

Lexis Supplementi | Supplements 8

e-ISSN 2724-0142
ISSN 2724-377X

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 5

L'Orestea di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini

Maria Cecilia Angioni



Edizioni
Ca' Foscari



L'*Orestea* di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini

Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

Serie coordinata da
Vittorio Citti
Paolo Mastandrea
Enrico Medda

8 | 5



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

General Editors

Vittorio Citti (Università degli Studi di Cagliari; Università degli studi di Trento, Italia)

Paolo Mastandrea (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Enrico Medda (Università di Pisa, Italia)

Scientific Board

Giuseppina Basta Donzelli (Università degli Studi di Catania, Italia)

Luigi Battezzato (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia)

Riccardo Di Donato (Università di Pisa, Italia)

Paolo Eleuteri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Michel Fartzoff (Université de Franche-Comté, France)

Alessandro Fusi (Università della Tuscia, Italia)

Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Liana Lomiento (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Italia)

Giuseppina Magnaldi (Università degli Studi di Torino, Italia)

Silvia Mattiacci (Università degli Studi di Siena, Italia)

Giuseppe Mastromarco (Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia)

Raffaele Perrelli (Università della Calabria, Cosenza, Italia)

Editorial Board

Stefano Amendola (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Federico Boschetti (ILC-CNR, Pisa; VeDPH, Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Antonella Candio (Ricercatrice indipendente)

Laura Carrara (Università di Pisa, Italia)

Federico Condello (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

Carlo Franco (Ricercatore indipendente)

Alessandro Franzoi (già Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Massimo Manca (Università degli Studi di Torino, Italia)

Roberto Medda (Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Valeria Melis (Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Luca Mondin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Stefano Novelli (Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Giovanna Pace (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Antonio Pistellato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Ravenna (già Università degli Studi di Padova, Italia)

Giancarlo Scarpa (Ricercatore indipendente)

Paolo Scattolin (Università degli Studi di Verona, Italia)

Matteo Taufer (Ricercatore indipendente)

Olga Tribulato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Martina Venuti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

e-ISSN 2724-0142

ISSN 2724-377X



URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/lexis/>

L'*Orestea* di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini

Maria Cecilia Angioni

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2022

L'*Oresteia* di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini
Maria Cecilia Angioni

© 2022 Maria Cecilia Angioni per il testo
© 2022 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Il testo è distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
The text is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio qui pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di doppia revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari. Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: this essay has received a favourable evaluation by subject matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Advisory Board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione luglio 2022
ISBN 978-88-6969-610-7 [ebook]
ISBN 978-88-6969-611-4 [print]

L'*Oresteia* di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini / Maria Cecilia Angioni — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2022. — xvi + 92 pp.; 23 cm. — (Lexis Supplementi | Supplements; 8, 5). ISBN 978-88-6969-611-4.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-611-4/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-610-7>

L'*Oresteia* di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini

Maria Cecilia Angioni

Abstract

The essay analyses Pasolini's translation of the *Oresteia* for performances in the Syracuse theatre in 1960. Word by word and through constant comparison with the texts Pasolini used (mainly Paul Mazon's edition), the linguistic processes through which Aeschylus' language is broken down and then recomposed in Pasolini's poetic language are recorded, thus generating continuous semantic shifts between the original and the new text. By considering the variations of meaning in an organic way and relating them to each other, the interpretation of the modern poet emerges clearly and powerfully.

Keywords Pasolini. Aeschylus. *Oresteia*. Translation. Classical Reception.

L'*Oresteia* di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini

Maria Cecilia Angioni

Sommario

Préface

Une philologie de la traduction

Pierre Judet de La Combe

xi

Introduzione

3

1 Pasolini e l'*Oresteia*

11

2 La lettera del traduttore

15

3 Metodologia

19

4 Traduzione: dislocazione di concetti

23

5 Traduzione: temi e immagini ricorrenti

31

6 Lingua

39

7 Guerra

45

8 Diritto, Legge, Potere

53

9 Coscienza

63

10 I personaggi

77

Conclusioni

83

Bibliografia

85

Αυτές οι πέτρες που βουλιάζουν μέσα στα χρόνια ώς πού θα με παρασύρουν;
Τη θάλασσα τη θάλασσα, ποιός θα μπορέσει να την εξαντλήσει;

E queste rupi naufraghe nel tempo fino a dove
Mi svieranno? E il mare, il mare chi l'asciugherà?

Y. Seferis, *Mythistorima*, *Κ' Ανδρομέδα*

ἔστιν θάλασσα, τίς δέ νιν κατασβέσει;

È il mare – e nessuno mai lo svuoterà!

Aesch. Ag. 958 (trad. P.P. Pasolini)

Préface

Une philologie de la traduction

Pierre Judet de La Combe

Centre Georg Simmel, Ehess-CNRS Paris, France

Pasolini cinéaste invente des images qui savent représenter l'irreprésentable. Il y arrive. Dans ses *Appunti per un'Orestiade africana*, il parvient à nous faire voir les Érinyes, filles terrifiantes et informes de la nuit, en filmant en noir et blanc de grandes palmes lisses qui oscillent dans le vent ; elles occupent presque tout l'écran. La terreur est là, tranquillement. Pas besoin de plus. Ou, pour Cassandre : une chanteuse dans un bar de Harlem à la voix suraiguë. Elle porte depuis son lieu très lointain la tristesse de celle qui sera bientôt égorgée. Elle en fait un mal d'autant plus vif qu'il se déploie avec la beauté d'un long chant maîtrisé. Ce que s'efforce de montrer la tragédie, la brutalité inouïe que subissent les existences, est bien atteint, mais indirectement, par un décalage, avec des images qui n'ont au départ rien à voir avec l'histoire racontée. Ce détour inattendu fait sans doute leur réussite.

Mais que faire avec les mots ? Ils risquent d'être trop directs, trop connus, et de banaliser. Les cruautés du monde ne se disent pas simplement. Il faut un biais. Pasolini le trouve. Il invente encore, en recourant à la traduction. Il prend appui sur le texte d'un autre qui, en son temps, a su dire les peurs, les blessures des humains, non pas en parlant de l'homme, de sa condition en général, mais en étant au contraire très précis, en reliant douleurs et désastres individuels et collectifs à des situations sociales et politiques bien définies, celles

qu'il avait tous les jours sous ses yeux à Athènes. Il est précis, précisément parce qu'il ne parle pas directement des violences qui traversent la société athénienne et les individus qui s'y débattent ; ce serait trop facile. Il le fait de manière 'allusive', comme y insiste Pasolini, en invitant les Athéniens à se reconnaître dans les histoires mythiques incroyables qu'il leur raconte, à s'y retrouver, malgré la distance. Il les invite à entendre ce qu'il y a sous les mots.

Eschyle est un modèle, l'auteur qu'il aurait voulu être. Ce n'est pas un texte à traduire, mais un outil, un ami, qui l'aide à trouver des mots et des phrases qui soient au moins un peu vrais, efficaces, quant à ce qui a lieu dans l'histoire humaine, qu'elle soit antique ou moderne. La douleur, la violence et la possibilité que quelque chose comme une raison y émerge restent toujours d'actualité, quelle que soit l'époque.

On n'est donc pas dans une relation binaire, celle qui confronte un traducteur plus ou moins fidèle et dégoûté à un texte original – les hellénistes auraient dû se garder de juger Pasolini selon cette relation. On est dans une affaire à trois : l'*Orestie* grecque, le texte italien de Pasolini (dans son italien à lui), et quelque part entre les deux, en un lieu incertain, difficile et toujours à creuser, ce que l'un et l'autre texte visent en commun : le monde des luttes humaines, dont il s'agit de comprendre et de dire quelque chose de sensé. Pasolini regarde Eschyle au travail quand avec et au-delà de ses mots il essaie d'exprimer quelque chose du réel, et se sert de ce qu'il a produit pour refaire son propre chemin, avec la même visée, mais dans un langage nouveau. Pas seulement en mettant de l'italien à la place du grec, mais en trouvant un italien qui, comme le grec d'Eschyle, sache dire son époque et qui se détourne résolument du faux italien grécisant des amateurs exaltés, mais bien peu lucides, de la culture classique.

Pasolini dit être très peu philologue dans sa traduction, et fait semblant de s'en excuser. Mais il fallait quelqu'un d'extrêmement philologue pour comprendre ce qu'il a fait et nous l'expliquer. Il fallait prendre au sérieux sa traduction comme texte, dans ses choix, dans l'épaisseur du matériau langagier, historique et poétique qu'il se donne et transforme.

Maria Cecilia Angioni, qui nous offre ce livre, est cette philologue. Elle ouvre une voie tout à fait nouvelle, en lisant Pasolini avec le même sérieux, la même absence de préjugés et la même précision qu'elle met (et qu'il faut mettre) à lire Eschyle. Une œuvre poétique, dans sa cohérence, son propos, ses réussites et aussi ses limites, apparaît, face à une autre. Maria Cecilia Angioni ne se contente pas de définir une manière de traduire, un style. Elle échappe aux faux dilemmes où s'enferment les analyses traductologiques (le traducteur met-il l'accent sur la langue d'origine, la 'langue source', ou sur la langue d'arrivée, la 'langue cible' ?). Cette question ne se pose tout simplement pas vu le propos de Pasolini : faire parler Eschyle main-

tenant tel quel. Tel quel, cela veut dire en le débarrassant des entraves qu'au nom d'une fausse fidélité au grec et à la culture classique on lui a imposées. Le travail doit, à l'origine, être beaucoup plus humble, plus fidèle.

Comme tout vrai philologue, elle procède pas à pas, analysant, commentant chaque phrase du traducteur, en essayant de reconstruire les raisons de ses choix. Elle découvre une écriture. Des reprises, parfois infimes, un adverbe, un adjectif, tissent d'un bout à l'autre de la trilogie des lignes de sens : le lecteur et le spectateur entrent peu à peu dans un monde sémantiquement cohérent. Mais, et c'est l'un des grands acquis de ce livre, cette cohérence ne tient pas seulement au fait qu'une même langue, que de mêmes images ou tournures servent de support à l'ensemble ; ce serait en fait attendu et peu convaincant. C'est plutôt qu'un même geste singulier d'artiste réfléchissant sur son art paraît, grâce à ces analyses, être à l'œuvre derrière la foule des micro-décisions qui font la particularité de l'écriture de Pasolini. Cette particularité, si frappante, est, telle que Maria Cecilia Angioni sait la reconstruire avec minutie et profondeur, historique en plusieurs sens.

Historique, d'abord, parce que Pasolini traduit, c'est-à-dire respecte et transpose la visée première du texte, trouve les notions, les pensées qui donnent « maintenant » (1960) un sens au langage ancien des personnages. L'écart, lié à l'histoire, est chez lui parfaitement assumé. D'un coupable voué à la destruction par les dieux, Pasolini dit qu'il paye parce qu'il a été « *Ossesso della Corruzione, | figlia dell'Errore che lo attrae* » (Ag. 385 s.). Il traduit *Peithô*, 'Persuasion', par 'Corruzione', et fait de la soumission à cette force négative une 'obsession', une 'attirance'. Eschyle n'avait pas recours à ce vocabulaire. Il invoquait, par métaphore, une réalité politique. L'erreur est chez lui une 'conseillère', et la Persuasion fait 'violence', contrairement à sa fonction politique première. Si Pasolini change de registre, ce n'est pas par anachronisme, mais pour pointer ce qui dans la culture de son temps permet d'expliquer la déviance d'un individu avide qui devient criminel, opposé à toute forme de justice. Eschyle rendait compte de ce dévoiement en faisant jouer métaphoriquement un langage politique perverti. Il ne disposait pas de la psychanalyse. Pasolini, cherchant à dire la même chose, fait jouer la force du désir et l'obsession. Le livre de Maria Cecilia Angioni multiplie ces analyses, qui sont 'génétiques' au sens où elles reconstruisent les processus qui débouchent sur le texte de Pasolini.

Et c'est historique aussi en un autre sens, qui explique l'enthousiasme de Pasolini pour ce texte. Le passage historique par des divinités du passé auxquelles nous ne croyons plus, comme les Érinyes, ouvre un sens actuel. Maria Cecilia Angioni remarque qu'on a reproché à Pasolini un certain sentimentalisme, un recours trop fréquent à des termes psychologiques comme ceux qu'on vient de voir. Le dé-

despoir, l'angoisse, et, à l'inverse, la conscience, la raison, abondent, là où Eschyle ne les met pas. On a pu y voir l'influence de Paul Mazon, qui en 1925, en ouverture à son édition-translation de la pièce beaucoup utilisée par Pasolini, déclarait que « *L'Agamemnon* est le drame de l'angoisse » – phrase qui peut laisser perplexe. Si Pasolini dépend de ce penchant, très daté, de beaucoup d'interprètes pour les grandes émotions 'tragiques' qui déchirent les personnages et le chœur et leur confèrent une grandeur humaine et plaintive appréciée de beaucoup d'amateurs en mal de sublime, et s'il en parseme son texte, il échappe en fait à cette sentimentalisation pieuse et résignée de la tragédie. Comme le montre Maria Cecilia Angioni, la psychologie devient chez lui psychanalyse et par là terrain d'une libération possible.

Pasolini reconstruit des dialectiques, en bon hégélien marxiste qu'il est : les affects, les passions, les instincts sont bien là, prenants. De l'intérieur, ils tiennent les 'sujets'. Mais le théâtre ancien en fait aussi et surtout des 'objets' extérieurs, des êtres dotés d'une identité bien établie. Les passions deviennent des divinités qui tourmentent et qui apparaissent sur scène, les Érinyes. On peut dès lors traiter avec elles ; non plus seulement les subir, mais, comme dans une cure psychanalytique, les restreindre et les accueillir aussi, tant elles sont nécessaires et toujours menaçantes. Le théâtre grec, pour Pasolini, est dialectique : les sujets humains se reconnaissent dans des forces extérieures, objectives, qui les enserrant et tentent de les guider. Le sentimentalisme est exclu, puisque ce sont des divinités extérieures qui incarnent, concentrent ces sentiments et leur donnent vie. Le livre montre avec précision comment les mêmes forces travaillent le langage subjectif des personnages, dans ses détails, et l'action générale, objective, des drames.

Pasolini se démarque ainsi de tant de lectures et d'adaptations contemporaines des œuvres anciennes, qui évoquent la force des dieux et la cruauté du destin sur un mode triste, souffrant et parfois larmoyant, puisque les dieux viennent broyer une liberté humaine à jamais perdue (liberté dont aucun auteur ancien n'avait l'idée). Ne comprenant pas la distinction stricte qu'avait établie Friedrich Schiller entre poésie naïve (ancienne) et poésie sentimentale (moderne), ils font de la tragédie une douleur intérieure, un effondrement. Pasolini apparaît grâce à ce livre plus rigoureux. Le destin, chez lui, se combat ; il est en nous et hors de nous. Il s'agit de le mettre hors de nous, et de le regarder.

Pour comprendre la portée poétique, théâtrale et historique du travail de Pasolini, celui de Maria Cecilia Angioni suit une voie étroite : une analyse des mots, puisque, comme le disait Charles Miralles, avec qui elle a tant travaillé, la tragédie est d'abord une poésie de mots, parlés et chantés. Le choix fait apparaître un métier, un Pasolini artisan.

Un autre artisanat était requis, plusieurs passages, plusieurs langues, pour qu'une telle philologie de la traduction soit possible. La philologie classique, d'abord, avec Vittorio Citti, avec les hellénistes de Cagliari, puis le Doctorat de Trente, et son atelier d'étude intensive d'Eschyle. Puis le départ en mer, l'embarquement pour une autre langue (même si une partie de la Sardaigne la parle), catalane, pour un long temps à Barcelone. Autour de Carles Miralles, que nous regrettons tant, qui savait lire les textes anciens avec force et rigueur, en philologue, mais aussi écrire des poèmes, ce qui est interdit à la plupart des philologues, autour de Carles Garriga, qui sait trouver le chemin juste entre grec ancien et philosophies contemporaines, la modernité y est aussi, comme la Grèce ancienne, un objet à lire à la lettre et à scruter, pour lui rendre justice et lui donner un visage plus vrai. Le livre fut d'abord une thèse catalane, *L'Oresteia d'Èsquil a la traducció de Pier Paolo Pasolini*, puis est revenu à la langue de son auteure et de Pasolini. Ces déplacements, distances, retours, ont fait œuvre. Ils en étaient la condition.

**L'*Orestea* di Eschilo
nelle parole di Pier Paolo Pasolini**

Per Carles Miralles, per Vittorio Citti
e per Alfredo Charruyer

Introduzione

L'esercizio della filologia produce testi che ambiscono ad essere il più possibile vicini all'originale. Tale produzione è divenuta essa stessa materia di studio e, come per altre discipline, ha generato un prolifico dibattito sulla *storia* della filologia. Giacché la *constitutio textus* implica un'interpretazione ed è inserita in modo imprescindibile entro differenti cornici estetiche e filosofiche e collegata al contesto sociale e antropologico in cui essa si iscrive, fare chiarezza sulla ricezione del testo antico significa offrire un contributo importante alla sua comprensione, nel tentativo di 'scrostare' gli automatismi interpretativi che si stratificano sui testi.¹

La tragedia, inoltre, nel suo essere testo destinato alla rappresentazione, dà origine a un'ulteriore pleora di testi letterari che ricreano incessantemente il mito tragico attraverso nuove traduzioni e allestimenti scenici.

¹ Così, grazie a Vittorio Citti, nacque alla fine degli anni Novanta all'interno della scuola di dottorato dell'Università di Trento un lavoro articolato e rigoroso sullo studio della tradizione di Eschilo: da Tournebus, Robortello e Vettori, passando per Portus, Stanley, Porson, sino ad Hermann; l'ambizioso progetto di quel lavoro, cioè ripensare la tradizione testuale - e metrica - eschilea nel suo insieme, si è concretizzata nella pubblicazione, attualmente in corso, del nuovo Eschilo a cura dell'Accademia dei Lincei. Cf. Di Donato 2006 sulla traiettoria degli studi eschilei dagli anni Sessanta in poi.

Si crea così una sorta di ‘doppia’ tradizione: quella degli studi e quella della fruizione artistica, dedicata alle scene o alla rilettura. Pur non essendo questa di certo la sede per affrontare le dinamiche che sottostanno a tale duplice esegesi, si vuole tuttavia suggerire come il testo tragico sia di volta in volta sottoposto a un’ermeneutica complessa, da un lato per il diverso approccio con cui ci si accosta ad esso (secondo una prospettiva filologica o di rielaborazione artistica in senso lato), dall’altro per il fatto che il testo attraversa diverse epoche storiche, che portano con sé differenti modalità di percezione del ‘tragico’.²

Il dramma, infatti, continua dalla sua distanza a interrogare l’uomo moderno e diviene paradigma mitico nella situazione contemporanea. Vidal-Naquet nel breve saggio *Il soggetto tragico: storicità e transistoricità* ne sintetizza così la capacità di istituire costantemente un luogo di ricerca di senso per l’uomo di ogni epoca:

[nella tragedia] viene messo a nudo il gioco di forze contraddittorie alle quali l’uomo è sottoposto perché ogni scelta, ogni cultura, allo stesso titolo di quella greca, comporta tensioni e conflitti. Attraverso questa via, la tragedia propone allo spettatore un interrogativo di portata generale sulla condizione umana, i suoi limiti, la sua necessaria finitezza. Essa porta in sé, nel suo intento, una specie di sapere, una teoria relativa a questa logica illogica che presiede all’ordine delle nostre attività di uomini. Vi è tragedia quando, attraverso la costruzione di questa esperienza immaginaria che costituisce una trama, con la sua progressione drammatizzata, attraverso questa *mimesis praxeōs*, come dice Aristotele, questa simulazione di un sistema coerente di azioni successive che conducono alla catastrofe, l’esistenza umana accede alla coscienza, insieme esaltante e lucida, tanto del suo inestimabile valore quanto della sua estrema vanità.³

La tragedia è, inoltre, politica: era così quando gli Ateniesi assistevano al dramma, inteso come ‘fenomeno sociale totale’, e ha continuato a esserlo ogni volta che è stata riproposta, inserita in un contesto moderno o rappresentata secondo il testo originale – ma bisogna domandarsi secondo quale *constitutio textus*. Negli anni in cui l’*engagement* politico sfociava in una militanza esplicita, lo studio della tragedia

² Cf. Condello 2013, il quale ricorda che la relazione tra ipotesto e ipertesto non può considerarsi soltanto biunivoca, cosa che annullerebbe, di fatto, il percorso del testo nel tempo. Per quel che riguarda la traduzione di Pasolini, abbastanza facilmente, si possono riconoscere le ascendenze thomsoniane e marxiste, come anche la lettura filosofica della scuola di Francoforte, per esempio, mentre, a livello più specificamente testuale, è necessario il confronto col francese di Mazon e con l’italiano di Mario Untersteiner, a loro volta debitori verso la tradizione ermeneutica che li precede.

³ Cf. Vernant, Vidal-Naquet 1991, 65-76, in particolare 75-6.

ha risposto a questa necessità: basterà citare i volumi di Miralles, di Citti, di Di Benedetto, di Thomson o de Sainte-Croix.⁴ La lettura della tragedia, dunque, si espande in direzioni complesse e propone continuamente un'ermeneutica della sua rilettura.

Studiosi come Bierl, Flashar, Taplin, Hall, Macintosh,⁵ solo per citarne alcuni, hanno dato vita ad una nuova prospettiva di studi che indaga sulla rielaborazione moderna del dramma greco. Tale ricerca solleva alcuni problemi di ordine metodologico:⁶ troppo spesso si parla genericamente di 'mito' o di 'tragico' in riferimento a una sorta di *fabula* che estrapola la vicenda mitologica dalle parole che l'hanno creata per poi trascurarle, quando il 'mito' di Medea o di Edipo o di Oreste è costituito invece, in gran parte, dalle parole di Eschilo, di Sofocle o di Euripide o di altri poeti che attraverso una lunga tradizione ne offrono la propria interpretazione. Tanto il testo di partenza (la tragedia attica) come quello d'arrivo (il dramma moderno) paiono troppo spesso interpretati in relazione alla funzione politica o esistenziale agita dai nuovi eroi creati per la scena moderna, mentre la ricerca sembra tralasciare – o non indagare con l'opportuna attenzione – ciò che è più importante, cioè la parola che ricrea il mito.⁷

La tragedia è fondamentalmente poesia, consiste in *parole* che si dicono o si cantano, e come tale è il risultato dell'esercizio del proprio mestiere da parte di alcuni poeti attici. Ogni tragedia è, prima di tutto, poesia. Certamente il vedere, l'apparenza, l'immaginare, formano parte dello spettacolo che, nella festa, costituisce la tragedia e per questo, assieme alla commedia, che ne condivide tale caratteristica, è rappresentata in un 'luogo per vedere', che è il teatro.⁸

⁴ Cf. per esempio Thomson [1916] 1941; [1938] 1966; [1945] 1979; Miralles 1968; Citti 1979; Di Benedetto 1978; de Sainte-Croix 1981.

⁵ Cf. Flashar 1991; Bierl [1996] 2004; Macintosh 1997; Hall, Macintosh, Taplin 2000; Hall, Macintosh, Wrigley 2004; Macintosh et al. 2005 e il più recente Futo Kennedy 2017.

⁶ Daria Bertolaso (2006) a proposito del libro di Bierl, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche* (2004) osserva che «La frenetica raccolta [...] e catalogazione ricordano l'ansia enciclopedica delle più prolifiche operazioni culturali ed editoriali di impronta positivista, esprimono forse la condivisibile paura della perdita del vastissimo patrimonio culturale lasciato dal Novecento». Cf. anche Rubino 2012 sull'argomento.

⁷ Cf. in generale Bollack [1997] 2007, *La Grecia di nessuno. Le parole sotto il mito*, in cui si rivendica sin dal titolo e con forza polemica la centralità della parola; cf. soprattutto 228 ss. Ovviamente, vi è anche il caso di creazioni che sembrano prescindere dall'influenza diretta dei poeti tragici, come nel caso di nuovi drammi con un argomento che non esisteva nell'antichità (come il *Pilade* di Pasolini) o nel caso di opere costruite a partire da tragedie che non sono arrivate sino a noi, come nel caso della *Crisotemi* di Ritsos.

⁸ Cf. Miralles 2009, 10.

Spesso in relazione all'*Orestidae* di Pasolini il discorso verte intorno all'idea politica che vi è sottesa, su Thomson e sul suo approccio marxista; le parole, però, che portano il dramma dalla Atene del quinto secolo fino alla Siracusa del 1960 restano trascurate. Di recente gli studi propriamente linguistici sulla traduzione⁹ si sono intensificati e, parallelamente, si è indagato sui nuclei tematici che vi ricorrono, contestualizzati all'interno della produzione pasoliniana in generale.¹⁰

Il saggio qui proposto parte da un'idea emersa dalla collaborazione con Carles Miralles, grecista e amato poeta in lingua catalana: decidemmo di accostarci alla traduzione di Pasolini analizzandola per intero, filologicamente e verso per verso. Questo approfondito lavoro, di cui questo saggio propone una parte, ha fatto emergere gli scarti semantici con cui Pasolini riveste di senso autonomo e nuovo il verso greco; tali diversioni, se considerate nel loro insieme, svelano una rete di nuclei di senso che percorre l'intera traduzione e che conferisce una nuova prospettiva al testo eschileo.¹¹

Appare così con chiarezza l'intenzionalità di rivestire il testo greco di una funzione nuova ed è possibile individuare i concetti chiave su cui il poeta fa leva per portare il proprio Eschilo nel teatro di Siracusa.

L'analisi delle parole, dunque, da un lato evidenzia come 'l'insieme di senso' della traduzione sia costruito in modo coerente e costante attraverso una serie di rimandi interni, dall'altro permette di considerare il testo di Eschilo e il testo di Pasolini in modo che entrambi possano comunque conservarsi autonomi. La traduzione, nel suo 'fare senso', non dipende da una corretta lettura di Eschilo, quanto semmai dalla nuova struttura semantica che Pasolini mette in opera: sarà proprio tale costruzione che questo studio ha il proposito di analizzare.¹²

9 Cf. Fusillo 2012 e 2020, fondamentali per un approccio alla traduzione, cui si aggiungano Greco 2009; Picconi 2012; Condello 2012a; Morosi 2016; Falzone 2017, che analizzano il testo da un punto di vista più specificatamente linguistico. Nel 2020 è edito il volume della traduzione *Pasolini, L'Orestidae di Eschilo*, con prefazione di Massimo Fusillo, prima consultabile nell'edizione delle opere teatrali di Pasolini nella collana *I Meridiani* (Siti, De Laude 2001). Si è ricercato anche sugli effetti della rappresentazione nel pubblico coevo, mettendo in luce se vi fu o meno 'vero scandalo', cf. Condello 2012a, poi ripreso e ampliato da Dall'Ara 2017.

10 Cf. Falzone 2017 e, ancora, l'acuta analisi di Condello 2012a, 14 ss., che mette in risalto, integrando la suggestiva prospettiva di Franco Fortini, come la traduzione di Pasolini sia percorsa da due pulsioni complementari e convergenti, la tendenza a «incrementare il dato soggettivo, e a incrementare in pari grado l'enfasi oggettiva. Un sistema razionalmente organizzato in $\alpha\theta\eta\mu\alpha\tau\alpha$ o, se si preferisce, un'esplosione di soggettività che si coagula immediatamente - e retoricamente - in un preciso diagramma di astrazioni e prosopopee».

11 Il materiale è stato elaborato nella tesi di dottorato, *L'Orestea d'Èsquil a la traducció de Pier Paolo Pasolini*, discussa il 7 settembre 2013. L'analisi per temi è stata pubblicata in tre articoli: Angioni 2014; 2019 e 2021.

12 Sui problemi posti nella traduzione dal testo greco, cf. Judet de La Combe 2015, XXXVXL. Sulla traduzione, in generale, cf. Mounin 1965, 155, il quale sottolinea che in

La lettura pasoliniana della trilogia è palesemente scorretta e funzionale alla dimostrazione della tesi politica che il poeta vi leggeva;¹³ tuttavia la traduzione con la sua nuova forma di senso è di per sé significativa perché contribuisce a costituire la storia del testo nel suo percorso culturale. E se è vero, come sottolinea Condello, che è allarmante «invocare contro la filologia, le ragioni di una astratta, storica ‘poesia’», è vero anche che in questa sede tale contrapposizione non è rilevante; piuttosto, interesserà chiarire la genesi del testo di Pasolini: in che modo risulti coerente nel suo complesso, quali aspetti il poeta approfondisca o inserisca in modo autonomo e, soprattutto, perché. In altre parole, se anche si ammettesse questo Eschilo moderno sia «elementare» e «binario», frutto di una «coerente semplificazione traduttiva»,¹⁴ tuttavia tale relazione nei confronti del testo di partenza non limita la possibilità di recepire – e dunque di analizzare – un testo nuovo.

Pasolini, si vedrà, introduce a volte temi (il consumo, il benessere) che riportano polemicamente alla società italiana degli anni Sessanta, percorsa, come la Atene delle riforme di Clistene, da gravi tensioni politiche¹⁵ o, in altri casi, pare privilegiare una prospettiva asto-

relazione alla traduzione teatrale prodotta per la recitazione, il testo deve essere considerato in modo ambivalente: «tanto adattamento, quanto una traduzione». Ogni traduzione è infatti prima di tutto un’operazione ermeneutica e, nella relazione con un testo del passato, è attiva la *Wirkungsgeschichte* gadameriana, nella consapevolezza «di essere collocati all’interno di una storia ancora operante» (Hoy 1990, 84), cf. Gadamer 1995, 342-4. La pletera traduzioni sceniche è oggetto di un settore dei cosiddetti *Translation studies* che si riferiscono ai molteplici ambiti traduttivi; per un approccio generale, cf., per esempio, Mounin 1965; Salmon 2005; Neergard 1995; Fortini 2011. In relazione alla traduzione teatrale Dodds, Avirovic 1995; Snell-Hornby 2007 e, infine, per quel che riguarda il teatro antico, Nicosia 1991; Walton 2006; Lianeri, Zajko 2008. Condello 2014 illustra in generale i termini della questione e fornisce esempi pratici, soprattutto per l’ambito scolastico, di ciò che egli chiama ironicamente ‘traduttese’, lamentando, a ragione, la codificazione di una ‘anti-lingua’ a vocazione metastorica.

13 Per una sintetica disanima delle letture tradizionali della trilogia cf. Judet de La Combe 2015, XIV-XXXI, soprattutto XVI nota 9; in generale sulla tragedia Judet de La Combe 2010 e, sulla lettura dell’*Agamennone* in modo specifico, Medda 2017, 1: 39 ss.

14 Così Condello 2012a, 10 ss., secondo cui Pasolini condensa i valori dell’originale in un «novero ristretto di parole-chiave, quasi parole-slogan, riconducibili a campi semantici elementari e, in ultima analisi, a una basilare opposizione fra termini ‘euforici’ e ‘disforici’». Condello, inoltre, rileva che «la disseminazione di deittici, di pronomi personali e, più in generale, di marche semantiche della soggettività, produce una netta torsione del testo in senso emotivo o apertamente passionale».

15 Cf. Musti 1989, 341-9 e Franco 2018 per la situazione ateniese. In Italia dopo le elezioni del maggio 1958, il secondo governo Fanfani ebbe vita breve e difficile. L’opposizione delle destre liberali, monarchiche e neofasciste fu violenta fin dall’inizio, ma il colpo di grazia venne dalla DC che l’aveva espresso. La maggioranza autonomista del PSI escluse ogni collaborazione con Fanfani, che si dimise poco dopo. Furono chiamati alla segreteria della DC e al governo rispettivamente Aldo Moro e Antonio Segni; il governo di quest’ultimo ottenne i voti favorevoli della destra, ma dopo che il congresso DC di ottobre ebbe dato la segreteria a Moro, appoggiato da Fanfani, le prospettive cambiarono. Il 24 febbraio 1960 Segni si dimise: «La nuova crisi sarà una delle più

rica che concede alle vicende della tragedia validità perenne. Pur così, l'*Orestide* di Pasolini non risulta, mi sembra, 'primitiva'.¹⁶ Assistiamo, piuttosto, a una paziente opera di decomposizione e ricomposizione del testo, cosicché la distanza tra i due scritti, mantenuta e posta in evidenza, costituisce l'asse che permette al senso di mantenersi autonomo; il testo di partenza e quello d'arrivo sono entrambi poesia e sono due opere diverse.

L'*Orestea* di Pasolini offre un'idea molto distorta della rappresentazione messa in scena ad Atene;¹⁷ tuttavia, accanto alla poesia di Eschilo, la traduzione di Pasolini aggiunge una nuova e originale ermeneutica, nell'infinita possibilità di un testo di intessere, per il suo lettore, trame di senso sempre nuove in dialogo tra loro.

Pasolini usa il sintagma 'teatro delle parole', in opposizione al teatro naturalista borghese - e a quello d'avanguardia - e quando rappresenta, attraverso il linguaggio cinematografico, l'*Edipo re*, o *Medea*, o l'*Orestea* si avvicina alle parole ora di Sofocle, ora di Euripide o di Eschilo: le traduce, combinandole con parole nuove.

laboriose e complicate del dopoguerra, richiedendo ben tre mesi per la sua soluzione» (Mammarella 1974, 255). Il governo, dopo un altro tentativo di Segni e uno di Fanfani, fu affidato a Tambroni, che ottenne la fiducia con l'appoggio condizionante del MSI, l'8 aprile. Tra la fine di maggio e i primi di giugno ci furono scioperi a Genova: le manifestazioni furono particolarmente violente, e così la repressione della polizia. Il 19 luglio 1960 Tambroni si dimise e il governo fu affidato a Fanfani. Tra il 1961 e l'anno seguente fu avviata una politica di centro-sinistra che portò alla nazionalizzazione di alcune grandi industrie, tra cui quella elettrica, e nel 1962 alla costituzione della scuola media unica, al posto dell'antica divisione tra la scuola media che dava accesso ai licei, e la scuola di avviamento professionale per chi si avviava a studio di ragioneria o di perito professionale. Gli anni in cui l'*Orestide* di Pasolini fu scritta e rappresentata erano anni di tensioni gravissime e di contraddizioni tra la conservazione più retriva e alcune significative ipotesi di progresso sociale.

16 L'ambientazione scenica dell'*Orestea*, come anche quella del cinema 'mitologico' di Pasolini, trasporta il testo in un mondo né arcaico né moderno, semmai atemporale. Si pensi, per esempio, al Marocco dell'*Edipo re* o a Matera del *Vangelo secondo Matteo*. Condello 2012, 15, riporta l'idea di Sanguineti secondo cui Pasolini sarebbe «l'eterno poeta all'eterna ricerca del Buon Selvaggio» e aggiunge che tale Buon Selvaggio «parla per parole irrazionali e allo stesso tempo razionalissime; elementari e, allo stesso tempo, artatamente riflesse»; prosegue, inoltre, integrando le riflessioni di Fortini e di Sanguineti con la propria competenza di grecista e di traduttore; tuttavia, mi pare, il punto di vista rimane fermo alla registrazione della distanza dal testo di partenza come una deficienza strutturale o come 'disinvoltura'.

17 Cf. Medda 2006, 114-16, che brevemente cita i punti deboli dell'interpretazione pasoliniana. L'aspra critica di Degani 1961, pur mettendo in luce alcuni difetti del testo, non è condivisibile, perché appare scorretto considerare da un punto di vista filologico un testo che non lo vuole essere. Inoltre, Degani 1961, 188 sostiene che Pasolini non traducesse il greco, quanto piuttosto direttamente il francese di Mazon; l'analisi proposta indaga la pratica metafrastica di Pasolini: legge il greco attraverso il testo di Mazon, tuttavia è per mezzo del contatto diretto con la lingua di Eschilo che ne decide il senso; cf. anche Morosi 2016, 179-83 e l'imprescindibile Cerica 2018, 259-64. In ogni caso, come sottolinea Condello 2012a, 8-10, e poi Falzone 2017, 279 nota 13, si è teso, negli anni, a costruire il mito dello 'scandalo' della traduzione di Pasolini e della reazione accademica ad essa.

Tale prospettiva 'testuale' dunque costituirà il punto di partenza di questo saggio, in modo che il testo antico venga esaminato in un dialogo costante con il testo moderno, in una dialettica che ponga al centro la lingua.

1 Pasolini e l'Orestea

Nel ventesimo secolo l'*Orestea* vanta numerose riscritture: sicuramente parte di questo successo risiede nella possibilità di mettere in scena un'evoluzione di tipo politico, efficacemente adattabile ad un altro contesto. A partire dalla traduzione di Wilamowitz, per esempio, vi furono due messe in scena molto note, una di Oberlaender (1900) e un'altra di Muethel (1936); nella prima l'instaurazione dell'ordine delle Eumenidi celebrava la nascita dello stato prussiano, nella seconda il passaggio dalla repubblica di Weimar all'ordine nazional-socialista. In Catalogna, dove l'edizione dei classici greci e latini ha sempre avuto una forte valenza politica in senso progressista, la traduzione di Carles Riba,¹ a torto poco conosciuta a livello europeo, vede la luce nel 1934, anno in cui lo sciopero generale portò a gravi arresti e alla proclamazione dell'indipendenza catalana per opera di Lluís Companys; sono gli anni tumultuosi che precedono la guerra civile, ma prima della catastrofe ancora si ha fiducia in una svolta progressista.² Per quel che riguarda la scena italiana, dopo il successo della rappresentazione di Gassman-Lucignani-Pasolini, bisogna ricordare quella di Luca Ronconi del 1975 (con traduzione di Mario

1 Cf. Miralles 2006.

2 Cf. Riba 1934, XXI: «el poeta sembla parlar encara a l'Europa d'avui, i des d'una democràcia que es perfà, encoratjar les democràcies en dramàtica crisi».

Untersteiner) e quella di Franco Parenti del 1985 (con traduzione di Emanuele Severino). Di seguito, a livello sia nazionale che internazionale, i progetti scenici si moltiplicano con i famosi allestimenti di Stein (1980), Mnouchkine (1992, con traduzioni di Bollack, Judet De la Combe, Cixous), De Capitani (1999-2000, con traduzione di Pasolini), Thalmeier (2007, con traduzione di Stein).³ Nel contesto italiano degli anni Sessanta l'operazione di Pasolini è originale e nuova: prima d'allora il teatro classico, sia in forma di traduzioni che di messe in scena, era patrimonio elitario di pochi specialisti.⁴

La lettura politica⁵ della trilogia è affermata con forza: «il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico».⁶ Pasolini, come egli stesso suggerisce nella *Lettera del traduttore* che accompagna il testo, è stato molto influenzato da George Thomson, soprattutto dal saggio *Aeschylus and Athens* che ha aperto un profondo dibattito su un'interpretazione marxista della trilogia.⁷ La matrice dell'interpretazione thomsoniana si può ritrovare in Engels, che dedica all'*Oresteia* negli *Scritti sull'arte*, un articolo intitolato *La dissoluzione del matriarcato e la tragedia greca di Eschilo*. Qui Engels analizza la tesi di Bachofen, elaborata ne *Il Matriarcato*,⁸ secondo cui la trilogia eschilea documenterebbe il passaggio in forma drammatica da una società matriarcale a una patriarcale. Nell'elaborazione di Thomson a tale aspetto si aggiunge l'idea di una progressione da una forma arcaica di governo ad una più moderna e democratica.

Pasolini, dunque, si serve della storia di Oreste per rappresentare il passaggio da una società arcaica, dominata dai sentimenti irrazionali, simboleggiati dalle Erinni, a una nuova società statale democratica, guidata dalla Ragione (Atena) e fondata su moderne istituzioni

³ Cf. Bierl [1996] 2004 in generale e, in modo specifico, 55-68. Cf. anche Vitali 2008; Rubino 2012, 77-84.

⁴ Cf. Cerica 2018, 265 ss.

⁵ In generale, sul contesto storico-culturale della rappresentazione e sulla relazione tra Gassman, Lucignani, Thomson e Pasolini, cf. Picconi 2012 e Falzone 2017, 276-82; sulla lettura politica della trilogia, cf. per esempio, l'indispensabile Fusillo 1996, 181 ss.; Siciliano 2006; Berti 2008.

⁶ Cf. *Lettera del Traduttore*, 1008. Il testo di tale lettera, d'ora in poi *LT*, verrà citato da Siti, De Laude 2001.

⁷ L'edizione dell'*Oresteia* di George Thomson è del 1938, successivamente ampliata e riedita nel 1966. Il saggio, *Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origins of Greek Tragedy*, la cui prima edizione è del 1916, viene ripubblicato nel 1941 e tradotto in italiano nel 1949 da L. Fuà. Pasolini ne leggeva un estratto, con le pagine riguardanti la trilogia, pubblicato nei *Quaderni della compagnia del teatro popolare italiano* (Einaudi 1960) in funzione dello spettacolo; cf. Falzone 2017, 280. La frequentazione delle idee thomsoniane risulta inoltre ben documentata dal carteggio tra il regista Lucignani e lo studioso inglese; cf. Siti, De Laude 2001, 1215-16.

⁸ Cf. Bachofen [1861] 1988.

umane ed elettive: il tribunale, l'assemblea, il suffragio.⁹ Il punto d'arrivo di tale passaggio è la trasformazione delle Erinni in Eumenidi.

Alcuni anni dopo la traduzione Pasolini ritorna sulla storia degli Atridi nel film *Appunti per un'Orestide africana* (1968-69). Il cinema offre al poeta un doppio vantaggio in relazione alla possibilità espressiva: quello di poter ambientare 'politicamente' la storia degli Atridi nella modernità, scegliendo in modo autonomo spazio, tempo e luogo dell'azione e quello di poter elaborare un nuovo testo. La vicenda tragica è ambientata in modo originale nell'Africa nera degli anni Sessanta, un paese ancora arcaico ma, secondo Pasolini, potenzialmente in grado di avviarsi verso uno sviluppo democratico, opportunità già perduta nel mondo occidentale, dominato dall'eccesso del consumismo capitalista. Il commento a molte sequenze filmiche, invece, rimane ancora il testo dell'*Orestide*.

⁹ Cf. Medda 2006, 109.

2 La lettera del traduttore

Nella *Lettera del traduttore*¹ Pasolini dichiara che aveva solo pochi mesi da dedicare alla traduzione e che si avvicinava al testo con «profondo, avido, vorace istinto». Aggiunge che disponeva di tre testi sulla sua scrivania, le edizioni di Paul Mazon, di Mario Untersteiner e di Thomson; e ammette la propria scorrettezza filologica, giacché in caso di discordanza tra le edizioni o le interpretazioni sceglieva la soluzione testuale che maggiormente gli piaceva. La lingua, come dice egli stesso, è quella de *Le ceneri di Gramsci*, con sopravvivenze di quella de *L'Usignolo della chiesa cattolica*. La tendenza, aggiunge, è di avvicinarsi «alla prosa, alla locuzione bassa e ragionante». Tuttavia, la lingua de *Le ceneri di Gramsci*, come quella della traduzione, è aulica e colta.² L'avvicinamento alla prosa, allora, andrà letto in funzione anticlassicista e antiaccademica.³ Il poeta, infatti, rivendica il tentativo di «una disperata correzione di ogni tentazione classicista» attraverso la modificazione costante dei «toni sublimi in toni civili». L'anticlassicità, d'altronde, è vista in primo luogo come caratteristica stessa della sintassi eschilea:

1 Cf. *LT*, 1007-9.

2 Sull'italiano della traduzione, cf. Lago 2018, 32-4.

3 Cf. *LT*, 1008. L'avvicinamento anticlassicista è un tratto caratteristico della relazione di Pasolini con 'i classici'; cf. sul tema Beltrametti 2012.

La lingua di Eschilo non mi pare una lingua né eletta né espressiva: è estremamente strumentale. Talvolta fino a una magrezza elementare e rigida: una sintassi priva degli aloni e degli echi che il classicismo romantico ci ha abituato a percepire, quale continua allusività del testo classico a una classicità paradigmatica, storicamente astratta.⁴

L'idea di spogliare la dizione eschilea del classicismo che condizionava pesantemente fino ad allora la percezione della tragedia greca è fondamentalmente nuova e costituisce uno dei punti di forza della traduzione pasoliniana.⁵ Successivamente, il discorso verte sul senso politico della trilogia: i personaggi sono considerati ora «come figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente definite e potentemente indefinite», ora come strumenti «per esprimere quella che oggi chiamiamo ideologia». L'interpretazione segue, come precedentemente segnalato, la tesi di Thomson, secondo cui il punto d'arrivo della trilogia è costituito dalla sintesi del conflitto tra una società primitiva e una società regolata dalla Ragione, in modo che alcuni elementi antichi vengano inglobati e riassimilati, sia dal punto di vista politico, che esistenziale: «L'incertezza sostanziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia o della fantasia nella società evoluta».⁶

Il discorso esplicito della *Lettera del traduttore* si può integrare grazie ai recenti studi⁷ sulle traduzioni pasoliniane: dopo la trasposizione in anni giovanili di alcuni frammenti di Saffo in friulano,⁸ l'attività metafrastica di Pasolini si concentra tutta negli anni 1959-60: quando ricevette la proposta di Gassman e Lucignani, lavorava alla traduzione dell'*Eneide* di cui completò solo la sezione di versi 1-301 e, successivamente, si dedicò a una versione di *Antigone* (1960, vv. 1-281),⁹ mentre nel 1963 esce *Il Vantone*, traduzione in romanesco del *Miles gloriosus* plautino.¹⁰ La traduzione dell'*Eneide* presenta, analogamente all'*Orestide*, una riduzione anticlassicista ri-

⁴ Cf. *LT*, 1007.

⁵ Cf. a proposito anche Zoboli 2004. La tendenza classicista delle traduzioni, che Pasolini rifiutava, è tutt'oggi operante; cf. Condello 2012b, 434-5.

⁶ Tale idea, che Pasolini espone in *LT*, 1007-9, è indagata in Fusillo 2012, 49-50; ma cf. anche Beltrametti 2012, 87 in generale sul tema del 'permanere e modificarsi'.

⁷ Sul rapporto tra Pasolini e gli autori antichi è imprescindibile il lavoro di Cerica 2018, che analizza con perizia il periodo degli studi di Pasolini e il formarsi della sua relazione con gli autori greci e latini, le caratteristiche principali del suo pratica traduttiva e, infine, il permanere del mondo classico nella sua poetica.

⁸ Cf. Condello 2007.

⁹ Cf. Cerica 2018, 269-83.

¹⁰ Cf. Gamberale 2006 sulla traduzione.

spetto alla tradizione metafrastica virgiliana allora operante.¹¹ E caratteristiche generali analoghe emergono dai lavori cinematografici su *Medea* ed *Edipo re* anche se nella resa filmica, ovviamente, il traduttore ha molta più libertà espressiva: rispetto alla tradizione italiana dei classici emerge una costante riduzione 'demotica', soprattutto a livello sintattico e lessicale.¹²

11 Cf. Lago 2012, 24: «Il suo stile è frequentemente connotato dall'ellissi e dalla concisione ed è volto in una direzione contraria alle rese altisonanti della poesia epica». Cf. anche Bernardelli 2015; Lago 2018, 178-203; Cerica 2018, 283-97.

12 Il termine, mutuato dagli studi neoellenici, è molto calzante ed è usato da Cerica 2013, 297 che descrive il processo per cui Pasolini, non accettando i tratti formali delle traduzioni tragiche di Ricci, «le demotizzò immergendole nel flusso turbinoso della realtà e facendovi in tal modo entrare il mondo con la sua violenza e il suo non senso, in una regressione stilistica conforme a quel rifiuto estremo del codice linguistico di cui la sua attività cinematografica rappresentò l'ipostasi»; cf. soprattutto Cerica 2013, 299 in cui le osservazioni riguardo la lingua usata nei film descrivono efficacemente le modalità traduttive di Pasolini.

3 Metodologia

L'analisi è stata condotta comparando, verso per verso, il testo di Pasolini con quello greco e con quello della traduzione francese di Paul Mazon principalmente,¹ in modo da registrare con precisione gli slittamenti semantici più significativi rispetto al testo greco. Infatti, nonostante Pasolini citi la presenza sulla propria scrivania anche delle edizioni di Thomson e di Untersteiner, risulta evidente dalla comparazione dei vari testi che egli si servì principalmente di quella francese, forse perché da un lato l'inglese di Thomson poteva risultare piuttosto difficile, dall'altro la resa di Untersteiner, originale ed espressiva, poteva essere avvertita come più distante dal greco rispetto a quella di Mazon. L'analisi verte intorno alle scelte testuali di Pasolini, dunque si è scelto di non approfondire, se non in alcuni casi, la complessità dell'ecdotica e dell'esegesi propriamente

1 Il testo greco è quello messo a stampa in Mazon [1925] (2009); i versi di Pasolini sono citati da Siti, De Laude 2001 e presentano un numero progressivo apposto da me, seguito dalla lettera 'P.' per evitare confusioni con il testo greco. Quando si cita una traduzione italiana, ci si riferisce a quella di Enrico Medda ristampata in Medda 2017, mentre per le *Coefore* e per le *Eumenidi* si è tenuto conto delle traduzioni, rispettivamente di Luigi Battezzato e di M. Pia Pattoni, riportate nell'edizione dell'*Oresteia* della BUR. Si è tenuto conto, oltre che della traduzione di Mazon, anche di quella di Thomson e Untersteiner, che sono state tuttavia riportate quando hanno palesemente veicolato il testo di Pasolini.

eschilee, per cui si rimanda, in generale, ai principali studi critici. Infine, si è tenuto costantemente presente il testo intero della trilogia pasoliniana per coglierne i richiami interni.²

Pasolini conosceva il greco per via dei suoi studi liceali³ e per essersi avvicinato ai testi greci, prima a Saffo poi ai tragici, ma è evidente che quando ‘traduce’ in realtà si appoggia al testo di Mazon e, solo in seguito, cerca nel greco la corrispondenza delle parole.⁴ In un processo di tale tipo il francese gioca un ruolo fondamentale nella creazione delle immagini; in alcuni luoghi la traduzione di Pasolini, dunque, risulta calco del francese o della traduzione di Thomson o Untersteiner,⁵ altrove la critica ha rilevato errori grossolani,⁶ ma in molti altri passi Pasolini si avvicina al testo di Eschilo in modo sorprendente, correggendo la lettura di Mazon⁷ o, altrove, si nota come il testo greco susciti una suggestione che prende in seguito altre direzioni di senso. Rispetto al testo eschileo di Mazon, Pasolini riduce

2 Per un’indagine sul testo della traduzione cf. anche Medda 2006; Greco 2009; Condello 2012a; e soprattutto Morosi 2016, che in modo brillante segnala come il testo sia profondamente strutturato su una continua tensione oppositiva, che si risolve, alla fine, nella sintesi operata dalla ragione e dall’amore.

3 La formazione classicista di Pasolini è brillantemente indagata da Cerica 2018.

4 In *Ag.* 568-9 τοῖσι μὲν τεθνηκόσιν | τὸ μήποτ’ αὐθις μηδ’ ἀναστήναι μέλειν, per esempio, il messaggero si chiede a cosa serva ricordare la sofferenza, giacché ai morti «non importa più di risorgere». Mazon rendeva ἀναστήναι, ‘risorgere, risollevarsi’, attraverso la menzione della terra: «les morts ne songent plus à se lever de terre». Pasolini percepisce l’immagine della terra e la elabora autonomamente, come se, di fatto, non leggesse il testo greco: «ai morti non resta che un poco di terra».

5 Cf. per esempio il caso di *Cho.* 893 οἱ ἄγω. τέθνηκας, φίλτατ’, Αἰγίσθου βία in cui Mazon traduceva «Hélas! tu es donc mort, ô mon vaillant Egisthe», mentre Thomson «O my most beloved Aegisthus»; Pasolini scrive «No! Egisto, amore mio, sei morto!» (867 P.). In *Cho.* 1070 ss. (= 1050 ss. P) la struttura del greco, ordinata attraverso gli avverbi temporali πρῶτον...δεύτερον... νῦν δ’, tradotta in modo opaco da Mazon «Des enfants dévorés ouvrissent - tristement pour Thyeste! - la série de nos maux», viene ripresa da Thomson «The first beginning was [...] next came» ed efficacemente da Pasolini «la morte dei figli divorati | di Tieste, fu il principio. | Poi toccò al re». Raramente la suggestione viene da Untersteiner, tuttavia, lo sviluppo delle immagini e della lingua è autonomo: cf., per esempio, *Ag.* 1168 P., 1487 P.; *Cho.* 245-8 P., 291 P., 315-16 P., 696-8 P., 985 P., 990 P., 1014 P.; *Eum.* 22 P., 85-6, 194 P., 385 P., 468 P., 695 P., 744 P., 788 P., 835 P.

6 Spesso si cita come ‘errore’ la traduzione di vv. 9-10 ὧδε γὰρ κρατεῖ | γυναῖκός ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ in «la stessa angoscia che prova una donna | quando cerca l’amore»; tuttavia, più che di svista grossolana credo che si debba parlare in questo caso di una voluta scelta testuale; cf. *infra*.

7 Cf. *Ag.* 1455-6 e *Cho.* 1038 sui quali cf. *infra*. A volte Mazon introduce elementi superflui che sembrano quasi glosse esplicative, come in *Ag.* 1444 ὁ μὲν γὰρ οὖτος, ἡ δέ τοι κύκνου δίκην, «Lui, est tombé sans un mot. Elle, au contraire, comme un cygne» e anche Thomson complicava la dizione («while she, after carolling swan-like her last dying lamentation, he [...]»). Pasolini riprende Mazon, ma sopprime il nesso esplicativo ‘au contraire’ e rimarca il contrasto del greco «Lui, caduto in silenzio, lei, come un cigno» (v. 1487 P.). Cf. anche l’analisi di Cerica 2018, 262-3 in relazione alle critiche di Degani 1961.

il complesso sistema etico che rendeva problematiche le azioni dei personaggi sulla scena,⁸ in modo da far emergere la propria interpretazione della trilogia. Tuttavia, la creazione di una lingua 'parallela' a quella di Eschilo permette a Pasolini di indagare in modo profondo la condizione dell'uomo e della società, attraverso una rete di nuclei di senso che, se pur diversi da quelli del testo di partenza, come si vedrà, procedono lungo la trilogia in modo organico, tanto da costruire un testo autonomo e potente.

Ne risulta un testo affascinante; nei passi meglio riusciti emerge la lingua di Eschilo, ma allo stesso tempo vi si legge Pasolini: la sua lingua in costante tensione si appropria della tragedia.

8 Il complesso sistema etico è risolto a favore di un destino già stabilito e che muove i personaggi sulla scena; in questo modo emerge non tanto il 'perché' delle azioni, quanto il 'come'.

4 Traduzione: dislocazione di concetti

Sommario 4.1 *Ag.* 381-6 (= 419-22 P.): la rovina dell'uomo. – 4.2 *Ag.* 818-29 (= 840-47 P.): la distruzione di Troia.

L'analisi verso per verso ha permesso di mettere in risalto alcune caratteristiche ricorrenti nella costruzione del testo: elementi che a prima vista sembrano nuovi rispetto al greco, derivano invece da esso, ma si trovano dislocati in un contesto differente.¹ Il tessuto verbale dell'originale risulta destrutturato e ricostruito in modo diverso, tuttavia conserva un punto di profondo contatto col testo di partenza; così, quasi inavvertitamente e nonostante un processo di significazione differente, la forza espressiva del testo d'origine viene mantenuta. Lo stesso Pasolini, intervistato sull'*Orestea*,² diceva che non puntava a produrre né una traduzione letterale, impossibile perché i significati delle parole cambiano in modo irrecuperabile, né una mediazione classicista; piuttosto traduceva 'per analogia': pur usando un linguaggio differente, il legame profondo tra i due testi è assi-

¹ Cf., per esempio, *Ag.* 8 P., 558 P. ss., 599-600 P., 842-3 P., 992-3 P.; e *Cho.* 668 P., 1046-50 P.; *Eum.* 103 P. ss.

² Cf. Il documentario *Gassman, Pasolini e i filologi di Italia*, di M. Centanni e M. Rubino (2005) presentato per la prima volta alla mostra *Vittorio Gassman, Elena Zareschi* (Siracusa, Palazzo Greco, Museo e Centro studi INDA, giugno-dicembre 2005).

curato da almeno un elemento semanticamente pregnante del testo di origine che viene mantenuto in quello di arrivo. Così, per esempio, per quel che riguarda il linguaggio cinematografico, ne *il Vangelo secondo Matteo* il mondo primitivo della Galilea è trasposto nei sassi di Matera.³

I passi che seguono (Ag. 381-6, 818-29) esemplificano tale modo di procedere.

4.1 Ag. 381-6 (= 419-22 P.): la rovina dell'uomo

Nel primo stasimo dell'*Agamennone* Eschilo affronta importanti temi etico-religiosi attraverso le parole del Coro:

οὐ γὰρ ἔστιν ἔπαλξις
 πλούτου πρὸς κόρον ἀνδρῖ
 λακτίσαντι μέγαν Δίκας
 βωμὸν εἰς ἀφάνειαν.
 βιάται δ' ἄ τάλαινα πειθῶ,
 προβούλου παῖς ἄφερτος ἄτας. 385

La rovina che si è abbattuta su Troia procede da Zeus; la sazietà (κόρος) generata dalla ricchezza causa la violenza dell'uomo contro l'altare di Giustizia; la violazione di δίκη, allora, scatena l'azione di ἄτη che si manifesta attraverso πειθῶ, la persuasione, la quale forza le azioni dell'uomo. L'ἄτη è definita προβούλος ovvero 'consigliera',⁴ mentre la πειθῶ è ἄφερτος, 'insopportabile'.⁵ Si è molto discusso sul valore di tali aggettivi (e, in generale, sul ragionamento contenuto in questi versi)⁶ perché chiariscono la complessa rete di categorie

3 Tale modo di pensare la trasposizione del senso è lo stesso che negli *Appunti per un'Orestide africana* soggiace all'idea di far cantare il dialogo tra il Coro e Cassandra, alla fine dell'*Agamennone*, a due cantanti di jazz *free-style*, tra cui Yvonne Murray, accompagnati dal sassofono di Gato Barbieri: la dissonanza del canto coincide con la profonda incomprensione tra i dialoganti del film, che simboleggiano il Coro e Cassandra.

4 L'aggettivo varrebbe 'che propone una decisione preliminare' nel contesto assembleare, dunque, indica ciò che influenza una decisione (cf. *LSJ* 1472); tuttavia, Medda 2017, 1: 248-9 chiarisce che il senso, riferito ad *ate*, dovrebbe piuttosto essere quello di 'che premedita', 'che fa piani ostili', in sintonia con l'idea di «un'entità maligna che premedita piani contro l'uomo destinato alla rovina».

5 Medda traduce «Perché non c'è difesa per l'uomo | che nella sazietà della ricchezza | ha scalcato contro il grande altare | della Giustizia sino a farlo scomparire. | Fa forza la sciagurata Persuasione, | irresistibile figlia di Rovina che premedita. | Ogni rimedio è vano: non resta nascosto, | ma spicca, luce dal bagliore sinistro, il danno». Cf. anche Mazon: «Nul rempart ne sauvera celui qui, enivrè de sa richesse, a renversé l'auguste autel de la Justice: il périra».

6 Cf., per esempio, l'analisi dello *status quaestionis* in Bollack, Judet de La Combe 1981, 406-10 e Medda 2017, 1: 245 ss.

concettuali quali giustizia, rovina, persuasione. Pasolini semplifica la complessità eschilea e traduce:

Niente può salvare l'uomo
che accecato dall'oro 420
rovescia l'ara della Giustizia:
il suo bene non dura.

Ossesso dalla Corruzione,
figlia dell'Errore che lo attrae,
per lui non c'è nulla da fare, non può 425
che finir male.

I termini che erano astratti in greco ('difesa', 'sazietà', 'ricchezza') si concretizzano nella situazione particolare dell'uomo avido, ma soprattutto il concetto della sazietà che proviene dalla ricchezza (πλούτου πρὸς κόρον) è trasposto nell'idea dell'uomo «accecato dall'oro» (420 P.); l'espressione, se pure dipende per la sintassi da Mazon («enivré de sa richesse»), tuttavia, è nuova. Tale immagine si può ricavare da *ate* ('accecamento') perché essa genera la cecità che conduce l'uomo a non intendere ciò che reca danno e, dunque, a commettere un errore rovinoso. Poco oltre, dove in greco vi è menzione della violenza della funesta *peithò* (v. 385 βιάται δ' ἄτάλαινα πειθῶ), figlia irresistibile di *ate* che premedita (προβούλου παῖς ἄφερτος ἄτας), Pasolini se ne distacca: l'azione violenta si risolve nell'aggettivo 'ossesso',⁷ mentre *peithò* è tradotto con 'Corruzione' e *ate* che premedita diviene «l'Errore che attrae». Certamente l'ultimo sintagma viene da Mazon («l'Égarement qui l'entraîne»), tuttavia la trasposizione di concetti è tale da creare un testo nuovo rispetto al greco, di cui si perde totalmente il messaggio etico, dissolto in una prospettiva psicoanalitica.⁸ I termini che afferiscono al discorso etico, *dike*, *ate*, *peithò* sono sostituiti da concetti quali 'Obsessione', 'Corruzione' ed 'Errore', funzionali al senso che Pasolini attribuisce alla trilogia.

4.2 Ag. 818-29 (= 840-47 P.): la distruzione di Troia

Agamennone prende per la prima volta la parola sulla scena per rispondere al Coro che lo ha appena accolto. Prima di tutto ringrazia gli dèi, che gli hanno concesso il ritorno, aiutandolo nella giusta punizione dell'offesa relativa ad Elena: dove prima vi fu la città di Troia,

⁷ L'ossessione è concetto chiave nella traduzione e nella poetica pasoliniana in generale.

⁸ Sulla lettura psicoanalitica della trilogia, cf *infra*.

ora sopravvivono solo fumo e tempeste d'ate. A causa di una donna, infatti, la città è stata distrutta dal mostro argivo. Successivamente, il re si rivolge direttamente al Coro considerando come sia rara l'attitudine di rendere grazie senza invidia e come il veleno della malevolenza assomigli a una malattia; infine, dopo aver ricordato Odisseo e la sua lealtà, Agamennone si dispone ad entrare in casa, augurandosi che la vittoria gli si conservi costante.

καπνῶ δ' ἀλοῦσα νῦν ἔτ' εὔσημος πόλις.
 ἄτης θύελλα ζῶσι, συνθνήσκουσα δὲ
 σποδὸς προπέμπει πίονας πλούτου πνοάς. 820
 Τούτων θεοῖσι χρῆ πολύμνηστον χάριν
 τίνειν, ἐπεὶ περ χάρπαγας ὑπερκότως
 ἐπραξάμεσθα καὶ γυναικὸς οὐνεκα
 πόλιν διημάθουνεν Ἀργεῖον δάκος,
 ἵππου νεοσσός, ἀσπιδηφόρος λεώς, 825
 πήδημ' ὀρούσας ἀμφὶ Πλειάδων δύσιν·
 ὑπερθορῶν δὲ πύργον ὠμηστῆς λέων
 ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ.
 θεοῖς μὲν ἐξέτεινα φροῖμιον τόδε·

Si spande un po' di fumo, dove fu la città. 840
 La Vendetta, disperata, sopravvive,
 là dove Troia agonizza sulla cenere,
 che ancora fuma, dall'impura ricchezza.
 Agli dèi noi dobbiamo gratitudine,
 perché per essi il rapimento d'una sposa
 ha avuto così dolorosa soddisfazione: 845
 un'intera città ridotta in polvere
 dallo spettro greco, partorito da un cavallo,
 che nell'ora in cui scendono le Pleiadi,
 è uscito coi suoi scudi leggeri all'assalto,
 superando ogni ostacolo, come un leone, 850
 inebbrinato dall'odore del sangue dei re.
 Per questo, per questo ringrazio gli dèi!

La descrizione inizia con il v. 818 καπνῶ δ' ἀλοῦσα νῦν ἔτ' εὔσημος πόλις che, concluso in se stesso, restituisce lapidariamente l'immagine di Troia riconoscibile per il fumo. In Pasolini l'inserzione ironica di «po'»,⁹ che sottolinea la differenza tra la pochezza delle spoglie di Troia e la sua precedente grandezza, evidenzia la desolazione

⁹ Il procedimento è lo stesso di Ag. 602 P. «ai morti non resta che un *poco* di terra»; sul verso si è discusso (cf. *infra*) riguardo alla noncuranza con cui, a volte, Pasolini considera il testo greco. L'aggettivo 'poco' genera ironia, cf. Ag. 625-6 P. «ma è proprio certa per un *po'* di fuoco | che Troia è una città distrutta? [...]» pronunciati da Cli-

della rovina. Il senso del sintagma $\nu\tilde{\nu}\ \xi\tau'(i)$ («maintenant» in Mazon) che marca la dimensione durativa della sopravvivenza di Troia è traspunto nei versi successivi («ancora», v. 843 P.), mentre la disposizione delle parole e l'interpunzione sospendono la dizione fino all'evidenza della città che fu: «Si spande un po' di fumo, dove fu la città».

Pasolini conserva l'ossimoro tra le tempeste d'ate, che vivono, e la cenere che, insieme a Troia, muore (vv. 819-20), ma, per mezzo della posticipazione del complemento di tempo vi aggiunge la dilatazione temporale che sussiste tra la sopravvivenza («La Vendetta sopravvive») e l'agonia («Troia agonizza»). La tensione risulta intenzionale: vi è cenere «che ancora fuma» e la città agonizza. L'altro termine del contrasto, la Vendetta, invece, sopravvive, e con «disperazione». ¹⁰ In greco non si trovano né la vendetta, né la disperazione; ¹¹ quest'ultima, d'altronde, nella traduzione è significativamente legata alla spedizione troiana e, più generalmente, alla società brutale e arcaica delle Erinni che corrisponde alla monarchia di Agamennone, come le Eumenidi corrispondono alla democrazia d'Atene. ¹²

Inoltre, la menzione delle $\alpha\tau\eta\varsigma\ \theta\acute{\upsilon}\epsilon\lambda\lambda\alpha\iota$ («tempeste d'Ate») viene omessa a favore del concetto della vendetta tratto evidentemente da $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\kappa\acute{o}\tau\omega\varsigma$ del v. 822. ¹³ Appare evidente che Pasolini traslascia di indagare la rete etica che tiene insieme il ragionamento eschileo, come già emergeva dall'analisi del passo precedente (Ag. 381-6 = 419-22 P.).

Il racconto del re prosegue, in greco, con la gratitudine verso gli dèi: bisogna rendere loro eterna riconoscenza se si è esercitata una vendetta senza misura e se una città, per una donna, è stata fatta polvere dal mostro argivo (il cavallo). Mazon stampa $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\kappa\acute{o}\tau\omega\varsigma$ (congettura importante per ciò che riguarda l'interpretazione del personaggio di Agamennone) ¹⁴ che, con il verbo $\pi\rho\acute{\alpha}\sigma\sigma\omega\nu$, dovreb-

temestra che riporta la sfiducia dei sudditi in relazione ai sacrifici volti a favorire il ritorno della flotta greca da Troia.

10 Cf. Untersteiner: «Son vive le tempeste d'Ate e al morire della città la cenere che muore fa salire non altro che i lussureggianti aneliti delle ricchezze».

11 Cf. *infra* sul tema della disperazione.

12 Si è già sottolineato come Pasolini, seguendo Thomson, interpreti la trilogia alla luce del passaggio della società arcaica e irrazionale delle Erinni fino a quella razionale di Atena (Medda 2006, 106).

13 Il procedimento è frequente, cf. Ag. 8 P., 420 P., 558 P. ss., 599-600 P., 992-3 P.; Cho. 688 P., 1046-50 P.; Eum. 103 P. ss.

14 La congettura è di Kayser rispetto al trådito $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\kappa\acute{o}\tau\omega\varsigma$, in competizione $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\kappa\acute{o}\tau\omega\varsigma$ di Heath (e cf. $\kappa\acute{\alpha}\rho\pi\alpha\gamma\acute{\alpha}\varsigma$ di Tyrwitt). A favore di $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\kappa\acute{o}\tau\omega\varsigma$, cf. Judet de La Combe 2001, 281. La congettura è molto rilevante perché il re ammetterebbe di aver compiuto una vendetta eccessiva contro Priamo. L'espressione $\chi\acute{\alpha}\rho\pi\alpha\gamma\acute{\alpha}\varsigma\ \acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\kappa\acute{o}\tau\omega\varsigma\ \acute{\epsilon}\pi\rho\alpha\zeta\acute{\alpha}\mu\epsilon\sigma\theta\alpha$ varrebbe 'abbiamo tratto dal rapimento una vendetta senza misura'. Secondo Mazon, infatti, Agamennone non è vittima di invidia da parte degli dèi, ma ha commesso un eccesso distruggendo i templi di Troia, così come Paride aveva agito con dismisura; il filologo cita questo passo nell'introduzione per sostenere la propria tesi;

be significare ‘trarre una vendetta (κότος) oltre misura (ὑπερ)’ («une vengeance sans mesure» in Mazon); Pasolini inserisce nel testo il concetto di «dolorosa soddisfazione», tralasciando l’idea dell’eccesso che, fondamentale nella poetica eschilea, rimanda per contrasto all’idea di moderazione, asse portante del secondo stasimo. Anche per quel che riguarda il v. 803 (= 824 P.), per esempio, la nozione espressa da θαρσεῖν, che riporta anch’essa alla ὕβρις del secondo stasimo,¹⁵ pare superficialmente omessa.

Pasolini trascura gli elementi contraddittori insiti nella motivazione della guerra, che pure costruiscono la complessa rete di senso all’interno del conflitto tragico; preferisce, piuttosto, mettere in rilievo l’insensatezza della guerra. La sintassi è modificata e semplifica la catena logica dei concetti: in greco il rapimento e la distruzione sono posti allo stesso livello attraverso la congiunzione καί; in Pasolini, invece, il rapimento risulta la causa della dolorosa soddisfazione, ovvero la rovina di Troia.

La spedizione troiana, in Eschilo (e in Mazon) è legittima perché voluta dagli dèi e la giusta punizione del ratto d’Elena n’è segno evidente. La donna era stata precedentemente biasimata dal Coro e ora, quando il re la menziona, crea un contrasto tra le parole dei vecchi argivi e le proprie.

In Eschilo il Coro usava le espressioni ἀλλοτρίας διαὶ γυναικός (v. 448) e θάρσος ἐκούσιον (v. 803), rispettivamente «pour une femme qui ne lui était rien» e «une impudique parti de son plein gré» in Mazon, mentre al v. 823 Agamennone la definisce γυναικός, «femme» in Mazon. Pasolini traduce le espressioni usate dal Coro con «una donna altrui» (v. 481 P.) e «adultera» (v. 824 P.), mentre per il v. 823 scrive «sposa» (v. 844 P.).¹⁶

cf. Mazon [1925] 2009, 5. Per contro, ὑπερκόπους di Heath implica l’idea che Agamennone abbia giustamente punito, e con il consenso degli dèi, la città di Troia, giacché insieme al sostantivo ἀρπαγός costituisce l’oggetto di ἐπραξάμεσθα (‘abbiamo chiesto conto di un’arrogante rapina’). Cf. Di Benedetto 1978, 144 e Medda 2017, 3: 22.

15 L’espressione θάρσος ἐκούσιον veicola l’idea di un atto volontario (ἐκούσιον) e compiuto osando (θάρσος) e allo stesso tempo rimanda al tradimento. Proprio dopo il secondo stasimo, in cui il Coro ricorda il disonore recato alla mensa ospitale di Zeus, citando il tema della ὕβρις, il tradimento di Elena risulta inquadrate in un discorso più generale e, forse, religioso; anche Mazon conferisce all’espressione un senso più ampio di quello legato all’adulterio, cf. la nota «Litt. une impudeur que s’offre. Cf. 62 πολυάνωρος ἀμφὶ γυναικός, pour una femme qui fit à plus d’un homme». il sintagma θάρσος ἐκούσιον dunque, si carica di un senso più ampio (ed etico) rispetto a quello suggerito dal tradimento. Cf. Medda 2017, 2: 12-13.

16 L’Agamennone di Pasolini pare trattare Elena come una ‘cognata’, quasi inserendola nel mondo piccolo-borghese della propria famiglia; vi è una sorta di riduzione dei personaggi dal piano mitico della tragedia ad un ambito familiare, come nella sticomimia di Ag. 931-43 (= 944-56 P.), che sembra ritrarre un alterco piuttosto borghese tra marito e moglie, cf. Angioni 2013, 103 ss. Per l’interpretazione dei personaggi, in generale, cf. *infra*.

In altre parole, *γυνή* che precedentemente era tradotto con 'donna' ora diventa 'sposa', generando un contrasto maggiore con le parole precedenti del Coro (tra la coppia di concetti adultera-sposa rispetto a quella adultera-donna): lo scarto di senso risulta intenzionale ed è volto ad accrescere, insieme ad altri elementi, il procedimento ironico nei confronti del re; questi non pare rendersi conto, di fronte al Coro, che Elena è un'adultera e non un'innocente sposa, e che per lei si è compiuto un massacro. L'Agamennone di Pasolini afferma che per «il rapimento di una sposa» si è tratta una «dolorosa soddisfazione» ovvero «un'intera città ridotta in polvere». L'accostamento ossimorico dei concetti del dolore e della soddisfazione è del tutto autonomo e colora le parole del re di falsa compunzione rispetto alla gravità di ciò che è accaduto. Inoltre, l'aggettivo 'intera' istituisce un contrasto con l'espressione «un po' di fumo» (v. 839 P.); ora tale poco fumo si contrappone esplicitamente alla città intera.

Il re conclude con l'esclamazione del v. 852 P. «Per questo, per questo ringrazio gli dèi!», resa enfatica per mezzo della ripetizione; mentre nel v. 829 Agamennone affermava sobriamente *θεοῖς μὲν ἔξέτεινα φροῖμιον τόδε*, «Agli dèi dunque ho dedicato questo lungo preludio».

Perché vi sia un procedimento ironico bisogna che le categorie concettuali che lo formano siano comunemente intese dal pubblico; in questo caso, tale 'base' condivisa è stata costruita nei versi pasoliniani del primo e del secondo stasimo, che creano una rete di senso diretta a intendere la guerra da una prospettiva unilateralmente antibellicista. La guerra, dunque, è assurda: non sopravvive alcun elemento della complessa rete di concetti che costruivano la legittimazione della guerra in Eschilo.

L'Agamennone costruito da Pasolini non sembra rendersi conto del disastro che sta raccontando, avvenuto per un'adultera che egli invece considera una 'sposa'. Il personaggio, dunque, è rivestito di un'ironia che non si trovava - o almeno non in questi termini - nel testo greco. L'interpretazione ironica di Agamennone deriva da Mazon¹⁷ che tuttavia si attiene al testo, com'è ovvio, mentre Pasolini sfrutta la libertà d'azione che il nuovo allestimento teatrale gli consentiva e, pur rimanendo entro la cornice del testo eschileo, lo porta, attraverso costanti slittamenti semantici, verso una prospettiva molto più ironica di quanto Mazon suggerisse.

Dal v. 847 P. il ritmo è incalzante, come già nel testo greco, e il pensiero trasporta il lettore-spettatore senza pause sino al termine della descrizione: il cavallo, le Pleiadi, gli scudi leggeri, gli ostacoli al piano, il leone e il sangue dei re si susseguono rapidamente.

¹⁷ Cf. Mazon [1925] 2009, 5: «Il entre et, avec une insolence naïve, il dénonce lui même l'excès de la vengeance qu'il a tirée des Priamides».

La dizione del testo greco si eleva per mezzo della metafora Ἀργεῖον δάκος, | ἵππου νεοσσός, ἀσπιδηφόρος λεώς (Mazon: «monstre argien, issu des flancs d'un cheval, troupe au bouclier agile») in cui i termini sono giustapposti in asindeto, generando una *climax* in cui ogni sintagma progressivamente chiarisce il precedente. Pasolini inserisce la nota temporale «nell'ora in cui scendono le Pleiadi» tra i primi due termini e il terzo e, per quel che riguarda l'ultimo, omette di tradurre λεώς, 'truppa', col risultato che la metafora resta implicita e che il soggetto rimane «lo spettro» (e non il mostro, δάκος); in questo modo l'atmosfera fosca della descrizione risulta accresciuta: la truppa dei soldati argivi mai esplicitamente nominata è uno spettro (paragonato a un leone soltanto in seguito). I termini concreti del greco sono omessi; non figurano né la truppa, né le torri (v. 827 πύργον) che, divenute «ogni ostacolo», risultano superate dallo spettro e non dai soldati; il leone, inoltre, non lecca il sangue (v. 828 ἔλειξεν), ma ne è «inebriato». Tale leone è certamente da ricollegare al leone che figura nel secondo stasimo, ritratto da Eschilo mentre scodinzolava ai vecchi (v. 725/6 σαίνων); lì Pasolini traduceva con un'immagine autonoma, quella del felino che «leccava» la mano (v. 753 P.), trasferendo, dunque, il verbo di questo passo nel secondo stasimo. I versi sottolineano l'inquietudine con cui Pasolini ritrae tutto ciò che appartiene al regno arcaico di Agamennone: si avverte come la violenza eserciti un certo fascino sul poeta, veicolata dall'uso di termini connotativi e metaforici che conducono a una realtà sotterranea e indefinita: tanto lo spettro come l'essere inebriato rimandano a un livello profondo della coscienza.¹⁸ La traduzione di questo passo è stata aspramente criticata da Degani¹⁹ secondo cui i versi sarebbero 'omessi'; la questione, però, come si vede, è maggiormente complessa e merita almeno un'analisi dettagliata.

La semplificazione dell'etica eschilea, ben evidente lungo tutta la trilogia, a prima vista pare mettere in luce una certa superficialità nell'accostarsi al testo greco; tuttavia, se si considera che l'intento del poeta moderno è quello di creare una nuova lettura dell'opera, coerente con la propria rappresentazione del mondo e non con un'analisi filologica del testo, allora tale superficialità smette di essere scandalosa e invita, invece, alla ricerca intorno al nuovo senso che assume il testo: in questo caso Pasolini rinuncia al complesso sistema greco di valori per concentrarsi sulla dimensione dolorosa, esistenziale e non religiosa, della distruzione della città.

¹⁸ Cf. *infra*, sulla lettura psicoanalitica della trilogia.

¹⁹ Cf. Degani 1961.

5 Traduzione: temi e immagini ricorrenti

Sommario 5.1 Disperazione, atrocità, angoscia, ossessione. – 5.2 Il segno. – 5.3 Il sangue versato. – 5.4 Lo spirito divino che soffia. – 5.5 Il gorgo.

Nella traduzione si nota una certa ricorsività di temi e di immagini, a volte del tutto originali rispetto al testo greco, i quali, considerati in una prospettiva d'insieme, rivelano una coerenza interna nella struttura del testo e, in ultima analisi, l'interpretazione della trilogia.¹

1 Cf. Greco 2009; Falzone 2017; Morosi 2016; quest'ultimo sull'interessante prospettiva della 'vittoria sui contrari' che operata costantemente a livello semantico e sintattico diventa cifra del senso ultimo della trilogia secondo Pasolini. Gli articoli, insieme a Condello 2012a, sono imprescindibili per inquadrare la traduzione in una cornice di senso coerente.

5.1 Disperazione, atrocità, angoscia, ossessione

I concetti di disperazione,² atrocità³ e angoscia⁴ ricorrono spesso e, nella quasi totalità dei casi, introdotti autonomamente da Pasolini; tali nuclei concettuali afferiscono al regno di Agamennone, considerato arcaico e fosco, dominato dall'elemento irrazionale simboleggiato dalle Erinni «operanti sotto il segno uterino della madre, intesa appunto come forma informe e indifferente della natura».⁵ Questo mondo si presenta, allora, senza speranza, *disperato*, atroce e dominato dall'angoscia perché, almeno sino all'assoluzione di Oreste, la catena della colpa si perpetua senza sosta.⁶

In Pasolini le categorie dell'angoscia e dell'ossessione⁷ percorrono l'intera trilogia, e, parallelamente ad altre serie di concetti, si evolvono secondo lo schema hegeliano di tesi, antitesi e sintesi; il percorso di progressiva liberazione dall'ossessione, corrispondente ad una graduale acquisizione di senso, sostituisce la lettura etica offerta da Eschilo.

Per quel che riguarda il tema dell'angoscia, tale categoria esistenziale si trova spesso in Mazon («*Agamemnon* est le drame de l'angoisse») è la prima frase della *notice* preposta alla trilogia,⁸ come, più generalmente, nella 'scuola francese' di quegli anni.⁹

2 L'aggettivo 'disperato' è usato spesso quando in relazione alla guerra: cf. v. 590 P. dove «sonni disperati» sottolinea l'angoscia della truppa accampata sotto le mura di Troia; il v. 556 *σπαρνὰς παρήξεις*, riguardo cui Mazon segnala la difficoltà del testo e traduce «[le passavants étroits] où nous couchions sur la dure»). Inoltre è connesso con il mondo delle Erinni (cf. *Eum.* 310 P. «canto disperato» delle Erinni, che traduce *μοῦσαν στρυγγεράν* di *Eum.* 308). Cf. anche *Ag.* 258 P. (del piccolo agnello paragonato a Ifigenia), 441 P. (dei tumulti dell'esercito che si imbarca), 840 P. (della vendetta che sopravvive a Troia); inoltre, cf. *Ag.* 1022 P., 1165 P., 1210 P., 1321 P.; *Cho.* 196 P., 293 P., 400 P., 1056 P.; 376 P., 521 P., 578 P., 802 P., 843 P.

3 Cf. *Ag.* 112 P., 152 P., 180 P., 399 P., 494 P., 1175 P., 1258 P., 1532 P.; *Cho.* 983 P., 1020 P.; *Eum.* 644 P.

4 Cf. *Ag.* 13 P., 113 P., 453 P., 490 P., 670 P., 881 P., 894 P., 1188 P., 1244 P., 1344 P., 1509 P.; *Cho.* 93 P., 347 P., 503 P., 998 P. («ansia»); *Eum.* 138 P. («ansia»), 440 P., 525 P.

5 Cf. *LT*, 1009.

6 Tale interpretazione è palese ed è stata messa in luce già dai primi studi sulla traduzione. Cf. soprattutto Medda 2006.

7 Cf. sull'ossessione, Fusillo 1996, 207-8; Morosi 2016, 191-4 e il commento di *Ag.* 50 P., 216 P., 423 P., 466 P., 1048 P.; *Cho.* 34 P., 40 P., 289 P., 335 P., 1041 P.; *Eum.* 83 P., 234 P., 307 P., 330 P., 861 P., 940-2 P. Fusillo 1996, 201 segnala anche il tema dell'impurità.

8 Cf. Mazon [1925] 2009, 3.

9 Cf. per esempio, il celebre saggio di Romilly 1958.

5.2 Il segno

Il 'segno'¹⁰ è cifra superficiale di uno strato più profondo, cioè articola la relazione tra apparenza esterna e un senso *altro*.

La tragedia inizia con la guardia che, posta sul tetto del palazzo degli Atridi, aspetta da un anno il segnale di fuoco che annunci la presa di Troia.¹¹ La costanza dell'osservazione gli ha proporzionato la conoscenza degli astri; mentre implora gli dèi che la sua fatica abbia termine, la sentinella finalmente vede brillare la fiaccola.

ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν,
καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς 5
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι
ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν, ἀντολάς τε τῶν.
ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν¹²

Conosco ormai tutti i segni delle stelle, 5
specie di quelle che ritornano
con l'estate e con l'inverno, e in cui
traspare, di fuoco, l'altro mondo.

Nei vv. 4-7 (= 5-9 P.) Pasolini smonta la composizione binaria del greco, costituita sulle opposizioni inverno-estate e tramonto-alba, inserendo la frase «in cui traspare, di fuoco, l'altro mondo», senza corrispondenza nel testo eschileo. L'accento al fuoco da un lato richiama l'immagine delle «luminose potenze» (v. 6 λαμπροὺς δυνάστας) riferito alle stelle e omesso da Pasolini nel luogo corrispondente, dall'altro complica il senso del testo suggerendo l'idea che i segni delle stelle indichino, in trasparenza, 'di fuoco', un altro mondo. Il concilio degli astri notturni (v. 4 ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν) diviene «i segni delle stelle»: il segno è evidentemente portatore di un significato più complesso rispetto alla conoscenza astrologica, connessa al succedersi naturale delle stagioni, che il φύλαξ eschileo sembra aver appreso.¹³

10 Cf. *Ag.* 5 P., 10 P., 314 P.; *Cho.* 33 P., 432 P., 620 P., 903 P., P. 996; *Eum.* 797 P.

11 Per l'analisi dei vv. 1-39 cf. Greco 2009, 164-5, che partendo da questa *rhexis* analizza in generale la traduzione.

12 Cf. la traduzione di Medda: «concilio degli astri notturni e le luminose potenze che portano l'inverno e l'estate ai mortali, le stelle che spiccano nell'etere, quando tramontano, e al loro sorgere».

13 Il concetto del segno, inteso come cifra che mette in relazione la qualità profonda dell'essere e la sua apparenza fenomenica, esercita un certo fascino in Pasolini; cf., per esempio, *Ag.* 5 P., 10 P., 314 P.; *Cho.* 33 P., 432 P., 620 P., 903 P., 996; *Eum.* 306 P., 797 P. Cf. Greco 2009, 166 che suggerisce l'introduzione di «una sfumatura fiabesca».

Il segno torna poco oltre, quando la guardia dice che aspetta il «segno | della lampada, la fiammata che porti | notizie da Troia, la parola vittoria!» (vv. 10-12 P.); anche qui il segno è inteso come cifra, elemento simbolico che rimanda a una realtà *altra*.

Nella parodo delle *Coefore* il Coro inizia il proprio canto di dolore e il verso che conclude la descrizione del viso graffiato e del lino lacerato è «ecco il segno delle mie disgrazie» (v. 33 P.) che non corrisponde ad alcun enunciato greco; in questo caso, come in altri, viene introdotta da Pasolini una frase apparentemente anodina che, solo se messa in relazione ad altri slittamenti semantici nel corso della trilogia, assume un senso compiuto. Ancora, quando Atena cerca di placare le Erinni dicendo loro che non sono state vinte, giacché la sentenza è frutto di voti pari (*Eum.* 797 P.), la dea accenna al volere di Zeus, da cui erano venute λαμπρά μαρτύρια («chiare testimonianze», v. 797) del fatto che Oreste non dovesse ricevere danno; in Pasolini tali testimonianze divengono «limpidi i segni | della sua volontà».

Al termine della trilogia, il segno, prima indecifrabile nel cielo notturno che sovrasta la guardia, poi cifra della disgrazia delle *Coefore*, ora è limpido: il processo di chiarificazione si è compiuto. L'intera trilogia, infatti, è letta come lo svolgersi progressivo dall'oscurità alla luce,¹⁴ dall'odio all'amore, dall'incoscienza alla coscienza, dall'irrazionale al razionale, dalla tirannide alla democrazia.

5.3 Il sangue versato

L'immagine del sangue versato a terra compare in *Ag.* 1038 P. con una piccola modificazione del testo greco: «il nero sangue che *bagna* la terra» corrisponde al sangue 'caduto' a terra (v. 1019 πεισόν); in seguito la metafora risulta inserita autonomamente da Pasolini.¹⁵

Egisto, nelle *Coefore*, quando apprende la notizia della morte di Oreste afferma:

[...] καὶ τόδ' αὖ φέρειν δόμοις 841
 γένοιτ' ἂν ἄχθος δειματοσταγές, φόνῳ
 τῷ πρόσθεν ἑλκαίνουσι καὶ δεδηγμένοις.¹⁶

che Pasolini traduce:

¹⁴ Cf. Greco 2009.

¹⁵ Cf. *Ag.* 759 P., 1038 P., 1345 P., 1431 P.; *Cho.* 529 P. («morire nel sangue»), 670 P., 817 P., 834 P.; *Eum.* 245-6 P., 362 P., 869 P., 985 P.

¹⁶ Cf. Medda: «E questo da affrontare per la casa sarebbe un peso stillante paura: sente il morso della strage di prima, e rimangono ancora aperte le ferite».

[...] ben triste peso,
per questa casa che un'altra morte
ha lasciato bagnata di sangue, piena di dolore.

815

Egisto definisce la morte di Oreste come 'un peso *che stilla paura*' (ἄχθος δειματοσταγές), mentre Pasolini usa l'immagine del sangue e del dolore, direttamente riferita alla casa, «bagnata di sangue, piena di dolore»; certamente vi è l'influenza di Mazon «[la maison...] saignante et meurtrie» il quale, tuttavia, eliminava il riferimento alla goccia del composto δειματοσταγές, mantenuto invece da Untersteiner in «sarebbe un peso grondante di terrore». In questo caso, però, forse si potrebbe leggere una contaminazione tra le diverse traduzioni usate da Pasolini, giacché questi sembra piuttosto seguire Thomson che stampava αίματοσταγές, 'che goccia sangue',¹⁷ congettura di Portus a fronte della lezione del manoscritto, δειματοσταγές, accolta da Mazon.

La metafora si complica ulteriormente in *Eum.* 980 μηδὲ πιουῖσα κόνις μέλαν αἶμα πολιτῶν («Que la poussière abreuvée du sang noir des citoyens [...]», Mazon); in Pasolini la polvere che beve il nero sangue dei cittadini è diventata «melma molle di sangue fraterno» (in *Eum.* 985 P.); la melma ben descrive la polvere impastata con il sangue versato,¹⁸ mentre i cittadini sono diventati «fratelli» nel passaggio dalla *polis* eschilea al mondo brutale che il poeta leggeva nella *Argo* predemocratica. Inoltre, è facile ricondurre l'immagine della melma anche alla ricerca della forte allitterazione con 'molle'.

Tuttavia, la metafora, del tutto originale in *Eum.* 985 P., si trovava già in *Cho.* 670 P., in cui la «melma di sangue», che corrisponde al v. 697 ὀλεθρίου πηλοῦ («fango rovinoso», Medda), rappresenta metonimicamente la casa. Seguendo il percorso dell'immagine, allora, si evince come Pasolini costruisca un testo originale, tuttavia in modo 'analogico', per usare una sua espressione: un'immagine in un determinato contesto viene spostata in un altro, più o meno elaborata, nuova e autonoma, ma allo stesso tempo, 'eschilea'.

5.4 Lo spirito divino che soffia

In modo analogo si forma anche la metafora del 'soffio' riferito allo spirito divino:¹⁹ in *Ag.* 1098 P. «Ancora soffia in lei schiava lo spirito

¹⁷ Cf. Thomson, «another stroke of grief | to open ancient sores in this sad house | Already maimed and stricken to the core».

¹⁸ Il participio passato di Mazon 'abreuvée' è evidentemente passaggio intermedio tra il participio attivo del greco e l'idea della melma.

¹⁹ Cf. *Ag.* 1098 P., 1208 P.; *Cho.* 930 P., 1047 P.; *Eum.* 843 P., 864 P., 927 P.

divino?» tale immagine è suggerita da Mazon,²⁰ ma non era nel greco; invece in *Cho.* 930 P. la metafora risulta inserita autonomamente da Pasolini, dal momento che non figura né in greco, né in Mazon: «La parola di Apollo un giorno | soffiata dall'immenso antro».²¹ In *Cho.* 1046-8 P., ma con un uso più concreto del verbo che risulta associato a una tempesta, l'immagine risulta tratta dal greco: «Per la terza volta su questa | casa ha soffiato | la furia della tempesta»,²² come anche in *Eum.* 843-4 P. «Io spiro disperazione, | solo, e ira».²³ In *Eum.* 927-8 P. «Soffia su di lei | la mia divinità», ancora, la metafora è creata da Pasolini.²⁴

5.5 Il gorgo

Per quel che riguarda l'immagine del «gorgo» il procedimento metafrastico appare più complesso. Pasolini introduce in modo autonomo tale metafora nella traduzione di *Ag.* 990-3 (= 1008-12 P.): «dal mio cuore sgorga | un lamento mortale, | senza strumento, quello | che cantano le Erinni»²⁵ tuttavia, in modo evidente, la trae dai successivi vv. 994-7 Σπλάγχχνα δ' οὔτοι ματᾶ- | ζει, πρὸς ἐνδίκους φρεσίν | τελεσφόροις δίναις | κυκλούμενον κέαρ· che traduce: «E il canto che sgorga | dal nostro profondo | inganna mai. | Il cuore che inconscio danza | alla coscienza del giusto e del vero, | prefigura sempre i fatti reali» (vv. 1014-19 P.).²⁶ Successivamente la metafora del 'gorgo' è del tutto autonoma nel testo di Pasolini, così come la variante di 'ingorgo' che indica allo stesso tempo il versamento brutale e copioso di sangue (*Ag.* 1329 P. «nell'ingorgo del sangue», e anche *Eum.* 361-2 P. «il sangue | che tiepido sgorga») o la disperazione che si insinua nello strato più profondo dell'essere (*Ag.* 1141 P.: «Nel mio cuo-

20 Il greco aveva μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περ ἐν φρενί (v. 1084) tradotto da Mazon «Le souffle de dieu vit dans son âme d'esclave».

21 Cf. vv. 953-5 τὰ περ ὁ Λοξίας ὁ Παρνασίας | μέγαν ἔχων μυχὸν | χθονὸς ἐπωρθίαξεν, e Mazon «L'oracle que la voix puissante de Loxias Parnassien avait naguère proclamé au fond de l'antre [...]».

22 Cf. vv. 1066-7 τρίτος αὖ χερσῶν | πνεύσας γονίας ἐτέλεσθη.

23 Cf. vv. 840-1 πνέω τοι μένος | ἄπαντὰ τε κότον.

24 Cf. vv. 922 ss. ἤτ' ἐγὼ κατεύχομαι | θεσπίσασα πρεμυνῶς | ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους.

25 L'immagine del vortice, infatti, non si trovava né in greco (vv. 990 ss. τὸν δ' ἄνευ λύρας ὄμως ὑμνοφδεῖ | θρήνον Ἐρινύος | αὐτοδίδακτος ἔσωθεν | θυμός), né in Mazon («mon cœur au fond de moi-même chante le thrène sans lyre, que nul jamais ne lui apprit, le thrène de l'Érinys!»).

26 Qui, a ben vedere, l'immagine del vortice è trasferita da 'il cuore che gira con vortici che si compiono' alla traduzione del sintagma precedente Σπλάγχχνα δ' οὔτοι ματᾶζει 'le viscere non parlano invano' che è trasposto in «il canto che sgorga dal profondo».

re s'ingorga una corrente | d'agonia»; *Cho.* 194-5 P. «nel cuore un'on-da di sconforto | s'ingorga»). Così, quando Oreste compara i figli che salvano dalla morte il nome dell'eroe al sughero che sostiene la rete da pesca e la salva dal fondo del mare (*Cho.* 505 ss.), Pasolini scrive «galleggiando, sospesi sopra i gorgi...» (*Cho.* 486 P.).²⁷ Qui, di nuovo, il 'gorgo', che tradurrebbe la 'profondità marina' (v. 507 ἐκ βυθοῦ), ha una sfumatura esistenziale, identificandosi con l'oblio-morte. In questo caso, l'immagine rimanda ad *Aen.* 1.118 *apparent rari nantes in gurgite vasto*²⁸ e all'ultimo verso di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Pavese, «scenderemo nel gorgo muti».²⁹

Nelle *Eumenidi* il gioco etimologico Furie/furore ricorre frequentemente.³⁰ Al v. 904 P. le Erinni affermano «rifiuto il mio furore» (v. 900 θέλξειν μ' ἔοικας καὶ μεθίσταμαι κότου, «je renonce à ma haine» in Mazon), ma nonostante esse rifiutino la caratteristica che ontologicamente le qualifica, saranno costantemente chiamate da Pasolini con questo stesso nome, *Furie*, che, in modo molto eschileo,³¹ allude all'identificazione tra il nome e la cifra di chi lo porta.

I riferimenti al *pantheon* greco sono costantemente traslati in modo che emerga una religiosità di stampo cristiano;³² inoltre la religione è esplicitamente funzionale alla sintesi finale: se prima, nei regni di Agamennone e Clitemestra, suscitava terrore e dominava gli uomini attraverso l'idea del peccato,³³ al termine delle *Eumenidi* finalmente si articola attraverso la gioia dell'*Osanna*.

²⁷ Cf. *Cho.* 484 P. ss.: «Perché i figli salvano il padre dalla morte, | un poco, come i sugheri reggono la rete | galleggiando, sospesi sopra i gorgi...».

²⁸ Su Pasolini traduttore di Virgilio, cf. *infra*.

²⁹ La predilezione per la citazione dal repertorio classico della poesia italiana si nota in tutta la traduzione, cf. *infra*.

³⁰ Cf. *Eum.* 66 P., 129 P., 220 P., 432 P., 512 P., 737 P., 832 P., 834 P., 848 P., 944 P.

³¹ Sulla corrispondenza tra nomi e cose, cf. Medda 2017, 1: 217 e il commento ai passi relativi al nome di Elena nel secondo stasimo. Cf. anche Miralles, Angioni 2012, 562 nota 32.

³² Cf. L'eco evangelica di *Ag.* 1018 P. e quella liturgica di *Ag.* 1495-6 P., 696-8 P.; per il tono il più genericamente religioso, cf. *Cho.* 19 P., 58-9 P., *Eum.* 30 P., «storia sacra» a *Eum.* 5 P. i 20 P., e anche il «tabernacolo» in *Eum.* 306 P., 668 P., 923 P.; «osanna» a *Eum.* 15 P., 999 P., 1008 P., 1019 P., 1051 P.

³³ Cf. *Ag.* 1556 P., 1618 P.; *Cho.* 303-4 P., 1010 P.

6 Lingua

La potenza della lingua pasoliniana risiede nella coesistenza di un registro basso e di una costante tensione verso una *lexis* strutturata, caratterizzata da un ritmo drammatico e dalle frequenti figure di suono e di ripetizione: «eliminare la freddezza classicistica non significa infatti eliminare il sublime».¹

Lenjambement è molto frequente e crea ora un ritmo serrato, come nella descrizione del viaggio del fuoco nell'*Agamennone* (Ag. 310 P. ss.) e nell'enumerazione dei mostri in *Cho.* 563-80 P., ora genera una sospensione nella successione della catena del senso, in modo da isolare un elemento del testo come, per esempio, in Ag. 731 P. ss. «A Troia un'ira che non sa perdono, | spinge colei che amando | ama la morte. *L'offesa* | alla tavola ospitale [...]». Il primo *enjambement*, che genera anche un'anafora, deriva direttamente da Mazon,² ma il secondo è pasoliniano. Sovente la ricerca di effetti retorici genera una tensione linguistica nuova rispetto al testo di Eschi-

¹ Cf. Fusillo 1996, 197; 2020, 11, che sottolinea l'uso di ciò Fortini chiamava 'compenso poetico' ovvero la rinuncia a riprodurre alcuni elementi espressivi del testo di partenza è bilanciata dalla creazione parallela di nuovi elementi. Sulla lingua di Pasolini, cf. anche *infra* sulla *Lettera del traduttore*, e in generale Marazzini 1998.

² Cf. vv. 699 ss. «Une Colère aux desseins infaillibles pousse vers Ilion celle dont l'alliance allie à la mort. Le mépris de la table hospitalière [...]»; si noti la sostituzione di 'alliance', matrimonio, con il concetto dell'amore.

lo: il grido di Cassandra ἮΤΥΝ ἮΤΥΝ (*Ag.* 1144) è trasformato per mezzo della ripetizione «sempre lo stesso verso, senza requie, | sempre uguale» (vv. 1066-7 P.), dando luogo, a livello retorico, a un'elaborata figura di suono (allitterazione in sibilante e anafora di *sempre*) che restituisce la sofferenza dell'usignolo «che canta disperato» (v. 1165 P.).

Il ritmo sottolinea costantemente il senso: spesso la collocazione di un termine chiave a metà del verso, tra virgole, lo evidenzia come, per esempio: «egli ha esalato l'anima, *bocconi*, il sangue» (*Ag.* 1429 P.) o «Disprezzato, *solo*, giunge senza vita alla morte» (*Cho.* 300 P.).³

A volte, la traduzione si carica di una notevole forza espressiva, così da rispettare, in modo analogico, il testo di partenza e risulta migliore di quella di Mazon.

Per esempio, in *Ag.* 1455-6,⁴ μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς | ψυχὰς ὀλέσασ' (α), la ripetizione nel primo verso e l'*enjambement* producono una pregnante figura di suono che accresce la drammaticità del pianto per i morti in guerra. Mazon, in modo opaco, provava a dare forza al verso per mezzo della determinazione quantitativa: «[Ah! Héléne, folle Héléne], qui, seule, as détruit sous Troie, des centaines, des milliers de vie...!»; Pasolini, invece, traduce con grande efficacia espressiva: «Quante anime, quante, quante anime | hai perduto laggiù!» (*Ag.* 1500-1 P.): la ripetizione insistita del pronome «quante» (anch'esso in posizione forte, tra virgole) e di «anime» produce un verso in cui la dizione eschilea è ripresa, come diceva Pasolini, 'per analogia'.⁵

Anche in *Cho.* 1038 Pasolini traduce in modo più efficace rispetto a Mazon. Dopo che Oreste ha appena ucciso sua madre ed Egisto, il Coro si abbandona a un lamento di dolore per i tristi avvenimenti della casa. Nei vv. 1021-43 Oreste comincia a manifestare i primi segni della follia futura: dice che fuggirà supplice verso la terra di Apollo, in esilio per il sangue della sua stessa stirpe, φεύγων τόδ' αἶμα κοινόν. Il sangue è comune, κοινόν, giacché appartiene ad Oreste e a sua madre. Mentre in Mazon la densità del greco è ridotta in «fuir le sang d'une mère»,⁶ la traduzione di Pasolini «fuggo il mio sangue» indica in modo metaforico il sangue della stirpe, ma anche quello che Ore-

³ Cf. anche, *Ag.* 1487 P. «Lui, caduto in silenzio, *lei*, come un cigno», *Ag.* 1500 P. «Quante anime, *quante*, quante anime», *Ag.* 953 P. «Ah, non dovrebbe, *una donna*, essere così impavida!», 1609 P. «Solo Ifigenia, *lei*, la tenera», *Cho.* 503 P. «dei sogni, *d'angoscia*, durante la notte», *Cho.* 584 P. «[il ricordo sa] | del fuoco, *infame*, che una madre [...]».

⁴ Il contesto è quello del dialogo epirrematico tra il Coro e Clitemestra. Il Coro dei Vecchi è sconcertato, invoca la morte, ricorda il suo re e la follia di Elena e delle vite perdute a Troia.

⁵ Nonostante l'idea della traduzione possa venire da Thomson «those many, all those many lives [...]», lo sviluppo del ritmo è autonomo.

⁶ Qui anche Untersteiner interpreta come Mazon, «sfuggir voglio così al materno sangue», mentre Thomson traduceva «act of kindred bloodshed».

ste ha concretamente sulle sue mani, in scena, cioè quello della madre appena uccisa.

La lingua di Pasolini è composita, in frequente movimento per quel che riguarda il lessico.⁷ Il passo forse più esemplificativo è la traduzione di *Ag.* 658-60:

Ἐπεὶ δ' ἀνήλθε λαμπρὸν ἡλίου φάος, ὄρωμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἔρειπίοις [...]	660
ἐβουκολοῦμεν φροντίσιν νέον πάθος, στρατοῦ καμόντος καὶ κακῶς σποδομένου.	670
Quando nacque la nuova luce del sole l'Esgeo era pieno di cadaveri e rottami. [...]	695
Nei nostri cuori c'era un nuovo dolore, il disastro della nostra povera armata.	705

Pasolini tralascia la determinazione ἀνδρῶν Ἀχαιῶν che individua i cadaveri come 'achei' e ne trasferisce il senso poco più oltre nel possessivo «nostra» del v. 706 P.; tuttavia, traducendo qui con un generico «cadaveri» pare trasferire in una prospettiva assoluta, valida per qualsiasi uomo e sempre, la desolazione della guerra. Tale procedimento è frequente anche altrove nella traduzione e mostra come la guerra sia considerata una disgrazia universale.⁸

L'immagine si spoglia della dizione metaforica: il mare che 'fiorisce' (ἀνθοῦν) di cadaveri achei, diviene «pieno di cadaveri e rottami» con l'uso, piuttosto colloquiale in italiano, della perifrasi 'essere pieno di'. Inoltre l'immagine del 'rottame' è peculiare: il termine costituisce un concetto chiave della poetica pasoliniana,⁹ ma è evidentemente fuori luogo per qualificare le navi naufragate. Pasolini, allora, attraverso lo straniamento prodotto da quest'immagine inconsueta, pare alludere alla società del consumo che 'rottama' ogni cosa nel ciclo incessante di produzione-consumo-distruzione con una sor-

⁷ Cf., per citare un esempio di tale ibridazione stilistica ottenuta per mezzo di subitane variazioni di registro, da *Le Ceneri di Gramsci*, VI (*Me ne vado, ti lascio nella sera*), «[...] e gruppi di militari vanno, senza fretta, | verso il monte che cela in mezzo a sterri | fradici e mucchi secchi d'immondizia | nell'ombra, rintanate zoccollette | che aspettano irose sopra la sporcizia | afrodisiaca [...]».

⁸ Cf. *Ag.* 804 ἀνδράσι che Mazon traduce con «guerriers», mentre Pasolini scrive, in modo più preciso, «uomini» e anche *Ag.* 814 ἀνδροθνήτας tradotto, rispettivamente con «guerriers» da Mazon e «uomini» da Pasolini (= *Ag.* 836 P.).

⁹ Pasolini ricorre spesso allo scenario degradato delle periferie invase da rottami, come nelle borgate romane di allora di Torpignattara, del Pigneto, della Marranella, tanto nel cinema, quanto nella poesia e nella narrativa.

ta di endiadi, come se i cadaveri fossero *cose* rotte. Inoltre il verso è tanto più efficace in quanto contrasta con quello precedente relativamente allo stile. Il verso «Quando nacque la nuova luce del sole», infatti, in virtù della successione delle sillabe aperte e dell'allitterazione in *-n* e *-l* introduce fonicamente la calma del mattino che segue la tempesta; l'evidenza della distruzione, dei cadaveri e dei rottami, risulta ancora più forte in contrasto con tale calma. Può essere interessante notare la contiguità con il senso del passo virgiliano di *Aen.* 1.118-19 *apparent rari nantes in gurgite vasto | arma virum tabulaeque et troia gaza per undas*, che Pasolini traduceva proprio nel 1960, prima di essere chiamato da Gassman a collaborare per la messa in scena dell'*Oresteia*: «Riappaiono pochi naufraghi nel mulinello atroce | e le armi dei soldati, le tavole, le povere cose preziose». Il sintagma *troia gaza* è reso con «povere cose preziose» in cui si perde la specificazione secondo lo stesso procedimento metafrastico già osservato prima per i cadaveri dei Greci.¹⁰

Nella traduzione è evidente anche il ricorso alla lingua della migliore tradizione poetica italiani, in cui si fondono suggestioni di Dante, Foscolo, Leopardi, Montale, Pavese; ma anche di Eliot e, in generale, della poesia del ventesimo secolo.¹¹ Per esempio, καὶ πόντος εὐθυπορῶν | ἄνδρὸς ἔπαισεν ἄφαντον ἔρμα· (*Ag.* 1005-6), «La prospérité triomphante heurte soudain un écueil invisible» in Mazon, è tradotto con «[...] E spesso | chi cammina per le libere | strade di allegrezza, | urta contro un muro invisibile.» (*Ag.* 1029 ss. P.), in cui si ode l'eco di Leopardi («allegrezza») e Montale («muro invisibile»).¹²

Ai vv. 669-70 (= 705-6 P.) si trova la metafora dei marinai che pascono un nuovo dolore, l'armata distrutta; Mazon traduceva con «nourrir», mentre Pasolini omette l'immagine e traduce con un disa-

10 Cf. Lago 2012: 27; i punti di contatto tra le due traduzioni sono numerosi e interessanti; cf. Lago 2012, 26 che mette in rilievo, per esempio, la presenza del tema dell'ossessione, molto significativo anche per quel riguarda la traduzione dell'*Oresteia*; cf. in generale, sulla traduzione dell'*Eneide*, anche Bernardelli 2015; Lago 2018; Cerica 2018. Per una più approfondita analisi di questi versi nel loro contesto, cf. *infra*.

11 Cf. *Ag.* 471 P., 703 P., 600 P., 610 ss. P., 1029 ss. P.; *Cho.* 256 P., 486 P., 1012 P. in Angioni 2013.

12 Cf. rispettivamente, G. Leopardi, *Il sabato del villaggio*, 45 «è come un giorno d'allegrezza pieno» e, in generale, la poesia di Montale, ove è diffusa la metafora del muro (cf. *Non chiederci la parola, Meriggiare pallido e assorto*, per es.). Per le allusioni alla poesia leopardiana, cf. anche *Cho.* 256 P. «spaura» che rimanda scopertamente a *L'infinito* vv. 7-8 «ove per poco | il cor non si spaura» e *Cho.* 1012 P. «sovrumani dolori» che allude ai vv. 5-6 «[...] e sovrumani | silenzi»; qui il greco (*Cho.* 1033) aveva τόξον γὰρ οὐτὶς πημάτων ἐφίξεται (tradotto da Mazon in «la portée de nos arcs ne va pas jusqu'à pareilles souffrances»), in cui il concetto di 'sovrumano' è del tutto assente. Pasolini cita spesso Leopardi ne *Le ceneri di Gramsci*; l'amore per la poetica leopardiana, d'altronde, è molto ben documentato: nella *Divina Mimesis* la figura del poeta si manifesta in quella dello stesso Gramsci, assunto a moderno Virgilio dantesco: «Gramsci stesso... con la sua schiena di piccolo eretto Leopardi».

dorno «c'era». Come notato per i vv. 695-6 P., la brutalità della guerra è resa anche attraverso la riduzione dello stile metaforico. Successivamente, στρατοῦ καμόντος καὶ κακῶς σποδομένου (v. 670) che indica l'esercito devastato¹³ è tradotto da Mazon con «notre armée si durement meurtrie!», mentre Pasolini crea un verso differente: «il disastro della nostra povera armata» in cui l'aggettivo *povero/a* riprende, per esempio, il v. 478 P. «povere urne» e il v. 486 P. «povere salme intatte» di cui successivamente.¹⁴

Nella traduzione ha un ruolo importante la funzione performativa del testo;¹⁵ per esempio in Mazon il re cammina sui tessuti di porpora per entrare nel palazzo dopo il v. 957 (= 971 P.) e quando la regina finisce il proprio discorso, al v. 974, entrambi saranno dentro il palazzo e la porta resterà aperta. In Pasolini¹⁶ il re lascia la scena poco prima rispetto a Clitemestra, dopo che essa pronuncia il verso che corrisponde al 972 (= 987 P.), sicché essa recita da sola l'invocazione a Zeus perché porti a termine i suoi voti (vv. 973-4 = 988-9 P.).¹⁷ La motivazione è scenica: nella *rhexis* della regina il v. 987 P. «[è tornato] a compiere il destino che gli è riservato» traspone il senso dell'enigmatico sintagma ἀνὴρ τέλειος del v. 972, di fatto non tradotto.¹⁸ Agamennone, cioè, entra dentro nel palazzo, andando concretamente incontro alla morte, proprio mentre Clitemestra esplicita la fatalità del suo ritorno e della sua fine nel v. 987 P., connotando il passo di una forte ironia tragica. Inoltre, Clitemestra, pronuncia da sola

13 Cf. Medda: «la flotta era fiaccata e miserevolmente annientata».

14 Cf. Ag. 689 P. «la povera armata dei Greci» traduce il v. 653 τὸν δύστηνον Ἀργείων στρατόν, reso da Mazon con «la pauvre armée des Argiens»; dunque Pasolini trae l'aggettivo «povero» da Mazon, ma poi lo usa lungo l'intera *rhexis* a suo piacimento.

15 Sul palco, con scenografia di Theo Otto, i balli 'africani' guidati da Mathilde Beauvoir; cf. Dall'Ara 2017, 62-8. Cf., per esempio, Ag. 1519 P., Cho. 1029 P., 1032 P., 1034 P., Eum. 36-8 P. e la discussione relativa in Angioni 2013.

16 La soluzione scenica, tuttavia, non è autonoma: Pasolini trovava sia in Thomson che in Untersteiner l'indicazione dell'ingresso del re dopo il v. 972.

17 In Mazon dopo il v. 957 si trova la nota «Il entre lentement dans le palais, tandis que Clytemestre répond avec emphase», che corrisponde alla nota scenica pasoliniana (dopo il v. 971 P.) «Egli entra lentamente nel palazzo, mentre Clitemestra gli risponde»; dopo il v. 974 la nota di Mazon, «Elle entre dans le palais. La porte reste ouverte», chiarisce che re e regina saranno dentro la casa. In altre parole, Mazon pare suggerire che durante l'intera *rhexis* di Clitemestra Agamennone si diriga lentamente verso la casa per entrarvi insieme a Clitemestra dopo il v. 974. In Pasolini, invece, dopo il v. 972 (= 985 P.) si trova «Agamennone entra nel palazzo». Taplin 1977, 85 indica l'ingresso del re nel palazzo dopo il v. 972 e sottolinea l'ironia tragica degli ultimi versi di Clitemestra «At the very moment he prays for victory to stay with him, he is confronted with the victor over him»; Medda 2017, 2: 89, invece, segnala che l'ingresso dovrà avvenire più indefinitamente «in un momento compreso tra 950 [...] e 957».

18 Mazon traduce con «l'homme achevé» e segnala in nota il gioco di parole, come anche Medda «uomo compiuto», «nel pieno del suo potere»; lo stesso aggettivo è attribuito a Zeus nel verso successivo nel senso di «colui che porta a compimento».

sul palco i versi «Dio, dio del destino! A lieto fine destina | i miei voti, attua ciò che hai destinato!» (vv. 988-9 P.) in cui l'aggettivo «lieto» è del tutto pasoliniano e ossimorico in relazione alla fine del re e in cui il fortissimo gioco poliptotico, mutuato da Mazon, sottolinea la necessità ineluttabile dello sviluppo tragico.¹⁹

19 Mazon stampa Ζεῦ Ζεῦ Τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει· | μέλοι δέ τοι σοὶ τῶν περ ἄν μέλλης τελεῖν. E traduce «Zeus, Zeus, par qui tout s'achève, achève mes souhaits, et songe bien à l'œuvre que tu dois achever».

7 Guerra

Sommario 7.1 *Ag.* 355-488 (= 394-518 P.): povere salme intatte, povere urne. – 7.2 *Ag.* 749-62 (= 777-87 P.): la ricchezza e la follia. – 7.3 *Ag.* 783, 854 (= 803, 876 P.): Agamennone il vincitore.

Di seguito saranno analizzate diverse sezioni di versi tratte dall'*Agamennone*: 7.1) *Ag.* 355-488 (= 394-518 P.); 7.2) *Ag.* 749-62 (= 777-87 P.); 7.3) *Ag.* 783, 854 (= 803 P., 876 P.); che, unitamente ai passi già discussi nel capitolo sulla lingua,¹ mettono in luce come il punto di vista sulla guerra che emerge dalla traduzione sia affatto differente rispetto al testo d'origine.

7.1 *Ag.* 355-488 (= 394-518 P.): povere salme intatte, povere urne

Il Coro, nel primo stasimo, riflette sugli avvenimenti di Troia che dal punto di vista della propria concezione etico-religiosa derivano da un eccesso castigato da Zeus; ricorda la fuga di Elena, Ares che scambia cenere per corpi, il pianto per i caduti e le critiche per una guerra causata da una donna. Ai vv. 403 ss. il Coro de-

¹ Cf. i vv. 658-70 (= 695-705 P.) in cui il messaggero ricorda la tempesta che distrugge la flotta greca di ritorno da Troia, cf. *infra*.

scrive Elena come autrice di due azioni simmetriche: lasciare alla propria città l'esercito che si arma per intraprendere la guerra e, parallelamente, portare alla città verso cui si dirige, rovina al posto di dote nuziale.

λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας
κλόνους τε καὶ λοχισμούς
ναυβάτας <θ'> ὄπλισμούς. 405
ἄγουσά τ' ἀντίφερνον Ἰλίφ φθορὰν.²

Elena lasciò alla sua patria,
partendo, confusione di armi, 440
disperati tumulti
di gente che s'imbarca: e portò a Troia,
in luogo di dote, la morte.

La confusione (κλόνους) diviene «disperati tumulti», inoltre, mentre in greco l'esercito è indicato in modo concreto (scudi, lance, marinai), la flotta di Pasolini è ritratta per mezzo del contrasto tra la genericità del sostantivo gente (e non marinai) e la specificità dell'azione di 'imbarcarsi';³ tale antitesi produce un'immagine ironica e ne marca la mancanza di senso.

Più avanti, vv. 433 ss., il Coro sentenzia con un tono generalizzante che ognuno ricorda bene chi ha visto partire, «ma al posto di uomini | tornano adesso alla casa di ognuno | ceneri e urne».

οὓς μὲν γὰρ <τις> ἔπεμψεν
οἶδεν, ἀντὶ δὲ φωτῶν
τεύχη καὶ σποδὸς εἰς ἑκά- 435
στου δόμους ἀφικνεῖται.

Tutti li ricordiamo i volti
di coloro che sono partiti:
ora ritornano in patria, 470
ma sono urne e cenere

Nella traduzione di Pasolini il cambio di persona (la prima plurale *noi* in luogo del generico *τις*) accresce la partecipazione del Coro al dolore della situazione (il cambio di uomini in cenere che la guer-

² Cf. la traduzione di Medda: «Ella, lasciando ai suoi concittadini | il tumulto di scudi e lance e l'armarsi dei marinai | e portando a Ilio come dote la rovina».

³ D'altra parte, l'idea di salire sulle navi, imbarcarsi, è già contenuta nell'etimologia di ναυβάτας.

ra opera) e l'introduzione dei «volti», che deriva da Mazon,⁴ concede un'identità all'esercito indicato in greco dal pronome relativo οὗς (v. 433), intensificando l'orrore della guerra. Inoltre, se da una parte l'enfasi del pronome personale abbassa la dizione a un livello affettivo-colloquiale (*li ricordiamo i volti*),⁵ dall'altra l'endiadi «urne e cenere» la eleva. Ancora, Pasolini sospende il senso dei versi sino all'avversativa del v. 471 P. «ma», accrescendo l'effetto ironico: ἀντὶ δὲ φωτῶν (v. 434) anticipava che i soldati partiti come uomini ora ritornano a casa come qualcos'altro; in Pasolini tale cambio è manifesto solo nell'*explicit* del v. 471 P. e attraverso l'evidenza lapidaria della frase «sono urne e cenere».

Nella terza strofe (vv. 438-55 = 472-87 P.) il Coro insiste sul tema della morte in guerra: dopo aver approfondito la metafora del cambio attraverso la menzione di Ares 'cambiavalute', rievoca il pianto di lode per i caduti, cui si unisce, però, la critica contro gli Atridi, perché quella guerra fu voluta per «una donna altrui» (448 ἀλλοτρίας διαὶ γυναικός).

στένουσι δ' εὖ λέγοντες ἄνδρα τὸν μὲν ὡς μάχης ἴδρις, τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ' ἀλλοτρίας διαὶ γυναι- κός. [...]	445
οἱ δ' αὐτοῦ περὶ τεῖχος θήκας Ἰλιάδος γᾶς εὐμορφοὶ κατέχουσιν· ἐ- χθρὰ δ' ἔχοντας ἔκρουσεν.	455

In Eschilo la successione di τὸν μὲν... τὸν δὲ organizza in una struttura binaria il motivo del pianto (un soldato è pianto perché buon combattente, l'altro perché è caduto valorosamente – per la donna di un altro) e i due poli di significato sono entrambi di segno positivo, nonostante il sintagma ἀλλοτρίας διαὶ γυναικός colori di ironia l'intento enunciato.⁶ La sintassi della traduzione di Pasolini è differente:

C'è chi piange ricordando il coraggio dell'ucciso, e chi lo dice vittima della donna altrui... [...] Altri riposano sotto le stesse	480
--	-----

⁴ Cf. Mazon «on se rappelle le visage de ceux que l'on a vus partir ; mais au lieu d'hommes, ce sont des urnes, de la cendre, qui rentrent dans chaque maison !».

⁵ Cf. Condello 2012a, 11, che segnala come «la disseminazione di deittici, di pronomi personali e, più in generale, di marche semantiche della soggettività, produce una netta torsione del testo in senso emotivo o apertamente passionale».

⁶ Mazon traduce: «On gémit, en vantant tel guerrier si habile au combat, tel autre glorieusement tombé dans la lutte sanglante – pour une femme qui ne lui était rien».

mura che li han visti combattere,
povere salme intatte che una terra
nemica tiene nel suo seno.

485

L'esperienza nel combattimento (μάχης ἴδρις) è sostituita con il «coriggiao dell'ucciso» e l'immagine del 'cadere onoratamente' (καλῶς πίπτειν) è trasposta in quella della «vittima»: nel testo di Pasolini lo stesso combattente è considerato da due punti di vista opposti e non vi è più alcun elemento positivo riferito alla morte in guerra. L'«ucciso» (v. 480 P.) diventa nell'opinione altrui «vittima», termini assenti in greco. Ma soprattutto l'aggettivo εὐμορφοί (v. 454) che connotava le salme dei caduti sotto le mura troiane è tradotto con il sintagma «povere salme intatte» (v. 486 P.): l'espressione deriva senza dubbio da Mazon, che con «corps intacts» interpretava evidentemente dal punto di vista antropologico la sepoltura dei cadaveri,⁷ ma l'aggettivo «povere»⁸ è un'inserzione pasoliniana e aggiunge al testo un'ironia tagliente⁹ che forza deliberatamente il testo, giacché insiste sulla patteggiando dei morti a scapito del concetto della morte eroica in guerra.

In greco sussiste la lode del morto, nonostante la guerra che ne ha provocato la morte sia stata condotta per una donna d'altri: il tema della morte gloriosa in guerra, pur assorbito dentro un contesto che lo priva di senso,¹⁰ tuttavia non perde il suo valore assoluto. Pasolini, invece, accentuando il tono patetico del testo, e con ironia, nega *qualsiasi* valore alla morte in guerra.

Dal punto di vista stilistico, tale compassione è evidente nella traduzione dei vv. 440 ss. (strofe 3), in cui si trova l'immagine della polvere greve (βαρὺ ψῆγμα) che suscita un pianto amaro (δυσδάκρυτον) inviata ai parenti in cambio degli uomini (ἀντήνορος), ben stipata (σποδοῦ εὐθέτου); Mazon traduce: «Arès [...] il renvoie aux parents, au sortir de la flamme, une poussière lourde de pleurs cruels - en guise d'hommes de la cendre, que dans des vases il entasse aisément!».¹¹

[Ἄρης] φίλοισι πέμπει βαρὺ
ψῆγμα δυσδάκρυτον, ἀν-

441

7 Medda traduce «belli del loro valor», interpretando, dunque, da un punto di vista etico il sintagma.

8 Nello stesso modo, saranno dette povere anche le urne e l'armata che ritorna dalla guerra, cf. *infra*.

9 L'ironia, mi sembra, è la stessa che si trova nelle parole del messaggero «ai morti non resta che un poco di terra» (che traduce i vv. 568-9 τοῖσι μὲν τεθνηκόσιν | τὸ μήποτ' αἴθις μηδ' ἀναστῆναι μέλειν = v. 602 P.) e in quelle del Coro «A me, non restano che le briciole di tanta gloria» (che corrisponde, con ampia libertà, come si vede, ai vv. 586-7 δόμοις δὲ ταῦτα καὶ Κλυταιμῆστρα μέλειν | εἰκὸς μάλιστα, σὺν δὲ πλουτίζειν ἐμέ).

10 Cf. Di Benedetto 1978: 194-7 e Medda 2017, 1: 78-9.

11 Sulla traslazione di Ares in «dio della Morte», cf. Lago 2018, 44.

τήνορος σποδοῦ γεμί-
ζων λέβητας εὐθέτου

Il dio della Morte [...] manda da Troia, ai parenti, cenere bagnata d'amaro pianto, cenere invece di uomini, dentro le povere urne».

Pasolini introduce la ripetizione di «cenere» e costruisce corrispondenze con il greco:¹² mentre in Eschilo la cenere, che proviene dal fuoco di Troia (v. 440 πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου) suscita un amaro pianto, in Pasolini, che omette il riferimento del fuoco, risulta «bagnata» dal pianto, dunque con la contrapposizione *fuoco-bagnato*; e le urne sono dette «povere», aggettivo chiave che tornerà nei versi seguenti.¹³

7.2 Ag. 749-62 (= 777-87 P.): la ricchezza e la follia

Eschilo riprende nel secondo stasimo il tema della prosperità e della ricchezza, già menzionato nel primo (vv. 377 ss.).¹⁴

Παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος
τέτυκται, μέγαν τελε-
σθέντα φωτὸς ὄλβον
τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν.
ἐκ δ' ἀγαθᾶς τύχας γένει 755
βλαστάνειν ἀκόρεστον οἰζύν.
Δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ-
μί· τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον
μετὰ μὲν πλείονα τίκτει,
σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννα· 760
οἴκων γὰρ εὐθυδικῶν
καλλίπαις πότμος ἀεί.

12 Il procedimento è ricorrente, cf. per esempio, Ag. 385-6, in cui l'idea della *ate* greca, è trasferita da Pasolini, poco oltre rispetto al luogo in cui Eschilo la introduceva, nel sintagma «accecato dall'oro» (v. 420 P.), o anche Ag. 975-7 in cui «terrore [...] cieco» (v. 990 ss. P.) gioca con l'espressione καρδίας [...] τερασκόπου.

13 Oltre al già citato v. 486 P., «povere salme intatte», cf. anche i vv. 652 P. e 706 P., di cui oltre, in cui l'esercito greco che torna da Troia è detto, nelle parole del messaggero, «povera armata». Pasolini usa spesso tale aggettivo nella traduzione (cf. Ag. 478 P., 486 P., 688 P., 706 P., 764 P., 1092 P., 1185 P., 1368 P., 1141 P., 1538 P., 1565 P., 1567 P., 1681 P., 1710 P.; Cho. 94 P., 161 P., 167 P., 539 P., 747 P., 982 P.; Eum. 108 P., 648 P.), in modo che ne diviene un elemento chiave.

14 Cf. Di Benedetto 1978, 180-92, che parla di un «elogio della povertà».

Un'antica esperienza dice agli uomini
che una potenza giunta al massimo
non muore sterile:
genera dal proprio bene 780
infinita miseria.
E, per me, aggiungo:
no, è l'atto empio che fruttifica
altri atti identici a sé:
nella casa dove regna giustizia 785
la potenza ha sempre
e solo felici esiti.

Secondo un Παλαίφατος... λόγος (vv. 749 ss.) da una prosperità troppo grande, μέγαν ὄλβον, sorge una miseria insaziabile ἀκόρεστον οἰζύν. In Pasolini il μέγαν ὄλβον («le bonheur humain» di Mazon) è tradotto con «potenza giunta al massimo» (v. 778 P.) e ἀκόρεστον οἰζύν con «infinita miseria» (v. 781 P.), dunque, sostituendo il concetto della buona fortuna con quello della «potenza». L'argomento ritorna alla fine dell'antistrofe (v. 761) quando il Coro afferma che nelle case dove regna la giustizia vi è un 'esito felice' (καλλίπαις πότμος). Qui Pasolini introduce nuovamente il tema della potenza che non era presente in greco: nella «casa dove regna giustizia | la potenza ha sempre | e solo felici esiti» (vv. 785-7 P.). Di seguito, il Coro presenta il proprio punto di vista, indipendente dal vecchio detto (v. 757 Δίχρα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμί): la ὕβρις antica ne genera una nuova, scatenando la nera *ate*; la giustizia risiede nelle case povere mentre fugge le ricche.

In Pasolini, invece, il pensiero del Coro risulta piuttosto un'intergrazione («E, per me, aggiungo», v. 782 P.) e il concetto di ὕβρις, a partire dalla strofe 4 (vv. 764-71 = 788-94 P.), è sostituito da quello di «follia».¹⁵ Mentre in Eschilo l'argomento si articolava secondo la complessa rete di significati etici e religiosi (la prosperità, la giustizia, l'eccesso) in modo progressivamente più chiaro, in Pasolini il pensiero, partendo dall'idea della «potenza oltre misura», fluisce senza soluzione di continuità sino alla «follia», portando il lettore ad identificare quella potenza con la follia stessa.

Seguendo il concetto di *potenza* nella traduzione, si vince un discorso coerente lungo la trilogia; nel primo stasimo Pasolini faceva pronunciare al Coro «La misura è tutto: solo a un'anima saggia | può toccare potenza senza sciagura» (vv. 378-80 = 417-18 P.); la rovina dell'uomo, dunque, si trova nella potenza, quando eccede. Al princi-

¹⁵ Cf. vv. 764-6, φιλεῖ δὲ τίκτειν ὕβρις μὲν παλαι- | ἀνεάζουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν | ὕβριν, cioè, a partire da una dismisura antica (ὕβρις), presso i malvagi, si produce una dismisura nuova (ὕβρις), che Pasolini traduce «Vecchia follia produce | nei malvagi nuova follia» (vv. 788-9 P.).

prio del dramma, la «potenza» era associata alla guerra di Troia, dal momento che i due Atridi erano chiamati (v. 46 P.) «doppia potenza | doppio trono | doppio scettro».¹⁶ La *potenza*, dunque, si concretizza nella realtà – folle – della spedizione troiana (nelle morti per una donna altrui, nei corpi scambiati per cenere, nella desolazione della gente che s'imbarca, nei morti del naufragio, etc.): è la potenza oltre misura che scatena la folle guerra degli Atridi. Il punto di vista politico e antibellicista pasoliniano si sovrappone completamente all'insieme etico-religioso eschileo.¹⁷

7.3 Ag. 783, 854 (= 803, 876 P.): Agamennone il vincitore

Si è già proposta la lettura analitica dei versi con cui il corifeo accoglieva il re (vv. 783 ss.) e della *rhesis* in cui questi descriveva la presa di Troia (vv. 810 ss.); si concludeva che gli slittamenti semantici rispetto al testo d'origine erano tesi a svuotare di senso l'azione bellica. La traduzione dei vv. 783 e 854 inquadra quelle sezioni di versi in una sorta di cornice che mostra quanto la traduzione sia strutturata in richiami interni e sia diretta a marcare ironicamente il personaggio di Agamennone.

Il corifeo inizia il discorso con cui accoglie il re con il v. 783 ἄγε, δῆ, βασιλεῦ, Τροίας πτολίπορθ'(ε) che Mazon traduceva con «Ah ! roi, fils d'Atrée, destructeur de Troie» e Pasolini con «Mio re, vincitore di Troia | figlio d'Atreo» (v. 803 P.). La sostituzione del concetto della distruzione con quello della vittoria, a prima vista poco significativo, genera invece un forte legame con il verso finale della *rhesis* del re (v. 876 P.) il quale termina col desiderio che «La Vittoria, che ho al fianco, mi accompagni» (v. 854 νίκη δ' ἐπεῖπερ ἔσπετ' ἐμπέδως μένοι). Nei versi precedenti (vv. 810-54 = 831-76 P.) Agamennone ringraziava gli dèi per l'aiuto nella giusta punizione recata a Troia e si è evidenziato come la traduzione dei termini che riguardavano Elena generassero, rispetto al testo di partenza, un processo ironico che, di fatto, negava valore a uno dei motivi che contribuivano a legittimare la spedizione, cioè il ratto d'Elena. Dunque, anche la vittoria, nominata dal corifeo e ribadita da Agamennone, inserita nella cornice dell'antibellismo pasoliniano e letta alla luce del divario tra il dolore cagionato e la fatua consapevolezza che il re ne dimostra, partecipa della stessa ironia.

¹⁶ L'espressione traduce il sintagma (vv. 43-4) τιμῆς ὄχυρόν | ζεῦχος Ἄτρειδῶν.

¹⁷ Tale potenza così intimamente legata alla ricchezza può anche essere contestualizzata, dal punto di vista del pensiero di Pasolini, nell'imperialismo occidentale, che mostrava il suo volto brutale nell'omologazione di qualsiasi esperienza genuina e tradizionale, tema che porterà Pasolini a trasferire la propria *Orestide* in Africa, paese in cui il poeta intravedeva ancora la possibilità di una sintesi (cf. Medda 2006, 110).

Nella trilogia di Eschilo il dolore prodotto dalla guerra è il risultato contraddittorio dell'azione eccessiva compiuta dagli Atridi e generata ancor prima da altri atti di *hybris*. La guerra, in ogni caso, nella Atene del quinto secolo, potenza militare che doveva la propria grandezza all'impetuosa espansione imperialista promossa dal settore democratico, non poteva essere biasimata *in toto*, il discorso risulta molto più articolato e complesso.

Pasolini, invece, condanna la guerra in modo netto come reificazione di una potenza che porta alla follia; tale condanna è evidente se si mettono insieme gli slittamenti semantici che a poco a poco forzano in modo significativo il testo di partenza: la costruzione del senso, come si è cercato di dimostrare in queste pagine, è coerente e strutturata. Nella versione filmica dell'*Orestide* ambientata in Africa Pasolini è libero dal ruolo di traduttore, tuttavia è ancora fortemente legato alle parole di Eschilo,¹⁸ e riflette da un lato sull'assolutezza di categorie quali il dolore, la morte e il lutto, che legano la tragedia di Eschilo all'attualità, dall'altro sullo strazio e sul dolore dei soldati. Il desolante scenario della guerra è senza senso sotto le mura di Troia, come ovunque, sempre. Nel film la guerra verrà rappresentata per mezzo di immagini di repertorio molto crude e violente della guerra del Biafra. Dopo un lungo tratto di silenzio, ecco la voce di Pasolini:

Il protagonista del film dovrà essere il popolo, quindi durante questa guerra gli umili soldati che vengono feriti, straziati, uccisi; [...] il dolore, la morte, il lutto, la tragedia sono elementi eterni e assoluti che possono legare queste immagini brucianti di attualità con quelle dell'antica tragedia greca.¹⁹

¹⁸ La voce narrante di Pasolini marca le immagini con il ricorso costante alle parole della traduzione.

¹⁹ Cf. il film *Appunti per un'Orestide africana*, 26' 48" (<https://www.youtube.com/watch?v=tjcx8Mhtoxc>).

8 Diritto, Legge, Potere

Lungo la trilogia si riscontra una complessa rete di riferimenti alla δίκη: le azioni dei personaggi sono costantemente presentate come contraddittorie, legittimate dalla volontà divina, ma allo stesso tempo passibili di punizione.¹ Tale contraddizione genera la sofferenza per mezzo della quale deve passare l'apprendimento: il τῷ πάθει μάθος (Ag. 177).² Agamennone, per esempio, sacrifica la propria figlia per poter partire alla volta di Troia ma, nonostante la guerra sia voluta da Zeus, l'uccisione di Ifigenia risulta un atto empio.³

Nella *parodos* il Coro ricorda i preparativi per la guerra e compara l'ira e la volontà di guerra dei due Atridi con quella di due avvoltoi, la cui nidiata viene rapita; un dio – Apollo o Pan o Zeus – guiderà le Erinni a esigere la punizione. I termini che indicano la spedizione,

1 Il tema del diritto è molto complesso, cf. per esempio, Garriga 2015 e Judet de La Combe 2020.

2 Cf. Di Benedetto 1978, 137-75 e, in particolare, 154-6 e 165-75. Al cosiddetto 'inno a Zeus' (vv. 160 ss.) è stata attribuita una valenza etica generale, ora un significato legato in modo specifico a questo o quel personaggio; cf. Medda 2017, 1: 57 ss. che riferisce i versi principalmente alla figura del re, sottolineando, però, che tale riflessione teologica non si può circoscrivere a un solo personaggio..

3 Per una brillante sintesi delle letture scaturite dall'aporia tragica, cf. Judet de La Combe 2015, XV-XXVII e Medda 2017, 1: 63 ss.

necessaria perché voluta da Zeus,⁴ appartengono al lessico giuridico e ne sottolineano la legittimità. L'Erinni 'che alla fine punisce' (v. 58 ὑστερόποινον), inviata da Zeus, è garante del sistema di giustizia: come la spedizione è voluta da Zeus *xenios* (v. 70), così anche l'Erinni.

L'uccisione di Ifigenia, d'altra parte, è presentata in modo che la compassione dello spettatore si diriga verso la ragazza, mentre suscita un certo rigetto nei confronti del re; il mutamento dell'animo di questi, quando finalmente decide di uccidere la figlia, infatti, risulta 'empio, impuro, sacrilego' (vv. 220-1).⁵ In Eschilo, indipendentemente da come si vogliano interpretare questi passi – la discussione ha generato una copiosa letteratura esegetica – è palese il dilemma insito nell'azione umana.

Pasolini trascura tale dilemma, interessato piuttosto a costruire i personaggi nell'ottica della propria interpretazione. In tale prospettiva, il destino diviene un ulteriore personaggio del dramma, lo 'strumento scenico' – per usare una definizione di Pasolini stesso – forse più rilevante.⁶

Nella traduzione della *parodos*, infatti, vi sono molte innovazioni rispetto al greco:

δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμῳ μέγας ἀντίδικος, Μενέλαος ἄναξ ἠδ' Ἀγαμέμνων, διθρόνου Διόθεν καὶ δισκήπτρου τιμῆς ὄχυρὸν ζεῦγος Ἀτρεΐδᾶν, στόλον Ἀργείων	45
χιλιοναύτην τῆσδ' ἀπὸ χώρας ἦραν, στρατιῶτιν ἀρωγὴν, μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη τρόπον αἰγυπιῶν οἷτ' ἔκπατιοῖς ἄλγεσι παίδων ὕπατοι λεχέων	50
στροφοδινοῦνται πετερυγῶν ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι, δεμνιοτήρη πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες ὑπατος δ' αἴων ἢ τις Ἀπόλλων ἢ Πᾶν ἢ Ζεὺς οἰωνόθροον γόον ὄξυβόαν τῶνδε μετοίκων	55

⁴ Cf. Fraenkel 1950, 2: 27-8.

⁵ Cf. ἀναγνον, ἀνίερων, τόθεν | τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω. Nella disgiunzione ai vv. 206-17 il secondo elemento, cioè la morte di Ifigenia, risulta molto più ampio, e cf. anche la celebre descrizione della morte della giovane ai vv. 227-47.

⁶ Cf. *Ag.* 988-9 P., 1044 P., 1063 P., 1085 P.; *Cho.* 34 P., 85 P., 149 P., 311 P., 442-3 P., 617 P., 907 P., 912-13 P. in cui Pasolini assegna al destino un ruolo più coercitivo rispetto al testo greco, riducendo il peso etico delle scelte dei personaggi e dunque l'aporia del conflitto tragico.

ὑστερόποινον
πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν.

Un decennio è passato: e Priamo
ha fatto esperienza di una coppia
spietata di nemici, i due Atridi: 45
muniti da dio d'una doppia potenza,
doppio trono e doppio scettro,
essi hanno raggiunto la sua terra
con mille navi, il cuore
ossesso, avidi di guerra: 50
come due avvoltoi - ciechi di dolore
sopra il loro nido manomesso - che girano, girano in alto,
facendo fischiare al vento le ali
pazzi di pena, 55
alla vista, laggiù dei loro figli.
E un dio, su loro - Apollo,
o Pan, o Zeus - con strilli d'uccello,
non sordo a queglii stridi d'umili
ospiti del cielo, 60
guida lo spirito delle Erinni.

Agamennone e Menelao sono definiti col sintagma μέγας ἀντίδικος (v. 41), in cui l'aggettivo ἀντίδικος, termine tecnico del linguaggio giudiziario, significa 'avversario nel processo' o 'controparte', d'altra parte la guerra di Troia è presentata «come un processo inteso a riparare il torto subito dagli Atridi, secondo una linea che percorre tutto il dramma». ⁷ In Pasolini i fratelli divengono «una coppia | spietata di nemici: i due Atridi» (vv. 44-5 P.), dunque la vicenda è caratterizzata, da principio, dall'assenza di pietà piuttosto che dalla terribile e legittima potenza dei due re. Ancora, Pasolini omette il senso del sintagma στρατιῶτιν ἄρωγὴν, cioè «sostegno di soldati», pur presente nella traduzione di Mazon («pour prêter à leur cause le secours des armes»); anche questo sintagma ha una connotazione giuridica, importante per legittimare la spedizione. ⁸

La prospettiva 'giuridica', fondamentale per costruire la complessità dell'azione umana, dunque, lascia spazio alla concretezza della guerra, connotata dalla sfera semantica dell'atrocità, dell'ossessione e dell'assenza di pietà. ⁹ L'espressione μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη

⁷ Cf. Medda 2017, 1: 37.

⁸ Cf. Medda 2017, 1: 39. Il termine ἄρωγὴ indica «il sostegno che viene offerto a chi difende le proprie ragioni in tribunale».

⁹ Cf. per esempio, il v. 451, in cui gli Atridi sono detti προδικοίς («giustizieri»), il v. 534 ὀφλῶν γὰρ ἀρπαγῆς τε καὶ κλοπῆς δίκην pronunciato dal messaggero e riferito a Paride

«gridando grandemente Ares dal cuore», forse per la difficoltà della metonimia, è tradotta con «avidità di guerra» e la menzione del cuore (ἐκ θυμοῦ κλάζοντες) è anticipata e accostata all'idea dell'ossessione, assente in Eschilo: «il cuore ossesso, avidi di guerra». Gli Atridi sono paragonati a due rapaci che, «per il soverchio dolore dei figli», volteggiano sul proprio nido (vv. 49-51); Pasolini traduce con «ciechi di dolore» (v. 51P.) e, poco oltre, inserisce in modo autonomo il sintagma «pazzi di pena» (v. 55 P.). Il dativo di causa ἐκπατίους ἄλγῃσι («per il soverchio dolore»), dunque, viene sdoppiato in due immagini, quella del dolore che rende ciechi e quella della pena che porta alla pazzia. Senza dubbio l'espressione di Mazon, «éperdus du deuil», ha veicolato la traduzione di Pasolini, che tuttavia in modo originale sottolinea l'irrazionalità del dolore.¹⁰

La metafora del remeggio delle ali¹¹ è soppressa; neppure Mazon la conservava, traducendo in modo opaco «battant l'espace à grands battements d'ailes»; Pasolini, invece, attraverso la duplicazione del predicato verbale («girano, girano in alto») crea un'immagine originale che descrive il volo esasperante e ossessivo degli avvoltoi nel cielo; inoltre, l'allitterazione «facendo fischiare al vento le ali» sottolinea l'immagine dei rapaci. In Eschilo il presagio dei rapaci afferiva al sistema etico costruito intorno alla legittimazione della spedizione,¹² mentre Pasolini vi sostituisce, come notato precedentemente, il campo semantico dell'ossessione e della violenza.

È significativo, allora, che dei vv. 58-9 ὑστερόποινον | πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν quasi nulla sopravviva in Pasolini. Il Coro eschileo diceva allo spettatore, sin dal principio della trilogia, che il dio invia sempre un'Erinni vendicatrice, seppur tardiva (ὑστερόποινον), a chi trasgredisce il suo volere; Pasolini, invece, conclude rapidamente «[il dio] guida lo spirito delle Erinni». L'aggettivo ὑστερόποινον, fondamentale, è omesso e il senso del verbo è attenuato. Mazon traduceva πέμπει con un significato coerente col greco, 'dépêcher', mentre il ver-

(«colpevole di rapina e di furto»); i vv. 812 ss. νόστου δικαίων θ' ὄν ἐπραξάμην πόλιν, in cui Agamennone parla della giustizia compiuta in relazione alla distruzione di Troia («[assieme a me sono stati artefici] del ritorno e della giusta punizione che ho inflitto alla città»). Nel primo caso l'aggettivo non è tradotto da Pasolini, mentre nel secondo Paride è chiamato «colpevole», e nel terzo caso il re dice che gli dèi l'hanno aiutato a «vendicarmi di Troia». Si passa, dunque, dalla sfera del diritto, a un'altra, regolata da una vendetta più istintiva e irrazionale.

10 D'altra parte, ἐκπατίους indica propriamente 'qualcosa che rimane fuori da un cammino' ed è, dunque, 'eccessivo'; cf. LSJ, 515, s.v. «out of common path, excessive».

11 Tale metafora, attraverso il celebre Virg. *Aen.* 6.19 (*remigium alarum*), arriva sino al dantesco «de' remi facemmo ali al folle volo» (Inf. XXVI, 125).

12 Il sistema della *dike* costituisce il tessuto di senso in cui il Coro confida per comprendere le vicende; tale sistema concettuale, però, risulterà del tutto incoerente, con la conseguente frustrazione gnoseologica da parte del Coro, cf. Bollack, Judet de La Combe 1981, 58 ss.

bo scelto da Pasolini ridimensiona il ruolo di Zeus nella vendetta, che sarebbe 'guidata' e non puntualmente voluta da lui: l'azione delle Erinni, connessa in modo complesso al volere di Zeus, ne risulta quasi disarticolata, modificando in modo sostanziale il quadro giuridico-istituzionale in cui sono inserite l'azione di Agamennone e la sua punizione.

Il diritto, dunque, lungi da mettere l'uomo di fronte a un'aporia, diviene strumento di legittimazione del potere e delle leggi, nella società di Agamennone e Clitemestra prima, e dopo nella nuova, che si instaurerà con l'assoluzione di Oreste e con la trasformazione delle Erinni in Eumenidi.

Questi due tipi di potere risultano ben definiti¹³ ed inseriti in una struttura di senso coerente in virtù della cornice interpretativa marxista: alla tesi - il regno d'Agamennone e poi quello di Clitemestra - si oppone l'antitesi per mezzo dell'uccisione della regina. Con l'assoluzione di Oreste, finalmente, si arriva alla sintesi, reificata nella trasformazione delle Erinni in Eumenidi.

Pasolini, come segnalato, connota costantemente il potere di Agamennone e di Clitemestra con l'impiego di nuclei semantici ricorrenti quali l'atrocità, l'angoscia, l'irrazionalità o la disperazione;¹⁴ e tale caratterizzazione esistenziale è speculare all'idea di sintesi politica che il poeta moderno leggeva nella trilogia. Nel *Pilade* (1966-70), il dramma che Pasolini scrive come conclusione all'*Orestiate*, tutto ciò che rimaneva in ombra, giacché forzatamente legato alle parole di Eschilo, può divenire esplicito. Nel prologo di questo dramma il Coro ricorda ai cittadini le vicende precedenti e mostra loro i cadaveri di Clitemestra e Egisto. L'immagine rimanda in modo immediato piazzale Loreto, con i corpi appesi di Mussolini e della Petacci:

I corpi di Clitemestra e di Egisto
sono rimasti per molti giorni
qui, nella piazza, sotto il sole.
Li abbiamo guardati, abbiamo ricordato
il nostro passato, l'antico regime.

Poco dopo Pasolini li definisce «tiranni feroci». L'immagine proviene chiaramente da *Cho.* 973-4 (= 949-50 P.) in cui, davanti alle porte del palazzo, Oreste mostra al popolo i cadaveri di Clitemestra ed Egisto: «qui davanti a voi sono i corpi dei due tiranni | che hanno ucciso mio padre e perso la mia famiglia».¹⁵

¹³ Il regno di Agamennone e il potere di Clitemestra appartengono a un mondo ancestrale, fosco, ben rappresentato dall'irrazionalità delle Erinni, cf. Medda 2006, 114-16.

¹⁴ Cf. *infra*.

¹⁵ *Cho.* 973-4: ἴδεσθε χάρας τὴν διπλὴν τυραννίδα | πατροκτόνους τε δωμάτων πορθήτορας.

Il regno che ha preceduto la nuova società del finale delle *Eumenidi*, dunque, diventa nell'interpretazione pasoliniana un regime tirannico che per mezzo dell'uso di termini quali 'padrone', 'servo' o 'schiavo' viene presentato in una prospettiva di lotta di classe.¹⁶

Un esempio di tale modo di procedere si può trovare nella traduzione di *Cho.* 941-5 (= *Cho.* 916-19 P.)

ἐπολολύξατ', ὦ, δεσποσύνων δόμων
ἀναφυγᾶ κακῶν καὶ κτεάνων τριβᾶς
ὑπαὶ δυοῖν μισσ-
τόροιν, δυσοίμου τύχας.¹⁷

945

Gridate di gioia nella reggia,
libera dei gemiti, libera dei sacrileghi
padroni che godevano
ricchezze avute uccidendo!

In Pasolini la casa diviene «la reggia libera dei gemiti, libera dei sacrileghi | padroni che godevano | ricchezze avute uccidendo». Da un lato, l'insistenza anaforica sul concetto di libertà, inserito in modo autonomo da Pasolini, crea una contrapposizione tra il nuovo stato della casa e la precedente sottomissione ai due sacrileghi (δυοῖν μισστόροιν, v. 944), che si trasformano in «sacrileghi | padroni» (vv. 917-18 P.); i due successivi *enjambement* accelerano il ritmo del discorso che si focalizza su coloro che sperperano la ricchezza della casa,¹⁸ definiti con la relativa dei vv. 918-19 P. In Eschilo, invece, il discorso verteva sulla casa, sulla liberazione dalla disgrazia e dal consumo dei beni da parte di Clitemestra ed Egisto, connotati dal sintagma δυσοίμου τύχας («dal destino traviato»). Ancora, mentre altrove la traduzione di δόμος era «casa», ora diviene «reggia», indicando in modo concreto il luogo di potere.

La società di Agamennone-Clitemestra-Egisto rappresenta, per Pasolini, una fase 'arcaica' che si deve sorpassare. Oreste ed Elettra potranno guidare il sovvertimento che sfocerà nell'instaurazione del potere della Ragione (finalmente il regno di Atena con un tribunale composto da uomini e con le Furie divenute Eumenidi). Così, all'inizio delle *Coefore*, Elettra è presentata come solidale con le proprie schiave - in fin dei conti ne condivide la sorte - e la sua funzio-

¹⁶ Cf., per esempio, *Ag.* 35 P., 1364 P., 1683 P., 1679 P.; *Cho.* 23 P., 88 P., 143 P., 917-18 P.

¹⁷ Cf. Mazon: «Ah! jetez un cri d'allégresse sur le palais de vos maîtres enfin délivré de ses maux, ainsi que des deux sacrilèges qui, pour dévorer ses richesses, avaient pris un chemin de mort!» e Medda: «Gridate per la gioia; la casa dei padroni | è sfuggita alle sventure e al consumo di ricchezze | dei due contaminati | dal destino traviato».

¹⁸ Il tema del potere sfrenato e del godimento sarà investigato efficacemente nel film *Salò e le 120 giornate di Sodoma*.

ne, nella prospettiva marxista della struttura del dramma, è quella di aiutare suo fratello a rovesciare il regime. Nei vv. 84-105 per la prima volta la giovane parla:

δμῳαὶ γυναῖκες, δωμάτων εὐθήμονες,
 ἐπεὶ πάρεστε τῆσδε προστροπῆς ἔμοι 85
 πομποί, γένεσθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι·
 [...]

 τῆσδ' ἐστὲ βουλῆς, ὦ φίλαι, μεταίτιαι· 100
 κοινὸν γὰρ ἔχθος ἐν δόμοις νομίζομεν.
 μὴ κεύθετ' ἔνδον καρδίας φόβῳ τινός·
 τὸ μόρσιμον γὰρ τὸν τ' ἐλεύθερον μένει
 καὶ τὸν πρὸς ἄλλης δεσποτούμενον χερός·
 λέγοις ἄν, εἴ τι τῶνδ' ἔχοις ὑπέρτερον. 105

Donne, povere serve della mia casa,
 poiché siete venute qui con me a questo triste rito, 95
 siatemi vicine, datemi qualche consiglio...
 [...]

 Che cosa devo fare? Compagne, consigliatemi.
 In questa casa noi coviamo uno stesso rancore...
 Ah, non nascondetemi il cuore, per paura.
 Liberi o servi siamo uguali davanti al destino.
 Parlate, se avete per me una buona parola! 115

L'incipit greco, δμῳαὶ γυναῖκες (v. 84), qualificava le donne del Coro prima di tutto come 'prigioniere' (e così traduce Mazon), 'bottino di guerra', coerentemente con l'accento alla prigionia delle fanciulle ai vv. 75 ss.; significativamente, invece, le coefore di Pasolini, nella loro relazione con la casa, risultano «povere serve» (v. 94 P.).¹⁹ La sorte comune a Elettra e alle coefore è affermata nei vv. 103-4 τὸ μόρσιμον γὰρ τὸν τ' ἐλεύθερον μένει | καὶ τὸν πρὸς ἄλλης δεσποτούμενον χερός, in cui chi è libero è contrapposto a chi è soggetto al potere della mano altrui.²⁰ La perifrasi del secondo elemento (esser comandati per mano altrui) era già modificata in Mazon: «la même sort est réservée à l'homme, qu'il soit libre ou esclave au pouvoir d'un maître», con l'inserimento del termine 'esclave'. In Pasolini la frase si fa lapidaria: «liberi o servi siamo uguali davanti al destino».²¹

19 Pasolini usa spesso l'aggettivo per sottolineare un tono ironico e, altre volte, come qui, l'empatia nei confronti del personaggio cui si riferisce. cf., per esempio, *Ag.* 478 P., 486 P., 688 P., 786 P., 764 P., 1092 P., 1185 P., 1368 P., 1141 P., 1538 i 1567 P., 1565 P.; *Cho.* 161 P., 167 P., 539 P., 746 P., 982 P., etc.

20 Cf. la trad. di Battezzato in Medda, Battezzato, Pattoni 2004: «perché il destino attende sia chi è libero sia chi è governato dalla mano di un altro».

21 Il tema padrone-servo è sviluppato sin dall'inizio del dramma (cf. vv. 23 P., 87 P., 92 P.).

In primo luogo vi è un cambio di soggetto: la prima persona plurale da un lato avvicina maggiormente Elettra alle schiave,²² dall'altra conferisce alla massima un valore generale (vi è implicito un soggetto come 'noi tutti, gli uomini'). In tutti i passi considerati è notevole che Pasolini non suggerisca che la schiavitù è conseguenza del fatto che le fanciulle costituissero parte del bottino di guerra, come di fatto era la situazione delle coefore, quanto semmai insista sul tema 'servo' (v. 114 P.), 'serve' (v. 94 P.), 'servire' (v. 87 P.). La sfumatura può apparire minima, tuttavia, insieme ad altri elementi contribuisce ad approfondire l'opposizione servi-patroni nell'ottica della lotta di classe.

Nel passo in cui Oreste descrive i precetti dell'oracolo di Apollo l'inserzione autonoma di due versi va in questa direzione:

E c'è la miseria vergognosa in cui vivo.	305
E, soprattutto, c'è il desiderio che finisca per i miei cittadini uno stato di schiavitù: essi, i vincitori di Troia, servi di due donne!	
Perché anche lui, ha un cuore di donna: e se non è vero, lo sapremo presto tutti.	310

Il pericolo attraverso cui il giovane deve passare (v. 270 τὸνδε κίνδυνον περᾶν) diviene una 'lotta' (v. 276 P. «[l'oracolo] che mi ha imposto d'affrontare questa lotta») e quando finalmente Oreste menziona i cittadini, lo fa deprecando la loro condizione di 'soggetti' a due donne (Clitemestra ed Egisto), δυοῖν γυναικοῖν ᾧδ' ὑπηκόους πέλειν (v. 304). Qui Pasolini traduce ὑπηκόους, 'sottomessi', con «servi» (v. 308 P.): la lotta contro Clitemestra ed Egisto si delinea non solo come una necessità legata all'oracolo, ma anche politica. Alla volontà del dio, Oreste unisce la propria (vv. 301 ss.),²³ ma, oltre a ciò, l'Oreste pasoliniano aggiunge due versi che non hanno corrispondenza in greco: «E, soprattutto, c'è il desiderio che finisca | per i miei cittadini uno stato di schiavitù» (vv. 306-7 P.). Mentre in greco il senso del discor-

22 La lettura della relazione tra Elettra e le coefore è originale: la fanciulla vi si dirige con un'attitudine più partecipativa rispetto al greco, in primo luogo proprio in questo passo e, dopo, al v. 96 con la richiesta «siate vicine» che non figurava nel testo greco (in cui Elettra domanda alle ragazze che le siano consigliere v. 86 γένησθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι); ancora, al v. 111 P. Elettra, con una sollecitudine partecipata, domanda «Che cosa devo fare? Compagne, consigliatemi»: l'inciso 'compagne' traduce il greco ᾧ φίλαι («amies» in Mazon) e avvicina affettivamente la situazione della figlia del re con quella delle serve, accomunate nello stesso rancore, come è esplicito nel verso seguente (v. 101 κοινὸν γὰρ ἔχθος ἐν δόμοις νομίζομεν, v. 112 P. «In questa casa noi c viviamo uno stesso rancore»).

23 Cf. i vv. 301-5: καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχηνία, | τὸ μὴ πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν, | Τροίας ἀναστατήρας εὐδόξω φρενί, | δυοῖν γυναικοῖν ᾧδ' ὑπηκόους πέλειν. | θήλεια γὰρ φρήν· εἰ δὲ μὴ, τάχ' εἴσεται.

so verteva sul tema dell'onore,²⁴ in Pasolini, ancora, la prospettiva è marcatamente politica (e, di fatto, la vittoria di Oreste è considerata, nel testo di Pasolini, come una vittoria della democrazia sulla tirannia). All'uccisione dei tiranni segue l'inquietante menzione della tempesta che si abatterà sulla casa degli Atridi e la domanda densa d'angoscia su quando terminerà finalmente l'ira di *ate*.²⁵

Spetta dunque al terzo dramma, dopo tutto il sangue versato, dopo la tesi e l'antitesi, lasciare il passo alla costruzione – o meglio all'utopia – della sintesi.²⁶

Nelle *Eumenidi*, che rappresentano il punto finale dell'evoluzione politica secondo cui Pasolini interpreta la trilogia eschilea, si nota da un lato una riduzione dei complessi interrogativi etici proposti da Eschilo, come già avveniva, per esempio, nella *parodos* dell'*Agamennone*, dall'altro una maggiore libertà traduttiva, la quale in gran parte deriva dallo schematismo imposto dalla lettura marxista della trilogia.

Per esempio, l'Areopago rappresenta per Pasolini «la prima assemblea democratica della storia».²⁷ Il tema è complesso e, se da un lato l'Areopago può apparire come un residuo del potere aristocratico dentro il nuovo contesto della *polis*, proprio negli anni in cui Efialte aveva cercato di limitarne i poteri,²⁸ dall'altro è evidente che Eschilo celebra la riforma del tribunale nella sua funzione politica, fondamentale per la sopravvivenza della città.²⁹ In ogni caso, l'idea del

24 In greco l'opposizione è piuttosto tra la gloria dei cittadini 'i più illustri tra i mortali' (v. 302 πολίτας εύκλεεστάτους βροτῶν) che distrussero Troia con 'spirito glorioso' (v. 303 εύδόξῳ φρενί) e la vergognosa situazione di essere soggetti a due donne (v. 304 ύπηκόους).

25 Sui versi, cf. Medda 2006, 123 ss.

26 Così Fusillo 1996.

27 Cf. *L'Atena bianca*, Siti, Zabagli 2001, 1203 e *LT* (Siti, De Laude 2001, 1009).

28 Cf. Medda 2006, 115: Eschilo tenterebbe di dimostrare nell'*Oresteia* che «la sopravvivenza dei residui arcaici, simboleggianti le Erinni, sia vantaggiosa per la coesione del corpo sociale, rispetto al quale assolve a una funzione stabilizzante»; in questo senso, proietterebbe nel passato mitico il tribunale che giudica i delitti di sangue, che rappresenterebbe, all'interno della *polis*, il «permanere delle paurose ombre pregiudiziali, imbrigliate e disciplinate in un nuovo contesto politico.»; d'altra parte l'Areopago era tradizionalmente visto come il baluardo del potere aristocratico proprio negli anni in cui Efialte ne riformava i poteri.

29 Il dibattito, tuttavia, rimane aperto e riguarda, sostanzialmente, la considerazione che Eschilo avrebbe della riforma di Efialte e della funzione dell'Areopago (residuo del potere aristocratico o tribunale efficacemente riformato); cf. Bearzot 1992 che riassume efficacemente lo *status quaestionis*, e, in generale, Wallace 1989. Sulla relazione tra l'Areopago e il diritto, cf. Judet De La Combe 2020 che, per esempio, in funzione delle categorie destino-individualità vs. legge-universalità, considera come l'istituzione dell'Areopago sancisca il successo del passaggio da diverse forme di diritto (dall'aporia dell'ordine universale di Zeus, all'impossibilità del diritto umano di Agamennone) alla concretizzazione del caso individuale ed esistenziale di Oreste: il diritto esci-

passaggio politico dalla tirannia alla democrazia, addirittura «elettiva», come osservava Pasolini negli *Appunti per un'Orestiade africana*, è evidentemente scorretta. In Eschilo il regno di Agamennone non è considerato come una monarchia oscura o tirannica; la trilogia non mostra il passaggio da una giustizia fondata sulla vendetta a una giustizia più moderna garantita dalla città, quanto, semmai, la progressione attraverso diversi stadi di giustizia istituzionale, a prescindere da quale interpretazione si voglia poi accordare a tale evoluzione.

Per ciò che riguarda la trasformazione delle Erinni, Pasolini legge, forse in modo più coerente, una sintesi: queste non si trasformano, bensì rimangono esse stesse, ma con un'attitudine differente; non si tratta di un capovolgimento, quanto piuttosto di un'attribuzione di aspetti nuovi.

rebbe dalla sfera universale per diventare caso concreto e individuale nel tribunale di Atene, in cui l'alleanza tra Zeus e le Erinni è necessaria. Cf. anche Garriga 2014, che affronta il problema dal punto di vista dell'ambivalenza che la tragedia crea in modo incessante, e Garriga 2015 su Mazon e la questione del diritto.

9 Coscienza

Sommario 9.1 *Ag.* 174-83 (= 192-202 P.). – 9.2 *Ag.* 988-1000 (= 1006-1021 P.). – 9.3 *Eum.* 525-37 (= 543-54 P.). – 9.4 *Cho.* 1021-44 (= 999-1023 P.). – 9.5 *Eum.* 609-13 (= 624-8 P.).

La sintesi politica che Pasolini leggeva in Eschilo, coincide con il percorso che porta l'uomo, cioè Oreste, dall'ossessione fino alla pace e all'amore. Il passaggio da una società arcaica e tirannica ad una moderna e democratica avviene in modo che alcuni elementi antichi vengano inglobati e riassimilati, così come avviene a livello esistenziale, psicoanalitico:

l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (che poi sarebbe impossibile), ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, e così l'irrazionale diventa energia attiva, passione produttrice e fertile. Le Maledizioni si trasformano in Benedizioni. L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta.¹

La dimensione politica si fonde completamente con quella psicoanalitica, com'è da aspettarsi da un poeta in cui l'eterodossia marxista

¹ Cf. *LT*, 1009.

si fonda su una costante considerazione di sé stesso in una prospettiva marcatamente esistenziale.² Il discorso sarà articolato prima nell'analisi di varie sezioni di versi: 9.1) *Ag.* 174-83 (= 192-202 P.); 9.2) *Ag.* 975-1000 (= 1006-1021 P.); 9.3) *Eum.* 525-37 (= 543-54 P.) in modo da seguire la lettura psicoanalitica che soggiace alla sintesi che Pasolini avvertiva in Eschilo; successivamente, ci si soffermerà sul personaggio di Oreste, cifra di tale sintesi, attraverso la lettura di 9.4) *Cho.* 1021-44 (= 999-1004 P.) e 9.5) *Eum.* 609-13 (= 624-8 P.).³

9.1 *Ag.* 174-83 (= 192-202 P.)

Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων
 τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν, 175
 τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-
 σαντα, τῷ πάθει μάθος
 θέντα κυρίως ἔχειν·
 στάζει δ' ἐν θ' ὕπνω πρὸ καρδίας
 μνησιπήμων πόνος καὶ παρ' ἄ- 180
 κοντας ἦλθε σωφρονεῖν·
 δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος
 σέλμα σεμνὸν ἡμένων.⁴

Il Coro, dopo aver cantato la potenza di Zeus, enuncia la celebre legge del τῷ πάθει μάθος.⁵ Nel greco il processo d'acquisizione della

2 Sulla lettura psicoanalitica della trilogia, cf. Angioni 2013, 455-60 e Falzone 2017, 286 ss.

3 Tuttavia, l'approccio 'psicoanalitico' alla trilogia è testimoniato lungo tutta la traduzione e non riguarda solo nuclei di senso che fondano l'evoluzione della sintesi eschilea; risulta piuttosto un atteggiamento costante nella lettura del testo; cf. per esempio, *Eum.* 188-9 P. in cui il testo greco diceva che l'aspetto delle Furie corrispondeva alla loro attitudine, πᾶς δ' ὑφηγεῖται τρόπος | μορφῆς (vv. 192-3, «Et tout votre aspect y répond» in Mazon), Pasolini vi aggiunge l'opposizione tra 'dentro' e 'fuori': «E, quello che siete dentro, appare | fuori nei vostri volti»; in *Cho.* 1030 P. ed *Eum.* 36 P. il movimento del corpo è tradotto in Pasolini in un movimento dell'anima, mettendo a fuoco l'orrore da un punto di visto psichico e interno.

4 Cf. la traduzione di Mazon: «Mais l'homme qui, de toute son âme, célébrera le nom triomphant de Zeus aura la sagesse suprême. Il a ouvert aux hommes les voies de la prudence, en leur donnant pour loi : 'Souffrir pour comprendre'. Quand, en plein sommeil, sous le regard du cœur, suite le douloureux remords, la sagesse en eux, malgré eux, pénètre. Et c'est bien là, je crois, violence bienfaisante des dieux assis à la barre céleste!».

5 Il valore della massima è stato ampiamente discusso e messo in relazione con la vicenda particolare di Agamennone e con l'antinomia che si sviluppa tra la giustizia divina, che spinge a determinate azioni, e l'invidia contraddittoria da parte degli dei, scatenata proprio dalle stesse azioni una volta portate a termine. Tale antinomia provoca la necessità di altre azioni - per Agamennone quella di uccidere la propria figlia - a partire dalle quali deriva la sofferenza profonda che porta sino alla saggezza. Così, pur

saggezza scaturisce da un μνησιπήμων πόνος, un ‘dolore che ricorda un antico male’, che conduce al σωφρονεῖν. In tale concezione etica il dolore ha una funzione educativa voluta da Zeus.⁶ Tale riflessione, in Pasolini, è tradotta in termini esistenziali:

Ma l'uomo che con tutto il cuore
celebra l'onnipotente
nome di dio, è il saggio vero!
È stato Lui a darci la ragione 195
se è per Lui che vale la legge:
solo chi soffre, sa.
Quando, in fondo al sonno,
il rimorso s'infiama,
è in esso, inconscio, la coscienza: 200
così si attua la violenza d'amore
degli dèi al tribunale dei cieli.

È la ragione (e non la saggezza, τό φρονεῖν) il dono del dio e il risultato della sofferenza è il sapere (e non l'esser saggi, σωφρονεῖν): l'asse del discorso si sposta da una norma di comportamento fino a un processo d'acquisizione della ragione – simbolicamente rappresentata da Atena – che si concluderà alla fine della trilogia. Pasolini traduce μνησιπήμων πόνος con «il rimorso» (v. 199 P.),⁷ ma l'espressione «è in esso, inconscio, la coscienza» (v. 200 P.) è autonoma dal testo di Eschilo (καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν, «la sagesse en eux, malgré eux, pénètre» in Mazon). Quando il rimorso «s'infiama» genera dentro se stesso, pur inconsciamente, uno stato di coscienza, nonostante sia ancora «in fondo al sonno». La ragione, cioè, si trova alla fine del processo per cui dal rimorso allo stato inconsciente del sonno si arriva alla coscienza. La polarità incoscienza-coscienza ritorna anche nella traduzione di *Eum.* 931-6 (= 936-42 P.) e in quella di *Eum.* 531-7 (= 549-54 P.) di cui si parlerà in seguito: si tratta di manipolazioni che vogliono – dice Fusillo – «rappresentare l'inconscio come fonte di angoscia atavica, che può degenerare se non è controllata da una coscienza di valori»;⁸ soprattutto, però,

semplificata, la linea esegetica di Di Benedetto 1978, 165-79, poi modificata in Di Benedetto, Medda [1997] 2002, 138 a favore di un'interpretazione più generale della validità della massima. Il discorso viene ripreso in Medda 2017, 1: 56 ss. Sulla questione cf. anche Judet De La Combe 2001, 784.

⁶ Si è discusso se il τῷ πάθει μάθος si debba interpretare dal punto di vista di una conoscenza puramente intellettuale. Di Benedetto (1978, 140 s.) osserva che il φρονεῖν e il σωφρονεῖν «coinvolgono in prima istanza il comportamento dell'uomo, nella misura in cui nelle sue azioni egli sa attenersi a una regola di saggezza, di moderazione».

⁷ L'espressione viene da Mazon, «le douloureux remords».

⁸ Cf. Fusillo 1996, 199.

se si analizza tale antinomia nella prospettiva dell'intera trilogia, emerge che proprio da questa tensione scaturisce la sintesi che Pasolini leggeva in Eschilo: da una parte si trova l'incosciente dominato dal rimorso (o dal terrore come in *Ag.* 988-1000 = 1006-21 P.), legato alla monarchia di Agamennone e alle Erinni, dall'altra la coscienza regolata dalla ragione che si instaurerà con Atena alla fine della trilogia; la sintesi consiste nel permanere dell'elemento irrazionale in Atena.⁹

L'introduzione del «tribunale» riprende, con un errore d'interpretazione, l'espressione di Mazon «barre céleste»¹⁰ e anticipa il tribunale grazie al quale Oreste potrà essere salvato dalla propria ossessione. Inoltre, la «violenza d'amore»,¹¹ simbolo ossimorico dell'operato divino si evolverà sino allo «slancio d'amore»¹² di Atena, con cui la dea stabilisce di far rimanere le Eumenidi nella città. Il parallelismo è reso evidente dall'uso dello stesso verbo, 'attuare', sia nel passo qui considerato (v. 201 P.), sia in *Eum.* 932-3 P.: «Io attuo il mio slancio d'amore per questa | città [...]».

9 Tale elemento irrazionale permane nelle Eumenidi e compare nella stessa Atena. Nella traduzione del terzo stasimo delle *Eumenidi*, la processione è un'«ebbra processione» (v. 1010 P.) e persino in Atena si conserva un elemento irrazionale: simbolo della Ragione, tuttavia la gioia la fa tremare: «Udendo ciò che con slancio d'amore | promettono a questa città, io tremo di gioia» (v. 975-6 P.). Thomson [1938] 1966, 1: 59, leggendo tale scena alla processione delle Panatenaiche, sottolineava, invece, che la gioia di tale festa è una gioia misurata, molto differente da quella dei culti bacchici. Cf. anche Falzone 2017, 289.

10 Nella traduzione sussistono delle espressioni che deriverebbero da una scorretta lettura del francese di Mazon (cf. in generale Degani 1961), tuttavia, molto spesso si tratta di volute forzature del testo. Qui l'errore, invece, è palese: «barre», infatti, in francese può anche indicare la 'sbarra' del tribunale, mentre in greco σέλιμα indica una panca di una nave o un trono (cf. *LSJ*, 1590, «seat, throne» o «the upper planking of a ship, deck»); Fraenkel 1950, 2: 108-10 dimostra che si tratta del termine tecnico di ambito marinaresco. Medda 2017, 1: 133-4 riprende la questione e, sulla scia di Fraenkel, aggiunge altri dati per dirimere definitivamente l'incertezza a favore del banco del timoniere che si trova più in alto rispetto alle panche dei rematori. Cf. anche Bollack, Judet de la Combe 1981, 232 che suggerisce di leggere come un'unica unità semantica l'espressione σέλιμα σεμνόν, in cui l'aggettivo determina la natura dell'oggetto con l'evocazione «d'une vague transcendance divine».

11 Cf. v. 182 χάρις βίαος tradotto da Mazon «violence bienfaisante». L'espressione, inoltre, ricorda la resa del proemio dell'*Eneide* «violenza celeste», che traduce *vi superum* di *Aen.* 1.4. Cf. Regoliosi Morani 1995.

12 L'espressione (*Eum.* 932 P. e 975 P.) traduce προφρόνως (vv. 927 e 968). Il sintagma di Pasolini certamente tiene conto della traduzione di Mazon al v. 927: «J'obéis à l'amour que je porte».

9.2 Ag. 988-1000 (= 1006-1021 P.)

πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων νόστον, αὐτόμαρτυς ὦν· τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὕμνωδεῖ	990
θρήνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων ἐλπίδος φίλον θράσος. Σπλάγχχνα δ' οὔτοι ματᾶ- ζει, πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν	995
τελεσφόροις δίναις κυκλούμενον κέαρ· εὔχομαι δ' ἔξ ἑμᾶς ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν ἔς τὸ μὴ τελεσφόρον ¹³	1000

Dopo che Clitemestra ha invocato Zeus perché porti a termine ciò che deve, il Coro manifesta la propria inquietudine suscitata da un terrore profetico. Nonostante l'esercito sia ritornato, il Coro infatti percepisce il canto senza lira delle Erinni.

Adesso lo vedo coi miei occhi, ne sono testimone, ch'è l'ora del ritorno: eppure dal mio cuore sgorga un lamento mortale,	1010
senza strumento, quello che cantano le Erinni. Ho perduto ogni gioia, ogni speranza. E il canto che sgorga dal nostro profondo	1015
non inganna mai. Il cuore che inconscio danza alla coscienza del giusto e del vero, prefigura sempre i fatti reali. Ma mi faccio l'augurio	1020
che finisca in niente questo mio disperato pensiero! ¹⁴	

¹³ Cf. Mazon: «Et c'est de mes yeux que j'apprends leur retour, j'en suis moi-même le témoin: et pourtant mon cœur au fond de moi-même chante le thrène sans lyre, que nul jamais ne lui apprit, le thrène de l'Érinys! Il ne sent plus, pleine et douce, la confiance de l'espoir. Or, le fond de notre être ne nous trompe jamais, et le cœur qui danse une ronde folle sur des entrailles qui croient à la justice toujours annonce une réalité. Mai puisse tout cela n'être que mensonge et, de ma pensée anxieuse, aller se perdre hors du monde réel!».

¹⁴ Sul passo, in generale, cf. Falzone 2017, 288 ss.

In greco l'anima 'canta' (ὕμνωδεῖ v. 990) il θρῆνον Ἐρινύος, mentre Pasolini traduce «sgorga», associando il «lamento mortale» all'immagine del vortice che nel testo di Eschilo si trova poco dopo (vv. 996-7 τελεσφόροις δίναις | κυκλούμενον κέαρ);¹⁵ successivamente usa la stessa metafora ai vv. 1014-15 P. «E il canto che sgorga | dal nostro profondo», quando traduce σπλάγγνα del v. 994 («le fond de notre être» in Mazon). Inoltre, tralascia αὐτοδιδάκτος 'non insegnato da nessuno' (v. 991), molto significativo,¹⁶ come anche ἔσωθεν del v. 992, «au fond de moi-même» in Mazon. Tuttavia, con l'introduzione dell'immagine del lamento che «sgorga» ne riprende in qualche modo il senso; la menzione della profondità è spostata più avanti, al v. 1015 P. («nel nostro profondo»). Il concetto della φίλον θράσος (in Mazon «pleine et douce, la confiance de l'espoir») è tradotto con la duplicazione dell'aggettivo «ogni» e con la menzione della gioia e della speranza: «Ho perduto ogni gioia, ogni speranza» (v. 1013 P.). La gioia non è presente in greco e il senso è differente: mentre il Coro eschileo rimpiange la sicurezza relativa alla propria capacità di giudizio, quello di Pasolini si riferisce a una perdita di stampo esistenziale. Se si amplia la cornice di senso al macrotesto della trilogia, si nota che Pasolini nella strofe precedente traduceva θάρσος εὐπειθῆς v. 982 («persuasive assurance» di Mazon), che si lega alla ἐλπίδος φίλον θράσος di qui, con «sicurezza vitale» (v. 999 P.); il concetto si oppone a «lamento mortale | quello che cantano le Erinni» che traduce il θρῆνος Ἐρινύος del v. 991. Pasolini, dunque, sovrappone alle antinomie del testo greco sicurezza-terrore (strofe) e speranza-canto della Erinni (antistrofe), le coppie sicurezza vitale-terrore prima, e gioia, speranza-lamento mortale dopo; l'opposizione dei termini del greco è dilatata semanticamente sino ad arrivare all'opposizione vita-morte. Il Coro di Pasolini non considera, dunque, la sicurezza, quanto, semmai, la possibilità stessa di vivere, come dimostra il fatto che alla fine del canto ritorna su quest'idea (cf. «nessuna idea di salvezza» v. 1048 P.).¹⁷ La gioia, insieme alla sfera semantica

15 Per l'immagine del gorgo cf. *infra*; tale metafora è significativa in Pasolini, che la usa nella traduzione per rendere l'idea di un sentimento profondo, spesso legato a uno stato angoscioso; cf. *Ag.* 1245 P., in cui Cassandra afferma che la voce d'Apollo «fa vorticare la sua tempesta di voci», che corrisponde ad *Ag.* 1215-17 ὑπ' αὐτῷ με δεινὸς ὄρθομαντείας πόνος | στρῶβει ταρασσῶν φρομίους.

16 Il fatto che il canto scaturisca senza che nessuno l'abbia insegnato implica l'idea di un canto spontaneo che procede dal dio e dunque, profetico. L'aggettivo rimanda a *Od.* 22.347, in cui Femio si definisce 'autodidatta', ispirato dalla divinità; così, secondo Fraenkel 1950, 2: 446, emergono la natura e l'origine della conoscenza della legge morale. Nell'*Oresteia* spesso i canti di terrore rivelano una verità profonda che non procede da un'impressione soggettiva, ma da una dimensione divina, come il canto di Oreste in *Cho.* 1024-2, cf. Di Benedetto 1978, 235 ss.

17 L'espressione traduce il concetto espresso da οὐδὲν ἐπελπομένα nei vv. 1030-4: νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει | θυμαλγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομέ- | να ποτὲ καίριον

connessa alla serenità, contribuisce a costruire il concetto di amore, punto d'arrivo della trilogia pasoliniana.

Nei vv. 994-1000 (= 1017-21 P.) il Coro dice che le viscere (σπλάγχνα) non parlano invano: il cuore (κέαρ), vicino o sopra una mente che 'sente la giustizia' (ἐνδικοίς φρεσίν), balla con giravolte (κυκλούμενον), che avranno compimento (τελεσφόροις δίναις); desidera che dalla propria aspettativa (ἐλπίς, «pensée anxieuse» in Mazon) il presentimento possa cadere sino al non compimento, come menzogna (ψύθη). Semplificando gli elementi del greco, la percezione si articola secondo una sorta di stratificazione: le giravolte del cuore costituiscono una maniera profonda, ma instabile, di sentire; quando vi si unisce una mente conforme a giustizia (πρὸς ἐνδικοίς φρεσίν), il suo vortice porta al compimento, cioè il cuore diviene 'profetico'.¹⁸ Si tratta del presentimento della rovina, tanto che il Coro desidera che ciò sia nient'altro se non menzogna, negando, di fatto, ciò che prima ha avvertito. Alla percezione della rovina, dunque, si contrappone la visione dei fatti: il Coro ha visto il ritorno della flotta (πεύθομαι δ' ἄπ' ὀμμάτων v. 988), dunque il presentimento si opporrebbe alla realtà.

La traduzione di Mazon forza il testo: la danza del coro è «une ronde folle» e le φρένες ἐνδικοί diventano «croient à la justice». Pasolini legge Mazon e Untersteiner, da cui prende l'idea del «giusto e vero»,¹⁹ ma si allontana abbastanza da entrambi. La follia della danza è trasformata nell'incoscienza del cuore, cui si contrappone la «coscienza del giusto e del vero» (v. 995 πρὸς ἐνδικοίς φρεσίν). La sintesi che scaturisce dalla coppia antitetica coscienza-incoscienza sostituisce il processo percettivo viscere/cuore: esiste un livello cosciente del giusto e del vero, profondo, sopra il quale si trova un cuore che ancora non è cosciente. Rispetto al greco la massima è più generale e, tralasciando la modalità della percezione, descrive piuttosto uno sviluppo psichico; tale processo coincide con quello che porterà Oreste alla propria salvezza. La stessa coppia coscienza-incoscienza, inoltre, si trovava nella traduzione di Ag. 174-83, relativamente alla norma del

ἐκτολυπέσειν | ζωπυρουμένας φρενός «au lieu de gémir dans l'ombre et la douleur, sans pouvoir espérer qu'un avis salutaire se déroule jamais de ma poitrine en feu», Mazon; «ora invece esso [il mio cuore] mormora nell'ombra colmo di dolore e senza speranza di compiere mai niente di opportuno con la mente in fiamme» (Medda).

18 Il κέαρ, in questo caso, insieme a σπλάγχνα, costituirebbe la sede degli elementi instabili e tumultuosi (nonostante la specificazione di οὐ ματᾶζει al v. 994 ne faccia molto di più che la sede delle funzioni emozionali), cui si contrapporrebbero le φρένες come elementi 'solidi e fissi'. Cf. per una discussione dettagliata del passo Fraenkel 1950, 2: 447-50; Medda 2017, 3: 111 ss.

19 Cf. Untersteiner: «è il cuore davanti al senso del giusto e del vero che batte col ciclo frenetico portante la meta».

τῷ πάθει μάθος.²⁰ Il Coro, ora, si trova nell'età arcaica dominata dalle Erinni e in questa prospettiva l'uso di «disperato» (v. 1021 P. «che finisca in niente questo mio disperato pensiero») per qualificare il proprio pensiero è significativo perché la sfera semantica della disperazione è legata da un lato al lessico con cui sono presentati Agamennone e la spedizione troiana,²¹ dall'altra al modo di qualificare le Erinni, il cui canto è definito «canto disperato» in *Eum.* 310 P. (μοῦσαν στυγερὰν v. 308) con cui questo verso ha un evidente legame. La sfera dell'incoscienza, dunque, è afferente per una serie di riferimenti semantici al mondo primitivo delle Erinni (come anche alle categorie concettuali dell'ossessione, della disperazione e dell'atrocità)²² che risulterà superato e assimilato solo alla fine della trilogia.

Pertanto, nonostante vi sia un processo di sviluppo, attraverso cui il Coro si potrà definire 'cosciente', tale coscienza, per ora, non porta se non a una conoscenza di segno negativo. E, alla fine della sezione lirica, il Coro afferma che «[...] ora nella tenebra mormora | conscio che nessuna idea di salvezza | il fuoco che l'arde potrà estinguere» (vv. 1047-9 P.), che corrisponde ai vv. 1029-34 ὦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει | θυμαλγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομέ- | να ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσειν | ζωπυρουμένας φρενός. Se il tema della salvezza è suggerito da Mazon,²³ quello della coscienza è autonomo e funzionale allo sviluppo di tale nucleo concettuale nella trilogia.

9.3 *Eum.* 525-37 (= 543-54 P.)

μήτ' ἀναρκτον βίον	525
μήτε δεσποτούμενον	
αἰνέσης.	
παντὶ μέσῳ τὸ κράτος θεὸς ὄπισθεν, ἄλλ'	
ἄλλα δ' ἐφορεύει.	
Ξύμμετρον δ' ἔπος λέγω.	
δυσσεβίας μὲν ὕβρις τέκος	
ὡς ἐτύμως, ἐκ δ' ὑγιεί-	535
ας φρενῶν ὁ παμφίλος	
καὶ πολύευκτος ὄλβος.	

20 In *Ag.* 198-202 P. il processo che avvia alla conoscenza era innescato dal rimorso, mentre nei versi qui presi in esame dal terrore (cf. v. 990 P. «Perché questo terrore [...]»); cf. anche oltre in *Eum.* (534-7 = 550-4 P.).

21 Cf. *infra* sulla disperazione.

22 Cf. *infra* e Morosi 2016, 191-3.

23 Cf. Mazon: «au lieu de gémir dans l'ombre et la douleur, sans pouvoir espérer-qu'un avis salutaire se déroule jamais de ma poitrine en feu».

La tirannia è oscura,
 ma oscura
 è anche l'anarchia: 545
 è al sentimento della
 misura che dio dà forza,
 vittoria sui contrari.
 Non mi stanco di urlare:
 l'angoscia nasce 550
 dall'incoscienza,
 nasce dalla coscienza
 quella felicità
 ch'è la meta mortale

Il testo, in modo evidente, è nuovo.²⁴ Pasolini afferma che la tirannia, come anche l'anarchia, è oscura; la soluzione è la sintesi, la vittoria sui contrari. I due tipi di potere sono legati all'incoscienza che genera angoscia; la meta verso cui tendere, la felicità, risiede nella coscienza, cioè, nella misura.

Il piano psicoanalitico ed esistenziale coincide in modo chiaro con quello politico. I due piani si sovrappongono, ancora, nella traduzione di *Eum.* 931 ss.: subito dopo che Atena, finalmente, è riuscita a piegare la volontà delle Furie, esse accettano di abitare, benevole, nella città; la dea allora parla della loro funzione nei confronti dei crimini, proclamando che:

[...] ὃ δὲ μὴ κύρσας
 βαρέων τούτων οὐκ οἶδεν ὄθεν
 πληγαὶ βιότου· τὰ γὰρ ἐκ προτέρων
 ἀπλακῆματά νιν πρὸς τάσδ' ἀπάγει,
 σιγῶν <δ'> ὄλεθρος καὶ μέγα φωνοῦντ'
 ἐχθραῖς ὄργαις ἀμαθύνει. 935

Pasolini traduce il passo tralasciando le complesse implicazioni etiche connesse al tema della colpa e della punizione in Eschilo;²⁵ e inserisce, ancora una volta, la coppia coscienza-incoscienza:

24 Mazon traduceva «Ne consens pas plus à vivre dans l'anarchie que sous le despotisme. Partout triomphe la mesure : c'est le privilège que lui ont octroyé les dieux, le seul qui restreigne leur pouvoir capricieux. Et n'est-il pas à propos de le répéter ici ? s'il est avéré que la démesure est fille de l'impiété, la saine raison au contraire a pour fils le bonheur aimé qu'appellent tous les vœux humains». In Mazon il discorso si mantiene su un piano etico (il βίον greco, 'vivere'), mentre Pasolini, che inverte i termini tirannia e anarchia, afferma una verità: «la tirannia è oscura» (e con l'aggiunta dell'idea dell'oscurità).

25 Cf. Garriga 2018.

Chi non capisce ch'è giusto accettare
tra noi queste primordiali divinità
non capisce i contrasti della vita:
è la barbarie dei padri che si sconta
davanti ad esse: e un'inconscia empietà,
malgrado i gridi della sua coscienza,
può portarlo ad un'oscura rovina.

940

I nuclei semantici sono sbilanciati in modo forzato verso l'idea della barbarie del passato, nel mondo dominato dalle Furie che sta volgendo al termine: al v. 937 P. «primordiali divinità» è molto lontano dal greco βαρέων τούτων e da «divinités terribles» in Mazon; al v. 939 «barbarie dei padri» traduce ἐκ προτέρων | ἀπλακίματά, «les crimes de ses pères» in Mazon. L'«inconscia empietà» che rischia di portare alla rovina l'uomo, nonostante la coscienza gridi, sembra indicare il rischio di tornare al passato di tale barbarie: la tensione tra coscienza e incoscienza è cifra del progresso dal passato al presente, della sintesi che si sta per compiere.

9.4 *Cho.* 1021-44 (= 999-1023 P.)

In Oreste si concretizza il passaggio dalla follia incosciente fino alla coscienza. Dalla parte finale delle *Coefore* in poi, nel testo di Pasolini si nota un'intensificazione degli elementi che dipingono il giovane come folle, sia per mezzo di alcuni slittamenti semantici,²⁶ sia, per esempio, attraverso una dizione anacolutica, marcata da pause sospensive, come in *Cho.* 1021-44 (= 999-1023 P.). In questa *rhexis* si perde, come già avveniva per il terzo stasimo dell'Agamennone, l'intera fenomenologia della percezione e, partendo dal nucleo concettuale colpa/punizione, pertinente al diritto, si arriva a una prospettiva, di nuovo, psicoanalitica.

Ἄλλ' ὥς ἂν εἰδιῆτ' - οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ
ὥσπερ ξὺν ἵπποις ἠνιοστροφῶ δρόμου
ἐξωτέρω· φέρουσι γὰρ νικώμενον

26 Cf. v. 1016 ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν (= vv. 992-3 P. «io tremo: per i miei atti, per il mio rimorso, | per tutta la stirpe»: il rimorso è un elemento autonomo nella traduzione; inoltre, gli oggetti che suscitano il tremore del giovane risultano interni alla sfera della propria soggettività: per i miei atti, per il mio rimorso | per tutta la mia stirpe»). L'Oreste di Mazon difendeva la giustizia dei propri atti da una prospettiva esterna (cf. Mazon, 119, nota 2), mentre in Pasolini le azioni del giovane sono considerate dal punto di vista della propria coscienza e cominciano a suggerire la paura che, per ora solo accennata nel «tremore», in seguito sarà esplicitata in tutta la sua grandezza (cf. v. 1003 P. «la Paura», cf. oltre). Cf. ancora, il termine μόθος (v. 1020), che diventa in Mazon «peine» e in Pasolini «ansia» (v. 998 P.).

φρένες δύσαρκτοι· πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος
ἄδειν ἑτοῖμος, ἢ δ' ὑπορχεῖσθαι κρότῳ 1025

Guarda... io non so come questo finirà...
Ma è come quando si guidano i cavalli, in corsa, 1000
e si esce di strada... Le mie forze scatenate
mi trascinano, vinto. Davanti al cuore c'è solo
la Paura, con il suo canto, e il cuore che trema,
a sentirlo...ma sono ancora padrone di me

Il verbo sospeso in *incipit* («Guarda...io non so come questo finirà...», v. 999 P.) sottolinea rispetto al testo greco e francese («Mais, sachez-le bien - car je ne sais, moi, comment tout finira») l'inquietudine del giovane; la comparazione dei vv. 1022-3 (ὡσπερ ξὺν ἵπποις ἠνιοστροφῶ δρόμου | ἐξωτέρῳ) che descrive lo stato d'animo del giovane diviene anacolutica (vv. 1000-1 P. «Ma è come quando si guidano i cavalli, in corsa | e si esce di strada...»); e proseguendo, le φρένες δύσαρκτοι (v. 1024), «esprits indociles» in Mazon, divengono «le mie forze scatenate» (v. 1001 P.). Ancora, nella traduzione di *Cho.* 1024-5²⁷ Pasolini introduce l'immagine del «cuore che trema»: «Davanti al cuore c'è solo | la Paura, con il suo canto, e il cuore che trema, | a sentirlo... [...]» (vv. 1002-4 P.). Il passo, come rimarca Mazon in una nota che rimanda ad *Ag.* 997, risponde alla complicata 'fenomenologia' dei sentimenti; e come accadeva per quei versi, anche qui Pasolini la tralascia: la paura è personificata e la danza si è fatta tremore. Il testo, ancora una volta, esplora la dimensione psicoanalitica ed esistenziale dell'animo di Oreste.

9.5 *Eum.* 609-13 (= 624-8 P.)

Ἦδη σὺ μαρτύρησον· ἐξηγοῦ δέ μοι,
Ἄπολλον, εἴ σφε σὺν δίκῃ κατέκτανον· 610
δρᾶσαι γάρ ὡσπερ ἔστιν οὐκ ἄρνούμεθα·
ἀλλ' εἰ δικαίως εἶτε μὴ τῆ σῆ φρενὶ
δοκε τόδ' αἶμα κρῖνον, ὡς τούτοις φράσω.²⁸

Ah, dio, tu sei qui testimone... Aspetto da te
la parola che mi faccia capire cosa ho fatto... 625

²⁷ Mazon ha κρότῳ al v. 1025 congettura di Abresch, mentre M ha κότῳ, e traduce: «l'Épouvante est là, devant mon cœur, toute prête à chanter, et lui à bondir, bruyant, à sa voix»).

²⁸ Mazon traduce: «A toi de témoigner. Éclaire-moi, Apollon: l'ai-je tuée justement ? Le fait en lui-même, je ne le nie pas. Mais à ton esprit le meurtre paraît-il, ou non, justifié? Prononce, et à ceux-ci je le ferai savoir».

Io non posso negare la nuda verità:
ma se ho spanto giustamente o ingiustamente
questo sangue, tu solo, a me, a tutti, lo puoi dire!

Dopo aver ucciso Clitemestra, Oreste invoca Apollo: mentre in Eschilo il giovane esprimeva il dubbio di aver agito giustamente, (v. 610, Mazon: «l'ai-je tuée justement?»), in Pasolini questi appare, invece, totalmente smarrito: non capisce ciò che ha fatto. Oreste si trova nella condizione esistenziale tratteggiata nel secondo stasimo delle *Eumenidi*, quella dell'incoscienza che genera angoscia, cioè, nello stadio che precede la coscienza; proprio come - seguendo il parallelo tra la sfera esistenziale e quella politica che Pasolini suggerisce - la società che, ancora arcaica, non ha compiuto il passaggio sino alla Ragione-Atena.

Sul piano politico la sintesi culmina con la concordia, nella pace che le Eumenidi custodiranno, mentre su quello esistenziale il processo di acquisizione della coscienza si compie con la gioia, con l'amore tanto celebrato nella versione di Pasolini: dall'amore appassionato ma atroce di Clitemestra, si giunge all'amore prima di Apollo (v. 87 P. «garanzia d'amore», cf. *Eum.* 87 ποιείν εἶν) e poi a quello, potente, di Atena (*Eum.* 932 P. e 975 P. «slancio d'amore», che traduce προφρόνως di *Eum.* 927 e 968). D'altra parte, quando Oreste finalmente rivolge la parola alla dea, le ingiunge: «accogli con amore l'ossesso» (cf. *Eum.* 236 δέχου δὲ πρηνεμένῳς ἀλάστορα, cf. Mazon «accueille le maudit avec bienveillance»).²⁹

Dunque, il cerchio si chiude: il passaggio dalla società arcaica e brutale di Agamennone e Clitemestra a quella della Ragione in cui le Erinni-Eumenidi si alleano con Atena si concretizza in Oreste, il quale compie il doloroso percorso che porta dall'Ossessione alla Ragione per mezzo del potente strumento dell'Amore e della Gioia. La vicenda tragica messa in scena da Eschilo termina con tale confortante sintesi (la democrazia a livello politico e l'amore a livello esistenziale), tuttavia gli interrogativi posti dall'*Oresteia* continuavano ad affascinare Pasolini che deciderà da un lato di riproporre la storia degli Atridi - con le parole di Eschilo - negli *Appunti per un'Orestide africana*, dall'altro di proseguire l'argomento della trilogia scrivendo il *Pilade*.³⁰ Questa nuova tragedia, composta tra il '66 e il '70, narra gli avvenimenti che seguirebbero la vicenda delle *Eumenidi*: l'alleanza tra Atena e Oreste finisce per produrre un benessere che porta alla

²⁹ Sull'importanza dell'amore nella traduzione, cf. Angioni 2013, 451 e Morosi 2016, 226-9.

³⁰ Sul tema, cf. Fusillo 1996, 214-33; Vitali 2006, 59 ss.; Siciliano 2006. Lo strumento espressivo, afferma Pasolini, continua a essere la lingua di Eschilo come dichiara egli stesso in un'intervista, cf. il documentario *Il mestiere di Dioniso: Vittorio Gassman e Elena Zareschi*, AFI (Archivio Fondazione Inda/Siracusa), 2005, 10' 48".

tirannia. Così il regno di Oreste assume le forme di un potere capitalista, mentre Elettra retrocede sino al fascismo contro il quale tanto aveva combattuto e che consiste nel vecchio mondo delle Furie. Pilade, invece, è la «Diversità fatta carne», lo scandalo, e chiaramente veicola il sentire dell'autore; l'eroe moderno rimane isolato e constata come qualsiasi lotta per il potere porti dentro di sé la sconfitta e si abbandona, come accade necessariamente all'uomo tragico contemporaneo, all'inazione.³¹ La sintesi operata da Atena, dunque, non è possibile e la contraddizione rimane così com'è: senza soluzione.³² La dualità Ragione-Atena non funziona. Nel primo episodio Oreste racconta al Coro le vicende finali dell'*Oresteia* con la trasformazione delle Furie in Eumenidi e successivamente fa riferimento al ruolo della Ragione: non è una Ragione severa e fredda, quanto piuttosto una sorella di questa, delirante e ispirata, una follia «dell'uomo che sogna | una follia feconda e lieta» che supera la «follia della paura» delle Furie.³³ Il problema è che tale follia-ragione, che costituisce la sintesi di cui tanto si è parlato, viene tradita sia da Elettra, che torna indietro sino ad abbracciare l'irrazionalismo del padre, sia da Oreste, che ne fa uno strumento tecnico al servizio della produzione. I due fratelli diventano simboli, rispettivamente, del fascismo e del capitalismo. Pilade è sconfitto, e con lui la Ragione: «Che tu sia maledetta Ragione, | e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio», sono gli ultimi due versi del dramma. La ragione moderna, dunque, consiste in uno strumento capace di razionalizzare l'esistenza e la produzione; perciò il processo che conduce fatalmente Oreste dalla ribellione al capitalismo coincide con quello che trasforma la Ragione in ragione tecnica.

La lettura marxista-thomsoniana della trilogia, d'altra parte, offriva a Pasolini un ampio spazio d'indagine su come la Ragione, dolorosamente conquistata, si potesse corrompere sino a cadere nella catastrofe del fascismo o del capitalismo. È questo uno dei grandi temi che caratterizzano la riflessione della scuola di Francoforte,³⁴ per

³¹ Cf. Vitali 2006, 60 ss.

³² Pasolini, poco prima del finale del *Pilade*, intravedeva la possibilità di una sintesi nell'Africa degli *Appunti per un'Orestide africana* (1968-9): ancora non del tutto conquistata dal neocapitalismo imperante in occidente, poteva essere l'unico spazio/tempo in cui riporre la stessa storia con il finale 'progressivo' che Pasolini leggeva nella trilogia.

³³ Parallelamente, lo «slancio d'amore» di Atena al termine delle Eumenidi si converrà in Pilade in «un terribile, | sanguinario, puro, disperato, amore».

³⁴ La critica della razionalità strumentale e della scienza è uno dei *Leitmotiv* della Scuola di Francoforte e dei suoi membri più significativi, Adorno (1903-1969), Horkheimer (1895-1973) e in parte anche Marcuse (1898-1979). Per i due filosofi tedeschi il concetto di razionalità che sta alla base della moderna società industriale è malato alla radice. E le sue radici sono antiche come l'Occidente e coincidono con l'affermarsi di quella Ragione che ha inteso razionalizzare il mondo per renderlo manipolabile da parte dell'uomo. È una ragione però strumentale, di contro a una ragione ogget-

mezzo della riflessione Max Weber o di Adorno-Horkheimer con la dialettica dell'illuminismo, attraverso il dibattito intorno alla sconfitta della ragione oggettiva ad opera di una ragione strumentale, funzionale al potere.³⁵

tiva, incapace di determinare o fondare gli scopi su cui gli uomini orientano la propria vita. La ragione è pertanto strumentale in quanto può unicamente costruire e perfezionare gli strumenti adeguati al raggiungimento dei fini stabiliti dal sistema. Tali tesi critiche, insieme all'equiparazione di fascismo, stalinismo e società unidimensionale (la società industriale avanzata, plasmata dalla mercificazione di tutta la vita spirituale), la critica della scienza e delle sue applicazioni tecnologiche, che comportavano inevitabilmente il dominio dell'uomo sull'uomo, l'esigenza di una liberazione 'totale', che, per essere davvero tale, avrebbe dovuto passare attraverso una completa rigenerazione della persona umana, divennero i tratti distintivi della Scuola. In parte erano da attribuire al pessimismo apocalittico che colpì intellettuali dinanzi all'ascesa dei totalitarismi in Europa. *La Dialettica dell'Illuminismo* (Adorno-Horkheimer) e *L'Eclissi della ragione* (Horkheimer) vennero pubblicati nel 1946; negli anni Sessanta, complice anche la pubblicazione nel 1964 di *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* di Marcuse, tradotto in italiano tre anni dopo, si assiste a una *renaissance* dei temi francofortesi. I testi di Horkheimer, Adorno, Marcuse, Benjamin, Fromm divengono i 'manifesti filosofici' della cosiddetta 'nuova sinistra'; cf. in generale, Bedeschi 1987; Rusconi 1968; Jay 1979.

35 L'influenza di questo gruppo di filosofi che animava il dibattito culturale dell'epoca si sente in tutta l'opera di Pasolini: da un lato l'eco di Marcuse sull'ultimo proletariato che è rimasto veramente rivoluzionario e sull'unidimensionalità dell'uomo moderno, dall'altro si avverte la ricerca di Wilhelm Reich nell'indagine sulla dominazione fascista in chiave psicoanalitica e sessuale di *Salò e le 120 giornate di Sodoma*. Sicilia-no 2006, 74 avvicina Pasolini alla scuola di Francoforte per quel che riguarda il ruolo specifico dell'arte, che dovrebbe 'articolare l'inarticolabile'. Tuttavia, mi pare che tale influenza sia esercitata anche su una vasta pletora di contenuti.

10 I personaggi

Sommario 10.1 Agamennone. – 10.2 Clitemestra.

Pasolini considera i personaggi della trilogia nella loro ambivalenza: «figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente definite e indefinite» e, allo stesso tempo, «strumenti per esprimere scenicamente delle idee». ¹ L'ironia che riveste il personaggio di Agamennone è funzionale alla condanna dell'insieme guerra-potere-distruzione, mentre attraverso Clitemestra Pasolini indaga il tema dell'amore appassionato e della perdizione. Il resto dei personaggi sembra avere più che altro la funzione di far progredire l'azione: i due fratelli nelle *Coefore* simbolizzano la rivolta contro il potere arcaico dei genitori e offrono la possibilità dell'antitesi, mentre nelle *Eumenidi* l'attenzione è accordata principalmente al processo di sintesi. ²

¹ Cf. *LT*, 1008.

² Dalla traduzione del *kommos* delle *Coefore* emerge la giustapposizione tra Elettra pervasa da un dolore folle e Oreste dominato da una ferma determinazione; il Coro, nel mezzo, incita i fratelli all'azione.

10.1 Agamennone

L'attitudine di Agamennone ha prodotto numerose interpretazioni, a volte diametralmente opposte: ora è considerato cifra dell'evoluzione etica suggerita nel dramma,³ ora arrogante e superbo e sarebbe l'artefice della propria rovina.⁴ Pasolini al principio della trilogia ne enfatizza la potenza (insieme a Menelao «Partirono, i due grandi Re dei Greci», *Ag.* 119 P.), la sete di vendetta (*Ag.* 121 P. «lancia e braccio pronti alla vendetta» e 134 P. «uniti nella volontà di vendetta») e dopo, quando sacrifica sua figlia, ne sottolinea il destino 'spietato' (*Ag.* 226 P. «e come fosse spietato il suo destino») e descrive come la sua mente divenne folle (*Ag.* 241 P. ss. «[...] si fece strada | l'impura, disperata idea: | non lo trattene più niente»). In greco l'azione del re si situava contraddittoriamente tra colpa e legittimazione, giacché egli doveva far partire la spedizione ma, allo stesso tempo, empicamente uccideva la figlia; Pasolini, invece, interpreta la sua vicenda indagando non tanto il *perché* delle azioni, quanto il *come*: la complessità della scelta è tralasciata perché il destino è già segnato, così non resta che la responsabilità di portarlo a termine. Il re, allora, appare da solo di fronte ai propri atti. Ai vv. 224-5 ἔτλα δ' οὖν θυτῆρ γενέ- | σθαι θυγατρός tradotto da Pasolini con «Uccise sua figlia con le sue mani» (v. 247 P.), la questione del sacrificio è totalmente obliterata ed il poliptoto enfatizza la responsabilità individuale.

Quando entra in scena, salutato dal Coro come «mio re, vincitore di Troia» (v. 803 P.), Pasolini non gli risparmia la tagliente ironia evidenziata nelle pagine precedenti: la *rhexis* in cui il re descrive la presa di Troia (vv. 810-54 = 831-76 P.) è tradotta marcando il vuoto di senso prodotto dalla guerra; ed è il re stesso ad apparire privo di senso quando davanti alle porte del palazzo si augura che «la Vittoria, che ho al fianco, mi accompagni» (v. 876 P.), mentre l'unica cosa che otterrà sarà la morte. Nella scena dei drappi rossi (vv. 914-57 = 929-71 P.) diviene, ancora ironicamente, una sorta di re 'borgnese' che non sa resistere alle irritate insistenze di sua moglie e si dispone, anche se a malincuore, a calpestare i tessuti

³ Cf. Fraenkel 1950, 2: 441 ss. con la critica di Di Benedetto 1978, 165 ss.

⁴ Cf. Mazon [1925] 2009, 5. Per un punto di vista generale sul tema, almeno sino agli anni Ottanta, cf. Di Benedetto 1978, 144 ss., poi Judet de La Combe 2001, 189 ss., che considera Agamennone come vittima dell'illusione di aver appreso ciò che è giusto (cf. l'uso ricorrente di δίκη nei suoi discorsi); il re riconoscerebbe il disastro di Troia e la catastrofe del ritorno, e per questo insisterebbe tanto sulla forza di tale *dike*, per bilanciare la controparte di tanto dolore. Nell'edizione del 2017 Medda analizza a fondo la questione, a partire dal presagio delle aquile e poi relativamente alla scelta di Agamennone di sacrificare la figlia (cf. Medda 2017, 1: 49 ss. e 63 ss.).

purpurei;⁵ mentre al suo fianco la regina, astuta, ridicolizza tale grande re (cf. 119 P. ss.).⁶

Le parole di Apollo (*Eum.* 632-7 = 646-50 P.), emblematiche per la loro ironia, descrivono il momento in cui Clitemestra uccide Agamennone:

τὰ πλεῖστ' ἄμεινον, εὐφροσιν δεδεγμένη,

.....

ἴδροίτη περῶντι λουτρὰ κάπι τέρματι †
φᾶρος περεσκήνωσεν, ἐν δ' ἀτέρμονι
κόπτει πεδήσασ' ἄνδρα δαιδάλω πέπλω.
Ἀνδρὸς μὲν ὑμῖν οὗτος εἴρηται μόρος
τοῦ παντοσέμνου, τοῦ στρατηλάτου νεῶν.

635

L'accolse con parole d'amore, al ritorno
dalla guerra gloriosa, e lo avvolse,
il povero sposo, in un manto, accanto al bagno,
un manto che lo avvolse come un sudario...
questa fu l'impetosa morte dell'eroe [...]

650

La caduta del re dall'alto della sua gloria è sottolineata dalla distanza tra una «guerra gloriosa» da una parte e «povero sposo» o «impetosa morte dell'eroe» dall'altra, mentre in greco la forza ironica si concentrava nell'*incipit* dei vv. 636-7 e nei composti: ἄνδρὸς μὲν ὑμῖν οὗτος εἴρηται μόρος | τοῦ παντοσέμνου, τοῦ στρατηλάτου νεῶν.⁷ Il sacrificio di Ifigenia e soprattutto il massacro della guerra, in Pasolini, sono accresciuti nella loro pateticità e contribuiscono a fare del re un personaggio negativo, quando non apertamente disprezzato per mezzo dell'ironia di cui si è parlato nelle pagine precedenti.⁸

⁵ Cf. Angioni 2013, 103 ss.

⁶ Tale interpretazione, forse, è veicolata dalle considerazioni di Thomson [1938] 1966, 2: 26-7, che mette a fuoco in dettaglio l'abilità retorica e l'astuzia della regina.

⁷ Cf. Mazon «Elle l'accueille <avec des mots> d'amour, <le conduit au bain ; puis, comme il sort de la baignoire,> elle déploie sur lui un grand linon et frappe l'époux, pris dans le voile brodé comme un piège sans issue. Voilà quelle fut la fin du héros auguste entre tous, du chef de l'armée navale».

⁸ Nel film *Appunti per un'Orestide africana*, in cui Pasolini può dare spazio alla propria lettura della vicenda, il personaggio di Agamennone pare trasformarsi, questi è un re che «ritorna col suo esercito stanco, lacero, distrutto» o «il vecchio Agamennone che torna stanco dalla guerra di Troia» (2' 22" e 5' 36").

10.2 Clitemestra

Il personaggio di Clitemestra è molto più complesso rispetto a quello di suo marito; d'altra parte, è evidente il fascino esercitato sul poeta da donne appassionate e 'perdute' che rappresentano un modello femminile 'magico' e ancestrale e, allo stesso tempo, sanguinario, come per esempio la Medea-Callas.⁹ La Clitemestra di Pasolini è profondamente dominata dall'amore: in *Ag.* 10-11 ὧδε γὰρ κρατεῖ | γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (= 13-14 P.) Pasolini cambiava radicalmente il testo: «La stessa angoscia che prova una donna | quando cerca l'amore». La scorrettezza della traduzione è palese,¹⁰ tuttavia l'espressione non mi pare riconducibile a un banale errore di comprensione,¹¹ giacché sia Mazon («ainsi commande un cœur impatient de femme aux mâles desseins») che Untersteiner («il cuore di una donna che ha il volere di maschio») offrivano una traduzione abbastanza chiara;¹² pare poco credibile, inoltre, una svista così clamorosa proprio nei primi versi della traduzione: più probabilmente, Pasolini avrà voluto caratterizzare il personaggio con la ricerca ossessiva dell'amore. Ne risulta una Clitemestra diversa: terribile e grande, certamente, ma allo stesso tempo già innamorata di Egisto. Pasolini avvertiva tale relazione come passionale e ineluttabile; negli *Appunti*, quando parla dei 'fatti della tragedia', sottolinea che Clitemestra, mentre aspetta il ritorno di Agamennone, si era «innamorata» d'Egisto.¹³ Nella *rhexis* dei vv. 855-913 (= 877-928 P.), in cui Clitemestra parla della lunga attesa del re, Pasolini accresce il sentimentalismo della regina: i vv. 856-7 οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας τρόπους | λέξαι πρὸς ὑμᾶς sono tradotti con le variazioni di «arrossire» per 'vergognarsi' (αἰσχυνοῦμαι) e di «*tutto* il mio amore» (in *incipit* e in *enjambement* rispetto al verso precedente) per «amoureux transports» (τοὺς φιλόνορας τρόπους). Quando la regina esorta Agamennone a scendere dal carro, in greco si trova il vocativo φίλον κάρα (v. 905), tradotto da Mazon con «tête chérie» e da Pasolini con «mio amore» (v. 921 P.). L'amore di Clitemestra, però, è connotato da tratti

⁹ Sulle donne nel cinema di Pasolini cf. Ryan-Scheutz 2007 e Lago 2017 in particolare per le figure femminili tragiche.

¹⁰ Sull'esegesi del passo cf. Medda 2017, 2: 19-20.

¹¹ Cf. Greco 2009, 166-7 che attentamente riporta il dibattito non tanto sulla scorrettezza del sintagma quanto sulla funzione della scelta traduttiva; cf. anche Condello 2012a, 11.

¹² Cf. Greco 2009 nota 24; forse l'unica resa che poteva essere ambigua era quella di Thomson «A woman's heart, whose purpose is a man's».

¹³ Cf. *Appunti per un Orestide africana*, 2' 03"; nonostante la testimonianza del film sia di dieci anni posteriore alla traduzione, offre un punto di vista sull'interpretazione dei personaggi che risulta confermata da altri passi in cui il tema dell'amore è introdotto in modo autonomo da Pasolini.

angosciosi: la propria «vita insopportabile» δύσφορον (v. 859) diventa «l'angoscia che mi ha vinta» (v. 881 P.) e le voci maligne che alludono alla morte del re (τοιῶνδ' [...] κληδόνων παλιγκότων v. 874) sono in Pasolini «angosciose voci» (v. 894 P.).¹⁴ Inoltre, la dimensione angosciosa è intensificata anche dall'introduzione della follia: l'assenza dell'uomo, dice Clitemestra, è una sventura tremenda (v. 862 ἔκπαγλον κακόν, «mal affolant» in Mazon), mentre Pasolini traduce «è un dolore che può rendere folle» v. 884 P.). La figura di tale donna, dunque, si ricollega a quella dei vv. 13-14 («La stessa angoscia di una donna | quando cerca l'amore») che risultano ora coerenti se interpretati alla luce del sentimentalismo e dell'angoscia della regina nel macrotesto dell'intera traduzione.

L'amore, passionale verso Egisto, è palesemente falso nei confronti di Agamennone, dunque l'enfasi amorosa con cui la regina parla al marito è percepita dallo spettatore-lettore come segno di astuzia. Nella traduzione di *Ag.* 855-913 (= 877-928 P.), di cui sopra accennato, Pasolini sottolinea i termini legati alla sfera semantica dell'amore: è una Clitemestra 'innamorata', completamente bugiarda. Tale caratteristica è rinforzata nella sticomitia dei tessuti di porpora (vv. 931-43 = 944-56 P.) e nella breve *rhesis* che la regina pronuncia mentre il re entra nel palazzo (vv. 958-75 = 972-99 P.).¹⁵

Thomson evidenziava la natura passionale di Clitemestra e, paragonandola a lady Macbeth, naturalmente depravata, considerava come le vicissitudini della vita avessero perduto Clitemestra, che pure rimase nobile nonostante la caduta.¹⁶ La grandezza d'animo della regina depravata è posta in risalto per mezzo del contrasto con la pusillanimità di Egisto:

The vulgar truculence of Aegysthos makes us feel that after all it was a senseless and a sordid crime; and Clytemnestra too, listening in silence, seems to feel the same. Harassed and oppressed, she pleads for peace [...] But Elders remain defiant to the end, and peace will be denied for her. The discord is unresolved.¹⁷

Clitemestra, dopo il massacro, invoca la pace e pronuncia un discorso in cui domina la forza assoluta del destino: «È stato il destino» (*Ag.* 1708 P.); nell'espressione greca *χρὴ τὰδ' ὡς ἐπράξαμεν* (*Ag.* 1658) anche l'uomo figura come autore delle proprie azioni ('è necessario che le cose siano come *noi* le abbiamo compiute'), mentre in Pasolini

¹⁴ In Mazon non v'è alcun riferimento all'angoscia; traduce il v. 859 con «ma lourde peine», e il v. 874 con «les rumeurs cruelles».

¹⁵ Cf. *infra*.

¹⁶ Cf. Thomson [1938] 1966, 1: 31: «she remains noble despite her depravity».

¹⁷ Cf. Thomson [1938] 1966, 1: 31 ss.

l'unico soggetto è il destino. Alla regina, dunque, non resta altro che riconoscersi come donna (ὧδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν, v. 1661) e Pasolini vi aggiunge l'aggettivo «povera», creando il sintagma, «povera donna» (v. 1711 P. «Io, una povera donna, dico questo: ascoltatemi!») che, corrente nell'italiano parlato, comunica un'idea di disgrazia e soprattutto d'umiltà, quando riferito a se stessa: Clitemestra non è più la forte regina che con arroganza difendeva il proprio atto omicida, né la madre che usa retoricamente il sacrificio della figlia per giustificarsi, ora è solo una 'povera donna', cui va la compassione del traduttore.¹⁸ L'ultima esclamazione del v. 1711 P. «ascoltatemi!» risuona come disperato grido d'aiuto, tuttavia disatteso dagli ultimi due versi del dramma (vv. 1721-2 P.) «Non ascoltare questi faziosi moniti | noi due sapremo presto restaurare l'ordine» che, rivolti ad Egisto, ricoprono di nuova inquietudine i propositi della regina.

Nella scena cruciale delle *Coefore*, quando Clitemestra sta per essere uccisa da suo figlio, si nota una voluta intensificazione degli elementi patetici: la catena di colpe della casa risulta orchestrata da un destino più coercitivo rispetto al testo d'origine e rispetto a quanto emerge dalla traduzione di Mazon. Pasolini inserisce nello schematico sistema colpa-espiazione la complessità della vicenda tragica che si risolverà nella sintesi di stampo marxista; tuttavia sottolineava in Clitemestra, anche qui, un tono languidamente amoroso: la passione per Egisto esplose poco prima della morte nel grido «No! Egisto, amore mio, sei morto!» (v. 867 P.).¹⁹

In seguito, una volta esaurito il tema passionale, Clitemestra sembra funzionare più come strumento scenico; così diviene simbolo della tirannia insieme ad Egisto nel *Pilade* (1966-70). Nelle *Eumenidi*, infine, l'interesse si sposta decisamente sulla sintesi e il fantasma della regina, pur conservando la propria grandezza, diviene simbolo dell'atrocità del mondo antico.

¹⁸ Cf. anche Lago 2018, 42-3.

¹⁹ Qui Pasolini interpreta correttamente il greco οὐ γώ. τέθνηκας, φίλτατ', Αἰγίσθου βία (v. 893), che Mazon traduceva «Hélas ! te es donc mort, ô mon vaillant Égisthe».

Conclusioni

Nella lunga analisi linguistica proposta si è cercato di rendere conto di *come* diversi temi affrontati da Eschilo vengano trasposti nel teatro di Pasolini: attraverso una ricerca costante, parola per parola, si è resa ragione delle motivazioni degli slittamenti semantici rispetto all'originale; e, in generale, di come tali diversioni siano funzionali alla costruzione di un senso differente. Massimo Fusillo usava il sintagma 'utopia di una sintesi' e Francesco Morosi titolava un articolo «Vittoria sui contrari» perché la traduzione di Pasolini trae parte del proprio fascino dalla costante tensione verso una sintesi; e ciò è evidente sia a livello tematico che linguistico.

Tuttavia, quando ci si chiede dove risieda la forza dell'*Orestia-de* di Pasolini - tanto distante dall'originale, se la si considera nella pletera delle traduzioni, ma tanto affine ad esso, invece, se la si valuta come rielaborazione - credo che sia necessario partire proprio dalla sintesi, ma in maniera più specifica a livello linguistico ed in parallelo con il testo di Eschilo.¹ Tale sintesi, che si percepisce nei passi più riusciti, deriva dal costante e minuto lavoro artigianale cui Pasolini sottopone le parole di Eschilo. Come le Eume-

¹ Cf. Medda 2006, 116-17: «La sintonia con il testo antico va cercata [...] nella tensione che i due autori dimostrano verso la ricerca di linguaggi atti a rappresentare lo strato culturale primitivo che entrambi sentono così vitalmente presente nella realtà».

nidi non sono cosa diversa dalle Furie, ma ne conservano dentro di sé un nucleo fondamentale, così avviene per la lingua pasoliniana in relazione col greco: il testo antico viene pazientemente scomposto e ricomposto e, nonostante perdite sostanziali e trasformazioni radicali, un nucleo fondamentale di senso risulta conservato nella nuova lingua e permette al lettore di far dialogare i due testi fra loro. Certo, con tutte le limitazioni di un traduttore non professionista, ma attraverso la prospettiva complessa propria di un poeta. Ne emerge una riflessione profonda e dolorosa sulla vicenda esistenziale e politica dell'uomo che si interroga, in costante tensione, su se stesso, sulla ragione e sulla società che vuole costruire, in un processo di incessante acquisizione.

Bibliografia

Edizioni

- Bollack, J.; Judet De La Combe, P. (1981). *L'Agamemnon d'Eschyle, le texte et ses interprétations*. Vol. 1.1, *Prologue. Parodos anapestique. Parodos lyrique*. Vol. 2.2, *Parodos lyrique II-III. Présentation du premier épisode. Premier Stasimon. Index*. Lille: Presses universitaires de Lille.
- Denniston, J.D.; Page, D. (1957). *Aeschylus, Agamemnon*. Oxford: Clarendon Press.
- Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus. Agamemnon*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oseo/instance.00178516>.
- Fusillo, M. (2020). *Pasolini, L'Orestide di Eschilo*. Prefazione di M. Fusillo. Milano: Garzanti.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus Choefori, with Introduction and Commentary by A.F. Garvie*. Oxford: Clarendon Press.
- Judet De La Combe, P. (1982). *L'Agamemnon d'Eschyle, le texte et ses interprétations*. Vol. 2, *Deuxième Stasimon. Accueil d'Agamemnon. Troisième Stasimon. Dernier Stasimon*. Lille: Presses universitaires du Septentrion.
- Judet de La Combe, P. (2001). *L'Agamemnon d'Eschyle: commentaire des dialogues*. Paris: Presses universitaires du Septentrion. Cahiers de philologie 18. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.66994>.
- Judet de La Combe, P. (2015). *Eschyle, Agamemnon*. Paris: Les Belles Lettres.
- Mazon, P. [1925] (2009). *Eschyle, Tragédies, Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*. Text ét. et trad. par P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres.

- Medda, E. (a cura di) (2017). «Eschilo, Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento a cura di E. Medda». *Bollettino dei classici. Accademia nazionale dei Lincei*, suppl. 31. 3 voll. Roma: Bardi.
- Medda, E.; Battezzato, L.; Pattoni, M.P. (2004). *Eschilo, Oresteia*. Introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni. Milano: BUR.
- Riba, C. (1934). *Èsquil, l'Oresteia*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Sommerstein, A. (1989). *Aeschylus: Eumenides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Siti, W.; De Laude, S. (2001). *Pasolini. Teatro*. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Thomson, G. [1938] (1966). *The Oresteia of Aeschylus*. Edited with an introduction and commentary, in which is included the work of the late W. Headlam. 2 vols. Amsterdam; Prague: Hakkert.
- Untersteiner, M. (1946). *Eschilo. Le tragedie*. Milano: Istituto editoriale italiano.

Studi critici

- Angioni, M.C. (2013). *L'Oresteia d'Èsquil a la traducció de Pier Paolo Pasolini* [tesi di dottorato]. Barcelona: Universitat de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/120579#page=1>.
- Angioni, M.C. (2014). «Dret, llei i poder a la història dels Atrides segons P.P. Pasolini». *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 30, 29-42.
- Angioni, M.C. (2019). «Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini: la guerra nell'Oresteia». Garriga, C.; Gilabert Barberà, P. (eds), *Tragèdia i articulacions del tràgic*. Barcelona: Edicions UB, 135-52.
- Angioni, M.C. (2021). «L'Oresteia di Pasolini: prospettive di lettura». Jufresa, M.; Mestre, F. (eds), *ΑΠΟΙΝΑ/àpoina. Estudis de literatura grega dedicats a Carles Miralles*. Barcelona: Societat catalana d'estudis clàssics – Institut d'estudis catalans, 345-63.
- Bachofen [1861] (1988). *Il Matriarcato*. A cura di C. Schiavoni e F. Jesi. Torino: Einaudi.
- Bearzot, C. (1992) «Ancora sulle *Eumenidi* di Eschilo e la riforma di Efialte (in margine a una pagina di Chr. Meier)». *Prometheus*, 18, 27-35.
- Bedeschi, G. (1987). *La Scuola di Francoforte*. Roma-Bari: Laterza.
- Beltrametti, A. (2012). «La storia incomincia là dove finisce». *I Quaderni di Dioniso*, 1, 85-93.
- Bernardelli, G. (2015). «Canto la lotta d'un uomo. Pasolini traduttore dell'*Eneide*». Condello, F.; Rodighiero, A. (a cura di), *Un compito infinito. Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*. Bologna: Bononia University Press, 61-76.
- Berti, I. (2008). «Mito e politica nell'Oresteia di Pasolini». *Congreso Internacional: Imágenes: La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*. Logroño: Universidad de La Rioja, 105-18.
- Bertolaso, D. (2006). «A proposito dell'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna». *Annali Online Università di Ferrara-Lettere*, 2, 202-16. <http://dx.doi.org/10.15160/1826-803X/96>.
- Bierl, A. [1996] (2004). *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teatrali e realizzazioni sceniche*. Trad. di L. Zenobi. Roma: Bulzoni.
- Bollack, J. [1997] (2007). *La Grecia di nessuno*. Trad. di R. Saetta Cottone. Palermo: Sellerio.

- Cerica, A. (2013). «Riscritture di traduzioni: *Edipo re* e *Medea* di Pier Paolo Pasolini». *Dioniso*, 3, 295-318.
- Cerica, A. (2018). *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri* [tesi di dottorato]. Pisa: Università di Pisa.
- Citti, V. (1979). *Tragedia e lotta di classe in Grecia*. Napoli: Liguori.
- Condello, F. (2007). «Pasolini traduttore di Saffo: note di lettura». *Testo a fronte*, 18(37), 23-40.
- Condello, F. (2012a). «Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi. Tra fatti e leggende». *Semicerchio*, 17(2), 8-17.
- Condello, F. (2012b). «Su qualche caratteristica e qualche effetto del 'traduttese' classico». Canfora, L.; Cardinale, U. (a cura di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*. Bologna: il Mulino, 423-41.
- Condello, F. (2013). «Dato un 'classico' qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della classical reception». Grandi, N. (a cura di), *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*. Bologna: Pàtron, 113-28.
- Condello, F. (2014). «Tragedia e 'traduttese'. (Questione d'esegesi non solo di stile)». Belardinelli, A. (a cura di), *Dell'arte del tradurre: problemi e riflessioni*. Roma: Edizioni Quasar, 29-46. Scienze dell'Antichità 20.
- Dall'Ara, E. (2017). *Pasolini e l'Orestide del '60. La leggenda dello scandalo e la testimonianza del successo* [tesi di laurea]. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna.
- Degani, E. (1961). «Recensione a Eschilo, *Orestide*, di Pier Paolo Pasolini». *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 39, 187-92.
- De Romilly, J. (1958). *La Crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris: Les Belles Lettres.
- de Sainte-Croix, G.E.M. (1981). *The Class Struggle in the Ancient Greek World*. London: Duckworth.
- Di Benedetto, V. (1978). *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V.; Medda, E. [1997] (2002). *La tragedia sulla scena, la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Di Donato, R. (2006). «Ancora su Eschilo ed Atene. Questioni di critica drammatica contemporanea». *Lexis*, 24, 1-12.
- Dodds, J.; Avirovic, L. (a cura di) (1995). *La traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali.
- Falzone, P. (2017). «Il poeta e le Furie. Aspetti della ricezione pasoliniana di Eschilo». Novelli, S.; Giuseppetti, M. (a cura di), *Spazi e contesti teatrali. Antico e moderno*. Amsterdam: Hakkert, 275-304.
- Flashar, H. (1991). *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*. München: Beck.
- Fortini, F. (2011). *Lezioni sulla traduzione*. A cura di M.V. Tirinato. Macerata: Quodlibet.
- Franco, C. (2018). «Caustico pamphlet su Atene». *Alias domenica, Il Manifesto*, 4 novembre 2018.
- Fusillo, M. (1996). *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carocci.
- Fusillo, M. (2008). «L'Orestea secondo Pasolini: l'utopia di una sintesi». *I Quaderni di Dioniso*, 1, 49-65.
- Fusillo, M. (2020). «Dio si è riappacificato con la morte. Un Eschilo espressionista». Prefaz. a *Pasolini. L'Orestide di Eschilo*. Milano: Garzanti, 5-16.

- Futo Kennedy, R. (ed.) (2017). *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Leiden: Brill.
- Gamberale, L. (2006). *Plauto secondo Pasolini*. Urbino: Edizioni Quattroventi.
- Gadamer, H.G. (1995). «Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio». Neegard, S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 341-65.
- Garriga, C. (2014). «L'absolució d'Orestes i l'angoixa de l'espectador». *Itaca*, 30, 43-58.
- Garriga, C. (2015). «Le droit se déplace»: Paul Mazon e Aesch. *Ch.* 308». *Lexis*, 33, 127-49.
- Garriga, C. (2018). «Imbattersi con le Erinni? Aesch. *Eum.* 932-33». Novelli, S. (a cura di), *Eschilo. Ecdotica, esegesi e performance teatrale = Atti del convegno internazionale* (Cagliari, 25-26 settembre 2017). Amsterdam: Hakkert, 91-101.
- Greco, G. (2009). «Il prologo dell'*Agamennone* di Eschilo nella traduzione di Pier Paolo Pasolini: alcune considerazioni». *Sem. Rom.* 12(1), 159-74.
- Hall, E.; Macintosh, F.; Taplin, O. (eds) (2000). *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford: Routledge.
- Hall, E.; Macintosh, F.; Wrigley, A. (eds) (2004). *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford University Press.
- Hoy, D.C. (1990). *Il circolo ermenutico. Letteratura, storia ed ermenutica filologica*. Bologna: il Mulino.
- Jay, M. (1979). *L'immaginazione dialettica. Storia della Scuola di Francoforte e dell'Istituto per le ricerche sociali (1923/50)*. Torino: Einaudi.
- Judet de la Combe, P. (2010). *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?: théâtre et théorie*. Montrouge: Bayard Éditions.
- Judet De La Combe, P. (2020). «La critique du jugement dans l'*Orestie* d'Eschyle». *Les Cahiers de la Justice*, 2020/4(4), 749-76. <https://doi.org/10.3917/cd/lj.2004.0749>.
- Lago, P. (2012). «Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'*Eneide*». *Semicerchio*, 46, 23-30.
- Lago, P. (2017). «Da Clitemnestra a Medea. La caratterizzazione di alcune figure femminili tragiche in Pasolini». *Studi pasoliniani*, 11, 37-51.
- Lago, P. (2018). *Pasolini traduttore dei classici greci e latini* [tesi di dottorato]. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Lianeri, A.; Zajko, V. (eds) (2008). *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199288076.001.0001>.
- Macintosh, F. (1997). «Tragedy in Performance: Nineteenth – and Twentieth – Century Productions». Esterling, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 284-323.
- Macintosh, F. et al. (eds) (2005). *Agamemnon in Performance, 485 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.
- Mammarella, G. (1974). *L'Italia contemporanea 1943-2011*. Bologna: il Mulino.
- Marazzini, C. (1998). *Sublime volgar eloquio. Il linguaggio poetico di Pier Paolo Pasolini*. Modena: Mucchi.
- Medda, E. (2006). «Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli *Appunti per un'Orestide africana*». Fabbro, E. (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Udine: Forum, 109-26.
- Miralles, C. (1968). *Tragedia y Política en Esquilo*. Barcelona: Ariel.
- Miralles, C. (2006). «L'Eschilo di Riba». *Lexis*, 24, 313-35.
- Miralles, C. (2009). *La luce del dolore, aspetti della poesia di Sofocle*. A cura di M.C. Angioni, P. Novelli. Napoli: Liguori.

- Miralles, C.; Angioni, M.C. (2012). «La sticomitia tra Danao e le figlie e l'invocazione agli dei (Aesch., *Suppl.* 204-221)». Bastianini, G.; Lapini, W.; Tulli, M. (a cura di), *Harmonia. scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*. Firenze: Firenze University Press, 553-66.
- Mounin, G. (1965). *Teoria e storia della traduzione*. Torino: Einaudi.
- Morosi, F. (2016). «Vittoria sui contrari; note all'*Orestide* di Pier Paolo Pasolini». *MD*, 77, 177-231.
- Musti, D. (1989). *Storia greca*. Roma-Bari: Laterza.
- Neegard, S. (a cura di) (1995). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani.
- Nicosia, S. (a cura di) (1991). *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia = Atti del Convegno* (Palermo, 6-9 aprile 1988). Napoli: D'Auria.
- Picconi, G. (2012). «La furia del passato. Appunti su Pasolini e l'*Orestide*». Casi, S.; Guccini, G.; Felice, A. (a cura di), *Pasolini e il teatro*. Venezia: Marsilio, 129-39.
- Regoliosi Morani, G. (1995). «L'enigma e il mistero. La lettura pasoliniana del mondo antico». *Zetesis*. <https://www.rivistazetesis.it/Pasolini.htm>.
- Rubino, M. (2012). «Oresteia, allestimenti e nuove questioni». *I Quaderni di Dioniso*, 1, 77-84.
- Rusconi, G.E. (1968). *La teoria critica della società*. Bologna: il Mulino.
- Ryan-Scheutz, C. (2007). *Sex, the Self and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto: University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442684775>.
- Salmon, L. (2005). «Su traduzione e pseudotraduzione, ovvero su italiano e pseudoitaliano». Cardinaletti, A.; Garzone, G. (a cura di), *L'italiano delle traduzioni*. Milano: FrancoAngeli, 17-33.
- Siciliano, E. (2006). «Pilade, politica e storia». Fabbro, E. (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Udine: Forum, 69-76.
- Siti, W.; Zabagli, F. (2001). *Pasolini. Per il cinema*. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Snell-Hornby, M.: (2007). «Theatre and Opera Translation». Kuhiwaczak, P.; Littau, K. (eds), *A Companion to Translation Studies*. Clarendon: Cromwell Press. 106-19.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Clarendon Press.
- Thomson, G. [1916] (1941). *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Greek Tragedy*. London: Lawrence & Wishart.
- Thomson, G. [1945] (1979). *Marxismo e poesia*. Urbino: Argalia.
- Vernant, J.P.; Vidal-Naquet, P. (1991). *Mito e tragedia due*. Torino: Einaudi.
- Vitali, L. (2006). «La colpa, il sacrificio e il destino degli anteroi nel teatro tragico di Pasolini». Fabbro, E. (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Udine: Forum, 55-68.
- Vitali, L. (2008). «Fortuna dell'*Oresteia* nel teatro della seconda metà del Novecento: Pasolini, Gassman, Lucignani, Ronconi, Stein». *Quaderni del '900*, 8, 13-62.
- Wallace, R.W. (1989). *The Areopagus Council, to 307 B.C.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Walton, J.M. (2006). *Found in Translation. Greek Drama in English*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511584534>.
- Zoboli, P. (2004). *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*. Lecce: Pensa Multimedia.

Lexis Supplementi | Supplements

1. Deriu, Morena (2020). *Nēsoi. L'immaginario insulare nell'Odissea*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 1.
2. Burden-Strevens, Christopher; Madsen, Jesper Majbom; Pistellato, Antonio (eds) (2020). *Cassius Dio and the Principate*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 2.
3. Martínez Fernández, Iker (2021). *El ejemplo y su antagonista. Arquitectura de la 'imitatio' en la filosofía de Cicerón*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 1.
4. Andò, Valeria (2021). *Euripide: Ifigenia in Aulide. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 1.
5. Cattanei, Elisabetta; Maso, Stefano (a cura di) (2021). *Paradeigmata voluntatis. All'origine della concezione moderna di volontà*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 2.
6. Acciarino, Damiano (2022). *Atlas of Renaissance Antiquarianism*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 3.
7. Magnaldi, Giuseppina (2022). *Illuminare i testi. La parola-segnaie nelle tradizioni manoscritte di prosatori latini*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 4.

Siracusa, teatro greco, 1960: l'attesa rappresentazione dell'*Oresteia* del Teatro popolare italiano (Gassman, Lucignani) con traduzione di Pasolini fa parlare di sé. Il testo pare del tutto nuovo, fa storcere il naso ai classicisti in generale. È un'interpretazione fondamentalmente marxista e non nuova della trilogia, tuttavia Pasolini vi infonde la propria sensibilità poetica e ne fa un testo magmatico e potente. Si è scritto molto sulla rappresentazione e sull'intento politico del testo, tuttavia con poca attenzione al piano strettamente linguistico dell'operazione poetica. Il saggio si propone di guidare il lettore, parola per parola, attraverso la costruzione di una trilogia originale, ancora eschilea ma intessuta delle inconfondibili parole di Pasolini. Il testo risulta a tutt'oggi una delle rese più enigmatiche della lingua di Eschilo.

Maria Cecilia Angioni ha concluso due dottorati (Università di Trento-EHSS Paris; Universitat de Barcelona). Ha curato l'edizione del libro *La luce del dolore. Aspetti della poesia sofoclea* di C. Miralles e ha collaborato i diversi progetti dell'Universitat de Barcelona; ha partecipato inizialmente con V. Citti e con C. Miralles all'edizione delle *Supplici* di Eschilo per l'Accademia dei Lincei. Si è occupata in varie pubblicazioni di ecdotica ed esegesi eschilea. Attualmente insegna a Cagliari presso il Liceo Pacinotti.



Università
Ca'Foscari
Venezia