimmermann riteneva l'opuscolo «aut corruptus aut fortasse imperfectus»[27]. Altrimenti, si è pensato che il presunto redattore anonimo della *hypothesis* avesse fatto confusione tra l'*Oc.* e la *Pod.* (che ha sia un Coro sia un Messaggero, ed anche i Tormenti: ma su questo torneremo), magari trovandoseli davanti l'uno di fila all'altra in una qualche copia manoscritta, come infatti è avvenuto anche in parte della tradizione medievale[28]. Che la *hypothesis* sia invece da attribuire allo stesso Acacio, l'ho già argomentato al punto precedente; e ciò rende anche meno probabile un'eventuale incompiutezza dell'*Oc.* – casomai, si parlerebbe di una sua doppia redazione: potremmo in teoria pensare che un guasto della tradizione ci abbia conservato la *hypothesis* di una perduta versione *longior* abbinata erroneamente ad una versione *brevior* (decurtata, ad opera dello stesso autore o di un redattore successivo, delle parti corali e di qualcos'altro)[29]. Ma è verosimile che quest'operina piccola piccola abbia avuto una diffusione tale da richiedere, o almeno favorire, l'allestimento di

[27] Zimmermann 1909, 39; Setti 1910, 196. A mutilazione piuttosto che ad incompiutezza pensa Hall 1981, 372s.

[28] Per tale spiegazione propende Zimmermann 1909, 39 (ma nel titolo Ὠκύπους ἢ Τραγοποδάγρα, che egli segnala attestato nel ms. *Par. gr.* 2956, credo che ἢ sia una corruttela da καί: lo scambio tra le due congiunzioni non è raro nei codici); similmente Macleod 1967, 322, e Tedeschi 1998, 31. Anche la Mossman (2010, 264 n. 57), che pure accetta l'attribuzione della *hypothesis* ad Acacio, considera la menzione del Coro un'aggiunta successiva nata dalla giustapposizione delle due operette. La stravagante idea che *Oc.*+*Pod.* formassero *veramente* una tragedia unica, proposta da Wetzlar 1834, 56 n. 1 («mirum enim est, neminem ad hanc usque aetatem vidisse, Tragopodagram non nisi continuationem Ocypodis esse, tamque arcte inter se utramque partem cohaerere, ut ubi Ocypus desinat, Tragopodagra statim subjungi possit») e ripresa da Hermann 1852 (cui purtroppo assentiva l'altrimenti sensato Friedrichsmeier 1889, 1-4; su questa scia si mosse anche Sykutris 1929, secondo cui sarebbe stato lo stesso Acacio ad aggiungere il proprio δραμάτιον alla *Pod.* lucianea: cf. Karavas 2014, 329s.), ha ormai un interesse puramente storico-aneddotico.

[29] Non darei tuttavia peso alle parole finali dell'epistola di Libanio, γενόμενοι χορός, ἐσμὲν δὲ πλείους ἢ καθ᾽ ὅσους ὁ κωμικός, in cui alcuni studiosi hanno creduto di vedere la prova di una redazione *plenior* dell'*Oc.* (mentre Münscher 1910, 94s., al contrario riteneva che proprio la presunta menzione di un coro nell'opera di Acacio impedisse di identificare quest'ultima con l'*Oc.* che ne è privo). Libanio con ogni probabilità non sta dicendo «saremo più numerosi del coro della *tua* commedia» (e si può pensare che fosse poi così ampio?), bensì «...del coro della Commedia» in quanto genere letterario, come hanno ben visto Wolf (1738, 636, «Nos vero ubi in chorum aucti fuerimus, sumus autem plures, quam Comicorum ille...»: cf. la n. 6, «Ad chorum alludit, quem Comici & Tragici in scenas suas solent producere») e più di recente Norman (1992, 279, «And we will form a chorus, more in number than that of comedy», con la n. *h*: «That is, more than two dozens»). Su questa scia anche Zimmermann 1909, 80 e Hall 1981, 372.

due redazioni diverse? Io credo che possiamo avanzare una diversa e più economica spiegazione per l'apparente mancanza del Coro. La trasformazione che il dramma attico aveva subito sul finire dell'età classica, con la perdita di funzione drammatica delle parti corali e il loro ridursi a mero intermezzo musicale, era ben nota ai letterati del mondo imperiale e tardoantico. Chi voleva scrivere una simil-tragedia poteva fare una scelta 'classicistica', come Luciano nella *Pod*. (col suo Coro attivissimo e dialogante), ma poteva anche ispirarsi ai parametri del teatro più recente: forse è proprio questo che Acacio ha fatto, ponendosi come epigono di Luciano e sottolineando anche così, con la scelta di un diverso modello strutturale, il proprio status di νεώτερος (scelta peraltro assai comoda per chi non volesse, o non sapesse, fare lo sforzo di comporre pur brevi canti corali in metri diversi dal giambo). Ovviamente, i ridotti spazi in cui poteva aver luogo una rappresentazione dell'*Oc*. (su questo vd. al punto precedente) non avranno ammesso un ampio coro danzante né un accompagnamento musicale in grande stile: ma nulla vieterebbe di pensare a un mini-coro, anche di soli quattro attori, che mimavano lo sdegno dei vecchi Tebani gottosi nei confronti di Piè Veloce[30]. Il mimo e il pantomimo godevano di enorme successo già all'epoca di Luciano[31], ma non meno in età tardoantica, quando la visualità diventa un aspetto particolarmente importante della letteratura, anche 'alta'[32] – superfluo ricordare come proprio Libanio, grande amico di Acacio, avesse dedicato l'orazione Πρὸς Ἀριστείδην ὑπὲρ τῶν ὀρχηστῶν alla difesa di questo genere di spettacoli[33]. Vi sono, nell'*Oc.*, almeno due punti in cui il mutare dell'azione scenica, accompagnato da una marcata istanza deittico-descrittiva, consentirebbe la presenza di un intermezzo mimico. Il primo è ai v. 34-36, quando la Podagra, dopo aver dichiarato che il superbo Piè Veloce sta ormai cedendo all'assalto del male, ne annuncia l'entrata in scena:

[30] Chi si intendesse di teatro moderno (purtroppo non è il mio caso) potrebbe sicuramente fornire copiose analogie per una soluzione scenica di questo tipo.

[31] Cf. Ziegeler 1872, 36-40; Beta in Beta - Nordera 1992, 9-47; Tedeschi 1998, 34-37; Vesterinen 2003; ora soprattutto Lada-Richards 2007, aggiungendo almeno Petrides 2013, Sonnino 2014, 142-146 (più brevemente Sonnino 2013) e il recentissimo Tedeschi 2017, 197-230.

[32] Vd. Stefanis 1986, 19-43 (con particolare attenzione per il più tardo Coricio di Gaza); Hall-Wyles 2008; Webb 2009; ulteriore bibliografia in Lada - Richards 2007 e da ultimo in Cadau 2015, 206-221 (che discute intelligentemente il probabile influsso di tali forme di rappresentazione anche su un'opera esametrica e non recitativa quale il *Ratto di Elena* di Colluto).

[33] *Or.* 64 Förster, su cui basti qui rimandare il lettore ad Anastasi 1984 e all'ampia trattazione di Molloy 1996; una panoramica sull'orazione in Savarese 2003. Notare che nel cod. **Γ** (*supra*, n. 1) l'*Oc.* è seguito immediatamente proprio da quell'orazione di Libanio: vd. Zimmermann 1909, 81; Macleod 1987, XII-XIII.

δύστηνος αὐτὸς ἐκ δόμων προέρχεται.
πόθεν δ' ὁ δεινὸς κατὰ ποδῶν οὗτος παρῆν
ἀτραυμάτιστος, ἄβατος, ἄστατος πόνος[34];

Ecco, l'infelice esce dalla sua dimora.
Donde venne questo atroce dolore ai piedi
senza ferite, che non permette di camminare e stare ritti[35]?

Non è difficile immaginare che il suo ingresso, e le sue sofferenze messe in risalto dai v. 35-36, siano accompagnati da gesti di costernazione e/o di disappunto del Coro, che lascia intendere un «Orbene, è toccato anche a te» (cf. *hyp.* τοὺς ἐχομένους ὑπὸ τῆς ἀτέγκτου Ποδάγρας καταγέλα ~ συνελεγχόντων τὸν Ὠκύπουν). Il secondo passo è ai v. 66-69:

ΤΡ. νῦν δ' εἰσορᾷς ἅπαντας ἐξ<ευρηκότας>[36].
ὁ πόνος ἐλελίξας ἐμμελῶς διαστρέφει.
ΙΑ. ποῖ ποῖ καθεύρω κλεινὸν Ὠκύπουν, φίλοι,
τὸν πόδα πονοῦντα καὶ βάσιν παρειμένον;

PED. Ma ora vedi che tutti l'hanno scoperta:
il dolore ti contorce e ti stravolge ben bene.
MED. Amici, dove posso trovare il famoso Piè Veloce,
che ha la pianta del piede dolorante e debilitata?

Il Pedagogo, non sopportando più le patetiche menzogne di Piè Veloce, lo ammonisce: ormai tutti si sono resi conto che anche lui è preda della gotta. Il v. 67 ben si presta ad una rappresentazione mimica (il giovane spasima e si piega su se stesso), mentre il v. 66 potrebbe essere accompagnato dal Coro che annuisce e circonda Piè Veloce con gesti pieni di emotività (accorata compassione o soddisfatto trionfo? Impossibile dirlo). L'intermezzo pantomimico potrebbe durare qualche minuto, dopo di che la scena cambia con l'arrivo del Medico: e i φίλοι cui egli si rivolge potrebbero essere, come ha visto Tedeschi[37], proprio

[34] L'attribuzione dei v. 35ss. a Piè Veloce, proposta da Guyet ed accolta nelle edizioni sette-ottocentesche (Hemsterhuis - Reitz, Dindorf, Jacobitz), non trova riscontro nei manoscritti: credo che abbiano ragione gli editori più recenti, da Zimmermann in poi, a non tenerne conto. Non discuto qui in dettaglio i problematici v. 37-39, su cui vd. Zimmermann 1909, 41. Forse il testo tràdito si può conservare, come fanno gli editori (Guyet correggeva in τείνει al v. 37): ma alla fine del v. 38 non si porrà punto fermo (con Hemsterhuis - Reitz, Jacobitz e Zimmermann), poiché la sentenza del v. 39 costituisce un discorso diretto di Piè Veloce, introdotto dal precedente λέγειν βιάζεται (così, giustamente, Macleod e Tedeschi).

[35] Le traduzioni dell'*Oc.*, qui e più oltre, sono quelle di Tedeschi 1998.

[36] Con l'ottima integrazione di Macleod (decisamente inadatto ἐξ<αρνουμένους> di Zimmermann).

[37] Tedeschi 1998, 41 n. 32 («certamente si può escludere il pubblico o il Pedagogo»).

i coreuti (che ovviamente non gli parleranno: ma magari gli risponderanno a gesti, indicando il giovane). Insomma, questo ridotto ma attivo gruppo di coreuti-pantomimi si integrerebbe bene nell'azione drammatica, anzi la completerebbe[38]. Si potrà obiettare che nei codici lucianei che conservano l'*Oc.* non vi sono indicazioni analoghe al ΧΟΡΟΥ che nel *PBodmer* 4 del *Dyskolos* di Menandro contrassegna gli intermezzi corali. Ma è abbastanza naturale che non ve ne siano, *proprio perché* l'*Oc.* era accompagnato dalla *hypothesis* che ragguagliava gli spettatori su presenza e natura di quel piccolo coro.

(c) Se quanto ho ipotizzato ha qualche fondamento, possiamo riconsiderare nella stessa ottica anche la menzione del Dolore e del Messaggero, che Macleod – preceduto, a quanto sembra, da qualche copista/editore di età tardobizantina o umanistica – preferisce espungere[39]. In *Oc.* 15-21 la Podagra menziona Πόνος come suo insostituibile alleato:

Πόνος δέ μοι συνεργός ἐστι τῶν κακῶν· 15
ἐγὼ γὰρ οὐδέν εἰμι τούτου δίχα μόνη.
τοῦτ᾽ οὖν δάκνει με καὶ φρενῶν καθάπτεται,
ὅτι τὸν ἅπασιν αἴτιον Πόνον κακῶν
οὐδεὶς κακούργοις λοιδορεῖ βλασφημίαις,
ἀλλὰ κατ᾽ ἐμοῦ πέμπουσι δυσφήμους ἀρὰς 20
ὡς δεσμὸν ἐλπίζοντες ἐκφυγεῖν ἐμόν.

Dolore mi è compagno nel fare questi mali;
io, da sola, senza quello son nulla.
Mi morde e assale l'animo mio il fatto
che nessuno oltraggia con malefici improperi
Dolore, causa di mali per tutti.
Contro me invece lanciano infamanti imprecazioni,
sperando di trovar scampo al mio laccio.

E ai v. 29-30, dopo aver biasimato la tracotanza con cui il giovane Piè Veloce mostrava di disprezzarla, avverte il pubblico che costui ne sta già pagando il fio sotto i colpi del suo fido collaboratore:

[38] Una diversa possibilità mi suggerisce Luca Mondin: forse il Coro era da identificarsi con gli spettatori stessi (tra i quali, a quanto ci attesta Libanio, alcuni gottosi effettivamente c'erano), che gli attori/mimi in qualche modo avranno coinvolto nello spettacolo? Il testo non offre indizi in tal senso, ma certo un coinvolgimento del pubblico avrebbe paralleli nella tradizione comica (e non solo nelle parabasi: cf. Ar. *Nub.* 1096-1101).

[39] Con lui Mossman 2010, 264. Dall'apparato critico di Macleod 1987, 1 (cf. anche quello di Zimmermann 1909, 16) risulta che Πόνος, Ἄγγελος è omesso quantomeno in alcuni tra i *recentiores*: con ogni probabilità si tratta di un intervento congetturale, non un filone di tradizione antica.

ἤδη δ᾽ ὁ δεινὸς Πόνος ἔχει λεπτὸν τόπον
καὶ τὴν βάσιν νυγμοῖσι τρυπᾷ τὴν κάτω. 30

Già il terribile Dolore è penetrato in quella piccola
parte e trapassa con fitte la pianta del piede.

Chi riteneva la *hypothesis* un'aggiunta posteriore trovava proprio in questi passi l'origine della presunta interpolazione di Πόνος, che «venne immaginato sulla scena accanto alla dea come personaggio muto»; quanto ad Ἄγγελος, si è pensato che l'equivoco fosse nato dal fatto che «la parte del messaggero, in effetti, è sostenuta dal Pedagogo quando narra al medico quello che è accaduto durante la notte precedente (v. 98-118)»[40]. Quest'ultima ipotesi mi pare ben fondata. Quanto invece al Πόνος, credo che la menzione di esso sia genuina e rifletta un espediente pantomimico analogo a quello che ho ipotizzato per il Coro. È facile immaginare che mentre Podagra recitava i v. 15-21 un altro attore/mimo avanzasse sulla scena, impersonando il Dolore con un costume e un atteggiamento di grottesca ferocia; e che poi, in corrispondenza dei v. 29-30, costui si agitasse (forse attorno ad un Piè Veloce già presente ma ancora inerte?) rappresentando visivamente l'infuriare del morbo. Il pubblico di Acacio, agevolato dal 'libretto' di cui poteva disporre, non avrà avuto difficoltà ad identificarlo. Ciò trova corrispondenza con la seconda parte della *Podagra*, dove i Tormenti (invocati dalla dea al v. 282 come βάσανοι, πάρεδροι τῶν ἐμῶν βακχευμάτων, un verso che *Oc.* 15 chiaramente riecheggia) agiscono sulla scena, ma prendono la parola solo una volta e per non più di tre versi (288-290)[41]. L'autore dell'*Ocypus*, nella sua tendenza ad imitare e condensare il modello, radicalizza la scelta di Luciano: azione scenica sì, ma in totale silenzio. La simmetria tra le due operette ne risulterebbe ancora più marcata: in entrambe la Podagra come protagonista, un deuteragonista malato (al devoto Podagroso della *Pod.* fa riscontro nell'*Oc.* l'empio e riluttante Piè Veloce: *oppositio in imitando*), un personaggio con funzione ausiliaria e informativa (il Messaggero in Luciano, il Pedagogo in Acacio), i Medici (di nuovo imitazione contrastiva, ma di segno opposto: stavolta il 'buono' è nell'*Oc.* e i blasfemi nella *Pod.*), e infine le personificazioni della sofferenza, poco loquaci da una parte, del tutto senza voce dall'altra:

[40] Entrambe le citazioni appartengono a Tedeschi 1998, 41 n. 32, che fa lucidamente il punto sulla situazione; vd. anche le annotazioni di Macleod 1987, 1 in apparato (e sul Πόνος già Zimmermann 1909, 71).

[41] Che nell'edizione critica del testo si indichino tali *personae loquentes* come ΠΟΝΟΙ (Macleod 1987, 13) o, forse meglio, ΒΑΣΑΝΟΙ (Nesselrath 1990, 508, approvato da Macleod 1994, 1419), è ininfluente ai nostri fini.

Podagra	*Ocypus*
Podagra	Podagra
Podagroso	Piè Veloce
Messaggero	Pedagogo
Medici	Medico
Tormenti [solo 3 v.]	Dolore [muto]

Se questo è vero, la sola espunzione che si richiede nel testo della *hypothesis* è quella di Ἄγγελος: tutto il resto risulta perfettamente funzionale alla fruizione dell'operetta.

(d) Rimangono da analizzare le caratteristiche della *hypothesis* in relazione al proprio genere letterario (o, se vogliamo, sub-letterario). Nella bibliografia più vecchia, a partire quantomeno da Schneidewin e Dindorf[42], ricorre l'affermazione secondo cui l'autore di quel paratesto avrebbe voluto imitare le *hypotheseis* di Aristofane di Bisanzio. Oggi – anche alla luce di una maggior consapevolezza su quali di esse si possano realmente attribuire al grande grammatico alessandrino e quali no[43] – la situazione si presenta un po' più complessa: giustamente Chiara Meccariello, anche sulla scorta di Zuntz, osserva che «la sintesi è infatti più ampia di quelle incluse negli argomenti di stampo aristofaneo e presenta l'*incipit* genealogico tipico delle *hypotheseis* narrative»[44]. Se c'è una parte che richiama Aristofane di Bisanzio, essa è, verso la fine, la precisazione ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται [...]· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ κτλ. Questo è un modulo espressivo particolarmente frequente nelle *hypotheseis* tragiche attribuite al grande filologo alessandrino, decisamente più raro, invece, in quelle comiche:

– *hyp.* Aesch. *Sept.* (p. 61 West): ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ἐν Θήβαις ὑπόκειται· ὁ δὲ χορὸς ἐκ Θηβαίων ἐστὶ παρθένων;
– *hyp.* Aesch. *PV* (p. 401s. W.): ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Σκυθίᾳ ἐπὶ τὸ Καυκάσιον ὄρος· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ Ὠκεανίδων νυμφῶν;
– *hyp.* III Soph. *El.* (I p. 74 Colonna): ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Ἄργει· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ ἐπιχωρίων παρθένων;
– *hyp.* I Soph. *Ant.* (II p. 71 C.): ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Θήβαις ταῖς Βοιωτικαῖς· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ ἐπιχωρίων γερόντων;
– *hyp.* I Soph. *OC* (p. 1 De Marco = p. 12 Avezzù): ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν τῇ Ἀττικῇ [...]· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ Ἀθηναίων ἀνδρῶν;
– *hyp.* Eur. *Alc.* (I p. 34 Diggle = p. 2 Garzya): ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Φεραῖς [...]· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἔκ τινων πρεσβυτῶν ἐντοπίων; similmente

[42] Schneidewin 1853, 12 (vd. *supra*, n. 24); Dindorf 1858, XIII.

[43] Cf. quantomeno il classico Zuntz 1955, 129-146, e ora l'ampio ed accurato volume di Meccariello 2014 (da integrare col recentissimo Verhasselt 2015, che peraltro tratta solo di quelle attribuite a Dicearco).

[44] Meccariello 2014, 18 (cf. 49s. sulle genealogie iniziali); cf. Zuntz 1955, 142 n. 3.

hyp. Med. (I p. 90 D. = p. 5 Van Looy), *hyp. Andr.* (I p. 276 D. = p. 1 Garzya), *hyp. Hec.* (I p. 338 D. = p. 2 Daitz), *hyp. Supp.* (II p. 2 D. = p. 1 Collard), *hyp. IT* (II p. 242 D. = p. 1 Sansone), *hyp. Or.* (III p. 188 D. = p. 2s. Biehl), *hyp.* [Eur.] *Rh.* (III p. 432 D. = p. 3 Zanetto);

– *hyp.* I Ar. *Pac.* (I p. 277 Wilson = p. 1 Olson): ἡ δὲ σκηνὴ τοῦ δράματος ἐκ μέρους μὲν ἐπὶ τῆς γῆς, ἐκ μέρους δὲ ἐπὶ τοῦ οὐρανοῦ· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἔκ τινων ἀνδρῶν Ἀττικῶν γεωργῶν.

Ovviamente, alcune delle *hypotheseis* comiche riconducibili ad Aristofane di Bisanzio non ci sono pervenute, altre le conosciamo in forma epitomata o variamente alterata: è probabile che Acacio e i suoi colleghi ne potessero leggere molte di più. Nondimeno, in base ai dati di cui disponiamo la pericope ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Θήβαις· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ ἐπιχωρίων ποδαγρῶν συνελεγχόντων τὸν Ὠκύπουν sembrerebbe alludere proprio ad uno stilema fisso delle *hypotheseis* tragiche[45]. Diverso è il caso del conclusivo τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πάνυ ἀστείων. Precisazioni su 'come è il dramma' si incontrano sia nei paratesti tragici (tranne che in quelli eschilei) sia in quelli comici: a volte dichiarano la qualità letteraria dell'opera (τῶν καλλίστων, τῶν θαυμαστῶν, etc.)[46], altre volte sue caratteristiche più specifiche[47]. Una innovazione è ἀστεῖος, che non sembra appartenere al lessico tecnico delle *hypotheseis*. L'aggettivo, di per sé tutt'altro che raro, è usato in più d'un caso da Aristofane, e non sempre con valore positivo ('arguto', ma anche, antifrasticamente, 'banale')[48]. Un'accezione indubitabilmente positiva ha

[45] Del resto, una simile completezza di informazioni era meno essenziale per la produzione aristofanea, che per lo più (fanno eccezione, tra le commedie giunteci integre, gli *Uccelli*, le *Rane* e in parte la *Pace*) aveva in Atene o nei suoi sobborghi la propria ambientazione costante.

[46] Cf. Salust. *hyp.* III Soph. *Ant.* (II p. 73 Colonna) τὸ μὲν δρᾶμα τῶν καλλίστων Σοφοκλέους; *hyp.* I *OC* (p. 1 De Marco = p. 12 Avezzù) τὸ δὲ δρᾶμα τῶν θαυμαστῶν; *hyp.* Eur. *Hipp.* (I p. 205 Diggle = p. 3 Stockert) τῶν πρώτων; *hyp. Andr.* (I p. 276 D. = p. 1 Garzya) τῶν δευτέρων; *hyp.* I Ar. *Ach.* (I p. 4 Wilson = p. 1 Olson) τῶν εὖ σφόδρα πεποιημένων; *hyp.* I *Eq.* (I p. 65 W.) τῶν ἄγαν καλῶς πεποιημένων; *hyp.* III *Nu.* (I p. 134 W. = p. 2 Dover) τῶν πάνυ δυνατῶς πεποιημένων, cf. anche *hyp.* IV 9-10 (I p. 134 W. = p. 3 D.) e *hyp.* I *Av.* (I p. 342 W. = p. 55 Dunbar); *hyp.* I *Ran.* (II p. 129 W. = p. 114 Dover) τῶν εὖ πάνυ καὶ φιλολόγως πεποιημένων. Setti 1910, 195 menzionava per ἀστεῖον proprio le *hypotheseis* delle *Rane* e degli *Uccelli*. Non vi figura quell'aggettivo, ma egli era comunque sulla strada giusta.

[47] Vd. in particolare *hyp.* Eur. *Alc.* (I p. 34 Diggle = p. 2 Garzya) τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον, che riguarda la nota discussione sull'atipicità della 'poco tragica' *Alcesti*. Inoltre *hyp.* (b) Eur. *Ph.* (III p. 77 D. = p. 5 Mastronarde) ἔστι δὲ τὸ δρᾶμα καὶ πολυπρόσωπον καὶ γνωμῶν μεστὸν πολλῶν τε καὶ καλῶν, cf. anche *hyp.* (c) (III p. 78 D. = p. 5 M.); *hyp. Or.* (III p. 189 D. = p. 3 Biehl) τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων, χείριστον δὲ τοῖς ἤθεσι; *hyp.* III Ar. *Pac.* (I p. 279 Wilson = p. 2 Olson) τῶν ἄγαν ἐπιτετευγμένων.

[48] Lo documenta bene Lauriola 2005, 95s. e n. 8; cf. anche Lauriola 2010, 58-63 e 102-104 con la n. 68.

però negli scolii aristofanei, in cui ricorre più volte come qualifica dell'‘arguzia’ e/o della ‘grazia’ del poeta:

– *schol. Ach.* 207 (p. 37 Wilson): ἀστεῖα καὶ καθαρὰ εἰς ὑπερβολὴν ἡ σύνταξις;
– *schol. Ach.* 245a (p. 43 W.): ἔστι δὲ καὶ τοῦτο ἀστεῖον καὶ πεπαιδευμένῳ ἁρμόζον;
– *schol. Nub.* 64 (p. 26 Holwerda): δριμέα γὰρ καὶ ἀστεῖα τὰ τῆς κωμῳδίας σκώμματα;
– *schol. Pac.* 902 (p. 137 Holwerda): ὅρα τὸ ἀστεῖον οἷον· δῆλον γάρ ἐστιν ὃ διὰ τῆς τροπῆς λέγει;
– *schol. Pac.* 1270a (p. 178 H.): οὐδὲν ἀστειότερον τῆς εὑρήσεως;
– *schol. Plut.* 165c (p. 33 Chantry): μειδιασμοῦ ἕνεκεν παραπλέκει ἅμα τὰ γελοῖα καὶ τὰ ἀστεῖα[49].

Acacio dunque, nella chiusa della *hypothesis* che ha fabbricato, informa il lettore che la sua operetta ha una indubitabile componente comica. Già la lucianea *Pod.* era una (riuscita) mistione di elementi tragici e comici: l'*Oc.* prosegue su questa strada, ma programmaticamente ed a carte del tutto scoperte[50]. Allo stesso tempo, Acacio vuole definire l'*ethos* della sua ‘commedia’ (così la chiamava anche Libanio, all'inizio della sua lettera), sottolineando che essa ha un carattere ἀστεῖον, ‘aggraziato’: in altre parole, il pubblico non dovrà temere di sentire espressioni licenziose o aggressività verbale – due delle caratteristiche che nella plutarchea *Comparatio Aristophanis et Menandri* erano rimproverate ad Aristofane, e che alla metà del IV secolo d.C. potevano risultare decisamente fuori luogo (la missiva di Libanio è del 364, gli anni dell'austerità giulianea rimangono ben impressi nel ricordo di tutti). Ancora una volta, la *hypothesis* si mostra parte integrante del progetto letterario del nostro autore.

Va da sé che ho presentato solo una serie di ipotesi, che i pochi dati a nostra disposizione non possono né confermare né smentire. Ma credo che, finché non si elabori un'esegesi migliore, quella che ho offerto in questa sede sia in grado di fornire risposte almeno plausibili agli interrogativi sollevati dalla *hypothesis*, e permetta di rileggere l'*Oc.* come un'operetta senz'altro modesta ed epigonale, ma più calata nell'universo culturale della cosiddetta ‘Terza Sofistica’ rispetto a quanto eravamo soliti pensare[51].

[49] Cf. anche Ach. Tat. VIII 9,1 (Ar. test. 73 K.-A.), in cui un personaggio τὴν Ἀριστοφάνους ἐζηλωκὼς κωμῳδίαν inizia a parlare πάνυ ἀστείως καὶ κωμῳδικῶς.

[50] Non aveva torto la Mossman (2010, 264) ad affermare che « the self-reflexive advertisement in the final comment [...] is a very Lucianic touch ».

[51] Ringrazio sinceramente gli organizzatori, Lucio Cristante, Massimo Gioseffi e Luca Mondin, per il loro amichevole invito a prender parte a questa edizione del *Calamo*, e tutti i parteci-

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Anastasi 1984
R.Anastasi, *Libanio e il mimo*, in AA. VV., *La poesia tardoantica. Tra retorica, teologia e politica*, Messina 1984, 235-258.
Anderson 1979
G.Anderson, *Theme and Composition in Lucian's Podagra*, «RhM» CXXII (1979), 149-154.
Baldwin 1973
B.Baldwin, *Lucian on Poetry*, «Prudentia» V (1973), 117-126.
Barrett 1964
W.S.Barrett, *Euripides. Hippolytos*, Oxford 1964-
Beta – Nordera 1992
S.Beta – M.Nordera, Luciano. *La danza*, Venezia 1992.
Bettini – Borghini 1986
M.Bettini – A.Borghini, *Edipo lo zoppo*, in Gentili – Pretagostini 1986, 215-233.
Bompaire 1958
J.Bompaire, *Lucien écrivain: imitation et création*, Paris 1958.
Cadau 2015
C.Cadau, *Studies in Colluthus' Abduction of Helen*, Leiden-Boston 2015.
Calame 1986
C.Calame, *Le nom d'Oedipe*, in Gentili – Pretagostini 1986, 395-407.
Cavallo 2007
G.Cavallo, *Places of Public Reading in Late Antiquity*, in Derda – Markiewicz – Wipszycka 2007, 151-156.
Degani 1983
E.Degani, *La poesia parodica - Appunti*, in Id. (ed.), *Poesia parodica greca*, Bologna 1983[2], 5-36.
Derda – Markiewicz – Wipszycka 2007
T.Derda – T.Markiewicz – E.Wipszycka (eds.), *Alexandria: Auditoria of Kom El-Dikka and Late Antique Education*, Warszawa 2007.
Dindorf 1858
W.Dindorf, *Luciani Samosatensis Opera*, III, Lipsiae 1858.

---

panti - in particolare Gianfranco Agosti, Paolo Mastandrea, e ancora Luca Mondin - per gli utili suggerimenti offertimi; altri ne ho ricevuti presentando le mie idee in un pomeriggio di studi su Luciano organizzato a Firenze dalla Associazione Italiana di Cultura Classica. Un ringraziamento inoltre a Paolo Carrara, Claudio De Stefani, Valentina Garulli e Lucia Floridi, che hanno letto e commentato in anteprima il presente lavoro.

Dodds 1960
E.R.Dodds, *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960[2].
Edmunds 1981
L.Edmunds, *The Cults and the Legend of Oedipus*, «HSPh» LXXXV (1981), 221-238.
Floridi 2007
L.Floridi, *Stratone di Sardi. Epigrammi*, Alessandria 2007.
Förster 1922
Libanii *Opera*, XI, rec. R.Förster Lipsiae 1922.
Fraenkel 1963
E.Fraenkel, *Zu den Phoenissen des Euripides*, München 1963.
Fraenkel 1977
Due seminari romani di Eduard Fraenkel. Aiace e Filottete di Sofocle, Roma 1977.
Friedrichsmeier 1889
F.Friedrichsmeier, *De Luciani re metrica*, diss Kiliae Holsatorum 1889
Gentili – Pretagostini 1986
B.Gentili – R.Pretagostini (ed.), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Roma 1986.
Giannuzzi 2007
Stratone di Sardi, *Epigrammi*, intr., trad. e comm. a cura di M.E.Giannuzzi, Lecce 2007.
Gow – Page 1965
A.S.F. Gow – D.L.Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, I-II, Cambridge 1965.
Haas 2007
C.Haas, *Kôm el-Dikka in Context: the Auditoria and the History of Late Antique Alexandria*, in Derda – Markiewicz – Wipszycka 2007, 85-96.
Hall 1981
J.A.Hall, *Lucian's Satire*, New York 1981.
Hall-Wyles 2008
E.Hall – R.Wyles (ed.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008.
Hemsterhuis – Reitz 1743
Luciani Samosatensis *Opera*, III, ed. T.Hemsterhuis – J.F.Reitz, Amstelodami 1743.
Hermann 1852
K.F.Hermann, *Lucians Schnellfuss oder die Tragödie vom Podagra*, Göttingen 1852.
Householder 1941
F.W.Householder jr., *Literary Quotation and Allusion in Lucian*, New York 1941.
Jacobitz 1841
Luciani Samosatensis *Opera*, IV, ex rec. C.Jacobitz Lipsiae 1841.
Jope 2010
J.Jope, rec. ad A.Bartley (ed.), *A Lucian for Our Times*, Newcastle 2009, «BMCR» 2010.05.26.
Kannicht 1969

R.Kannicht, *Euripides. Helena*, I-II, Heidelberg 1969.

Karavas 2005

O.Karavas, *Lucien et la tragédie*, Berlin-New York 2005.

Karavas 2008

O.Karavas, *Λουκιανός. Ποδάγρα*, Athenai 2008.

Karavas 2014

O.Karavas, *Estudio crítico-textual del Ocipo de Pseudo-Luciano según las notas de Johannes Sykutris*, in F.Mestre – P.Gómez (ed.), *Three Centuries of Greek Culture under the Roman Empire. Homo Romanus Graeca Oratione*, Barcelona 2014, 319-335.

Kiss 1990-92

Z.Kiss, *Les auditoria romains tardifs de Kôm el-Dikka (Alexandrie)*, «AAntHung» XXXIII (1990-92), 331-338.

Lada-Richards 2007

I.Lada-Richards, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London 2007.

Langholf 1996

V.Langholf, *Lukian und die Medizin: Zu einer tragischen Katharsis bei den Abderiten (De historia conscribenda § 1)*, «ANRW» II 37.3 (1996), 2793-2841.

Lauriola 2005

R.Lauriola, *Βωμολόχος, βωμολόχευμα, βωμολοχεύεσθαι: alcune considerazioni sul lessico aristofaneo*, «Sileno» III (2005), 93-119.

Lauriola 2010

R.Lauriola, *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion*, Pisa 2010.

Livrea 1979

E.Livrea, *Il piede di Eupalamo (Antip.* A.P. *12.97)*, «GIF» XXI (1979), 325-329 = *Studia Hellenistica*, Firenze 1991, I 267-270.

Longo 1993

Luciano, *Dialoghi*, III, a cura di V.Longo, Torino 1993.

Maas 1909

P.Maas, rec. a Zimmermann 1909, «DLZ» XXX (1909), 2272-2276 =*Kleine Schriften*, München 1973, 131-134.

Macleod 1967

Lucian, VIII, by M.D.Macleod, Cambridge, MA-London 1967.

Macleod 1987

Luciani *Opera*, IV, rec. M.D.Macleod, Oxonii 1987.

Macleod 1994

M.D.Macleod, *Lucianic Studies since 1930*, «ANRW» II 34.2 (1994), 1362-1421.

Magnelli 2007

E.Magnelli, *Giorgio di Pisidia e la sua gotta (Epigr. 114 Tart.)*, «Eikasmós» XVIII (2007), 375-379.

Marquis 2017
Lucien, *Oeuvres*, XII: *Opuscules 55-57*, texte établi et traduit par É.Marquis, Paris 2017.
Mastronarde 1994
D.J.Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.
Meccariello 2014
C.Meccariello, *Le hypotheseis narrative dei drammi euripidei*, Roma 2014.
Molloy 1996
M.E.Molloy, *Libanius and the Dancers*, Hildesheim-Zürich-New York 1996.
Mossman 2010
J.Mossman, *Reading the Euripidean Hypothesis*, in M.Horster – C.Reitz (ed.), *Condensing Texts - Condensed Texts*, Stuttgart 2010, 247-267.
Münscher 1910
K.Münscher, *Bericht über die Literatur zur zweiten Sophistik (rednerische Epideiktik und Belletristik) aus den Jahren 1905-1909*, «Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft» CXLIX (1910), 1-203.
Nesselrath 1990
H.-G.Nesselrath, recensione a Macleod 1987, «Gnomon» LXII (1990), 498-511.
Norman 1992
A.F.Norman, *Libanius. Autobiography and Selected Letters*, II, Cambridge, Mass.-London 1992.
Pease 1926
A.S.Pease, *Things Without Honor*, «CPh» XXI (1926), 27-42
Petrides 2013
A.K.Petrides, *Lucian's On Dance and the Poetics of the Pantomime Mask*, in G.W.M.Harrison – V.Liapis (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston 2013, 433-450
Petzl 1991
G.Petzl, *Lukians Podagra und die Beichtinschriften Kleinasiens*, «Metis» VI (1991), 131-145
Planck 1850
A.Planck, *Quaestiones Lucianeae*, Tubingae 1850
Savarese 2003
N.Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, «Dioniso» n.s. II (2003), 84-105
Schneidewin 1853
F.W.Schneidewin, *De hypothesibus tragoediarum Graecarum Aristophani Byzantio vindicandis commentatio*, Gottingae 1853
Seeck 1893
O.Seeck, *Akakios* (3), *RE* I 1 (1893), 1140s.

Seeck 1906
O.Seeck, *Die Briefe des Libanius zeitlich geordnet*, Leipzig 1906
Setti 1910
G.Setti, *La Tragodopodagra di Luciano*, «RFIC» XXXVIII (1910), 161-200.
Sievers 1868
G.R.Sievers, *Das Leben des Libanius*, Berlin 1868.
Sonnino 2013
M.Sonnino, *Il teatro nella Tarda Antichità: dal dramma classico al mimo*, «Chaos e Kosmos» XIV (2013) [http://www.chaosekosmos.it/pdf/2013_05.pdf].
Sonnino 2014
M.Sonnino, *Comedy Outside the Canon: from Ritual Slapstick to Hellenistic Mime*, in G.Colesanti – M.Giordano (ed.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*, Berlin-Boston 2014, 128-150.
Stefanis 1986
I.E.Stefanis, *Χορικίου σοφιστοῦ Γάζης Συνηγορία μίμων*, Thessaloniki 1986.
Sykutris 1929
J.Sykutris, *Ο ψευδολουκιάνειος Ὠκύπους*, «Ἀθηνᾶ» XLI (1929), 219-238; rist. in Karavas 2008, 133-158.
Tedeschi 1998
G.Tedeschi, *Luciano di Samosata. La Podagra; in appendice il Piè Veloce*, Lecce 1998.
Tedeschi 2017
G.Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste 2017.
Verhasselt 2015
G.Verhasselt, *The Hypotheses of Euripides and Sophocles by 'Dicaearchus'*, «GRBS» LV (2015), 308-336.
Vesterinen 2003
M.Vesterinen, *Reading Lucian's Περὶ ὀρχήσεως – Attitudes and Approaches to Pantomime*, in L.Pietilä-Castrén – M.Vesterinen (ed.), *Grapta Poikila* I, Helsinki 2003, 35-51.
Webb 2008
R.Webb, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge, MA 2008.
West 1982
M.L.West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
Wetzlar 1834
G.Wetzlar, *De aetate, vita scriptisque Luciani Samosatensis*, Marburgi 1834.
Wilamowitz 1967
U.von Wilamowitz-Möllendorff, *Storia della filologia classica*, tr. it., Torino 1967.

Wolf 1738
Libanii sophistae *Epistulae*, ed. J.C.Wolf, Amstelaedami 1738.
Ziegeler 1872
E.Ziegeler, *De Luciano poetarum judice et imitatore*, Gottingae 1872.
Zimmermann 1909
J.Zimmermann, *Luciani quae feruntur Podagra et Ocypus*, Lipsiae 1909.
Zuntz 1955
G.Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955.