
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 specificatamente 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'Oresteia 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 un 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.

