

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'*Agamemnone* (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! Hélène, folle Hélène], 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' ἀνῆλθε λαμπρὸν ἡλίου φάος, ὄρωμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις [...]	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'*Orestea*: «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'*Orestea*; 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 *rhesis* della regina il v. 987 P. «[è tornato] a compiere il destino che gli è riservato» traspone il senso dell'enigmatico sintagma ἀνήρ 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 *rhesis* 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 *rhesis* 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 τῶνπερ ἂν μέλλης τελεῖν. E traduce «Zeus, Zeus, par qui tout s'achève, achève mes souhaits, et songe bien à l'œuvre que tu dois achever».