

IL TESTO DI ESCHILO?

Il testo di Eschilo che Licurgo ordinò fosse conservato per iscritto, come proprietà comune degli Ateniesi, dal 334 a.C., e che da allora fu sempre confrontato da un funzionario pubblico, il γράμματεὺς della città, con il testo recitato dagli attori, orale questo e non scritto¹, che cos'era?

Ci sono due possibilità. La prima è che un testo scritto da Eschilo, o da lui dettato, si sia conservato senza cambiamenti da quando il poeta lo aveva insegnato, per la prima volta, al coro e agli attori. La seconda che si trattasse di un testo composito, che avrebbe riflettuto i cambiamenti che via via in ogni opera, come era stata insegnata dal poeta per la prima volta, avrebbero introdotto gli altri poeti che dopo di lui l'avrebbero messa in scena, e altresì il coro e gli attori di ogni nuova rappresentazione.

La prima possibilità è l'unica, di fatto, che permettendo la continuità tra il Laur. 32.9, conosciuto come M, e gli altri testimoni della tradizione diretta e indiretta, e 'il' testo di Eschilo, legittimerebbe la tradizionale aspirazione della critica testuale a offrire un testo il più prossimo possibile all'originale dell'autore. La seconda invece non riproporrebbe la continuità tra il testo eschileo della copia, diciamo ufficiale, di Licurgo e quello della nostra tradizione, ma implicherebbe addirittura il dubbio sulla continuità tra l'ipotetico originale di Eschilo e quello di Licurgo. Non che questo dubbio non si possa porre verosimilmente sul testo di Sofocle o su quello di Euripide, ma nel caso di Eschilo esso potrebbe avere una sua motivazione, fondata da una parte sul fatto che la copia di Licurgo fu eseguita settantadue anni dopo la morte di Sofocle ed Euripide, ma centodieci anni dopo quella di Eschilo, e dall'altra su certe caratteristiche della poesia eschilea, come l'importanza delle parti corali e il modo con cui sono costruite le immagini². D'altra parte, una serie di indizi di varia natura, da certe notizie degli antichi a talune perplessità avanzate già dai contemporanei, potrebbe giustificare un maggiore scetticismo nei confronti del testo tramandato con il nome di Eschilo.

Questo contributo vorrebbe mettere in luce alcuni aspetti del testo di Eschilo, tra il momento in cui ogni tragedia fu composta e rappresentata e quello in cui il testo di essa fu trascritto nell'esemplare di Licurgo, e vedere se essi possano giustificare la problematicità radicale indicata dal segno interrogativo apposto al titolo di questo contributo.

C'è anzitutto la questione, molto dibattuta e che non intendo ora riproporre, ma che non si può ignorare quando si parla del testo di Eschilo, sul significato di διδάσκειν applicato ad una tragedia del quinto secolo. Il fatto che il poeta o qualcun altro la insegnasse al coro e agli attori implica che il poeta l'avesse scritta e che ne fornisse

¹ A. Wartelle, *Histoire du texte d'Eschyle*, Paris 1971, 101 ss.

² Th.G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, University of California Press 1982, 77 ss.; A. Lebeck, *The Oresteia, A Study in Language and Structure*, Cambridge Mass. 1971.

delle copie? Non credo che si possa indicare una grande differenza, riguardo l'applicazione della tecnologia della scrittura alle tragedie, tra la prima metà del quinto secolo e gli ultimi anni di esso³. Nel caso della prosa, questa differenza non esiste: essa, anche se è stata prodotta per una performance orale, doveva essere letta davanti a un pubblico, e non è necessario che fosse memorizzata. Nel caso di un dramma, le parole che devono essere cantate o pronunciate sulla scena debbono essere state memorizzate. Per Eschilo, si è d'accordo che nelle sue tragedie il ruolo del coro è centrale⁴; insegnare la dizione o il canto, assicurarsi che nessuna immagine vada perduta o banalizzata, fa necessariamente parte del lavoro del poeta nel contesto di una rappresentazione in cui deve altrettanto controllare - e non può farlo prescindendo dalla dizione esatta di ciò che canta il coro - le figure di danza o l'effetto che l'insieme deve suscitare negli spettatori⁵. Sembra che un testo scritto non sia assolutamente imprescindibile, ma ragionevolmente postulabile, come supporto per la memoria del poeta e per la persona (se questa non era il poeta) che istruiva i coreuti, efebi non professionisti⁶. Nel caso degli attori, l'opportunità di un testo scritto non si impone con la medesima necessità, perché ciò che essi dicono, con l'aiuto dei trimetri, esige uno sforzo di memoria minore e pertanto meno rigoroso.

Tutto ciò vale per quanto riguarda la rappresentazione - tutte le rappresentazioni -, ma sembra ragionevole che in ogni caso di un'opera come la tragedia rimanesse un testo. Anche se la memoria doveva giocare un ruolo importante, anche per le figure di danza e per la musica, la conservazione doveva avvenire per iscritto, non solo nel senso che la scrittura vi avrà avuto un ruolo imprescindibile, come ricordo di un testo scritto, ma si deve pensare che essa dovesse essere interamente affidata alla scrittura. Sembra dunque pensabile l'esistenza di un testo scritto delle tragedie mentre Eschilo era in vita: questo implica che qualcuno, il poeta stesso o un suo collaboratore o uno del pubblico che fosse esperto, abbia conservato per iscritto le sue opere⁷ e non sembra che debba implicare in nessun modo la fissità del testo dal punto di vista della rappresentazione. Se dei testi esistevano, il vero testo era quello che veniva aggiornato ad ogni rappresentazione, quello che era pronunciato in teatro.

Così dunque considero molto probabile che le tragedie fossero testi scritti già quando Eschilo era vivo, ma, prima di dire qualcosa sul rapporto di questi testi con quello di Licurgo, mi sembra opportuno considerare, da una parte, che la tragedia fu un

³ G. F. Nieddu, *Alfabetizzazione e uso della scrittura in Grecia nel VI e V sec. A.C.*, in *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, a. c. di B. Gentili e G. Paioni, Roma 1985, 81 ss.

⁴ J. Rode, *Untersuchungen zur Form des aischyleischen Chorliedes*, Tübingen 1966; Wartelle, 44.

⁵ T 101; cf. 95 R. H.D.F. Kitto, *The Dance in Greek Tragedy*, JHS 75, 1955, 36 ss.

⁶ J.J. Winkler, *The Ephebes' Song: tragoidia and polis*, in *Nothing to do with Dionysos?*, edd. J.J. Winkler e F. Zeitlin, Princeton University Press 1989, 44.

⁷ Perfino se non ci fosse stato un testo scritto dal poeta, sarebbe possibile una «memorial reconstruction» nel senso in cui è stata postulata per alcune tragedie di Shakespeare; cf. J.L. Halio, *W. Shakespeare, The Tragedy of King Lear*, Cambridge University Press 1992, introd., 55.

mestiere, e, dall'altra, riflettere su ciò che sappiamo circa altre rappresentazioni, oltre la prima, in altri luoghi o in altri momenti, di tragedie di Eschilo.

La *Vita di Eschilo* (T 1 R., § 12) dice del poeta che «gli Ateniesi lo amarono tanto da votare che, dopo la sua morte, chi volesse insegnare le sue opere ricevesse un coro». È chiaro che questa notizia implica che, morto il poeta, qualcuno poteva fare ciò che lui aveva fatto da vivo, 'insegnare' una sua tragedia al coro. Anzitutto abbiamo notizia dalla *Suda* (T 71 R.) che un figlio di Eschilo, di nome Euforione, anch'egli poeta tragico, mise in scena opere del padre dopo la morte di questi⁸. Anche se, secondo lo stesso testimone, il figlio «vinse quattro volte», ma con opere che il padre «non aveva ancora presentato in pubblico» (ἐπιδειξάμενος), possiamo supporre che anch'egli, in altre occasioni, avesse messo in scena opere già rappresentate da Eschilo, perché chi meglio di Euforione, figlio di Eschilo e poeta tragico, poteva ricevere il coro che la città aveva messo a disposizione di chi volesse rappresentare una tragedia di Eschilo? Lui stesso o un suo fratello, Eveone, della cui esistenza ci informa anche la *Suda* (T 2 R.) e anch'egli poeta tragico, o altrimenti uno dei discendenti di una sorella di Eschilo, che per quello che sappiamo ricoprono l'arco di quattro generazioni, l'ultima delle quali, composta da Astidamante II e Filocle II, fu praticamente contemporanea a Licurgo⁹.

La notizia della *Vita* è confermata da uno scolio ad Aristoph. *Ach.* 10, che informa che «solo i suoi drammi» ricevettero questo speciale trattamento, dopo la morte del poeta, «per voto comune», ossia per una decisione dei cittadini ateniesi, «tanto grande era l'onore (τιμή) che aveva trovato» fra loro. Questa considerazione dello scolio, sul fatto che dare un coro a chi volesse rappresentare un dramma di Eschilo era una decisione presa in comune, implica, è chiaro, che gli Ateniesi apprezzassero non solo la musica e la danza dei suoi drammi, ma anche ciò che vi veniva detto e cantato - e la cosa è d'altro canto evidente anche ad Aristofane. In un'epoca in cui la prosa aveva già dei lettori, non bisogna escludere che un ateniese di quelli che tenevano in tanto onore i drammi di Eschilo avesse una copia di qualcuno di essi; ora non bisogna nemmeno dubitare che in generale la conoscenza che ne avevano fosse basata sulla memoria e alimentata sia dalla nuova rappresentazione di alcune opere, sia dalla fecondità e continuità della produzione di Eschilo. In queste condizioni credo che si possa dire che gli Ateniesi erano capaci di identificare Eschilo, ossia di riconoscere uno stile nei suoi drammi. La tragedia esige delle conoscenze specifiche: non è come la poesia destinata al simposio, che non richiedeva altro che attitudini personali e conoscenza della tradizione, ma è uno spettacolo complesso, composto di musica, danza, mimica, parola recitata e cantata, ed eseguito nello spazio di un giorno e davanti alla comunità, sotto la responsabilità di un poeta tragico, in questo senso un vero tecnico, un uomo di

⁸ Non è Eschilo l'unico fondatore di una saga di poeti tragici; sappiamo anche che Sofocle ed Euripide ne fondarono, e altri poeti tragici meno conosciuti, come Carcino: cf. J. de Hoz, *La tragedia greca considerata come un officio tradizionale*, Emerita 46, 1978, 189-90.

⁹ Wartelle, 24.

mestiere¹⁰. Basta ricordare che i mestieri, e fra questi quello di poeta, si trasmettevano spesso nell'ambito di una famiglia, e che i discendenti di un poeta erano incaricati di custodire, a memoria e in seguito per iscritto, la sua opera ma anche di riprodurla e aggiornarla; d'altro canto, il mestiere non solo permetteva di custodire, ma anche di comporre e implicava dunque il dominio di tecniche di variazione che, ad ogni performance, consentivano di modificare un verso, o un gruppo di versi, o addirittura una parte considerevole di testo. Di questo stato fluttuante, tra il testo trasmesso e l'innovazione, abbiamo testimonianza per alcuni testi, che documentano le varianti introdotte, ad esempio nella poesia provenzale¹¹ e nel teatro inglese elisabettiano¹², ma non direttamente nei testi greci, in cui la conservazione ha privilegiato un testo unico che è il risultato dell'eliminazione delle varianti nel momento della scrittura - il risultato della prima critica filologica, sostanzialmente quella ellenistica. L'analisi, forse, può a volte scoprire in qualche testo due possibili versioni alternative che siano state trascritte una dopo l'altra¹³, ma in casi isolati e sempre ipotetici; e, con l'aiuto della fortuna, un papiro può fornirci una versione ampliata rispetto al testo dei manoscritti¹⁴ o la tradizione indiretta può arrivare a suggerire un testo alternativo¹⁵. Ma il mio argomento è che la critica filologica ellenistica, o la copia di Licurgo, nel caso dei tragici, nello stesso tempo in cui preservava il testo ne doveva distruggere la *variance*¹⁶, e che ciò può avere conseguenze che hanno fortemente deturpato tutti i testi drammatici che ci sono giunti e forse specialmente quello di Eschilo.

Bisogna infatti considerare, oltre al fatto che le tragedie diventavano patrimonio dei membri della famiglia del poeta e di qualsiasi esperto del mestiere che avesse intenzione di rappresentarle, anche le notizie di cui disponiamo a proposito di attori detti 'di Eschilo', tanto nella *Vita* (T 2 R.) come in altre fonti (T 79, cf. T 80 e fr. 208a R.), e anche a un suo abituale maestro di danza, un tal Teleste (T 81 R.) che, mediante la disposizione e l'esecuzione delle figure, nella esecuzione dei *Sette contro Tebe*, «rendeva evidenti le cose», cioè mimava il senso delle parole e del canto, «da tanto esperto (τεχνίτης) che era». Sono ricordati ancora come specialisti alcuni dei suoi attori, come un certo Esopo¹⁷.

Ancora durante la vita di Eschilo, gli attori e gli altri τεχνῖται che lo circondavano possono far pensare che, come si chiedeva Orgel a proposito del teatro del Rinascimento, «la creazione di un'opera fosse un progetto di collaborazione, al centro

¹⁰ J. de Hoz, *La tragedia*.

¹¹ G. Nagy, *Poetry as Performance*, Cambridge University Press 1996, esp. pp. 7 ss.

¹² J. J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, University Press of Virginia 1992, 33. ss., 130 ss.

¹³ Hes. *Op.* 59-68; 69-82; cf. C. Miralles, *Hesiodo, Erga 42-105. La invención de la mujer y la tinaja, in Estudios actuales sobre textos griegos*, ed. J.A. Lòpez-Férez, Madrid 1991, 36 ss.

¹⁴ Hes. *Op.* 173 a-e West (173 a = 169).

¹⁵ J. Labarbe, *L'Homère de Platon*, Liège 1949.

¹⁶ B. Cerquiglini, *Éloge de la variante*, Paris 1989, 54.

¹⁷ T 79 R. Sembra essere stato stranamente specializzato in ruoli ridicoli.

del quale era ovviamente l'autore»¹⁸. Nel caso di Eschilo, bisognerebbe pensare che la collaborazione, per quanto riguarda il testo, sarebbe stata più aperta per le parti dialogate e nei monologhi, nelle parti sostenute dagli attori. Dopo Eschilo, coloro che insegnavano le sue tragedie verosimilmente contavano su un testo scritto, ma il rapporto di collaborazione con questi τεχνῖται continuava a essere lo stesso, da una parte come dall'altra; è ragionevole pensare che essi potessero tener presenti i gusti del pubblico, che si sarebbero evoluti dall'epoca di Eschilo, e perfino rispondere a volte a sollecitazioni concrete del momento di una nuova rappresentazione. In questo modo, una volta morto Eschilo, coloro che mettevano in scena le sue tragedie potrebbero aver continuato quel 'processo di collaborazione' avviato quando il poeta era in vita.

Un 'processo di collaborazione' che talvolta lo stesso poeta incominciò con se stesso, nel senso che Eschilo fu il primo a riportare in scena una sua tragedia: la *Vita* lo afferma chiaramente a proposito dei *Persiani*: Eschilo avrebbe portato in Sicilia la tragedia per invito del tiranno Ierone e la rappresentazione avrebbe avuto un grande successo (T 1 R.); il punto è se è lecito dubitare se il testo portato in Sicilia fosse stato quello messo in scena nel 472 ad Atene (cf. T 55a-b R.). In primo luogo, Aristofane fa dire ad Eschilo al v. 1026 delle *Rane* che i *Persiani* è posteriore ai *Sette*¹⁹, mentre noi possiamo leggere nell'argomento di M (T 58a R.) e anche nel celebre *POxy.* 2256 che quest'opera è del 467; in secondo luogo, al v. 1028 ancora delle *Rane*, Dioniso dice che Eschilo vi rendeva il compianto per Dario morto e che il coro diceva ἴαυοῦ. È stato necessario correggere il testo dei mss. di Aristofane perché Dioniso parli di un compianto²⁰, ma ciò che complica definitivamente l'imbroglio sono gli scoli, perché nel testo dei *Persiani* che è arrivato a loro, dicono, «non è annunciata la morte di Dario e il coro né applaudiva né diceva ἴαυοῦ». E inoltre: «dice Erodico che se ne fecero due rappresentazioni e che questa tragedia si occupava della battaglia di Platea» (T 56 a R.); e ancora: «Didimo dice che il dramma *I Persiani* non si occupava della morte di Dario; per questo c'è chi parla di due sue presentazioni - ossia, insegnamenti, rappresentazioni: διδασκαλίας - e dice che una di queste non ci è arrivata» (T 56 b R.). Malgrado dal verso *Ran.* 1028 non sembra che si debba dedurre che nei *Persiani* la morte di Dario fosse annunciata, la cosa è che l'informazione degli scoliasti è inequivoca: dicono che differenti autorità parlavano di due rappresentazioni della tragedia e assumono in modo del tutto naturale che c'erano nei rispettivi testi delle differenze - a parte l'affare della morte di Dario, come minimo le differenze necessarie perché una volta lo sfondo fosse la battaglia di Salamina (480 a.C.) e l'altra quella di Platea (479 a.C.), una navale e l'altra di terra. D'altro canto, crea perplessità il fatto che la versione che presenta cambiamenti rispetto a quella che abbiamo noi non corrisponda alla rappresentazione siracusana, ma a quella di un aggiornamento ateniese

¹⁸ S. Orgel, *What is a Text?*, Research Opportunities in Renaissance Drama 24, 1981, 6.

¹⁹ Ma cf. Tzetzes ad Ar. '*Ran.*' 1026 (T 60c R.).

²⁰ Aristófañes, *Las ranas*, intr. com. trad. J. García López, Murcia 1993, 173.

- quella posteriore ai *Sette* che dice Aristofane? - che si suppone dovrebbe provenire da quella della prima anche ateniese del 472. Ora, perfino se non teniamo in conto la testimonianza di Aristofane - per esempio, perché non è abbastanza credibile ciò che sembra implicare -, l'informazione degli scolii si mantiene riguardo a una rappresentazione siciliana, per la quale, se ha ragione chi suppone che fosse per commemorare la battaglia di Imera - che avrebbe avuto luogo lo stesso anno che quella di Salamina - possiamo supporre che il poeta avrebbe scelto come sfondo la battaglia di Platea perché questa non era navale come quella di Salamina.

Per ciò che concerne il nostro tema, però, dei *Persiani* abbiamo per lo meno testimonianza di due rappresentazioni mentre Eschilo era ancora vivo dirette da lui stesso, il quale, sul testo della prima, avrebbe portato a termine nella seconda tutti i cambiamenti che gli conveniva - è forse logico ipotizzare che fossero sostanzialmente nelle parti recitate. In principio, sembra ragionevole che quella che è arrivata fino a noi sia la versione ateniese e che si sia perduta la siracusana, ma, se teniamo in conto la testimonianza delle *Rane*, non sappiamo neanche per quale ragione il testo della prima rappresentazione ateniese sembra corrispondere a quello della tradizione manoscritta che controlliamo senza i cambiamenti dei quali ci informa Aristofane, che avrebbero dovuto essere introdotti o nella forse improbabile rappresentazione ateniese posteriore ai *Sette* che implicherebbe il verso *Ran.* 1026 o in una rappresentazione vicina al 405, data delle *Rane*.

Non abbiamo notizie che lo stesso Eschilo mettesse in scena per la seconda volta nessuna delle tragedie che ci sono pervenute. Nel caso delle *Supplici*, che era stata da sempre considerata la più arcaica per ciò che concerne lo stile - e dunque la più antica, si deduceva, e si datava verso il 490 -, dalla scoperta di una didascalia che permetteva di datarla con relativa probabilità al 463 - o, dilatando un po', fra il 466 e il 458 -, la maggioranza dei filologi ha cambiato opinione e ora la ritiene, sicuramente a ragione²¹, la terza, dopo i *Persiani*. Ma altri, per coerenza con la ben fondata opinione sull'arcaismo dell'opera, hanno pensato che la didascalia del papiro di Ossirinco 2256.3 non si riferiva alla prima rappresentazione, ma a una nuova messa in scena delle *Supplici* dopo la morte di Eschilo²², cosa permessa dai dubbi che presenta la datazione al 463, basata nell'integrazione nel papiro del nome dell'arconte Archedemide. Quelli che ancora sostengono che la didascalia non si riferisce alla prima dell'opera, ci ricordano, così come l'unica cosa che dice con certezza il papiro è che Sofocle fu secondo, che l'arconte del 453 si chiamava Aristone, e Archia e Arimnesto quelli del 418 e 415. Ad ogni modo, quel che bisogna riferire qui è che è anche stata discussa la possibilità che ci fosse stato un *décalage* fra la data della composizione e quella della presentazione dell'opera: che Eschilo non avesse presentato fino al 463 un'opera che avrebbe composto -in che altro modo se non

²¹ A.F. Garvie, *Aeschylus, 'Supplikes', Play and Trilogy*, Cambridge 1969, 19 ss.

²² T 70 R. (cf. com., p. 54).

avendola rappresentata²³- verso il 490. In questo caso, le *Supplici* costituirebbero un altro esempio di una tragedia che Eschilo stesso avrebbe messo in scena due volte. Bisogna considerare, però, che la cosa logica è, nell'opera di un poeta drammatico che rielabora le opere nel periodo di prova²⁴, che la versione che ci è arrivata, se è quella del 463, sia stata aggiornata, attualizzata. Di modo che c'è una certa contraddizione nel mettere in dubbio la datazione del 463 per le caratteristiche più arcaiche delle *Supplici* senza pensare che, se queste erano così sensibili, il poeta le avrebbe potute modernizzare nella ripresa dell'opera; o, nel caso di una ripresa postuma, lo avrebbero potuto fare quelli che la mettevano in scena allora. Ma forse, quello che sarebbe necessario, sarebbe ponderare il fatto che l'arcaismo delle *Supplici* risiede fondamentalmente nel suo stile, e dedurre che i cambiamenti drammatici in un'ipotetica ripresa delle *Supplici*, contemporanea o postuma al poeta, avrebbero colpito questioni argomentali concrete, forse di allusioni o ideologiche, ma non di stile, non di fondo dal punto di vista poetico.

Il caso dei *Sette* è ben significativo a questo proposito. Praticamente tutti sono d'accordo sul fatto che la fine di questa tragedia (vv. 1005-1077) non può essere di Eschilo perché implica la conoscenza dell'*Antigone* di Sofocle²⁵, che si suole datare al 442, ed Eschilo doveva morire verso il 456. Riguardo al nostro discorso, però, la prima domanda da fare è se i filologi si sarebbero resi conto che questi versi non erano di Eschilo, se non ci fosse stato questo problema nel tema, nell'argomento. Detto in un altro modo: dal punto di vista dello stile è realmente abbastanza sensibile la differenza con il resto del dramma²⁶? Ora, la domanda più importante, accettata l'atetesi della fine, è se il pubblico della rappresentazione in cui si introdusse questa fine non si rendeva conto che non era di Eschilo. Gli Ateniesi avevano votato che si desse un coro a chi volesse mettere in scena le sue opere; loro, che avevano votato in questo senso perché le apprezzavano, queste opere, potevano esercitare un certo controllo sociale sul testo - basato soprattutto sulla memoria, ma pur sempre un controllo. Fra gli uni e gli altri, è improbabile che non se ne rendessero conto; che non ricordassero che i *Sette* finiva prima o che non vedessero che una precedente fine era stata sostituita da un'altra nuova. Tanto in un caso come nell'altro, bisogna tornare a fare una domanda: non doveva esigere niente, il pubblico, a chi rifaceva o manipolava il testo di Eschilo? Probabilmente la risposta è doppia: da una parte esigeva l'autorità che nasce dal

²³ Garvie, 25 ss.; H. F. Johansen - E. W. Whittle, *Aeschylus, The Suppliants*, I, Copenhagen 1980, 22 ss.

²⁴ Johansen - Whittle, 23 («during the period of rehearsal»).

²⁵ Da A. Schöll secondo M. L. West, *Aeschylus, Tragediae*, Stuttgart 1990; da Bergk secondo Wartelle, 73 ss.

²⁶ «On sent», segnala Wartelle, 73, «que l'auteur ne manque pas de talent et sait s'appropriier un peu de la manière d'Eschyle». La scena è costruita come tante altre simili nella tragedia: due tirate antitetiche, dell'araldo e di Antigone, e dopo una breve sticomitia che lascia posto agli anapesti finali del coro; cf. L. Lupas - Z. Petre, *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Bucaresti-Paris 1981, 282. La differenza è caso mai estetica - per il gusto dei moderni - ma non esattamente di mestiere.

mestiere - che conoscesse la tragedia che voleva presentare e sapesse mostrarla -; dall'altra, che gli eventuali rifacimenti o manipolazioni - soppressioni e aggiunte inclusi - preservassero il carattere eschileo del totale. Questo carattere per loro non doveva consistere solo nella dizione, ma anche nella musica e nella danza, nell'effetto che tutto l'insieme faceva loro; ora, dal punto di vista del testo, che è quello che noi possiamo controllare, vuol dire lo stile: ciò che Aristofane nelle *Rane* presentava come caratteristico di Eschilo, anche dal punto di vista dei valori, inseparabili dallo stile, che caratterizzavano le sue tragedie.

Tornando ai *Sette*, tanto il finale come le aggiunte e le manipolazioni che la preparano (vv. 861-67; l'attribuzione del dialogo cantato dei vv. 961-1004 ad Ismene ed Antigone; vv. 996-97) sono in stile eschileo: sia ben inteso che non invoco l'analisi filologica per questa affermazione, bensì mi appello all'idea generale che gli Ateniesi avevano di Eschilo e che è illustrata dal giudizio di Aristofane. Una volta accettato che il finale non appartiene ad Eschilo, non vale la pena esaminarla con la lente, per trovarvi echi della sofistica (v. 1071), monologhi interiori troppo moderni (vv. 1033 s.), una stranezza prosodica al v. 1056 e un tono di alterigia verso Tebe nel discorso dell'araldo, che sarebbe più comprensibile dopo la guerra del Peloponneso²⁷, per non insistere sui celebri *πρόβουλοι τοῦ δήμου*, che fino alla fine della stessa guerra non esistevano in Atene. Ma è proprio sicuro che si debba intendere che questi magistrati di Tebe riflettano un'istituzione reale ateniese?²⁸ Se all'origine dell'aggiunta finale sta l'*Antigone*, sarebbe necessario spiegare perché il poeta di stile eschileo che la compose non si riferì a un decreto di Creonte, e perché si prese la pena di comporla: non tutte le opere dei tragici che presentano difficoltà nei dettagli o nella trama sono state aggiustate per sopprimere queste difficoltà. Tuttavia queste questioni implicherebbero una valutazione dell'opera che leggiamo analoga all'insieme che i manoscritti ci hanno trasmesso, e invece l'atteggiamento dei filologi è o di difenderne la fine, e solo allora parlare dell'insieme essendosi legittimati, ovvero ignorarlo, facendosi forti delle ragioni dell'atetesi. Ora ha realmente senso la pretesa di restituire ad Eschilo ciò che è di Eschilo di fronte ad un poeta che componeva per la scena, e che poteva praticare la variazione, la soppressione e l'inclusione come fecero quelli che dopo di lui aggiornavano le sue opere e componevano nel suo stile, nella misura in cui il loro mestiere permetteva loro di rispettarlo. Per i *Sette*, non abbiamo come abbiamo per il *Re Lear*, un Quarto (Q), e un Foglio (F) e altri stadi intermedi del testo²⁹. Se della tragedia di Shakespeare avessimo solo F, forse l'analisi potrebbe rivelarci cento nuovi versi, ma non potrebbe certo scoprire i trecento di Q che mancano ad F. Nel caso dei *Sette*, accettare le ragioni dell'analisi, cioè togliere dall'opera i versi che crediamo

²⁷ M. Fernández-Galiano, *Esquilo, Tragedias, Introducciòn general*, trad. de B. Perea, Madrid 1986, 141.

²⁸ Piuttosto si penserebbe a un senso generale di «consigliere», e non a una istituzione concreta: cf. H. Lloyd-Jones, *The End of the Seven against Thebes*, CQ 9, 1959, 94: Lupas - Petre, 282 ss.

²⁹ Halio, 59 ss., 265 ss.

introdotti nella versione di cui disponiamo, non implica forse che quello che rimane - tra l'altro un po' troppo breve - sia il testo di Eschilo, per la duplice ragione che possibilmente non è mai esistito, questo testo ideale, almeno così nitido come lo vorrebbe la critica testuale, e che, se fosse esistito, rifarlo a partire dai *Sette* che abbiamo non è chiaro che fosse possibile - così come solo da F non si potrebbe rifare Q nel caso del *Re Lear*.

Se, come propone Radt (T 71), convertiamo le allusioni in Aristofane a tragedie di Eschilo in testimonianze della rappresentazione ad Atene, a pochi anni di distanza, di queste tragedie, ne risulta, fra il 425, anno degli *Acarnesi*, e il *Pluto* del 388 - forse un rifacimento di una commedia rappresentata nel 408 -, un periodo di più di una trentina d'anni nei quali quasi una trentina di opere di Eschilo sarebbero state presentate ad Atene. Di quelle conservate, tanto i *Persiani* come i *Sette* sono presenti in questo elenco, dal quale mancano le *Supplici*. Sono anche presenti le *Coefore* e l'*Agamennone* - e non le *Eumenidi*³⁰ -, dell'*Oresteia*, e ci manca il *Prometeo* - l'*Incatenato*, che ci è arrivato, ma non, forse, il *Portatore di fuoco*.

Così come del *Prometeo* è stato spesso detto che non era di Eschilo, per l'*Oresteia*, che tanti studi hanno saputo presentare, da una parte, come modello delle immagini e dell'intreccio d'immagini che è tanto caratteristico della poesia di Eschilo, e, dall'altra, come luogo privilegiato della sua ideologia - del suo pensiero religioso e politico³¹ -, i filologi si sono limitati alla seclusione di versi, un lavoro nel quale si sono potuti ampiamente adoperare nel caso dell'*Agamennone*, per esempio³², e che non evita di porre alcuni problemi forse rilevanti per quanto riguarda il nostro tema, come fino a che punto si dovrebbe secludere un verso come il 527 perché è uguale all'811 dei *Persiani*; editori come Mazon, Murray e Page sono del parere che non sarebbe necessario, mentre altri studiosi come Wilamowitz, E. Fraenkel, Fernández-Galiano e West l'hanno condannato.

È possibile che, come la variazione, la ripetizione - l'uso in un altro luogo di Eschilo di un verso di Eschilo, opportunamente integrato nel suo nuovo contesto - fosse parte del mestiere dei tragici di stile eschileo. Così, per esempio, il verso *Cho.* 582 (σιγῶν δ' ὄπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια) era ripetuto in qualche luogo del *Prometeo portatore del fuoco* (fr. 351 Mette = 208 R.)³³. Altre volte, la somiglianza fra due versi sembra piuttosto strutturale: il verso *Eum.* 430, per esempio (κλυεῖν δικαίως μάλλον ἢ προᾶξαι θέλει West), che fu usato da Wartelle - che leggeva la correzione δίκαιος di Dindorf - per illustrare - dal δικαίους che è la lettura originale di M, dopo corretta nell'avverbio che stampa West - i problemi che l'antica scrittura attica avrebbe

³⁰ Ma cf. invece R. Cantarella, *Aristoph. Pl. 422-425 e le riprese eschilee*, RAL 20, 1965, 363 ss. (= *Scritti minori*, Brescia 1970, 227 ss.).

³¹ Lebeck, *The Oresteia*; V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino 1978; S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative: The Oresteia*, Cambridge 1984.

³² Wartelle, 69, n. 5; Fernández-Galiano, 165.

³³ Cf. *Sept.* 1; Eur. fr. 413 N².

potuto provocare nella trascrizione delle tragedie all'alfabeto ionico³⁴, non è ripetizione del verso *Sept.* 592 (οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει West) però penso che sarebbe interessante paragonarli. Quest'ultimo verso è conosciuto per tradizione indiretta, che sempre arricchisce la nostra documentazione - come lo fanno a volte i papiri che ci offrono testi già conosciuti per tradizione manoscritta - e negli autori che lo citano leggiamo maggioritariamente δίκαιος al posto di ἄριστος; il soggetto del verbo in forma personale e dei due infiniti è Amfiarao, δίκαιον ἄνδρα secondo il verso 598, ma ἀλκὴν ἄριστον μάντιν al 569. Più che la lettura corretta, ciò che dovrebbe chiamare l'attenzione è lo schema sintattico che condividono i due versi: due infiniti contrapposti per il senso, l'uno esplicitamente preferito all'altro, che dipendono da un verbo, qui di volontà, alla fine del verso - un bisillabo giambico; e quasi con coincidenze semantiche, perché non solo δίκαιος e ἄριστος sono comodamente intercambiabili in molti contesti, ma che 'essere' è a 'fare' come 'sembrare' a 'sentirsi dire'. Qui è uno schema produttivo, che doveva fare parte del mestiere di chi componeva trimetri giambici³⁵, quello che troviamo ripetuto, e se è necessario leggere δίκαιος ο ἄριστος al verso *Sept.* 592 è una questione che non ha del tutto senso, perché il testo di Eschilo permette entrambe le possibilità, ora l'una ora l'altra, senza che sia necessario escluderne alcuna.

Con i suoi studi sulle riprese o revisioni sceniche delle tragedie di Eschilo e in particolar modo dell'*Orestea*, R. Böhme³⁶ si è guadagnato per le sue tesi il rifiuto praticamente unanime dei filologi. Le sue certezze sul carattere orfico-eleusino dell'*Orestea* originale - delle *Eumenidi* in particolare -, su una primitiva Clitemestra sacerdotessa dei poteri sotterranei, sull'assenza di Egisto nel preteso originale, tutto questo fu giustamente censurato³⁷ e ne risultò pregiudicata l'attenzione che forse avrebbero dovuto meritare le sue analisi di alcuni passi³⁸. Il carattere estremo delle sue proposte convertiva la trilogia in un'opera rifatta, ma che conteneva una serie di indizi che permettevano di accedere alla primitiva.

Questa fede arrogante nell'analisi è incompatibile con l'idea del nostro testo dell'*Orestea* come risultato di un processo di collaborazione, attraverso le successive esecuzioni di ogni tragedia, eseguite da Eschilo o da altri poeti di stile eschileo, a partire dalla prima fino al testo di Licurgo. Come è avvenuto alla fine per l'epica omerica, bisognerà che l'analisi delle tragedie non si opponga alla lettura unitaria, e che questa lettura unitaria non risulti incompatibile con la possibilità che ogni tragedia non implichi un testo finito da Eschilo. Condizione di questa lettura unitaria è lo stile eschileo nel senso generale che indicavamo, non un inesistente, irraggiungibile testo

³⁴ Wartelle, 112.

³⁵ Cf. *Ag.* 1043; Eur. *Phoen.* 560, *Or.* 1576.

³⁶ *Bühnenbearbeitung Äschyleischer Tragödien*, I, Basel-Stuttgart 1956; II, ibidem 1959; *Aeschylus correctus*, Bern-München 1977.

³⁷ G. Freymuth, *Gnomon* 31, 1959, 303 ss.; H. J. Rose *ibidem* 32, 1960, 772 ss.

³⁸ C. Miralles, *Emerita* 50, 1982, 215 ss.

ideale. Sia che questo stile eschileo permetta, per ogni tragedia, l'individuazione di strati anteriori del testo, sia che non lo permetta, noi filologi dovremmo avere l'umiltà di riconoscere che il testo di Eschilo è il risultato di un processo che non siamo in grado di controllare, e che ogni tragedia, in quanto opera di poesia, merita una lettura unitaria che non retroceda davanti a reali o fittizi *décalages* ideologici, psicologici o di altro genere, a condizione che essi possano essere collocati tra la prima metà e, almeno, la fine del V secolo e gli inizi del quarto, e più oltre, se assumiamo come termine di riferimento il testo di Licurgo e non quello noto ad Aristofane.

Non so se collocare il testo di Eschilo in questa prospettiva aiuterebbe a risolvere il problema che i filologi sono soliti proporre come l'autenticità del *Prometeo*. Ossia, se smettessimo di pensare a un testo propriamente di Eschilo e considerassimo il *Prometeo* in rapporto alle altre tragedie del poeta, come un pezzo di stile eschileo, il tema si risolverebbe o bisognerebbe ancora pensare a un altro poeta che, indipendentemente dallo stile eschileo, avrebbe composto il *Prometeo* che ci è arrivato?

Non sarà necessario dilungarci sull'esposizione delle ragioni a favore e contro l'attribuzione a Eschilo del *Prometeo* che conserviamo. Sono state esposte con gran chiarezza³⁹. Malgrado sia innegabile che alcune caratteristiche formali importanti lo allontanano dalle altre tragedie, come soprattutto lo scarso ruolo che vi ha il coro⁴⁰ - e altre caratteristiche particolari, ma comunque ugualmente significative⁴¹ - bisogna in cambio tener conto che la dizione è eschilea⁴², che l'antichità unanime non fece distinzione, per ciò che concerne l'autore, fra questa tragedia e le altre di Eschilo, e, inoltre, che, quando in un determinato momento che ci risulta difficile precisare, si cercò, fra i personaggi di ogni poeta tragico, proporre uno ad ogni poeta, il parallelo di Eschilo fu precisamente Prometeo⁴³. Tutto ciò potrebbe anche darsi che si basasse, però, su uno stadio antecedente al testo, più prossimo a Eschilo. Ma anche se fosse così, ideologicamente il *Prometeo* viene da Eschilo.

Se per la sua dizione e dal punto di vista ideologico il *Prometeo* è eschileo, non è propriamente uguale alle altre tragedie eschilee, perché si colloca significativamente più lontano dal poeta dal quale proviene - forse, ben calcolato e dibattuto, tanto lontano come i *Sette*, anche se in un altro modo. Capire il *Prometeo*, leggerlo nei suoi termini e cercare di spiegarlo, invita con molti indizi a considerarlo lavorato da altri poeti - fra i quali talvolta lo stesso Eschilo -, e forse rifatto alla fine da uno di loro, unitariamente, sempre nella tradizione di Eschilo. Nel suo stato, il *Prometeo* conserva caratteristiche molto antiche, e, malgrado siano in contrasto con altre più moderne, alla fin fine il testo

³⁹ M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge University Press 1977; *Aeschylus, Prometheus Bound*, ibidem 1983, 31 ss.

⁴⁰ 16,4% dei versi, meno della metà della percentuale più bassa (32,5%: *Eumenidi*) delle altre tragedie: Fernández-Galiano, 74.

⁴¹ Griffith 1983, 33 ss.

⁴² V. Citti, *Aristofane e il Prometheus Vincit*, Itaca 3, 1987, 93 ss.

⁴³ T 130 R.; cf. N. Palomar, *La figure du poète tragique dans la Grèce ancienne*, in *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*, edd. N. Loraux e C. Miralles, Paris 1998, 94 ss.

in cui appaiono si rivela frutto di un processo di collaborazione caratterizzato dalla volontà di integrazione. Non bisogna dimenticare che il contrasto fra il nuovo e il vecchio - da sempre valutato come eschileo dal punto di vista delle idee, dei contenuti - è anche una caratteristica del suo stile.

Barcelona

Carles Miralles

Osservazioni:

Il discorso di Miralles potrebbe essere considerato un po' come si dice della filosofia, che è quella cosa «con la quale e senza la quale tutto resta tale e quale», e questo per la filosofia è vero. La filosofia non riduce i costi di produzione dell'energia elettrica e non aumenta la vendita delle mele: dunque, dice la gente al vil guadagno intesa, essa è inutile. Noi sappiamo tuttavia che la filosofia ci dà la consapevolezza del nostro essere e del nostro operare e dunque il suo essere senza prezzo la rende particolarmente preziosa. Il discorso di Miralles si rivolge alla nostra coscienza piuttosto che alla nostra τέχνη e vuole avvertirci dei limiti di quest'ultima, ma non toglie nulla all'importanza né alla necessità di essa. La scoperta del *POxy. 2256, 3* ha modificato molte nozioni che ritenevamo acquisite sulla cronologia delle tragedie di Eschilo, ma non ha distrutto la nostra convinzione che la cronologia del poeta sia un momento importante per valutare la sua opera e il significato delle varie fasi che si possono ipotizzare per essa, e nemmeno molte osservazioni che erano state fatte in precedenza sui «caratteri arcaici» di essa. Quei caratteri ci sono ancora, anche se forse sono arcaicizzanti o forse, come suggerisce Garvie, sono semplicemente sperimentali. Il discorso di Miralles significa che il nostro lavoro contiene una forte dose di precarietà, e che la pretesa di ricostituire il testo di Eschilo, in sé, è in termini assoluti improponibile. Ma per chi sa bene che tutto il nostro lavoro (non solo nella filologia classica, naturalmente) è di per sé precario e che la ricerca della verità non è roba fatta per noi, creature di un giorno, potrebbe sembrare superfluo. Non lo è, ogni tanto qualcuno deve ricordarci 'memento mori', anche se la mortalità fa parte della nostra essenza e se comunque il nostro compito è vivere, tanto più se lo fa con il garbo e la finezza con cui lo ha fatto Miralles per il lavoro testuale. Ma proprio per questo il lavoro filologico mantiene tutta la sua attualità. Il fatto che non abbiamo nessuna certezza riguardo la trasmissione del testo da Eschilo a Licurgo, e poi ancora fino ad Aristofane di Bisanzio, non ci toglie alcune modeste certezze, destinate a restare tali fino a prova contraria: che la nostra tradizione medievale sia chiusa, e che in molti casi le testimonianze della tradizione indiretta siano imprescindibili per raggiungere un testo più credibile, e così via; potremo sempre additare nei testimoni sopravvissuti errori di lettura di maiuscola e di minuscola, e cercare di rendere un po' meno precario il testo che abbiamo ricevuto, e magari di risolvere le contraddizioni esistenti tra i

diversi testimoni, quando questi esistono e sono in contrasto tra loro, il che spesso avviene. Questo merita di essere fatto anche se con i margini di precarietà che Miralles ci ha ricordato nel suo intervento.

Vittorio Citti

Page 5: It is true that the text of Lycurgus is chronologically closer to Sophocles and Euripides than to Aeschylus, but one should take account also of the fact that in the fourth century Euripides' plays were reproduced more often than those of his predecessors, so that his text seems to contain more actors' and producers' interpolations and other alterations.

Page 6: Was the poet ever the χοροφῶρος of his own chorus?

Page 7: One might cite also Philostr. *Vita Apollon.* 6.11 and Quintilian 10.1.66. I should welcome some discussion of what the latter meant by *correctas eius fabulas*.

Page 9: Does *Frogs* 1026 necessarily mean that Aristophanes understood *Persae* to be a later play than *Septem*? Dover comments, «Perhaps he did not address his mind to the chronological question at all, but gave the plays the order required by the argument he constructs for Aeschylus».

Page 10: I am not sure why such alterations should be mainly in the recited parts. I should guess rather that there was less of a tradition of tragic choral singing in Syracuse than in Athens, and that for that reason the choral lyrics would be more, not less, liable to alteration for a Sicilian performance.

Page 11: I do not believe that *Supplices* is an archaizing play. In structure it seems to me to be highly experimental, and in style not to be significantly different from the other surviving plays of Aeschylus. If what we have is the text of a supposed second production of the play, and if it seemed stylistically old-fashioned to its audience, it is strange that it won the first prize.

Some critics think that the ending of *Septem* shows knowledge, not only of *Antigone*, but of Euripides' *Phoenissae*.

Page 14 n. 36: See also Böhme's most recent *Eppur si muove, und sie bewegt sich doch: das Mirakel der Äschyleischen Orestie*, Bern-Stuttgart-Wien 1997.

Alex F. Garvie

Je crois que Carles Miralles a tout à fait raison de considérer que ce qui a été rejeté par les philologues comme inauthentique dans le texte d'Eschyle peut appartenir, si le jugement critique d'inauthenticité est fondé, à une tradition authentiquement eschyléenne. La fin des *Sept*, qui suppose en fait l'existence de l'*Antigone* et des *Phéniciennes*, est non seulement écrite en style eschyléen, mais tend à montrer que le drame d'Eschyle contenait déjà, virtuellement, l'intrigue inventée par Sophocle et,

surtout, permettait d'en éclairer mieux le sens (comme drame non pas d'individu, Créon, mais de la cité, qui se scinde).

Mes questions quant à l'idée de 'variance', que Carles Miralles nous propose de transposer ici de l'épopée ou de la poésie lyrique occitane au drame ancien, portent sur deux points, l'un relevant de l'observation, l'autre de la méthode. Ce sont de vraies questions, dont je n'ai pas la réponse.

- Les éléments que l'on peut avancer pour justifier l'application de ce modèle de la variance, qui concerne autant la composition que la transmission des œuvres, sont dans le cas de la tragédie en nombre très limité: quelques vers des *Sept*, quelques répétitions (entre *Agamemnon*, 527 et *Perses*, 811, ou à l'intérieur de *l'Agamemnon*, entre le vers 863 et 871). Il n'y a peut-être pas là la marque d'un type de texte, même si l'idée que la répétition, avec le décalage qu'elle introduit entre les emplois, fait partie du métier, de la compétence du ou des poètes, est à l'évidence très féconde. Qu'a-t-on comme matériau textuel qui vienne renforcer cette idée?

- Le point de vue de la 'variance' change radicalement l'idée (maintenue par C. Miralles) d'unité de l'œuvre: l'unité ne caractériserait plus une œuvre donnée, fermée et isolée, mais l'œuvre (au masculin) d'un poète ou d'une école. Cependant, les éléments qui permettent d'identifier ce qui varie, ce qui se transforme d'une performance ou d'une version à l'autre, sont produits par une philologie traditionnelle qui ne considère, elle, que l'œuvre fermée, authentique, que le texte supposé venir d'un auteur. Comment passe-t-on d'une philologie à l'autre, ou comment tenir ensemble, dans une même démarche critique, les deux points de vue (de l'œuvre, au sens traditionnel, et de la variance), qui s'opposent entre eux? Peut-on vraiment définir ce qui change?

Pierre Judet de la Combe

Replica:

✦

A V. Citti

I am grateful to Prof. Citti for suggesting that my arguments are not incompatible with the noble art of the philologists. However, my discourse is not philosophical, but that of a philologist, on the limitations of philology to establish what we know as the text of Aeschylus. Once these limitations are established, I do not know if we should believe that «tutto resta tale e quale». We could suppose that there is no difficulty, but it would be more consistent not to ignore the problem and consider the consequences it has for our art.

A A.F. Garvie

I thank Professor Garvie for all his observations. I would add to his bibliographical indications his own book on *Suppl.* cited in note 21 on the 'experimental' character of the archaism of this tragedy. I speak of the archaism of this tragedy and refer to some of the consequences that some philologists have inferred from it. I do not think it is experimental, but I did not think it necessary to say so. However, I would like to make these four comments on the four observations of Professor Garvie. Page 5: I do not discount the possibility that «il dubbio si possa porre sul testo di Euripide», for the reasons adduced by Garvie and for certain other reasons, but what I meant to show was the distance between Aeschylus' performances of his tragedies and the text of Lycurgus. This way my aim. Page 6, line 8: «istruire» translates διδάσκειν: cf. A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, Italian translation of the second edition revised by D. J. Gould and D. M. Lewis, Firenze 1996, 76, 99. Page 9: I am sorry, but *pace* Dover the most immediate and obvious meaning of εἴτα in *Frogs* 1026 is temporal: 'then', 'next'. Page 10: It was not my intention to contrast two traditions of tragic choral singing. My opinion is that the music, the metric responses and the lexical features make the choral parts less subject to elimination, substitution or variation than the recited parts.

A P. Judet de la Combe

P. Judet de la Combe singles out indeed the terms in which I considered the question of the unity of the work. In my argument, variance is a necessary hypothesis. but I do not see that we should expect our textual tradition to provide us with examples, because the fixed nature of the text eliminates variance. To identify the marks of a type of text, which is exactly what is needed., we should find a way to individuate and consider the signs that the *métier* of the poet may have left in the textual material available. It would be useful to find ideas of this kind, and verifiable ideas; if we had some, and if we applied them, we would be able to progress towards «the other philology».