

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: ἀνδρὸς 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 *rhexis* 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: ascoltatevi!») 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. «ascoltatevi!» 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 sottolinea 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».