

# «Vittoria sui contrari»: note all’*Orestide* di Pier Paolo Pasolini<sup>1</sup>

Stilistico anche tu! Anche tu filologo!

Fino a ieri eri uno dei cento poeti incerti:  
adesso fai elenchi d’aggettivi, fissi origini,  
sei sensibile ai clic, individui spie:  
e scopri come implicito l’esplicito,  
dimostri non poesia le mie non poesie.

P. P. Pasolini, *Umiliato e offeso. Epigrammi*, II, A Gerola  
(1958)

**Abstract:** Pasolini’s translation of Aeschylus’ *Oresteia* (1960), though disapproved by many scholars for the way it was made, is a very valuable piece of poetry and textual interpretation. Pasolini transferred his interpretation of the trilogy into his translation, by means of a widespread process of ‘linguistic re-functioning’. Through the compared analysis of Pasolini’s translation, his other works and the three translations of *Oresteia* to which he referred, this paper tries to identify and contextualize the terms of this process.

## *I. Una belva al lavoro: premessa metodologica*

Chi voglia studiare la traduzione dell’*Oresteia* eseguita da Pasolini per gli spettacoli siracusani del maggio del 1960 si trova in una circostanza fortunata: come noto, lo stesso traduttore ha lasciato, in una *Lettera* pubblicata in calce all’edizione einaudiana del 1960,<sup>2</sup> informazioni piuttosto dettagliate sulla genesi della versione, sul metodo seguito per redigerla e sull’impianto interpretativo che vi presiede. Come è possibile ricostruire anche da altri documenti,<sup>3</sup> il tempo a disposizione del poeta friulano era davvero limitato: la possibilità di allestire un’operazione filologicamente corretta, rispettosa delle istanze più precise del metodo dello studio di un testo classico – cosa che pure sembrava originariamente nelle intenzioni di Pasolini –, era contrastata dalla fretta e dagli impegni impellenti.

Ad ogni modo ho cominciato subito con entusiasmo – dalla bibliografia. Ma cosa potevo fare, se avevo davanti a me, per la traduzione, solo pochi mesi, e per di più con sacrileghi abbinamenti a due tre sceneggiature consecutive? Allora non mi è restato che seguire il mio profondo, avido, vorace istinto, contro il quale, come al solito, stavo cominciando pazientemente a combattere – dalla bibliografia...<sup>4</sup>

La decisione tra le due opzioni, «bibliografia» – e quindi un lavoro con tutti i crismi della scientificità – e «istinto» poetico, è in qualche modo obbligata:

---

<sup>1</sup> Un ringraziamento speciale a Guido Paduano, senza il cui sostegno questo lavoro non sarebbe cominciato, e non sarebbe finito.

<sup>2</sup> Pubblicata anche, con un titolo diverso (*Nota del traduttore*), nel numero speciale del *Notiziario quindicinale* del Teatro Popolare Italiano, I, pp. 9-10, 10 giugno 1960. Cf. la nota in Pasolini *TE*, p. 1221.

<sup>3</sup> Si vedano, ad es., la lettera a Luciano Lucignani del dicembre 1959 (Pasolini *LE* II, p. 463), quella a Lanfranco Caretti del marzo 1960 (ivi, p. 471), e la testimonianza di Lucignani 1977, p. 21.

<sup>4</sup> Pasolini *TE*, p. 1007.

Mi sono gettato sul testo, a divorarlo come una belva, in pace: un cane all'osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo, contro un infimo campo visivo.<sup>5</sup>

Ma come procede il lavoro di una belva? Cosa significa, cioè, operativamente escludere l'approccio per così dire classico e classicista e scatenarsi sul testo in modo totalmente istintivo? Ancora una volta, è lo stesso Pasolini a fornirci una spiegazione più precisa:

Con la brutalità dell'istinto, mi sono disposto intorno alla macchina da scrivere tre testi: *Eschyle* (tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les belles lettres, Paris 1949), *The Oresteia of Aeschylus* (edited by George Thomson, M.A., University Press, Cambridge 1938)<sup>6</sup>, e *Eschilo: Le tragedie* (a cura di Mario Untersteiner, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1947).

Nei casi di sconcordanza, sia nei testi, sia nelle interpretazioni, ho fatto quello che l'istinto mi diceva: sceglievo il testo e l'interpretazione che mi piaceva di più. Peggio di così non potevo comportarmi.<sup>7</sup>

Queste osservazioni pasoliniane forniscono a chi le studi non solo indicazioni in certo senso 'dirette' (quali traduzioni comparare, come spiegarsi divagazioni rispetto ai testi di riferimento, etc.), ma anche una interessante indicazione filologica 'indiretta': il fatto che Pasolini si ponesse in questi termini il problema della sconcordanza dei testi indica al tempo stesso che egli li seguiva con continuità, e non soltanto in casi di dubbi sul testo eschileo, e anche che, di conseguenza, la mediazione dei traduttori è stata costante e fondamentale.

Ciò fu chiaro agli studiosi fin da subito: già nel 1961 Enzo Degani pubblicava una recensione della traduzione pasoliniana destinata a dare un'impronta piuttosto duratura al dibattito critico. Nella sua analisi, Degani è tranciante: «La versione non è stata mai condotta sul testo greco: Pasolini si è servito delle traduzioni sopra nominate, e, più particolarmente, di quella francese».<sup>8</sup> L'osservazione è senz'altro corretta: in moltissimi casi<sup>9</sup> è evidente che Pasolini non partisse dal greco, ma dalle versioni in suo possesso, e che solo se non soddisfatto dal testo tradotto guardasse l'originale. La sua predilezione per il testo di Mazon e per la sua resa era poi dichiarata esplicitamente dal nostro nella prima stesura della sua *Lettera del traduttore*, poi espunta dalla versione definitiva, stampata nella *princeps* torinese e nella edizione urbinata: «La mia simpatia è andata tutta verso il testo francese».<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> L'edizione cui fa riferimento Pasolini fu realizzata da Thomson rielaborando ed integrando i materiali esegetici lasciati da Walter Headlam al momento della sua morte. Ma poiché la traduzione è unicamente opera di Thomson (come spiega egli stesso nel *Preface* all'edizione, p. xi: «[...] I have included a verse translation of my own»), vi si farà d'ora in avanti riferimento soltanto con il nome di quest'ultimo.

<sup>7</sup> Pasolini *TE*, p. 1007.

<sup>8</sup> Degani 1961, p. 188.

<sup>9</sup> Degani considera in via quasi esclusiva i casi – piuttosto frequenti per la verità – in cui Pasolini, nella sua versione, fraintende la traduzione francese (Degani 1961, pp. 188-9). Ugualmente fruttuosa, tuttavia, è l'analisi del campo più generale della sintassi, soprattutto in passi in cui Mazon si discosta un tantino dall'originale: in queste circostanze molto spesso la resa pasoliniana appare come una semplice traduzione della traduzione (cf. e.g. Aesch. *Ag.* 140-6). Istruttivo anche lo studio delle lacune nella traduzione di Pasolini: talora esse sono funzionali ad agevolare la comprensione o la scorrevolezza del testo (in merito cf. Albini 1979, p. 51 e Fagioli 1980, pp. 13-14), talora però sono ascrivibili al mero fatto tecnico che le porzioni del testo espunte da Pasolini non erano tradotte nemmeno da Mazon (cf. e.g. Aesch. *Ch.* 783-88).

<sup>10</sup> In Pasolini *TE*, p. 1221.

L'argomentazione di Degani va però integrata con alcune osservazioni a proposito dell'impiego che il poeta friulano fa delle altre due traduzioni (Thomson e Untersteiner) che nella *Lettera* dichiarava di avere compulsato. L'atteggiamento di fiducia nei confronti di Mazon è infatti prevalente, ma non esclusivo.<sup>11</sup> Il comportamento che il nostro tiene nei *loci vexati*, ad es., è raramente di cieca adesione, ma dimostra piuttosto attenzione sia al senso sia all'istanza poetica: e non sempre il testo e la traduzione forniti dall'editore delle *Belles Lettres* soddisfano Pasolini. Ciò accade, ad es., per la parodo anapestica dell'*Agamennone* (Aesch. Ag. 69-71):

ϋ	' úπ		ϋ	' úπ
ϋ	ά	ĩ π	ĩ	õ
ò	ά	ĩ π	.	. <sup>12</sup>

Il testo dei manoscritti è, forse irrimediabilmente, corrotto. Il senso più probabile della frase è quello proposto da Fränkel: «neither libation nor burnt offering nor sacrifice without fire can turn aside and appease the unyielding wrath [*scil.* degli dèi]». <sup>13</sup> Ma nel testo ci sono elementi molto problematici: ϋθ' úπ κ λ α ί ω ν non dà senso, così come ϋ τ ε δ α κ ú ω ν ; ρ ú π λ ε ί β ω ν probabilmente è corrotto.<sup>14</sup>

Il comportamento degli editori e dei traduttori in possesso di Pasolini non è concorde. Mazon (con esitazione) e Thomson stampano:

	ϋ	' úπ	
ϋ	' èπ	ά	ĩ π
ò	ά	ĩ π	. <sup>15</sup>

E traducono: «Nourris ton feu, de bois par dessous, d'huile par-dessus: rien n'apaisera l'inflexible courroux des offrandes dont la flamme ne veut pas» (άπύ ω ν); ϕ... unavailing the flesh and the wine / To appease God's fixed indignation». Il testo è poco perspicuo e la resa, poiché congetturale, poco certa. Untersteiner invece stampa:

ϋ	' úπ	[corr. Pauw]	ϋ	' úπ
ϋ	' èπ	ά	ĩ π	.
ò	ά	ĩ π	.	.

La traduzione che risulta da questo testo è:

Nè [*sic*] cadendo in ginocchio nè con offerta di libagioni, nè con un pianto continuo si potrà un incantesimo fare per infondere grande efficacia alla potenza dei sacrifici non consumati dal fuoco.

<sup>11</sup> Un accenno a questa possibilità anche in Fusillo 1996, p. 191: «Pasolini ha tradotto essenzialmente (ma non direi esclusivamente) dall'edizione francese».

<sup>12</sup> Il testo qui stampato è in questo caso quello dei manoscritti. Nei passi successivi, se non altrimenti specificato, il testo è quello dell'edizione di West 1998<sup>2</sup>.

<sup>13</sup> Fränkel 1950, ad 69 f.

<sup>14</sup> Per una discussione delle principali questioni testuali ed interpretative, cf. 1981-1982, I.1, ad loc.

<sup>15</sup> La colometria è di Mazon. úπ corr. Casaubon : ϋ ' èπ corr. Schütz : ϋ del. Bamberger.

Il comportamento di Pasolini nel trattamento di questo luogo, che Degani ascrive al campo delle «amenità»,<sup>16</sup> è invece indicativo. Questa volta, il nostro si allontana da Mazon e, ritenendo migliore il testo e la versione di Untersteiner, traduce (ma quasi parafrasa):

«Né gettandosi<sup>17</sup> a terra a pregare,  
né piangendo, nessuno potrà  
mai dare valore a riti religiosi  
in cui non arda il fuoco della pietà».

Non è facile dire se la scelta del nostro sia dipesa da osservazioni testuali: è forse più probabile che Pasolini, traduzioni alla mano, abbia scelto la più soddisfacente.<sup>18</sup>

Un caso analogo a campione si può riscontrare anche in Aesch. *Ch.* 81-3:

'ὕ ' ἰμ  
μ π ᾶ ,  
π π μ .

Le ματαίλι δεσπ τᾶν τύχα λισι ν sono in Eschilo 'il destino di delitti dei padroni'. Pasolini invece dà questa traduzione:

Ma, sotto questi veli,  
infinito è il mio pianto  
per l'immorale potere di chi regna su di me:  
e l'angoscia repressa mi gela.

Questa la versione di Mazon:

Mais, sous mes voiles, je pleure les coups aveugles du sort qui ont frappé mes maîtres, et, du deuil que je cache, mon coeur est glacé.

L'influenza della traduzione francese può forse scorgersi nel nesso «sotto questi veli», ma non si spiega come Pasolini sia potuto giungere alla resa dell'«immorale potere di chi regna su di me». Il confronto con la versione di Thomson è chiarificatore:

yet beneath my cloak I weep  
With heart chilled in secret grief

<sup>16</sup> Degani 1961, p. 190.

<sup>17</sup> gettandosi] buttandosi *ed. Einaudi*.

<sup>18</sup> E' interessante anche osservare, in proposito, il comportamento assunto nei confronti del testo di Untersteiner, che viene sensibilmente migliorato in termini di resa stilistica (notevole soprattutto la soluzione dell'involuto «un incantesimo fare per infondere grande efficacia alla potenza dei sacrifici», in «nessuno potrà / mai dare valore a riti religiosi»). Poi, davanti ad un punto piuttosto duro («sacrifici non consumati dal fuoco»), Pasolini risolve l'*impasse* interpretando, liberamente, in senso metaforico: così il fuoco non è più strumento dei sacrifici, bensì il «fuoco della pietà», e l'intera espressione diventa una tirata contro i riti assolti senza reale partecipazione emotiva. Si è arrivati molto lontano dall'originale eschileo: laddove il testo è corrotto o di non unanime interpretazione, nella traduzione pasoliniana l'istanza poetica prevale sempre, sia nella selezione del testo e della traduzione da seguire (quella che sembra dare più senso, quella che sembra assicurare maggiore funzionalità drammaturgica e coerenza interna) sia nel suo riuso e nella sua rifunzionalizzazione.

To see the wanton state of those set over me.

Impressiona il parallelismo quasi perfetto tra la perifrasi scelta da Thomson e quella scelta dal nostro («of those set over me»: «di chi regna su di me»), come pure, e ancor più, il parallelismo tra significati («wanton»: «immorale»). Pare anche qui di poter dire con qualche certezza che Pasolini, tenuto conto della traduzione di Mazon ma evidentemente giudicatala poco adatta, abbia coscientemente scelto di discostarsene preferendo la versione inglese.<sup>19</sup>

In conclusione, ciò che emerge da queste brevi osservazioni è un metodo di lavoro in effetti poco ortodosso («peggio di così non potevo comportarmi»), ma parzialmente diverso da come era stato descritto da Degani: l'approccio al testo eschileo, che Pasolini stesso definisce come un attacco ferino, passa per la mediazione dei traduttori, e in tante circostanze lì si ferma. L'impressione che si trae da uno studio approfondito è che il nostro utilizzasse la versione francese come vero e proprio testo a fronte, cui attingeva con continuità, spesso ma non sempre come *medium* con il greco, che scorreva proprio con la guida di Mazon. Nemmeno nei confronti del suo editore di riferimento, tuttavia, Pasolini mostra timidezza, e anzi dà prova di un atteggiamento decisamente indipendente, improntato ad una 'poetica pragmatica': la fiducia – che, come dimostrato, è per ampi tratti pressoché esclusiva – nei confronti di Mazon, raramente si rivela dipendenza non meditata. Al contrario, Pasolini sorveglia sempre lo sviluppo poetico e narrativo (non necessariamente dal greco) e nei punti che non lo soddisfano si rivolge altrove per interpretazioni differenti, anche a costo, in alcune occorrenze, di allontanarsi di molto, consapevolmente o inconsapevolmente, dall'originale. In caso di sconcordanza tra i traduttori, dunque, le scelte di Pasolini non rispondono mai ad automatismi o casualità; e la preferenza per una resa a discapito di un'altra può essere, in chiave interpretativa, sempre significativa e meritevole di essere motivata.

Approfondire i rapporti tra il poeta friulano e tutti e tre i suoi testi di riferimento non è esercizio di pedanteria, ma lavoro preliminare indispensabile: solo a patto di comprendere con maggiore precisione possibile i confini del metodo di lettura e traduzione del nostro è possibile delimitare con certezza eventuali spazi e ragioni di una impronta originale di Pasolini nella versione; solo capendo dove si ferma l'*Oresteia* si può valutare dove arrivi l'*Orestide*.<sup>20</sup> E, come dimostrato, il confronto costante con tutti i tre traduttori è, *pace* Degani, un punto di partenza ineludibile nell'analisi.

Pasolini definisce, e lo fa senz'altro con sincerità, il suo lavoro frenetico, immetodico, istintuale. Per certi versi, ciò che dice è vero: soprattutto ad un livello di comprensione linguistica basilare (sintattica e lessicale) del testo, egli preferisce un approccio più rapido e in certo senso più superficiale. D'altra parte, però, come si vedrà, egli lavora sul *suo* testo con una minuzia poetica che tutto è fuorché istinto, non solo dal punto di vista della resa, ma anche – e soprattutto, si direbbe – da un punto di vista tematico ed interpretativo.<sup>21</sup> Istituisce legami lessicali e semantici, collegamenti

---

<sup>19</sup> Si avverte forse qualche influenza anche della traduzione di Untersteiner: «ma sotto le vesti le lagrime verso perché le vicende mi han dato signori di folle potenza».

<sup>20</sup> La teoria di Bonanno 1995, pp. 65-6, che ricerca nell'*Orestide* una «lettura 'viscerale'» di Eschilo, un approccio profondo che in qualche modo riuscirebbe a capirlo «al di là della lettera della sua parola» e a renderne lo spirito «al di là della lettera della propria parola», è affascinante, ma rischia, a mio giudizio, di ignorare gli aspetti più pratici dell'opera della traduzione e del metodo seguito da Pasolini per realizzarla.

<sup>21</sup> Nonostante la foga nella traduzione, Pasolini dovette intervenire sul suo lavoro con un *labor limae* molto puntuale. Cf. e.g. la testimonianza di Gallo 1995, p. 34: «[...] nell'attesa non breve del treno, pregò di essere lasciato solo in sala d'aspetto a lavorare. Lì tirò fuori le sue carte dalla borsa. Come qualcuno poté vedere, si trattava della sua traduzione

intratestuali che vanno oltre la semplice casualità o idiosincrasia, ma che sono l'indice di una operazione molto affascinante di traduzione-reinterpretazione. La furia con cui Pasolini vi lavorò è sicuramente quella di una belva famelica; ma gli esiti dell'opera non possono che spingere a cercare al di là dell'istinto i sintomi di un'intenzione poetica.

## 2. Dalle antitesi alla sintesi: la «vittoria sui contrari»

La nuova messa in scena, affidata dall'I.N.D.A. al gruppo del «Teatro popolare italiano» guidato da Vittorio Gassman e Luciano Lucignani, muoveva da presupposti ermeneutici ed ideologici molto precisi, come, a distanza di anni, testimoniò lo stesso Lucignani:

Tutti e due avevamo letto il libro di George Thomson, *Eschilo e Atene*, pubblicato da Einaudi qualche anno prima, che conteneva un'analisi assai eterodossa, per quei tempi, della trilogia eschilea (il passaggio dalla barbarie alla civiltà, dalla legge della vendetta a quella della giustizia degli uomini), e decidemmo di prenderla a base del nostro spettacolo.<sup>22</sup>

Il riferimento è ad un lavoro del grecista inglese George Thomson, che nel 1941 aveva pubblicato il saggio *Aeschylus and Athens*, poi tradotto e stampato da Einaudi nel 1949<sup>23</sup>. E, se non bastasse il racconto di uno dei diretti interessati, a dimostrare la dipendenza del *restaging* del «Tpi» da Thomson è il fatto che nell'edizione Einaudi («Quaderni del Teatro popolare italiano», n. 2), viene ristampato per intero il capitolo quindicesimo di *Eschilo e Atene*, quello appunto dedicato alle tragedie di Oreste.<sup>24</sup> Il lavoro dello studioso inglese voleva essere una rivalutazione generale, in chiave marxista, del rapporto tra Eschilo e la sua città: dopo una prima sezione di carattere generale, il saggio passa ad analizzare in modo approfondito le tragedie eschilee, con particolare attenzione ad *Oresteia* e *Prometeo*, a detta dell'autore «le più importanti delle sette tragedie e le più interessanti per i lettori moderni».<sup>25</sup> Le più interessanti perché più delle altre si prestano ad un ragionamento sull'organicità di Eschilo ad Atene e alla sua società, e alla considerazione di alcuni aspetti socio-politici che finiscono poi in effetti col costituire il nerbo dell'interpretazione thomsoniana. E a proposito dell'*Oresteia* Thomson sostiene:

Possiamo ritenere che tanto il particolare dell'accompagnamento di Atena quanto tutto ciò che ne consegue sia stato aggiunto appositamente da Eschilo. Perciò, così come egli la racconta, la storia di Oreste è

---

dell'*Oresteia* di Eschilo commissionatagli da Vittorio Gassman [...] Pasolini stava completando o piuttosto limando il suo testo, di cui, com'egli stesso scrive, predispose più d'una stesura prima di giungere a quella definitiva». E cf. lo stesso Pasolini: «La mia non è che una prima stesura» (*LE II*, p. 463); «sono praticamente alla prima stesura» (*TE*, p. 1008).

<sup>22</sup> Lucignani 1977, p. 21.

<sup>23</sup> Per notizie più precise, si vedranno utilmente anche le principali recensioni dell'opera: Norwood 1942 e Knight 1942.

<sup>24</sup> Pasolini 1960, pp. 125-73.

<sup>25</sup> Thomson 1949, p. 340. La ragione per cui si cita dalla traduzione italiana è che con ogni probabilità questa, e non l'originale inglese, avevano letto Lucignani e Gassman.

una stratificazione di vari momenti della storia sociale, dalla tribù primitiva alla prima monarchia, all'aristocrazia e infine alla democrazia.<sup>26</sup>

Bisognerebbe dunque, secondo Thomson, dare della trilogia eschilea una interpretazione 'storicistica', ed intenderla come rivisitazione poetica di un lungo processo storico che porterebbe dalle prime e più rozze – perché più arcaiche – forme di associazione all'organizzazione politica per eccellenza, la democrazia.<sup>27</sup>

La creazione dell'Areopago e la conseguente assoluzione di Oreste sarebbero dunque la sanzione giuridica dell'avvenuto trapasso, sociale e politico, verso un nuovo ordine: in altre parole, da un sistema monarchico-aristocratico ad un sistema genuinamente democratico.

Il matricida è assolto in virtù di un appello all'opportunità storica, e la trilogia si conclude con la costituzione di un nuovo contratto sociale, che è giusto perché è democratico.<sup>28</sup>

La trilogia si conclude soltanto con la definitiva conciliazione delle diverse istanze divine, che nell'interpretazione thomsoniana rappresentano anch'esse istanze socio-politiche: l'opposizione Apollo-Erinni replicherebbe quella tra Zeus e le Moirai e quella tra la concezione dell'omicidio propria della società tribale (Furie) e quella, assai più severa, tipica della società aristocratica (Apollo). In quest'ottica, l'integrazione delle Erinni tentata da Atena è la sintesi delle antitesi necessaria per superare l'*impasse*, e costituisce infatti il tassello definitivo dell'opera e del percorso che dalle tribù arriva, attraverso l'aristocrazia terriera, alla democrazia:

[...] nuovo ordine, che non è nuovo nel senso che s'è sostituito al vecchio, ma nel senso che in esso le contraddizioni del vecchio ordine hanno trovato una possibilità di conciliazione: la fusione dei contrari nel mezzo.

Il significato di questa soluzione è talmente chiaro che si può a buon diritto supporre che anche il poeta fosse consapevole delle sue conseguenze sociali e politiche indipendentemente dalla sua forma simbolica.<sup>29</sup>

Dunque, per Thomson la vicenda narrata nell'*Oresteia* va interpretata come simbolo, ovvero come consapevole metafora religioso-poetica di un fatto storico preciso, documentato e documentabile: il «passaggio dalla società matriarcale a quella patriarcale,<sup>30</sup> che muova da un'epoca lontana e barbara per concludersi con la nascita del regno della legge», come lo stesso Lucignani scrive allo studioso inglese in una missiva poi pubblicata sul «Quaderno» dedicato ad Eschilo.<sup>31</sup> Ancora più interessante che Thomson costruisca la sua interpretazione dell'*Oresteia* sullo schema triadico tradizionale tesi-antitesi-sintesi e conferisca all'ultimo momento del processo, la «fusione dei contrari nel mezzo», un'importanza strutturale di grande rilievo.

---

<sup>26</sup> Thomson 1949, p. 345 (= Pasolini 1960, pp. 128-9).

<sup>27</sup> È appena necessario osservare che la ricerca di «corrispondenze meccaniche» tra azione drammatica e processo storico non dà i frutti sperati da Thomson. Cf. Di Benedetto 1978, pp. 264-6.

<sup>28</sup> Thomson 1949, p. 399 (= Pasolini 1960, p. 167).

<sup>29</sup> Ivi, p. 400 (= Pasolini 1960, p. 168).

<sup>30</sup> Qui pare in questione anche l'interpretazione dell'*Oresteia* tentata nel 1861 da Bachofen (*Das Mutterrecht*), e poi discussa da Engels (*Die Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, 1891), sullo scontro, nelle tragedie di Oreste, del diritto matriarcale e del diritto patriarcale.

<sup>31</sup> Lettera del 5 ottobre 1959, in Pasolini 1960, pp. 180-1.

Quindi, è questa la lettura della trilogia che guiderà la nuova messa in scena siracusana: una lettura «storica» e non «archeologica» (ancora Lucignani).<sup>32</sup> Peraltro, l'interpretazione thomsoniana sembrava al gruppo del «Tpi» prestarsi molto bene anche ad imbastire una seria riflessione sulla condizione dello sviluppo, economico ma soprattutto sociale e politico, italiano: come si è giustamente osservato, «die politische und kulturelle Lage Italiens – geprägt durch soziale Probleme nach der faschistischen Ära in einer industriellen Revolution, die eine Kluft zwischen der hochentwickelten Industriegesellschaft im Norden und Überresten einer noch archaisch anmutenden, religiös bestimmten Gesellschaft im industriell rückständigen Mezzogiorno schärfer denn je hervortreten ließ – war denn auch das auslösende Moment für die *Orestie*-Inszenierung Gassmans [...] der Weg zur Demokratie und die Befreiung der Gesellschaft von einer Vendetta-Mentalität verbinden jedenfalls die *Orestie* mit der italienischen Wirklichkeit».<sup>33</sup> Insomma, in un quadro metaforico l'Italia poteva agevolmente diventare Argo-Atene: e infatti proprio la rivoluzione, intesa come grande movimento di popolo capace di mettere in moto il cambiamento, sembra essere stata una innovazione rilevante del *restaging* di Siracusa: «... die faktische Ermordung [*scil.* di Agamennone] nicht mehr im Mittelpunkt stand. Mehr Gewicht bekam der Rachemord an Klytimestra und Aegisth in den *Coephoren*; die Aktion wurde hier durch einen gewaltigen Volksaufstand begleitet»;<sup>34</sup> «die Integration der alten Mächte in die neue Polisordnung sollte nicht durch Athene dem Volk aufoktroiyert erscheinen, sondern wirklich auf einer Entscheidung der Massen beruhen».<sup>35</sup> Ciò doveva essere anche suggerito dalla scenografia: «[...] Otto die Stufen des Areopags direkt in die Ränge der Zuschauer übergehen ließ, die damit symbolisch an der demokratischen Entscheidung aktiv beteiligt werden sollten».<sup>36</sup> La grande partecipazione del popolo argivo ed ateniese alla 'rivoluzione' è, nel contesto metaforico in cui va sempre pensata questa messa in scena, insieme una considerazione storica, un invito e un auspicio:<sup>37</sup> la rivoluzione di Atene arriverà anche in Italia, e sarà guidata dal popolo.

Il traduttore Pasolini aderì a questa impostazione? In linea generale, pare proprio di sì. La nostra fonte privilegiata, anche in questo caso, è la *Lettera del traduttore*, che dopo la prima sezione per così dire 'metodologica' passa ad affrontare la comprensione generale della trilogia. Il nostro vi arriva attraverso una disamina della lingua eschilea, cui egli nega ogni allusività 'classicheggiante', «storicamente astratta»:

In realtà la lingua di Eschilo, come ogni lingua, è allusiva, sì: ma la sua allusività è verso un ragionamento tutt'altro che mitico e per definizione poetico, è verso un conglobamento di idee molto concreto e storicamente verificabile.<sup>38</sup>

<sup>32</sup> Lettera del 5 ottobre 1959 a George Thomson, in Pasolini 1960, p. 180.

<sup>33</sup> Flashar 2009<sup>2</sup>, p. 214. Così anche Bierl 1998, p. 41: «Italien befindet sich [...] im Jahre 1960 noch mitten in Zeitalter der archaischen Dunkelheit, ein Eingriff der Göttin Athene durch ihren *calculus Minervae*, sprich die Revolution, habe noch nicht stattgefunden»

<sup>34</sup> Flashar 2009<sup>2</sup>, p. 215.

<sup>35</sup> Bierl 1998, p. 38.

<sup>36</sup> Ivi, p. 38. Cf. anche Otto 1962.

<sup>37</sup> E, da un punto di vista ermeneutico, forse anche una certezza: nel novembre del 1959, Thomson consigliava a Lucignani di portare, per il finale delle *Eumenidi*, «una certa folla in scena, per dare l'impressione d'una grande cerimonia pubblica del popolo ateniese» (lettera dell'1 novembre 1959, in Pasolini 1960, p. 181-2).

<sup>38</sup> Pasolini *TE*, p. 1008.



Da questa osservazione generale discende per necessità che

Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico. Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre che essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente definite [...] sono soprattutto – nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'autore – dei simboli: o degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia.<sup>39</sup>

È difficile non ricordare, con queste righe, ciò che sosteneva Thomson, quando mostrava le implicazioni «sociali e politiche» della vicenda dell'*Oresteia*, nascoste – ma non troppo – dalla «forma simbolica» scelta da Eschilo. Come è stato molto opportunamente notato,<sup>40</sup> in realtà Pasolini non recepisce *in toto* l'interpretazione thomsoniana, e intende il mutamento storico che sarebbe prefigurato nella trilogia in senso prevalentemente antropologico:

La trama delle tre tragedie di Eschilo è questa: in una società primitiva dominano dei sentimenti che sono primordiali, istintivi, oscuri (le Erinni), sempre pronte a travolgere le rozze istituzioni (la monarchia di Agamennone), operanti sotto il segno uterino della madre, intesa appunto come forma informe e indifferente della natura.

Ma contro tali sentimenti arcaici, si erge la ragione (ancora arcaicamente intesa come prerogativa virile: Atena è nata senza madre, direttamente dal padre), e li vince, creando per la società altre istituzioni, moderne: l'assemblea, il suffragio.<sup>41</sup>

A tutta prova, questo breve *accessus* segue, nelle sue linee generali, il pensiero di Thomson; Pasolini, però, non sembra interessato a penetrare il senso specifico della 'simbologia eschilea' applicandolo, come invece fa lo studioso inglese, alla situazione contingente ateniese. Preferisce invece concentrarsi su elementi inerenti la civiltà e la natura umane. D'altro canto, l'individuazione di uno strato sociale più profondo e 'primitivo' e di un elemento 'razionale' più recente è perfettamente coerente anche con le riflessioni che Pasolini stava, indipendentemente, svolgendo in quegli anni a proposito della società italiana e del suo sostrato «pre-borghese» – contadino, operaio, proletario –, cui il poeta friulano vedeva con crescente preoccupazione sovrapporsi la patina di una «borghesizzazione» di marca capitalista, in una «mutazione antropologica» che, per come viene descritta e analizzata, non può non richiamare proprio le considerazioni della *Lettera del traduttore*.<sup>42</sup>

Thomsoniana rimane comunque, nella *Lettera*, l'impostazione triadica dell'ermeneusi eschilea e la forte insistenza sul momento della sintesi:

Tuttavia certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimilati, e naturalmente modificati. In altre parole: l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (ché poi sarebbe impossibile), ma

---

<sup>39</sup> Ivi, pp. 1008-9.

<sup>40</sup> Fusillo 1996, pp. 186-7.

<sup>41</sup> Pasolini *TE*, p. 1009.

<sup>42</sup> Tali considerazioni, già in nuce nella produzione poetica coeva alla versione dell'*Oresteia* (cf. e.g. la raccolta di poesie *Le ceneri di Gramsci*, specialmente *L'Appennino*, *Il canto popolare*, *L'unile Italia*, *Il pianto della scavatrice*), saranno poi espresse anche in forma più estesa in numerosi scritti, anche di molto successivi (cf. e.g. lo *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, pubblicato sul *Corriere della Sera* nel giugno del 1974 e ristampato negli *Scritti corsari* – ora in Pasolini *SPS*, pp. 307-12).

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.<sup>43</sup>

La vittoria conclusiva di Atena è tale soltanto perché evita di soppiantare per intero uno dei due poli di tensione. Su questo punto il nostro non ha dubbi: l'insistenza sul peso specifico delle due componenti culturali ed antropologiche, concettualmente rappresentate dalla ragione e dall'irrazionalità, ha senso soltanto nella misura in cui si ipotizza che esse possano essere conciliate. È questo, per il poeta friulano, l'elemento davvero centrale della trilogia, e tale resterà anche nel corso degli anni: ancora negli *Appunti* cinematografici, egli potrà dire che

Il film finisce con la trasformazione delle Furie in Eumenidi, e questa è una specie di sintesi.<sup>44</sup>

E così, nella nota per l'ambientazione dell'*Orestide* in Africa, scritta tra il 1968 e il 1969, dovendo tracciare a grandi linee gli elementi salienti della trilogia, egli osserverà:

Le Erinni, che hanno dominato tutta la parte prima della tragedia, in quanto Dee della Tradizione – una Tradizione, appunto, selvaggia, grondante sangue e pervasa dal terrore – alla fine, non sono distrutte dalla Dea della Ragione, ma sono trasformate.<sup>45</sup>

Tutta l'*Orestea*, dunque, è pensata per tendere verso il finale, che a sua volta consiste nella conclusiva armonizzazione delle diverse forze e istanze. Si può ben dire, dunque, che «è proprio la sintesi tra le due culture il perno della lettura di Pasolini» e che «il punto più importante, per la poetica pasoliniana [...] è l'assimilazione di questi elementi arcaici da parte del nuovo mondo moderno, il momento appunto della sintesi».<sup>46</sup> D'altra parte, Fusillo ha ragione anche nel segnalare che l'«utopia della sintesi» è al centro di tutto il pensiero e di tutta la produzione pasoliniana coevi: la speranza che anche nel presente le Maledizioni si trasformassero in Benedizioni era ancora viva, e per Pasolini anzi suffragata da evidenze storiche:

Nell'atto in cui una società viene modificata – dicevo – restano nella società nuova dei residui arcaici, irrazionali, ancestrali ecc.: occorre una potente razionalità non per reprimerli, che sarebbe impossibile e pericoloso, ma per modificarli anch'essi: essi che sono pura energia, e, come tali, informi spinti alla vita.<sup>47</sup>

Sin qui quanto è possibile ricostruire dalle testimonianze dirette di Pasolini, dalle sue riflessioni teoriche che, pur se per vie diverse, conducono all'*Orestea*. La nostra comprensione del suo

---

<sup>43</sup> Pasolini *TE*, p. 1009.

<sup>44</sup> Pasolini *PC I*, p. 1193.

<sup>45</sup> Pasolini *PC I*, p. 1199.

<sup>46</sup> Fusillo 1996, pp. 183-4.

<sup>47</sup> Risposta ad una lettera comparsa su *Vie Nuove* (6 maggio 1961), ora in Pasolini *DI*, p. 120. Una riflessione non dissimile Pasolini aveva già svolto su *Vie Nuove* del 9 luglio 1960 (Pasolini *DI*, p. 18): «Dopo l'intervento razionale di Atena, le Erinni – forze scatenate, arcaiche, istintive, della natura – sopravvivono: e sono dee, sono immortali. Non si possono eliminare, non si possono uccidere. Si devono trasformare, lasciando intatta la loro sostanziale irrazionalità: mutarle cioè da “Maledizioni” in “Benedizioni”».

rapporto con Eschilo è quindi sensibilmente agevolata: la posizione pasoliniana è definita già nella breve nota di commento al lavoro di traduzione del 1960, ed è poi confermata a più riprese, senza subire sostanziali modifiche.<sup>48</sup> In questo senso la situazione dell'interprete odierno è singolare: Pasolini ha già dichiarato con nettezza il suo parere sulla trilogia, e ha dato ampiamente ragione della sua lettura.

Rimane però un campo di indagine da esplorare. La lettura pasoliniana ha influenzato la traduzione del testo? Se sì, come? È possibile rintracciare segnali all'interno della traduzione – e quali – che confermino nella prassi il ragionamento teorico di Pasolini?<sup>49</sup> La risposta è certamente affermativa: come già detto, il nostro istituisce un rapporto brutale ed istintivo col testo originale, ma non altrettanto fa con la sua traduzione, che invece cura con grande attenzione e in cui ben poco è casuale: dunque, è possibile individuare non solo delle linee generali, alcuni termini – e quindi alcuni temi – ricorrenti, cui Pasolini, per ragioni concettuali o biografiche, era particolarmente legato, ma, si direbbe, un vero e proprio impianto tematico coerente, che indirizza la lettura verso l'interpretazione di cui già si è dato ampiamente conto.

Ma come è possibile creare una struttura tematica in un'opera che ne ha già una? Come è possibile rivisitare e reinterpretare una tragedia soltanto traducendola? Pasolini opera attraverso l'interferenza di «paradigmi lessicali e semantici» originalmente suoi «con quelli di Eschilo».<sup>50</sup> Si tratta, insomma, di risemantizzare il testo greco secondo le esigenze contenutistiche ed ermeneutiche del traduttore, di sovrapporre all'originale un nuovo set di concetti. Questa operazione, ovviamente, comporta dei prezzi, non sempre irrisori, da pagare, soprattutto in termini di fedeltà al testo di partenza: occorre inserire forzature, talvolta nella resa di un singolo termine, ma talvolta nell'interpretazione di interi passi. Perciò porsi il problema 'metodologico' del legame tra Pasolini e il testo greco è una istanza al tempo stesso fondamentale e insufficiente: fondamentale per appurare con più precisione possibile i confini dell'originalità della traduzione, ma insufficiente se non si comprende che la versione pasoliniana va analizzata anche oltre la lettera di Eschilo e ci si ferma dunque a stigmatizzare errori e innovazioni in relazione al contesto intertestuale (Eschilo-Pasolini) senza inserirli nel contesto più complesso e stimolante dei rapporti intratestuali (Pasolini-Pasolini). In che direzione va la risemantizzazione pasoliniana? Per comprenderlo, occorre partire dalla fine. E, come già visto, la conclusione dell'*Oresteia* è per il suo traduttore una conclusione 'sintetica', una conciliazione finale tra due principi in profonda opposizione. Ma perché ci sia sintesi, bisogna anzitutto che ci sia antitesi. È necessario che, prima del finale, la contrapposizione sia non solo chiara, ma si direbbe quasi esasperata. Gran parte del lavoro di Pasolini va proprio in questa direzione: creare, nel corso di tutta la trilogia, una solida struttura antitetica, in grado di chiarire al di là di ogni dubbio i valori in campo e, conseguentemente, di valorizzare l'armonizzazione finale, anche attraverso un'evoluzione lessicale e semantica che renda tangibile la trasformazione avvenuta sul piano narrativo e tematico.

---

<sup>48</sup> Per quanto concerne almeno l'interpretazione generale della trilogia. Altra cosa è la fattibilità pratica della sintesi e della rivoluzione di Atena nel presente delle società neocapitalistiche: in merito Pasolini guadagnerà un'ottica senz'altro pessimistica, bene illustrata nel *Pilade*: in merito cf. Fusillo 1996, pp. 215-8.

<sup>49</sup> Il merito di essersi posto per primo la questione, superando in questo modo lo stallo cui erano fermi gli studi sull'*Orestide* pasoliniana – tra 'deganiani' e 'apologisti' –, va a Fusillo, il cui lavoro (poi ripreso anche in Fusillo 2005) resta ancora oggi un punto di partenza molto utile.

<sup>50</sup> Fusillo 1996, p. 198.

La costruzione per opposizioni della trama poetica è in realtà un feature almeno parzialmente già eschileo: come è ormai appurato, «the trilogy's resolution, the transformation of Erinyes into Semnae, is reflected in resolution and transformation of imagery. Images hitherto adverse, possessed of ominous quality, are turned into their auspicious equivalents».<sup>51</sup> Il lavoro di Pasolini segue proprio questa linea, ma lo fa perlopiù in autonomia rispetto all'originale, sovrapponendo all'immaginario eschileo un immaginario ed un armamentario lessicale e tematico precipui. I due principi in contrasto e in cerca di sintesi sono ovviamente, per il nostro, quelli «primitivi», «sentimenti primordiali, istintivi, oscuri» e quelli invece «moderni», valori fondanti della nuova società nata sotto il segno di Atena. È stato correttamente messo in rilievo il tentativo, che non può essere casuale o inconsapevole ma deve rispondere ad una forte volontà poetica, di connotare molto nettamente, attraverso il ricorso ad alcuni termini-chiave, il mondo arcaico (cf. *infra*). Tale considerazione va integrata in un'osservazione più ampia: il campo di tensioni creato da Pasolini nella sua versione posa senz'altro su di una caratterizzazione molto spiccata del passato, ma spesso anche su vere e proprie coppie antitetiche, ed è comprensivo di molti altri concetti e di molte altre opposizioni. D'altro canto, il metodo antitetico è davvero peculiare nella poetica pasoliniana<sup>52</sup> ed illustra anche il rapporto del nostro con l'antichità classica, nella cui visione coincidono un'«immagine prerazionale, barbarica, atemporale» ed una affidata al *logos* e alla razionalità.<sup>53</sup> L'ossessione per il contrasto segna quindi tutta la produzione pasoliniana, a partire da quella del periodo coevo alla traduzione: le poesie raccolte ne *Le ceneri di Gramsci* (1957), ad es., vivono di ossimori insistiti, in cui si rispecchia non un gioco letterario, ma la convinzione nella necessità di conciliare l'inconciliabile, che Pasolini definirà felicemente lo «scandalo del contraddirmi».<sup>54</sup> E non è casuale che il poeta friulano abbia indicato a più riprese proprio quella antologia come punto di riferimento stilistico (ma anche concettuale) per lo stile della traduzione:

Come tradurre? Io possedevo già un "italiano": ed era naturalmente quello delle *Ceneri di Gramsci* (con qualche punta espressiva sopravvissuta da *L'usignolo della Chiesa Cattolica*): sapevo (per istinto) che avrei potuto farne uso.<sup>55</sup>

Il termine che è in modo più macroscopico al centro della rifunzionalizzazione semantica pasoliniana (e che è tema prediletto della poetica pasoliniana)<sup>56</sup> è l'«ossessione». La parola ritorna con una costanza impressionante, a partire dai primi versi del Coro nell'*Agamennone*, in cui dei due Atridi si dice (Aesch. Ag. 45-9):

[...]jessi hanno raggiunto la sua terra [*scil.* di Priamo]  
con mille navi, il cuore  
ossesso, avidi di guerra [...]

<sup>51</sup> Lebeck 1971, p. 131.

<sup>52</sup> Così anche Fusillo 1996, p. 6: «tutta l'opera pasoliniana si può facilmente schematizzare (come difatti è stato fatto più volte) in una serie di opposizioni binarie [...] È una serie di poli che ruota intorno a un'opposizione primaria, biografica: quella cioè tra il mondo (amato) della madre, e il mondo (odiato) del padre».

<sup>53</sup> In proposito, cf. specialmente Fusillo 1996, p. 8-28.

<sup>54</sup> *Le ceneri di Gramsci*, IV (in Pasolini *PO*, I, p. 820).

<sup>55</sup> Pasolini *TE*, p. 1008.

<sup>56</sup> Cf. e.g. *L'illecito*, in *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (Pasolini *PO*, I, p. 422): «Sii dunque l'ossesso / che non cerca rimedi». L'impiego di tale concetto nella traduzione dell'*Oresteia* è già analizzato in Fusillo 1996, pp. 205-208.

Il testo greco legge μέγα νῆκ θυμὸν κλάζει ντε ἄη, alla lettera ‘emettendo dal cuore grandi urla di guerra’ (probabile citazione di *Il. XVI* 428-9). La via scelta da Pasolini non è meno raffinata (accusativo alla greca «il cuore / ossesso»), ma è affatto innovativa rispetto al suo modello.<sup>57</sup> Da qui in avanti, l’ossessione dominerà tutto il testo. Poco dopo l’annuncio della vittoria, gli anziani riflettono sulle perdite in guerra, e in Eschilo chiosano (Aesch. *Ag.* 432):

π ἄν θυγαίνει πρὸς ἦπαρ

Pasolini, invece, traduce:

È un’ossessione  
che domina le nostre anime.<sup>58</sup>

Il termine, ovviamente, è sempre collegato al delitto, alla morte, al mondo ancestrale. Esso dunque riguarda non solo Agamennone, ma tutti i personaggi che in quel mondo si muovono: il coro delle Coefore definirà il suo un «ossesso destino» (Aesch. *Ch.* 30-1: ἄγε λάστυ / θυμὸν ἀϊ);<sup>59</sup> il sonno di Clitemestra è «ossessionato dall’odio» (*Ch.* 33: κὸτ ν πνέω ν);<sup>60</sup> Oreste, che pure agisce su impulso di Apollo, deve liberarsi dalla sua «ossessione» (*Eu.* 83: τὼ ν δ’ [...] πὸ ν ω ν; cf. *infra*). L’«ossessione», dunque, è uno dei features stilistici prediletti da Pasolini per descrivere il mondo pre-razionale. Non stupisce dunque che sia collegata in modo prevalente con quelle che Pasolini individua come vere rappresentanti del passato, le Erinni. Così, mentre Oreste racconta l’ordine di vendetta ricevuto da Apollo, ricorda la sua minaccia (Aesch. *Ch.* 283-5):

E annunciò ancora la sua voce l’ossessione  
delle Erinni, sorte sul sangue del padre,  
che si vedono con l’occhio bruciato nel buio...

Il testo di Eschilo, però, contiene un più neutro π σ β ρ λά (reso fedelmente dai traduttori: «attaques»; «fierce assault»; «attacchi»). Allo stesso modo, nel finale delle *Coefore* (1059-60), appena le Erinni compaiono ad Oreste, il Coro gli consiglia di recarsi dal Lossia:

ἴ μ π  
ἔ ὦ π μ

Pasolini, invece, traduce:

<sup>57</sup> E alla resa dei tre traduttori: Mazon «ils criaient la guerre du fond de leur coeur irrité», Thomson «with a cry from the heart, with a clamour of war», Untersteiner «un alto grido di pugna dall’animo fanno echeggiare».

<sup>58</sup> Qui probabilmente anche sotto l’influenza di Mazon: «Une pensée obsédante, en tout cas, point les coeurs» (Thomson: «The brave heart is called to school itself / in slow endurance»; Untersteiner: «molti amari pensieri li colpiscono al cuore»).

<sup>59</sup> Mazon: «toute joie m’a fuie à jamais sous les maux qui m’ont frappée»; Thomson: «sad»; Untersteiner: «sorti estranee a sorriso».

<sup>60</sup> Mazon: «soufflant la vengeance»; Thomson: «breathing wrath to come»; Untersteiner: «furente vendetta [...] spirando».

Puoi guarirti ancora, corri al tempio di Apollo,  
lui può liberarti dall'ossessione...<sup>61</sup>

Più avanti, saranno direttamente le Erinni a legarsi al campo semantico dell'ossessione, definendo ad es. il celebre δέσμι ὕμν un «ossesso canto» (Aesch. *Eu.* 306, 331-2)<sup>62</sup>. Per altro, nella produzione 'classica' di Pasolini, l'ossessione è legata in modo indissolubile alle Furie. Anche nel *Pilade*, di loro si dice:

Le Furie mi avevano inseguito  
per ossessionarmi come ogni assassino  
che sia vissuto con noi e come noi.<sup>63</sup>

Ma così come il mondo arcaico può essere opposto a quello moderno, e le Erinni ad Atena, così anche l'ossessione di cui le prime sono portatrici può essere messa in antitesi con un altro termine caratteristico – ancorché forse meno pervasivo –, usato sempre in riferimento alla dea dell'Attica: la «serenità». Come si può facilmente immaginare, il tema della serenità è quanto di più estraneo alle prime due tragedie, che sono anzi interamente dominate da un senso profondo di angoscia e paura. Il clima muta sensibilmente a partire dalle *Eumenidi*, e più precisamente a partire dall'ingresso in scena di Atena, garante, secondo il discorso di Apollo, di giustizia e salvezza. Entrata in scena, la dea ha parole poco concilianti per le Furie; subito, però, corregge il suo giudizio e dice (Aesch. *Eu.* 413-4):

π ἄμ μ ὄ ὕ π ὦ ,  
ἦ ἄπ ἦ μ .

Gli altri traduttori rendono così: «Mais insulter autrui, alors qu'on n'a rien à lui reprocher, est acte d'injustice, éloigné d'équité» (Mazon), «But to speak harm of others without cause / Would ill accord with justice and with right» (Thomson), «Ma che il prossimo oltraggi un altro privo di biasimo è un'azione discordante da quanto io dico giusto e dalle vostre antiche norme» (Untersteiner). La versione di Pasolini è abbastanza fedele, ma nel finale introduce un'innovazione significativa:

Ma pensare male di chi ancora ci è ignoto  
non è atto di giustizia, non è giudizio sereno.

La stessa Atena si richiama, correggendosi, alla calma: ma il termine che usa si rifà ad un campo molto particolare, quello della «serenità» appunto.

Allo stesso modo, poco più avanti, Atena, incalzata dal coro delle Erinni, interroga Oreste; ma immediatamente lo tranquillizza (Aesch. *Eu.* 439-42):

ἦ π π π ὦ ἦ  
ἦ ἔ ἄμῃ π

<sup>61</sup> Mazon: «ton tourment»; Thomson: «these disasters»; Untersteiner: «affanni angosciosi».

<sup>62</sup> I traduttori optano per una resa più etimologicamente fedele: «l'hymne qui t'enchaînera», «a chant / Which binds», «quest'inno udrai che t'incateni».

<sup>63</sup> *Pilade*, I episodio, in Pasolini *TE*, pp. 365-6.

μ ὀ π ἔ π Ἴ .  
ἀμ πᾶ ὑμ μ .

Così nella resa italiana:

Se hai veramente fede nella giustizia,  
qui, dentro la mia chiesa, stretto alla mia statua,  
come lo fu il primo colpevole del mondo,  
rispondi sereno a quello che ti chiedo.

L'originale εὑμαθὲς non dà spazio ad ambiguità semantiche,<sup>64</sup> e anche le altre traduzioni in questo caso sono concordi («une réponse claire» Mazon, «a clear reply» Thomson, «in modo chiaro» Untersteiner); Pasolini, invece, devia sia da Eschilo che dai suoi editori di riferimento, e inserisce ancora una volta, a brevissima distanza, il concetto di «serenità», ancora in bocca ad Atena.

Dopo la risposta del matricida, la dea dell'Attica decide di convocare i migliori della città per giudicare la contesa. Prima di congedarsi, pronuncia queste parole (Aesch. *Eu.* 487-9):

ἦ ἄ ὦ ὦ ἐμῶ  
ὄ π ῶ ῦ π μ' ἐ μ .<sup>65</sup>  
ὄ π ῶ μ ἐ

Anche in questa circostanza l'avverbio ἐτῆτύμω lascia poco spazio ad interpretazioni lessicali.<sup>66</sup> Così, anche i traduttori rendono, in modo simile, «en toute franchise» (Mazon), «true judgement» (Thomson), «rettamente» (Untersteiner). Non sorprende che la resa di Pasolini se ne allontani:

Io tornerò, portando con me i migliori  
della città, perché diano sereni,  
imparzialmente, il loro giudizio.

Un procedimento analogo si riscontra anche più avanti, quando Atena comunica agli ateniesi la sua decisione di istituire il tribunale dell'Areopago e, con esso, un nuovo ordine (Aesch. *Eu.* 700-2):

Se voi rispetterete questo ordine per sempre  
vivrete sereni nel cerchio delle vostre mura,  
come nessun altro popolo al mondo.

L'originale qui leggeva ἔυμα [ρ.] σωτήριον ἔχοντα τ' ἄν, poi reso in francese «vous aurez en lui un rempart tutélaire», in inglese «shall you have ... a stronghold of salvation», e in italiano da Untersteiner «è in potere vostro un baluardo che la terra e la città vi salvi». Pasolini, invece, si assume ancora una volta una grande libertà, e allinea queste parole, pronunciate sempre

<sup>64</sup> Cf. *LSJ* s.v. ὑμα, II: «easy to learn or know, intelligible».

<sup>65</sup> L'assetto del testo è stato a più riprese (più recentemente anche da West) sospettato. I vv. 487-9 vengono qui stampati nell'ordine in cui compaiono nei manoscritti, scelto anche da Mazon, Untersteiner e Pasolini (Thomson espunge il v. 489). Per un quadro dello *status quaestionis* si vedranno utilmente Sommerstein 1989, ad loc. e West 1990, pp. 281-3.

<sup>66</sup> Cf. *LSJ* s.v. ἐμ, II: «truly, really».

dalla dea della ragione, ai passi presi in esame sopra. La «serenità», insomma, è il tratto precipuo di Atena e dell'ordine da lei creato, e il suo imporsi nel corso della tragedia è la vittoria sull'«ossessione» delle Furie. Tant'è vero che la condizione dell'assimilazione delle Erinni nelle nuove istituzioni ateniesi è proprio la rinuncia all'ossessione:

Io so che i giorni  
futuri daranno grandezza alla mia gente:  
e se sarete qui, nel centro glorioso  
di questa città, vedrete processioni  
d'uomini e donne portarvi doni  
come presso nessun altro popolo al mondo!  
E voi, allora, in questa terra che io amo,  
non porterete le vostre ossessioni di sangue [...] <sup>67</sup>

In un primo momento, le Furie rifiutano l'offerta. Atena, allora, a stretto giro ribadisce le sue ragioni, e dice loro (Aesch. *Eu.* 885-7):

Se hai rispetto per la forza della Verità,  
che rende magicamente serena la mia lingua,  
tu resti qui ...

Questo il testo di Eschilo:

ἄρ' ἰάο' ἐ  
ἐμῆ μ ἰ ,  
ὕ' ὕ μ ἄ .

Qui Pasolini sta senz'altro seguendo Mazon, che rende con una perifrasi (la medesima poi impiegata dal nostro) le apposizioni del v. 886, e che introduce l'idea di un'intervento 'magico': «Si tu sais respecter la Persuasion sainte, qui donne à ma parole sa magique douceur, va, tu resteras ici». <sup>68</sup> Ma anche rispetto alla versione francese, quella pasoliniana, ancora una volta, innova inserendo la «serenità», che anche qui, e definitivamente, diventa il contrassegno lessicale e semantico della diversità quasi inconciliabile tra l'ossessione arcaica e la ragione moderna. D'altra parte, l'opposizione tra serenità e ossessione era già stata visualizzata da Pasolini ne *L'unile Italia*, dove l'idillio del paesaggio rustico e alpino viene contrastato col «greco meridione»:

Ecco, a inazzurrare la pianura,  
le loro Alpi: cerchio silente  
che se in morene e laghi oscura  
i suoi biancori, e i suoi sgomenti  
vi quieta, quasi impaura  
la sua serenità. Sfuma l'Italia  
negli smorti, eccelsi toni

---

<sup>67</sup> Aesch. *Eu.* 858-9: ἴμ . Mazon: «aiguillons sanglants»; Thomson: «the spur / Of interecine strife»; Untersteiner: «impulsi a versar sangue».

<sup>68</sup> Thomson: «Nay, if Persuasion's holy majesty, / The sweet enchantment of these lips divine, / Is aught to thee, why then, reside with me»; Untersteiner: «Ma, se sacra è per te la veneranda Suada, ch'è dolcezza ed incantesimo della mia lingua, bene allora rimani pure».



di quei nevai: contro cui l'ala  
cieca della rondine esala  
più vera le quotidiane passioni.

Più vera perché più espressa,  
libera: nel suo fragile arco  
non porta il peso dell'ossessa  
rassegnazione – furente marchio  
della servitù e del sesso –  
che il greco meridione  
fa decrepito e increato,  
sporco e splendido.<sup>69</sup>

E che la serenità, contrassegno di Atena, sia proprio il centro lessicale e concettuale dell'integrazione delle Furie è chiaro anche da un epigramma che il nostro compose nel 1962 in risposta ad un quesito di *Nuovi Argomenti*:

Rileggete Eschilo, guardate come Atena  
lasci la Furia Furia, rendendola serena.<sup>70</sup>

Nell'ottica progressiva della traduzione del 1960, è significativo che un'altra coppia antitetica si sovrapponga all'alternativa di base antico-moderno. Il passato è, nella versione di Pasolini, anche il tempo della disperazione; l'arrivo dell'età di Atena rappresenta, invece, il momento della speranza.<sup>71</sup> I due termini si trovano correntemente anche nell'originale (si pensi ad es. al prologo dell'*Agamennone*, v. 11: ἐ λ π ί ζ ν κ έ α ); ci sono però dei casi in cui questa coppia viene inserita dove il testo non lo richiede. L'opposizione compare quasi subito. Gli Anziani stanno rievocando con paura il sacrificio di Ifigenia, e spiegano l'idea di Agamennone (Aesch. Ag. 214-7):

π μ  
π π ' ἴμ ο ᾤ  
π · ἀπὸ ' ὕ ᾤ ᾤ  
μ . ῥ ἴ .<sup>72</sup>

La resa di Pasolini è molto libera, e interpreta l'auspicio finale (ε ῥ γ ᾠ ε ῥ ρ

---

Obbedendo, il candido sangue  
avrebbe fatto cessare i venti,  
con l'ardente pietà, con la speranza  
d'una sorte lieta!<sup>73</sup>

I versi immediatamente successivi descrivono il progressivo convincimento del re argivo (Aesch. Ag. 218-21):

ἐπὶ ἰσχυρὰ πῦρ πῦρ  
ὄπιθεν ἄρα, ἄρα  
ὄπιθεν ἄρα, ἄρα

Il nostro decide di non aderire interamente all'originale, e di dare una propria versione dei tre termini in climax (δυσσέβη, ἄναγνυσ, ἀλίευσ): ρ

E nel cuore reso finalmente umile  
dalla necessità, si fece strada  
l'impura, disperata idea:  
non lo trattene più niente.<sup>74</sup>

In questi pochi versi, Pasolini costituisce dunque una opposizione assente dall'originale tra la speranza di Agamennone, che è destinata a rivelarsi fallace, e la disperazione, che è simbolo, qui come altrove, dell'impossibilità per gli Atridi di liberarsi del μῆλασμά che incombe sulla propria casa.

Il clima di disperazione e di ansia sarà tipico di ogni intervento del Coro nel corso dell'*Agamennone*. E infatti, appena il re esce di scena, gli Anziani si lasciano andare ad un canto di angoscia (Aesch. Ag. 992-3):

ὄπιθεν ἄρα ἄρα  
ἐπὶ πῦρ

Qui i traduttori sono concordi: «Il ne sent plus, pleine et douce, la confiance de l'espoir» (Mazon); «Desolate of hope and cheer» (Thomson); «in nessun modo l'animo possiede il dolce coraggio della speranza!» (Untersteiner). E anche Pasolini rende fedelmente:

Ho perduto ogni gioia, ogni speranza.

Senonché, pochi versi dopo, introduce un'innovazione che rifunzionalizza la sua traduzione di 992-3. In Eschilo il testo è (Aesch. Ag. 998-1000):

ὄπιθεν ἄρα ἄρα

<sup>73</sup> Mazon: «Qu'il tourne à notre salut!»; Thomson: «So pray for a happy issue!»; Untersteiner: «Così possa sorgere il bene».

<sup>74</sup> Anche qui il termine non compare nei traduttori. Mazon: «impur, impie, sacrilège»; Thomson: «sacrilegious change, / regardless, reckless»; Untersteiner: «un mutamento contrario a pietà, impuro, maledetto».

ἔ π π ἴ  
 ἰ ὀ μὴ .<sup>75</sup>

Il nostro, invece, traduce:

Mi faccio l'augurio<sup>76</sup>  
 che finisca in niente  
 questo mio disperato pensiero.

La disperazione, d'altra parte, è una delle caratteristiche salienti delle Erinni, che infatti definiscono il loro un «canto disperato» (Aesch. *Eu.* 308: μ ὕ σ α ν σ τ υ γ ε ἄ ν)<sup>77</sup>, poco dopo, insistono (Aesch. *Eu.* 368-71):

La più alta gloria dell'uomo svapora  
 al vento o si perde, spenta, nel fango,  
 all'assedio dei nostri lividi veli,  
 al ritmo senza speranza dei nostri piedi.<sup>78</sup>

Solo i più giovani possono rompere la maledizione. E così, nelle *Coefore*, il Coro, invocando Oreste ed Elettra, li definisce (264):

ὄ π ἴ , ὄ ἦ ἔ π [...]

Mazon rende, coerentemente con l'originale, con «Enfants qui sauvez le foyer paternel ...»; anche Thomson si mantiene fedele al testo: «O children, saviours of your father's house ...»; medesima scelta fa Untersteiner: «Figli, o salvatori del focolare paterno ...». Questa invece la resa di Pasolini:

Figli, speranza del focolare paterno [...] <sup>79</sup>

La speranza, però, non si tramuta subito in sicurezza. Nel corso del testo resta ancora per molto grande incertezza sull'esito finale della iniziale fiducia. E così, ancora nel finale delle *Coefore*, il Coro dice (1074-6):

ὑ ' ὄ ἦ π - ἦ μ ἴ π ;  
 π ἴ ἦ ἴ , π ἴ  
 μ μ μ Ἄ ;

Anche Eschilo gioca sull'opposizione fra due termini (σ ω τ ἦ e μ ὀ ρ ). I suoi traduttori rispettano, anche da un punto di vista semantico, la scelta eschilea: «Et maintenant encore, pour la

<sup>75</sup> Mazon: «Mais puisse tout cela n'être que mensonge et, de ma pensée anxieuse, aller se perdre hors du monde réel!». Thomson: «Yet against hope I pray, / May it prove of no import, / Unfulfilled and falsified!». Untersteiner: «Ma faccio – oh certo – l'augurio che dal presagio ch'io dico del tempo futuro il falso precipiti là dove compimento non abbia».

<sup>76</sup> Mi faccio l'augurio] Ma mi faccio l'augurio *ed. Einaudi*.

<sup>77</sup> Mazon: «chant d'horreur»; Thomson: «this terrible music»; Untersteiner: «un canto che i brividi metta».

<sup>78</sup> ὀ μ ἴ ' ἐπ < > π : «les maléfices des nos pas dansants»; «dancing / Feet well-tuned to melodies malign»; «in ritmo danzando coi nostri passi solleviamo l'invidia».

<sup>79</sup> Cf. Aesch. *Ch.* 776: Ὅ ἐ πὶ ἴ μ .

troisième fois, vient de venir à nous – que dois-je dire? la mort? ou le salut? Où donc s’achèvera, où s’arrêtera, enfin endormi, le courroux d’Até?» (Mazon); «And the third now present is saviour – or else / Is destruction his name? / O when shall the end come, where shall the rage / Of calamity sink into slumber?» (Thomson); «Ma ora ecco terzo si è scatenato da ignota regione un soffio che porta salvezza – o devo chiamarlo destino di morte? A qual mèta gungerà il suo impeto? Dove mai troverà la sua fine il vigore di Ate che per ora ha ottenuto un arresto?» (Untersteiner). Pasolini mantiene il senso generale del passo, ma con delle innovazioni:

E ora per la terza volta  
 ci travolge il vento... Ma è speranza  
 o disperazione? Dove si dirige?  
 dove si disperde,  
     infine spento, il canto della Morte?

La menzione del vento continua l’immagine eschilea del  $\chi \epsilon \iota \mu \acute{\omega} \nu \pi \nu \epsilon \acute{\upsilon} \sigma \alpha$  suggerita appena sopra (1066); ma ciò che più colpisce è che a ‘salvezza’ e ‘morte’ si sono sostituite «speranza» e «disperazione»,<sup>80</sup> che poi, per amplificare il *pathos* della scena, vengono inserite in un tessuto fonico raffinatissimo, tanto con l’allitterazione insistita della dentale («disperazione? Dove si dirige? / Dove si disperde») quanto con la ripetizione del gruppo ‘-spe-’ (speranza – disperazione – disperde – spento). Nell’interpretazione pasoliniana, il Coro si sta chiedendo se il matricidio potrà permettere alla società argiva di compiere un passo avanti, di uscire cioè dall’età ancestrale dell’oscurità e della morte, oppure se esso, inscrivendosi nella lunga catena dei delitti, costituirà un passo indietro, proprio verso quel mondo da cui doveva costituire la liberazione. «Speranza» e «disperazione», dunque, sono anch’essi indicatori lessicali e semantici di due fasi drammaturgiche e storiche distinte, e la loro compresenza qui indica la funzione di nesso di passaggio che le *Coefore* svolgerebbero in un simile processo: testimoniare la fase intermedia della trasformazione da un mondo all’altro. Tutto è ancora in bilico, e la soluzione è ancora difficile da scorgere.

Non sorprende, allora, il trattamento riservato da Pasolini ad un passo delle *Eumenidi*, ormai nel pieno svolgimento dell’agone tra le Erinni e il dio Apollo. Le Furie hanno appena ricordato che anche Zeus aveva incatenato il padre Crono. Il Lossia allora risponde (Aesch. *Eu.* 644-6):

ὦ π μ ῆ , ὦ ,  
 π μ ἄ , ἔ ῦ ’ ἄ ,  
 ἰ π ἦ μ ἦ .

Questa la versione di Mazon: «Monstres haïss de la nature entière, exécrables aux dieux, des entraves, Zeus sait les délier! Il y a remède à cela; bien de moyens existent à s’en dégager». Così Thomson: «Abominable monsters loathed of heaven, / Chains may be loosened, there are cures for that / And many a means to bring deliverance». Infine, Untersteiner: «O mostri a tutti odiosi, che ribrezzo negli dèi suscitate: si possono pur sciogliere le catene: rimedio v’è di ciò; vi sono proprio molte maniere per trovare scampo». Pasolini, invece, traduce liberamente:

Non lo sapete, mostri che tutto il mondo odia,

<sup>80</sup> Per il legame pasoliniano tra ‘disperazione’ e ‘morte’, cf. e.g. *Recit.*: «[...] fai qui dentro spirare fatto puro e leggero / l’urlo delle cagne, che strozzate e stolte / promettono disprezzo, disperazione e morte» (in Pasolini *PO*, I, p. 831).

che una catena si può anche spezzare?<sup>81</sup>  
 Che resta, a un prigioniero, la speranza?

Il significato dell'originale non è gravemente alterato, ma è leggermente modificato con un piccolo spostamento semantico; la «speranza» diventa, in questa sorta di *gnome*, simbolo della possibilità di liberazione di Oreste, e quindi, in definitiva, del passaggio al nuovo mondo.

Non sempre è necessario che Pasolini intervenga a introdurre a bella posta una coppia antitetica: come già accennato, anche Eschilo dimostra interesse per questo metodo compositivo, cui dà anzi grande rilievo simbolico; una delle immagini più sfruttate, nel corso dell'intera trilogia, è l'opposizione insistita tra luce e buio, con il relativo «movement from obscurity to clarity».<sup>82</sup>

Pasolini comprende molto bene questo procedere dalle tenebre alla luce; anzi si potrebbe dire in parte lo padroneggiasse già: nelle sue poesie non mancano esempi di riuso simbolico della «luce», anche in netta opposizione al suo contrario.<sup>83</sup> È comunque significativo, anche se di per sé non indicativo, che il nostro traduca sempre il più fedelmente possibile l'originale quando è in gioco l'alternativa luce–tenebra. Talvolta, anzi, carica l'antitesi, già molto significativa, di ulteriore valore simbolico, sovrapponendovi un'altra immagine. Si vedano, ad es., queste parole di Oreste dal *kommos* delle *Coefore* (Aesch. *Ch.* 320-23):

ἄ μ , ὅμ  
 ἴ  
 π μ Ἀ .

Come si può notare, già Eschilo ha apertamente ed ampiamente sfruttato il contrasto  $\sigma \kappa \acute{o} \tau - \phi \acute{\alpha}$ . Mazon, fedelmente, traduce: «Ombre et lumière offrent des lots qui s'équivalent: à nous aussi une lamentation pour seul hommage agréé, celle qui dira les Atrides aux portes de leur palais clos»; così anche Thomson: «As day is reversed in night, so doth a dirge of praises / Appear unto the slain of old / Pleasing and full of comfort». La versione data da Untersteiner è un tantino diversa: «Della tenebra e della luce sono in contrasto i valori; riconoscono tutti che il glorioso canto di duolo del pari si tramuta in forze di vita per gli Atridi che supplici stanno davanti alla tua casa». Da quest'ultima discende senz'altro quella pasoliniana (tranne per il «sono / pari», forse mutuato dal francese):

Tenebra e luce sono  
 pari: canto di morte

<sup>81</sup> L'immagine della catena spezzata per la liberazione dal passato ritornerà pressoché identica anche se per ovvie ragioni con accezione opposta anche nel *Pilade*, quando Elettra dice ad Oreste: «Ah, tu ora non osare di spezzare la catena / che ci unisce al passato dove regna la luce!» (Pasolini *TE*, p. 371).

<sup>82</sup> Lebeck 1971, p. 131.

<sup>83</sup> Ad es., nelle *Ceneri di Gramsci*, a più riprese: «Ma come io possiedo la storia, / essa mi possiede; ne sono illuminato: / ma a che serve la luce?» (in Pasolini *PO*, I, p. 821); «a ingannare la luce, a dar luce all'inganno» (detto delle religioni: qui è messo in campo anche il valore semantico ambiguo della luce, simbolo prima di chiarezza e di razionalità, poi di strumento ingannatore). In *Comizio* (ivi, p. 799): «Mendicare un po' di luce per questo / mondo rinato in un oscuro mattino?». Per un utilizzo fortemente simbolico del contrasto luce-tenebra, cf. *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, dove la luce è appannaggio della Vergine (*Litania*, ivi, p. 412: «Madre! quel lume / è tanto puro / che la tua coscia / pare di neve) mentre l'oscurità è la dimora del diavolo (*L'illecito*, ivi, p. 421: «No, non ti rassegni / a saperti per sempre / nelle appartate tenebre / dove non hai ritegni»).

è quasi canto di vita,  
per tutti gli Atridi  
davanti a questa casa!

Pasolini sceglie, tra le tre traduzioni, di aderire a quella che gli consenta di affiancare alla prima antitesi una seconda, esattamente parallela: nell'immaginario pasoliniano (ma per la verità anche in quello eschileo) al buio corrisponde la morte, alla luce la vita.<sup>84</sup> Lo spunto di Eschilo, quindi, è non solo colto ma anche ampliato in modo poeticamente e tematicamente funzionale.

Ma l'immagine della luce e dell'oscurità è così potente che Pasolini decide di sfruttarla in modo completo anche indipendentemente dall'originale. E così, a commento dell'imminente uccisione di Egisto, il Coro osserva (Aesch. *Ch.* 859-65):

ũ	μ	μ	ĩ			
	π	ι	π	ά		
	ñ π			Α	μ μ	
	ĩ	ο			π	,
ñ πũ	ι	ω	επ'ε			
		ά		π	μ	< . . >
	ε	, π		μ	ο	.

Qui Eschilo fa menzione del φ ω ma non del suo contrario. Pasolini, invece, ricostruisce l'antitesi e nella sua versione, pur molto fedele in questo luogo, introduce anche il «buio», che viene ancora una volta accostato ad un concetto negativo, la rovina (ο λ ε θ ν): ρ

È adesso che la spada omicida  
bagnandosi di nuovo sangue  
sta per sprofondare questa casa  
nel buio della rovina...  
O forse farà avvampare fuochi  
e luce di libertà,  
riportando la legge sul trono  
e la grandezza dei padri!

Per altro, che il nostro avesse davvero a cuore questa opposizione sarà chiaro anche dall'opera che aveva progettato proprio come seguito e completamento della trilogia eschilea, il *Pilade*. Qui, in piena autonomia, Pasolini tornerà a sfruttare il contrasto, e ne farà anzi uno dei punti-chiave del complesso sistema simbolico che presiede all'intera articolazione dell'opera. Nel primo episodio, ad es., Oreste, appena rientrato ad Argo dopo l'assoluzione dall'Areopago, descrive in toni entusiastici ai concittadini Atena, la nuova dea responsabile della rivoluzione:

È l'ultima degli Dei. Non è nata

<sup>84</sup> Un esempio di corrispondenza vita-luce si trova ne *Il pianto della scavatrice*, II (in Pasolini *PO*, I, p. 838): «Quel borgo nudo al vento, / non romano, non meridionale, / non operaio, era la vita / nella sua luce più attuale: / vita, e luce della vita, piena / nel caos non ancora proletario [...]».

<sup>85</sup> Qui West sceglie la linea già seguita da Mazon: non sospetta il v. 864 e ipotizza una lacuna subito dopo. Anche Thomson ritiene che tra 864 e 865 il testo sia lacunoso, e integra con la congettura di Headlam ι μ ' ά . Per Untersteiner, invece, il testo non è corrotto.

nei tempi antichi, il suo parto  
non si perde nel buio dei secoli.  
È venuta alla luce, oggi, tra noi.  
Come se l'avessimo concepita noi stessi...  
La sua ora non è l'alba, o il crepuscolo:  
ma è il cuore del giorno ...  
È tra la folla, alla luce  
che essa si presenta.  
E perché? Perché essa non ha genitori.  
Non è nata nel modo oscuro e tremendo  
in cui noi nasciamo [...] <sup>86</sup>

La metafora della luce, però, nella prospettiva critica della tragedia del 1967, conflagrerà ben presto, e i piani si sovrapporranno, finché la luce, divenuta simbolo della ragione di Atena e della «borghesizzazione» avvenuta sotto il suo segno, non assumerà forte negatività: si può dire che è proprio sul campo metaforico della luce che si consuma il confronto tra l'interpretazione ottimistica della traduzione del 1960 e la nuova ideologia pessimistica che emerge dal *Pilade*. Elettra potrà dunque ingiungere al fratello:

Ah, tu ora non osare di spezzare la catena  
che ci unisce al passato dove regna la luce! <sup>87</sup>

E Pilade, più avanti, rinfaccerà ad Oreste l'«oscurità delle tue origini / abbaglianti» <sup>88</sup>. La «luce dell'aurora» che sancisce la nuova, definitiva, vittoria dell'Atena liberale, è, insomma, di nuovo la luce della ragione, ma non è più intesa dall'autore in senso positivo; essa, anzi, non è veritiera (e non ci si può non ricordare qui della «forza della Verità» che Atena invocava nel finale delle *Eumenidi*). Come chioserà Pilade:

Ma io devo dimenticarmi che esistono i buoni,  
gli innocenti – su cui, come su questi due, ora,  
continueranno a sorgere albe meravigliose.  
Il mondo è colpevole e falsa la luce di quelle albe. <sup>89</sup>

Tenebra, oscurità, ossessione, disperazione: l'epoca arcaica viene connotata su un asse cupo e negativo, che non può che sfociare in un altro binomio antitetico che sta in realtà alla base della concezione eschilea stessa dell'intera trilogia, quello tra morte e vita. Tutta l'*Oresteia* è pervasa da un fortissimo senso di morte, e allo scioglimento finale corrisponde un clamoroso ribaltamento,

---

<sup>86</sup> *Pilade*, I episodio, in Pasolini *TE*, p. 363.

<sup>87</sup> *Pilade*, I episodio, ivi, p. 371.

<sup>88</sup> *Pilade*, III episodio, ivi, p. 389.

<sup>89</sup> *Pilade*, IX episodio, ivi, p. 455. Pasolini sembra qui riprendere una considerazione fatta già anni prima, quasi contemporaneamente alla stesura della traduzione di Eschilo, nella prima parte de *La religione del mio tempo, La ricchezza* (in PASOLINI *PO*, I, p. 947): «E il loro allontanarsi nella luce / mi fa ora raggricciare di pianto: / perché? Perché non c'era luce / nel loro futuro. Perché c'era questo / stanco ricadere, questa oscurità. [...] in questi giorni / in cui si desta il doloroso stupore / di sapere che tutta quella luce, / per cui vivemmo, fu soltanto un sogno / ingiustificato, inoggettivo, fonte / ora di solitarie, vergognose lacrime». Cf. anche *Comizio* (ivi, p. 799): «Mendicare un po' di luce per questo / mondo rinato in un oscuro mattino?»

anche in termini lessicali e metaforici: il canto finale di Atena e delle Benevole è un grande inno all'armonia universale, e insiste proprio sul tema della fertilità, in chiarissima contrapposizione con la *Stimmung* che è stata dominante per la gran parte della trilogia. Anche in questo caso il nostro comprende le ragioni poetiche di Eschilo e le asseconda il più possibile, amplificando anzi dove può le due immagini. Un passo molto significativo in questo senso è lo stasimo del Coro subito dopo che Agamennone si è ritirato, calpestando i tessuti di porpora, nella casa dove sarà ucciso. Gli Anziani avvertono uno strano presagio, e si chiedono (Aesch. *Ag.* 980-3):

[ ] [scil. π ] ὕψι π  
 ὀ  
 ὕπυ ἴ-  
 ὀ ;

I traduttori cercano di rendere al meglio il nesso θάσσας ὑπελιθέε, mantenendo il riferimento etimologico al verbo πελιθω: Mazon con «persuasive assurance», Untersteiner con «un coraggio che persuadea», e Thomson, invece, con un più neutro «good courage». Pasolini, invece, traduce così:

Perché mi è impossibile  
 liberarmi, come da visioni magiche,  
 e sentire la sicurezza vitale  
 al centro del mio cuore?

I sentimenti del Coro sono pessimisti (Aesch. *Ag.* 990-3):

ὀψιμα ὕμυ ἴ  
 ἦ ἔ < > ὕ ἔ  
 μ [...]

La resa del nostro si ricorda senz'altro della «sicurezza vitale» di qualche verso sopra, ed istituisce un parallelismo oppositivo, specificando il greco θ ἦ ν ϕ:

eppure  
 dal mio cuore sgorga  
 un lamento mortale,<sup>90</sup>  
 senza strumento, quello  
 che cantano le Erinni.

Morte e vita, a questo livello, in cui gli eventi devono ancora verificarsi e il Coro deve farne ancora la conoscenza, sono ancora strettamente legate. Lo resteranno anche per tutto il corso delle *Coefore*, tanto che Oreste dirà, come già visto: «canto di morte / è quasi canto di vita» (Aesch. *Ch.* 320-1, cf. *supra*). Non è un caso, allora, che il finale colmo di dubbi della seconda tragedia (1076) si concluda proprio, nella versione pasoliniana, così: l'originale eschileo legge μέν ἄτῃ mentre Pasolini decide di chiarificare il riferimento rendendo il nesso con «il canto della Morte» (cf. *supra*). Ciò pare rispondere anche ad una consuetudine pasoliniana: molto spesso infatti i nomi

<sup>90</sup> Mazon: «le thrène»; Thomson: «dirge»; Untersteiner: «lamento sacro».



degli dèi che presiedono a circostanze funeste vengono tradotti direttamente con «morte»: anche Ares, dio della guerra, viene trasfigurato. Ad es., la coppia Ζ ε ù ó Π α γ κ α τ ἠ ῥ Ἀ η ρ τ ε diventa, nelle *Eumenidi* (918), «il dio Creatore e il dio della Morte».

Il binomio morte-vita arriverà a soluzione soltanto nel corso delle *Eumenidi*. E così, quando le Furie accettano di essere integrate come Σ ε μ ν α ἰ in Atene, è la ‘vita’ a prevalere nettamente sulla ‘morte’. Quando Atena magnifica il potere delle Erinni, in Eschilo dice (Aesch. *Eu.* 951-5):

μ π ἔ ὕ π ο ἰ ῥ ἄ ἡ ρ τ ε  
 π ἄ ἰ ὕ π ο ἰ ῥ ἄ ἡ ρ τ ε  
 π ἄ ἰ ὕ π ο ἰ ῥ ἄ ἡ ρ τ ε  
 ἰ μ ἄ ἰ ὕ π ο ἰ ῥ ἄ ἡ ρ τ ε  
 ἄ μ π ὀ π

I traduttori rendono alla lettera;<sup>91</sup> Pasolini invece devia in due punti:

Grande è il potere  
 delle Erinni, per chi vive nel cielo  
 e per chi sta sotto terra! Agli uomini  
 son esse che manifestano il senso della vita:  
 son esse fonte dei canti di gioia  
 e delle ignote lacrime!

Prima inserisce una perifrasi per riferirsi agli ἄ θ ἄ ν α τ ἰ , e il verbo che utilizza è ‘vivere’; subito dopo, dà del v. 953 una resa molto libera che nuovamente mobilita il termine ‘vita’. Ma non basta. La risposta delle Benevole, che nel loro inno si erano precedentemente definite «mezzi della Morte»<sup>92</sup> e cui Atena aveva vietato di portare nell’Attica «un ardente / spirito di morte» (Aesch. *Eu.* 861-2), nella versione del 1960, si apre con queste parole (Aesch. *Eu.* 956-60):

Maledirò gli eventi  
 che tolgono ai giovani la vita:  
 farò che le vergini vivano  
 accanto al loro sposo,  
 fonti di nuove esistenze: e voi  
 aiutatemi, Dee che presiedete  
 alla Fine di tutto [...] <sup>93</sup>

<sup>91</sup> Mazon: «La puissance est grande de l’auguste Érinys, auprès des Immortels comme auprès des dieux infernaux; et, pour les hommes, ce sont elles qui, clairement et pleinement, aux uns donnent les chansons, aux autres une vie embuée de larmes». Thomson: «For great is the power / Of the Furies in heaven and hell, and on earth / Unto some glad music, to others again / They dispense days darkened with weeping». Untersteiner: «Grande potere ha l’Erinni Signora presso gli dèi immortali e i numi che stanno sotto la terra; e per quanto riguarda la vita degli uomini esse reggono tutto in modo evidente fino alla mèta: agli uni concedono canti, agli altri esistenza resa cupa dal pianto».

<sup>92</sup> Interpretazione molto libera dell’originale [ μ ] μ (Aesch. *Eu.* 391-2), reso da Mazon con «la loi que m’a fixée la Parque», da Thomson con «the ordinance which Fate made ours» e da Untersteiner con «quella legge che mi ha decretata la Moira».

<sup>93</sup> ἄ μ ἦ ἄ ἄ π π , / ἔ π / ἄ ἰ ἔ ἰ ἰ [...] Mazon: «J’écarte de vous les destins qui vont fauchant les jeunes hommes. Accordez aux vierges aimables de vivre aux côté d’un époux, arbitres du sort des humains, Parques [...] »; Thomson: «Sudden death cutting short / Manhood’s prime I

La ‘vita’ (e qui il concetto è sottolineato e rafforzato dall’allitterazione della *v*) ha vinto il dominio della morte, e ormai anche le Furie vi si sottomettono, e da strumenti di morte che erano divengono simbolico baluardo della vita.

Altra opposizione concettualmente importante per la definizione pasoliniana del contrasto passato – presente è quella istituita tra disumanità, caratteristica del tempo arcaico, ed umanità. Quest’ultimo è un concetto caro a Pasolini, che lo svilupperà spesso nel corso della sua produzione poetica, normalmente in collegamento (non necessariamente in contrasto) con quello di ‘pre-umano’:

Quaggiù

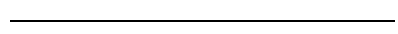
tutto è preumano, e umanamente gioisce [...] <sup>94</sup>

‘Pre-umano’, in verità, non corrisponde esattamente a ‘disumano’, che del termine condivide il riferimento ad un momento dello sviluppo non ancora pienamente ‘civilizzato’ ma porta con sé anche un’accezione negativa, che gli deriva dall’associazione, nella traduzione dell’*Orestea*, con l’efferatezza dei crimini commessi nella casa degli Atridi. Ciò che conta però è che nella sua versione della trilogia eschilea Pasolini individui nello sviluppo proposto da Atena il vero sbocco positivo della vicenda, e vi individui il raggiungimento della piena umanità. Così, dove nel primo stasimo delle *Coefore* il Coro riflette (594-8):

ἄ     ὕπ             μ     ἄ -  
                                  ὀ             μ  
          ἰ             ὦ             ἰ  
          μ     { ἰ } π             μ  
 ἔ             , ἄ             μ             ὦ ;

Pasolini crea artatamente un nesso tra «uomo» e «disumani»:

Ma chi mai può  
dire la sacri s



Come si vede, la disumanità al tempo stesso rappresenta la totale condanna morale dei misfatti commessi, e diventa anche parola-segnale di un momento anteriore della storia umana. Tant'è vero che la liberazione di Oreste corrisponderà, nella versione pasoliniana, proprio all'arrivo dell'«umanità». Quando il figlio di Agamennone esce di scena inseguito dalle Erinni alla fine delle *Coefore*, il Coro lo saluta con questo augurio (1063-4):

ἄ   '   ὕ   ,   'έπ   π   π  
 ὀ   μ   μ   ῖ .

Qui Pasolini sta senz'altro seguendo Mazon, che traduce φ ο λ ἄ σ σ ι κ α ι ἰ λ ι φ ι σ υ μ φ ἄ ῖ cοη «te garde pour des jours meilleurs». <sup>96</sup> E tuttavia, il testo che ne risulta contiene proprio l'«umanità»:

Addio! Che il cielo ti guardi con pietà,  
 e ti porti verso giorni più umani... <sup>97</sup>

La vittoria della ragione corrisponde dunque all'affermarsi del principio degli uomini. Il nostro tornerà su questo tema qualche anno più tardi; prima, con volontà dissacratoria, nel *Pilade*:

Essa [*scil.* Atena] ha voluto istituire, per giudicarmi,  
 un tribunale di uomini  
 eletti dal popolo, ossia, da gente come voi:  
 gente spaventata di essere per la prima volta  
 responsabile del proprio giudizio, di dover dire  
 ciò che sa e non avrebbe mai supposto di sapere!

Ah fortunati i miei occhi e il mio cuore  
 Testimoni di quel primo tribunale umano! <sup>98</sup>

Poi, negli *Appunti per un'Orestide africana*, riassumendo la vicenda alla base della trilogia, specificherà:

La dea Atena decide di aiutare Oreste, ma non di aiutarlo, diciamo così, dall'alto, come dea. Vuole aiutarlo facendolo giudicare dagli altri uomini. Istituisce così il primo tribunale umano. <sup>99</sup>

E non a caso, per preservare l'alterità assoluta delle Erinni e di tutto ciò che esse rappresentano rispetto all'«umanità» che si afferma con la rivoluzione di Atena, Pasolini farà questa considerazione:

Ma le Furie sono irrepresentabili sotto l'aspetto umano e quindi deciderei di rappresentarle sotto un aspetto non umano. <sup>100</sup>

<sup>96</sup> Invece, Thomson ha: «may God graciously / Watch over thee and guide thee to the end!»; e Untersteiner: «ti protegga venendo opportuno sulla tua strada».

<sup>97</sup> Pasolini era persino più esplicito nella versione einaudiana, che stampa «ti porti verso *uno stato* più umano...».

<sup>98</sup> *Pilade*, I episodio, in Pasolini *TE*, p. 366. Il corsivo è di Pasolini.

<sup>99</sup> Pasolini *PC*, I, p. 1178.

<sup>100</sup> Pasolini *PC*, I, p. 1183. E infatti deciderà di rappresentarle sotto forma di piante scosse dalla bufera. In proposito, è sicuramente vero, come sostiene Medda 2004, pp. 118-23, che l'idea risale ai tempi (1968) dell'*Atena bianca* (Pasolini

Come si è visto, dunque, la connotazione della faglia tra passato e presente ricalca, pur in modi diversi, il pattern generale ‘negativo – positivo’. Non sorprende, quindi, che un’altra delle coppie oppositive più sfruttate sia connotata moralmente – ma quasi religiosamente: empietà contro pietà. Nella parodo delle *Coefore*, un ossimoro rende subito chiarissima l’antitesi:

È per il cieco desiderio  
che questo empio atto di pietà  
allontani il male da lei  
- ah, Terra madre! -  
che mi manda qui la donna lontana da dio.<sup>101</sup>

Tutti i traduttori si sforzano di mantenere l’opposizione eschilea  $\chi\acute{\alpha}\lambda\iota\upsilon\acute{\alpha}\rho\alpha\iota < \tau\rho> \nu$ , e così fa anche Pasolini, che però, sfruttando la complessità semantica di  $\chi\acute{\alpha}\lambda\iota$ , rifunzionalizza l’opposizione in senso morale e religioso. Qui la «pietà» è ovviamente una falsa pietà, e la vera natura delle libagioni ordinate da Clitemestra è specificata proprio dall’«empio», con una *tournure* molto simile a quella già utilizzata a proposito del trattamento del cadavere di Gramsci (*Le ceneri*, II):

[...] e la città  
che, indifferente, lo confina in mezzo

a chiese e a tuguri, empia nella pietà,  
vi perde il suo splendore.<sup>102</sup>

D’altra parte, l’empietà è il tratto caratteristico della regina e delle sue azioni, «pazza madre feroce»:

Tu ricordi un passato che è empietà:  
ma l’empio atto contro nostro padre,

---

PC, I, pp. 1202-4). All’alternativa umanità-disumanità si sovrappone di fatto anche un’altra coppia oppositiva: selvaggio–civile: cf. e.g. Aesch. *Ch.* 274, dove si dice che la vendetta va compiuta «con spirito selvaggio» ( $\pi\acute{\alpha}\rho\alpha\iota\sigma\tau\acute{\alpha}\nu$ ), e *Eu.* 972, dove Atena descrive la sua come una vittoria sul «selvaggio dolore» delle Erinni ( $\pi\acute{\alpha}\rho\alpha\iota\sigma\tau\acute{\alpha}\nu$  ‘ $\acute{\alpha}\pi\alpha\lambda\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\nu$  μ: «leurs farouches refus»; «these powers that once / Were averted in anger»; «tanto feroce rifiuto»). Al contrario, quando Atena proclamerà nel suo discorso programmatico ai cittadini l’instaurazione del nuovo ordine basato sulla ragione, definisce le nuove leggi le «norme civili» (693 μ: «leurs loies»; «their laws»; «le leggi»). D’altronde anche questa polarità sarà poi osservata da Pasolini negli appunti per l’*Orestide*: «La “catarsi” consiste nell’istituzione dell’Areopago, dovuto alla Dea della Ragione: ossia, in parole povere, la trasformazione di una città “selvaggia” in una città “civile» (Pasolini PC, I, p. 1199, che forse risente di Aesch. *Eu.* 12-14). Interessante anche vedere come nell’*Atena bianca* (1968) il nostro associ ancora una volta alle Furie il concetto di ‘selvaggio’: esse devono essere rappresentate da «tutto ciò che di “selvaggio” c’è ancora in Africa, la foresta, la savana, le belve, gli insopportabili silenzi, l’incombente minaccia di mille pericoli indistinti, insomma, l’inimicizia, atroce, della natura» (Pasolini PC, I, p. 1203).

<sup>101</sup> Aesch. *Ch.* 44:  $\acute{\alpha}\lambda\iota\upsilon\acute{\alpha}\rho\alpha\iota < \tau\rho> \nu$  («“cet hommage” – ou plutôt cet outrage →»; «to placate such ill implacable»; «una grazia – che ignori la grazia!»).

<sup>102</sup> In PASOLINI PO, I, p. 817. L’ossimoro tra pietà ed empietà, seppure in termini diversi, pare già configurato nella *Litania* dell’*Usignolo*: «Il gesto santo / del mio peccato» (ivi, p. 412).

nostra madre lo dovrà scontare.<sup>103</sup>

Anche in questo luogo, Pasolini sfrutta una opposizione già eschilea che i traduttori, con la eccezione di Untersteiner, si sforzano di mantenere, ma la risemantizza. Dalle parole di Oreste risulta evidente che l'empietà è il contrassegno di un'età passata, arcaica: la nuova era si aprirà all'insegna della pietà. Infatti, se Clitemestra è empia, al contrario i suoi vendicatori sono «pii» o «pietosi»: «è ossessionato il colpevole / dallo spietato gemito / dei pietosi innocenti» (Aesch. *Ch.* 329-31: γό ε ν δ ι κ , resa molto libera e innovativa di Pasolini);<sup>104</sup> «due figli / qui sulla tua tomba / danno in pietosi gemiti» (*Ch.* 334-5: ε π ι τ υ μ β ι / θ η ν ρ α ν α σ τ ε ν α ξ ε ι );<sup>105</sup> il Coro definisce la sua una «pia passione» (*Ch.* 857: υ π ο δ ' ε υ ν ι α ; qui il nostro sceglie di aderire ad Untersteiner);<sup>106</sup> Oreste, diretto al tempio di Apollo, si descrive «armato piamente di questo ramo / coperto di veli» (*Ch.* 1034-5: π α ε σ κ ρ υ α σ μ ε ν / υ ν τ ω λ δ ε θ α λ λ ω ι ; ancora con Untersteiner); e il Coro lo saluta augurandogli «Che il cielo ti guardi con pietà» (*Ch.* 1063-4: π ο φ ω ν );<sup>107</sup> ρ più avanti, il figlio di Agamennone supplicherà Atena «con pietà» (*Eu.* 287: ε υ φ η μ ω ).<sup>108</sup>

I valori in gioco, ovviamente, non sono, sino alla conciliazione finale, univoci. E così, le Erinni rinfacciano ad Apollo (Aesch. *Eu.* 151-2):

ò í , ä ä ì  
ũ π .

Tutti e tre i traduttori scelgono una traduzione piuttosto letterale per σ έ β ω ν : «Et tu gardes tes respects pour le suppliant, l'impie cruel à sa mère!»; «Honouring such a suppliant abhorred of God, / An unfilial son!»; «hai rispetto di un supplice, di un uomo nemico di dio, crudele con chi era sua madre». Pasolini, invece, ricostruisce l'opposizione pietà-empietà, ma questa volta la ribalta:

E hai pietà di un tuo empio  
protetto, di un matricida!

Oreste interpreta i suoi atti in modo esattamente contrario: quando, più tardi, ringrazierà Zeus, dirà (Aesch. *Eu.* 759-61):

ε ì ù π  
ñ , ò π ò ì ì μ  
μ , μ ò ó ò .

<sup>103</sup> Aesch. *Ch.* 434-5: à μ [...] à μ («[...] toute l'infamie du passé. Mais ce sort infâme [...]»; «So dishonoured! [...] For those dishonours [...]»), «Somma infamia [...] L'ignominia contro mio padre [...]»).

<sup>104</sup> Mazon: «Quand on s'agit d'un père, à qui l'on doit la vie, la lamentation des siens le poursuit, irrésistible, d'un branle large et pressant»; Thomson: «[...] And the just lament of children for the father who begot them / From full hearts shall be ahunting»; Untersteiner: «[...] un lamento a Dike dovuto per padri e per genitori non appena con impeto intonasi in traccia del malvagio procede a ghermirlo di certo senza uno scampo».

<sup>105</sup> Mazon: «le sanglot du thrène»; Thomson: «Tribute of lamentation»; Untersteiner: «il lamento [...] per te proprio geme».

<sup>106</sup> Mazon: «le ferveur de mes vœux»; Thomson: «true / Loyalty».

<sup>107</sup> Mazon: «regards propices»; Thomson: «graciously / watch over thee»; Untersteiner: «amorevole sguardo».

<sup>108</sup> Mazon: «d'une bouche pure»; Thomson: «lips made pure and reverent»; Untersteiner: «con le labbra pure».

Anche in questo caso, i traduttori conferiscono ad ἀϊδέμευ l'accezione di 'rispetto': «ayant égard» (Mazon), «had regard» (Thomson), «per rispetto» (Untersteiner). Il nostro sceglie un'altra soluzione:

[...] e, per terzo, [*scil.* per grazia] del dio onnipotente,  
mio Salvatore, che ora mi libera,  
per pietà del destino di mio padre [...]

Questo continuo e rispettivo rovesciamento di valori rispecchia perfettamente le opinioni opposte di Apollo – ed Oreste – e delle Furie in merito alla vendetta per l'omicidio di Agamennone, ma è al tempo stesso nuovo segno che passato e presente non riescono a trovare una conciliazione. Occorrerà, di nuovo, l'intervento di Atena (la cui statua è definita da Apollo «pia immagine» - nell'originale, Aesch. *Eu.* 80, πάλαιόν τε [...] βέταρα)<sup>109</sup> perché anche il binomio pietà-empietà sia avviato a soluzione: la pietà avrà la meglio sull'empietà, e anche i suoi confini saranno chiariti univocamente. E così, nell'affidare alle Eumenidi i loro nuovi compiti, la dea dell'Attica dice loro «tu saresti ingiusta a rovesciare / su questa città, ira, odio, empietà, / rovina del mio popolo» (Aesch. *Eu.* 887-89: μήνυ νυ, κότ νυ, βλαβήνυ);<sup>110</sup> auspica, questa volta in modo non ambiguo, che «gli empi scompaiano senza pietà» (Aesch. *Eu.* 909);<sup>111</sup> definisce la presenza delle Benevole in città «la loro pia presenza tra di noi» (Aesch. *Eu.* 1030: εὖφω νυ ρ [...] ὄμιλά).<sup>112</sup> Non stupisce, quindi, che il corteo finale si apra, nella versione del «Tpi», con delle parole che ratificano l'imporsi della pietà sull'empietà (Aesch. *Eu.* 1033-9):

Incamminatevi, divinità potenti,  
figlie senza figli della Notte,  
in pia processione,  
nel pia silenzio della città.  
Andate là, sotto la terra, dove  
è pronto, tra offerte e antichi  
riti, per voi, un culto nuovo,  
nel pia silenzio della città.<sup>113</sup>

Altre due coppie antitetiche molto sfruttate nell'intero corso della traduzione sono incoscienza–coscienza e impurità–purezza.<sup>114</sup> Anche in questo caso, si tratta di temi tutt'altro che rari nella lirica pasoliniana, di cui costituiscono anzi un nucleo concettuale forte e problematico. Il loro sviluppo è infatti tutt'altro che lineare: tali binomi si incrociano spesso, e non sono mai

<sup>109</sup> Mazon: «l'antique image»; Thomson: «Her antique image»; Untersteiner: «il simulacro antico».

<sup>110</sup> Mazon: «dépît, courroux ou vangeance»; Thomson: «a load / Of indignation and pernicious rage»; Untersteiner: «l'ira o il rancore o la sciagura».

<sup>111</sup> ὦν ἔπι π (contra Thomson e West, che stampano la congettura di Heath ὦν). Mazon: «Les impies, en revanche, sarcle-les sans scrupule»; Untersteiner: «Ma gli empi possa tu sradicare!».

<sup>112</sup> Mazon: «leur présence propice»; Thomson: «the good will»; Untersteiner: «le dèe benevole, presenti in questa terra».

<sup>113</sup> εὖ, ὦ μῖ, ὦ μῖ. Mazon: «un cortège ami [...] Et que tous dans la cité se recueillent!»; Thomson: «happy procession [...] Hush, O people, and speak all fair!»; Untersteiner: «un corteo di gente retta [ ὦ ] Fate sacro silenzio, o abitanti!».

<sup>114</sup> Alcune preziose osservazioni in merito in Fusillo 1996, pp. 199-201.

crystallizzati in un'accezione unica e univoca. Come si è giustamente osservato, «l'impurità è [...] un tema di tutta la poesia pasoliniana, investito di un'assoluta ambivalenza: viene contrapposto alla purezza dei “barbari” e degli inconsapevoli, che vivono senza tempo, ma assume anche connotazione positiva, proprio in quanto legato al passato e alla storia». <sup>115</sup> Si veda, un esempio su tutti, il *Pianto della scavatrice*:

E proprio in quel sopore

è la luce... in quella incoscienza  
d'infante, d'animale o ingenuo libertino  
è la purezza... <sup>116</sup>

La purezza non è però sempre e necessariamente un valore positivo. Talora, in quanto contrassegno dell'elemento materno, <sup>117</sup> viene vagheggiata e rimpianta:

Non c'è più che il rimpianto  
della purezza. Ma  
ti rassegni: intanto  
la vita si disfà. <sup>118</sup>

Ma talaltra essa diviene il simbolo di una vita non vissuta, e viene allontanata, persino odiata: <sup>119</sup>

No, col mio onesto cuore non mi alleo.  
È troppo puro, ha il freddo della morte [...] <sup>120</sup>

E così, spesso Pasolini apre la via ad una commistione tra purezza e impurità:

Io venni vergine alla vita.  
Tanto peccai quanto più puro  
e intrepido giocai la partita.  
È persa, o vinta, e tanto insisto  
a peccare quanto più impuro  
e scorato ora la continuo. <sup>121</sup>

E nella sua ricerca spasmodica dell'ossimoro, dello «scandalo del contraddirsi», il poeta friulano avvicinerà immagini anche lontanissime:

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 201.

<sup>116</sup> *Il pianto della scavatrice*, V (in PASOLINI PO, I, p. 846). Cf. anche *Il canto popolare*, III (ivi, p. 786): «la luce di chi è ciò che non sa».

<sup>117</sup> Cf. *Inno*, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, Appendice I: *Poesie disperse e inedite* (ivi, p. 523): «o fanciulla purissima / e fresca madre vergine».

<sup>118</sup> *All'ombra di Verlaine*, in *L'identità* (appendice all'*Usignolo*; ivi, p. 583). Cf. anche *Memorie*, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, IV: *Paolo e Baruch* (ivi, p. 459): «La purezza perduta: / ecco la novità, / il terribile dato [...]».

<sup>119</sup> Cf. *Il fresco sguardo*, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, II: *Il pianto della rosa*, 2: *Il non credo* (ivi, p. 435): «Ma l'odiata purezza / e i peccati sognati / erano il fresco sguardo / dei miei occhi bruciati».

<sup>120</sup> *Dies Irae*, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, III: *Lingua* (ivi, p. 453).

<sup>121</sup> *La tentazione*, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, Appendice I: *Poesie disperse e inedite* (ivi, p. 543).

[...] e dove ha fine  
l'occhio di Dio s'è spinto  
un amore sacrilego:  
ma è divinamente  
bello... solo aprile  
è così ebbro e ardente  
d'impura castità.<sup>122</sup>

Così pure non è agevole attribuire a coscienza e a incoscienza un valore univoco. In alcuni casi anzi ingenuità e consapevolezza convivono, persino in riferimento alla purezza:

Me ne vado: imprevedibile  
nel tuo esistere puro,  
ingenuo, e conscio, vivi:  
anche a me sei oscuro.<sup>123</sup>

D'altronde, queste considerazioni non possono non essere integrate nel discorso sulla storia che Pasolini sviluppa, soprattutto a partire dalle *Ceneri*: come già visto, il nostro, convinto della «borghesizzazione» di massa cui doveva andare incontro l'Italia, esperisce un estremo tentativo di rivitalizzazione del sostrato genuinamente rurale e popolare del Paese. Lì il poeta friulano vede la vera purezza: la Storia, intesa come dominio negativo di una ragione che è omologazione, diviene quindi falsa coscienza, negazione dell'incoscienza del popolo. Così, descrivendo la vita dell'«umile Italia» Pasolini riflette:

Ah, non è questo il tempo della storia,  
questo, della vita non perduta,  
non sono questi gli alti, incolori  
luoghi di una patria divenuta  
coscienza oltre la memoria.<sup>124</sup>

Il tempo del popolo, vagheggiato come tempo veramente «umano» (*L'umile Italia*, III) perché al riparo dal «mondo ragionato», «spietata istituzione / degli adulti»,<sup>125</sup> è anche il tempo di un'impurità primigenia che proprio per questo diventa una forma di nuova purezza, segno di mancata contaminazione con il mondo nuovo. Come Pilade dirà ad Oreste nella *pièce* del 1968:

E se Atena ti ha illuminato con la sua pura Ragione,  
tu sei impuro,  
perché in te c'è la tua storia.<sup>126</sup>

Il popolo amato da Pasolini, dunque,

[...] vive puro, non oltre la memoria  
della generazione in cui presenza

---

<sup>122</sup> *Baruch*, IV, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, IV: *Paolo e Baruch* (ivi, p. 464).

<sup>123</sup> *Solitudine*, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, II: *Il pianto della rosa*, 1: *La verginità* (ivi, p. 424).

<sup>124</sup> *L'umile Italia*, II, ivi, p. 803.

<sup>125</sup> *La scoperta di Marx*, V, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (ivi, pp. 500-1).

<sup>126</sup> *Pilade*, III episodio, in Pasolini *TE*, p. 389.



della vita è la sua vita perentoria.<sup>127</sup>

Tale purezza è appunto essere liberi dalla Storia e dai suoi condizionamenti: così il poeta potrà giustificare l'apparente paradosso per cui l'«innocenza» della nazione «è pari / alla sua impurezza».

<sup>128</sup> In un complesso gioco di ossimori e di slittamenti semantici, dunque, il passato, vero appannaggio degli uomini,<sup>129</sup> è insieme momento di impurità e perciò di purezza, di incoscienza e perciò di consapevolezza; il presente, invece, è il momento della falsa coscienza, che si rivela essere una forma di incoscienza (e dunque anche di servitù) ingenerata dalla Storia:

Nella tua incoscienza è la coscienza  
che in te la storia vuole, questa storia  
il cui Uomo non ha più che la violenza  
delle memorie, non la libera memoria...<sup>130</sup>

E proprio per questo Pasolini nel *Pilade* potrà parlare del ritorno delle Furie, rappresentanti del passato che resiste e va integrato nel nuovo ordine, nei termini di un ritorno della «inconsapevole coscienza»<sup>131</sup>. Soltanto riabilitando ed integrando nel nuovo sistema i valori del passato la Storia potrà non essere omologazione e falsificazione, e recuperare una dimensione umana:

Più è sacro dov'è più animale  
il mondo: ma senza tradire  
la poeticità, l'originaria  
forza, a noi tocca esaurire  
il suo mistero in bene e in male  
umano. Questa è l'Italia, e  
non è questa l'Italia: insieme  
la preistoria e la storia che  
in essa sono convivano, se  
la luce è frutto di un buio seme.<sup>132</sup>

Nel giudizio pasoliniano sullo sviluppo della storia, dunque, purezza-impurità e coscienza-incoscienza sono uno snodo tematico cruciale, e la difficoltà a definirle e delimitarle rispecchia l'elaborazione di una visione complessa. Ora, poiché Pasolini interpreta l'*Oresteia* di Eschilo come allegoria storico-antropologica, che ruolo giocano queste coppie oppostive nella sua traduzione? E come si definisce l'antitesi tra i rispettivi principi in un testo che si è visto sino ad ora posare su una struttura rigidamente oppositiva e rigidamente polarizzata tra un elemento positivo ed uno negativo? Pare di poter dire che, anche nel caso di una tematica così complicata nel pensiero pasoliniano, il nostro rinunci ad approfondire l'ambiguità e preferisca invece semplificare il quadro. Così, entrambi i binomi vengono rifunzionalizzati ed iscritti nel consueto meccanismo binario che presiede a tutte le altre immagini pasoliniane. L'impurità perde ogni valore positivo e passa, forse

---

<sup>127</sup> *Il canto popolare*, in Pasolini *PO*, I, p. 784.

<sup>128</sup> *Picasso*, I, ivi, p. 787.

<sup>129</sup> Cf. *Il canto popolare* (ivi, p. 785): «[...] quel passato / ch'è nostro privilegio».

<sup>130</sup> *Il canto popolare*, ivi, p. 786.

<sup>131</sup> *Pilade*, III episodio, in Pasolini *TE*, p. 392.

<sup>132</sup> *L'umile Italia*, II, in Pasolini *PO*, I, p. 804.

anche attraverso la mediazione eschilea, ad indicare la colpa arcaica, in opposizione alla purezza, che denota invece la rettitudine della ragione; e allo stesso modo l'incoscienza diventa ignoranza delle basilari norme divine, contro la coscienza, che è invece il risultato del processo necessario, ancorché doloroso, di conoscenza delle leggi dettate da Zeus (il  $\pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota\mu\acute{\alpha}\theta$  ). In breve, Pasolini non può (perché vincolato ad un testo di partenza) e non vuole riportare nella sua *Orestide* la complessità della visione della Storia che affiora altrove nella sua produzione, e preferisce indicare un cammino più lineare, dal negativo al positivo; ciò non toglie ovviamente che il finale dovrà comunque realizzare l'«utopia della sintesi», auspicio fondamentale non solo della traduzione di Eschilo ma di molta parte della riflessione pasoliniana.

L'impurità, dunque, è sempre negativa: il progetto di Agamennone di sacrificare la figlia è, come già letto, «l'impura, disperata idea» (Aesch. Ag. 219:  $\delta\upsilon\sigma\sigma\epsilon\beta\eta$ );<sup>133</sup> il colpevole che deve scontare la pena è paragonato all'«impuro rame» (Ag. 390:  $\kappa\alpha\kappa\tilde{\upsilon}\delta\epsilon\chi\alpha\lambda\kappa\tilde{\upsilon}$ );<sup>134</sup> l'ipocrisia dei falsi amici è definita dal Coro «affetti impuri» (Ag. 798:  $\upsilon\delta\alpha\epsilon\tilde{\iota}$  [...] $\phi\iota\lambda\delta\tau\eta\tau\iota$ );<sup>135</sup> la prosperità di Troia è una «impura ricchezza» (Ag. 820:  $\pi\lambda\acute{\upsilon}\tau\upsilon$ );<sup>136</sup> Clitemestra è detta dal figlio «una serpe impura» (Ch. 249:  $\delta\epsilon\iota\nu\eta\epsilon\chi\iota\delta\nu\eta$ );<sup>137</sup> il sangue dei colpevoli è detto «impuro» (Eu. 365: probabilmente  $\alpha\acute{\iota}\mu\sigma\tau\alpha\gamma\acute{\epsilon}$ );<sup>138</sup> e le Erinni si definiscono «impura» (Eu. 839:  $\acute{\alpha}\tau\acute{\iota}\epsilon\tau\nu$ ).<sup>139</sup> Al contrario, la purezza è sempre segno di positività: al termine dell'*Agamennone*, gli Anziani, desolati, si chiedono chi possa intonare il *threnos* «con un cuore veramente puro» (Ag. 1550:  $\acute{\alpha}\lambda\eta\theta\epsilon\acute{\iota}\alpha\iota\phi\epsilon\nu\tilde{\omega}\rho\pi\nu\eta\sigma\epsilon\iota$ );<sup>140</sup> più avanti, il Coro definisce Agamennone un «puro eroe» (Ch. 627:  $\acute{\epsilon}\pi'\acute{\alpha}\nu\delta\acute{\iota}$ );<sup>141</sup> sempre il Coro, chiedendosi come pregare Zeus, cerca «le parole più pure» (Ch. 855: nulla nell'originale e nei traduttori);<sup>142</sup> poco oltre, definisce il tempo «che purifica» (Ch. 965:  $\pi\alpha\nu\tau\epsilon\lambda\eta\chi\acute{o}\nu\rho$ ).<sup>143</sup> Questa lunga catena lessicale e semantica condurrà al finale della trilogia, in cui anche Eschilo insiste sul motivo della purificazione, che è in quel caso una effettiva  $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\sigma\iota$ , quella ricevuta da Oreste prima da Apollo e poi da Atena. A questo punto, però, i lettori della versione di Pasolini sono stati preparati a sufficienza, e la purificazione del matricida diventa il segno della vittoria della ragione, e l'avvio della conciliazione finale.

<sup>133</sup> «Impur» è già in Mazon. Thomson: «sacrilegious»; Untersteiner: «contrario a pietà».

<sup>134</sup> L'«impuro rame» è già in Untersteiner, ma è una resa molto strana dell'originale. Mazon: «une mauvaise monnaie»; Thomson: «false bronze».

<sup>135</sup> Mazon: «une amitié qui n'est pas sans mélange»; Thomson: «false / Like wine that is mingled with water»; Untersteiner: «affetto stemperato nell'acqua».

<sup>136</sup> Mazon: «richesse»; Thomson: «riches»; Untersteiner: «ricchezza».

<sup>137</sup> Mazon: «vipère infâme»; Thomson: «serpent»; Untersteiner: «terribile vipera».

<sup>138</sup> Pasolini ignora però il sostantivo cui l'aggettivo sarebbe riferito ( $\acute{\epsilon}\tilde{\iota}$  ) e traduce  $\acute{\iota}\mu$  come nome. Il passo comunque è di grande complessità, e probabilmente corrotto: cf. e.g. Sommerstein 1989, ad loc. Mazon: «vengeance exécrable de tous ceux qu'a tachés le sang»; Thomson: «brood bloodstained»; Untersteiner: «assassini goccianti di sangue».

<sup>139</sup> «Impur» è già in Mazon. Thomson: «debased»; Untersteiner: «priva di onore».

<sup>140</sup> Probabilmente discende da Thomson: «A tribute pure in the heart». Mazon: «d'un coeur qui ne mente pas»; Untersteiner: «il pensiero che il vero disvela».

<sup>141</sup> Mazon: «guerrier»; Thomson: «warrior»; Untersteiner: «eroe guerriero».

<sup>142</sup>  $\tilde{\upsilon}$   $\tilde{\upsilon}$ , ;  $\pi$   $\acute{\alpha}$   $\mu$  'èπ  $\mu$  ...;

<sup>143</sup> West stampa  $\pi\mu$  , congettura di Lafontaine. Mazon: «l'heure décisive»; Thomson: «Time Perfecter»; Untersteiner: «il Tempo, che tutto a termine adduce».

Allo stesso modo, incoscienza e coscienza – molto meno pervasive all’interno della trilogia, ma concettualmente non meno importanti – non si sovrappongono più, ma vengono fatte afferire anch’esse a due complessi valoriali opposti. Ad es., dopo la trasformazione delle Furie in Σ ε μ ν α ί, Atena pronuncia questa *gnome* su chi non ha raggiunto una pacificazione con le Erinni (Aesch. *Eu.* 934-7):

ἐ π ἄπ μ  
 π ὀ ἄπ  
 ὦ < > ὄ ἰ μ ῦ  
 ἐ ἰ ὀ ἰ ἄμ .

Anche Eschilo istituisce una antitesi tra la rovina silente (σ ι γ ὦ ν) e lo stolto che urla (μ έ γ α φ ν ῦ ν τ ’). I traduttori cercano di rendere il gioco eschileo: «Ce sont les crimes de ses pères qui le traînent devant elles, et un trépas muet, en dépit de son fier langage, l’anéantit sous leur implacable courroux»; «Apprehended to answer the sins of his sires, / He is led unto these [*scil.* le Erinni] to be judged, and the still / Stroke of perdition / In the dust shall stifle his proud boast»; «Ma le colpe degli antenati lo trascinano innanzi al loro giudizio e la rovina silente, sebbene egli gridi i suoi vanti, con potente furore nemico in polvere lo riduce». Anche Pasolini mantiene l’opposizione, ma come di consueto la risemantizza:

è la barbarie dei padri che si sconta  
 davanti ad esse: e un’inconscia empietà,  
 malgrado i gridi della sua coscienza,  
 può portarlo a un’oscura rovina.

Addirittura in questo luogo l’incoscienza viene associata all’empietà, mentre la voce della coscienza, in Eschilo assolutamente assente, rappresenta un principio razionale che invano invita ad un comportamento più moderato. Il passato è sì collegato all’inconscienza, come di consueto nella riflessione pasoliniana, ma il legame in questo caso è connotato in modo nettamente negativo. Analogamente, prima che si consumi il processo ad Oreste, il Coro delle Furie sta elogiando il «sentimento della misura». Nell’originale, chiosa così (Aesch. *Eu.* 534-7):

μ ῦ ὦ ἐ μ ,  
 ἐ ἰ ὦ ὀ π ἄ  
 ἰ π ὄ .

Qui Eschilo tocca alcuni temi cari alla tragedia, la ῦ β ι e l’ῶ λ β , la δ υ σ σ ε β ε ί α e la σ ω φ σ ύ ῳ η : la dismisura è figlia dell’empietà, mentre la prosperità discende dalla sanità di mente (ύ γ ι ε ί α). Pasolini, con grande libertà, riadatta il passo alle sue esigenze concettuali e tematiche:

l’angoscia nasce  
 dall’incoscienza,  
 nasce dalla coscienza  
 quella felicità

ch'è la mèta mortale.<sup>144</sup>

Incoscienza e coscienza ritornano a sostituire l'empia dismisura (concetto negativo) e la sanità mentale, la razionalità (concetto positivo); non solo: ad esse vengono accoppiati, come conseguenze, due stati esistenziali nettamente opposti, l'«angoscia» – altro motivo ricorrente della traduzione – e la «felicità». Incoscienza e coscienza, dunque, costituiscono due poli nel processo di conoscenza e comprensione, un processo che è necessariamente morale («inconscia empietà») ma che è, come sempre nella lettura pasoliniana, anche storico e politico.

Questa antitesi conoscitiva e morale conduce all'analisi dell'ultimo concetto davvero importante nella versione pasoliniana, la ragione. L'opposizione con l'irrazionalità, appannaggio dell'era arcaica, è suggerita direttamente da Pasolini nella sua *Lettera* (cf. *supra*), ed è anzi l'unica che egli esplicita in via teorica. Il nostro ritornerà in argomento nel luglio del 1960, facendo anzi della polarità ragione-irrazionalità un punto importante non solo della sua interpretazione dell'*Oresteia* ma addirittura della sua critica politica al pensiero marxista:<sup>145</sup>

I marxisti generalmente identificano semplicemente la irrazionalità con la irrazionalità «storica» del decadentismo: e non tengono conto che esiste una irrazionalità categorica, nell'uomo (quelle che lei [*scil.* l'interlocutore autore della lettera] chiama *passioni e contraddizioni benedette*), la quale si evolve storicamente, assume vari atteggiamenti, vari aspetti a seconda della società in cui l'individuo – suo depositario – opera.<sup>146</sup>

È proprio a questa «irrazionalità categorica», cioè condizione esistenziale connaturata al genere umano, che pensava Pasolini nella sua interpretazione e nella sua traduzione di Eschilo. Indubbiamente, il passaggio dall'età arcaica a quella moderna è un superamento della fase irrazionale tramite la ragione, prerogativa dei nuovi dèi e della loro giustizia. E così, dove l'originale greco scrive (Aesch. *Ch.* 639-45):

ὄ ' ἄ π μ  
ὄ π ὕ ἄ  
ὶ Δ , ὀ μῆ μ , { ὕ }  
π π μ -  
ὄ π ἄ Δ ὀ π -  
ὕ μ ὦ .<sup>147</sup>

Mazon traduce cercando di mantenere il gioco etimologico tra τὸ μῆ θέμι e ὕ θέμι σ τ ὦ :

<sup>144</sup> Mazon: «la démesure est fille de l'impiété, la saine raison au contraire a pour fils le bonheur aimé qu'appellent tous les vœux humains»; Thomson: «Wickedness breedeth, and pride is the name of her child, / While from the spirit / Of health is born blessedness / Prayed for and prized of all men»; Untersteiner: «oltracotanza è dell'empietà vera figlia; dall'armonia dello spirito sorge felicità a tutti cara, con voti insistenti richiesta».

<sup>145</sup> E alla condotta del PCI. Cf. anche Bierl 1998, p. 42: «Während die Regie von 1960 die progressiven Zügen hervorhob und den Blick auf eine bessere Zukunft lenkte, wandte sich Pasolini später aufgrund einer wachsenden Enttäuschung über die KPI in zunehmendem Maße nach rückwärts und entwickelte die für ihn charakteristische Verklärung des Archaischen, Vergangenen und Primitiven».

<sup>146</sup> Saggio apparso in *Vie Nuove*, 28 (9 luglio 1960). In Pasolini *DI*, pp. 17-18. I corsivi sono miei.

<sup>147</sup> Il testo dei manoscritti qui è problematico: cf. Garvie 1986, ad 639-45.

Le glaive aigu vise au coeur et le transperce, au nom de la Justice. Elle a tous les droits sur ceux qui, contre tout droit, ont foulé aux pieds et violé la pleine majesté de Zeus.<sup>148</sup>

Anche Pasolini riprende la polarità eschilea, ma con una sostituzione significativa:

Ma abbiamo sempre puntato sul petto,  
pronto a ferire, il pugnale  
della Giustizia: essa ha ragione  
contro chi calpesta  
i precetti di dio, irragionevole.

La ragione è dalla parte dei precetti del dio e della Giustizia, e chi vi viene meno è «irragionevole», irrazionale. D'altronde, che la ragione discendesse dagli dèi era chiaro sin dall'inno a Zeus intonato dal Coro in apertura dell'*Agamennone* (176-8):

È stato Lui a darci la ragione,  
se è per Lui che vale la legge:  
solo chi soffre, sa.

Anche in questo caso, il  $\phi \nu \epsilon \rho \nu$  eschileo veniva reso dagli altri traduttori con termini diversi – «prudence» (Mazon), «wisdom» (Thomson), «saggezza» (Untersteiner) –. E anche in questo caso, dunque, Pasolini carica il testo di un significato aggiuntivo, ma non alternativo, rispetto a quello originale, istituendo sin dall'inizio un rapporto strettissimo tra dèi, ragione e legge che sarà poi decisivo. La ragione di Atena è la ragione di Zeus («dio»), ed è destinata ad imporsi. Il processo, però, non è immediato, e l'imporsi del dominio di Atena si può seguire proprio dall'evoluzione che nel corso della trilogia subirà il termine «ragione»: dopo la dichiarazione 'teologica' ma in Pasolini più che altro ideologica dell'inno a Zeus, tutti i personaggi cercheranno di appropriarsi della «ragione», che assume così in molte circostanze carattere tutt'altro che univoco. Egisto, rispondendo alle accuse degli Anziani, li minaccia così (Aesch. Ag. 1619-20):

Sei vecchio, ma puoi ancora imparare com'è duro,  
per un vecchio, dover capire la ragione.<sup>149</sup>

Il Coro, da parte sua, per motivare Oreste ed Elettra alla vendetta, si rivolge alla loro «ragione» (Aesch. Ch. 451-5), con una netta semplificazione lessicale rispetto all'originale e alle traduzioni:

ma tu ascolta, e fa'  
che discenda la mia parola  
nella tua ragione. Le cose  
passate sono passate, le cose  
future sono sotto il segno dell'ira.

---

<sup>148</sup> In modo analogo anche Untersteiner: «La legge morale violata, terreno non è che col piede si possa pestare: essi infatti contro la norma morale si sono scostati dalla sacra potenza di Zeus».

<sup>149</sup> Eschilo: [...] ἴ . Mazon: «être raisonnable»; Thomson: «'Tis hard [...] / For age to learn»; Untersteiner: «mostrar saggezza».

Chi lotta non deve avere pietà.<sup>150</sup>

Poi, Oreste, per motivare il matricidio (Aesch. *Ch.* 1027):

Ho ucciso mia madre,  
ma ne avevo ragione [...]

Dove Eschilo scrive ὁ κ ἄ ν ε υ δ ἰ κ η (Mazon: «à bon droit»; Thomson: «in a just cause»; Untersteiner: «non contro alla giustizia»).

Ancora, Clitemestra, per motivare le Erinni a perseguitare il figlio, si rivolge loro in questi termini (Aesch. *Eu.* 135-6):

Non devi smettere un istante di odiare,  
hai ragione di farlo, è la furia della saggezza [...]

La resa è molto libera rispetto al testo di Eschilo:

ἄ ἦ π ἔ ἄ ὀ  
ĩ ἄ ἄ .<sup>151</sup>

Sarà soltanto attraverso l'intervento diretto di Atena che l'ambiguità semantica sarà definitivamente chiarita, e potrà imporsi un'unica «ragione», la sua. E così Apollo, in un passo tematicamente molto sensibile, consiglia al suo protetto Oreste di recarsi ad Atene (Aesch. *Eu.* 80-3):

E là buttati a terra, abbraccia la pia immagine,  
ché là, attraverso la forza della ragione,  
che sa giudicare e salvare, potrai  
liberarti per sempre della tua ossessione.

Anche qui la versione pasoliniana si discosta di molto dall'originale:

ĩ π ὀ ἄ ὦ  
ἄ ĩ ὦ ì  
μ ἔ μ ὕ μ  
ὦ ' ì ὀ π ἄ ὦ ' ἄ π π .

I θ ε λ κ τ ἦ ἶ ἶ ρ ὰ θ ἶ e le μ η χ α ν α ἶ di Apollo diventano addirittura la «forza della ragione»<sup>152</sup> di Atena, capace di scacciare, significativamente, proprio l'ossessione che era prerogativa delle Furie e contrassegno del passato: la ragione diventa così il vero motore dell'azione e del *dénouement* finale. D'altro canto, era proprio la ragione a costituire la grande differenza tra la

<sup>150</sup> μ ὰ ἦ ὦ . Mazon: «... laisse descendre mon avis jusqu'au fond calme de ta pensée»; Thomson: «Let sink the truth to still and steady sense»; Untersteiner: «questo scrivi nella tua mente».

<sup>151</sup> Mazon: «Laisse ton coeur endurer de justes reproches: ce sont les aiguillons du sage»; Headlam: «Let your heart ache with pangs of just reproach, / Which harry a good conscience like a scourge!»; Untersteiner: «Soffri in cuor tuo per i rimbrotti giusti: valgono come stimolo per quelli che sono saggi».

<sup>152</sup> Mazon: «mots apaisants»; Thomson: «gentle charms / Of speech»; Untersteiner: «discorsi che incanteranno».

dea dell'Attica e le sue rivali, le Erinni. Queste ultime definiscono il proprio canto (Aesch. *Eu.* 328-33)

[...] l'ossesso canto,  
vertigine che perde  
la ragione, l'inno  
delle Erinni,  
che imprigiona l'anima,  
voce senza strumento,  
vuoto della vita.

La traduzione in questo frangente è piuttosto fedele sia ad Eschilo (φ ε ν ϕ α λ η ) che alla traduzione francese («où se perd la raison»).<sup>153</sup> Ciò non sminuisce però il suo peso tematico, specialmente se si confrontano questi versi con la qualità saliente che la stessa Atena si attribuisce poco più avanti (Aesch. *Eu.* 848-50):

Capisco la vostra ira: siete più vecchie di me.  
Ma se la vostra esperienza è più grande,  
a me dio ha dato il dono della ragione.

Eschilo, con una litote, diceva: φ ν ε ρ υ δ ε κ α μ ι Ζ ε υ ε δ ω κ ε ν υ κ α κ ω .  
Mazon rende con «à moi aussi Zeus a donné quelque sagesse», Thomson con «To me also hath Zeus vouchsafed the gift / Of no mean understanding» e Untersteiner con un improbabile «Ma pure a me Zeus concesse di pensare a un'armonia non imperfetta».

Una volta attribuita la ragione ad Atena come sua principale prerogativa e averla opposta all'«ossessione» e all'«irrazionalità», Pasolini fa convergere su quel concetto molte qualità positive. Si istituisce, anzitutto, un legame tra ragione e giustizia: non a caso, ogni volta che la dea dell'Attica parla o qualcuno si rivolge a lei, il discorso contiene il gioco etimologico con la radice della 'giustizia' (spesso riproduce un effetto già eschileo). Ad Aesch. *Eu.* 414:

non è atto di giustizia, non è giudizio sereno.<sup>154</sup>

Atena e le Furie, ai vv. 432-3:

- Non basta giurare perché la giustizia si attui.
- Allora interroga, e giudica tu, con giustizia!<sup>155</sup>

<sup>153</sup> Thomson: «melody dismal and deathly»; Untersteiner: «delirio che turbi la mente».

<sup>154</sup> π η ' α π ι μ . I traduttori, né qui né nei passi seguenti, non insistono così tanto sul gioco etimologico, che anzi sembrano voler evitare impiegando sinonimi o perifrasi. Mazon: «acte d'injustice, éloigné d'équité»; Thomson: «[...] would ill accord with justice and with right»; Untersteiner: «azione discordante da quanto io dico giusto e dalle vostre antiche norme».

<sup>155</sup> - ο μ η μ η α . - α ' ε ι . I . Mazon: «Les serments ne font pas triompher l'injustice. – Fais ton enquête alors et juge droitement»; Thomson: «Seek not by oaths to make the wrong prevail. – Then try the case and give us a straight judgment»; Untersteiner: «[...] coi giuramenti quanto giusto non è vittoria non ottiene. – Dunque, tu indaga e giudica il processo in modo retto».

Oreste alla dea, al v. 468:

Se agii o no con giustizia, giudica con giustizia.<sup>156</sup>

Poi, come si è già visto, giustizia e ragione conducono alla ‘salvezza’: la «forza della ragione» di Atena «sa giudicare e salvare» (Aesch. *Eu.* 82). Non molto distante è la «liberazione»: Aesch. *Eu.* 83 («liberarti per sempre»), e, dopo il giudizio dell’Areopago, *Eu.* 761 («mio Salvatore, che ora mi libera», dove Eschilo ha σ ῶ λ ξ ε ι ).

Insomma la ragione, arma e dono di Atena, è il punto di arrivo di tutte le altre opposizioni, è il nucleo fondamentale su cui fa perno il complesso di immagini creato dal traduttore italiano: la serenità, la luce, la speranza, la vita, la coscienza, la giustizia, la libertà, la pietà, la purezza, la felicità sono tutte qualità che possono predicarsi – e che effettivamente si predicano – della ragione. Ed è proprio la ragione a mettere in moto, con la sua forza, il processo di sintesi finale. Si è visto sinora come Pasolini abbia costruito la sua traduzione come un campo di forze e di tensioni opposte, tutto fondato sul principio dell’evoluzione da un mondo e da un’età dell’uomo, quella arcaica, ad un’altra. A queste due epoche afferiscono due universi valoriali contrapposti, che Pasolini illustra poeticamente, lessicalmente e semanticamente tramite l’istituzione di precise coppie antinomiche ed un confronto puntuale e costante tra i due elementi costitutivi delle coppie. Quasi sempre, l’opposizione, molto avvertibile soprattutto nelle prime due tragedie, viene avviata a soluzione nelle *Eumenidi*, dove il contrasto si scioglie a beneficio del principio ‘positivo’, che finisce col sovrastare o addirittura col sostituire quello ‘negativo’. La «sintesi» si compie, a livello per così dire microscopico e microtestuale, per ognuna delle coppie antitetiche che vengono create. Pasolini riproduce quindi poeticamente un processo che si potrebbe definire – e che era stato individuato come tale da parte della critica – ‘dialettico’; la sintesi finale, intesa non come affermazione assoluta di uno dei due principi concorrenti ma come superamento effettivo e produttivo dello scontro, ne è il coronamento.

Ma è lecito a questo punto domandarsi se non vi siano dei punti del testo in cui Pasolini metta in luce ancora più chiaramente l’avvenuta conciliazione degli opposti. In effetti, la risposta è affermativa: esistono almeno due luoghi, nelle *Eumenidi*, in cui il nostro devia dall’originale e dalle sue traduzioni, dando una versione a prima vista inspiegabile, ma in realtà perfettamente in accordo con il presupposto della sua interpretazione della trilogia. Il primo si trova nel canto che il coro delle Erinni intona dopo che Atena esce momentaneamente di scena per reclutare i giurati dell’Areopago. L’originale legge (Aesch. *Eu.* 526-31):

μ ᾿ ᾰ  
μ π μ  
ι .  
π ι μ ὀ ὀ ᾰπ ,  
ᾰ ᾰ ᾰ ᾰ ᾰ<sup>157</sup>

<sup>156</sup> ὅ ᾰ ι ἴ μ , ἴ . Mazon: «Ai-je eu tort? Ai-je eu raison? à toi d’en décider»; Thomson: «Whether ‘twas just or no, be thou my judge»; Untersteiner: «Ma tu, se ciò feci a ragione o a torto, d’anne un giudizio».

West stampa il testo di M ᾰ (come lui anche Untersteiner e Thomson), mentre Mazon sceglie, *metri causa*, la congettura di Wieseler ᾰ , dal medesimo significato.



La traduzione data da Mazon è: «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». Così, invece, Thomson: «Choose a life despot-free, / Yet restrained by rule of law. Thus and thus / God doth administer, yet he appointeth the mean as the master in all things». Infine, Untersteiner: «Né un'esistenza priva di leggi, né da un tiranno oppressa, devi lodare. Ovunque la giusta misura si affermi, dio le concede supremo potere, ma gli eventi per vie diverse egli regge». Pasolini sembra seguire l'interpretazione data da quest'ultimo, ma in modo originale:

La tirannia è oscura,  
 ma oscura  
 è anche l'anarchia:  
 è al sentimento della  
 misura che dio dà forza,  
vittoria sui contrari.

Che cos'è la «vittoria sui contrari»? Torna alla memoria il passo di *Eschilo e Atene* dedicato da Thomson alla descrizione della sintesi finale dei due principi storici concorrenti:

... nuovo ordine, che non è nuovo nel senso che s'è sostituito al vecchio, ma nel senso che in esso le contraddizioni del vecchio ordine hanno trovato una possibilità di conciliazione: la fusione dei contrari nel mezzo.<sup>158</sup>

La formulazione thomsoniana è, credo, troppo simile per non ipotizzare una influenza sulla resa pasoliniana, e per non indirizzare la nostra comprensione di questo passo verso l'idea della sintesi finale dei due mondi. La «vittoria sui contrari», insomma, è il superamento cui si alludeva sopra: i due principi opposti trovano, in conclusione, una armonizzazione, che è raggiunta tramite la «forza» (anche qui torna in mente la «forza della ragione») del dio.

E così, quando finalmente le Furie accettano la proposta di Atena e si trasformano in divinità propizie, la dea della ragione commenta compiaciuta (Aesch. *Eu.* 927-33):

Io attuo il mio slancio d'amore per questa  
 città, ospitando qui, voi, come patroni,  
 grandi, inquiete, misteriose potenze.  
 Regolerete ogni rapporto umano.  
 Chi non capisce ch'è giusto accettare  
 tra noi queste primordiali divinità,  
 non capisce i contrasti della vita.

L'originale leggeva:

          ' ἐ ω π                                  ĩ          π  
 π          , μ                                  ι  
 μ          υ̇    ũ                                  μ    ·  
 π                  ũ                                  ' ᾶ    π    ξ                  π    ·

<sup>158</sup> Thomson 1949, p. 400 (= Pasolini 1960, p. 168). Cf. *supra*.

ὄ μὴ < ~ - ~ - > ὦ  
 ὄ ἴ ὄ π ἴ .

Mazon: «J'obéis à l'amour que je porte à ce peuple en fixant ici de puissantes et intraitables déesses, dont le lot est de tout régler chez les hommes. Qui n'a point su se concilier ces divinités terribles, ne peut comprendre d'où viennent les coups qui s'abattent sur sa vie». Thomson: «As a favour to all of my people have I / Given homes in the land unto these, whose power / Is so great and their anger so hard to appease – / All that concerneth mankind they dispense. / Yet whenever a man falls foul of their wrath, / He knoweth not whence his afflictions approach». Untersteiner: «Questa grazia con slancio d'affetto per i miei cittadini dispongo, giacché qui io faccio abitare potenti dèmoni duri a placare. Le Erinni ottennero quale destino fatale di reggere tutte le umane vicende. Chi esperimento non fece dei gravi attacchi di queste, l'origine ignora dei colpi che la sua vita subisce».

Probabilmente, Eschilo vuole solo indicare che le Erinni sono le responsabili di molte delle disgrazie degli uomini, e che chi non le ha mai incontrate non può conoscere questa semplice verità. Pasolini interpreta invece questo passo come una dichiarazione programmatica di Atena, che dà conto ai suoi cittadini della sua scelta di accettare le Erinni, in forma di  $\Sigma \epsilon \mu \nu \alpha \iota$ , in città. E qui si è davanti, in modo incontrovertibile, alla sintesi: le «primordiali divinità» vengono finalmente accolte, come è «giusto»; i colpi delle Furie si trasformano, nella versione pasoliniana, nei «contrastisti della vita», nesso niente affatto eschileo che a sua volta richiama i «contrari» su cui il dio può vincere ~~di~~ poco sopra. Per la seconda volta, il nostro forza il testo di Eschilo ed introduce il principio fondamentale del processo che lui immagina alla base dello sviluppo storico-politico descritto nell'*Oresteia*, la risoluzione dei conflitti nella reciproca convivenza.

È la ragione, si diceva, l'artefice principale di questa opera. In verità, nella traduzione di Pasolini, un'altra forza è in campo, una forza decisamente estranea all'originale eschileo ma nemmeno assimilabile ad un concetto cristiano: <sup>159</sup> l'amore. Esiste, ben inteso, un amore propriamente detto, inteso come legame familiare. È a questo che ad es. si riferisce il Coro invocando Agamennone: «legato da amore / a chi ti amò» (Aesch. *Ch.* 355:  $\phi \iota \lambda \quad \phi \iota \lambda \quad \iota \sigma \iota$ ). Ma esiste, in questa versione, soprattutto un Am I=

---

Come già visto, Pasolini associa il dio della guerra al concetto della morte; ma nella sua resa introduce un'altra innovazione:

- Morte contro Morte, Amore con Amore.
- Dio, attua i tuoi disegni d'Amore.

I disegni d'Amore che il dio dovrebbe attuare non possono essere disegni di perdono: sono disegni di vendetta, sono disegni di morte. La sovrapposizione tra Amore e Dike si riscontra anche più avanti: «Manda l'Amore a combattere con i tuoi figli...» (Aesch. *Ch.* 497: Δί κ η ν ἴ α λ λ ε ).  
161

L'Amore, in quanto loro particolarissimo strumento d'azione, diventa quindi, insieme alla ragione, il *principium individuationis* delle nuove divinità, della nuova era nata sotto il loro segno, in contrasto con le antiche divinità. Così, esso è uno dei tratti distintivi di Atena, proprio in opposizione con i sentimenti ancestrali. Oreste la invocherà così (Aesch. *Eu.* 236):

... π μ ὦ ἄ

Mazon: «accueille le maudit avec bienveillance»; Thomson: «receive me mercifully»; Untersteiner: «accogli con benevolenza un uomo dal demone colpito». Pasolini, invece, recupera uno dei suoi termini prediletti, e lo contrasta proprio con l'amore:

accogli con amore l'ossesso

E più avanti, le Erinni, tentate dalla proposta della dea dell'Attica, le chiedono come intende mantenere i poteri che promette loro. Lei risponde (Aesch. *Eu.* 897):

ὦ μ ὄ μ .

«Je ne protégerai que qui t'honorera»; «No house shall prosper save by grace from thee»; «Sì, perché fausto esito noi daremo alle vicende di chiunque è pio». Pasolini dà una versione più libera e brachilogica:

Amerò solo chi ti sarà fedele.

L'amore dunque è il campo dei nuovi dèi e della nuova era che essi inaugurano, così come la sua assenza è il terreno delle Furie. Il loro inseguimento, spiegano ad Atena, ha termine (Aesch. *Eu.* 423)

ὄ π ὄ μ μ ὦ μ .

Tutti i traduttori, concordemente, associano a χαί ε ι ν ο ι'accezione di gioia («la joie», «joyful», «la gioia»). Pasolini, invece, rende così:

Quando è giunto là dov'ogni amore è interdetto.

---

<sup>161</sup> Mazon: «Envoie donc la Justice»; Thomson: «Send Justice»; Untersteiner: «manda giustizia».

E così, quando finalmente la sintesi giunge a compimento, Atena spiega cosa l'ha spinta ad integrare le Furie: «io attuo il mio slancio d'amore» (A. *Eu.* 927: π φ ρ ν ω ρ Untersteiner traduce con «slancio d'affetto», e Mazon con «l'amour»: <sup>162</sup> cioè non toglie però, alla luce soprattutto di quanto visto sinora, la forte carica tematica che questo verso svolge nella versione di Pasolini, tanto più che lo slancio d'amore tornerà subito dopo, a riprendere ancora un π φ ρ ν ω ρ eschileo; ma questa volta, detto delle Eumenidi (Aesch. *Eu.* 968):

Udendo ciò che con slancio d'amore  
promettono a questa città [...] <sup>163</sup>

E immediatamente dopo, le Benevole illustrano il loro programma per la città (Aesch. *Eu.* 976-87):

' ἄπ                      ὠ μ π                      ' ἔ π  
 ἄ                      ' ἔπ                      μ                      μ                      ,  
 μ                      π                      ὠ                      μ                      ἴμ π                      ἄ  
                     ' ὀ                      π  
 ἄ                      , ἄ  
 ἄ π                      π                      .  
                     μ                      ' ἄ                      ἴ  
     ἴ                      ,  
                     ἴ                      μ ἄ                      .  
 π                      ὠ                      ' ἔ                      ἴ ἄ                      .

Così Pasolini:

Che mai in questa terra  
la guerra civile  
porti le sue miserie,  
la melma molle di sangue fraterno  
non sommuova mai  
gli orrori della vendetta.  
Si scambino solo allegrezze,  
solo vicendevoli amori, <sup>164</sup>  
solo odî comuni:  
unico bene è la concordia dei cuori.

La conciliazione è davvero completa: l'«amore», caratteristica di Atena, diventa qualità e anzi fondamento dell'opera delle Eumenidi.

L'Amore, inteso non come generico sentimento d'affetto o legame familiare né come forma cristiana di carità e perdono, ma come forza gemella della ragione che conduce all'armonia e alla conciliazione dei «contrari» e che per questo è anche motore dell'evoluzione storica e dell'integrazione tra passato e presente, è dunque un concetto chiave per l'interpretazione dell'*Orestidae*; e tuttavia pare assai difficile riscontrarlo nel resto della produzione pasoliniana, e

<sup>162</sup> Thomson, invece, con «As a favour».

<sup>163</sup> Qui Pasolini trasporta precisamente nella sua traduzione la *tournure* di Untersteiner: «Giacché questi favori con sì grande slancio d'amore esse confermano per la mia terra [...]». Mazon: «A entendre ce qu'en leur bonté elles assurent à ma ville [...]»; Thomson: «Fair blessings are these they bestow on the land [...]».

<sup>164</sup> «mutuel amour» (Mazon), «friendly communion» (Thomson), «con l'animo volto all'amore comune» (Untersteiner).

dunque anche inserirlo all'interno di una riflessione più generale e coerente. Esiste forse, nelle opere precedenti o coeve alla traduzione di Eschilo, un luogo in cui il poeta friulano introduce il concetto di 'amore' in relazione alla storia e alla ragione:

La nostra storia! morsa  
di puro amore, forza  
razionale e divina.<sup>165</sup>

La 'storia' qui in questione è probabilmente quella dei singoli; ciononostante colpisce la definizione che viene data dell'amore, una forza divina che opera tramite la ragione, in modo non molto difforme dall'Amore visto in funzione nell'*Orestide*.

Lì infatti la ragione dei nuovi dèi guida, tramite il ricorso a questa particolare forma d'Amore, il processo di integrazione del mondo arcaico nel mondo moderno. Ragione e Amore sono dunque alla base di quell'«utopia della sintesi» che illustra tutto il rapporto di Pasolini con il mondo antico ed è uno dei cardini della sua ideologia. Dalle tenebre alla luce, dall'incoscienza alla coscienza. È questo il senso dell'interpretazione dell'*Oresteia* e della sua applicazione poetica, che procede tramite una finezza compositiva a tratti stupefacente.

Tutto, d'altra parte, era già contenuto in una strofe dell'inno a Zeus, che è, in apertura della trilogia, una sorta di dichiarazione d'intenti che verrà poi sviluppata, e che può fungere benissimo anche da conclusione:

È stato Lui a darci la ragione,  
se è per Lui che vale la legge:  
solo chi soffre, sa.  
Quando, in fondo al sonno,  
il rimorso s'infiamma,  
è in esso, inconscio, la coscienza:  
così si attua la violenza d'amore  
degli dèi al tribunale dei cieli.

Francesco Morosi  
Scuola Normale Superiore

---

<sup>165</sup> *La scoperta di Marx*, X, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, in Pasolini *PO*, I, p. 503.

## Bibliografia

### Edizioni di riferimento delle opere di Pier Paolo Pasolini (in ordine cronologico):

- Pasolini 1960: P. P. Pasolini, *Eschilo. Orestiade*, Torino 1960 («Quaderni del Teatro Popolare Italiano»).
- Pasolini LE I: P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Torino 1986.
- Pasolini LE II: P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino 1988.
- Pasolini DI: P. P. Pasolini, *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Roma 1992.
- Pasolini SPS: P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999.
- Pasolini TE: P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 2001.
- Pasolini PC, I-II: P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001.
- Pasolini PO, I-II: P. P. Pasolini, *Tutte le Poesie*, a cura di W. Siti, Milano 2003.

### Studi:

- Albini 1979: U. Albini, *Il banco di prova delle Coefore*, «Dioniso» 50, pp. 47-57.
- Bierl 1998: A. Bierl, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart.
- Bollack – Judet de la Combe 1981-1982: J. Bollack – P. Judet de la Combe (eds.), *L'Agamemnon d'Eschyle: le texte et ses interprétations*, Lille.
- Bonanno 1995: M. G. Bonanno, *Pasolini e l'Orestea: dal 'teatro di parola' al "cinema di poesia"*, in U. Todini (ed.), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Napoli, pp. 45-66.
- Degani 1961: E. Degani, *Recensione a Eschilo, Orestiade, traduzione di Pier Paolo Pasolini (II Quaderno del teatro Popolare Italiano)*. G. Einaudi Editore, Torino 1960, pp. 235, «Riv. Fil. Istr. Class.» 89, pp. 187-93.
- Di Benedetto 1978: V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca: ricerche su Eschilo*, Torino.
- Dover 1957: K. J. Dover, *The Political Aspect of Aeschylus' Eumenides*, «Journ. Hell. Stud.» 77, pp. 230-237.
- Fagioli 1980: N. Fagioli, *L'Orestiade di Pasolini*, «Resine» II, pp. 9-18.
- Flashar 2009<sup>2</sup>: H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage*, München.
- Fränkel 1950: E. Fränkel (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950.
- Fusillo 1996: M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze.
- Fusillo 2005: M. Fusillo, *Pasolini's Agamemnon. Translation, Screen Vision and Performance*, in F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall, O. Taplin (eds.), *Agamemnon in performance: 458 BC to AD 2004*, Oxford, pp. 223-33.
- Gallo 1995: I. Gallo, *Pasolini traduttore di Eschilo*, in U. Todini (ed.), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Napoli, pp. 33-43.
- Garvie 1986: A. F. Garvie (ed.), *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford.

- Headlam, Thomson 1938: W. G. Headlam, G. Thomson (eds.), *The Oresteia of Aeschylus*, Cambridge, MA.
- Knight 1942: W. F. T. J. Knight, *Review: Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origins of Greek Tragedy by George Thomson*, «Journ. Hell. Stud.» 62, pp. 96-97.
- Lebeck 1971: A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge, MA.
- Lucignani 1977: L. Lucignani, *Quel suo incontro con la scena*, «La Repubblica», 11.11.1977, p. 21.
- Mazon 1955: P. Mazon (ed.), *Eschyle. Tome II: Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, Paris.
- Medda 2004: E. Medda, *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un'Orestide africana*, in E. Fabbro (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, pp. 109-26.
- Norwood 1942: G. Norwood, *Review: Aeschylus and Athens by George Thomson*, «Class. Phil.» 37, pp. 437-441.
- Otto 1962: T. Otto, *Wie das Buehnenbild zur Orestie in Syrakus entstand*, «Theater Heute» 1, pp. 26 ss.
- Pontani 1979: F. M. Pontani, *Esperienze d'un traduttore dei tragici greci*, «Dioniso» 50, pp. 59-75.
- Sommerstein 1989: A. H. Sommerstein (ed.), *Aeschylus. Eumenides*, Warminster.
- Thomson 1941: G. Thomson, *Aeschylus and Athens. A study in the social origins of drama*, London, ed. it. a cura di L. Fuà, Torino 1949.
- Untersteiner 1946: M. Untersteiner (ed.), *Eschilo. Le tragedie*, Milano 1946.
- West 1998<sup>2</sup>: M. L. West (ed.), *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart.