



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi linguistici e letterari

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE,
FILOLOGICHE E LETTERARIE

CURRICOLO: COMUNE

CICLO: XXX

Pasolini traduttore dei classici greci e latini

Coordinatore: Ch.ma Prof.ssa Annalisa Oboe

Supervisore: Ch.mo Prof. Guido Santato

Dottorando : Paolo Lago

Alla memoria di mia madre

Indice

| | |
|---|-----|
| Avvertenza | 5 |
| Introduzione | 6 |
| Parte prima: Le traduzioni dal greco | 10 |
| 1 Le traduzioni giovanili dei frammenti di Saffo | 11 |
| 2 L’Orestide | 24 |
| 1 L’Agamennone..... | 41 |
| 2 <i>Le Coefore</i> | 71 |
| 3 <i>Le Eumenidi</i> | 94 |
| 2 b Gli Appunti per un’Orestide africana | 117 |
| 3 La traduzione parziale dell’Antigone | 123 |
| 4 Le Trachinie in Affabulazione | 144 |
| 5 Note sulle sceneggiature di Edipo re e Medea | 162 |
| 1 <i>Edipo re</i> | 162 |
| 2 <i>Medea</i> | 173 |

| | |
|---|-----|
| Parte seconda: le traduzioni dal latino | 177 |
| 1 La traduzione parziale dell'<i>Eneide</i> | 178 |
| 2 <i>Il vantone</i> | 204 |
| | |
| Bibliografia | 261 |

Avvertenza

Le opere di Pier Paolo Pasolini vengono citate secondo le seguenti abbreviazioni:

RR I : *Romanzi e racconti*, vol. I (1946-1961), a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1998.

RR II : *Romanzi e racconti*, vol. II (1962-1975), a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1998.

TP I : *Tutte le poesie*, vol. I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 2003.

TP II : *Tutte le poesie*, vol. II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 2003.

TE : *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 2001.

PC I : *Per il cinema*, vol. I, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, 2001.

PC II : *Per il cinema*, vol. II, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, 2001.

SLA I : *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999.

SLA II : *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999.

SPS : *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999.

Le lettere di Pasolini vengono citate nella seguente edizione in due volumi:

Lettere 1940-1954, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino, 1986.

Lettere 1955-1975, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino, 1988.

Introduzione

Oggetto del presente lavoro sono tutte le traduzioni classiche, latine e greche, operate da Pasolini. L'attività del Pasolini traduttore verrà quindi esaminata in ordine cronologico e analizzata con un unico sguardo critico. Infatti, se le singole traduzioni pasoliniane sono state esaminate da diversi saggi e articoli in rivista o in miscellanea, è la prima volta che un unico studio abbraccia tutte le traduzioni classiche realizzate da Pasolini, senza distinzioni fra quelle dal latino e dal greco e senza delimitazioni di carattere cronologico¹. L'unica distinzione posta è la divisione in due parti: la prima è dedicata alle traduzioni dal greco, la seconda a quelle dal latino.

All'interno della prima parte l'analisi partirà quindi dalla versione giovanile in friulano di quattro frammenti da Saffo, rimasta inedita e pubblicata nell'edizione dei Meridiani che raccoglie tutte le poesie dell'autore. Queste traduzioni, pur giustamente analizzate come dei giovanili esercizi di traduzione in friulano attuati a fianco della composizione delle poesie friulane confluite nella raccolta *La meglio gioventù* (1954), presentano *in nuce* delle modalità stilistiche che si possono ritrovare nella successiva e più matura attività del Pasolini traduttore.

Proseguendo l'analisi in ordine cronologico si incontra l'*Orestide*, la versione, cioè, dell'*Oresteia* di Eschilo realizzata nel 1960 su richiesta di Vittorio Gassman e di Luciano Lucignani per una messa in scena del Teatro Popolare Italiano al Teatro greco di Siracusa. Si tratta della più matura e complessa traduzione pasoliniana dal greco, nella quale confluiscono molte tematiche care al Pasolini poeta di quegli anni. Infatti, come lo stesso Pasolini scrive nella *Lettera del traduttore* che accompagnava la sua versione eschilea, quest'ultima deve molto, da un punto di vista stilistico e linguistico, alla precedente raccolta

¹ Fra i numerosi saggi apparsi sulle singole traduzioni classiche di Pasolini, citati nel corso di questo lavoro, basti qui ricordare M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma, 2007 (prima edizione, La Nuova Italia, Firenze, 1996), in cui viene analizzata la traduzione dell'*Oresteia*; L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini. Un progetto di teatro fra antico e moderno*, Quattroventi, Urbino, 2006, dedicato alla traduzione del *Miles gloriosus*; i saggi dedicati alle traduzioni apparsi nei due volumi miscelanei *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. Todini, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995 e *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. Fabbro, Forum, Udine, 2004.

di poesie *Le ceneri di Gramsci* (1957). Come verrà ampiamente dimostrato nel secondo capitolo, dedicato appunto all'*Orestide*, Pasolini, per sua esplicita ammissione, compie una rilettura in chiave politica e civile della trilogia eschilea. Anche questa rilettura deve molto alla contemporanea produzione poetica pasoliniana, la già citata raccolta *Le ceneri di Gramsci* e *La religione del mio tempo* (1961). Degno di nota, inoltre, come verrà ampiamente dimostrato, è il fatto che con questa traduzione Pasolini sperimenta lo stile che utilizzerà nelle sue tragedie, la cui prima ideazione risale al 1966. La resa eschilea risulta di notevole importanza, quindi, per la concezione pasoliniana del teatro (e nella fattispecie del teatro tragico), espressa in forma analitica nel 1968 nel *Manifesto per un nuovo teatro*. Come appendice a questo secondo capitolo è stata posta una breve analisi degli *Appunti per un'Orestide africana* (1969), il film che, secondo Pasolini, avrebbe dovuto costituire una trasposizione della trilogia eschilea nell'Africa contemporanea.

Il capitolo successivo è dedicato all'analisi della traduzione parziale dell'*Antigone* di Sofocle, alla quale Pasolini comincia a lavorare nell'autunno del 1960. Tale traduzione solamente abbozzata (si interrompe al v. 281) è strettamente legata, come verrà dimostrato, alla precedente traduzione dell'*Oresteia*. Da essa infatti riprende la rilettura in chiave politica della tragedia antica nonché lo stile caratterizzato da una «locuzione bassa, ragionante»².

Il quarto capitolo analizza la presenza delle *Trachinie* di Sofocle nella tragedia di Pasolini *Affabulazione*. All'interno di essa il poeta attua infatti diversi rimandi alle vicende delle *Trachinie*, nelle quali Ercole viene insolitamente presentato come ferito e agonizzante. Soprattutto nella prima stesura del VI Episodio, poi sostituito nella versione definitiva, Pasolini intendeva creare un travestimento delle vicende tragiche all'interno dell'ambiente dell'alta borghesia milanese degli anni Sessanta, inserendo nel testo la traduzione di alcuni versi delle *Trachinie*. Il Padre e il Figlio, nella sezione poi eliminata, venivano rappresentati come Ercole e il figlio Illo nella parte finale della tragedia sofoclea: il Padre, agonizzante a causa di un vestito capace di provocare la morte regalatogli dalla moglie (con un esplicito rimando alla veste avvelenata inconsapevolmente donata a Ercole dalla moglie Deianira), come Ercole, chiede al Figlio di essere portato su un monte e bruciato. Risulterà quindi interessante notare come lo stile della traduzione di questi pochi versi delle *Trachinie*

² P.P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, ora in TE, p. 1008.

possieda dei punti in comune con quello dell'*Orestide* nonché della versione parziale dell'*Antigone*.

A chiudere la prima parte dedicata alla traduzione dei classici greci è un capitolo sui versi dell'*Edipo re* di Sofocle e della *Medea* di Euripide tradotti dallo stesso Pasolini e inseriti nelle sceneggiature degli omonimi film. Anche queste traduzioni, come verrà dimostrato, possiedono degli elementi in comune con la precedente traduzione dell'*Oresteia* da un punto di vista sia stilistico che tematico.

Il primo capitolo della seconda parte, dedicata alle traduzioni dei classici latini, si concentra sull'analisi della resa parziale del primo libro dell'*Eneide* iniziata da Pasolini nel 1959. Come si legge nella *Lettera del traduttore* scritta per l'*Orestide*, la proposta di Gassman e Lucignani di tradurre la trilogia eschilea arriva a Pasolini proprio da una notizia relativa alla sua attività di traduttore dell'*Eneide*: «Ho cominciato a tradurre l'*Orestide* su richiesta di Gassman, il che significa del tutto impreparato. È vero che la richiesta di Gassman mi è stata fatta in seguito alla notizia che io stavo traducendo Virgilio – e il giro un po' si chiude: ma Virgilio non è Eschilo e il latino non è il greco»³. Il progetto di tradurre l'*Eneide*, come poi quello della traduzione dell'*Antigone*, è caduto probabilmente a causa dei numerosi impegni del poeta, in quel periodo occupato soprattutto come sceneggiatore per il cinema. Quello che resta di questa traduzione solamente iniziata, i primi circa trecento versi del libro primo, sono un'altra interessante testimonianza dell'approccio di Pasolini ai testi della classicità. Come Pasolini progetterà di rendere l'*Oresteia* per mezzo di una «locuzione bassa, ragionante», così sceglie di tradurre l'*Eneide* in uno stile 'dimesso' e 'quotidiano', lontano dallo stile altisonante che caratterizza molte traduzioni, anche contemporanee, dell'epica.

Infine, il secondo capitolo della seconda parte è dedicato ad un'altra importante traduzione di un classico latino realizzata da Pasolini: oggetto dell'analisi è *Il vantone*, la «traslazione» in un romanesco «da avanspettacolo» del *Miles gloriosus* di Plauto. Anche questa traduzione, come l'*Orestide*, nasce da una proposta di Vittorio Gassman per una messa in scena del Teatro Popolare Italiano. Lo spettacolo, tuttavia, non verrà messo in scena poiché non adatto a una compagnia teatrale poco familiare con il romanesco. La traduzione verrà recuperata due anni dopo, nel 1963, dal regista Franco Enriquez per una

³ *Ivi*, p. 1007.

reappresentazione della Compagnia dei Quattro al Teatro La Pergola di Firenze. *Il vantone*, come è stato notato, si presenta come un «un esercizio linguistico e teatrale di «rifacimento»»⁴ diverso, quindi, dall'*Orestide* che aveva permesso al traduttore una sorta di identificazione ideologica con l'autore tradotto nonché la sperimentazione di uno stile poi utilizzato per il proprio teatro a venire. Il «rifacimento» del *Miles* è realizzato, come accennato, in un dialetto romanesco che è comunque lontano da quello utilizzato per *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959). Come scrisse Pasolini in una nota che accompagnava la traduzione, «anche il dialetto da me introdotto, integro o contaminato, ha quel sapore. Sa più di palcoscenico che di trivio. Anche la rima, da me inaspettatamente, credo, riassunta, vuol avere quel tono basso, pirotecnico. Il nobilissimo “volgare”, insomma, contagiato dalla volgarità direi fisiologica del capocomico... della soubrette...»⁵. Anche il «rifacimento» del *Miles* in un romanesco da avanspettacolo, come verrà dimostrato, pure presentando notevoli differenze rispetto alle precedenti versioni tragiche, possiede un'impronta stilistica, se così si può dire, 'antifilologica' rispetto alle traduzioni che circolavano all'epoca, 'purgate' e 'imbalsamate'. Come scrisse Alfonso Traina in una recensione del 1965, «solo un dialetto, già ricco di tradizioni letterarie, può oggi avere la forza evocatrice, la sanguigna concretezza del latino di Plauto»⁶.

⁴ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma, 2012, p. 428.

⁵ TE, p. 1110.

⁶ A. Traina, *Recensione a Plauto, «Il Vantone»*, «Convivium», 33, 1965, p. 221.

Parte prima: le traduzioni dal greco

Le traduzioni giovanili dei frammenti di Saffo

La prima traduzione da un autore classico realizzata da Pasolini si situa cronologicamente nel periodo friulano. Il poeta si cimenta infatti con la resa, proprio nel dialetto friulano, di quattro frammenti di Saffo, adesso pubblicati nella sezione dedicata alle traduzioni poetiche pasoliniane dei due volumi dei Meridiani che raccolgono tutte le poesie¹. In questo periodo, come è noto, Pasolini scrive diverse poesie in friulano che confluiranno nella sua prima raccolta, *Poesie a Casarsa*, del 1942, la prima sezione de *La meglio gioventù* (1954). Le traduzioni saffiche, come è stato notato, «sono tutte anteriori al 1949»² e, per la precisione, «databili al periodo 1945-1947»³. Per avviare un'analisi delle traduzioni pasoliniane, vengono adesso riportati qui sotto i testi frammentari di Saffo nell'edizione curata da Eva Maria Voigt⁴, seguiti dalla traduzione italiana, recente e letterale, di Antonio Aloni⁵, dalla versione friulana e dalla relativa traduzione italiana realizzata dallo stesso Pasolini (secondo un procedimento utilizzato anche nei suoi componimenti in friulano, il poeta fornisce sempre una sua versione in italiano):

Fr. 95 V.

.ου[

ἦρ' ἄ[

δηρατ.[

¹ I primi tre frammenti sono stati pubblicati nel 1996 da Massimo Fusillo nella prima edizione del suo volume *La Grecia secondo Pasolini*. Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 185-186.

² *Ivi*, p. 186.

³ F. Condello, *Pasolini traduttore di Saffo: note di lettura*, «Testo a fronte», 37, 2007, p. 23.

⁴ *Sappho et Alcaeus*, ed. E. M. Voigt, Atheneum-Polak & Van Gennep, 1971. Si è scelto di non utilizzare il testo greco riportato da Siti che, come è stato notato (cfr. F. Condello, *Pasolini traduttore di Saffo*, cit., n. 7, p. 35), «è purtroppo afflitto da molti refusi e comprende supplementi che non corrispondono alla resa di Pasolini». Tra l'altro, Siti non specifica da quale edizione di Saffo è tratto il testo che riporta.

⁵ Saffo, *Frammenti*, a cura di A. Aloni, Giunti, Firenze, 1997.

Γογγυλα.[
ἤ τι σᾶμ'έθε.
παισι μάλιστα.[
μας γ'εἴσηλθ'έπ.[
εἶπον· ὦ δέσποτ', έπ.[
ο]ὐ μὰ γὰρ μάκαιραν [
ο]ὐδέν ἄδομ'έπαρθ'άγα[
κατθάνην δ'ἴμερός τις [έχει με και
λωτίνοις δροσόεντας [ᾠ-
χ[θ]οις ἴδην' Αχερ[
.].ρεσαιδ.[
.].νδετον[
μητισει[

Gongila... / certo un segno... / a tutti (?) soprattutto... / Hermes giunse... / io dissi:
«Signore... / no, per la (dea) beata... / non provo piacere a essere troppo esaltata... / e di morire un
desiderio mi tiene e / le rive coperte di rugiada e loto / dell'Acheronte vedere...

Èrmes a lunc clamavi.

Signòur, soi sola, jùdimi.

Nuja a mi plas.

Muarta i vuei zì a lis rivis

ke la fresça rosàda

a fa flurì

Ermes a lungo chiamavo. Signore, sono sola, aiutami. Niente mi piace. Morta voglio andare
alle rive che la fresca rugiada fa fiorire⁶.

⁶ TP II, p. 1329.

Fr. 140 V.

καθθναίσκει, Κυθήρη', ἄβρος Ἄδωνις·
[τί κε θεῖμεν;
καττύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε
[χίτωνας.

Muore, o Citerea, il tenero Adone; cosa possiamo fare? Battetevi il petto, ragazze, e strappate le vesti.

«Adòn al mòur
oh tenerùt
- nu se fasìn?»
«Pètiti il còur
O fantassìn,
svèstiti nut»

«Adone muore, oh tenerello – noi che facciamo?» Svestiti nudo, oh fanciullino, battiti il cuore»⁷.

Fr. 168B V.

Δέδυκε μὲν ἅ σελάννα
καὶ Πληιάδες· μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὥρα·
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.

È tramontata la luna, / e le Pleiadi; mezzanotte, / l'ora passa, / e io dormo sola.

O Zonentùt, la Lùna
a va jù cu li Pléiadis
E tu cun lòur. Jo i resti
besòla tal me jet.

O Gioventù, la Luna tramonta con le Pleiadi. E tu con quelle. Resto da sola nel mio letto»⁸.

⁷ *Ibidem.*

Fr. 31 V.

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-
σας ὑπακούει
καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μάν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.
ὥς γάρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώνη-
σ' οὐδέν ἔτ' εἴκει,
ἀλλὰ †κὰμ† μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λέπτον
δ' αὐτικά χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
ὀπάτεσσι δ' οὐδέν ὄρημμ', ἐπιβρό-
μεισι δ' ἄκοναι,
†έκαδε† μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐται·
ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ +καὶ πένητα

Sembra a me simile agli dèi / quell'uomo, che di fronte a te / siede e da presso il dolce tuo / parlare ascolta, // e
il riso amabile; proprio questo a me / il cuore nel petto fa balzare: / se ti vedo subito non so più nulla dire, // ma
la lingua si spezza, sottile / presto sotto la pelle corre un fuoco, / con gli occhi niente più vedo, rombano / le
orecchie // sopra me si versa sudore, un tremito / tutta mi assale, più verde dell'erba / divento, e dal morire
poco lontana / mi sembro; // ma tutto si può sopportare...

Dongia di te, beàt
cui c'al vuarda i toi lavris
discori e ridi!

Subit dentri tal sen
jo i trimi, e un strac respir
mi lea la vòus.

Cu i puors vui doloòus
i rit, e intant i sint
businà il sanc.

⁸ *Ibidem.*

Duta in suddòur mi vuardi
impalidi com'erba
disculurida.

La muàrt, la muàrt jo i sint
fami eco al puor ridi.
Soi fòur di me.

Vicino a te, beato chi guarda i tuoi labbri che discorrono e ridono! Subito, dentro il mio seno, io tremo e uno stanco respiro mi lega la voce.

Coi poveri occhi dolenti, rido, e intanto ascolto mormorare il sangue.

Tutta in sudore, mi guardo andar scolorendo, come un'erba patita.

La morte, la morte, io sento, farmi eco al povero riso. Sono fuori di me⁹.

La traduzione dei frammenti di Saffo rientra nell'ambito dei numerosi esperimenti di traduzione poetica in friulano realizzati da Pasolini. Nel secondo volume dei Meridiani che raccoglie tutte le sue poesie troviamo traduzioni in friulano da molti autori, sia italiani che stranieri: Rimbaud, Jimenez, Jorge Gullén, García Lorca, Eliot, Hölderlin, Stefan George, Trakl, Sei Shonagon, Tommaseo¹⁰, Pascoli e Ungaretti. Le versioni saffiche sono comunque, a quel che risulta, il primo esperimento di traduzione poetica di Pasolini. Si deve ricordare che verso la fine degli anni Quaranta il poeta dimostra un particolare interesse per la poetessa di Lesbo. Infatti, in *Atti impuri*, un romanzo al quale Pasolini lavora tra il 1947 e il 1950, è inserita la citazione (riportata in traslitterazione italiana) di un verso di Saffo: il personaggio di Paolo, parlando con Dina, cita in greco un verso proveniente dal frammento 36. Questo è il contesto, in cui la citazione di carattere menippeo in una lingua diversa è introdotta dal personaggio mediante un rimando all'universo poetico saffico¹¹:

«Quella», proseguì Paolo, «è la stessa luna che risplendette alle spalle di Saffo». C'erano, nella sua voce, la retorica e le lacrime di prima; ma anche un profondo, intoccabile mistero che era il suo sesso».

⁹ *Ivi*, p. 1331.

¹⁰ Per la traduzione in friulano dei *Canti del popolo greco* di Tommaseo si veda G. Santato, *Pasolini e i «Canti del popolo greco» di Tommaseo*, ora in Id., *Pasolini e Volponi (e variazioni novecentesche)*, Mucchi, Modena, 2016, pp. 17-40.

¹¹ Per l'analisi della citazione di carattere menippeo del frammento di Saffo cfr. quanto ho scritto in P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Le Monnier, Firenze, 2007, pp. 55-56.

Con le mani in tasca e il viso, abbronzato sotto i capelli ondulati, chino sul petto, egli sospirava, come scherzando, delle strane parole.

«Che cosa stai dicendo adesso?» domandò Dina.

«Tethnakai d'adolos thelo» disse Paolo scandendo le sillabe con un'espressione tra ridente e offensiva.

«E che cosa vuol dire?»

«Vorrei veramente essere morto».

Queste parole colpirono Dina profondamente, perché ne sentiva una malata e segreta verità. Ma quella sera del 23 agosto era destinata a fissarsi nella memoria con tutti i suoi particolari anche per altre ragioni, che parvero mettervi il suggello di una necessità¹².

La trasposizione al maschile (nell'originale è «vorrei veramente essere morta») dimostra l'utilizzo pasoliniano della citazione, perfettamente inserita all'interno del nuovo contesto, senza creare alcun effetto di contrasto¹³. Come si può vedere, la presenza di Saffo in questo brano di *Atti impuri* non si limita esclusivamente alla citazione ma quest'ultima, appunto, è introdotta da un rimando all'universo poetico della poetessa per mezzo dell'immagine della luna: «la stessa luna che risplendette alle spalle di Saffo». Tra l'altro, la luna è presente anche nel frammento 168B Voigt, che Pasolini ha tradotto: può darsi, perciò che, nel momento in cui l'autore scrive questa frase nel suo romanzo, pensi proprio al frammento che egli aveva tradotto in friulano e non a quello che, invece, viene effettivamente citato nel romanzo. Inoltre, lo stesso verso citato in *Atti impuri* è posto come esergo alla raccolta *Poesie* (1945), dedicate al fratello Guido. In questa raccolta, poi, è presente una poesia dal titolo *Un canto di Saffo*, che può riecheggiare il titolo leopardiano *L'ultimo canto di Saffo*, nel quale è presente l'immagine poetica della morte¹⁴ probabilmente ispirata dagli stessi frammenti saffici. Come si vede, perciò, l'interesse per Saffo non è unicamente relegato alla traduzione. Si potrebbe pensare che Pasolini, nel mondo poetico di Saffo, trovi quasi una corrispondenza col proprio universo mitico e poetico friulano. Quello trascorso in Friuli, infatti, è per Pasolini un vero e proprio «tempo del mito»: «il tempo friulano di Pasolini è un *altro* tempo: il tempo del mito. Questo mito si circonda della religiosità arcaica e contadina del Friuli cristiano: si esprime spesso nelle forme della liturgia cristiana, di cui subisce una fascinazione estetica ossessiva»¹⁵.

¹² RR I, p. 107.

¹³ Per la modalità delle citazioni nella narrativa di Pasolini rimando di nuovo al mio *L'ombra corsara di Menippo*, cit., pp. 53-133.

¹⁴ Si leggano questi versi: «Per te sento la morte in ogni attimo / che m'abbandona» (TP II, p. 641).

¹⁵ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 53. Cfr. anche Id., «L'abisso tra corpo e storia». *Mito, storia e Dopostoria*, ora in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., pp. 41-72 e Id., *Paesaggio poetico, paesaggio simbolico e echi provenzali*

Da un punto di vista linguistico, il primo contatto con il friulano appare come una ‘folgorazione’ puramente legata al suono, quando il poeta sentì pronunciare da un giovane contadino la parola «rosada». Lo spiega lo stesso Pasolini in *Empirismo eretico*:

Risuonò la parola *rosada*. Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada, i Socolari, a parlare. Un ragazzo alto e d’ossa grosse... Proprio un contadino di quelle parti... ma gentile e timido come lo sono certi figli di famiglie ricche, pieno di delicatezza, poiché i contadini, si sa, lo dice Lenin, sono dei piccolo-borghesi. Tuttavia Livio parlava certo di cose semplici ed innocenti. La parola «rosada» pronunciata in quella mattinata di sole, non era che una punta espressiva della sua vivacità orale. Certamente quella parola in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende di qua dal Tagliamento, non era mai stata scritta. Era stata sempre e solamente un suono. Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo m’interruppi subito [...] E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un insieme di suoni: comincia per prima cosa col rendere grafica la parola *rosada*.¹⁶

Era una mattina dell’estate del 1941 e per Pasolini rappresenta l’atto di nascita della sua poesia in friulano. Il poeta rimane folgorato dalla sonorità intrinseca di una parola - pronunciata in campagna da un contadino - che mette in atto un cortocircuito di immagini e sensazioni nella sua fantasia. Nascono quindi i primi componimenti di *Poesie a Casarsa*, raccolta che ebbe una brillante recensione da parte di Gianfranco Contini. «Rosada» è presente in *Dili*, una delle prime poesie della raccolta: «Ti Jos, nini, tai nustris cuàrps, / la fresc-cia rosada / dal timp pierdùt, Vedi fanciullo, sui nostri corpi la fresca rugiada del tempo perduto»¹⁷. Anche nella traduzione del primo dei tre frammenti di Saffo, si trova la parola «rosada» associata all’aggettivo «fresça»: «Muartà i vœi zì a li srivis / ke la fresça rosàda / a fa flurì. Morta voglio andare alle rive che fresca rugiada fa fiorire»¹⁸. Con «rosada», qui, Pasolini traduce il greco *δρoσóεντας*, cioè «rugiadose», «bagnate di rugiada», con riferimento alle «rive d’Acheronte». Probabilmente, il giovane poeta ha avvertito nella parola greca *δρoσóεντας* un corrispondente sonoro di «rosada» e ha cercato di trasporre nella lingua ‘mitica’ e fuori dal tempo del Friuli un’altra lingua mitica e lontana, inserita in un passato altrettanto ‘mitico’, legato a quei «tempi beati»¹⁹ di cui parla Lukács nel suggestivo incipit del suo *Teoria del romanzo*, perché «il greco conosce soltanto risposte,

nell’immagine del Friuli, ivi, pp. 73-99.

¹⁶ SLA I, p. 1318.

¹⁷ TPI, p. 12.

¹⁸ *Ivi*, p. 1329.

¹⁹ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. it. Garzanti, Milano, 1974, p. 53.

nessuna domanda; soltanto soluzioni (ancorché enigmatiche), nessun enigma; soltanto forme, non caos»²⁰. Non è un caso, infatti, che nel saggio del 1946 *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, Pasolini definisca il friulano come una «specie di dialetto greco o di volgare appena svincolato dal preromanzo con tutta l'innocenza dei primi testi di una lingua»²¹, dove «greco» corrisponde a «lingua pura». Pasolini utilizza la stessa espressione, un anno dopo, nel saggio *Sulla poesia dialettale*, per definire l'opera di Salvatore Di Giacomo, nelle cui poesie «insieme a una musicalità greca convive un 'verismo greco' (quando greco corrisponde a puro, a lingua pura)»²². La «pura» lingua di Saffo viene perciò traslata nella «pura» lingua friulana, e in questo movimento linguistico avviene anche un importante movimento culturale e simbolico. La greicità classica e il suo 'mito' di purezza pare rivivere nel mondo mitico del Friuli.

Come è stato notato²³, è evidente nelle traduzioni pasoliniane l'influsso della traduzione dei *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo uscita nel 1940. Come Pasolini scrive in una lettera a Franco Farolfi del settembre 1940, la lettura delle traduzioni quasimodiane lo entusiasmò molto: «Adesso non faccio altro che studiare e leggere. Ho letto *Le Occasioni* di Montale che mi è piaciuto ma non mi ha entusiasmato, entusiasmato mi ha invece la traduzione di Quasimodo dei lirici greci»²⁴. La traduzione di Quasimodo è un sicuro riferimento per Pasolini traduttore di Saffo ma è comunque esagerato affermare, come fa Federico Condello, che le versioni pasoliniane «siano non già "dal greco di Saffo", bensì – con ogni evidenza – dall'italiano di Quasimodo»²⁵. Nel momento in cui Pasolini traduce Saffo è ancora abbastanza fresco degli studi del greco al liceo Galvani di Bologna dove ebbe come insegnante l'insigne grecista Carlo Gallavotti²⁶. Si può quindi ipotizzare un'attenzione, da parte del giovane traduttore, al testo greco senza pensare a una forte dipendenza da un testo intermedio come quello di Quasimodo (o addirittura, come suggerisce Condello, una traduzione in friulano dell'italiano di Quasimodo). È vero che

²⁰ *Ivi*, p. 55.

²¹ SLA I, p. 160. Cfr. E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Le Lettere, Firenze, 1997, p. 105.

²² SLA I, p. 262.

²³ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 186.

²⁴ P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954, con una cronologia della vita e delle opere*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino, 1986, p. 14.

²⁵ F. Condello, *Pasolini traduttore di Saffo*, cit., p. 28.

²⁶ Ricavo questa notizia da una relazione di Andrea Cerica al Convegno annuale del dottorato «Pegaso» in Scienze dell'antichità e archeologia dell'Università di Siena, dal titolo *Le Antigoni di Pasolini. Un esempio dalle ricerche del primo anno* (Siena, 24 febbraio 2017).

Pasolini traduttore utilizza spesso dei testi intermedi, come ad esempio nelle traduzioni dal giapponese o dal tedesco, lingue che addirittura non conosceva. Anche la dipendenza della versione pasoliniana dell' *Orestide* dal francese di Mazon, come è stata ipotizzata da Enzo Degani, non è così netta, come cercherò di dimostrare nelle pagine seguenti di questo lavoro²⁷. Nelle versioni da Saffo, comunque, si nota una dipendenza diretta dal testo greco che Pasolini, come di consueto, rende sulla pagina con uno stile personale, facendosi sentire quel «grado di rifrazione» che, secondo Georges Mounin, caratterizza l'opera di traduzione di uno scrittore o un poeta dotato di un suo peculiare universo poetico²⁸. Dimostrazione della diretta dipendenza dal testo greco è, nella traduzione del primo frammento, la resa di $\delta\rho\sigma\acute{o}\epsilon\nu\tau\alpha\varsigma$ («rugiadose») con «rosada». Pasolini, molto probabilmente, non traduce con l'aggettivo «rugiadose» (sciogliendo tale aggettivo in una forma perifrastica) per utilizzare la parola «rosada» che, come precedentemente osservato, per lui aveva assunto una particolare importanza fonica e simbolica. Una dipendenza da Quasimodo si nota, invece, soprattutto nella traduzione del primo verso (come il poeta siciliano, Pasolini tralascia la traduzione dei primi sei versi, troppo mutili²⁹): «Èrmes a lunc clamavi», non presente in greco (dove è scritto «Ermes giunse»). La traduzione di Quasimodo, infatti, così suona: «Ermes, io lungamente ti ho invocato»³⁰. Una certa dipendenza dal testo-guida quasimodiano è anche nel secondo verso, «Signòur, soi sola, jùdimi», che il poeta siciliano così traduce: «In me è solitudine: tu aiutami, despota»³¹.

Nella traduzione del secondo frammento spicca la resa di $\kappa\acute{o}\rho\alpha\iota$ («fanciulle») con «fantassìn» («fanciullino»), un termine che non è riscontrabile nelle poesie friulane ma che è presente, invece, ne *I Turcs tal Friul*, un atto unico in prosa che Pasolini scrive intorno al 1944 e che non verrà mai né rappresentato né pubblicato. Qui, nel suo discorso iniziale, il personaggio di Pauli Colus afferma: «Odour di fen e di erbis bagnadis; odour di fogolars; odour q'ì sintivi di fantassìn tornant dal çamp (Odore di fieno e di erbe bagnate; odore di focolari; odore che io sentivo da ragazzo tornando dal campo)»³². Nella traduzione saffica è evidente la «rifrazione» del mondo poetico delle poesie friulane di Pasolini, in cui la

²⁷ Cfr. E. Degani, *Eschilo, Orestide, traduzione di Pier Paolo Pasolini (II Quaderno del teatro popolare italiano, Einaudi, Torino, 1960)*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 89, 1961, pp. 187-192.

²⁸ Cfr. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, trad. it. Einaudi, Torino, 1965, pp. 149-150.

²⁹ Cfr. F. Condello, *Pasolini traduttore di Saffo*, cit., p. 28.

³⁰ S. Quasimodo, *Lirici greci*, con due scritti introduttivi di L. Anceschi, Mondadori, Milano, 1979, p. 35.

³¹ *Ibidem*.

³² TE, p. 42.

morbosità legata alle immagini di morte si unisce all'immaginario omoerotico che domina la raccolta. Il «tenerùt» (che il poeta traduce in italiano con un «tenerello» che può ricordare il leopardiano «perivi, o tenerella» di *A Silvia*) Adone che muore può ricordare il «Narcìs» de *Il nini muàrt* che aveva «il colore della sera» «quand li ciampanis a sùnin di muart (quando le campane suonano a morto)»³³.

Non è un caso, infatti, che su quattro frammenti Pasolini ne scelga tre in cui dominano le immagini di morte. Oltre al 95 e al 140, è anche il 31 Voigt in cui Pasolini inserisce nella resa molto libera dei versi finali (τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴδιεύης / φαίνομ' ἔμ' αὔται, «dal morire poco lontana mi sembra») una iterazione del sostantivo «la muàrt» («la morte»): «La muàrt, la muàrt jo i sint / fami eco al puor ridi. / Soi fòur di me (La morte, la morte, io sento, farmi eco al povero riso. Sono fuori di me)»³⁴. Le immagini di morte sono assai frequenti anche nelle poesie friulane: ad esempio, si può ricordare la già citata *Nini muàrt*, ma anche *Li letanis dal bel fi* (*Le litanie del bel ragazzo*): «Vuei a è Domènia / doman a si mòur / vuei mi vistis / di seda e di amòur (Oggi è domenica domani si muore, oggi mi vesto di seta e d'amore)»³⁵. E, fin nel titolo, *Ciants di un muart* (*Canto di un morto*): «A bat na ciampana. / I soi muàrt (Batte la campana. Io sono morto)»³⁶. L'immagine della morte, in stretta correlazione con l'opera della poetessa greca, è presente, come già precedentemente osservato, anche nel già citato *Un canto di Saffo*: «Per te sento la morte in ogni attimo / che m'abbandona»³⁷.

Interessante, nella traduzione pasoliniana del secondo frammento, è anche la sostituzione dell'immagine delle fanciulle che si strappano le vesti in segno di lutto con quella erotica del fanciullino che si spoglia nudo. L'immagine del lutto e della morte, per Pasolini, è quindi strettamente legata all'eros: l'immagine mortuaria, in questo modo, come in molte delle poesie friulane, si stempera in narcisistiche contemplazioni³⁸, «in una fusione di estetismo, religione e sensualità»³⁹.

Il terzo frammento, quello classificato come 168B Voigt, è stato probabilmente scelto da Pasolini per la presenza, in esso, dell'immagine della luna. Come già ricordato, in *Atti*

³³ TP I, p. 10.

³⁴ TP II, p. 1331.

³⁵ TP I, p. 15.

³⁶ *Ivi*, p. 47.

³⁷ TP II, p. 641.

³⁸ Cfr. P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo*, cit., pp. 19-20.

³⁹ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 56.

impuri, il personaggio di Paolo, prima di citare un verso della poetessa, afferma «quella è la stessa luna che risplendette alle spalle di Saffo»⁴⁰. Molto probabilmente, Pasolini, nel periodo ‘letterario’ friulano, associava strettamente l’immagine della luna alla poesia saffica: si può notare che tale immagine è presente anche in una poesia della già citata raccolta del 1945 (*Poesie*, alla quale appartiene anche *Un canto di Saffo*) dal significativo titolo di *Frammento*. Qui, la luna ricorre per ben tre volte in pochi versi, mentre l’incipit così suona: «Infinita risplende sul mio tetto / e sui monti la luna»⁴¹. Probabilmente, nel titolo della poesia si può incontrare un riferimento proprio ai frammenti saffici, come se il poeta volesse creare egli stesso un «frammento» ‘alla maniera’ di Saffo.

Nella traduzione pasoliniana del frammento, come è stato osservato, l’inserimento dell’invocazione alla «Gioventù» («O Zoventù») è stato probabilmente ispirato dalla versione di Quasimodo⁴², nella quale è inserita, seppure in modo diverso, la «giovinezza» (non presente, invece nel testo originale): «Tramontata è la luna / e le Pleiadi a mezzo della notte; / anche giovinezza già dilegua, / e ora nel mio letto resto sola»⁴³.

Nel quarto e ultimo frammento, il 31 Voigt, la traduzione dei primi versi appare improntata alla rapidità e all’ellissi: Pasolini sembra mirare a semplificare e abbreviare il testo. Questo procedimento, come vedremo, verrà attuato dal poeta anche nelle successive e più mature traduzioni classiche dall’*Eneide*, da Eschilo, da Sofocle e da Plauto. La frase iniziale: Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν / ἔμμεν’ ὄνηρ, ὅτις ἐνάντιός τοι / ἰσδάνει... («Sembra a me simile agli dèi / quell’uomo, che di fronte a te / siede...») è saltata e semplificata in: «vicino a te, beato chi guarda i tuoi labbri che discorrono e ridono (Dongia di te, beàt / cui c’al vuarda i toi lavris / discori e ridi!)»⁴⁴. Sparisce la figura dell’uomo che, privilegiato e perciò simile agli dei per il fatto di poter sedere vicino all’amata della poetessa, ne ascolta la voce e il sorriso, semplificata in un indefinito «chi» («cui»). Per il resto la traduzione è abbastanza fedele all’originale tranne che per l’introduzione dell’immagine del sangue, non presente in greco. Pasolini, infatti, scrive: «[...] e intant / i sint businà il sanc (e intanto ascolto mormorare il sangue)»⁴⁵, mentre nel testo originale sono le orecchie che mormorano, che «rombano». Nei versi successivi,

⁴⁰ RR I, p. 107.

⁴¹ TP II, p. 647.

⁴² Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 187 e F. Condello, *Pasolini traduttore di Saffo*, cit., p. 30.

⁴³ S. Quasimodo, *Lirici greci*, cit., p. 21.

⁴⁴ TP II, p. 1331.

Pasolini introduce l'immagine dell'«erba patita» («Duta in sudour mi vuardi / impalidi com'erba / discolorida, tutta in sudore, mi guardo andar scolorendo, come un'erba patita»⁴⁶), mentre nel testo originale leggiamo: «più verde dell'erba divento» (χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι). Infine, nell'ultimo verso, come già osservato, Pasolini sostituisce alla frase τεθνάκην δ' ὀλίγω ἔπιδούης / φαίνομ' ἔμ' αὐται, («dal morire poco lontana mi sembro»), l'iterazione del sostantivo «la muàrt» («la morte»): «La muàrt, la muàrt jo i sint / fami eco al puor ridi. / Soi fòur di me (La morte, la morte io sento, farmi eco al povero riso. Sono fuori di me)»⁴⁷. Un'altra interessante aggiunta di Pasolini è la frase «farmi eco al povero riso», non presente nel testo originale. Mediante questo inserimento si crea un avvicinamento di due termini antitetici come la morte e il riso. Il gusto per la contaminazione di eros e morte, di accenti festosi e ridenti e di tonalità funebri si riscontra del resto in molte delle poesie friulane della *Meglio gioventù*. La contaminazione antitetica di eros, riso e morte è inoltre un tratto tipico dell'opera pasoliniana, compresa quella poetica, riconducibile all'antica satira menippea⁴⁸.

L'aspetto più interessante delle traduzioni in friulano dei frammenti di Saffo è sicuramente la «rifrazione», in esse, di molte tematiche presenti nelle prime poesie de *La meglio gioventù*. La poesia di Saffo (attraverso la mediazione delle versioni quasimodiane) inoltre, appare un importante punto di riferimento per diverse composizioni friulane, tanto da essere citata anche in *Atti impuri*, un romanzo al quale Pasolini inizia a lavorare nel 1947, proprio nel periodo in cui si collocano le traduzioni. Negli anni friulani, Pasolini è già un poeta e un autore con un peculiarissimo stile, caratterizzato da alcuni nuclei tematici principali che ruotano attorno all'eros, stretti, come già notato, «in una fusione di estetismo, religione e sensualità»⁴⁹. Tale stile, assieme ai suoi caratterizzanti nuclei tematici, viene già sapientemente trasfuso nella traduzione di un'autrice classica che Pasolini rende 'sua', personale, per mezzo di una traduzione che diviene anche un rifacimento, una riscrittura.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Per la presenza di tratti menippeici nelle poesie di Pasolini, cfr. P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo*, cit., pp. 13-52.

⁴⁹ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 49.

L'Orestiade

Pasolini inizia a tradurre l'*Oresteia* di Eschilo (che Gassman e lo stesso traduttore denomineranno *Orestiade*) nel 1959 su richiesta di Vittorio Gassman, «in seguito alla notizia che io stavo traducendo Virgilio»¹. Pasolini, nello stesso anno, aveva iniziato a tradurre l'*Eneide*, traduzione che però non verrà mai portata a termine: si interrompe infatti al v. 301 del libro I. Gassman e il regista Lucignani avevano interpellato Pasolini per una traduzione della trilogia eschilea finalizzata ad una messa in scena della compagnia del Teatro Popolare Italiano al Teatro greco di Siracusa². I due avevano trovato in Pasolini l'autore ideale per una rilettura in chiave politica della trilogia, poiché pensavano ad una messa in scena 'filtrata' attraverso le idee espresse da George Thomson nel suo saggio *Eschilo e Atene*, nel quale lo studioso attua una interpretazione in chiave marxista del passaggio dalla società arcaica e 'primitiva' al regime democratico ateniese. Come è stato notato, «l'opera di Thomson è uno degli esempi più infelici di critica marxista, in quanto ricerca corrispondenze meccaniche tra l'evoluzione sociale e l'opera letteraria»³; d'altronde, «nel 1960 una lettura marxista doveva comunque risultare assai stimolante per una compagnia teatrale che cercava un approccio anticlassicistico e antiaulico alla tragedia greca»⁴. Nel volume della collana «Quaderni del Teatro Popolare Italiano», che esce presso Einaudi, il

¹ P.P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, in TE, p. 1008.

² Per le vicende relative ai rapporti fra Pasolini, Lucignani e Gassman si veda l'esauritivo documentario video di Monica Centanni e Margherita Rubino, *Gassman, Pasolini e i filologi*, «Engramma», 29 giugno 2005. Si può ricordare che Monica Centanni è l'autrice della traduzione del testo dell'*Oresteia* per una bella, recente messa in scena della trilogia eschilea ad opera del Teatro Nazionale di Napoli, per la regia di Luca De Fusco, che ha debuttato a Napoli nel novembre 2015 ed è stata rappresentata al Teatro Verdi di Padova dal 26 al 30 aprile 2017.

³ M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 143.

⁴ *Ibidem*.

testo della traduzione pasoliniana è accompagnato da alcuni materiali relativi all'allestimento. Fra di essi incontriamo anche un carteggio fra Lucignani e lo stesso Thomson, nel quale il regista teatrale sollecita l'esigenza di una nuova 'impostazione' scenica della tragedia classica che rifiuti *in toto* l'approccio 'archeologico' e 'filologico' al mondo antico. Lucignani pone l'accento soprattutto sulla necessità di rendere comprensibili per il pubblico contemporaneo molte situazioni ed espressioni che potevano essere capite solo da un pubblico antico, contemporaneo di Eschilo⁵.

Ed è proprio in questa direzione che muove la traduzione di Pasolini. Come egli stesso afferma nella *Lettera del traduttore*⁶ che compare nel programma dello spettacolo di Gassman e Lucignani, «la tendenza linguistica generale è stata a modificare continuamente i toni sublimi in toni civili: una disperata correzione di ogni tentazione classicista. Da ciò un avvicinamento alla prosa, alla locuzione bassa, ragionante»⁷. Con questa affermazione, Pasolini intende rompere con la tradizione classicista italiana secondo la quale un testo antico – e per di più tragico – deve essere reso con uno stile 'sublime', ingessato nei parametri di tutta una tradizione accademica (siamo nel 1959-60 e, ad eccezione soprattutto delle versioni di Manara Valgimigli e di Salvatore Quasimodo, le traduzioni accademiche degli autori antichi erano rivestite da tonalità classicistiche di matrice romantica). Rompendo con la tradizione classicista italiana secondo la quale la traduzione di un testo tragico antico doveva essere rivestito di una lingua aulica, il traduttore supera anche lo scoglio della possibile incomprensione del testo da parte di un pubblico moderno. Alcune traduzioni dell'*Oresteia* precedenti e contemporanee a quella di Pasolini sono infatti intrise di questo 'classicismo' di matrice romantica per quanto riguarda lo stile, la lingua, l'uso di termini volutamente arcaici e 'altisonanti'. Si può pensare alle traduzioni citate da Pasolini nella sua nota – riguardo alle quali dichiara di non essersene servito per mancanza di tempo – di Manara Valgimigli, del 1948 e di Leone Traverso, del 1949. Oppure, alla traduzione italiana che il poeta dichiara di tenere presente nella sua resa, quella di Mario Untersteiner,

⁵ Cfr. la lettera ora in TE, *Note e notizie sui testi*, p. 1216: «Analogo al problema del Coro è quello della versione della trilogia. Molte espressioni che in origine avevano diretto riferimento al pubblico, o che comunque rispondevano al suo gusto, sono oggi per la maggioranza incomprensibili (e ciò, nello spettacolo, si traduce in alcune zone di «non comunicazione» tra palcoscenico e platea), così come risulta di difficile comprensione la "struttura genealogica" della trilogia».

⁶ Si tratta di un testo stampato insieme all'*Orestide* (in Eschilo, *Orestide*, traduzione di P.P. Pasolini, Einaudi, Torino, 1960) che contiene dichiarazioni programmatiche di Pasolini sulla traduzione stessa; con un titolo leggermente diverso (*Nota del traduttore*), il testo si legge anche nel numero speciale del «Notiziario quindicinale» del Teatro Popolare Italiano, a. I, nn. 9-10, 10 giugno 1960: cfr. TE, p. 1221.

pesante e letterale, del 1951. Ma, ad esempio, anche una traduzione più vicina cronologicamente a quella pasoliniana, la versione realizzata da Carlo Carena per Einaudi nel 1956, pur possedendo un *habitus* sicuramente più ‘moderno’ rispetto a quelle precedentemente citate, è ugualmente intrisa di uno spirito aulico e classicista. Ad esempio, Carena sceglie di tradurre in modo esatto e ‘filologico’ gli epiteti delle divinità oppure certi riferimenti geografici antichi. Tutto ciò, per un lettore non addetto ai lavori, cioè per un lettore che non sia uno studente o uno studioso del mondo classico, suona assolutamente incomprensibile, oltre che difficile. Pasolini, invece, come vedremo, sceglie di semplificare o addirittura eliminare epiteti o riferimenti geografici incomprensibili per uno spettatore contemporaneo⁸. Spesso poi, il traduttore rende la sintassi greca in modo ellittico e, addirittura, elimina dei versi che possono apparire ‘difficili’ o incomprensibili avvicinandosi alla pratica ipertestuale della *concisione* delineata da Gérard Genette⁹. Come è stato giustamente osservato, grazie alla messa in scena di Gassman e Lucignani che si avvale della traduzione di Pasolini, si può «conficcare se non la bandierina di un nuovo Eschilo italiano almeno il termometro di una lettura in controtendenza, molto politica e concettuale»¹⁰, quindi anticlassicistica e antiretorica.

Nella *Lettera del traduttore* Pasolini dichiara di avvalersi, per la sua versione, di tre testi:

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), e *Eschilo: Le tragedie* (a cura di Mario Untersteiner, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1947).

⁷ P.P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, *ivi*, p. 1008.

⁸ La pratica della semplificazione era stata già utilizzata da Pasolini nella sua traduzione in friulano di *Alla Dalmazia* (appartenente ai *Canti del popolo greco*) di Tommaseo: come scrive Guido Santato, «dal punto di vista stilistico la traduzione appare volta insieme a una sintesi espressiva e alla semplificazione realistica delle immagini più strettamente letterarie del testo tommaseiano, spesso intraducibili nel dialetto» (G. Santato, *Pasolini e i Canti del popolo greco di Tommaseo*, ora in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 29).

⁹ Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it., Einaudi, Torino 1997, pp. 280-281: la *concisione* «si prefigge di abbreviare un testo senza sopprimerne alcuna parte nematicamente significativa, ma riscrivendolo in uno stile più stringato e producendo quindi a nuove spese un nuovo testo che potrebbe anche non conservare una sola parola dell’originale». Genette, tra gli altri, riporta l’esempio di una tragedia greca, l’*Antigone*, nella traduzione-rifacimento di Jean Cocteau: il traduttore opera «anacronismi, familiarismi nella tradizione del travestimento, una maggiore riduzione delle parti corali» conservando «quasi ogni battuta, ma in uno stile più conciso e più nervoso» (*ivi*, p. 281).

¹⁰ R. Andreotti, *Classici elettrici da Omero al tardoantico*, Rizzoli, Milano, 2006, p. 52.

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".¹¹

La versione pasoliniana da Eschilo, anticlassicistica e antiretorica, mentre ebbe recensioni positive dai critici teatrali¹², non venne bene accolta dal mondo accademico. Il grecista Enzo Degani critica aspramente Pasolini per il fatto di aver basato la sua traduzione, più che sul testo greco, sulla versione francese di Paul Mazon nelle «Belles Lettres» (frintendendo – scrive Degani – alcune volte anche il francese), una delle tre traduzioni, come si è appena visto, delle quali il poeta dichiara di avvalersi¹³. Anzi, addirittura il filologo scrive: «Si nota subito che la versione non è stata mai condotta sul testo greco: Pasolini si è servito delle traduzioni sopra nominate, e, più particolarmente, di quella francese»¹⁴. Ciò, come verrà dimostrato, non è del tutto esatto, poiché Pasolini, in diversi punti della sua traduzione, si dimostra più fedele al testo greco degli altri traduttori. Del resto, l'utilizzo di traduzioni 'intermedie' italiane è un'abitudine di lavoro che Pasolini ha già sperimentato nel periodo friulano: come già notato, nel 1945 traduce – tramite la mediazione di altre traduzioni italiane - in italiano e in friulano degli autori da lingue che gli sono sconosciute, come il tedesco o, addirittura, il giapponese¹⁵. Degani accusa poi Pasolini di distorcere «in maniera troppo irriverente il vecchio poeta»¹⁶, segnalando un elenco di errori come un professore che corregge un suo studente 'con la penna rossa'. L'atteggiamento di Degani nei confronti della traduzione pasoliniana è comprensibile: anche se egli, nel momento in cui scrive la recensione, «non è un arcigno accademico di vecchio corso, né un autorevole rappresentante di supposti baronati filologici», ma «un giovane

¹¹ P.P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, in TE, p. 1007.

¹² Per questa notizia cfr. I. Gallo, *Pasolini traduttore di Eschilo*, in *Pasolini e l'antico*, cit., p. 34.

¹³ Del resto, è lo stesso Pasolini a dichiarare la sua preferenza per la traduzione francese in una frase poi cassata nella *Lettera del traduttore*: «La mia simpatia è andata tutta verso il testo francese»: cfr. le *Note e notizie sui testi* in TE, p. 1221.

¹⁴ E. Degani, *Eschilo, Orestide, traduzione di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 188

¹⁵ Cfr. G. Santato, *Pasolini e i Canti del popolo greco del Tommaso*, ora in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 24. Le traduzioni dal tedesco sono da Hölderlin e da Trakl, mentre quelle dal giapponese da Sei Shonagon e da Shivoi Uko (cfr. TP II, rispettivamente pp. 1464-1465, 1468-1475, 1476-1481). La traduzione da Shonagon è poi il frutto di un procedimento curioso: Pasolini, infatti, traduce non da un'opera in poesia ma da un romanzo, *I racconti del cuscino*, che lui stesso mette in versi e divide in frammenti (cfr. le *Note e notizie sui testi*, *ivi*, p. 1797).

¹⁶ E. Degani, *Eschilo, Orestide*, cit., p. 189 («Pasolini dunque traduce dal francese, grossolanamente ignorando la lingua. Che conosca anche il greco nessuno si aspetta, ma il suo parto, tutt'altro che laborioso (egli vanta una gestazione canina di soli tre mesi), e malgrado i frettolosi riconoscimenti, distorce in maniera troppo irriverente il vecchio poeta», *ivi*).

studioso di appena 28 anni, alla sua terza pubblicazione scientifica»¹⁷, è evidente che fa parte di quel mondo accademico che non può concepire una traduzione di un autore greco o latino realizzata al di fuori di quei canoni «classicisti» e aulici. Quando scrive «distorce in maniera troppo irriverente il vecchio poeta», Degani dimostra subito di appartenere a quell'universo accademico e paludato che non può assolutamente concepire una traduzione non accademica, non classicista, non filologica, bensì «civile», declinata in chiave politica e dominata da una «locuzione ragionante», finalizzata alla messa in scena, come quella di Pasolini. Per il filologo classico, Eschilo è un «vecchio poeta» intoccabile, intraducibile al di fuori di un certo canone aulico e classicista: altrimenti, lo si distorcerebbe «in maniera troppo irriverente». Del resto, Degani dimostra di apprezzare in parte la scelta linguistica operata dal traduttore, criticando comunque lo stesso 'italiano' di Pasolini: se «in qualche passo, malgrado il tradimento della inalienabile aulicità eschilea, si rasenta la bravura»¹⁸, la «stessa lingua italiana, requisito minimo per uno scrittore semplicemente gergale, lascia perplessi»¹⁹.

Anche Ettore Paratore critica la versione pasoliniana, a cominciare dal titolo²⁰: il filologo non condivide la scelta del traduttore di rendere «tempio» con «chiesa» e «Zeus» con «Dio» (scelta attuata, sempre nell'ambito dei «toni civili», per avvicinare l'universo antico al contesto contemporaneo) e l'allestimento scenico operato da Gassman e Lucignani nella direzione di una barbarica arcaicità²¹. L'unico 'recensore' filologo che colse nel segno, individuando le finalità teatrali della traduzione, è stato Umberto Albinì, il quale, in una recensione incentrata soprattutto sulle *Coefore* –uscita comunque quasi venti anni dopo la messa in scena - scrisse che «la caratteristica più saliente della restituzione delle *Coefore* dovuta a Pier Paolo Pasolini (ma il rilievo vale per tutta la sua *Oresteia*) è la volontà teatrale»²². Secondo Albinì, la 'modernizzazione' del testo, deplorata da Degani e Paratore, nonché una certa 'semplificazione', porta in sé l'intero valore teatrale della traduzione.

¹⁷ F. Condello, *Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi tra fatti e leggende*, in *La Resistenza dell'antico*, a cura di M. Arpaia, «Semicerchio», 2, 2012, p. 10.

¹⁸ E. Degani, *Eschilo, Orestide, traduzione di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 193.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cfr. E. Paratore, *Considerazioni in anteprima*, «Dioniso», 23 (1960), p. 78: «*Oresteia* e non *Orestide*, come con poco felice fedeltà a una vecchia forma di traduzione del titolo si è annunciata la trilogia nei manifesti e nel frontespizio della versione pasoliniana».

²¹ Paratore parla di «anacronistica irruzione dell'uomo delle foreste in mezzo alla più civile polis dell'antichità» (*ivi*, p. 89).

²² U. Albinì, *Il banco di prova delle Coefore*, in *La traduzione dei testi teatrali antichi*, Atti del VII Convegno Internazionale di studi sul dramma antico, «Dioniso», 50 (1979), p. 51.

Il valore teatrale è la caratteristica più pregnante e innovativa della traduzione pasoliniana e, probabilmente, l'elemento di rottura più forte con le precedenti traduzioni. Pasolini si avvicina al testo antico con la precisa consapevolezza di stare traducendo un testo scenico: se è stato scritto da Eschilo per essere rappresentato, così Pasolini lo traduce, per essere di nuovo rappresentato di fronte a spettatori contemporanei. Quella teatrale, infatti, secondo le teorie dei *translation studies*, è un tipo particolare di traduzione che non può essere separata dalla rappresentazione: il traduttore di teatro deve rendere prima di tutto il 'valore teatrale', composto non solo di parole, ma anche – come scrive Georges Mounin - di contesti e situazioni²³. Ed è proprio attraverso questa traduzione che Pasolini, come scrive Enzo Siciliano, «sperimenta il linguaggio del proprio teatro a venire»²⁴. Anche Guido Santato, più recentemente, pone l'accento sull'*habitus* 'teatrale' dello stile linguistico della traduzione, considerandola «una prima fondamentale esperienza in vista dell'elaborazione del suo futuro linguaggio teatrale»²⁵.

Lo scrittore, perciò, riesce a rendere in modo efficace quei «contesti» e quelle «situazioni» di cui parla Mounin, caratterizzanti una traduzione teatrale, perché utilizza un certo tipo di linguaggio, di stile. Il nucleo centrale di questa versione eschilea e del successivo teatro pasoliniano è proprio la lingua. Pasolini utilizza un linguaggio allestito appositamente per una recitazione teatrale: è il linguaggio, si potrebbe dire, che 'teatralizza' la traduzione di Eschilo. Infatti, ciò che del teatro affascina di più Pasolini fra 1959 e 1960 è proprio la lingua, non tanto l'allestimento scenico o la realizzazione di proprie opere teatrali. Ad una lettera di Lucignani (datata 11 giugno 1960) che, dopo l'*Orestide*, lo invitava a collaborare ancora con il Teatro Popolare Italiano, suggerendogli una riduzione teatrale di un suo romanzo 'romano' o, addirittura, una riscrittura 'borgatarà' del *Romeo e Giulietta*, così risponde: «Quanto al lavoro per il TPI: sono terribilmente incerto: non ho mai scritto per il teatro (se non in epoca preistorica), non lo so fare»²⁶. Pasolini dice di non saper scrivere per il teatro, cioè di non saper creare un *suo* testo (ne ha scritto – dice - in epoca

²³ Cfr. S. Bassnett-McGuire, *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di D. Portolano, trad. it. Bompiani, Milano, 1993, p. 149 e A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, Paris, 1978, pp. 15-16. Cfr. anche G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, cit., p. 155: «Il traduttore di teatro deve tradurre il valore teatrale prima di rendere i valori letterari o poetici. Il traduttore teatrale sarà meno fedele perché non deve solo tradurre enunciati, ma anche contesti e situazioni».

²⁴ E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano, 1978, p. 237; cfr. anche S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano, 2005, p. 90: «Pasolini intuisce che da qui può riprendere, con maggiore sicurezza, un impegno non occasionale nel teatro, nel cuore del linguaggio originario della scena»; cfr. anche M.G. Bonanno, *Pasolini e l'Orestea: dal "teatro di parola" al "cinema di poesia"*, in *Pasolini e l'antico*, cit., p. 47.

²⁵ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 426. Si veda anche S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 90.

preistorica, alludendo al periodo friulano, nel quale si collocano *I Turcs tal Friul e Nel 46!*²⁷) il che implica tutta una scelta di stile, legata anche alla futura messa in scena. Però, già nel 1959, anche per mezzo delle traduzioni, avvia una significativa riflessione su una lingua ideale per il teatro perché, in questo periodo, egli prova un forte interesse per il linguaggio teatrale (non si deve neanche dimenticare che il poeta – come afferma in una intervista a Sergio Arecco del 1972 - attribuiva un importante valore teatrale a tutte le sue poesie, quindi anche a quelle ‘friulane’, all’*Usignolo della Chiesa cattolica* e alle *Ceneri di Gramsci*²⁸). È del 1961, infatti, un articolo rimasto inedito dal titolo *Il teatro in Italia* nel quale lo scrittore disquisisce intorno ad una lingua ideale per il teatro italiano, anticipando le idee che esprimerà sette anni dopo nel *Manifesto per un nuovo teatro*. L’autore esordisce affermando che non si reca mai a teatro poiché prova avversione per il suo linguaggio, una vera e propria «insofferenza a sentire una lingua inesistente, che rende inesistenti anche i sentimenti e la psicologia dei personaggi». Secondo Pasolini gli attori e i registi teatrali, in Italia, sono dei «tecnici» che non si pongono il problema della lingua; egli predilige per il teatro una lingua letteraria, colta e porta ad esempio un’opera di Alberto Moravia, la *Beatrice Cenci*, rappresentata per la prima volta a San Paolo del Brasile nell’agosto del 1955. In essa si ha, scrive Pasolini,

un italiano ragionato, preciso, netto, senza sbavature, rigoroso. Ebbene, nessuna compagnia teatrale importante ha rappresentato questo testo: perché lo trovava poco teatrale. La sua lingua, in poche parole, non si prestava al birignao, al cascame dannunziano a cui sono ancora sostanzialmente attaccati anche i nostri uomini di teatro più arditi²⁹.

Leggendo questo testo non si può non pensare a ciò che Pasolini scriverà nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), nel quale identifica il teatro italiano contemporaneo

²⁶ P.P. Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, cit., p. 475. Cfr. anche L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., pp. 14-15.

²⁷ Nella citata lettera a Lucignani, infatti, Pasolini scrive anche: «L’unica cosa che posso, sia pure senza giurarci, promettere, è far vedere a te e Gassman quel mio vecchio lavoro, *Storia interiore*, corretto e limato» (P.P. Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, cit., p. 475). Il titolo finale di *Storia interiore* (rititolato successivamente *Il Cappellano*) è proprio *Nel 46!* (1947-1965).

²⁸ Cfr. S. Arecco, *Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in Id., *Pier Paolo Pasolini*, Partisan, Roma, 1972, p. 68: «In quella stagione che lei fa risalire al *Sogno di una cosa* e giungere fino a *Uccellacci e uccellini*, io fui anche poeta in versi: in questi versi si può rinvenire la ‘crittografia di zone borghesi’ in quanto io, parlandovi in prima persona, ero, insieme, l’autore e un vero e proprio personaggio monologante. Ciò mi ha portato al teatro, quasi ineluttabilmente. Non è né un merito né un demerito, ma credo che poche poesie siano adatte ad essere lette ‘ad alta voce’ (ad essere orali) come le mie. Esse infatti non sono che raramente ‘oggetto’; sono quasi sempre [...] sospese in lavorazione. Erano confessioni, perorazioni, meditazioni, monologhi, proprio come quelli dell’*Amleto*...».

con il «teatro della Chiacchiera» al quale si contrappone il suo «teatro di Parola»: «il teatro della Chiacchiera è il teatro in cui la Chiacchiera, appunto, sostituisce la Parola (per es. anziché dire, senza *humour*, senza senso del ridicolo e senza buona educazione, “Vorrei morire”, si dice amaramente “Buona sera”))»³⁰. La lingua ideale per il teatro che poi, appunto, lo scrittore elaborerà teoricamente nel *Manifesto*, deve essere un «italiano ragionato, preciso, netto, senza sbavature, rigoroso». Nel *Manifesto*, tale lingua deve configurarsi come la base di «un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica, sul piano più democratico e razionale possibile»³¹. È la medesima lingua che Pasolini ha utilizzato per la traduzione dell'*Orestide* e, come vedremo, dei versi iniziali dell'*Antigone* nonché per la traduzione dell'inizio del libro I dell'*Eneide* (anche se in questo caso non si tratta di un testo teatrale). È lo stesso Pasolini, in una intervista, a istituire un filo diretto fra la tragedia greca e il proprio linguaggio teatrale: «Il teatro di Parola è un teatro che si basa esclusivamente sul testo, che esclude l'azione. Sopra il palcoscenico non ci saranno duelli, baci, salti, contorsioni e altre cose del genere, ma tutto sarà semplicemente testo, un po' come gli antichi greci, insomma. Lo schema teatrale è preso dalla tragedia greca in cui tutto, appunto, è parola»³². A monte di queste idee, probabilmente, è di fondamentale importanza l'esperienza della traduzione eschilea realizzata nel 1960. Il teatro classico che Pasolini, per mezzo della traduzione, reinterpreta e ripropone agli spettatori contemporanei, è un «teatro di Parola» *ante litteram*. Dopo la pubblicazione del *Manifesto*, infatti, Pasolini «progetta di allestire anche tragedie classiche e chiede ai suoi amici scrittori di approntare nuove traduzioni. Attilio Bertolucci dovrebbe tradurre *l'Alceste*, Siciliano *l'Ippolito*, la Morante il *Filottete*, Leonetti il *Prometeo*»³³. Pasolini chiede anche a Leonardo Sciascia una tragedia o una traduzione del teatro classico; così scrive allo scrittore siciliano in una lettera del 1968: «Pensaci seriamente, perché so che la tua severità, la tua puntigliosità, la tua ispirazione concentrata sono elementi ideali per quel teatro che vorrei fare»³⁴. La scrittura e lo stile di Sciascia - basati sulla «puntigliosità» e sulla «severità» -

²⁹ P.P. Pasolini., *Il teatro in Italia*, in SLA II, p. 2362.

³⁰ Id., *Manifesto per un nuovo teatro*, in SLA II, p. 2484.

³¹ *Ivi*, p. 2492. La centralità del testo, della parola, della lingua, nel teatro, è ribadita da Pasolini anche in un dibattito al Teatro Gobetti di Roma svoltosi nel novembre del 1968: cfr. TE, pp. 322-323.

³² Da un'intervista radiofonica di Leoncillo Leoncilli, Rai, 27 novembre 1968 (citata in S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 230). Cfr. anche E. Liccioli, *La scena della parola*, cit., pp. 197-199.

³³ N. Naldini, *Cronologia*, in P.P. Pasolini, *Lettere, 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino, 1988, p. CXVI.

³⁴ *Ivi*, p. 644; cfr. *ibid.*: «Ti saluto affettuosamente... Però prima vorrei accennarti a un'altra cosa, più seria. Hai letto il mio *Manifesto per un nuovo teatro* sull'ultimo “Nuovi Argomenti”? Se sei appena un po' d'accordo su quanto dico – un

appaiono quindi a Pasolini «ideali» per la costruzione del teatro che ha in mente. La scrittura sciasciana, intrisa di una profonda razionalità legata al ragionamento, alla *detection* e alla ricerca della verità (basti pensare a *Il giorno della civetta*, del 1961, in cui «la verità è ancora razionalmente ricostruibile senza ambiguità e possibilità d'errore»³⁵), appare quindi molto vicina allo stile di scrittura che Pasolini ha in mente per il suo «nuovo teatro», scrittura che egli aveva già sperimentato nelle traduzioni 'tragiche' del 1959-60.

La modifica dei «toni sublimi» in «toni civili», la «correzione di ogni tentazione classicista», infatti, come scrive Santato, produce «un abbassamento in direzione della prosa ragionativa»³⁶.

Lo stesso Pasolini descrive la lingua che utilizza per questa sua «locuzione bassa, ragionante»:

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. Naturalmente la timidezza di fronte a un grande testo non è poca: una timidezza che si presenta sotto l'aspetto linguistico dell'inibizione da traduzione: e sto ancora limando per eliminare il più possibile questo sapore: sono praticamente alla prima stesura: il mio lavoro non è dunque finito³⁷.

Pasolini, richiamandosi alla lingua e allo stile utilizzato per le sue raccolte poetiche, probabilmente intende anche porre l'accento sul fatto che la sua traduzione non sarà letterale, ma quasi una libera reinterpretazione di Eschilo alla luce del proprio mondo poetico. Se la chiave interpretativa principale è fornita da Thomson, anche il peculiare stile dell'autore è un importante filtro culturale attraverso il quale avvicinarsi 'istintivamente' a Eschilo. È Pasolini stesso ad affermare, nella *Nota del traduttore*, di compiere una reinterpretazione della trilogia eschilea, quando scrive che, nei casi di discordanza fra le tre traduzioni che dichiara di utilizzare, «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»³⁸.

teatro di schema ateniese, senza azione scenica – perché non pensi a scrivere una tragedia? O a tradurme, almeno, una dal greco (Bertolucci Alcesti, Leonetti Prometeo, Siciliano Ippolito, Morante Filottete...). Infatti lo Stabile di Torino e di Roma mi finanziano insieme un teatro, che sarà anche un centro di incontri, un vero e proprio "foro". Pensaci seriamente, perché so che la tua severità, la tua puntigliosità, la tua ispirazione concentrata sono elementi ideali per quel teatro che vorrei fare».

³⁵ M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 114.

³⁶ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 425.

³⁷ P.P. Pasolini, *Nota del traduttore*, in TE, p. 1008.

³⁸ TE, p. 1007.

La scelta linguistica che rimanda alle proprie raccolte poetiche è quindi l'*habitus* esteriore di una traduzione che si presenta come una personale reinterpretazione anche a livello tematico. Del resto, secondo Gadamer, la reinterpretazione è un'operazione pienamente legittima da parte di un traduttore, «in quanto ogni traduzione è perciò sempre una interpretazione»³⁹. Un traduttore è sempre un interprete: il concetto è ribadito anche dal traduttologo André Lefevere quando afferma che i traduttori manipolano i testi «per adattarli all'ideologia o alle concezioni poetiche del proprio tempo»⁴⁰. Anche Franco Fortini sembra porre l'accento sulla reinterpretazione quando afferma che il concetto di traduzione può essere superato, ad esempio, dal «rifacimento». La «versione-rifacimento», secondo Fortini praticata con maggiore lucidità da Brecht, deve necessariamente inserirsi entro una rivoluzione culturale⁴¹. La parola teatrale auspicata da Pasolini, in forma aurorale nella versione dell'*Orestide* e in forma programmatica nel *Manifesto per un nuovo teatro*, intende apportare proprio una rivoluzione culturale. Del resto, l'incomprensione del mondo accademico nei confronti della traduzione eschilea di Pasolini dimostra già di per sé che essa stessa sta apportando una rivoluzione culturale.

Qual è dunque questo «italiano» delle *Ceneri di Gramsci* e, in parte, dell'*Usignolo*, al quale il traduttore dichiara di rifarsi? Come ha dimostrato Claudio Marazzini, la lingua italiana utilizzata nelle *Ceneri* appartiene ad un registro linguistico elevato: si tratta infatti di una lingua aulica e colta⁴². In netta opposizione al Crepuscolarismo, considerato troppo dimesso nella forma e nelle scelte linguistiche, Pasolini si riallaccia alla tradizione aulica italiana. Si legga quanto scrive, già nel 1941, in una lettera a Luciano Serra: «Il crepuscolarismo sta nel linguaggio non nel contenuto: perché se le cose umili [...] sono espresse con un linguaggio umile e dimesso (bastone fa rima con stazione) si ha il crepuscolarismo. Il mio linguaggio non è mai umile e dimesso; se mai pecca di eccessiva ridondanza e ricercata aulicità»⁴³. Come scrive Marazzini, «uno spoglio linguistico delle *Ceneri di Gramsci* mette in luce la presenza di diversi aulicismi letterari, dei quali a volte è anche possibile individuare, se non la fonte, la matrice, sempre fortemente letteraria, non di

³⁹ H. G. Gadamer, *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, trad. it. Bompiani, Milano, 1995, pp. 341-366. Cfr. anche R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Carocci, Roma, 2007, p. 86.

⁴⁰ A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, trad. it., Utet, Torino, 1998, p. 10.

⁴¹ Cfr. F. Fortini, *Traduzione e rifacimento*, in Id., *Saggi italiani*, De Donato, Bari, 1974, p. 340 e p. 342.

⁴² Cfr. C. Marazzini, *Sublime volgar eloquio. Il linguaggio poetico di Pier Paolo Pasolini*, Mucchi, Modena, 1998.

⁴³ P.P. Pasolini, *Lettere (1944-1954)*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino, 1986, p. 81.

rado pascoliana»⁴⁴. Questa spiccata aulicità della lingua poetica di Pasolini non entra però in contrasto con la «locuzione bassa, ragionante» della quale egli dichiara di servirsi per la traduzione dell'*Oresteia*. Il traduttore, più che con la tradizione linguistica italiana aulica, intende rompere con la tradizione classicista italiana, secondo la quale un testo antico – e per di più tragico – deve essere reso con uno stile sublime, altisonante, ingessato nei parametri di tutta una tradizione accademica). Pasolini intende allontanarsi dall'universo intellettuale contemporaneo dei filologi che, appunto, si serve di tale tradizione accademica per tradurre i classici antichi⁴⁵. Anche questa rottura, questo allontanamento, perciò, possiede una significativa valenza politica: la trasformazione dei toni sublimi in toni civili si deve alla precedente esperienza poetica delle *Ceneri*, i cui toni civili e impegnati si innalzano in uno stile linguistico elevato e fortemente impregnato della tradizione letteraria italiana. Come ancora osserva Santato, il riferimento alle *Ceneri di Gramsci* nella *Lettera del traduttore* non è casuale ma «conferma a sua volta come la traduzione si inserisca pienamente all'interno dell'itinerario letterario e ideologico di Pasolini nel momento cruciale del passaggio dagli anni cinquanta agli anni sessanta»⁴⁶. Secondo una suggestiva interpretazione di Gian Carlo Ferretti, «l'ideale punto di partenza di tutta l'opera pasoliniana, dalla critica alla poesia alla narrativa, appare nelle intenzioni dello scrittore radicalmente antiaccademico»⁴⁷. Secondo lo studioso, Pasolini muove da una polemica contro tutto l'italiano letterario che vede in Petrarca il modello principale: nei saggi *La poesia dialettale del Novecento* (1952) e *Gadda, Le novelle dal ducato in fiamme*, raccolti in *Passione e ideologia* (1948-1958), il poeta, rifacendosi alla classica distinzione di Gianfranco Contini, oppone al «canone monolinguisco di matrice petrarchesca» la «tradizione plurilinguistica che da Dante discende a Verga»⁴⁸. Secondo Ferretti, perciò, Pasolini «sembra muovere fin dall'inizio una ricerca linguistica che intende rompere con ogni forma di irrigidimento

⁴⁴ C. Marazzini, *Sublime vulgar eloquio*, cit., p. 25.

⁴⁵ Cfr. E. Flores, *Una classicità di rottura*, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, cit., p. 245. Cfr. anche M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 149: «Aver liberato Eschilo dalle incrostazioni classicistiche e romantiche è forse uno dei meriti maggiori di questa traduzione, che seguiva la strada tracciata da Valgimigli e da Quasimodo accentuandola in direzione espressionistica (la storia delle traduzioni dei classici è strettamente legata in Italia alle vicende dell'ermetismo); ed è un'operazione in piena consonanza con la lettura antiaccademia e 'barbarica' dei due registi Thomson e Lucignani, che rileggevano Eschilo nella chiave di un'arcaicità contadina e africana».

⁴⁶ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 426.

⁴⁷ G.C. Ferretti, *Letteratura e ideologia. Bassani, Cassola, Pasolini*, Editori Riuniti, Roma, 1964, p. 163.

⁴⁸ Cfr. *ibid.* Il saggio di Contini cui Pasolini si rifà più direttamente è *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone-letteratura», aprile 1951.

accademico e di aulicità benpensante»⁴⁹, in una «operazione ideologico-culturale esplicitamente anticonservatrice»⁵⁰. Può sembrare che questa interpretazione entri in contrasto con quanto, sulla scorta della lettura di Marazzini, si è osservato sopra. Invece, le cronologicamente precedenti ricerche di Ferretti non fanno altro che confermare la volontà di rottura pasoliniana con l'universo classicista ed accademico italiano. Se, piuttosto che Petrarca, Pasolini predilige Dante, non si tratta di una predilezione per un modello 'basso' rispetto ad un modello 'alto'. Dante fa indubitabilmente parte della tradizione aulica italiana ma si tratta di una tradizione che è attraversata dal plurilinguismo, dalla mescolanza di stile alto e stile basso, e per Pasolini non può che rappresentare un modello ideale da seguire, tanto più che si tratta di una linea culturale che arriva fino alle opere dell'amato Gadda. Quando Pasolini afferma che il suo linguaggio «non è mai umile o dimesso» ma «pecca per ricercata aulicità», intende affermare che il suo modello 'aulico' è probabilmente piuttosto Dante che Petrarca, perché incline al plurilinguismo, alla mescolanza degli stili. Del resto, lo stesso Pasolini, come afferma in una intervista con Jon Halliday⁵¹, costruirà tutta la sua opera per mezzo di uno spiccato pluristilismo. La «ricerca linguistica» pasoliniana che, secondo Ferretti, intende rompere con «ogni irrigidimento accademico» e con ogni «aulicità benpensante» prosegue quindi con le *Ceneri* ma anche con le traduzioni dai classici greci e latini. Questa «ricerca linguistica» segnata profondamente dall'ideologia sarà la stessa che lo condurrà al teatro, sarà la stessa che, sulla scorta della «locuzione bassa, ragionante» dell'*Orestide*, lo condurrà a formulare le teorie del Teatro di Parola nel *Manifesto per un nuovo teatro*.

È attraverso la lettura di Thomson, prescelta da Gassman e Lucignani, che Pasolini attribuisce alla trilogia eschilea un significato «esclusivamente politico»:

⁴⁹ *Ivi*, p. 164.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Cfr. P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday (1968-1971)*, ora in SPS, pp. 1300-1301: «E stilisticamente sono un *pasticheur*. Adopero il materiale stilistico più disparato: poesia dialettale, poesia decadente, certi tentativi di poesia socialista; c'è sempre nei miei scritti una contaminazione stilistica, non ho uno stile personale, mio completamente inventato da me, benché posseda uno stile riconoscibile. Se lei legge una mia pagina, non stenta a riconoscerla come mia. Non sono riconoscibile perché inventore di una formula stilistica, ma per il grado di intensità al quale porto la contaminazione e la commistione dei differenti stili. Non hanno ragione né l'uno né l'altro, poiché quello che conta è il grado di violenza e di intensità, e ciò investe sia la forma sia gli stili, nonché l'ideologia. Quello che conta è la profondità del sentimento, la passione che metto nelle cose; non sono tanto né la novità dei contenuti, né la novità della forma».

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 (si veda la nobiltà d'animo che persiste nei personaggi moralmente e politicamente «negativi» di Clitennestra e Egisto) 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 ideologia⁵².

Secondo le idee espresse nella *Lettera del traduttore*, perciò, i personaggi teatrali divengono dei simboli per esprimere una ideologia. Anche nel *Manifesto per un nuovo teatro* Pasolini sembra riallacciarsi a queste importanti affermazioni che riguardano l'*Orestide*, filtrate dal saggio di Thomson. Nel Comma 8, l'autore scrive che bisogna avvicinarsi al Teatro di parola con l'idea di ascoltare più che di vedere: «restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro»⁵³. La traduzione dell'*Orestide* è quindi per Pasolini l'occasione per riflettere non solo sul proprio linguaggio teatrale a venire ma anche sulla profonda struttura ideologica che comporrà il suo teatro. Non è un caso, infatti, che il Teatro di Parola pasoliniano «non nasconde di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera tradizione recente del teatro della borghesia, per non dire l'intera tradizione moderna del teatro rinascimentale di Shakespeare»⁵⁴. L'*Orestide* ruota attorno alla nascita di questa democrazia, all'istituzione del primo tribunale democratico della storia. D'altronde, nel *Manifesto* Pasolini sembra superare la chiave di lettura 'politica' con la quale si avvicina alla trilogia eschilea; infatti, se il suo teatro si rifà esplicitamente a quello della democrazia ateniese, esso rifiuta il rito politico che sta alla sua base⁵⁵ connotandosi invece profondamente come «rito culturale»: il teatro di Parola è un rito culturale in cui gli stessi attori devono configurarsi come uomini di cultura. Il «rito culturale» sembra una diretta evoluzione del «rito politico» del teatro ateniese: la razionalità della polis - che nelle *Eumenidi* si contrappone all'irrazionalità delle Erinni,

⁵² P.P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, in TE, pp. 1008-1009.

⁵³ Id., *Manifesto per un nuovo teatro*, in SLA, p. 2484.

⁵⁴ *Ibid.* Cfr. anche P. Zoboli, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei classici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Pensa, Lecce, 2004, pp. 134-135, il quale afferma riguardo al teatro pasoliniano: «Non sfuggirà che l'esigenza di democrazia e razionalità è la stessa che anima la *Lettera del traduttore*».

⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 2498: «La democrazia ateniese ha inventato il più grande teatro del mondo – in versi –, istituendolo come RITO POLITICO» (comma 39).

rappresentanti dell'universo arcaico – non può che produrre una cultura da contrapporre alla fatuità del borghese Teatro della Chiacchiera e alla rabbia contestataria del Teatro dell'Urlo.

Non c'è alcun dubbio, perciò, che la traduzione dell'*Orestide* rappresenti un importante laboratorio nel quale l'autore sperimenta i nuclei principali, a cominciare dalla lingua, del proprio teatro a venire. Comunque, è pur vero che essa è e resta una traduzione e come tale era sentita dallo stesso Pasolini se, appunto, rispondendo a Lucignani dice di non saper scrivere per il teatro⁵⁶. Nel 1966, all'alba della sua produzione teatrale, invece, il poeta, in una lettera a Garzanti, in maggio, parlerà dell'*Orestide* quasi come di una propria opera⁵⁷. Ma ora, nel 1959-60, Pasolini si getta «sul testo, a divorarlo come una belva, in pace: un cane sull'osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo, contro un infimo campo visivo»⁵⁸. Il poeta si getta sul testo per rielaborarlo, appunto, in traduzione. La scintillante metafora utilizzata dall'autore rende bene il lavoro del traduttore che deve consegnare il testo ai suoi committenti avendo a disposizione una esigua quantità di tempo (la mancanza di tempo, la velocità nell'elaborazione, il sovrapporre la stesura di svariate opere anche molto diverse fra loro è una costante del metodo di lavoro di Pasolini): il testo da tradurre diventa un osso sul quale ci si getta voracemente, come un cane affamato. Pasolini, d'altronde, sembra tenere moltissimo a questa traduzione che, pure, gli era stata commissionata. La traduzione dell'*Orestide*, come già notato, nasce dal fatto che Gassman e Lucignani erano a conoscenza del lavoro di traduzione dell'*Eneide*. Quest'ultima era stata commissionata dall'editore Neri Pozza per il progetto di un'*Eneide* tradotta da scrittori⁵⁹. Il progetto rimase irrealizzato ma Pasolini, nei primi mesi del 1959, come afferma in un'intervista rilasciata ad Adolfo Chiesa nel 1959, continua autonomamente la traduzione del poema latino intendendo realizzarne una versione integrale⁶⁰. Sommersa da altri impegni (la revisione di *Una vita violenta*, la composizione dei versi de *La religione del mio tempo*, l'attività della rivista «Officina»), la progettata traduzione non verrà mai portata a termine.

⁵⁶ Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 15.

⁵⁷ Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, cit., p. 614: «Le annuncio poi, per tornare a me, che sono quasi a metà di un terzo dramma (la continuazione politico-fantastica dell'*Orestide*): bisognerà programmare un volume di “teatro”!».

⁵⁸ Id., *Lettera del traduttore*, in TE, p. 1007.

⁵⁹ Cfr. U. Todini, *Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d'autore tra antico e moderno*, in T. De Mauro, F. Ferri (a cura di), *Lezioni su Pasolini*, Sestante, Ripatransone, 1997, p. 50. Cfr. anche G. Bernardelli, «Canto la lotta d'un uomo». *Pasolini traduttore dell'«Eneide»*, in F. Condello, A. Rodighiero (a cura di), «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bononia University Press, Bologna, 2015, p. 62.

⁶⁰ Cfr. *ibid.*; cfr. anche U. Todini, *Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto*, cit., p. 49 e le *Note e notizie sui testi* relative all'abbozzata versione virgiliana in TP II, p. 1786.

È proprio la questione della lingua a interessare e a coinvolgere maggiormente il poeta nella stesura della traduzione dell'*Orestide*. Pasolini, nel realizzare le sue traduzioni dai classici a cavallo fra anni Cinquanta e Sessanta, si interessa soprattutto ai problemi linguistici. Abbiamo visto come nella *Lettera del traduttore* sia centrale la preoccupazione sul tipo di lingua utilizzata (per cui il poeta rimanda alla sua produzione poetica coeva). Il più consistente filo rosso che lega le traduzioni dai classici alla successiva produzione teatrale è perciò la lingua. Come già osservato, anche nell'elaborazione del *Manifesto per un nuovo teatro* il problema centrale sarà definire la lingua del Teatro di Parola. Anche nelle interviste con Jean Dufлот, raccolte sotto il titolo di *Il sogno del centauro*, parlando del teatro, Pasolini ribadisce l'importanza della lingua, affermando che «nel campo del teatro, l'unità linguistica è assolutamente necessaria»⁶¹, mentre l'assenza di tale unità ha fatto sì che nascessero teatri «regionalisti», dialettali, come quello, grandissimo, di Eduardo De Filippo a Napoli, o quello veneziano⁶².

Pasolini inoltre si accinge a queste traduzioni dei classici in un periodo particolare: in un momento in cui, progressivamente, si sta avvicinando all'universo del cinema. L'interesse per il cinema è già evidente fin dalla metà degli anni Cinquanta, con le numerose collaborazioni a sceneggiature, fra cui ricordiamo *La donna del fiume* (1954) di Mario Soldati o *La dolce vita* (1959) di Federico Fellini, nonché *La lunga notte del '43* (1960), di Florestano Vancini, un film, tra l'altro, dalle spiccate tonalità 'tragiche'⁶³. Del resto, uno 'sguardo' cinematografico è presente già in molti abbozzi narrativi presenti in *Alì dagli occhi azzurri* (1965), che raccoglie testi anche dei primi anni Cinquanta. Fra 1959 e 1960, però, sembra definitivamente illuminarsi quella scintilla che condurrà il poeta e scrittore verso l'espressione artistica del cinema. E questo fatto è estremamente importante perché è proprio fra 1959 e 1960 che si collocano le traduzioni dai classici. Pasolini si avvicina al cinema, ancora una volta, a causa della lingua; è la volontà di esprimersi in una lingua diversa che lo spinge a fare del cinema. Lo afferma egli stesso in *Poeta delle Ceneri* (1966-67):

Nel '60 ho poi girato il mio primo film, che,

⁶¹ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, ora in SPS, p. 1522.

⁶² Cfr. *ibid.*

⁶³ Per una puntuale catalogazione delle collaborazioni alle sceneggiature di questi anni cfr. G. Santato, *Pier Paolo*

come ho detto, s'intitola «Accattone».

Perché sono passato dalla letteratura al cinema?

Questa è, nelle domande prevedibili in un'intervista,
una domanda inevitabile, e lo è stata.

Rispondevo dunque ch'era per cambiare tecnica,
che io avevo bisogno di una nuova tecnica per dire una cosa nuova,
o, il contrario, che dicevo la stessa cosa, sempre, e perciò
dovevo cambiare tecnica: secondo le varianti dell'ossessione.

Ma ero solo in parte sincero nel dare questa risposta:
il vero di essa era in quello che avevo fatto fino allora.

Poi mi accorsi
che non si trattava di una tecnica letteraria, quasi
appartenente alla stessa lingua con cui si scrive:
ma era essa stessa una lingua...

E allora dissi le ragioni oscure
che presiedettero alla mia scelta:

Quante volte rabbiosamente e avventatamente
avevo detto di voler rinunciare alla mia cittadinanza italiana!

Ebbene, abbandonando la lingua italiana, e con essa,
un po' alla volta, la letteratura,
io rinunciavo alla mia nazionalità⁶⁴.

È per polemica contro la lingua italiana che Pasolini inizia a fare del cinema, è per cercare un nuovo strumento di espressione che si dedica a comporre «la lingua scritta della realtà» (cioè il cinema), per citare il titolo di un celebre scritto teorico pasoliniano inserito in *Empirismo eretico*⁶⁵. Anche le traduzioni, perciò, possono benissimo essere inserite all'interno di uno slancio poetico per cercare un linguaggio nuovo, che entri in «polemica» con l'italiano piatto e tecnologico della nuova classe borghese, in un periodo in cui sta esplodendo il *boom* economico⁶⁶. Pasolini intende abbandonare la propria nazionalità e la letteratura per mezzo del cinema, ma probabilmente anche per mezzo di un'espressione creativa abbastanza nuova per lui, come la traduzione⁶⁷. Traduzione, cinema e teatro

Pasolini, cit., p. 311.

⁶⁴ P.P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, in TP, II, pp. 1271-1272.

⁶⁵ Cfr. P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in SLA I, pp. 1503-1540.

⁶⁶ Si legga quanto Pasolini scrive nel saggio *Nuove questioni linguistiche* (1964), poi raccolto in *Empirismo eretico*: «Si potrebbe dire, insomma, che *centri creatori, elaboratori e unificatori di linguaggio, non sono più le università ma le aziende*» (SLA II, p. 1262), mentre a imporre la nuova lingua 'tecnologica' sono le città del Nord industriale, lungo l'asse Torino-Milano (cfr. *ivi*, p. 1266).

⁶⁷ Cfr. A. Iannucci, *Un dramma borghese. Note alla traduzione dell'«Antigone» di Pasolini*, in «Un compito infinito», cit., p. 143: «ma in questo percorso cresce anche la tensione verso l'elaborazione di un linguaggio nuovo, in grado di

potrebbero quindi rappresentare dei nuovi mezzi espressivi che cominciano a formarsi nell'officina poetica pasoliniana proprio in questo periodo cruciale, cioè il passaggio fra anni Cinquanta e Sessanta. Anche l'avvicinamento ai testi antichi e, adesso, nella fattispecie, alla trilogia eschilea, probabilmente sottende questa tensione creativa pasoliniana verso nuovi linguaggi per allontanarsi da qualcosa che sentiva già 'vecchio' e abusato, dalla poesia in lingua, dalla narrativa *tout court*. Il mondo antico ha esercitato su Pasolini il suo profondo fascino derivato da un'alterità assoluta, un mondo 'altro' che si contrappone alla contemporaneità ormai completamente avvolta, in questo passaggio di decennio, dall'abbruttimento borghese. Anche Pasolini è stato avvolto dal fascino di questa «alterità di pensiero» che il mondo antico dispiega di fronte ai contemporanei⁶⁸. Non solo il mondo antico, ma anche molte popolazioni 'diverse' rispetto all'omologazione capitalista europea, *in primis* quelle africane⁶⁹. Non è un caso, infatti, che il mondo antico sia molto presente nelle tre nuove forme di espressione artistica che Pasolini scopre in questo periodo: nella traduzione, nel teatro (alla cui origine l'autore pone, un po' aneddoticamente, la rilettura dei dialoghi platonici), nel cinema (basti pensare a *Edipo re* e *Medea*). E non è un caso, neanche, che il fascino 'altro' del mondo antico si mescoli e si leghi strettamente al fascino di modi di vedere e di pensare altri, come quelli dei popoli africani: basti pensare agli *Appunti per un'Orestide africana*⁷⁰, nei quali vengono inseriti alcuni brani della traduzione eschilea. La forza arcaica e 'primitiva', nel film, viene incarnata dalle Furie che, scrive Pasolini, non scompaiono del tutto: «Le Furie vengono trasformate, dalla dea Atena, da dee del terrore ancestrale, in dee diciamo così dei sogni, dell'irrazionale che permane accanto alla democrazia razionale del nuovo stato»⁷¹. La forza della loro parola, come ha

esprimere il tormentato presente e influire su di esso attraverso nuovi strumenti di comunicazione».

⁶⁸ Si può ricordare quanto scrive Maurizio Bettini nel recente saggio-dialogo con Carla Benedetti, *Oracoli che sbagliano*: «Quello che abbiamo imparato, in seguito, è che antichi, 'primitivi' o generalmente 'altri' possono sì pensare in modo diverso dagli occidentali moderni – talora, non in tutte le occasioni, ovviamente – ma non per questo in modo pre-logico, mistico o comunque inferiore: semplicemente articolando in modo *diversa* categorie concettuali che possediamo anche noi. La cosa appassionante sta proprio qui, nel seguire i cammini di questa alterità di pensiero; nell'esprimere queste "mille diverse maniere di vita" - come già diceva Montaigne, quel grande saggio – che gli altri, gli stranieri, ci mettono sotto gli occhi» (C. Benedetti, M. Bettini, *Oracoli che sbagliano. Un dialogo sugli antichi e sui moderni*, Effigie, Milano, 2016, p. 176).

⁶⁹ Cfr. G. Santato, *Il mito dell'Africa e del terzo mondo*, in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., pp. 147-157.

⁷⁰ Come giustamente ricorda Giovanna Trento, elementi «africani» erano già presenti nella messa in scena al Teatro Greco di Siracusa, soprattutto nella scenografia e nei costumi di Theo Otto: cfr. G. Trento, *Pasolini e l'Africa. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Mimesis, Milano-Udine, 2010, p. 197. Cfr. anche A. Bierl, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Bulzoni, Roma, 2004, pp. 66-67.

⁷¹ P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, in PC I, p. 1178.

notato Vincenzo Di Benedetto, diventa uno «strumento magico»⁷² già nel testo di Eschilo, in quanto esse sono veramente portatrici di «alterità» «di fronte a precedenti modelli culturali»⁷³: Pasolini, per mezzo di una parola teatrale, recupera questa lingua dalla coloritura «arcaica» e «primitiva»⁷⁴, magica, onirica, ‘altra’, per portarla, rinnovata, sulle scene teatrali del 1960.

⁷² Cfr. V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 243-244: «La parola quindi acquista (o recupera) un puro valore evocativo, diventa uno strumento magico».

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 239: «Senonché Eschilo forzava intenzionalmente la mano nella direzione della caratterizzazione delle Erinni, nel contesto della quale l'accento batteva non sui nessi, che pure erano reali, ma sulla 'alterità' delle Erinni di fronte a precedenti modelli culturali, con il risultato di una specie di mostruosità per così dire di secondo grado».

⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 243.

1. L'Agamennone

La prima tragedia della trilogia, l'*Agamennone*, mette in scena il ritorno ad Argo del capo della spedizione troiana, apparentemente atteso dalla moglie Clitennestra. Una volta che Agamennone è rientrato in patria recando con sé, come schiava, la profetessa troiana Cassandra, Clitennestra lo uccide d'accordo col proprio amante Egisto. Il motivo dell'assassinio è la colpa di aver ucciso in sacrificio la figlia Ifigenia, l'unica soluzione, secondo l'indovino Calcante, per far partire la flotta greca per la Guerra di Troia. Ma Agamennone deve scontare anche la colpa atavica del padre Atreo, che aveva ucciso e imbandito i figli al fratello Tieste: infatti, in tutta l'*Oresteia*, come è stato notato, «c'è un senso di paura che si sprigiona dal *ghenos*, dalla famiglia, in quanto nesso di consanguinei»⁷⁵.

I punti degni di nota della traduzione pasoliniana che, come già osservato, si presenta come una libera reinterpretazione, sono diversi. La tendenza generale della traduzione è quella di semplificare e 'modernizzare' il testo greco per renderlo più vicino agli spettatori contemporanei. In questo modo, il traduttore opera una sorta di transcodificazione culturale, della quale possiamo ritrovare un illustre esempio nella traduzione dell'*Odissea* attuata da Livio Andronico: se quest'ultimo – secondo la definizione di Alfonso Traina - ha attuato una «romanizzazione» di Omero (traducendo, ad esempio, «Musa» con «Camena», divinità italica delle acque) per renderlo più comprensibile a un lettore latino⁷⁶, Pasolini si è mosso nella direzione di una 'italianizzazione' e attualizzazione di Eschilo.

L'originalità pasoliniana si esplica poi di volta in volta in svariate direzioni: ci sono dei momenti in cui il traduttore avvicina il testo tradotto al proprio mondo poetico, utilizzando nessi o espressioni che fanno parte del suo stile: ciò avviene perché, come ha notato Mounin, quando il traduttore è egli stesso un poeta aumenta il «grado di rifrazione» che avvicina la traduzione al suo peculiare stile⁷⁷. Altre volte, il traduttore crea *ex novo* figure retoriche, oppure ne ricalca alcune presenti nel testo originale. Fra le figure, sono

⁷⁵ *ivi*, p. 213.

⁷⁶ Cfr. A. Traina, *Vortiti barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1970, p. 12.

⁷⁷ Cfr. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, cit., pp. 149-150.

preponderanti quelle di suono e, soprattutto, come è stato notato, l'allitterazione⁷⁸ (mentre frequenti sono anche rime e assonanze). Spesso, poi, Pasolini traduce liberamente introducendo nessi o parole non presenti in greco oppure traducendo il testo con un'originalità tutta personale (in cui comunque non vi sono rimandi al proprio peculiare mondo poetico), che si discosta dalle altre tre traduzioni che dichiara di utilizzare. Vi sono dei momenti, infine, in cui Pasolini avvicina la sua resa a quella di Mazon (Degani aveva infatti 'rimproverato' il poeta di aver tradotto principalmente dal francese): non si può certo imputare al traduttore come una colpa il procedimento di trarre ispirazione (quindi, non ricalcare fedelmente) da un'altra traduzione della quale, tra l'altro, dichiara di servirsi (pratica comune, come si è visto, anche nelle giovanili traduzioni poetiche in friulano⁷⁹).

Si può iniziare con l'analisi delle semplificazioni e delle 'modernizzazioni' operate dal traduttore, finalizzate alla resa teatrale della sua versione, nonché dei momenti in cui Pasolini attua quell'abbassamento «dei toni sublimi in toni civili».

All'inizio della tragedia, il guardiano, quando si alza dal suo letto dopo aver avvistato i fuochi che segnalavano la presa di Troia, così afferma: «Ma sarò muto, su tutto il resto, come una tomba» (v. 35). Così Pasolini traduce l'espressione greca «un bue enorme si trova sopra la mia lingua». Tale espressione, infatti, sarebbe stata incomprensibile per uno spettatore del 1960.

Nella direzione dell'«abbassamento dei toni sublimi in toni civili» si colloca l'epiteto «povera» che Pasolini aggiunge nella qualificazione di Clitennestra, che non è presente nel testo greco. Così si conclude la lunga allocuzione di Clitennestra ai versi 320-350: «Ascolti questi discorsi da me donna» (v. 348). Pasolini così traduce: «Ecco i pensieri della povera donna ch'io sono», traduzione probabilmente influenzata da quella di Mazon: «Voilà les pensées d'une simple femme». Una regina di un testo tragico antico si trasforma in una «povera donna»: una scelta, a dir poco, 'antisublime' che si pone nel solco di quella pasoliniana «ricerca linguistica» antiaccademica e antiaulica di cui parlava Ferretti. Non a caso, si tratta di una scelta criticata aspramente da Degani, il quale lamenta che Clitennestra, la cui statura è «giustamente paragonabile a Lady Macbeth»⁸⁰, nella traduzione pasoliniana si autodefinisce «una povera donna». Tale epiteto, in riferimento a Clitennestra, tornerà altre

⁷⁸ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p.150.

⁷⁹ L'uso di servirsi di traduzioni precedenti, soprattutto per i volgarizzamenti dal latino, era una pratica diffusa anche in epoca medievale e rinascimentale: cfr. G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino, 1991, p. 48 e sgg.

due volte nel corso della versione dell'*Agamennone*. Al v. 1401, dopo l'uccisione di Agamennone, così Clitennestra si rivolge al Coro: «Mi tratti come una povera donna impazzita» (in greco γυναικὸς ἀφράσμιμος, «donna senza senno»). Al v. 1661, invece, è sempre la stessa Clitennestra che così chiude il suo discorso a Egisto, supplicandolo di non battersi a duello con il Capo Coro: «Io, una povera donna, dico questo: ascoltatevi!» (in greco: «questo è il discorso di una donna»). In tutti e tre i casi l'epiteto «povera donna» è inserito in un contesto in cui è Clitennestra a parlare in prima persona: Pasolini, probabilmente, vuole mettere in rilievo il carattere 'irrazionale' e arcaico dell'universo femminile che Clitennestra rappresenta, quel «segno uterino della madre»⁸¹ che viene trasformato e 'razionalizzato' dal logos 'patriarcale' di Atena. Si può notare che in un componimento de *La religione del mio tempo, Appendice alla «Religione»: una luce* (1959), l'epiteto «povera donna» viene riferito addirittura alla propria madre:

È una povera donna, mite, fine, /
che non ha quasi coraggio di essere,
e se ne sta nell'ombra, come una bambina,

[...] una povera donna che sa amare
soltanto, eroicamente, ed essere madre
è stato per lei tutto ciò che si può dare⁸².

Assieme alla semplificazione, in questo caso, si fa perciò sentire anche la «rifrazione» che avvicina il testo tradotto a un componimento dello stesso traduttore. Se nell'*Agamennone*, per mezzo dell'epiteto «povera donna», Pasolini 'abbassa' le tonalità alte della tragedia, nella poesia sopra citata lo stesso epiteto viene elevato dall'avverbio «eroicamente». Solo il fatto di «essere madre» assume tonalità eroiche; non è escluso che, celata sotto tale epiteto, anche a Clitennestra il traduttore volesse 'regalare' una caratterizzazione dai risvolti eroici: una donna che, per amore della figlia, non esita ad

⁸⁰ E. Degani, *Eschilo, Orestiate, traduzione di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 192.

⁸¹ Si legga quanto scrive nella *Nota del traduttore*: «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» (TE, p. 1009).

⁸² TPI, p. 988.

uccidere il marito, re vincitore della Guerra di Troia. Infatti, sembra che Clitennestra sia il personaggio con il quale Pasolini instaura una maggiore empatia.

Al verso 437 Pasolini rende «Ares» con «Dio della Morte», sciogliendo il nome del dio greco della guerra con una perifrasi più comprensibile agli spettatori contemporanei.

Nel discorso del messaggero, ai versi 504 e seguenti, elimina alcuni nomi degli dei e il nome del fiume Scamandro nonché il nesso «terra argiva». Rende «Zeus» con «dio», sostituzione linguistica che sarà presente in tutta la trilogia; successivamente, invece dell'epiteto Πύθιος (cioè «Pitico», riferito ad Apollo), scrive direttamente «Apollo».

Un altro espediente utilizzato dal traduttore per 'semplificare' è quello di tagliare i versi: ad esempio, in un'allocuzione di Clitennestra vengono eliminati alcuni versi finali (610-614) poiché in essi si trovano dei riferimenti alla cultura o alla quotidianità greca che suonano difficilmente comprensibili per uno spettatore contemporaneo. Così suonano i versi tagliati nella traduzione di Untersteiner: «Non conosco piacere né parola adultera da un altro uomo offerti, più che l'arte segreta che dà al bronzo la sua tintura»⁸³.

«Dio» al posto di «Zeus» ritorna al v. 677, all'interno di un gruppo di versi pronunciati dal Messaggero, in cui, di nuovo, Pasolini taglia e semplifica il testo, generalizzando ed eliminando il riferimento al ritorno al «palazzo» di Menelao: «Se è Menelao che più vorreste / veder tornato, speriamo che lo sappia il sole / ben vivo, da qualche parte, con gli occhi / aperti alla sua luce: dio certo non vuole / sterminare il suo sangue. Si può dunque sperare»⁸⁴. Il testo greco dice: «c'è una speranza che ritorni di nuovo al suo palazzo» (ἐλπὶς τις αὐτὸν πρὸς δόμους ἤξειν πάλιν, v. 679⁸⁵).

Se, al v. 437, il traduttore aveva reso «Ares» con «Dio della Morte», al v. 770, il medesimo epiteto tocca a Ate (letteralmente, la dea della sventura e dell'accecamento).

Sempre per semplificare nessi che riguardano parentele e nomi propri del mito greco, Pasolini, al v. 914, all'inizio dell'allocuzione di Agamennone, traduce «figlia di Leda» con «mia sposa». È evidente che, sentendo parlare Agamennone che si rivolge a Clitennestra, per uno spettatore contemporaneo è più comprensibile ascoltare dalla bocca del re greco l'epiteto «mia sposa» (poiché fa parte del nucleo centrale della tragedia sapere che Clitennestra è la sposa del re appena rientrato da Troia), piuttosto che «figlia di Leda», con

⁸³ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, Mondadori, Milano, 1951, p. 47.

⁸⁴ TE, p. 891.

⁸⁵ Il testo greco utilizzato per le citazioni è quello stabilito da Paul Mazon in Eschyle, *Tragédies. Agamemnon*, Les

un rimando alla progenie mitica della regina. Allo stesso modo, al v. 1040, traduce «Ercole» invece di «figlio di Alcmena»: Ercole è una figura mitica molto nota, mentre assai pochi spettatori avrebbero compreso chi fosse il figlio di Alcmena.

Diversi, come già affermato, sono anche i momenti in cui il traduttore avvicina il testo tradotto al proprio stile e alla propria poetica. Nella parte iniziale della tragedia, all'interno di una lunga allocuzione del Coro, Pasolini attua una traduzione libera inserendo dei verbi di movimento in anafora (vv. 109-112): «Partirono, i due grandi Re dei Greci, / partirono a capo della nostra gioventù, / lancia e braccio pronti alla vendetta: / partirono al segno d'un presagio / guerriero...»⁸⁶. Nel testo greco non c'è né l'anafora di un verbo di movimento e neppure l'insistenza che su di esso calca il traduttore (ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἦβας / ξύμφρονα ταγάν, / πέμπει σύν δορί καί χερί πράκτορι / θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἴαν). Così traduce Untersteiner: «dirò come un presagio irruente manda alla terra dei Teucridi il regale potere, da due troni imperante sopra gli Achei, concordia di signori di guerra per i giovani Ellèni, affinché con lance e con mani impongano di scontare la colpa»⁸⁷. L'anafora legata a un verbo di movimento – diverso comunque da «partire» - la si ritrova, ad esempio, nel poemetto *La ricchezza* (1955-1959), appartenente a *La religione del mio tempo*, la cui stesura è pressoché contemporanea alla traduzione da Eschilo. Il movimento che domina la quarta sezione, in cui viene descritta una serata romana, si esplicita nella ripetizione del verbo «andare»: «Vanno verso le terme di Caracalla», «va verso le terme di Caracalla»⁸⁸ riferito a diversi personaggi del popolo. L'insistenza sul verbo di movimento, in questo caso, riflette un tratto peculiare della poetica pasoliniana, cioè l'andamento picaresco della narrazione, assai presente anche in queste poesie de *La religione del mio tempo*. L'iterazione di «partirono», in un momento in cui nel testo originale greco non vi è traccia di insistenza sul movimento e sullo spostamento dei re greci, può probabilmente essere una «rifrazione» di un'immagine poetica pasoliniana coeva o comunque molto cronologicamente vicina alla traduzione da Eschilo. Tra l'altro, Pasolini trasforma un astratto in concreto, nella direzione di una maggiore comprensibilità per il pubblico contemporaneo: in greco c'è un «presagio irruente» che «manda» il regale potere a Troia. Il traduttore personifica questo «regale» potere trasformandolo in «i due grandi Re dei

Choéphores, Les Euménides, Les Belles lettres, Paris, 2009 (prima edizione 1925).

⁸⁶ TE, p. 872.

⁸⁷ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 31.

Greci» che «partirono al segno d'un presagio / guerriero». Probabilmente è la traduzione di Mazon a suggerire a Pasolini questa semplificazione: anche il traduttore francese, infatti, traduce «les deux puissants rois des Achéens» e «sont partis», senza comunque iterare quest'ultimo verbo.

La parola «presagio» ritorna pochi versi dopo all'interno di un'altra resa alquanto libera del v. 138: «Era l'atroce presagio d'una sorte lieta»⁸⁹. Untersteiner, letteralmente, traduce: «Canto di duolo, canto di duolo tu innalza, ma quello ch'è bene prevalga!»⁹⁰ (Αἴλινον αἴλινον ἐπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω).

Per «rifrazione» del proprio mondo poetico nella traduzione si può anche intendere l'utilizzo di uno stile espressionista, che emerge soprattutto nella descrizione dei segnali di fuoco che annunciano la presa di Troia (vv. 281-316). Come ha notato Walter Siti, l'espressionismo poetico pasoliniano è maggiormente presente fra le *Ceneri di Gramsci* e *La Religione del mio tempo* mentre entra in crisi con *Poesia in forma di rosa* e scompare del tutto con *Trasumanar e organizzare*⁹¹. L'espressionismo utilizzato da Pasolini in poesia è di matrice pittorica e deriva essenzialmente dalla frequentazione di Roberto Longhi, suo maestro a Bologna⁹². Tale espressionismo 'visivo', nella traduzione, emerge soprattutto nel momento in cui Clitennestra descrive al Capo Coro il succedersi dei segnali di fuoco che, rimbalzando di monte in monte, annunciano la caduta di Troia. Versi come «L'Ida ha lampeggiato verso i burroni di Lemno»⁹³; «da qui, con un guizzo / vitale che brucia la barriera del mare, / si getta gioiosamente il raggio che porta / il messaggio»⁹⁴; «La sua luce palpebra verso l'Euripio»⁹⁵; «Avvampa un braciere d'un ardore folle, / un fascio di fiamme tale che il suo lume / salta il promontorio sullo stretto Saronio»⁹⁶ possiedono in sé un marcato timbro espressionista che può rimandare alla terza parte di *La ricchezza*, intitolata *Riapparizione poetica di Roma*, in cui viene descritta la città in lontananza, avvolta dai colori del tramonto. Qui troviamo espressioni come «coltre silenziosa che fiammeggia sopra

⁸⁸ TP I, p. 923.

⁸⁹ TE, p. 873.

⁹⁰ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 31.

⁹¹ Cfr. W. Siti, *Il sole vero e il sole della pellicola o sull'espressionismo di Pasolini*, «Rivista di Letteratura Italiana», 7, 1989, p. 105.

⁹² Cfr. *ivi*, p. 103.

⁹³ TE, p. 878.

⁹⁴ *Ivi*, p. 878-879.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

l'orizzonte»⁹⁷, «cavalcata di fiamme sepolte nella nebbia»⁹⁸, «ogni candido / braciere di città o capanna divorata / dal fuoco, a smorire in queste lande / di nubi sopra il Lazio»⁹⁹. Pasolini interpreta il testo greco conferendo ad esso, per «rifrazione» del suo stile poetico coevo, uno slittamento verso un espressionismo di matrice pittorica che crea immagini molto dense da un punto di vista figurativo. Ad esempio, il «guizzo vitale che brucia la barriera del mare» è la resa dei versi greci ὑπερτελής τε πόντον ὥστε νωτίσαι / ἰσχύς πορευτοῦ λαμπάδος πρὸς ἡδονήν (286-287), sicuramente meno connotati da un punto di vista espressionistico e figurativo (nella traduzione letterale di Untersteiner: «vigore di face viaggiante con lieto slancio, che fece un grande balzo, così da valicare l'ampio dorso del mare»¹⁰⁰).

Dei versi dell'inizio dell'*Orestide*, nei quali il guardiano comincia a scorgere i segnali di fuoco, era poi progettato l'inserimento nell'Appunto 62 di *Petrolio* (1992). Qui sono i «fuochi delle puttane» ad essere assimilati ai fuochi di segnalazione della presa di Troia, per innalzare verso la tragedia la situazione che descrive gli incontri erotici di Carlo con Carmelo sui «pratoni» di periferia. Prima del progettato inserimento si trova proprio la parola «tragicità», quasi come un segnale che anticipa - secondo l'uso delle inserzioni poetiche nell'antica satira menippea, della quale *Petrolio* eredita diverse caratteristiche¹⁰¹ - la citazione poetica (*Petrolio* è infatti un *prosimetrum*) da una tragedia: «Sparivano, quei fuochi, uno dietro l'altro, a intervalli quasi regolari, coi loro fiotti di fumo nero, lungo la curva della strada, verso il quartiere che giganteggiava lontano con la sua cupola che pareva di metallo. Parevano fuochi accesi da sentinelle, quieti e antichi segnali che annunciavano i fatti quotidiani e normali della sera inoltrata, inconsapevoli della loro tragicità: / (versi dell'inizio dell'*Orestide*)»¹⁰². Il solamente progettato inserimento in *Petrolio* si spinge perciò ancora di più verso la «rifrazione» nel mondo poetico e letterario del traduttore il quale, come è stato osservato, intrattiene una «consuetudine ininterrotta»¹⁰³ col testo del poeta greco.

⁹⁷ TP I, p. 917

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 37.

¹⁰¹ Cfr. P. Lago, *Petronio e «Petrolio»: una rilettura contemporanea del Satyricon*, «Maia», 56, 2004, p. 316; per le caratteristiche menippee di *Petrolio* cfr. *ivi*, pp. 314-319.

¹⁰² RR II, p. 1517.

¹⁰³ M.G. Bonanno, *Pasolini e l'Orestea*, cit., p. 45.

All'interno della serie di antitesi che – come è stato notato – percorrono le *Ceneri di Gramsci*, incontriamo anche quella fra incoscienza e razionalità¹⁰⁴. La dialettica fra coscienza e incoscienza, del resto, è presente anche nella poesia *Il canto popolare* (1952-1953): «Nella tua incoscienza è la coscienza / che in te la storia vuole, questa storia / in cui l'uomo non ha più che la violenza / della memoria, non la libera memoria...»¹⁰⁵ (il poeta si rivolge a un «ragazzo del popolo»). Anche in *Al sole*, appartenente alla sezione *Poesie incivili* (1960) de *La religione del mio tempo*, c'è una «confusione d'incoscienza e di coscienza»¹⁰⁶. Ai vv. 179-181, nell'allocuzione del Coro, Pasolini così traduce: «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»¹⁰⁷. Untersteiner, invece, così traduce letteralmente: «Quando nel corso del sonno goccia davanti al cuore l'affanno che desta il ricordo del male commesso, allora anche senza il volere degli uomini sopraggiunge un profondo sapere»¹⁰⁸. La dialettica coscienza / incoscienza creata da Pasolini, in greco così suona: παρ'ἄκοντα ἤλθε σωφρονεῖν (vv. 180-181, lett. «il sapere giunge a chi non se lo aspetta»). Il gioco dialettico fra inconscio e coscienza tornerà nella traduzione dell'*Agamennone* ai vv. 995-997, sempre all'interno di una allocuzione del Coro: «Il cuore che inconscio danza / alla coscienza del giusto e del vero / prefigura sempre i fatti reali»¹⁰⁹ (così è la traduzione di Untersteiner: «è il cuore davanti al senso del giusto e del vero che batte col ciclo frenetico portante la mèta»¹¹⁰).

Termini che ricorrono spesso nella traduzione dell'intera trilogia sono «ossesso» e «ossessione», vere e proprie parole chiave dell'intera opera di Pasolini, non solo poetica¹¹¹.

¹⁰⁴ Cfr. G. Santato, «L'abisso tra corpo e storia». *Mito, storia e dopostoria*, in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 48: «il preistorico e lo storico, il pre-ideologico e l'ideologico, l'incoscienza e la razionalità, l'attrazione verso un mondo popolare selvaggio e l'ingresso in un ordine razionale e politico: sono questi i termini delle antitesi che attraversano le *Ceneri di Gramsci*».

¹⁰⁵ TP I, p. 786. Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 151.

¹⁰⁶ TP I, p. 1046.

¹⁰⁷ TE, p. 875. Per l'analisi di questa antitesi nell'*Orestide* cfr. F. Morosi, «Vittoria sui contrari»: note all'*Orestide* di Pier Paolo Pasolini, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 77, 2016, p. 212 e sgg.

¹⁰⁸ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 33.

¹⁰⁹ TE, p. 901.

¹¹⁰ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 60. Cfr. anche M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 151. Tale dialettica fra «inconscio» e «coscienza» tornerà anche nella traduzione delle *Eumenidi*: cfr. *ivi*, p. 152.

¹¹¹ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 156-157: L'ossessione è infatti un termine chiave di tutta l'opera pasoliniana, legato alla sfera emotiva, all'indistinzione alogica dell'inconscio, alla barbaricità storica dei sottoproletari, alla ripetizione del rito e del sesso». Per un'analisi della ricorrenza dei termini nelle poesie, negli *Scritti corsari*, nella *Divina Mimesis* e della presenza di essi nella traduzione eschilea, soprattutto nelle *Coefore* e nelle *Eumenidi*, cfr. *ivi*, pp. 156-158. Un'analisi delle ricorrenze di tali parole all'interno della traduzione, sulla scorta soprattutto dell'indagine di Fusillo, è stata svolta recentemente da F. Morosi, «Vittoria sui contrari»: note all'*Orestide* di Pier Paolo Pasolini, cit., pp. 191-192.

Nell'*Agamennone*, al v. 383 traduce con «Ossezzo dalla Corruzione» il testo greco: Βιάται δ' ἄ τάλαινα πειθῶ («la funesta persuasione lo costringe con la forza»), dove tra l'altro, unico fra i traduttori, traduce «persuasione» con «Corruzione». Al v. 431 traduce γοῦν («lamento», «pianto») con «ossessione» («È un'ossessione che domina le nostre anime»). Questi due termini marcano in modo significativo la traduzione come prettamente 'pasoliniana': sono due segnali che rinviano direttamente allo stile e all'universo tematico dell'autore.

Una parola assai ricorrente nella traduzione dell'*Agamennone*, nonché di tutta la trilogia e della successiva traduzione abbozzata dell'*Antigone*, è «dolore»¹¹² - spesso sciolta nel nesso «di dolore» - con la quale Pasolini traduce diversi vocaboli greci. Anche tale parola, come vedremo, risulta di notevole importanza nella produzione poetica dell'autore, soprattutto in quella coeva alla traduzione. La parola «dolore» sembra assumere in sé quasi il simbolo del genere tragico: potrebbe quindi essere il segnale linguistico che identifica come «rifacimento», nel senso dato da Fortini, la libera reinterpretazione pasoliniana di Eschilo. Secondo il poeta e studioso, infatti, il rifacimento può essere «una operazione letteraria nella quale un dato “transletterario” (un mito, un complesso di situazioni, un genere e persino una singola opera o un elemento) vengono assunti quale struttura di riferimento, o significante, per un'opera nuova»¹¹³. Il genere della tragedia, perciò, sembra la «struttura di riferimento» scelta da Pasolini per la sua «opera nuova», la libera traduzione: questo genere, poi, sembra possedere in sé, come simbolo a un livello linguistico, la parola tematica «dolore» che avrà un rilievo nettissimo in tutta la trilogia.

Nell'*Agamennone*, «dolore» compare per la prima volta nel dialogo fra il Capo Coro e il Messaggero, nel momento in cui quest'ultimo fa la sua apparizione in scena, appena giunto da Troia. La parola in questione appare strettamente legata alla sofferenza del Messaggero e degli altri soldati durante il lungo assedio di Troia, lontano dalla patria e dagli affetti familiari. Dopo il discorso iniziale del Messaggero, vi è uno scambio di battute fra questo e il Capo Coro (vv. 538-542):

CAPO CORO

Salute, amico messaggero del nostro esercito!

MESSAGGERO

¹¹² Cfr. P. Lago, *Una nuova «locuzione ragionante» per il teatro: Pasolini traduttore dell'«Antigone»*, «Studi pasoliniani», 10, 2016, pp. 62-63.

Sono sano: ho affidato agli dèi la mia vita!

CAPO CORO

Ah, come ti avrà torturato la nostalgia...

MESSAGGERO

Ma ora lacrime di gioia mi riempiono gli occhi!

CAPO CORO

Eppure... quel tuo dolore era quasi soave...¹¹⁴

In quest'ultimo verso, il 542, Pasolini traduce νόσος («male») con «dolore», mentre Mazon traduce più letteralmente con «mal». Semmai, in questo caso, la traduzione pasoliniana potrebbe essere stata maggiormente ispirata da Untersteiner, il quale traduce così il v. 542: «sappiate che il dolore che avevate era un dolce conforto»¹¹⁵ (nel testo greco è presente un ossimoro: «sappiate che eravate travagliati da un soave male», νόσου τερπνῆς). Pochi versi dopo – al v. 547 - ritorna la traduzione di «dolore», vocabolo volutamente posto in evidenza per mezzo dell'iterazione:

CAPO CORO

E in che lamenti si sfogava il nostro cuore!

MESSAGGERO

Ma per quale dolore, dimmi, per quale dolore?

CAPO CORO

Da tempo ormai il mio solo rimedio è il silenzio!

MESSAGGERO

Hai corso qualche pericolo, quando il re era lontano?

CAPO CORO

Ah, morire, per te, come per me! Questo ci resta. (vv. 546-550)¹¹⁶.

Pasolini, stavolta, traduce con «dolore» il vocabolo στύγος («odio», «avversione», «orrore»). Così è in greco il v. 547: Πόθεν τὸ δύσφρον τοῦτ' ἐπῆν <ὐμῖν> στύγος ; (lett.: «da dove proveniva per voi questo penoso orrore?»). Mazon traduce con «souffrance», Untersteiner con «tristezza», mentre Thomson con «misgiving». La traduzione pasoliniana appare quindi alquanto libera sia rispetto al testo originale che alle altre versioni utilizzate. Si tratta perciò di una scelta personale che il traduttore intende evidenziare per mezzo

¹¹³ F. Fortini, *Traduzione e rifacimento*, cit., pp. 340-341.

¹¹⁴ TE, p. 886.

¹¹⁵ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 44.

dell'iterazione. Successivamente, nel discorso del Messaggero, ai vv. 638-640, così traduce: «Quando un messaggero, con l'angoscia in fronte, / viene a dare alla sua città il dolore / di sapere che il suo esercito è perduto»¹¹⁷; ma, in questo caso, si tratta di una traduzione ricalcata sul francese di Mazon: «Quand un messenger, la tristesse au front, vient apporter à sa ville l'abominable douleur de savoir son armée détruite»¹¹⁸. Con «dolore», i due traduttori rendono il greco πῆματα («sciagure»).

Per mezzo del nesso «di dolore», Pasolini, unico fra i traduttori, rende i vocaboli greci δύσεδρος («dal funesto soggiorno») e δυσόμιλος («la cui vicinanza apporta danno», «funesto»), rispettivamente con «ospite di dolore» e «sposa di dolore» (v. 746), all'interno di una allocuzione del Coro (siamo nella strofe III), in riferimento a Elena come causa scatenante della guerra di Troia. Successivamente, in conclusione di un'allocuzione di Cassandra (nella quale viene rievocato l'atroce banchetto di Tieste) che Pasolini traduce con uno stile marcatamente espressionistico¹¹⁹, così traduce, in modo libero ed ellittico, i versi 1240-1241: «Tutto si compirà. E tu, pieno di dolore, / vedrai che ho detta soltanto la verità»¹²⁰ (Cassandra si rivolge al Capo Coro). Il greco così suona: τὸ μέλλον ἦξει· καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρών / ἄγαν ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς e, nella traduzione alquanto letterale di Untersteiner: «verrà il futuro e tu fra breve, come diretto testimone con senso di pietà mi chiamerai anche troppo verace profetessa»¹²¹. Anche Mazon traduce «témoin, plein de pitié». Pasolini, al posto di «testimone di pietà», preferisce «pieno di dolore», utilizzando di nuovo «dolore» che diviene quasi una sorta di parola tematica dell'intera traduzione. Con essa l'autore traduce svariati vocaboli greci, dal significato anche molto diverso tra loro: potrebbe quindi assumere quasi il valore di una parola simbolica che rappresenta l'universo tragico presente nell'intera trilogia.

Anche nella poesia di Pasolini cronologicamente vicina alla traduzione, la parola «dolore» è assai frequente. Nelle *Ceneri di Gramsci*, alla cui lingua Pasolini dichiara di rifarsi nella *Nota del traduttore*, in *Recit*, ne troviamo una occorrenza nei seguenti versi: «Ma anche all'uomo più ingenuo nel petto ferito / il sangue si annera, anche all'uomo più

¹¹⁶ TE, p. 887.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 890.

¹¹⁸ Eschyle, *Tragédies. Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, cit., p. 33.

¹¹⁹ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 154.

¹²⁰ TE, p. 909.

¹²¹ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 69.

mite / nello stupito occhio si annera il dolore»¹²². Il «dolore», in questo caso, è provocato nel poeta dalla notizia, recatagli da Attilio Bertolucci, della denuncia per oscenità contro *Ragazzi di vita*¹²³. Un'altra occorrenza della parola (unitamente alla preposizione «di») con connotazioni declinate verso il tragico, la incontriamo ne *Il pianto della scavatrice* (1956):

Ma tra gli scoppi testardi della
benna, che cieca sembra, cieca
sgretola, cieca afferra,

quasi non avesse meta,
un urlo improvviso, umano,
nasce, e a tratti si ripete,

così pazzo di dolore, che, umano,
subito non sembra più, e ridiventa
morto stridore. [...] ¹²⁴

Qui, l'urlo «pazzo di dolore» è quello della scavatrice che sta scavando per la costruzione di nuove case e per trasformare un ordine 'mitico' e legato al passato. Pochi versi dopo, la parola «dolore» serve a connotare questa trasformazione:

[...] Piange ciò che ha
fine e ricomincia. Ciò che era
area erbosa, aperto spiazzo, e si fa

cortile, bianco come cera,
chiuso in un decoro ch'è rancore;
ciò che era quasi una vecchia fiera

di freschi intonachi sghembi al sole,
e si fa nuovo isolato, brulicante
in un ordine ch'è spento dolore ¹²⁵.

¹²² TP I, p. 830.

¹²³ Come leggiamo nelle *Note e notizie sui testi*, *ivi*, p. 1635, «in una lettera a Garzanti del 12 gennaio 1956 Pasolini informava l'editore di aver composto il poemetto dopo la notizia della denuncia contro *Ragazzi di vita*».

¹²⁴ *Ivi*, pp. 847-848.

¹²⁵ *Ivi*, p. 848.

Il dolore, qui, è veramente ‘tragico’: per Pasolini, il mutamento, il cambiamento, diventa una tragedia personale e collettiva, intima e storica. La scavatrice ‘piange’ e urla di dolore perché costretta a ‘trasformare’ in qualcosa di moderno e ‘sconsacrato’ ciò che era ‘antico’, mitico, ‘sacro’, legato al «passato-madre»¹²⁶. Infatti, «piange ciò che muta, anche / per farsi migliore. La luce / del futuro non cessa un solo istante / di ferirci [...]»¹²⁷.

In *Una polemica in versi* (1956), la parola «dolore» ricorre tre volte: «E la vita riappare più viva: segno / che qualcosa, in chi la viveva, muore. / Essa è proceduta nel disegno / che non ha fine: ma il vostro dolore / di non esserne più sul primo fronte, / sarebbe più puro [...]»¹²⁸; «gli uomini, già perduti in un’abbietta / ubriachezza, nascosta come un dolore, / si portano dietro la famiglia [...]»¹²⁹; «Eppure, all’appressarsi del momento / più atteso della sera, ha un brivido / umano questo irretimento / di morte: ma non sai ancora se a più intenso dolore o a più intenso / amore»¹³⁰.

Anche ne *La religione del mio tempo* vi sono diverse occorrenze della parola «dolore»; ai fini di questa indagine se ne possono rilevare almeno tre, in cui tale parola pare associata alla ‘tragicità’, in questo caso, legata alla sfera ‘interiore’ dell’esistenza. Una si trova nella seconda parte del poemetto *La ricchezza*, all’inizio della sezione intitolata *Ricordi di miseria*, nella quale il poeta rievoca i suoi primi anni romani, segnati dalle numerose difficoltà economiche che egli dovette affrontare assieme alla madre:

Ché qualcos’altro, ancora, brucia il cuore:
fuoco, anche questo, di cui io, vile,
non vorrei parlare: come di un dolore
troppo interiore e misero, per dire
l’interiore e misera grandezza
che pure ha in sé ogni nostro dolore¹³¹.

¹²⁶ Cfr. G. Santato, *Il futuro: un ‘non-tempo’*, ora in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 104: «”Piange” tutto ciò che subisce il passaggio dalla natura alla civiltà, dal passato al presente, dal mito alla storia: il futuro è luce, ma una luce che ferisce in quanto sradicamento dal passato-madre». Cfr. inoltre *ibid.*: «Le *Ceneri di Gramsci* segnano l’apice di una tensione interna al discorso poetico pasoliniano, il momento di massimo e irripetibile sforzo in direzione di un equilibrio tra sfera privata e sfera pubblica dell’esistenza, tra ripiegamento nostalgico e impegno ideologico».

¹²⁷ TP I, p. 849.

¹²⁸ *Ivi*, p. 853.

¹²⁹ *Ivi*, p. 855.

¹³⁰ *Ivi*, p. 856.

¹³¹ *Ivi*, p. 908.

Un'altra è nel poemetto che dà il titolo alla raccolta (1957-1959) e denota una situazione in cui «la nostalgia del passato privato e le violente aperture al presente pubblico si alternano senza mediarsi»¹³². Nel presente, dominato dal tetro grigiore di un mutamento determinato da un «benessere illusorio», tutto «dà dolore» al poeta:

Tutto mi dà dolore: questa gente

che segue supina ogni richiamo
da cui i suoi padroni la vogliono chiamata,
adottando, sbadata, le più infami

abitudini di vittima predestinata;
il grigio dei suoi vestiti per le grigie strade;
i suoi grigi gesti in cui sembra stampata

l'omertà del male che l'invade;
il suo brulicare intorno a un benessere
illusorio, come un gregge intorno a poche biade;

[...] ¹³³

La terza ricorrenza è nella poesia *Al sole*, appartenente alla sezione *Poesie incivili*, la cui stesura risale all'aprile 1960, in un periodo, quindi, immediatamente successivo alla conclusione della traduzione dell'*Orestide*. Il dolore 'tragico' del poeta nasce dalla sua intima vicinanza con il popolo, preda di una «vita di vermi», segnata dall'«ingiustizia». Si tratta di un dolore «mitico» e «oscuro», legato quindi all'universo arcaico e irrazionale del mito:

Urlerei, colpito
da non so che dolore. Oscuro
dolore, come quello di una volta.
E perciò mitico e impuro.
Solo la tristezza di un giorno nemico
mi unisce a questa grande vita morta:
questa angoscia, e la mia angoscia, risorta,

¹³² G. Santato, *Il futuro: un 'non-tempo'*, in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 105.

¹³³ TP I, pp. 985-986.

si rassomigliano, sono un grado dell'esistere.
Non c'è confine tra dolore e dolore.
Nel tuo buio, sole,
si compie ancora una volta l'ingiustizia:
per essi, che son senza
vestiti e casa, per me, che soffro mistica
degradazione. Casuale coincidenza,
confusione d'incoscienza e di coscienza¹³⁴.

In questi versi appare inoltre il gioco dialettico tra incoscienza e coscienza che, come si è visto, ricorre anche nella traduzione eschilea.

La parola «dolore» riveste una notevole importanza anche in *Poesia in forma di rosa* (1964), soprattutto nel poemetto che dà il titolo alla raccolta. Ancora, si tratta di un dolore intimo e privato che assume dimensioni 'tragiche'. Il poeta infatti identifica i cinque dolori che lo tormentano nell'esistenza:

È una rosa carnale di dolore,
con cinque rose incarnate,
cancri di rosa nella rosa

prima: in principio era il Dolore.
Ed eccolo, Uno e Cinquino¹³⁵.

Fin dal primo dolore la dimensione tragica appare nella volontà di «bestemmiare, suicidarsi»¹³⁶ per poi proseguire, nel «Dolore Due», con l'idea di aver sbagliato tutto nella vita e assumere, nel «Quarto Dolore», connotazioni più fisiche, «per cui succube degli impeti di morte / che mi salgono dal ventre, batterei / il capo, muto, contro i vetri / del tassì che percorre / l'orribile autostrada dove è chiaro / che sono senza amore [...]»¹³⁷.

Nella traduzione, Pasolini alcune volte avvicina alla parola «dolore» la parola «gioia», con voluto effetto contrastivo. Ai vv. 636-637, all'inizio del discorso del Messaggero, così traduce: «Ah, non è bello rovinare un giorno di gioia, / con voce di dolore:

¹³⁴ *Ivi*, p. 1046.

¹³⁵ TP I, p. 1129.

¹³⁶ *Ivi*, p. 1131.

¹³⁷ *Ivi*, p. 1132.

ogni dio ha la sua ora»¹³⁸. Con «giorno di gioia» Pasolini rende il greco εὐφημον ἦμαρ (anche Mazon ha «jour de joie»), lett.: «giorno favorevole, lieto», mentre con «voce di dolore» traduce κακαγγέλῳ γλώσση («parola di sventura»; Mazon traduce: «langage de deuil»). La traduzione letterale di Untersteiner così suona: «Non conviene contaminare un giorno sereno con parole messaggere di sventura: il dominio dei numi nei due casi è distinto»¹³⁹. Quest'ultima frase vuole denotare che la gioia e la serenità spetta agli dèi dell'Olimpo mentre la sventura appartiene ai numi ctonii come le Erinni. L'accostamento di gioia e dolore, stavolta unite insieme in una divinità dai caratteri dionisiaci, lo ritroviamo nel poemetto *La religione del mio tempo*, appartenente all'omonima raccolta. Dopo una corsa in macchina verso il mare insieme a Fellini, sulla spiaggia vi è un incontro con un «estetico dio del mare, informe Forma, / mescolanza irrazionale di gioia e dolore»¹⁴⁰, quasi prefigurazione visuale dell'immagine cinematografica¹⁴¹.

Nella sua versione eschilea, ai vv. 709-711, Pasolini avvicina di nuovo i concetti di gioia e dolore, stavolta uniti alla parola «canto»: «Dopo il canto di gioia / si impara il canto di dolore: / e così la misera Troia / dovrà tristemente maledire / Paride e il suo funebre amore»¹⁴² (Untersteiner così traduce: «Ma poi, troppo tardo obliato l'inno di gioia per imparare un canto di profondi lamenti, la città di Priamo antica – io penso – con gemiti acuti sospira e contro Paride impreca per le sue nozze funeste»)¹⁴³.

D'altra parte, nella traduzione della trilogia ricorre diverse volte anche il nesso «di gioia»¹⁴⁴. Nell'*Agamennone*, ai versi 574-575, è il Messaggero, dopo aver recato la notizia della presa di Troia, a esprimersi così: «E possiamo cantare, ora, sotto questo bel sole, / alto sul mare e sulla terra, cantare di gioia»¹⁴⁵. È evidente che tale versione è prettamente pasoliniana: gli altri traduttori, infatti, rendono in modo diverso il verbo κομπάσαι (v. 575, lett. «fare rumore, strepito»), che Pasolini traduce con «cantare di gioia»¹⁴⁶. Untersteiner

¹³⁸ TE, p. 890.

¹³⁹ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 48.

¹⁴⁰ TP I, p. 982. Anche in un altro momento precedente del poemetto si trova un accostamento antitetico delle due parole: «Guai a chi con gioia vitale / vuole servire una legge ch'è dolore!» (ivi, p. 969).

¹⁴¹ Cfr. M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Duetredue, Lentini, 2015, pp. 144-145.

¹⁴² TE, p. 892.

¹⁴³ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., pp. 50-51.

¹⁴⁴ La parola «gioia», fra i lemmi legati al pathos, è una di quelle a maggiore ricorrenza nelle *Ceneri di Gramsci*: cfr. M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione*, cit., p. 100.

¹⁴⁵ TE, p. 888.

¹⁴⁶ Pasolini, successivamente, al v. 1474, traduce con «canto di gioia» un vocabolo greco alquanto neutro come ὕμνον (lett. «inno»). Anche in questo caso, i traduttori ai quali dichiara di rifarsi traducono in modo diverso.

così traduce: «Pertanto è d'uopo questo giubilante grido innalzare al sole luminoso, mentre voliamo nella fama sopra il mare e i continenti»¹⁴⁷; Mazon: «Aussi nous pouvons nous rendre gloire, en présence de ce Soleil qui survole la terre et les mers»¹⁴⁸; Thomson: «And hence 'tis meet before yon rising sun / To cry o'er land and sea on wings of fame»¹⁴⁹.

Ben più interessante risulta la presenza dell'espressione «di gioia» nell'incipit del successivo discorso di Clitennestra: «Ormai da tempo, messaggero, ho gridato di gioia, / quando, nel cuore della notte, il fuoco / ci ha annunciato che Troia è caduta»¹⁵⁰. Anche se in questo caso la traduzione pasoliniana appare alquanto letterale (al v. 587, infatti, l'espressione Ἀνωλόλυξα χαρᾶς significa «ho elevato un grido per la gioia»), nessuno degli altri traduttori, come nel precedente caso, traduce in questo modo. Questo perché, ancora una volta, ci troviamo di fronte ad una espressione facente parte dello stile poetico dell'autore. Pochi versi dopo, al 595, Clitennestra afferma: «E feci gridare di gioia, per la città [...]»¹⁵¹: anche in questo caso, tale espressione è peculiarmente pasoliniana. Il verbo «gridare» unito a «di gioia» lo si ritrova ne *Il pianto della scavatrice*, un poemetto delle *Ceneri di Gramsci*. Il poeta, dopo aver avvertito nell'aria un odore «come quegli odori che, dai campi / bagnati di fresco, o dalle rive di un fiume, / soffiano sulla città nei primi / giorni di bel tempo [...]»¹⁵², appare «impazzito / quasi di rimpianto»¹⁵³, e così afferma: «Io grido di gioia, così ferito / in fondo ai polmoni da quell'aria / che come un tepore o una luce / respiro guardando la vallata»¹⁵⁴. La connotazione della pazzia, unita al «gridare di gioia», ritorna nella versione eschilea. Clitennestra, infatti, afferma: «E parevo una pazza» (v. 593). Anche se il termine greco πλάγτὸς significa già di per sé «folle», «dissennato», Pasolini, a differenza degli altri traduttori, sceglie proprio la parola «pazza» attivando quasi una memoria intertestuale all'interno della sua poesia (*Le ceneri di Gramsci* è la raccolta che egli stesso, nella *Nota del traduttore*, richiama per lo stile della sua versione) per cui chi «grida di gioia» può essere «pazzo» o «impazzito»¹⁵⁵. Come è stato giustamente osservato,

¹⁴⁷ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 46.

¹⁴⁸ Eschyle, *Tragédies. Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, cit., p. 30.

¹⁴⁹ Aeschylus, *Oresteia*, Volume I, Text and Translation, edited and translated by George Thomson, Cambridge University Press, Cambridge, 1938, p. 135.

¹⁵⁰ TE, p. 888.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² TP I, p. 844

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 845.

¹⁵⁵ Nella traduzione delle *Eumenidi* Pasolini rende il greco γὰννυμαι («mi rallegro») con «tremo di gioia», espressione che ritornerà identica nella versione cinematografica di *Porcile*. Il cannibale interpretato da Pierre Clementi, condotto al

«i deliri di Cassandra, le riflessioni di Clitennestra, i cori, tutto quanto appartiene al mondo delle Erinni, ai turbamenti dell'inconscio e del caos, sono detti da Pasolini con le parole che userebbe e userà nei *suoi* testi»¹⁵⁶ e, si potrebbe naturalmente aggiungere, che ha già usato. Del resto, la figura di Clitennestra è caratterizzata da Pasolini come particolarmente connotata dall'irrazionalità e dalla follia. Se, come afferma Eric Dodds, l'elemento irrazionale è fondamentale all'interno della cultura e dell'universo greco¹⁵⁷, Pasolini, caratterizzando soprattutto Clitennestra, sembra appunto voler mettere in rilievo questa irrazionalità solcata nel profondo dai «divini doni della pazzia»¹⁵⁸. Non dobbiamo dimenticare che spesso nel mondo antico alla donna sono associati elementi di irrazionalità e di follia: basti pensare alle numerose figure di sacerdotesse nonché alla Pizia¹⁵⁹, ma anche, soprattutto, alle Menadi, le sacerdotesse di Dioniso¹⁶⁰. Clitennestra, nella traduzione pasoliniana, sembra rivestirsi e arricchirsi di arcaico furore dominato dalla follia.

In una successiva allocuzione di fronte al marito Agamennone e ai cittadini di Argo (vv. 855-913), la regina, fingendo di aver sofferto profondamente la mancanza del suo sposo, afferma: «Per una donna, restare a casa, senza il suo sposo / sola, è già un dolore che può rendere folle»¹⁶¹. Il termine «folle» non è presente in greco, dove leggiamo ἔκπλαγον κακόν, «male terribile». Semmai, potrebbe derivare a Pasolini come assonanza della traduzione francese di Mazon: «mal affolant», che però significa «male che fa paura». Comunque, al di là di questa suggestione di carattere linguistico, è certo che la parola «folle» ha un rilievo tematico nettissimo all'interno di questa allocuzione di Clitennestra. Si tratta di un *furor* tragico dominato dalla cieca volontà di vendetta: questo «dolore che può rendere folle», infatti, non è tanto il dolore per l'assenza di Agamennone (la regina sta fingendo di fronte al marito¹⁶²), quanto quello per l'uccisione della figlia Ifigenia.

Ai vv. 699-700, Pasolini traduce in modo molto libero una parte del discorso del Coro, introducendo un'espressione che tornerà in *Pilade*: «A Troia un'ira che non sa

supplizio, pronuncia infatti soltanto queste parole: «ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana e tremo di gioia». Cfr. *infra*, pp. 111-112.

¹⁵⁶ F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Roma, 2000, p. 60.

¹⁵⁷ Cfr. E. R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. Rizzoli, Milano, 2010.

¹⁵⁸ Così suona il titolo del capitolo III del saggio di Dodds: cfr. *ivi*, p. 109.

¹⁵⁹ Cfr. *ivi*, pp. 117-118.

¹⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 121-122.

¹⁶¹ TE, p. 896.

¹⁶² Cfr. V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, cit., pp. 145-146: «Una volta arrivata sulla scena, Clitennestra saluta Agamennone con un lungo discorso, che è un capolavoro di ipocrisia e di falsità».

perdono, / spinge colei che amando / ama la morte»¹⁶³. Il testo greco (Ἰλίῳ δὲ κῆδος ὀρ- / θώνυμον τελεσσίφωρον / Μῆνις ἤλαεν) letteralmente si può tradurre: «un'Ira che ottiene lo scopo portò a Ilio una luttuosa parentela nel vero senso della parola», laddove «parentela» sta per «matrimonio», con un evidente riferimento al legame d'amore fra Paride e Elena. Eschilo gioca sul doppio significato di κῆδος, che significa sia «lutto» che «parentela». Pasolini, seguendo Mazon, scioglie il pesante «luttuosa parentela» per mezzo di un diretto riferimento a Elena. Il traduttore francese, infatti, così traduce: «Une Colère aux desseins infallibles pousse vers Iliion celle dont l'alliance allie à la mort»¹⁶⁴ («celle dont l'alliance allie à la mort»: «colei nel matrimonio alleata alla morte»). Se Pasolini, sulla scorta della traduzione francese, inserisce Elena nella porzione di testo, si muove comunque nella direzione di una personalissima interpretazione, introducendo la figura etimologica «amando ama la morte». Se è vero, come ha notato Franca Angelini in un brano già citato, che «i deliri di Cassandra, le riflessioni di Clitennestra, i cori, tutto quanto appartiene al mondo delle Erinni, ai turbamenti dell'inconscio e del caos, sono detti da Pasolini con le parole che userebbe e userà nei *suoi* testi»¹⁶⁵, si può ricordare che l'espressione ossimorica «ama la morte» tornerà nella tragedia *Pilade*, all'interno di un discorso pronunciato da Atena e rivolto a Oreste: «Sì. È così. Accettando di riconciliarti / con la parte dei tuoi cittadini / che con tanto furore ama la morte, / tu hai abdicato alla coscienza»¹⁶⁶. *Pilade*, tra l'altro, si presenta come «un'ideale continuazione dell'*Orestiade*»¹⁶⁷ (soprattutto delle *Eumenidi*), in cui la figura di protagonista non è più Oreste ma Pilade. Nella tragedia pasoliniana – che può essere inclusa all'interno della definizione di «continuazione ciclica»¹⁶⁸ data da Genette – si immagina che le Eumenidi, ricordando la loro vecchia natura di Furie, scatenino distruzioni e morie di animali. Oreste e Pilade si fronteggiano rappresentando due figure antitetiche: «Oreste è il politico cinico che opera in sintonia con la storia che gli dà il potere. Pilade è l'intellettuale disorganico, anzi il poeta che vive in un proprio mondo irrimediabilmente diviso da quello che si afferma nella storia»¹⁶⁹.

¹⁶³ *Ivi*, p. 892.

¹⁶⁴ Eschyle, *Tragédies*, cit., p. 35.

¹⁶⁵ F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 138.

¹⁶⁶ TE, p. 418.

¹⁶⁷ G. Santato, *Il rifiuto della nuova storia nelle tragedie*, in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 118.

¹⁶⁸ Cfr. G. Genette, *Palinsesti*, cit., pp. 203-212. Una «continuazione ciclica» si attua quando un autore sceglie come protagonista della propria opera un personaggio di contorno di una precedente (come – secondo Genette – ha operato Virgilio nei confronti dell'*Iliade* o Fénelon – col suo *Télémaque* – nei confronti dell'*Odissea*).

¹⁶⁹ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 443. Per l'analisi di *Pilade* cfr. *ivi*, pp. 439-444. Cfr. anche S. Casi, *I teatri di*

Un altro momento in cui Pasolini si avvicina, per «rifrazione», al proprio mondo poetico, può essere l'uso della parola «spirito» per tradurre i vocaboli greci δαίμων («dio», «divinità») e ἀλάστωρ («genio vendicatore»). Con tale parola aveva già tradotto «Musa» nell'incipit della sua abbozzata versione dell'*Eneide*¹⁷⁰. Nell'*Agamennone* «spirito» assume chiare connotazioni negative, poiché si tratta del δαίμων della vendetta che, per mezzo di Clitennestra, colpisce la casa di Agamennone satura di ataviche colpe. La prima occorrenza è al v. 1468 ed è il Coro a parlare: «Spirito, che hai colpito questa casa, / per le teste dei nipoti di Tantalò, / ti sei ora servito di due sorelle identiche, / per trionfare, per incenerirci»¹⁷¹ (qui il termine greco è δαίμων). Così, immediatamente, risponde Clitennestra (v. 1476): «Ora sì che la tua bocca corregge / il tuo errore, se parli dello spirito / che si è tanto ingrassato alle carni / di questa mia razza!»¹⁷² (anche qui è δαίμων). E, nella successiva battuta, il Coro (v. 1482): «Oh, senza pietà per questa casa, / odio puro, è lo spirito che evochi / con atroci parole»¹⁷³ (δαίμων). In questi tre casi Mazon traduce con «Génie», Untersteiner con «dèmone» e Thomson con «demon».

Le successive occorrenze di «spirito», nella versione pasoliniana, sono pochi versi dopo e stavolta rendono, invece, il greco ἀλάστωρ¹⁷⁴. Così Clitennestra (vv. 1499-1503): «Sotto la figura della sposa / di questo morto, è il vecchio, / il nudo spirito, / vendicatore dell'ospite di Atreo, / che è tornato qui / a saldare il conto della prima colpa»¹⁷⁵. E, in risposta, così il Coro (vv. 1506-1508): «Come puoi trovare qualcuno / che testimoni per te? / Come? Ah, lo spirito / vendicatore di questa stirpe / può ben essere complice tuo!»¹⁷⁶. In questi due casi, Pasolini traduce con «spirito vendicatore», suggestione che può essergli derivata da Mazon, il quale rende ἀλάστωρ (parola in cui è insita l'idea della vendetta divina, ἀλάστορία) con «Génie vengeur», ma anche da Untersteiner, il quale traduce con «dèmone vendicatore». Thomson, invece, traduce la prima occorrenza con «vengeful

Pasolini, cit., pp. 151-154 e M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 162-178.

¹⁷⁰ Cfr. TP II, p. 1333: «Tu, spirito, esponi le intime cause: per quale offesa, / o per quale dolore, la regina degli dei obblighò quell'uomo / così religioso, a dover affrontare tanti casi, tante / fatiche: miseria di passioni nei cuori celesti!». Per cui cfr. *infra*, pp. 181-182, nonché quanto ho scritto in P. Lago, *Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'«Eneide»*, in *La Resistenza dell'Antico*, cit., pp. 24-25.

¹⁷¹ TE, p. 918.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Per la figura dell'«ἀλάστωρ» cfr. V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, cit., p. 231: esso è «l'antico 'genio' malvagio della stirpe» inserito «nel contesto di una concezione secondo la quale a un delitto segue inevitabilmente, in quanto necessaria punizione, un altro delitto».

¹⁷⁵ TE, p. 919.

¹⁷⁶ *Ibid.*

Shade» e la seconda con «ancient shade of wrath». Pasolini, quindi, utilizza la stessa modalità attuata da Mazon e Untersteiner: per tradurre ἀλάστωρ aggiunge la qualificazione «vendicatore» alla medesima parola utilizzata per tradurre δαίμων.

«Spirito», all'interno della poesia pasoliniana, non possiede le tonalità estremamente negative che, invece, assume nella resa eschilea. Nella poesia *In memoriam*, appartenente all'*Usignolo della chiesa cattolica*, la parola è riferita a un ragazzo morto: «Ora / tu sai / l'orrendo momento, / l'ultimo respiro. / Forse / hai visto con altri occhi / QUESTI abiti e QUESTA camicia, / povero spirito / tremante sulle proprie spoglie / coi labbri ancora piegati / al riso / del giovane vivo»¹⁷⁷. Nel poemetto *Le ceneri di Gramsci*, nell'omonima raccolta, lo spirito è invece quello di Gramsci: «[...] Tra speranza / e vecchia sfiducia, ti accosto, capitato / per caso in questa magra serra, innanzi / alla tua tomba, al tuo spirito restato / quaggiù tra questi liberi»¹⁷⁸. Se la parola «spirito», riferita a Gramsci, può spiegare la traduzione di «Musa» nella versione dell'*Eneide* (Gramsci diviene una sorta di guida spirituale per il poeta, proprio come la Musa per il poeta epico¹⁷⁹), non può, invece, incontrare una consonanza con le tonalità tragiche e negative che essa assume nella resa eschilea. Bisogna ricordare che tale parola tornerà anche ne *La religione del mio tempo*, nel titolo dell'epigramma *A uno spirito*, in cui il poeta sente la sua vicinanza con un morto: «il mio corpo ancora vivo e il tuo cadavere / sono stretti da un legame che ci rende spiriti»¹⁸⁰. Perciò, molto probabilmente Pasolini, nella resa dei termini greci, sceglie tale parola perché la sentiva affine al suo stile poetico, visti gli utilizzi nelle raccolte 'vicine' alla traduzione dell'*Orestide*, declinandola però verso un'accezione negativa che non possiede assolutamente nella sua poesia.

In altri momenti della sua traduzione, Pasolini introduce delle figure retoriche, o *ex novo* o riprese dal testo greco, fra le quali spiccano soprattutto quelle di suono. Al v. 323 utilizza l'espressione «muto odio», che non è presente nel testo originale. Clitennestra sta descrivendo la presa di Troia: «Sì, oggi i Greci sono entrati in Troia. / E io la sento echeggiare, la città, / ai due frastuoni che non si possono unire: / aceto e olio in uno stesso vaso, / che un muto odio tiene sempre divisi»¹⁸¹. Il traduttore introduce «muto odio» per

¹⁷⁷ TP I, p. 392.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 818.

¹⁷⁹ Cfr. P. Lago, *Un logos antiaccademico. Pasolini traduttore dell'«Eneide»*, cit., p. 25.

¹⁸⁰ TP I, p. 1028.

¹⁸¹ TE, p. 880.

creare un'assonanza con «olio», del verso precedente. Il testo greco, ai versi 322-323 (relativamente alla traduzione pasoliniana «aceto e olio in uno stesso vaso, / che un muto odio tiene sempre divisi»), così suona: ὄξος τ'ἄλειφά τ'ἐγγέας ταῦτῳ κύτει / διχοστατοῦντ' ἄν οὐ φίλως προσεννέποις. Untersteiner traduce letteralmente: «Se in un medesimo recipiente versassi aceto ed olio, dovresti dire che senza amicizia stanno in dissidio»¹⁸². Mazon, invece, offre una resa più libera: «Verse vinaigre et huile dans un même vase: ils s'écartent l'un de l'autre; tu dirais de deux ennemis»¹⁸³. Pasolini, per rendere il nesso οὐ φίλως («non amichevolmente»), introduce l'espressione «muto odio», creando l'assonanza con «olio».

In un canto del Coro (vv. 381-384), Pasolini attua una personalissima traduzione rendendo una efficace consonanza «(salv)are» / «oro» / «ara» / «dura»: «Niente può salvare l'uomo / che accecato dall'oro / rovescia l'ara della Giustizia: / il suo bene non dura»¹⁸⁴. Il testo greco è il seguente: οὐ γὰρ ἐστὶν ἔπαλξις / πλούτου πρὸς κόρον ἀνδρῖ / λακτίσαντι μέγαν Δίκας / βωμὸν εἰς ἀφάνειαν (lett.: «Non c'è riparo contro l'arroganza della ricchezza per un uomo che prende a calci il grande altare della Giustizia [volgendosi] verso la distruzione»).

In conclusione di un discorso di Clitennestra, contenente un'invocazione a Zeus per l'imminente uccisione di Agamennone, Pasolini, a differenza di Mazon e Untersteiner, rende invece efficacemente la figura etimologica presente nel testo originale: «Dio, dio *del destino!* A lieto fine *destina* / i miei voti, attua ciò che hai *destinato!*»¹⁸⁵. Così il greco: Ζεῦ Ζεῦ Τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει· / μέλοι δέ τοι σοὶ τῶνπερ ἄν μέλλης τελεῖν (vv. 973-974)¹⁸⁶. Come di consueto, il traduttore rende «Zeus» con «dio», mentre τέλειος, in realtà, significa «onnipotente», «che porta tutto a compimento». Per mezzo del gioco fra «dio del destino» e il verbo «destinare», Pasolini attua lo stesso procedimento eschileo che ripete un sostantivo (τέλειος) e un verbo (τελεῖν) dalla comune etimologia. Mazon e Untersteiner rendono la figura etimologica in modo meno efficace, mediante la semplice iterazione del verbo. Mazon: «Zeus, Zeus, par qui tout s'achève, achève mes souhaits, et songe bien à

¹⁸² Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 38.

¹⁸³ Eschyle, *Tragédies*, cit., p. 21.

¹⁸⁴ TE, p. 882.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 900 (corsivi miei)

¹⁸⁶ Corsivi miei.

l'œuvre que tu dois achever»¹⁸⁷. Untersteiner, nella sua consueta resa letterale e prolissa: «Zeus, Zeus che porti tutto al fine suo, i voti miei al loro fine porta. Considera come interesse tuo quello che hai stabilito di condurre a termine»¹⁸⁸. Thomson, invece, recupera la figura etimologica in modo più letterale rispetto a Pasolini: «Zeus, Zeus the Perfecter, perfect thou my prayer, / And perfect also that which is thy care!»¹⁸⁹.

Un'altra figura etimologica ispirata dal testo greco è introdotta da Pasolini al v. 1545: «Potrai / rendere alla sua anima un onore / disonorante, a riscattarti / dell'enormità che hai compiuto?»¹⁹⁰. Con «onore disonorante» Pasolini rende il greco ἄχαριτι χάριτι (lett. «grazia senza grazia»). La resa di «onore» per χάρις, il cui primo significato è «grazia», è fino a un certo punto una traduzione libera e personale: infatti, «onore» è anche fra i diversi significati della parola greca riportati dal celebre vocabolario Greco-Italiano di Lorenzo Rocci¹⁹¹, la cui prima edizione risale al 1943, e che Pasolini potrebbe avere consultato. Sicuramente, in questo contesto, rientra meglio l'accezione di «onore», «venerazione», piuttosto che quella di «grazia». La figura etimologica si conserva nella traduzione di Untersteiner («una grazia che grata non sia!»¹⁹²) mentre si perde in quella di Mazon («un hommage qui ne serait qu'un outrage?»¹⁹³) e in quella di Thomson («a gift unacceptable»¹⁹⁴).

Al v. 1121 Pasolini, unico fra i tre traduttori, conserva l'allitterazione del testo originale, rendendolo in modo libero e personale: «Nel mio cuore s'ingorga una corrente d'agonia [...]»¹⁹⁵ (Ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς / σταγῶν, lett. «nel mio cuore corre una goccia colore del croco»). La parola «agonia», nella quale si perde il riferimento al colore giallo e al croco, è creata da Pasolini per mezzo di uno spostamento metaforico per cui il giallo è il colore della bile che provoca dolore; Untersteiner, infatti, traduce: «al mio cuore irrompono gocce di bile gialla»¹⁹⁶. Il verbo «ingorgarsi» sa «un po' di poesia ermetica»¹⁹⁷ e può ricordare certe occorrenze montaliane. Bisogna comunque ricordare, oltre

¹⁸⁷ Eschyle, *Tragédies*, cit., p. 44.

¹⁸⁸ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, p. 59.

¹⁸⁹ Aeschylus, *Oresteia*, cit., p. 159.

¹⁹⁰ TE, p. 921.

¹⁹¹ I significati «rispetto», «venerazione», «onore» sono dati al punto 5 della parola χάρις.

¹⁹² Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 81.

¹⁹³ Eschyle, *Tragédies*, cit., p. 66.

¹⁹⁴ Aeschylus, *Oresteia*, cit., p. 197.

¹⁹⁵ TE, p. 905.

¹⁹⁶ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 64. In nota al testo Untersteiner aggiunge: «La bile è causa del freddo generatore di morte».

¹⁹⁷ M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 149.

ad evocare la poesia ermetica, che nella raccolta delle *Ceneri* sono assai presenti dei verbi costruiti con il prefisso «in»: ne *L'umile Italia* troviamo «ingemma», «imperlate», «inazzurrare»; in *Recit* diverse occorrenze di «indorarsi»; ne *Il pianto della scavatrice* «s'interna».

Diversi sono anche i momenti, nella traduzione dell'*Agamennone*, in cui Pasolini rende il testo greco in modo assai personale senza attuare alcun riferimento al proprio stile poetico, alcune volte introducendo delle parole non presenti nell'originale. Se, quindi, la tendenza generale della traduzione è quella di creare delle ellissi, degli accorciamenti rispetto al testo eschileo, è anche vero che in alcuni momenti Pasolini lo arricchisce.

Ad esempio, al v. 655, nel discorso del Messaggero, Pasolini introduce - unico fra i traduttori - la similitudine «come montoni», non presente in greco, relativamente all'immagine delle navi che cozzano l'una contro l'altra durante la tempesta, nel viaggio di ritorno da Troia: «Il vento della Tracia scaraventò / una contro l'altra le navi: urtandosi / come montoni sotto la tempesta scatenata [...]». La similitudine è probabilmente suggerita dal participio medio greco κερουτούμεναι («sbattendo violentemente col corno», cioè col rostro) riferito alle navi.

Al v. 802 il traduttore introduce un'altra similitudine non presente nel testo originale, quando il Capo Coro così si rivolge ad Agamennone appena rientrato dalla spedizione troiana: «Già, quando per colpa di Elena, / hai armato un esercito, non nascosi, / io, di pensare ch'eri fuori rotta, / come un battello senza timoniere»¹⁹⁸. L'espressione «come un battello senza timoniere» è una personale aggiunta di Pasolini, non riscontrabile in nessuno dei tre traduttori, poiché il testo greco recita: οὐδ'εὖ πραπίδων οἶακα νέμων («non bene governando il timone del senno»). Eschilo, in questo caso, utilizza una metafora nautica per indicare una situazione di insicurezza e angoscia da parte di Agamennone¹⁹⁹; Pasolini traspone questa metafora in una similitudine che simboleggia quella stessa insicurezza e angoscia che può far pensare al «battello ebro» di Rimbaud. Il poeta francese – tra l'altro molto amato da Pasolini – nel suo componimento attua la stessa metafora eschilea:

¹⁹⁸ TE, p. 894.

¹⁹⁹ L'immagine della nave assume un valore negativo nell'*Agamennone*: se nel discorso del Messaggero (vv. 636-680), poco sopra citato riguardo alle navi in preda alla tempesta, essa diviene quasi un simbolo di tracotanza che può far avvicinare la figura di Agamennone al Serse dei *Persiani* che, come atto di *hybris*, aveva costruito un ponte di navi (Cfr. V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, cit., pp. 161-162), nel modello di ordinamento politico-economico delineato da Eschilo vi è un rigetto dell'attività mercantile, tema tra l'altro 'tradizionale' nella cultura greca arcaica (cfr. *ivi*, pp. 191-192).

l'insicurezza, l'angoscia, lo smarrimento che lo investono fanno sì che egli stesso si trasformi in «battello senza timoniere», «ebbro».

Al v. 422, all'interno del canto del Coro, attua una personalissima traduzione rendendo *χάρην ματαίαν* («gioia vana») con «fugaci batticuori»: «Nei sogni, tristi apparizioni / gli portano fugaci batticuori: [...]»²⁰⁰. Secondo Franca Angelini, questa personale scelta di traduzione, unitamente ad altri momenti in cui Pasolini nella sua resa pone l'accento su situazioni oniriche, dimostra l'insistenza – all'interno della traduzione dell'*Orestide* – «sulla situazione del sogno, che diventerà centrale nel suo teatro e cinema»²⁰¹.

Al v. 1115, ancora una volta unico fra i tre traduttori, traduce, all'interno di un discorso delirante di Cassandra, l'espressione greca *ἡ δικτυόν τί γ'Ἄιδου* (lett. «rete d'Inferno») con «giostra d'inferno». Gli altri conservano la parola «rete».

Un'altra resa personale di Pasolini è al v. 1252, dove così traduce una frase di Cassandra (attraverso le cui parole «si dischiude la terribile realtà del *ghenos*»²⁰²) in cui la profetessa, rispondendo a una domanda del Capo Coro²⁰³, pone l'accento sull'incredulità che accompagna i suoi oracoli: «No, non hai guardato in fondo ai miei velami»²⁰⁴. Con «miei velami» Pasolini traduce il greco *χρησµῶν ἐµῶν* («dei miei oracoli»), in una frase che letteralmente suona così: «Certo, tu hai gravemente travisato l'intento dei vaticinii miei»²⁰⁵ (Untersteiner). La parola «velami» nel senso di «oracoli sibillini» risulta una scelta personale di Pasolini ed è di derivazione dantesca. Si può pensare, ad esempio, ai celebri versi di *Inf.*, IX, 61-63: «O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani». Dante, giunto alle soglie della città di Dite, invita i suoi lettori ad una più attenta e profonda lettura, prima che arrivi il Messo celeste. È curioso notare che questi versi sono pronunciati dal poeta subito dopo la funesta apparizione delle tre Furie, Megera, Aletto e Tesifone, alle quali egli riesce a sfuggire grazie al consiglio di Virgilio di chiudere gli occhi. Anche la profezia di Cassandra, in un certo senso, preannuncia l'arrivo delle Erinni: forse, introducendo la parola «velami» in questo momento

²⁰⁰ *Ivi*, p. 883.

²⁰¹ F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 60. Cfr. *ivi*, p. 61: «Il sogno è in Pasolini un lucido mezzo di conoscenza di quanto non si scorge immediatamente, di quanto giace sepolto; come psicoanalisi vuole, ma senza i giochi di parole, le inversioni, le logiche rovesciate e tutto quanto fa il modo avanguardista di usare il sogno. [...] Della trilogia la più bella traduzione è quella dell'*Agamennone*, di una efficace, felice sintesi tragica che sfuma via via che ci si inoltra nel regno della ragione, nel regno delle Eumenidi».

²⁰² V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, cit., p. 214.

²⁰³ Cfr. TE, p. 910: «Ma chi è quell'uomo che compie questa infamia?»

²⁰⁴ *Ibid.*

della traduzione, Pasolini - all'interno della cui opera la *Commedia* di Dante riveste un ruolo fondamentale²⁰⁶ – intendeva attuare un riferimento proprio a questo passo dantesco, in cui il poeta *viator* è appena sfuggito ad un assalto delle Erinni. Bisogna ricordare, inoltre, che proprio da questo passo trae il titolo il saggio dantesco di Giovanni Pascoli (poeta assai amato e studiato da Pasolini²⁰⁷) *Sotto il velame* (1900). La parola «velame» nel senso, stavolta, di oracolo non bene interpretabile, di copertura che impedisce una corretta preveggenza del futuro, ricompare in *Inf.*, XXXIII, 27, quando il conte Ugolino fa riferimento a un sogno che gli permise di leggere il futuro: «Breve pertugio dentro da la Muda, / la qual per me ha 'l titol de la fame, / e che conviene ancor ch'altrui si chiuda, / m'avea mostrato per lo suo forame / più lune già, quand'io feci il mal sonno / che del futuro mi squarciò 'l velame» (vv. 22-27). Del resto, come è stato notato, un dantismo non manca neppure nelle *Ceneri di Gramsci*, dove, nel poemetto *L'umile Italia*, incontriamo l'espressione «s'infutura»²⁰⁸.

Un'altra traduzione personale di Pasolini di una profezia di Cassandra, tra l'altro disapprovata da Degani²⁰⁹, la incontriamo al v. 1095: «Ah, / sono chiari i presagi!»²¹⁰, sintagma ellittico per mezzo del quale il poeta rende la frase greca: μαρτυρίοισι γὰρ τοῖσδ'ἐπιείθομαι (Untersteiner: «mi fanno convinta le prove ch'io vedo»²¹¹). La parola μαρτυρίοισι in effetti significa, come nota Degani, «testimonianze» (e così traduce Mazon: «témoignages»). La peculiare traduzione pasoliniana – «presagi», parola che il traduttore aveva già utilizzato al v. 138 per rendere il greco «canto di duolo» - probabilmente, intende porre l'accento sulla «situazione del sogno»²¹², sull'irrazionalità e la paura che domina le profezie di Cassandra.

Degani disapprova anche un'altra traduzione personale di Pasolini al v. 1442, «nave dei morti»²¹³, in un discorso di Clitennestra: «E accanto a lui, la schiava, la maga, / la sua

²⁰⁵ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 70.

²⁰⁶ Cfr. M. S. Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*. Olschki, Firenze, 2004.

²⁰⁷ Oltre ad aver dedicato la sua tesi di laurea alla poesia di Pascoli (cfr. P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di M. A. Bazzocchi, Einaudi, Torino, 1993), Pasolini la ha costantemente studiata. Si veda anche G. Borghello, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Mursia, Milano, 1986.

²⁰⁸ Cfr. G. Santato, *Il futuro: un 'non tempo'*, in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 102 e n. 9 (l'occorrenza dantesca è in *Par.*, XVII, 98).

²⁰⁹ Cfr. E. Degani, *Eschilo, Orestide, traduzione di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 190: «“testimonianze” non “presagi!”»

²¹⁰ TE, p. 904.

²¹¹ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 63.

²¹² F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 60.

²¹³ Cfr. E. Degani, *Recensione a Eschilo, Orestide, traduzione di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 190: «quale “nave dei morti?”»

concubina, che condivise il letto / e condivide ora la cuccia sulla nave dei morti»²¹⁴. In effetti, «nave dei morti» è un'aggiunta di Pasolini, perché il testo greco (ναυτίλων γε σελάτων / ισοτριβής, vv. 1442-1443), che si riferisce all'ultimo verso citato della versione pasoliniana, si può così tradurre letteralmente con Untersteiner: «e con lui calca i banchi della nave»²¹⁵, con riferimento al viaggio per mare da Troia. Molto probabilmente, l'aggiunta è suggerita a Pasolini da una nota al testo di Untersteiner: «Cassandra, dice, fu sua compagna di talamo tanto nella vita, quanto nella morte; e logorava insieme i banchi della nave tanto nel viaggio da Troia ad Argo, quanto nella barca di Caronte»²¹⁶.

Infine, i punti degni di nota in cui Pasolini avvicina in modo netto la sua traduzione a quella di Mazon sono appena due. Al v. 625, parlando con il Capo Coro, il Messaggero, nella versione pasoliniana, afferma «Ecco la verità». La traduzione appare ricalcata su «voilà la vérité» di Mazon, mentre il greco suona: οὐ ψευδῆ λέγω («non dico il falso»). Poi, al v. 712, nel canto del Coro, Pasolini traduce «Paride e il suo funebre amore»²¹⁷ ricalcando la versione di Mazon, «Pâris aux funébres amours»²¹⁸. «Funebre amore», in questo caso rende il greco αἰνόλεκτρον, (letteralmente «dalle infelici nozze»), creando, tra l'altro, una rima col precedente «dolore».

La prima tragedia della trilogia, quindi, offre a Pasolini il 'laboratorio' testuale nel quale sperimentare questa sua lingua teatrale satura di personalissime aggiunte e varianti rispetto al testo greco. Le semplificazioni, le «rifrazioni» del proprio stile, le aggiunte, i riferimenti intertestuali sono meccanismi stilistici che il traduttore utilizza per 'reinterpretare' – nella direzione del rifacimento - il testo dell'*Agamennone*, calcando soprattutto l'universo del sogno e dell'irrazionalità legato al personaggio di Clitennestra o alle profezie di Cassandra. La figura tragica messa maggiormente in rilievo da Pasolini è proprio Clitennestra, nei confronti della quale, come è stato notato, il traduttore prova una forte empatia²¹⁹. La più significativa caratterizzazione del personaggio emerge nella traduzione della *rhexis* che si protrae dal v. 1372 al v. 1392, in cui la regina, di fronte al

²¹⁴ TE, p. 917.

²¹⁵ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p.78.

²¹⁶ N. 1, *ibid.*,

²¹⁷ TE, p. 892 («Dopo il canto di gioia / si impara il canto di dolore: / e così la misera Troia / dovrà tristemente maledire / Paride e il suo funebre amore»).

²¹⁸ Eschyle, *Tragédies*, cit., p. 35.

²¹⁹ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 154.

cadavere di Agamennone, appena assassinato, svela i suoi veri propositi, e che Pasolini rende con tonalità venate di espressionismo:

CLITENNESTRA

Non mi vergognerò adesso a contraddire
tutto ciò che ho detto prima, per dovere.
Quando su chi si odia, fingendo di amarlo,
ci si prepara a dar sfogo all'odio, non si alzano
nuovi ostacoli, a rendere più difficile il successo!
Questo incontro, da tanto tempo lo sognavo:
finalmente è venuto, vittorioso: e ora resto,
qui, dove ho ucciso, sulla mia opera compiuta.
Non lo nego, ho tutto disposto perché lui
non potesse fuggire né rimandare la morte.
Gli ho teso intorno una rete senza scampo,
coprendolo di vesti di sacrilego fasto:
poi l'ho colpito, due volte; e due volte urlando
lui si è accasciato; e come fu in ginocchio
l'ho colpito ancora, consacrando il colpo al dio
che vive sotto terra, protettore dei morti.
Egli ha esalato l'anima, bocconi, il sangue
Schizzando sotto il coltello che l'ha ferito,
mi ha tutta bagnata con le sue gocce oscure,
dolci, per me, come quelle della rugiada
che piove nel seno dei boccioli aperti.
Ecco i fatti, notabili di Argo: me ne vanto,
che a voi piaccia o no. Se libare s'un morto
è giusto, in questo caso è giusto due volte:
tanto quest'uomo volle colmare la coppa di male,
che al ritorno l'ha dovuta svuotare d'un fiato²²⁰.

Secondo l'interpretazione di Page DuBois, questi versi offrono un esempio di metafora terra/corpo (in special modo corpo femminile), assai presente nelle tragedie di Eschilo: i versi sopra citati rappresentano «la scena della donna fecondata dal sangue del marito» che «domina l'*Agamennone* di Eschilo»²²¹. La metafora corpo della donna/terra

²²⁰ TE, p. 915.

²²¹ P. DuBois, *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, trad. it. Laterza, Roma-Bari, 1990, p. 92.

appartiene al passato arcaico e oscuro della guerra di Troia, al culto delle Furie ai quali si contrappone il logos di Atena, della città, della forza razionale che trasforma le Furie in Eumenidi e che si oppone agli antichi culti del matriarcato²²². Del resto, è lo stesso Pasolini, nella *Lettera del traduttore*, a porre l'accento sul mutamento delle Erinni in Eumenidi come importante fulcro della trama della trilogia eschilea:

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 suffragio²²³.

Clitennestra rappresenta quindi il «segno uterino della madre», «forma informe e indifferente della natura», una madre che, per vendicare l'uccisione della figlia, opera sotto l'arcaica e irrazionale guida delle Erinni. Come ha notato Massimo Fusillo, questa interpretazione pasoliniana risente delle tesi di Bachofen, che vedeva nell'*Oresteia* la lotta tra diritto matriarcale e patriarcale; «in ogni caso», continua Fusillo, «il punto più importante, per la poetica pasoliniana, non è l'opposizione materno/paterno, e nemmeno quella più pertinente maschile/femminile, ma è l'assimilazione di questi elementi arcaici da parte del nuovo mondo moderno, il momento appunto della sintesi»²²⁴.

Clitennestra appartiene a quel «passato-madre» dal quale, secondo quanto Pasolini afferma anche nelle *Ceneri di Gramsci*, si è continuamente sradicati: se, come è scritto nel *Pianto della scavatrice*, «piange ciò che ha / fine e ricomincia [...] Piange ciò che muta,

²²² Cfr. *ibid.*: «Nell'*Oresteia*, Eschilo prende la scena del campo fertile e la estrania. La colloca nel passato, la arcaizza, così la metafora è associata all'età micenea, all'oscuro passato della guerra di Troia, al culto familiare delle Furie, che vedono solo il diritto materno, solo i legami di sangue tra madre e figlio. Esse rifiutano il rapporto tra Oreste e Agamennone e mettono in primo piano il delitto di Agamennone contro Ifigenia, che è considerato come un crimine contro Clitennestra, in modo da giustificare il suo delitto. Eschilo contrappone al suo "primitivo" culto del bagno di sangue, del sacrificio umano e del diritto materno, la ragione della corte dell'Areopago, il logos della città, la dea Atena, vergine mascolinizzata, che non è più una dea della terra, ma che, nata dalla testa di suo padre, rappresenta il rifiuto degli antichi miti del matriarcato».

²²³ TE, p. 1009.

²²⁴ M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 141. L'opera di Bachofen cui si fa riferimento è *Das Mutterrecht*, trad. it. *Il matriarcato*, Einaudi, Torino, 1975. Cfr. anche A. Ponzio, *La trappola mortale dell'identità. Il femminile in Pasolini traduttore dell'"Antigone" e dell'"Orestide"*, «Intercultural Translation Intersemiotic», 1 (2012), p. 6: «Due identità del femminile, quindi, nella lettura-traduzione dell'*Orestide* da parte di Pasolini: quella irrazionale materno-femminile (Clitennestra) e quella razionale paterno-virile-femminile (Atena). Entrambe sono identità arcaiche, da cui uscire, da superare; entrambe indicano i limiti di una società che non riesce ad avere del femminile che una visione dualistica, contrastiva, che non riesce ad immaginare forme nuove di differenza che non siano quelle dell'opposizione».

anche / per farsi migliore»²²⁵, come afferma Santato, «“piange” tutto ciò che subisce il passaggio dalla natura alla civiltà, dal passato al presente, dal mito alla storia: il futuro è luce, ma una luce che ferisce in quanto sradicamento dal passato-madre»²²⁶.

Athena, «nata senza madre», «luce che ferisce», per mezzo della razionalità, nell'ultima tragedia della trilogia riuscirà a sconfiggere quel mondo arcaico operante «sotto il segno uterino della madre». Però, secondo l'ottica di Pasolini, enunciata soprattutto negli *Appunti per un'Orestiade africana*, l'irrazionalità arcaica, incarnata dalle Furie, non sparisce del tutto, ma continua a permanere anche in un contesto 'democratico' e 'moderno': «Le Furie vengono trasformate, dalla dea Athena, da dee del terrore ancestrale, in dee diciamo così dei sogni, dell'irrazionale che permane accanto alla democrazia razionale del nuovo stato»²²⁷. Nella prima tragedia della trilogia, per mezzo della sua libera «traduzione-rifacimento» venata di «una allocuzione bassa, ragionante» ma anche attraversata nel profondo da alta poesia, Pasolini, con la figura di Clitennestra, ci offre una personale rilettura di questa società arcaica in cui «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»²²⁸.

²²⁵ TP I, p. 848-849.

²²⁶ G. Santato, *Il futuro: un 'non tempo'*, ora in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 104.

²²⁷ PC, 1, p. 1178.

2. Le Coefore

Il secondo dramma della trilogia vede l'arrivo ad Argo di Oreste che si fa riconoscere soltanto dalla sorella Elettra, alla quale svela il suo piano di vendetta. Successivamente giunge, insieme all'amico e compagno di viaggio Pilade, al palazzo di Clitennestra, dove si presenta come uno straniero che annuncia la morte di Oreste. Soltanto la vecchia nutrice, la quale reca a Egisto la notizia dell'arrivo degli ospiti, versa lacrime sincere per la presunta morte del giovane. Una volta nel palazzo, Oreste uccide Egisto e la madre Clitennestra. Dopo l'assassinio sorgono dal terreno, davanti ai suoi occhi, gli spiriti vendicatori della madre ed egli, in preda alla follia, si precipita fuori dalla scena per cercare la liberazione presso il santuario di Apollo a Delfi.

I procedimenti stilistici attuati da Pasolini nella sua traduzione sono gli stessi già utilizzati nell'*Agamennone*. Anche nella versione delle *Coefore* sono diversi i momenti in cui il traduttore attua una semplificazione o una modifica al testo in funzione di una maggiore comprensibilità per uno spettatore teatrale del 1960. Come già nella prima tragedia, Pasolini, mentre traduce sempre «Zeus» con «Dio», per rendere le altre divinità greche, utilizza «Dio» seguito da un nesso di specificazione. La tragedia si apre proprio con le parole di invocazione di Oreste a Ermete Ctonio (cioè infernale), reso puntualmente con «Dio dell'inferno» (v.1). Il medesimo epiteto, sempre riferito alla stessa divinità, lo ritroviamo all'inizio di un'altra invocazione che Elettra, successivamente, rivolge sempre a Ermete Ctonio (v.124). Nel verso finale della tragedia (1076) rende l'espressione «vigore di Ate» (Untersteiner) - in greco μένος Ἄτης - con «canto della Morte», semplificando e introducendo la parola «canto», con la quale all'interno della tragedia traduce diverse parole greche. Un'altra modalità semplificativa messa in atto dal traduttore consiste nell'eliminare i complessi riferimenti alla stirpe dei personaggi o alla provenienza geografica. Ad esempio, al v. 503 rende σπέρμα Πελοπιδῶν (lett. «seme dei Pelopidi»), con «il seme della stirpe», sostituendo il nome specifico della casata di Agamennone con il più generico «stirpe». Al v. 679, nell'allocuzione di Oreste a Clitennestra, all'interno della quale egli si presenta come un ospite straniero, Pasolini 'taglia' il luogo di provenienza di Strofio (la Focide), il

²²⁸ TE, p. 1009.

personaggio che, all'interno del suo inganno ordito ai danni della regina, gli avrebbe fornito la notizia della morte di Oreste. Nella stessa direzione va l'eliminazione di «Lossia» (come abbiamo visto nell'*Agamennone*, è uno degli epiteti di Apollo) al v. 900 (ma già Mazon aveva tradotto con «Apollo») - nelle uniche parole pronunciate da Pilade a Oreste - al posto del quale Pasolini traduce «tuo dio». Pochi versi dopo (v. 953), all'interno del canto del Coro scrive «Apollo» al posto di «Lossia del Parnaso». Un'eccezione a questa modalità semplificativa è rappresentata dal v. 813: qui, Pasolini rende il greco παῖς ὁ Μαΐας con «figlio di Maia» e non con «Ermes»; Mazon, invece, traduce «Hermès, fils de Maïa», aggiungendo, probabilmente con intenti 'semplificativi', anche il nome del dio. All'interno delle semplificazioni si possono includere anche i veri e propri tagli operati sul testo: ad esempio, all'interno di un canto del Coro che ricorda truci avvenimenti legati a diversi miti, viene saltata la traduzione dei versi 631-638 relativi alla vicenda delle donne di Lemno che hanno massacrato tutti gli uomini della loro terra. Al v. 937, sempre in un canto del Coro, sono eliminati i riferimenti al leone e ad Ares relativamente alla casata di Agamennone; Pasolini traduce semplicemente: «due volte feroce, due volte mortale»²²⁹.

Nella direzione dell'abbassamento dei «toni sublimi in toni civili» si pone la resa – all'interno di un canto del Coro - del nesso δωμάτων λυτήριον (lett. «espiazione della casa», v. 820) con «liberazione», quasi con un riferimento alla liberazione dal nazifascismo. Tale possibile riferimento è rafforzato dalla successiva resa di οὐριοστάταν (aggettivo che significa «di buon successo», «realizzato con vento favorevole», v. 821, qui riferito a θῆλυον, «canto femminile») con «venti di vittoria!», laddove l'introduzione della parola «vittoria» è prettamente pasoliniana. L'invocazione del Coro, rivolgendosi a Oreste e incoraggiando la sua vendetta, si augura presto la fine delle sciagure che si sono abbattute sulla casa degli Atridi; Pasolini traduce come se si trattasse della liberazione dall'oppressione di una dittatura nel contesto di una guerra civile. I versi dall'819 all'824 (nei quali si situano non poche lacune) sono così tradotti: «Allora, per celebrare la liberazione, / andremo per le vie della città / cantando l'osanna che le donne cantano / quando soffiano venti di vittoria!»²³⁰. In questa traduzione sembrano riecheggiare molti versi delle *Ceneri*, intrisi di *pathos* civile, nonché dei rimandi ad alcune scene del film *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini

²²⁹ TE, p. 960.

²³⁰ *Ivi*, p. 956.

(si può ricordare che nel poemetto *La ricchezza*, ne *La religione del mio tempo*, il poeta si autorappresenta mentre entra in un cinema dove viene proiettato il film di Rossellini).

Spiccati «toni civili» appaiono anche nella traduzione alquanto libera dei versi 512-513: «Ma ora / non devi più pensare, devi operare: / è il momento che tu ti affidi al tuo dio!»²³¹. Pasolini scioglie il senso della frase in una opposizione fra pensiero e azione, opposizione che non è presente nel testo originale (ἐπειδὴ δρᾶν κατώρθωσαι φρενί, / ἔρδοις ἄν ἤδη δαίμονος πειρώμενος), che Untersteiner così traduce letteralmente: «poiché sei proteso con la tua mente a decider l'azione, dovrai operare affrontando la forza di un dèmone»²³². L'opposizione e la dicotomia che il poeta inserisce nella sua traduzione possono far pensare all'opposizione fra il mondo interiore e la dura realtà (il «mondo» che non è solo «in cuore», ma anche «davanti agli occhi»), in cui bisogna «operare», che percorre le *Ceneri di Gramsci*. È proprio il nuovo universo romano che insegna al poeta ad agire nella realtà, intrisa di momenti duri e 'violenti', come leggiamo nel *Pianto della scavatrice*: è dalla «stupenda e misera città» che ha imparato «a difendermi, a offendere, ad avere / il mondo davanti agli occhi e non / soltanto in cuore, a capire / che pochi conoscono le passioni / in cui io sono vissuto [...]»²³³. Il verbo «operare», inoltre, non può non far pensare ai versi che chiudono il poemetto che dà il titolo alla raccolta, in cui il poeta si rivolge a Gramsci: «Ma io, con il cuore cosciente / di chi soltanto nella storia ha vita, / potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?»²³⁴.

Come già osservato riguardo all'*Agamennone*, la parola «dolore» sembra quasi il 'timbro' che Pasolini vuole imprimere alla tragicità della trilogia. Questa parola che, come si è visto, è assai presente anche nella sua produzione poetica, sempre con accenti venati di tragicità, diviene quasi il simbolo del genere della tragedia, una parola intensamente significativa all'interno della traduzione. Non è un caso, infatti, che essa appaia per ben tre volte nella *rhexis* iniziale di Oreste a Ermes Ctonio (funestata, tra l'altro, da pesanti lacune testuali), alla quale è affidata l'apertura della tragedia. Così Pasolini traduce i versi 6 e 7: «Una ciocca di capelli ho dedicato al dio / che m'ha allevato: e questa a te, dio di dolore»²³⁵. Questo «dio di dolore» è una reinvenzione pasoliniana: nel testo greco non si ha un

²³¹ *Ivi*, p. 945.

²³² Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 109.

²³³ TP, I, p. 834.

²³⁴ *Ivi*, p. 826.

²³⁵ TE, p. 929.

riferimento ad un dio. Oreste, infatti, dice, nella traduzione letterale di Untersteiner: «[Porgo] un ricciolo mio all’Inaco per avermi cresciuto, ed eccone un altro quale segno di lutto»²³⁶. Se Pasolini rende con «dio che m’ha allevato» il mitico signore di Argo Inaco, (trasformato per punizione in fiume da Zeus) introduce poi una seconda divinità che nel testo originale è solo sottintesa: quel «dio di dolore» sarebbe Ermes Ctonio al quale la preghiera è rivolta. Pochi versi dopo, la parola «dolore» ricompare all’interno della descrizione di una processione di prefiche: «Ma ora? Che cos’è questa fila di donne, / che vengono avanti, tutte chiuse / nei loro veli oscuri? A che dolore devo pensare, / che disgrazia tormenta ancora questa casa?»²³⁷. Curiosamente, in questo punto, Pasolini – unico fra i tre traduttori citati - inverte il significato delle parole: traduce ξυμφορά («disgrazia») con «dolore» e πῆμα, «dolore», con «disgrazia». Al nesso «di dolore» è affidata la chiusa del discorso iniziale di Oreste. In questo caso si tratta di una personale aggiunta pasoliniana: il greco γυναικῶν προστροπή significa infatti «supplica di donne»²³⁸.

Il «dolore» (ὕπ’ ἄλγεσιν, v. 28, lett. «a causa del dolore») ricompare nel successivo canto del Coro (dove incontriamo anche diverse occorrenze di «ossesso», «ossessionato»²³⁹), dove diviene «pazzo» (aggettivo aggiunto da Pasolini), in linea con la connotazione di follia che riveste la rilettura tragica pasoliniana («ecco il pazzo dolore / che lacera il lino dei veli / ormai a brandelli sul mio petto»²⁴⁰). Ai versi 69-70, in una predizione sempre attuata dal Coro, traduce: «[...] Dolore e morte / compenseranno il colpevole fin che si consumi»²⁴¹, dove rende, di nuovo, Ate con «morte». Così traduce Untersteiner: «Ate trascina fra continui dolori il colpevole sino alla fine, sicché fiorisca di peste che ogni sua colpa soddisfi»²⁴². Nell’epodo (la parte finale del canto del Coro), con «dolore» Pasolini traduce στύγος («ribrezzo»): «Io... predestinata da dio / con la mia città, lontana dalla patria, / sono qui a servire: giusta o ingiusta / eseguo la volontà dei miei padroni, / nient’altro, reprimendo dolore e vergogna»²⁴³.

²³⁶ Eschilo, *L’Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 89.

²³⁷ TE, p. 929.

²³⁸ Mazon traduce «femmes en pompe suppliant»; Untersteiner «stuolo di supplici donne»; Thomson «this act of prayer».

²³⁹ Cfr. *supra*, p. 43.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 930.

²⁴¹ *Ivi*, p. 931.

²⁴² Eschilo, *L’Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 91.

²⁴³ TE, p. 931.

Successivamente, al v. 326, con «dolore» traduce il greco ὀργάς («ire», «sdegni»), ma qui la traduzione sembra finalizzata a creare un'allitterazione («dolore duole»). Si tratta infatti di un contesto in cui il traduttore, anche precedentemente, crea un'efficace allitterazione giocata sulla ripetizione della lettera «f»: «Figlio, la fame feroce del fuoco / non divora lo spirito dei morti: / prima o dopo il loro dolore duole!»²⁴⁴. La parola «dolore», successivamente, al verso 414, è introdotta – all'interno di una battuta del Coro - per creare una rima con «ardore», che chiude il verso seguente: «Trema il mio cuore / a sentirti piangere, / perdo ogni forza, / ogni parola è di dolore. / Solo se parlerai di lotta con ardore, / la mia pena si spegnerà, / tornerà la speranza»²⁴⁵. Il testo originale suona così: σπλάγχνα δέ μοι κελαινοῦ- / ται πρὸς ἔπος κλυοῦσα (lett.: «il mio cuore diviene nero ad ascoltare la parola»), ed è tradotto abbastanza letteralmente sia da Mazon che da Untersteiner e Thomson (di nuovo, ci troviamo in un contesto caratterizzato da numerose lacune). In questi versi si può notare anche una tensione verso i «toni civili» che caratterizzano la versione pasoliniana: il traduttore introduce il termine «lotta» laddove in greco incontriamo l'aggettivo neutro ἐπαλκῆς («qualcosa di robusto», nel senso di «difesa»). Il senso letterale dei versi è ben reso da Untersteiner: «Ma se contro [le maledizioni] difesa farai, l'ardire tuo fermo lontano terrà ogni tormento e in splendida luce potrà rivelarsi»²⁴⁶. È significativo, infatti, che nella battuta successiva, pronunciata da Elettra, così Pasolini traduce: «Parole di lotta? / Quelle per il dolore / che ci ha dato una madre?»²⁴⁷. Nel testo originale, stavolta, non vi è accenno alla «difesa». Infatti, il verso 418 (Τί δ' ἂν φάντες τύχοιμεν ;) significa: «quali parole potremo trovare?»; il senso di «lotta» potrebbe arrivare a Pasolini dalla traduzione di Mazon («Par quels mots porrai-je agir?»), il quale introduce il verbo «agir». Bisogna inoltre ricordare che, con la parola «lotta», Pasolini aveva tradotto *arma virumque* nell'incipit della sua abbozzata traslazione dell'*Eneide*, qui per conferire un carattere più 'umano' e meno eroico nonché, sicuramente, più 'civile' al personaggio di Enea²⁴⁸. La parola «dolore», invece, in questo caso, traduce abbastanza letteralmente il greco ἄλγεα, «dolori», «afflizioni»,

²⁴⁴ *Ivi*, p. 940. Mazon e Untersteiner traducono in modo letterale. Così il primo: «Fils, la dent féroce du feu ne dompte pas l'âme du mort; un jour ou l'autre il révéle ses colères» (Eschyle, *Tragédies*, cit., p. 92); così il secondo: «Figlio caro, la vorace mascella del fuoco non doma del morto lo spirito, che rivela di poi furente volere» (Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 102).

²⁴⁵ TE, p. 942.

²⁴⁶ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit. p. 105.

²⁴⁷ TE, p. 942.

²⁴⁸ Cfr. P. Lago, *Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'«Eneide»*, cit., p. 24; G. Bernardelli, «Canto la lotta d'un uomo...». *Pasolini traduttore dell'«Eneide»*, cit., pp. 68-69.

«pene», «angosce» (Untersteiner ha «dolori», Mazon «souffrances», Thomson «wrongs»). È interessante notare, inoltre, come Pasolini inserisca il nesso «di dolore» anche in un punto dove nel testo originale viene espresso un concetto contrario. Ai versi 1018-1019, il Coro così si esprime: «Nessuno di noi può passare una vita / di dolore senza portarne il segno». In greco leggiamo invece: ἀσινῆ βίον («vita senza affanni»). Il senso dei versi greci, ancora una volta, è reso in modo letterale da Untersteiner: «Dei mortali nessuno una vita fino all'ultimo esclusa da danni passerà, senza offrire un tributo»²⁴⁹. Molto probabilmente, qui, non si tratta di un banale errore di traduzione o di incomprensione del greco (errore stranamente sfuggito a Degani nella sua disamina), ma di un 'travisamento' voluto. Né di travisamento si può parlare: infatti, se la parola «dolore» rappresenta a livello di significante la tragicità che Pasolini intendeva apporre alla sua traduzione, se simbolo di quel genere tragico che sta al fondo della trasposizione creativa pasoliniana è proprio il «dolore»²⁵⁰, è significativo che esso appaia in una battuta del Coro che precede l'ultima *rhexis* di Oreste, nella quale enumera e spiega le sue atroci azioni. Si tratta, perciò, di un rovesciamento di senso voluto dallo stesso traduttore: tale rovesciamento, infatti, è un importante segnale della creatività e del personale rifacimento che Pasolini vuole imporre alla sua versione. In un punto cruciale della tragedia, ecco che il traduttore inserisce il segnale della sua impronta personale e creativa: quella parola – «dolore» – che viene maggiormente caricata di senso in quanto traduce *e contrario* il senso dell'originale. Infine, l'importanza che Pasolini attribuisce alla parola «dolore» come simbolo del genere tragico che sta traducendo, è ribadita dalla resa dei versi 744-746, in cui la Nutrice, appresa la notizia della 'finta' morte di Oreste, ricorda le sventure che hanno funestato la casata degli Atridi. Pasolini, infatti, scioglie un complesso sintagma (ὥς μοι τὰ μὲν παλαιὰ συγκεκραμένα / ἄλγη δύσοιστα τοῖσδ' ἐν Ἀτρέως δόμοις / τυχόντ' ἐμὴν ἤλγυνεν ἐν στέρνοις φρένα) – che Untersteiner traduce in questo modo: «Come il cumulo degli antichi dolori insopportabili di questo palazzo d'Atreo, nel dì che accaddero, il mio cuore nel petto afflissero»²⁵¹ - con la semplice espressione: «Dolore su dolore, / si abbatte su questa casa, e mi spezza la vita!»²⁵². Le sciagure dolorose che si sono abbattute sul palazzo di Agamennone, nucleo tragico

²⁴⁹ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 130.

²⁵⁰ Cfr. *supra*, p. 49.

²⁵¹ *Ivi*, p. 118.

²⁵² TE, p. 953.

principale della trilogia, sono rese da Pasolini con l'iterazione della sua parola tematica 'tragica' per eccellenza.

Un altro elemento che, per «rifrazione», avvicina la traduzione al peculiare universo poetico pasoliniano, è lo stile del linguaggio teatrale. Se, come già osservato, Pasolini nella traduzione dell'*Orestide* sperimenta la lingua e lo stile di quello che sarà il suo teatro, nelle *Coefore*, il personaggio di Oreste in particolare sembra connotato da quella «locuzione bassa, ragionante» cui Pasolini fa cenno nella *Lettera del traduttore* e che, appunto, si pone come la base del suo futuro linguaggio teatrale. Tale «locuzione», nei discorsi pronunciati dal personaggio, assume delle connotazioni che la fanno avvicinare alla caratterizzazione del teatro di Parola come viene delineata nel *Manifesto per un nuovo teatro*: «restare fedeli ai principi del teatro di Parola: ossia un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica, sul piano più democratico e razionale possibile: quindi a un teatro attento soprattutto al significato e al senso, ed escludente ogni formalismo, che sul piano orale, vuol dire compiacimento ed estetismo fonetico»²⁵³. Le allocuzioni di Oreste sono caratterizzate da un linguaggio che, razionalmente, si muove nella direzione del «dibattito», dello «scambio di idee»: la complessità della sintassi greca viene sciolta e semplificata da Pasolini in una prosa limpida ed ellittica, dominata da un *habitus* razionale e dialogico. La parola teatrale diviene il mezzo per tentare di capire, per cercare di avvicinarsi alla verità (non a caso, come già notato, Pasolini pensava alla prosa limpida di Sciascia – dominata dalla forza razionale della *detection* - come ideale per questo «nuovo teatro»²⁵⁴).

Non è un caso, inoltre, che un discorso di Oreste connotato da questo tipo di linguaggio si ponga dopo la già ricordata battuta del Coro, venata di toni «civili», che così suona: «[...] Ma ora / non devi più pensare, devi operare: / è il momento che tu ti affidi al tuo dio!»²⁵⁵. Al che Oreste ribatte (vv. 514-522):

È così. Ma vorrei capire, prima, perché
lei ha mandato queste offerte, perché
tenta di guarire un male inguaribile.
È un omaggio ben misero che manda qui,
a questo morto che non sa nulla: atto

²⁵³ P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, SLA II, p. 2492.

²⁵⁴ Cfr. *supra*, pp. 31-32 e la lettera del 1968 indirizzata a Leonardo Sciascia (cfr. P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit., p. 644).

d'espiazione tanto inferiore alla colpa!
Dare anche tutta la propria ricchezza
per una sola goccia di sangue, non basta:
ecco la verità. Se sai qualcos'altro, parla!²⁵⁶

Questo è il testo originale:

ἔσται· πυθέσθαι δ' οὐδέν' ἐστ' ἔξω δρόμου,
πόθεν χοῦς ἔπεμψεν, ἐκ τίνος λόγου
μεθύστερον τιμῶσ' ἀνήκεστον πάθος;
θανόντι δ' οὐ φρονοῦντι δειλαία χάρις
ἐπέμπετ'· οὐκ ἔχοιμ' ἂν εἰκάσαι τόδε.
τὰ δῶρα μείω δ' ἐστὶ τῆς ἀμαρτίας.
τὰ πάντα γάρ τις ἐκχέας ἀνθ' αἵματος
ένος, μάτην ὁ μόχθος· ὧδ' ἔχει λόγος.
θέλοντι δ', εἴπερ οἶσθ', ἐμοὶ φράσον τάδε.

Questa, invece, la traduzione letterale di Untersteiner:

Sarà così: pertanto non è estraneo al mio gravoso agone conoscere perché invidi libami e per qual causa; già, troppo tardo volle curare con rispetto una vicenda che non soffre rimedio; a un morto ormai privo di sensi come dono meschino queste offerte mandava (io non potrei capire l'intenzione di questo rito), ma son bene inferiori alla colpa. Se ogni preziosa offerta si versasse a riscattare il sangue di uno solo, vana sarà fatica: così un antico detto. Se tu lo sai, chiarisci il mio problema come desiderio²⁵⁷.

La semplificazione operata sul testo eschileo, innanzitutto, si concentra nell'incipit della battuta di Oreste, in quanto Pasolini trasforma in personale quella che in greco è una frase impersonale. Nel testo originale, la frase che il poeta traduce con «ma vorrei capire», così suona: πυθέσθαι δ' οὐδέν' ἐστ' ἔξω δρόμου (v. 514, «non è estraneo al mio gravoso agone conoscere...», Untersteiner). Anche Mazon scioglie la frase in un pesante sintagma impersonale: «mais il n'est pas sans doute hors de propos de demander d'abord pourquoi...». Anche la chiusa della battuta è affidata a uno stile rapido e concitato, dominato dall'ostinata ricerca della verità. Oreste si trasforma quasi in un intellettuale

²⁵⁵ TE, p. 945.

²⁵⁶ Ivi, pp. 945-946.

²⁵⁷ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 109.

caratterizzato da uno sguardo raziocinante che vuole capire, che vuole sapere, in netta opposizione all'universo arcaico, irrazionale ed onirico incarnato da Clitennestra. Parole tematiche assai importanti in questo senso, nella versione pasoliniana, sono «capire», «perché», «verità», «sai». La volontà di capire di Oreste continua anche nel successivo scambio di battute con il Coro (vv. 523-539), quando il personaggio chiede spiegazioni riguardo al sogno premonitore avuto da Clitennestra (un serpente da lei partorito le mordeva il seno fino a farlo sanguinare). In questo dialogo²⁵⁸, come è stato notato, anche nel testo di Eschilo, Oreste – incalzando il Coro con una serie di domande quasi come un *detective* – dispiega un'allocuzione raziocinante dominata dal *logos*²⁵⁹. Anche nel teatro di Pasolini si incontra frequentemente «il meccanismo dialogico dell'interrogatorio e dell'investigazione»²⁶⁰, poiché «la vera funzione dei dialoghi tragici pasoliniani è, insomma, l'esposizione del pensiero da parte di ciascun personaggio, incapace (o disinteressato) a modificare realmente la realtà e soprattutto a convincere il suo interlocutore»²⁶¹. Alla fine dello scambio di battute, il personaggio enuncia, come risultato della *detection*, le sue conclusioni: il serpente è lui stesso e il suo compito sarà quello di uccidere Clitennestra. Pasolini, nella sua traduzione, accentua ancora di più l'*habitus* razionale che investe l'allocuzione di Oreste, soprattutto al v. 542 (κρίνω δέ τοί νιν ὥστε συγκόλλως ἔχειν), quando egli afferma, riguardo al sogno: «So bene che esso riflette la realtà!»²⁶². La certezza, la sicurezza derivata dalla sua ansia di capire è un elemento che nel testo greco appare come una semplice interpretazione. Così lo traduce Untersteiner: «dunque io lo interpreto sì che aderisca coi fatti»²⁶³.

Oreste vuole capire, come vuole capire la realtà che lo circonda il poeta delle *Ceneri di Gramsci* e, per certi aspetti, della *Religione del mio tempo*²⁶⁴. I versi civili delle *Ceneri*

²⁵⁸ Cfr. TE, p. 946: «ORESTE Ma tu li conosci questi sogni? / CORO Le pareva di partorire un serpente, diceva... / ORESTE E poi? Che cosa ha sognato ancora? / CORO Di avvolgerlo tra le fasce, come un figlio. / ORESTE E come viveva quell'osceno figlio? / CORO Era lei, nel suo sogno, che gli offriva il seno. / ORESTE Ma il seno non era morso dal serpente? / CORO Sì, e un filo di sangue ne arrossava il latte. / ORESTE Ecco un sogno che potrebbe non essere un sogno!».

²⁵⁹ Cfr. S. Goldhill, *Language, sexuality, narrative: The «Oresteia»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, pp. 153-159.

²⁶⁰ S. Casi, *Funzioni del dialogo e del monologo nelle tragedie di Pasolini*, «Studi pasoliniani», 6, 2012, p. 29.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² TE, p. 947.

²⁶³ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 110.

²⁶⁴ Il personaggio di Oreste, in *Pilade*, avrà invece una connotazione negativa: nella tragedia pasoliniana (che è stata definita come una «anti-Orestide»: cfr. F. Condello, *Elettra. Storia di un mito*, Carocci, Roma, 2010, p. 151), secondo la già citata definizione di Santato, «Oreste è il politico cinico che opera in sintonia con la storia che gli dà il potere» (G. Santato, *Il rifiuto della nuova storia nelle tragedie*, in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 123).

sono dominati dalla volontà di capire il proprio tempo. Soprattutto in *Picasso* emerge forte e prepotente la volontà di capire che, da «desiderio» (un «umile desiderio di capire»²⁶⁵), si trasforma in «furia»:

Quanta gioia in questa furia di capire!
In questo esprimersi che rende
alla luce, come materia empirea,

la nostra confusione, che distende
in caste superfici i nostri affetti
offuscati! [...] ²⁶⁶

E, pochi versi dopo, così il poeta scrive:

Ma che lietezza profonda e quieta
nel capire anche il male; che infinita
esultanza, che vereconda festa,

nell'accorata sete di chiarezza,
nell'intelligenza, che compiuta attesta
la nostra storia nella nostra impurezza²⁶⁷.

Sempre in *Picasso*, Pasolini scrive: «Nel restare / dentro l'inferno con marmorea / volontà di capirlo, è da cercare / la salvezza»²⁶⁸. Ci si può salvare soltanto per mezzo di una «marmorea volontà» di capire «l'inferno» che circonda la società contemporanea, diretta verso l'inconsapevole benessere del *boom* economico che si fa già sentire in quella fine degli anni Cinquanta. Le ricorrenze del verbo «capire», nel poemetto, testimoniano lo «sforzo cruciale» che investe Pasolini negli anni Cinquanta: il «tentativo di operare un confronto tra il proprio mondo sentimentale e la storia, l'ideologia, tentativo in cui permangono con tutta la loro forza d'inerzia i due nuclei centrali della sua poesia: il soggettivismo lirico-narcisistico e la

²⁶⁵ TP I, p. 788.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 791.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 792.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 793.

mitologia primitiva-popolare»²⁶⁹. Ne *Il pianto della scavatrice*, alla volontà di capire la nuova realtà romana è associato anche l'amare:

Uomini e ragazzi se ne tornano a casa
-sotto festoni di luci ormai sole –

Verso i loro vicoli, che intasano
buio e immondizia, con quel passo blando
da cui più l'anima era invasa

quando veramente amavo, quando
veramente volevo capire.
E, come allora, scompaiono cantando²⁷⁰.

Oreste, quasi come l'io narrante delle *Ceneri*, viene rivestito di una volontà di capire a fondo la realtà che lo circonda. La volontà di capire è, quindi, quasi una conseguenza dell'esortazione del Coro a «operare», ad agire sulla realtà. Nella tragedia *Pilade*, invece, il personaggio di Oreste verrà riletto in chiave negativa, in netta opposizione con Pilade: qui, «Oreste è il politico cinico che opera in sintonia con la storia che gli dà il potere. Pilade è l'intellettuale disorganico, anzi il poeta che vive in un proprio mondo irrimediabilmente diviso da quello che si afferma nella storia»²⁷¹.

Anche in precedenza, nell'incipit dell'allocuzione di Oreste ai vv. 269 e seguenti, Pasolini connota in modo 'civile' la sua azione all'interno della tragedia. Infatti, è una «lotta» quella che Oreste deve affrontare²⁷²:

Non mi tradirà l'oracolo del dio onnipotente,
che mi ha imposto d'affrontare questa lotta,
forzandomi a gran voce, minacciando disgrazie
da far tremare i cuori più resistenti,
se non avessi ucciso gli uccisori di mio padre,
obbedendo, con spirito selvaggio, al suo comando²⁷³.

²⁶⁹ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 201.

²⁷⁰ TP I, p. 836.

²⁷¹ G. Santato, *Il rifiuto della nuova storia nelle tragedie*, ora in Id., *Pasolini e Volponi (e variazioni novecentesche)*, cit., p. 122.

²⁷² Si ricordi che già al verso 418, nella battuta pronunciata da Elettra, Pasolini aveva inserito il concetto di lotta non presente nel testo originale e che già nella versione abbozzata dell'*Eneide* aveva reso «*arma virumque*», al v. 1 del I libro, con «lotta» (cfr. *supra* p. 51).

Qui Pasolini, unico fra i traduttori chiamati in causa, traduce il greco κίνδυνον, «pericolo», con «lotta». Ciò che nel testo originale è semplicemente un pericolo, nella versione pasoliniana diventa una lotta connotata da toni civili - quasi fosse una lotta di liberazione da un oppressore o da un regime dittatoriale - che, come quella di Enea (si ricordi la traduzione di *arma virumque cano*, dell'incipit dell'*Eneide*, con «Canto la lotta d'un uomo»), avviene anche contro divinità ostili. In generale, quindi, i discorsi di Oreste sono caratterizzati, nella versione pasoliniana, da una forza razionale che fa scaturire le parole come, appunto, «*dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica, sul piano più democratico e razionale possibile*»²⁷⁴. Oreste è colui che, razionalmente, organizza e mette in atto il piano dell'uccisione di Clitennestra e Egisto pianificando e disponendo le successive mosse dei suoi alleati (il Coro, Elettra, Pilade).

La razionalità e la volontà di agire sembrano avere il sopravvento anche alla conclusione di un altro discorso di Oreste, che Pasolini riveste di uno stile espressionista²⁷⁵ e connota, liberamente, in modo irrazionale ed onirico. Si leggano, in questo senso, i vv. 286-288: «Quando il gemito dei morti consanguinei si desta / la forza sotterranea è un disperato delirio / che fa passare le notti tra gli urli, e rende / l'uomo schiavo del suo terrore [...]»²⁷⁶. Pasolini - andando in direzione contraria rispetto al consueto stile ellittico e allungando un più breve testo originale - traduce con «disperato delirio che fa passare le notti tra gli urli» il greco μάταιος ἐκ νυκτῶν φόβος (lett. «vano terrore delle notti», v. 288). Pochi versi dopo, però, Oreste viene di nuovo connotato, per mezzo del verbo «agire» e del nesso «stato di schiavitù», come un liberatore da un regime tirannico e dittatoriale (vv. 298-304):

Ma anche se non lo facessi, dovrei lo stesso agire:
ne avrei mille ragioni: oltre al dolore dovuto
agli dèi, c'è il dolore vero, per la morte del padre.
E c'è la miseria vergognosa in cui vivo.
E, soprattutto, c'è il desiderio che finisca
per i miei cittadini uno stato di schiavitù:

²⁷³ TE, p. 938.

²⁷⁴ P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, SLA II, p. 492.

²⁷⁵ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 156, secondo il quale «l'espressionismo già del testo originale trova piena consonanza con la lingua poetica di Pasolini».

²⁷⁶ TE, p. 939.

essi, i vincitori di Troia, servi di due donne!²⁷⁷

Con «dovrei lo stesso agire», Pasolini traduce il greco τοῦργον ἔστ' ἐργαστέον (v. 298, lett. «quest'opera deve essere eseguita»), trasformando di nuovo in personale un sintagma impersonale. Lo «stato di schiavitù», invece, appare come un'aggiunta personale del traduttore: nel testo originale, infatti, vi è solo l'accento all'essere «servi di due donne» (δουῖν γυναικοῖν ὧδ' ὑπηκόους πέλειν, «diventare sottoposti a due donne», v. 304), con un riferimento a Clitennestra e al 'vigliacco' Egisto.

Anche la pianificazione che Oreste spiega ai vv. 554 e seguenti, è connotata, nella traduzione pasoliniana, dalla 'personalizzazione' di un sintagma che in greco appare come impersonale: ai v. 565-66 Pasolini inserisce un «so» non presente nel testo originale. Nella traduzione pasoliniana i versi così suonano: «So che nessun guardiano ci accoglierà con gioia: / in quella casa regna uno spirito feroce»²⁷⁸ mentre in greco sono: καὶ δὴ θυρωρῶν οὔτις ἄν φαιδρᾶ φρενὶ / δέξαιτ', ἐπειδὴ δαιμονᾶ δόμος κακοῖς· (così nella traduzione di Untersteiner: «Di certo nessuno dei portieri ci accoglierà con animo sereno, poiché sente imperversare in quella casa un dèmone»²⁷⁹).

Lo stile allocutorio, legato al tentativo di rappresentare teatralmente un dibattito culturale e uno scambio di idee, ritorna nell'ultimo, lungo discorso che Oreste rivolge al Coro (vv. 1021-1042). Qui, pur esprimendo la profonda angoscia da cui è devastato, consapevole di essere in futuro perseguitato dalle Erinni, nella resa pasoliniana il personaggio sembra non abbandonare la razionalità che lo ha sempre contraddistinto in precedenza. Di seguito, la traduzione di Pasolini, il testo originale, e la versione molto letterale di Untersteiner:

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

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ivi*, p. 947.

²⁷⁹ Eschilo, *Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 111.

ma avevo ragione, era un'assassina,
era un contagio vivente, una bestemmia a dio!
E ripeto che a farmi coraggio fu il dio Profeta,
fu lui che mi spinse a fare quello che ho fatto,
dicendomi che non era peccato, ma che se, invece,
non l'avessi obbedito... No, non vi dirò la pena!
Siamo impotenti, noi, a esprimere sovrumani dolori.
E ora guardate come armato piamente di questo ramo
coperto di veli, io mi dirigo a quel tempio
che è l'ombelico del mondo, la terra di dio,
dove brucia il fuoco che non si deve spegnere:
fuggo il mio sangue: solo a quel focolare
il dio Profeta mi ha promesso un riparo...
E domanderò a tutti i cittadini di Argo
di testimoniare l'origine di queste atrocità,
il giorno che rimpatrierà il fratello di mio padre...
Quanto a me, andrò via, fuori da questo paese,
a cui, vivo o morto, lascio l'eredità dei miei atti²⁸⁰.

ἀλλ', ὡς ἂν εἰδῆτ', οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ,
ὥσπερ ξὺν ἵπποις ἡνιοστροφῶ δρόμου
ἐξωτέρω· φέρουσι γὰρ νικώμενον
φρένες δύσαρκτοι· πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος
ἄδειν ἔτοιμος ἢ δ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ.
ἕως δ' ἔτ' ἔμφρων εἰμί, κηρύσσω φίλοις
κτανεῖν τέ φημι μητέρ' οὐκ ἄνευ δίκης,
πατροκτόνον μίασμα καὶ θεῶν στύγος.
καὶ φίλτρα τόλμης τῆσδε πλειστηρίζομαι
τὸν πυθόμαντιν Λοξίαν, χρήσαντ' ἐμοὶ
πράξαντι μὲν ταῦτ' ἐκτὸς αἰτίας κακῆς
εἶναι, παρέντα δ'—οὐκ ἐρῶ τὴν ζημίαν
τόζῳ γὰρ οὔτις πημάτων ἐφίξεται.
καὶ νῦν ὁρᾷτέ μ', ὡς παρεσκευασμένος
ξὺν τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει προσίξομαι
μεσόμφαλόν θ' ἴδρυμα, Λοξίου πέδον,
πυρός τε φέγγος ἄφθιτον κεκλημένον,
φεύγων τόδ' αἶμα κοινόν· οὐδ' ἐφ' ἐστίαν
ἄλλην τραπέσθαι Λοξίας ἐφίετο.
καὶ μαρτυρεῖν μὲν ὡς ἐπορσύνθη κακὰ

²⁸⁰ TE, p. 963.

τάδ' ἐν χρόνῳ μοι πάντας Ἀργείους λέγω·
ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος,
ζῶν καὶ τεθνηκῶς τάσδε κληδόνας λιπῶν.

No, non verrà: io so di certo il punto dove l'angoscia del presente tosto giungerà alla sua mèta, come quando l'auriga nella corsa fa girare il suo cocchio: fuori di via vinto mi travolge l'animo indomabile. Presso il mio cuore lo spavento brama intonare il suo canto, e tumultuare vuole il cuore per disperato furore. Ma finché la coscienza mi rimane, grido agli amici: dico d'averla uccisa, pur essendomi madre, non contro alla giustizia: essa l'impura fu che uccise il padre mio; essa dagli dèi fu odiata. Ad esaltarmi a questa audace azione assicuro che fu il Lossia, profeta a Pito. Questo suo ordine di seguire egli m'impose, perché lungi io fossi da colpa a me dannosa – ma se lo avessi trascurato... la pena non dirò: con l'arco nessuno mai raggiungerà dolori così alti. Ora guardatemi: piamente armato di questo ramoscello cinto di bende, supplice andrò fino a quel tempio, che l'ombelico possiede, centro del mondo, terra del Lossia, dove luce di fuoco imperituro tutti sanno che c'è: sfuggir voglio così al materno sangue: non ad altra via mi ordinava il Lossia d'incamminarmi a cercare un focolare. Per quanto spetta alle mie angosce prego tutti gli Argivi che in futuro [dicano come] furon commesse queste colpe e testimoni siano per me, [quando tornerà] Menelao. Io intanto esule infelice, da questa terra segregato, ma lasciando vivo o morto la fama di queste mie imprese...²⁸¹.

Anche nella versione delle *Coefore*, il traduttore introduce diverse figure retoriche o create *ex novo*, oppure riprese dal testo originale. Fra quelle di significato, Pasolini sembra prediligere la figura etimologica, che introduce lui stesso oppure ricalca sul testo greco. Ai vv. 153-152, in un canto del Coro, così traduce: «Scoppiate in pianto, / pianto di morte / per il morto re!»²⁸², dove viene resa la figura etimologica già presente nel testo originale: ἴετε δάκρυ καναχῆς ὀλόμενον / ὀλομένῳ δεσπότη (lett: «versate un pianto di morte con gemiti per il morto signore»). Un'altra figura etimologica presente nel testo originale (vv. 434-435) viene così resa da Pasolini, in un'allocuzione di Oreste a Elettra: «Tu ricordi un passato che è empietà: / ma l'empio atto contro nostro padre, / nostra madre lo dovrà scontare [...]»²⁸³. Il testo greco così suona: τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι. / πατρὸς δ' ἀτίμωσιν ἄρα τεῖσει (lett. «tutta l'infamia hai narrato, oimè. Sconterà l'infamia nei confronti del padre»).

Altre volte, le figure etimologiche sono create *ex novo* dal traduttore. Ad esempio, ai vv. 273-274, Pasolini, all'interno di un discorso di Oreste, così traduce: «se non avessi ucciso gli uccisori di mio padre»²⁸⁴. Nel testo originale leggiamo: εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς

²⁸¹ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., pp. 130-131.

²⁸² TE, p. 934. La figura etimologica, nella traduzione, viene ricreata anche da Mazon: «Éclatez en bruyant sanglots – sanglots de mort bien dus au maître mort» (Eschyle, *Tragédies*, cit., p. 86).

²⁸³ TE, p. 942. Mazon e Thomson conservano la figura etimologica mentre Untersteiner la elimina.

²⁸⁴ TE, p. 938.

τοὺς αἰτίους / τρόπον τὸν αὐτὸν ἀνταποκτεῖναι λέγων (Untersteiner: «se non avessi perseguito per mio padre i colpevoli con la medesima trama»²⁸⁵).

Successivamente, ai vv. 312-313, nel canto del Coro, Pasolini così traduce il greco ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν / πληγὴν τινέτω (Untersteiner traduce letteralmente: «Per colpo di sangue un colpo di sangue si paghi»): «Per sangue spanto si spanda altro sangue»²⁸⁶. Se gli altri traduttori, quindi, iterano semplicemente le parole come in greco²⁸⁷, Pasolini crea *sua sponte* una vera e propria figura etimologica. È interessante notare che il poeta traduce nello stesso identico modo altri versi eschilei che hanno più o meno il medesimo senso: ἀλλὰ νόμος μὲν φονίας σταγόνας / χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν / αἶμα (vv. 400-402, così nella versione di Untersteiner: «Ma è legge che gocce di sangue a terra versate ancora novello sangue richiedano»). Naturalmente, anche gli altri due traduttori – Mazon e Thomson – traducono in modo diverso rispetto ai vv. 312-13; l'unico a usare la stessa espressione – «per sangue spanto si spanda altro sangue» – è Pasolini. Probabilmente, oltre che per le comprensibili esigenze legate alla fretta (il traduttore utilizza una precedente traduzione che esprime il medesimo senso della nuova), il poeta intende creare una rispondenza fra senso e significante, utilizzando una frase che funga, appunto, da simbolo fonico di quel senso. L'espressione che Pasolini utilizza appare infatti caratterizzata anche da figure di suono come l'allitterazione della lettera «s» e l'omoarcto di «spanto» e «spanda». Si tratta perciò di una frase teatralmente connotata, rivestita di raffinatezze foniche che possono attirare l'attenzione di uno spettatore teatrale.

Anche al v. 355, sempre in una battuta del Coro riguardo alla morte di Agamennone, Pasolini trasforma la semplice iterazione del testo originale (φίλος φίλοισι, lett. «che ama chi lo ama») in una figura etimologica: «legato da amore / a chi ti amò»²⁸⁸. Se Pasolini introduce la nuova parola «amore», innescando così la figura retorica, gli altri traduttori, invece, utilizzano il participio passato del verbo «amare»²⁸⁹.

²⁸⁵ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 100.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 938.

²⁸⁷ Così traduce Mazon: «Et qu'un coup meurtrier soit puni d'un coup meurtrier» (Eschyle, *Tragédies*, cit., p. 92) e così Thomson: «For a murderous blow let a murderous blow / Be struck» (Aeschylus, *Oresteia*, cit., p. 229).

²⁸⁸ TE, p. 941.

²⁸⁹ Mazon: «aimé de ceux qui l'aimèrent» (Eschyle, *Tragédies*, cit., p. 93); Untersteiner: «Amato per altro è da quelli che lo amarono» (Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 103); Thomson: «Then loving, dearly loved of all who fell in battle» (Aeschylus, *Oresteia*, cit. p. 231).

Anche le figure di suono, come è stato già osservato riguardo all'*Agamennone*, appaiono particolarmente predilette da Pasolini²⁹⁰. Al v. 55, nel canto del coro, il poeta rende efficacemente l'allitterazione fra tre termini (contrassegnata da un omoarcto fra la prima e la terza parola nonché da un omeoteleuto) del testo originale, rivestendola di una rima interna, grazie alla successione asindetica delle tre parole («duro, sicuro duraturo»): «La lealtà d'un tempo per un potere / duro, sicuro, duraturo, / incarnata qui in ogni cuore, / non esiste più: è soltanto paura»²⁹¹. Per mezzo della successione dei tre aggettivi, Pasolini, come nota Fusillo, ricrea degli «effetti che corrispondono abbastanza all'allitterazione e alla rima della sequenza greca»²⁹², la quale così suona: ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον.

L'omoarcto del testo originale (nonché la figura etimologica) viene conservato da Pasolini anche al v. 120, all'interno di una battuta di Elettra: «Ma cosa intendi? Giudice o giustiziere?»²⁹³, laddove il greco suona: δικαστήν ἢ δικηφόρον.

Al v. 325 Pasolini crea dal nulla un'efficace allitterazione: «Figlio, la fame feroce del fuoco / non divora lo spirito dei morti»²⁹⁴, figura non presente nel testo greco: θανάοντος οὐ δαμάζει / πυρὸς [ἡ] μαλερὰ γνάθος (324-325)²⁹⁵.

All'inizio del discorso di Oreste, in cui il personaggio rende noto il suo piano di vendetta, ai vv. 554-55, il traduttore crea contemporaneamente un'allitterazione e un omeoteleuto: «Il mio disegno è semplice, Elettra rientra, / voi cercate qui di nascondere la mia presenza»²⁹⁶. Col nesso allitterante «Elettra rientra», Pasolini traduce in modo ellittico e puntuale la lunga espressione greca τήνδε μὲν στείχειν ἔσω / αἰνῶ (lett.: «dispongo che quella si sposti all'interno»). La figura di suono che si viene a creare è un espediente teatrale che, in un certo senso, attrae l'attenzione dello spettatore sull'incipit dell'importante discorso di Oreste nel quale, come già osservato, Pasolini utilizza uno stile che molto si avvicina a quello che, nel *Manifesto per un nuovo teatro*, enuncerà per il suo «Teatro di parola».

²⁹⁰ Cfr. *supra*, p. 38 e sgg.

²⁹¹ TE, p. 931.

²⁹² M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 156; cfr. *ibid.*: «I tre aggettivi che si riferiscono a questo sostantivo [potere] sono resi con un verso che vuole riprodurre l'effetto fonico originale: sono in rima tra loro, hanno una lunghezza crescente (2, 3, 4 sillabe), e il primo e il terzo iniziano con le stesse tre lettere (quindi un effetto più forte dell'allitterazione: un omoarcto con il primo termine quasi inglobato nel terzo)».

²⁹³ TE, p. 933.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 940.

²⁹⁵ Così traduce Untersteiner: «Figlio caro, la vorace mascella del fuoco non doma del morto lo spirito, che rivela di poi furente volere» (Eschilo, *L'Oresteia*, a c. di M. Untersteiner, cit., p. 102).

²⁹⁶ TE, p. 947.

Infine, un'allitterazione creata *ex novo* da Pasolini la incontriamo ai vv. 587-88 dove, in modo ellittico e personale, il poeta traduce: «Il mare sfama mostri / mortali». Il testo greco così suona: πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων / ἀνταίων βροτοῖσι (lett.: «gli abbracci dell'acqua marina nutrice son pieni di mostri avversi ai mortali»). Lo stesso senso della frase viene stravolto: in realtà non sono i «mostri» ad essere «mortali», ma «avversi ai mortali». Probabilmente, il cambiamento di senso operato dal traduttore è funzionale alla resa allitterante della frase: la successione immediata di «mostri» e «mortali» (eliminando «avversi») fa procedere la successione allitterante (seppure in *enjambement*) e crea anche un omoarcto. Nella resa di Pasolini, predisposta per essere rappresentata sulle scene teatrali, la predilezione per le figure di suono vince infatti sulla scelta di impostare una traduzione fedele e filologicamente precisa (ciò che, come già osservato, non è la traduzione pasoliniana dell'*Orestide*).

Come già per l'analisi dell'*Agamennone*, dopo la disamina delle figure retoriche create dal traduttore o riprese dal greco, si può passare ad analizzare i momenti in cui Pasolini attua delle ricreazioni libere del testo senza alcun rimando alle proprie opere.

Con un'espressione che rimanda al titolo di un'opera di Dostoevskij (*Memorie di una casa di morti*)²⁹⁷ il poeta rende in modo ellittico e libero il testo greco ἀνήλιοι βροτοστυγεῖς / δνόφοι καλύπτουσι δόμους / δεσποτῶν θανάτοισι (vv. 51-53 lett.: «tenebre senza sole odiose ai mortali ricoprono la casa con la morte dei padroni»); così traduce Pasolini: «Un'ombra che non conosce sole / né amore di uomini / è caduta su questa casa di morti»²⁹⁸. Al v. 183 Pasolini utilizza, nell'incipit di un discorso di Elettra, il verbo «ingorgarsi» (che già aveva utilizzato nell'*Agamennone*, al v. 1121²⁹⁹) che potrebbe rimandare alla poesia montaliana: «Anche a me nel cuore un'onda di sconforto / s'ingorga, come se un colpo mi ferisse...»³⁰⁰. Il greco così suona: κάμοι προσέστη καρδίας κλυδώνιον / χολῆς, ἐπαίσθη δ' ὡς διανταίῳ βέλει (vv.183-184, così nella versione di Untersteiner: «Anche a me nel cuore un'onda di amaro si alza e sono colpita come da irresistibile dardo»³⁰¹). La traduzione pasoliniana appare alquanto simile a quella di Untersteiner ma il poeta la rende meno 'banale' e più poetica attraverso l'utilizzo di «s'ingorga» al posto del più comune «si alza».

²⁹⁷ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 156.

²⁹⁸ TE, p. 931.

²⁹⁹ Cfr. *supra*, p. 63.

³⁰⁰ TE, p. 935.

³⁰¹ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 96.

Invece del più letterale «amaro», Pasolini inserisce poi «sconforto», che ha un valore più metaforico.

Al v. 339 risulta interessante la traduzione di ἀπρίακτος ἄτα (lett. «sciagura invincibile») con «morte fonda»³⁰². L'immagine della morte, con la quale Pasolini traduce un altro vocabolo greco, torna al v. 461, in una battuta di Oreste, dove il poeta, con tale parola, traduce Ἄρης, il dio della guerra: «Morte contro Morte, Amore contro Amore»³⁰³. Il verso greco così suona: Ἄρης Ἄρει ξυμβαλεῖ, Δίκαι Δίκαι (lett.: «Ares combatterà contro Ares, la Giustizia contro la Giustizia»). Interessante è anche la traduzione di Δίκαι (la Giustizia) con «Amore» (che tornerà nella successiva battuta di Elettra³⁰⁴) nella quale si possono scorgere anche dei punti di contatto con la poesia pasoliniana. Infatti, come è stato notato, la parola «amore», come altre parole denotanti pathos (ad esempio, «cuore», «passione», «anima»), ha un alto numero di ricorrenze nelle *Ceneri di Gramsci*³⁰⁵. La traduzione di Ἄτας con «Morte» torna al v. 467; così Pasolini traduce liberamente ed espressionisticamente i vv. 467-468: «[...] tonfo / della Morte di sangue!»³⁰⁶ (καὶ παράμουςος Ἄτας / αἱματόεσσα πλαγά, lett. «colpo discorde di Ate gocciante di sangue», Untersteiner). Anche nell'ultimo verso della traduzione, ἄτης viene reso con «Morte»: «Dove si disperde, / infine spento, il canto della Morte?»³⁰⁷ (vv. 1075-1076: ποῖ καταλήξει / μετακοιμισθὲν μένος ἄτης; così tradotti da Untersteiner: «Dove mai troverà la sua fine il vigore di Ate che per ora ha ottenuto un arresto?»³⁰⁸). Pasolini traduce, in modo estremamente libero, μένος ἄτης con «canto della Morte», introducendo la parola «canto», tra l'altro utilizzata altre volte nella traduzione delle *Coefore* per rendere diverse parole greche. Anche questa parola, per certi aspetti, può rimandare al mondo poetico dell'autore: come è stato notato, essa ricorre diverse volte soprattutto nell'*Usignolo della Chiesa cattolica*³⁰⁹.

³⁰² TE, p. 940. Mazon traduce con «Malheur», Untersteiner lascia «Ate», personificando con un riferimento alla divinità della sventura, Thomson con «evil».

³⁰³ TE, p. 943.

³⁰⁴ La traduzione di δίκην con «Amore», con l'iniziale maiuscola, tornerà anche al v. 497, all'interno di una battuta di Oreste: «Manda l'Amore a combattere con i tuoi figli...» (ivi, p. 945).

³⁰⁵ Cfr. M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione*, cit., p. 100, n. 62.

³⁰⁶ TE, p. 944.

³⁰⁷ Ivi, p. 965.

³⁰⁸ Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 132.

³⁰⁹ Cfr. M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione*, cit., p. 30.

La parola «morte» può assumere un valore tematico all'interno della traduzione, quasi a voler rappresentare il suo *habitus* tragico. Infatti, essa ritorna anche in un altro momento della versione pasoliniana in cui nel testo greco incontriamo un altro vocabolo lontano dalla sua sfera semantica. Al v. 1017, Pasolini così traduce il greco ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα (lett.: «avendo non invidiabili nefandezze di questa vittoria»): «Di questa vittoria / non mi resta che il sapore della morte»³¹⁰. In questo momento, vicino alla conclusione della tragedia, Oreste sta giustificando e contemporaneamente deplorando il suo gesto (nei versi precedenti aveva così affermato: «Ora sono qui a esaltare mio padre, a piangerlo: / e, davanti a questa stoffa complice del parricidio, / io tremo: per i miei atti, per il mio rimorso, / per tutta la mia stirpe»³¹¹). Se poi si pensa che il traduttore chiude proprio la sua versione con la parola «Morte», aumenta anche l'importanza tematica che essa riveste, trasformandosi in un vero e proprio suggello semantico.

Se Pasolini traduce Δίκη («Giustizia») con «Amore», usa invece liberamente il termine «giustizia» per connotare la risposta di Oreste all'unica battuta pronunciata da Pilade, che lo esorta ad uccidere Clitennestra: «Tu hai ragione, lo so, sei la voce della giustizia»³¹², che in greco suona κρίνω σὲ νικᾶν, καὶ παραινεῖς μοι καλῶς (v. 903), così tradotto letteralmente da Untersteiner: «Io giudico che tu hai ragione e bene mi consigli»³¹³. Pasolini, in linea con la caratterizzazione razionale che intende conferire ad Oreste nella sua versione, sostituisce il verbo «sapere» a «giudicare» e inserisce il termine «giustizia» in una frase – «sei la voce della giustizia» – che traduce liberamente «bene mi consigli». Probabilmente, l'introduzione di un termine così connotato al posto del più neutro avverbio «bene» è suggerito al traduttore dall'intenzione programmatica di rivestire la figura di Oreste di «toni civili» (la «giustizia» contro l'ingiustizia dell'uccisione 'vigliacca' di Agamennone), di connotare il personaggio come un portavoce dello «scambio di idee» che, come si è visto, Pasolini indicherà essere una caratteristica fondamentale del suo teatro a venire.

Nell'ambito delle traduzioni libere e delle 'ricreazioni' operate da Pasolini, possiamo annoverare anche l'utilizzo del termine «bestia», con il quale il poeta traduce due termini in due versi adiacenti (si tratta dei versi in cui Oreste interpreta il già ricordato sogno di

³¹⁰ TE, p. 963.

³¹¹ Ivi, pp. 962-963.

³¹² Ivi, p. 958.

Clitennestra riferitogli dal Coro), τέρας, «mostro» (v. 548) e δράκων, «serpente» (v. 549): δεῖ τοί νιν, ὡς ἔθρεψεν ἔκπαγλον τέρας / θανεῖν βιαίως· ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ / κτείνω νιν (vv. 548-550, laddove ἐκδρακοντωθεὶς significa, letteralmente, 'serpentizzato'). Così traduce Pasolini: «è chiaro che lei che ha allattato l'affamata bestia / dovrà morire nel sangue: e io, diventato bestia, / io, la ucciderò [...]»³¹⁴. Probabilmente, in linea con la resa di «Zeus» con «Dio», di «tempio» con «chiesa» e dell'introduzione dell'esclamazione votiva «osanna», il traduttore intende attuare un riferimento alle «bestie» bibliche, gli esseri mostruosi e demoniaci che, appunto, vengono resi nelle traduzioni italiane della Bibbia sempre con la parola «bestia» (basti pensare soltanto all'*Apocalisse*). Si può ricordare che anche nell'abbozzata traduzione dell'*Antigone* di Sofocle che Pasolini inizia nell'autunno del 1960, al v. 126 traduce il termine δράκων con «bestia» (in questo caso il riferimento è ad un mostro mitico tradizionalmente associato a Tebe)³¹⁵.

Un'altra resa libera pasoliniana la incontriamo al v. 794, dove il poeta traduce il greco πῶλον, «puledro», con il termine aulico e poetico «pulledro» (si pensi solo ai «polledri» carducciani di *Davanti a San Guido*). Nella scelta di questo vocabolo si può quindi intravedere la predilezione pasoliniana per un lessico aulico e colto, lo stesso che caratterizza i componimenti delle *Ceneri di Gramsci*³¹⁶.

Anche nella versione delle *Coefore* si riscontrano dei momenti nei quali Pasolini si avvicina alla traduzione di Mazon. Al v. 617, all'interno di un canto del Coro, rende infatti il greco ὄρμοις (lett. «collane») con «bracciali», seguendo la traduzione di Mazon, «bracelets», mentre gli altri traduttori consultati, Untersteiner e Thomson, traducono, rispettivamente, con «collana» e con «necklace». Pochi versi dopo, è invece una probabile svista da parte di Pasolini a confermare un avvicinamento alla traduzione del francese (curiosamente, tale svista è sfuggita al severo Degani che, come si è notato, nella sua recensione afferma esageratamente che Pasolini ha tradotto soltanto dal francese). Questo è il contesto:

E gli antichi miti con orrore parlano
 anche della
 sanguinaria Scilla: spinta

³¹³ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 124.

³¹⁴ TE, p. 947. Pasolini traduce il verbo ἐκδρακοντόομαι («diventare serpente») con «diventare bestia», verbo presente nel verso eschileo nella forma del participio dell'aoristo medio-passivo.

³¹⁵ Cfr. P. Lago, *Una nuova «locuzione ragionante» per il teatro: Pasolini traduttore dell'Antigone*, cit., p. 63 e sgg.

al parricidio da un bracciale
d'oro cretese che le donò Minosse,
a Nino dormente tagliò
i capelli che lo rendevano immortale,
la cagna vergognosa, e verso il regno
dei morti a Hermes lo affidò...³¹⁷.

ἄλλαν δεῖ τιν' ἐν λόγοις στυγεῖν
φοινίαν κόραν,
ἅτ' ἐχθρῶν ὑπαὶ
φῶτ' ἀπώλεσεν φίλον Κρητικοῖς
χρυσοκμήτοισιν ὄρμοις
πιθήσασα δώροισι Μίνω,
Νῆσον ἀθανάτας τριχὸς
νοσφίσασ' ἀπροβούλως
πνέονθ' ἅ κυνόφρων ὕπνω.
κιγγάνει δέ μιν Ἑρμῆς. (vv. 613-622)

Come si può vedere, nel testo originale il riferimento è a Niso, non a Nino, come nella traduzione pasoliniana. Niso era il re di Megara al quale – secondo il mito - l'oracolo di Apollo aveva predetto che avrebbe mantenuto il regno finché avesse conservato in testa il capello d'oro. Quando la sua città venne attaccata da Minosse, perse la guerra e la vita a causa del tradimento della figlia Scilla che gli tagliò il capello d'oro durante la notte, per offrirlo a Minosse, del quale si era invaghita. Molto probabilmente l'errore è stato indotto a Pasolini proprio dal testo di Mazon: infatti, nella traduzione francese, la parola «Minos» (Minosse) si trova sopra a «Nisos» (Niso). Pasolini, nella fretta, e tenendo come punto di riferimento privilegiato la traduzione francese, probabilmente ha scritto «Nino» leggendo «Minos» che, nel testo di Mazon, si trova sopra a «Nisos» (scambiando quindi la prima parola per la seconda): l'inspiegabile «Nino» pasoliniano sarebbe perciò un ibrido fra «Minos» e «Nisos».

Se la traduzione dell'*Agamennone* è caratterizzata da un rilievo dato all'universo del sogno e dell'irrazionalità incarnate nella figura di Clitennestra (ed è proprio quest'ultima, come si è visto, ad essere maggiormente al centro dell'attenzione del poeta), si può affermare che la versione delle *Coefore* vede al suo baricentro la figura di Oreste.

³¹⁶ Cfr. C. Marazzini, *Sublime vulgar eloquio*, cit., p. 25

Quest'ultimo si esprime in un linguaggio percorso dalla razionalità e dal *logos*, lo stesso linguaggio che Pasolini utilizzerà per il suo teatro a venire, «*ossia un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica*»³¹⁸. Le allocuzioni di Oreste, come abbiamo visto, sono rivestite, oltre che della «locuzione bassa, ragionante» di cui Pasolini parla nella *Lettera del traduttore*, di uno stile più 'sciolto' e 'prosastico', ragionativo, volto nella direzione della ricerca della verità e della difesa delle proprie azioni. È proprio il personaggio di Oreste, con il suo linguaggio raziocinante, a condurre lo spettatore della trilogia tradotta da Pasolini verso l'ultima tragedia, le *Eumenidi*, nella quale viene raggiunto il culmine di questo stile, poiché qui è messo in scena un vero e proprio dibattito all'interno del primo tribunale istituito da Atena. Nell'ultima tragedia, è proprio la dea Atena, oltre che Oreste, ad essere connotata da Pasolini da uno stile raziocinante e dominato dal *logos*.

³¹⁷ TE, p. 949.

³¹⁸ P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in SLA II, p. 2492.

3. Le *Eumenidi*

Nelle *Eumenidi*, la tragedia che chiude la trilogia, la scena si sposta dapprima nel santuario di Apollo a Delfi, dove Oreste siede presso il sacro ombelico della terra circondato dalle terribili Erinni, gli spiriti vendicatrici dell'uccisione di Clitennestra. Successivamente, egli viene accompagnato ad Atene da Ermes: un mutamento di scena mostra infatti Oreste sulla rocca della città, sotto la protezione della statua di Atena, prontamente raggiunto dalle Erinni. Appare la dea, la quale decide di istituire per sempre un tribunale che dovrà giudicare i delitti di sangue e va subito a scegliere i migliori dei suoi cittadini. Parlano quindi le due parti: Oreste, difeso da Apollo, che rappresenta un mondo divino più giovane, patriarcale e le Erinni, rappresentanti del primitivo universo matriarcale. Atena, prima della sentenza, annuncia la fondazione del tribunale che porterà il nome di Areopago e giudicherà in eterno i reati di sangue. I giudici votano e Atena, figlia di Zeus, generata senza madre, dà il voto a Oreste. È ottenuta così la parità di voti che, come essa stessa ha proclamato prima, significa l'assoluzione.

Secondo la rilettura in chiave politica attuata da Pasolini, Gassman e Lucignani sulla falsariga di Thomson, «il momento più alto della trilogia» si trova proprio nelle *Eumenidi*, come lo stesso Pasolini scrive nella *Lettera del traduttore*:

Il momento più alto della trilogia è sicuramente l'acme delle *Eumenidi*, quando Atena istituisce la prima assemblea democratica della storia. Nessuna vicenda, nessuna morte, nessuna angoscia delle tragedie dà una commozione più profonda e assoluta di questa pagina³¹⁹.

Leggendo la già precedentemente citata frase del *Manifesto per un nuovo teatro* si può capire perché la predilezione dell'autore cada proprio su questo particolare momento delle *Eumenidi*. Come già ampiamente notato, la traduzione eschilea è un momento importante per la successiva realizzazione del «nuovo teatro» pasoliniano. Se l'autore pensa ad «un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica»³²⁰, è nel primo tribunale democratico greco che il «dibattito» e lo «scambio di idee» trovano la loro ideale origine. Infatti, come già notato, il teatro pasoliniano, secondo quanto scrive lo

³¹⁹ P.P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, TE, p. 1009.

³²⁰ Id., *Manifesto per un nuovo teatro*, SLA II, p. 2492.

stesso autore nel *Manifesto*, «non nasconde di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera tradizione recente del teatro della borghesia, per non dire l'intera tradizione moderna del teatro rinascimentale di Shakespeare»³²¹. Anche in un dibattito al teatro Gobetti di Torino, dopo una rappresentazione di *Orgia*, nel novembre del 1968, viene attuato un interessante confronto col teatro greco, scelto appunto da Pasolini come riferimento culturale:

PUBBLICO Perché ha scelto il teatro greco come punto di riferimento culturale?

PASOLINI Perché malgrado i cori, malgrado le maschere, malgrado i gesti, quello che era fondamentale nel teatro greco era sempre il testo, su questo non c'è il minimo dubbio. Non posso riprodurlo, riedificarlo totalmente, perché allora il teatro greco si dava di fronte a tutti i cittadini di Atene, quindi era un vero e proprio spettacolo, una cerimonia politica, religiosa, ecc. Io l'ho ricostruito ma adattandolo alla circostanza, voglio dire che sì, anche il mio è fondato esclusivamente sul testo, ma questo non esclude che ci siano la presenza fisica degli attori, la recitazione, e quel minimo indispensabile di convenzionalità teatrale che riproduce, portandola al minimo, anche la spettacolarità del teatro greco. Perché ho fatto questo? Perché io, anziché portarlo di fronte ad un grande pubblico, di fronte ai cinquantamila abitanti di Atene, lo porto di fronte a piccoli pubblici formati da due o trecento persone come siamo qui stasera: e allora tutto è ridotto su scala spettacolarmente minima³²².

Il testo è ciò che, secondo Pasolini, rivestiva il ruolo più importante nel teatro greco; ed è tramite la parola che egli riconduce, nel 1960, il teatro antico di fronte agli spettatori moderni: una parola che diviene subito *sua*, che fa parte nella maniera più profonda del suo mondo poetico personale³²³. Quindi, nelle *Eumenidi*, a fianco di Oreste, come alfiere di una parola teatrale che si trasforma in «scambio di idee» e «dibattito» democratico, incontreremo la dea Atena, rappresentante del *logos* che si oppone alla forza irrazionale delle Erinni. Quest'ultima, comunque, secondo l'interpretazione pasoliniana, non verrà assolutamente cancellata dall'intervento di Atena. L'irrazionalità continuerà infatti a sussistere come «energia attiva, passione produttrice e fertile»³²⁴. Sempre nella *Lettera del traduttore* Pasolini scrive:

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

³²¹ *Ibid.* Cfr. anche P. Zoboli, *La rinascita della tragedia*, cit., pp. 134-135, il quale afferma riguardo al teatro pasoliniano: «Non sfuggirà che l'esigenza di democrazia e razionalità è la stessa che anima la *Lettera del traduttore*».

³²² TE, p. 322.

³²³ Cfr. E. Liccioli, *La scena della parola*, cit., pp. 222-223.

³²⁴ P.P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, *ivi*, p. 1009.

deve essere rimosso (ché poi sarebbe impossibile), ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, e così l'irrazionale diventa energia attiva, passione produttrice e fertile. Le Maledizioni si trasformano in Benedizioni. L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta³²⁵.

Anche il teatro pasoliniano sarà attraversato da questa dicotomia: l'irrazionalità del sogno sussiste a fianco della parola razionalmente scandita. La sopravvivenza dell'irrazionalità incarnata dalle Erinni a fianco della ragione portata da Atena viene riproposta da Pasolini anche negli *Appunti per un'Orestide africana*, un abbozzato «film da farsi» nel quale vengono inseriti alcuni brani della sua traduzione eschilea³²⁶. Anche in *Medea* (1970), l'irrazionalità, declinata in positivo sotto la forma del sacro, continua a sussistere nell'immagine del vecchio Centauro che si presenta a Giasone insieme al nuovo Centauro, nel quale è incarnata invece la razionalità sconosciuta³²⁷.

Passando ad analizzare più da vicino il testo, secondo il procedimento anche precedentemente adottato, si può notare come la semplificazione operata sull'originale e l'abbassamento dei «toni sublimi in toni civili» trovano una loro pregnante espressione anche nella versione delle *Eumenidi*. Nel discorso iniziale della Pizia, la sacerdotessa di Apollo (che Pasolini trasforma in «Religiosa»), il traduttore elimina, come di consueto, dei riferimenti geografici e mitici di difficile comprensione per uno spettatore contemporaneo. I vv. 9-11 (λιπὼν δὲ λίμνην Δηλίαν τε χοιράδα, / κέλσας ἐπ' ἀκτὰς ναυπόρους τὰς Παλλάδος / ἐς τήνδε γαῖαν ἦλθε Παρνησοῦ θ' ἔδρας, letteralmente «Egli, lasciato il lago di Delo e il monte suo roccioso, presso le coste di Pallade frequentate da navi approdò, per giunger fino a questa terra e al paese del Parnaso», Untersteiner) vengono così semplificati: «Abbandonando Delo e le sue scogliere, / egli venne qui, alle tranquille rive ateniesi, / e prese possesso, qui, di questa sede»³²⁸. Come si può notare, è eliminato il riferimento al lago di Delo mentre le «coste di Pallade frequentate da navi» (perifrasi per indicare il Pireo, il

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Così infatti si legge nella sceneggiatura: «Le Furie vengono trasformate, dalla dea Atena, da dee del terrore ancestrale, in dee diciamo così dei sogni, dell'irrazionale che permane accanto alla democrazia razionale del nuovo stato» (P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, PC 1, p. 1179). Per l'analisi di *Appunti per un'Orestide africana* si veda *infra*, pp. 118-123.

³²⁷ Si legga quanto Pasolini afferma nell'intervista con Jean Dufлот (1969-1975), pubblicata col titolo *Il sogno del centauro*: «Questo incontro, ossia questa compresenza dei due centauri, significa che la cosa sacra, una volta dissacrata, non per questo viene meno. L'essere sacro rimane giustapposto all'essere dissacrato. Con questo intendo dire che, vivendo, ho realizzato una serie di superamenti, di dissacrazioni, di evoluzioni. Quello che ero, però, prima di questi superamenti, di queste dissacrazioni, di queste evoluzioni, non è scomparso...» (P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, ora in SPS, p. 1473).

porto di Atene) diventano le «coste ateniesi». Ai vv. 27-28, invece, l'«onnipotente Poseidone» (Ποσειδῶνος κράτος) e «Zeus sommo che tutto al termine suo adduce» (τέλειον ὕψιστον Δία, così nella traduzione di Untersteiner) diventano, rispettivamente, «il grande re del mare» e «l'onnipotente dio».

Al v. 215, in un discorso di Apollo, rende il greco Κύπρις (letteralmente «Ciprigna», cioè Afrodite) con «Amore». In questo caso, Pasolini non attua soltanto una semplificazione (nel qual caso avrebbe scritto «Afrodite») ma uno spostamento di senso semplificante: poiché Afrodite è la dea dell'amore, scrive direttamente «Amore», attuando anche una personificazione. Pochi versi dopo, al v. 241, nell'allocuzione di Oreste alla statua di Atena, come di consueto, l'epiteto «Lossia», riferito ad Apollo, viene eliminato e sciolto, in questo caso, con un semplice «dio»: «inseguendo le profezie di salvezza del mio dio»³²⁹. Lo stesso epiteto, al v. 758, sempre in una *rhesis* di Oreste, è invece reso con «Apollo» mentre, nel medesimo verso, «Pallade» con «Atena». Al v. 283, Febo è ugualmente reso con «Apollo». Al v. 402, in un discorso di Atena, per semplificazione, Pasolini traduce «stirpe di Teseo» (Θησέως τόκοις) con «gente ateniese» mentre al v. 441 rende «Issione» per mezzo della parafrasi «il primo colpevole del mondo»³³⁰.

Le semplificazioni finalizzate alla rappresentazione teatrale includono anche la soppressione di alcune parole o addirittura alcuni versi considerati troppo 'difficili' per la comprensione da parte degli spettatori, troppo infarciti, cioè, di rimandi a genealogie e miti antichi. Ai vv. 702-703, ad esempio, all'interno del discorso di Atena nel quale la dea rende nota la sua decisione di istituire il primo tribunale democratico della storia, Pasolini così traduce: «vivrete sereni nel cerchio delle vostre mura, / come nessun altro popolo al mondo»³³¹. Gli stessi versi sono così resi in modo letterale da Untersteiner: «è in potere vostro un baluardo che la terra e la città vi salvi, quale non ha nessuna gente né fra gli Sciti o nella terra di Pelope». Pasolini, al v. 703, sostituisce i precisi riferimenti agli «Sciti e alla terra di Pelope» (οὔτ' ἐν Σκύθησιν οὔτε Πέλοπος ἐν τόποις) con l'espressione generica «come nessun altro popolo al mondo». Poco dopo, Pasolini, all'interno di uno scambio di battute fra la Corifea (una delle Erinni) e Apollo, salta la traduzione dei versi dal 723 al 730:

³²⁸ TE, p. 969.

³²⁹ Ivi, p. 977

³³⁰ Molto probabilmente, qui, il traduttore è stato coadiuvato e guidato dalla nota presente nella versione di Mazon che specifica, appunto, che Issione «était considéré à la fois comme le premier meurtrier et le premier suppliant» (Eschyle, *Tragédies*, cit. p. 149).

in essi, infatti, vi è una complessa serie di rimandi al mito di Admeto (Apollo permise che Admeto, figlio di Ferefe, potesse sfuggire all'imminente morte se un'altra persona lo avesse sostituito)³³².

I «toni civili» della traduzione vengono accentuati, al v. 977, dalla resa di *στάσιν* (lett. «discordia») con «guerra civile»: «Che mai in questa terra / la guerra civile / porti le sue miserie»³³³. La traduzione dei versi (976-978) è alquanto libera. Il testo greco così suona: τὰν δ' ἄπληστον κακῶν / μήποτ' ἐν πόλει στάσιν / τῶδ' ἐπεύχομαι βρέμειν (letteralmente: «prego che mai risuoni in questa città la discordia insaziabile di mali»). L'allusione alla «guerra civile», comunque, è già nella relativa nota al testo di Mazon: «c'est la guerre civile qui dépeuple et perde les cités»³³⁴. Nella direzione di un 'abbassamento di toni', al v. 380 Pasolini traduce *φάτις*, che letteralmente significa «fama», «notizia» con «voce del popolo», introducendo la parola «popolo». Al v. 911 rende *φυτοποιίμενος* con «ortolano», mentre gli altri traduttori hanno «giardiniere»³³⁵. La resa pasoliniana è quindi improntata ad un registro più umile. Comunque, bisogna notare che «ortolano» è riportato come traduzione di *φυτοποιίμην* (di cui *φυτοποιίμενος* è il genitivo) dal vocabolario Rocci; anche l'espressione «voce del popolo» è riportata dallo stesso vocabolario come traduzione di *φάτις*, però con l'aggiunta di *δήμου* (che significa appunto «del popolo»). Come già notato in precedenza³³⁶, molto probabilmente Pasolini ha consultato il Rocci per la sua traduzione (anche perché si tratta del vocabolario di greco allora – e anche fino a tempi recenti - di uso comune nelle scuole): quanto ora osservato potrebbe quindi essere una conferma.

Come già notato, la dea Atena è la principale incarnazione del *logos*, della ragione che alimenta quel «dibattito» e quello «scambio di idee» che saranno alla base del teatro pasoliniano. Passando ad analizzare, adesso, i momenti in cui la traduzione si avvicina al

³³¹ TE, p. 993.

³³² Così i versi nella traduzione di Untersteiner: «CORO: Codesti arbitrii hai tu deciso pure in casa di Ferefe; hai persuaso le Moire a rendere immortali gli uomini. APOLLO: Forse giusto non è beneficiare chi pio si mostra, specialmente quando si trovi nel bisogno? CORO: Ma proprio tu gli ordinamenti antichi distruggi, allorquando hai ingannato le vecchie dèe col vino. APOLLO: Ma proprio tu, ben presto, senz'aver ottenuto successo nella causa, vomiterai veleno in nessun modo grave ai nemici» (Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., pp. 162-163).

³³³ TE, p. 1002. Si può ricordare che nelle *Coefore*, al v. 820, Pasolini aveva tradotto *δομάτων λυτήριον* (lett. «espiazione della casa») con «liberazione» connotando il contesto come una liberazione da una dittatura all'interno di una guerra civile (cfr. *supra*, p. 49).

³³⁴ Eschyle, *Tragédies*, cit., n. 4 p. 168.

³³⁵ Thomson così traduce, con riferimento al giardiniere: «one who tends flowers in a garden».

³³⁶ Cfr. *supra*, p. 40.

mondo poetico dell'autore, si può rilevare come, in una resa libera dei versi 81-82, Pasolini traduca δικαστὰς («giudici») e θελκτηρίους μύθους («parole incantatrici») con «la forza della ragione, / che sa giudicare e salvare»³³⁷. Sta parlando Apollo rivolto ad Oreste, il quale, una volta raggiunta Atene, dovrà pregare la statua della dea:

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:
col mio aiuto, ché ti ho spinto a uccidere³³⁸.

ἴζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας.
κάκει δίκαστὰς τῶνδε καὶ θελκτηρίους
μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὐρήσομεν,
ὅστ' ἐς τὸ πᾶν σε τῶνδ' ἀπαλλάξαι πόνων·
καὶ γὰρ κτανεῖν σ' ἔπεισα μητρῶον δέμας. (vv. 80-84)

[...] tu devi sederti ed afferrare con le braccia il simulacro antico. E là, con giudici di questa tua vicenda e con discorsi che incanteranno, troveremo i mezzi per liberarti del tutto dai travagli tuoi presenti. Sì, perché ti persuasi a uccider la persona della madre³³⁹.

È significativo che Pasolini traduca «giudici» e «parole che incanteranno» (secondo la versione di Untersteiner) con l'espressione «forza della ragione che sa giudicare e salvare»: se i giudici, nella tragedia eschilea, sono i principali rappresentanti di un «dibattito» democratico, le parole rappresentano la base teorica del teatro di Pasolini a venire, il «teatro di Parola». Inoltre, nel dibattito del 1968 al teatro Gobetti di Torino, precedentemente citato, Pasolini sottolinea proprio l'importanza del testo, della parola, all'interno del teatro greco. La forza della ragione, indissolubilmente legata alla figura di Atena nelle *Eumenidi*, è del resto sottolineata dal poeta nella sua *Lettera del traduttore*:

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

³³⁷ TE, p. 971.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 138.

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 suffragio³⁴⁰.

Anche Apollo diviene un dio portavoce della ragione: esso, insieme ad Atena, si schiera dalla parte di Oreste che, come si è visto, nelle *Coefore*, nella resa pasoliniana, era mosso da istanze 'ragionative', razionali e quasi «civili». Lo stile per mezzo del quale Pasolini traduce i discorsi di Apollo e di Atena avvicina perciò la sua versione eschilea allo stile che egli utilizzerà per le proprie tragedie future. Non è un caso, poi, che proprio in un discorso di Atena, al v. 973, il poeta renda l'epiteto Ζεὺς ἄγοραῖος («Zeus protettore dell'assemblea») con «creatore della parola» in cui vi è già l'attenzione, da parte del traduttore, all'importanza della parola, del testo, nel teatro greco nonché, sembra, una prefigurazione di ciò che sarà il «teatro di Parola».

Nei momenti finali della tragedia Pasolini traduce i discorsi di Atena, all'interno di un serrato dialogo con le Erinni, con uno stile piano, semplice, dominato da una forza razionale ed esplicativa. Uno fra i più significativi discorsi della dea, in questo senso, è offerto dai vv. 848-869 che Pasolini traduce per mezzo di limpidi versi civili, contrassegnati da allitterazioni e assonanze. Qui sotto vengono riportati, rispettivamente, la traduzione di Pasolini, il testo originale e la resa letterale di Untersteiner:

ATENA

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.
Andate, andate pure in un altro paese!
Rimpiangerete questo. 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,
che esaltano i cuori dei giovani, e senza
neanche la dolcezza che agli ubriachi dà il vino:

³⁴⁰ TE, p. 1009.

non soffierete nei miei cittadini un ardente
spirito di morte, come nelle lotte dei galli,
fratelli contro fratelli, i petti invasi
da un gusto atroce di farsi a brandelli!
Basta la guerra contro i nemici esterni
a soddisfare un lecito desiderio di gloria!
Non serve azzuffarsi come dentro una stessa gabbia!
Ecco le norme della vostra esistenza con noi.
Farete il bene, lo riceverete, sarete sante,
in questa mia terra tanto cara al cielo³⁴¹.

Ἀθηνᾶ

ὄργας ζυνοῖσω σοι· γεραιτέρα γὰρ εἶ.
καὶ τῷ μὲν <εἶ> σὺ κάρτ' ἐμοῦ σοφωτέρα·
φρονεῖν δὲ κάμοι Ζεὺς ἔδωκεν οὐ κακῶς.
ὕμεις δ' ἐς ἀλλόφυλον ἐλθοῦσαι χθόνα
γῆς τῆσδ' ἐρασθήσεσθε· προυννέπω τάδε.
οὐπιρρέων γὰρ τιμιάτερος χρόνος
ἔσται πολίταις τοῖσδε. καὶ σὺ τιμίαν
ἔδραν ἔχουσα πρὸς δόμοις Ἐρεχθέως
τεύξη παρ' ἀνδρῶν καὶ γυναικείων στόλων,
ὅσων παρ' ἄλλων οὔποτ' ἂν σχέθεις βροτῶν.
σὺ δ' ἐν τόποισι τοῖς ἐμοῖσι μὴ βάλῃς
μήθ' αἱματηρὰς θηγάνας, σπλάγχνων βλάβας
νέων, αἰοίνοις ἐμμανεῖς θυμώμασιν,
μήτ', ἐξελοῦσ' ὡς καρδίαν ἀλεκτόρων,
ἐν τοῖς ἐμοῖς ἀστοῖσιν ἰδρύσης Ἄρη
ἐμφύλιόν τε καὶ πρὸς ἀλλήλους θρασύν.
θυραῖος ἔστω πόλεμος, οὐ μόλις παρών,
ἐν ᾧ τις ἔσται δεινὸς εὐκλείας ἔρωσ·
ἐνοικίου δ' ὄρνιθος οὐ λέγω μάχην
τοιαῦθ' ἐλέσθαι σοι πάρεστιν ἐξ ἐμοῦ,
εὖ δρῶσαν, εὖ πάσχουσαν, εὖ τιμωμένην
χώρας μετασχεῖν τῆσδε θεοφιλεστάτης.

ATENA: Sopporterò il furore tuo: infatti più anziana sei; perciò saggezza proprio maggiore tu di me possiedi. Ma pure a me Zeus concesse di pensare a un'armonia non imperfetta. E voi, se alla terra d'un'altra gente andrete, prenderà l'amore per il nostro paese: questo a voi io presagisco. Tutti i tempi che poi si svolgeranno, più gloriosi

³⁴¹ *Ivi*, pp. 997-998.

saranno per i miei cittadini. E tu signora di sede onorata vicino all'Eretteo, da processioni di uomini e donne riceverai un tale culto, che non altri uomini a te offriranno. Tu, poi, in queste mie regioni impulsivi a versar sangue non gettare, sì che il cuore dei giovani corrotto sia, fatto furente da quell'ira che dell'ebbro la dolcezza ignora. Né strappar tu, per così dire, il cuore ai galli, onde piantare in mezzo ai cittadini miei un furore civile ed impetuoso nelle lotte reciproche. La guerra almeno esterna sia: senza uno sforzo si presenta, finché perdurerà l'inquietante passione per la gloria; ma non voglio parlare della zuffa fra i domestici volatili. A te è concesso di volere questi privilegi sì insigni: di decidere benefici, riceverne, ottenere onori e aver quindi la tua parte in questo paese mio amatissimo dai numi³⁴².

Il primo punto interessante, nella versione pasoliniana, è sicuramente il verso «a me dio ha dato il dono della ragione»: così Pasolini traduce il greco $\phi\rho\nu\epsilon\iota\nu\ \delta\epsilon\ \kappa\acute{\alpha}\mu\omicron\iota\ \text{Z}\epsilon\upsilon\varsigma\ \epsilon\delta\omega\kappa\epsilon\nu\ \omicron\upsilon\ \kappa\alpha\kappa\tilde{\omega}\varsigma$ (lett. «anche a me Zeus ha concesso di pensare non male»). «Il dono della ragione», secondo Pasolini, è ciò che maggiormente si contrappone all'oscura forza arcaica delle Erinni le quali, nell'interpretazione di Vincenzo Di Benedetto, si presentano come una vera e propria «realità che si pone al di fuori della norma, che non corrisponde a nessun modello umano e, quel che è più sorprendente, nemmeno a nessun modello mitico»³⁴³: esse rappresentano un'assoluta alterità. Sempre secondo Di Benedetto, le Erinni non cessano di essere tali nemmeno nei momenti finali delle *Eumenidi*: il loro carattere terribile e inquietante viene 'mitigato', se così si può dire, solo dal loro inserimento nel contesto della *polis* e non da un effettivo mutamento in «Eumenidi»³⁴⁴. A questa assoluta alterità, legata al culto del *ghenos*, della famiglia, all'universo «della forza tremenda del *ghenos* in quanto nesso di consanguinei»³⁴⁵ si contrappone la lucida e raziocinante potenza di Atena, nata senza madre (quindi non legata a nessun *ghenos*) direttamente dalla testa di Zeus.

L'immediatezza raziocinante del parlare di Atena è evidenziata anche dall'utilizzo, ai vv. 851-852, di una locuzione esclamativa (con l'iterazione del verbo) al posto di una frase sintatticamente più lunga in greco, costruita con un participio aoristo dal valore ipotetico: «Andate, andate pure in un altro paese. / Rimpiangerete questo» ($\upsilon\mu\epsilon\iota\varsigma\ \delta'\ \epsilon\varsigma\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\phi\upsilon\lambda\omicron\nu\ \epsilon\lambda\theta\omicron\upsilon\sigma\alpha\iota\ \chi\theta\acute{\omicron}\nu\alpha\ \gamma\eta\varsigma\ \tau\eta\sigma\delta'\ \epsilon\rho\alpha\sigma\theta\eta\sigma\epsilon\sigma\theta\epsilon$, lett. «andando in un paese straniero rimpiangerete questa terra»). Successivamente viene introdotto, se così si può dire, il motivo dell'amore (come già notato, la parola «amore» e l'universo semantico ad essa legato è assai importante

³⁴² Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 167.

³⁴³ V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, cit., p. 238.

³⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 276: «Eschilo non pensava a un cambiamento della natura delle Erinni alla fine della tragedia. Il 'positivo' e il 'negativo' si intrecciano indissolubilmente nelle Erinni per tutto il corso della tragedia».

³⁴⁵ *Ivi*, p. 273.

nella traduzione eschilea nonché nella poesia pasoliniana coeva): seguendo Mazon³⁴⁶, Pasolini, al v. 858, traduce il greco ἐν τόποισι τοῖς ἐμοῖσι («nelle mie terre») con «in questa terra che io amo». Le «ossessioni di sangue», in linea con la predilezione di Pasolini per le parole «ossesso» e «ossessione»³⁴⁷, rendono invece il greco αἱματηρὰς θηγάνας («sproni sanguinanti»).

Di un'«allocuzione ragionante», nella resa di Pasolini, Atena si serve anche nel suo successivo discorso alle Erinni. In esso appare particolarmente rilevante l'espressione «forza della Verità» con la quale il traduttore interpreta il greco Πειθοῦς σέβας che, letteralmente, significa «Persuasione venerabile» (Untersteiner traduce con «veneranda Suada», che è la dea della persuasione). Di seguito, come sopra, la traduzione di Pasolini dei vv. 881-891, il testo originale e la versione di Untersteiner:

ATENA

Non mi stancherò di ripetere ciò ch'è bene per te:

non voglio che tu dica che ti hanno bandita,

da questa città, la mia divinità recente

e i miei cittadini, tu, potenza antica.

Se hai rispetto per la forza della Verità,

che rende magicamente serena la mia lingua,

tu resti qui: ma se non vuoi restare

tu saresti ingiusta a rovesciare

su questa città, ira, odio, empietà,

rovina del mio popolo: se ti è dato

di goderti tranquilla i diritti dell'ospite,

qui, in una città che per sempre ti onora!³⁴⁸

Ἀθηνᾶ

οὔτοι καμοῦμαί σοι λέγουσα τὰγαθά,

ὡς μήποτ' εἴπησ' πρὸς νεωτέρας ἐμοῦ

θεὸς παλαιὰ καὶ πολιτισσοῦχων βροτῶν

ἄτιμος ἔρρειν τοῦδ' ἀπόξενος πέδου.

ἀλλ' εἰ μὲν ἀγνόν ἐστί σοι Πειθοῦς σέβας;

γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα καὶ θελκτήριον,

σὺ δ' οὖν μένοις ἄν· εἰ δὲ μὴ θέλεις μένειν,

³⁴⁶ Il quale così traduce: «en ces lieux que je aime» (Eschyle, *Tragédies*, cit., p. 164).

³⁴⁷ Cfr. *supra* p. 25 n. 109.

³⁴⁸ TE, pp. 998-999.

οὐ τὰν δικαίως τῆδ' ἐπιρρέποις πόλει
μῆνιν τιν' ἢ κότον τιν' ἢ βλάβην στρατῶ.
ἔξεστι γάρ σοι τῆσδε γαμόρω χθονὸς
εἶναι δικαίως ἐς τὸ πᾶν τιμωμένη.

ATENA: Io certo non mi stancherò di dirti quello che giova a te, onde tu dea antica non abbia a proclamare che da me più giovane e dagli uomini della città signori sei mandata in rovina, dei tuoi diritti priva e da questo suolo bandita come un'esule. Ma, se sacra è per te la veneranda Suada, ch'è dolcezza ed incantesimo della mia lingua, bene allora rimani pure; ma se di rimanere ti rifiuti, certo non secondo giustizia declinare la bilancia farai verso l'ira o il rancore o la sciagura a danno della gente di questa mia città. Ti è possibile, infatti, conservare il possesso di questa terra in pieno diritto ed onori avrai in ogni tempo³⁴⁹.

La «forza della Verità» appare strettamente collegata al precedente «dono della Ragione». Di importanza fondamentale, ancora una volta, è lo stile raziocinante della traduzione: la «forza della Verità», non a caso, «rende magicamente serena la mia lingua». È la «Verità», non la «Persuasione», secondo Pasolini, a rendere sereno il linguaggio di Atena, la parola teatrale che, partendo direttamente dal testo greco piuttosto che dalla mimica o dalla messa in scena, raggiunge, per mezzo della traduzione, gli spettatori contemporanei. Bisogna notare, infatti, che Pasolini traduce, per mezzo dell'espressione «rende magicamente serena la mia lingua», il greco γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα καὶ θελκτήριον, «dolcezza e incantesimo della mia lingua», con riferimento a Πειθοῦς, la Persuasione. Il traduttore scioglie le due apposizioni dell'originale in un avverbio seguito da un aggettivo che si riferisce direttamente a «lingua» (γλώσσης), cioè alla parola, alla voce. Quest'ultima diviene serena in virtù della «Verità», del *logos* che, nei discorsi di Atena, crea quasi un «teatro di Parola» *ante litteram*.

Anche nella traduzione delle *Eumenidi*, Pasolini utilizza il termine «amore» e il verbo «amare» per rendere parole o espressioni che in greco hanno un diverso significato. Oreste, nella sua prima battuta della tragedia (vv. 85-87), rivolgendosi ad Apollo, così si esprime: «Apollo, mio dio, tu sai ciò che non è giusto! / Mostra di sapere anche ciò che non è pietoso! / Ma tu sei forte, e questo è garanzia di amore...»³⁵⁰. Quest'ultimo verso in greco così suona: σθένος δὲ ποιεῖν εὖ φερέγγυον τὸ σόν (letteralmente: «l'agire bene è garanzia della tua forza»). Questo «agire bene» (ποιεῖν εὖ), naturalmente, si può intendere anche

³⁴⁹ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 168.

³⁵⁰ TE, p. 971.

come «agire bene nei miei confronti». Così lo intende Untersteiner che traduce: «La forza tua mi assicura che mi farai del bene», mentre Mazon e Thomson scrivono semplicemente, senza specificare «nei miei confronti»: «et ta puissance est garante de tes bienfaits»; «thy strenght to do good lacks no warranty». La forza di Apollo diventa, per Pasolini, «garanzia di amore». È opportuno anche ricordare il contesto in cui, secondo il traduttore, la protezione di Apollo nei confronti di Oreste si trasforma in amore. Nella battuta che precede i versi citati, il dio, ricordando la «forza della ragione» di Atena, così afferma: «...potrai / liberarti per sempre della tua ossessione: / col mio aiuto ché ti ho spinto ad uccidere»³⁵¹. Nella battuta che segue quella di Oreste, invece, Apollo inizia l'allocuzione al suo protetto con la frase: «Ricordati; non devi sfiduciarti mai»³⁵². La parola «amore» è quindi inserita da Pasolini all'interno di reiterati incoraggiamenti da parte di Apollo, in un contesto in cui il dio incita Oreste a non cedere di fronte alla forza oscura e arcaica delle Erinni ma, in un certo senso, a continuare a lottare per poter avvicinarsi alla «forza della ragione». L'amore si trasforma quasi nella volontà di agire, di operare, ed è segno di amore, da parte di Apollo, il suo invito a non cedere, a continuare la lotta. Nelle poesie delle *Ceneri* l'amore nei confronti della nuova realtà romana è proprio un sentimento che fa muovere la lotta civile del poeta. Ne *Il pianto della scavatrice*, oltre al celebre incipit in cui l'amore diventa una forza conoscitiva statica, legata all'immediatezza, all'*hic et nunc* («Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto»³⁵³), esso è anche forza dinamica che fa crescere, maturare e può alimentare la lotta civile del poeta e condurlo verso la ragione, la chiarezza: la misera realtà romana delle periferie «era il centro del mondo, com'era / al centro della storia il mio amore / per esso: e in questa / maturità che per essere nascente / era ancora amore, tutto era / per divenire chiaro – era, / chiaro!»³⁵⁴.

Anche al v. 897 Pasolini rende la protezione divina tramite il verbo «amare». Atena, infatti, rivolgendosi al Coro delle Erinni, nel momento in cui esse decidono di operare per il bene, così afferma: «Amerò solo chi ti sarà fedele»³⁵⁵. Il testo originale così suona: τῷ γὰρ σέβοντι συμφορὰς ὀρθώσομεν (letteralmente: «orderò bene gli eventi a chi ti onora», nel senso di «proteggerò chi ti onora» che, nella traduzione di Untersteiner diventa: «Sì, perché

³⁵¹ TE, p. 971.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ TP I, p. 833.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 838.

³⁵⁵ TE, p. 999.

fausto esito noi daremo alle vicende di chiunque è pio»). In greco, quindi, non è scritto propriamente né «proteggerò» né «amerò». La divinità ispiratrice di ragione, come anche Apollo precedentemente, secondo Pasolini, non può che amare: è l'amore che porta alla chiarezza e alla ragione. D'altronde, si potrebbe anche osservare che la traduzione potrebbe essere stata ispirata a Pasolini da quella di Mazon: «Je ne protégerai que qui t'honorera». L'uso del verbo «amare» appare tipicamente pasoliniano per le ragioni esposte poco sopra: Apollo e Atena, proteggendo, amano portando i loro protetti verso la chiarezza e la razionalità. La parola «amore», comunque, compare diverse volte nelle allocuzioni di Atena: ad esempio, al v. 911, «Ho, per questa terra, l'amore d'un ortolano» e al v. 927, «Io attuo il mio slancio d'amore per questa città»; oppure, ai vv. 1013-1014, risemantizzati da Pasolini nella direzione dell'«amore»: «soltanto chi ama / può ricevere amore» (εἴη δ' ἀγαθῶν / ἀγαθῆ διάνοια πολίταις, «Verso una vita di bene rivolto sia l'animo buono dei miei cittadini», Untersteiner).

Al v. 267 è interessante la traduzione di ἰσχνάνασω («ti inaridirò», «ti disseccerò») con «voglio scheletrirti». Sta parlando il Coro delle Erinni e così minacciano Oreste: καὶ ζῶντά σ' ἰσχνάνασ' ἀπάξομαι κάτω («e vivo ti inaridirò e ti porterò sottoterra»). Pasolini, unico fra i traduttori utilizzati, si serve del verbo «scheletrire», che possiede una connotazione in senso espressionistico. Si può ricordare che la parola «scheletri», all'interno della raccolta delle *Ceneri*, è utilizzata da Pasolini in *Picasso* per rappresentare metaforicamente la processione dei borghesi che si recano in visita alla mostra del pittore spagnolo:

Dentro l'ordinata processione,
orda del sentire e del fare,
non del credere, paesaggi, persone

sono scheletri in cui corporeo appare
il loro perduto essere oggetti:
esprimerli è esprimerne il male³⁵⁶.

Anche nelle *Poesie mondane* di *Poesia in forma di rosa*, scritte durante la lavorazione di *Mamma Roma*, tornerà l'immagine dello scheletro per indicare gli eleganti esponenti della

³⁵⁶ TPI, p. 790.

classe borghese: «Scheletri col vestito di Toscano, / la cravatta di Battistoni (a milioni), / basta la Pasquetta per darne un'idea)»³⁵⁷.

Nella traduzione delle *Eumenidi* ritorna anche l'opposizione tra «coscienza» e «incoscienza» già rilevata riguardo all'*Agamennone*. All'interno del canto del Coro delle Erinni, Pasolini crea *ex novo* un'opposizione tra i due termini, traducendo molto liberamente il testo originale. Questo è il contesto (vv. 526-537):

La tirannia è oscura,
ma oscura
è anche l'anarchia:
è al sentimento
della misura che dio dà forza,
vittoria sui contrari.
Non mi stanco di urlare:
l'angoscia nasce
dall'incoscienza,
nasce dalla coscienza
quella felicità,
ch'è la meta mortale³⁵⁸.

μήτ' ἀνάρχετον βίον
μήτε δεσποτούμενον
αἰνέσης.
παντὶ μέσῳ τὸ κράτος
θεὸς ὄπασεν, ἄλλ'
ἄλλα δ' ἐφορεύει.
ξύμμετρον δ' ἔπος λέγω,
δυσσεβίας μὲν ὕβρις
τέκος ὡς ἐτύμως·
ἐκ δ' ὑγιεί-
ας φρενῶν ὁ πάμφιλος
καὶ πολύευκτος ὄλβος.

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. A questa norma conforme, un vero proclamo:

³⁵⁷ *Ivi*, p. 1094.

³⁵⁸ *TE*, p. 987.

oltracotanza è dell'empietà vera figlia; dall'armonia dello spirito sorge felicità a tutti cara, con volti insistenti richiesta³⁵⁹.

Pasolini traduce ὑβρις («tracotanza») con «angoscia» e δυσσεβίας («empietà») con «incoscienza»; con «coscienza», invece, rende il greco ὑγεία, «sanità di mente». La polarità tra incoscienza e razionalità, ossessione alogica e ricerca di chiarezza, come si è visto, domina anche la raccolta delle *Ceneri*. Come è stato notato, nelle poesie delle *Ceneri* l'incoscienza possiede senz'altro anche un risvolto positivo, poiché fa parte del passato, trasformandosi quasi in consapevolezza, mentre la coscienza, facendo parte del presente e di un incerto futuro inglobato dalla macina borghese e dalla Storia, diventa una «falsa coscienza»³⁶⁰. Così si rivolge il poeta delle *Ceneri*, ne *Il canto popolare*, a un «ragazzo del popolo» che, pure nella sua innocenza e incoscienza, richiede una «imminente riscossa», un ingresso nella 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...»³⁶¹. Anche nell'abbozzato testo per un balletto la cui musica doveva essere composta da Bruno Maderna, *Vivo e Coscienza* (1963), ritorna l'opposizione fra la naturalezza dell'incoscienza vitale, innocente e pura, incarnata da un rozzo adolescente, Vivo, e la coscienza razionale, incarnata proprio da un personaggio di nome Coscienza. L'azione si svolge in quattro tempi: nel primo, ambientato nel Seicento, Coscienza è vestita come una monaca proveniente dal Concilio di Trento; nel secondo, al tempo della Rivoluzione francese, Coscienza rappresenta la coscienza rivoluzionaria; nel terzo, invece, ambientato negli anni Trenta, rappresenta la coscienza della borghesia dominante; nel quarto, infine, negli anni della Resistenza, essa rappresenta la coscienza democratica della Resistenza.

Bisogna inoltre ricordare che la dicotomia, nella traduzione, è creata da Pasolini all'interno di un discorso delle Erinni, le forze arcaiche ed oscure legate al passato, al «segno uterino della madre». La δυσσεβία, l'empietà, resa da Pasolini con «incoscienza», è quella di cui si è macchiato Oreste uccidendo la madre; la ὑγεία, la sanità di mente, invece, è la coscienza di chi obbedisce alle arcaiche leggi matriarcali. La coscienza, perciò, in

³⁵⁹ Eschilo, *L'Orestea*, cura di M. Untersteiner, cit., p. 155.

³⁶⁰ Cfr. F. Morosi, «*Vittoria sui contrari*»: note all'*Orestide* di Pier Paolo Pasolini, cit., p. 215: «In un complesso gioco di ossimori e di slittamenti semantici, dunque, il passato, vero appannaggio degli uomini, 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».

³⁶¹ TPI, p. 786.

questo momento delle *Eumenidi*, può assumere per Pasolini un valore legato all'oscuro passato delle Erinni, in opposizione alla razionalità portata avanti da Atena. In *Recit*, i «messi della coscienza» sono i «latrati» di oscure cagne che «strozzate e stolte / promettono disprezzo, disperazione e morte...»³⁶²:

E però, lo so bene!, se smaniano angosciosi
i latrati in quel sole, tra i rioni festosi,

e minacciano morte, sordidamente ossessi
contro chi tradisce perché è diverso, essi,

nell'aria troppo dolce, nell'umana innocenza
non sono che i messi della mia coscienza³⁶³.

Le cagne, quasi come delle nuove Erinni, emettono dei latrati che, divenuti «messi della coscienza», comunicano angoscia squarciando l'innocenza di un mondo preindustriale e sottoproletario. Comunque, in questo caso, si tratta della «mia coscienza», di un sentimento legato intimamente all'io individuale del poeta.

La dicotomia fra coscienza e incoscienza è introdotta da Pasolini anche in un discorso di Atena, nel momento in cui la dea accoglie nella sua città le nuove dee, le Eumenidi. È interessante riportare per intero quanto ella afferma (vv. 927-936):

ATENA

Io attuo il mio slancio d'amore per questa
Città, ospitando qui, voi, come patrone,
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:
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 rovina³⁶⁴.

³⁶² *Ivi*, p. 831.

³⁶³ *Ivi*, p. 832.

Ἀθηνᾶ
 τάδ' ἐγὼ προφρόνως τοῖσδε πολίταις
 πράσσω, μεγάλας καὶ δυσαρέστους
 δαίμονας αὐτοῦ κατανασσαμένη.
 πάντα γὰρ αὗται τὰ κατ' ἀνθρώπους
 ἔλαχον διέπειν.
 ὁ δὲ μὴ κύρσας βαρεῶν τούτων
 οὐκ οἶδεν ὅθεν πληγαὶ βιότου.
 τὰ γὰρ ἐκ προτέρων ἀπλακῆμάτά νιν
 πρὸς τάσδ' ἀπάγει, σιγῶν <δ'> ὄλεθρος
 καὶ μέγα φωνοῦντ'
 ἐχθραῖς ὀργαῖς ἀμαθύνει.

ATENA: 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. 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 riduce³⁶⁵.

Pasolini traduce σιγῶν <δ'> ὄλεθρος, «rovina silenziosa», con «inconscia empietà», mentre μέγα φωνοῦντα (letteralmente «che grida le sue imprese») viene reso liberamente con «malgrado i gridi della sua coscienza». Gli ultimi tre versi («e un'inconscia empietà, / malgrado i gridi della sua coscienza, / può portarlo a un'oscura rovina») traspongono liberamente il testo greco che, tradotto letteralmente, così suonerebbe: «la rovina silenziosa lo riduce in polvere, lui che grida le sue alte imprese, per mezzo di un'odiosa ira». Come si può vedere, sia «inconscia empietà» che «coscienza» sono termini introdotti *ex novo* dal traduttore. Sembra che Pasolini voglia creare quasi una linea di congiunzione fra questi versi e quelli citati precedentemente: quell'«inconscia empietà» sembrerebbe quasi un richiamo alla *δυσσεβία* («empietà») del v. 533, tradotta con «incoscienza». Il gioco di rispecchiamenti con i versi precedenti potrebbe trovare una sua conferma se pensiamo che, adesso, sta parlando Atena, in netta opposizione, quindi, con il discorso precedente delle Erinni. Se, per voce di queste ultime, la coscienza corrispondeva al seguire l'arcaica legge matriarcale e l'incoscienza significava opporvisi, adesso, nel discorso di Atena, la coscienza è al contrario

³⁶⁴ TE, p. 1000.

³⁶⁵ Eschilo, *L'Orestea*, a cura di M. Untersteiner, cit., p. 169.

la forza razionale del *logos* mentre l'incoscienza tutto ciò che è incarnato in quel lontano universo arcaico.

Al v. 970 Pasolini traduce il greco γάνυμαι (letteralmente «mi rallegro») con «tremo di gioia». La stessa espressione, nel film *Porcile* (1969), è pronunciata dal personaggio demonico interpretato da Pierre Clementi, nell'ambientazione di un oscuro e 'barbaro' medioevo. Il personaggio (che mai prima d'ora aveva parlato), mentre viene condotto al supplizio, colpevole di essersi cibato della carne di altri uomini dopo averli uccisi, pronuncia, come in un rituale alogico e barbarico, la frase: «ho ucciso mio padre, mangiato carne umana e tremo di gioia»³⁶⁶. Se nell'*Orestiade* l'espressione «tremo di gioia» è pronunciata da Atena, la dea del *logos* e della razionalità, in *Porcile* essa costituisce l'unica frase detta da un personaggio demonico e ctonio, irrazionale e misterioso. Non è un caso, inoltre, che Pasolini abbia scelto Pierre Clementi (che riveste anche il ruolo del Centauro in *Medea*), un attore che, nel cinema di quegli anni, riveste spesso i panni di personaggi demonici e sovvertitori dell'ordine costituito: basti ricordare le interpretazioni di *Partner* (1968) di Bernardo Bertolucci, de *La Via lattea* (*La Voie lactée*, 1968) di Luis Buñuel e de *I cannibali* (1969) di Liliana Cavani.

Passando adesso ad analizzare le figure retoriche create *ex novo* da Pasolini, si può subito osservare che, come nelle versioni precedenti, anche in quella delle *Eumenidi* il traduttore mostra una particolare predilezione per l'allitterazione. Al v. 102 l'Ombra di Clitennestra così si definisce: κατασφαγείσης πρὸς χερῶν μητροκτόνων («trucidata da mani matricide»); Pasolini crea un'efficace allitterazione: «massacrata da una mano matricida»³⁶⁷. Un'andatura allitterante, seppure in modo meno marcato, è presente anche al v. 148, nel momento del canto del Coro delle Erinni: «Il sonno mi ha preso, ho perso la mia preda!»³⁶⁸ (ὕπνω κρατηθεῖς ἄγραν ὄλεσα, letteralmente: «vinta dal sonno, ho perso la preda»). Un certo effetto allitterante è creato anche al v. 370 per mezzo del nesso «lividi veli»

³⁶⁶ L'irrompere improvviso di tali parole, nella sceneggiatura del film, viene così descritto: «E, d'un tratto per la prima volta, il condannato parla. È l'ecolalia di un barbaro, o una poesia? Le parole gli escono dalla bocca improvvisi, intrattenibili e interminabili. Sono parole che, forse, non dicono nulla, come un delirio. Alludono, forse, all'orrore del peccato. Vi si intende, tuttavia, un confuso senso di gloria, di profondo, impuro ardore. Il piacere, forse, dell'essere uccisi; il piacere, intenso come quello del sole, in un'accesa e fermentante primavera, di non essere stato uomo fra gli uomini, ma qualcosa di diverso. Qualcosa di indecifrabile nel decifrabile; il frutto di una necessità, una testimonianza orrenda, con l'orgiastica gioia sessuale che ne nasce, l'ebbrezza della perdizione, la sua intimità, il suo ardore carnale, il suo odore pesante, la meravigliosa vergogna, la sua attrazione che rende senza valore il resto della vita, la sua veggente bestialità, la sua somiglianza, per intensità di vita, col raccoglimento della morte» (PC I, pp. 1117-1118).

³⁶⁷ TE, p. 972.

³⁶⁸ Ivi, p. 973.

(«all’assedio dei nostri lividi veli»³⁶⁹, laddove il greco così suona: ἀμετέραις ἐφόδοις μελανείμοσιν, letteralmente «ai nostri assalti vestiti di nero») e al v. 381, «con maniaco calcolo» («Con maniaco calcolo / ora alto ora basso / muovo il mio piede»³⁷⁰, μάλα γὰρ οὖν ἀλομένα / ἀνέκαθεν βαρυπεσῆ / καταφέρω ποδὸς ἀκμάν, letteralmente «certo balzando dall’alto cadente con grave peso batto a terra l’estremità del piede», vv. 381-383). L’espressione «maniaco calcolo» non è presente nel testo originale né in alcuno dei traduttori utilizzati, e appare quindi anche come una libera traduzione di Pasolini. Sempre nel medesimo efimnio, Pasolini attua un’altra traduzione estremamente libera per mezzo della quale crea un’ulteriore assonanza con «calcolo»: si tratta di «brancola» al v. 384 («chi fugge brancola», σφαλερὰ καὶ τανυδρόμοις / κῶλα, letteralmente «le membra vacillano anche a coloro che sono veloci nella corsa»). L’allitterazione è utilizzata da Pasolini non soltanto per caratterizzare le ‘oscuere’ e irrazionali allocuzioni dell’Ombra di Clitennestra e delle Erinni ma anche, sul versante opposto, per rafforzare la razionalità ‘prosastica’ del parlare di Atena. Quest’ultima, in un serrato dialogo con le Erinni, afferma: «Frenate il furore / dell’onda nera dell’ira»³⁷¹ (κοίμα κελαινοῦ κύματος πικρὸν μένος, letteralmente «frena il crudele furore dell’onda nera», v. 832), dove la ripetizione della lettera «r» conferisce quasi una cristallina luminosità al discorso della dea. Un certo effetto sonoro lo si ritrova anche nei versi immediatamente precedenti; in opposizione al «suono» irrazionale e ctonio delle parole delle Erinni, così Atena si esprime: «La vostra bocca furibonda non vomiti / su questo suolo parole il cui solo suono / è distruzione e morte»³⁷², versi in cui «suolo», «parole», «solo» sono correlati da omeoteleuti e assonanze, mentre «suono» è legato a «suolo» da un omoarcto.

Ai vv. 91-92 Pasolini crea *ex novo* una figura etimologica. Apollo, con riferimento a Ermes, così afferma, utilizzando prima «guida» come sostantivo, poi come verbo: «Adempi il tuo dovere: / sei guida, e guida questo mio fedele!»³⁷³ (πομπᾶϊος ἴσθι, τόνδε ποιμαίνων ἐμὸν / ἰκέτην, letteralmente: «devi essere guida per guidare questo mio supplice»). Fra le figure retoriche plasmate da Pasolini si può annoverare anche il frequente utilizzo dell’iterazione: ad esempio, ai vv. 176-177: «[...] è pronto / per lui, turpe, il turpe spirito

³⁶⁹ *Ivi*, p. 981.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ *Ivi*, p. 997.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ivi*, p. 971.

della vendetta» (ἕτερον ἐν κάρῳ / μιάστορ' ἐκ γένους πάσεται, «si procurerà un altro spirito vendicatore per la sua persona proveniente dalla sua stirpe»); al v. 1000, «fedele alla fedele», con riferimento a Atena (ma qui è presente anche in greco: φίλας φίλοι, letteralmente «amanti di lei che vi ama»), oppure al v. 1033, «figlie senza figli della Notte», che rende l'iterazione di un sostantivo greco, in seconda occorrenza connotato dall'alfa privativo: Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες (si ricordi, a questo proposito, l'espressione «uno dei tanti figli di figli» riferita a «Alì dagli occhi azzurri», in *Profezia*). Anche in alcune poesie delle *Ceneri* si ritrova l'uso di iterare lo stesso aggettivo riferito a due diversi sostantivi: ad esempio, ne *Le ceneri di Gramsci*, leggiamo: «il male / borghese di me borghese»³⁷⁴, «Come i poveri povero»³⁷⁵; ne *Il pianto della scavatrice*: «vivi nelle vive esperienze»³⁷⁶.

Anche nelle *Eumenidi* sono molti i momenti in cui Pasolini traduce liberamente senza alcun rimando al suo stile e alla sua poetica o alle altre traduzioni che egli stesso utilizza. Soprattutto in tre punti la traduzione libera pasoliniana appare finalizzata a sottolineare l'universo arcaico e irrazionale delle Erinni. Il v. 142, all'interno di una battuta del Coro di Erinni (spinto dall'Ombra di Clitennestra a perseguire Oreste) così è tradotto: «Che cosa c'è di vero nel nostro incubo?»³⁷⁷. Tale traduzione è assolutamente libera rispetto al corrispondente verso greco che così suona: ἰδῶμεθ' εἴ τι τοῦδε φροϊμίου ματῶ (letteralmente: «vediamo se qualcosa di questo preludio accade invano»). Pasolini non solo traduce liberamente ma introduce anche l'immagine dell'incubo (non presente in greco) che risulta di notevole importanza per caratterizzare la terribile irrazionalità delle Erinni contrapposta alla razionalità di Atena. Il secondo punto in questione è al v. 427: Pasolini, unico fra i traduttori chiamati in causa, traduce il greco κέντρον («pungiglione») con «angoscia» (la traduzione «Nessuna angoscia al mondo lo giustifica!»³⁷⁸ rende il verso greco ποῦ γὰρ τοσοῦτο κέντρον ὡς μητροκτονεῖν, che letteralmente significa: «dove un tale pungiglione che gli abbia fatto uccidere la madre?»). Mazon traduce «aiguillon», Untersteiner «stimolo», Thomson scioglie invece l'espressione nella frase: «What could have driven him to matricide?». Il Capo Coro delle Erinni sta parlando con Atena e, per connotare l'azione omicida di Oreste, invece di «pungiglione», nella resa pasoliniana

³⁷⁴ TP I, p. 819.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 820.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 841.

³⁷⁷ TE, p. 973

³⁷⁸ *Ivi*, p. 983.

utilizza la parola «angoscia»: tale parola, perciò, seppure riferita ad Oreste, connota profondamente le Erinni in una contrapposizione con la dea della razionalità che, come si è visto, si esprime attraverso un linguaggio che sembra quasi anticipare il teatro a venire di Pasolini. L'angoscia, come l'incubo, connota ancora una volta l'universo irrazionale delle Erinni. Il terzo punto è ai v. 499 e seguenti, durante il canto del Coro delle Erinni: «Le Erinni che accendono / i rimorsi in cuore / taceranno da oggi»³⁷⁹. Con questi versi Pasolini traduce il testo greco οὐδὲ γὰρ βροτοσκόπων / μαινάδων τῶνδ' ἐφέρ- / ψει κότος τις ἐργμάτων (letteralmente: «Ecco, il furore di noi Menadi, che fino ad ora abbiamo sorvegliato i mortali, non si abatterà contro tali misfatti», Untersteiner). La traduzione libera «che accendono i rimorsi in cuore», ancora una volta, rimanda all'universo dell'irrazionalità e dell'incubo.

Se riguardo alla traduzione dell'*Agamennone* si era notato un momento in cui Pasolini aveva tradotto con un nome concreto al posto di uno astratto, nelle *Eumenidi*, invece, sembra prevalere l'utilizzo dell'astratto al posto del concreto. Ciò avviene probabilmente perché, come notato in precedenza, questa è la tragedia in cui emerge la caratterizzazione razionale di Atena. È proprio nella versione delle *Eumenidi* che Pasolini sperimenta maggiormente lo stile del proprio teatro a venire, «un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee»³⁸⁰: il traduttore, adesso, trasforma in astratti dei concetti concreti, li trasforma in idee. Si deve ricordare, inoltre, che nella *Lettera del traduttore*, scrive che i personaggi della trilogia tragica per lui diventano «degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti»³⁸¹. Perciò, al v. 245 traduce il greco ἔπου δὲ μηνυτῆρος ἀφθέγκτου φραδαῖς («segui le indicazioni del muto delatore») con «seguiamo la muta testimonianza!»; ai vv. 276-277 il greco ἐγὼ διδαχθεὶς ἐν κακοῖς ἐπίσταμαι / πολλοὺς καθαρμούς («io, istruito da molti mali, conosco molte purificazioni») è reso con: «Un lungo apprendistato del dolore m'insegna / molte forme di redenzione»³⁸², in cui «l'apprendistato del dolore» si sostituisce all' ἐγὼ διδαχθεὶς; al v. 755 la frase ὦ Παλλάς, ὦ σώσασα τοὺς ἔμοὺς δόμους (letteralmente: «o Atena, o tu che hai salvato la mia patria») è resa con «Atena, salvezza della mia patria!».

³⁷⁹ *Ivi*, p. 986.

³⁸⁰ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, SPS, p. 2492.

³⁸¹ *TE*, p. 1009.

³⁸² *Ivi*, p. 978.

Inoltre, probabilmente per calcare l'impronta teatrale della sua traduzione, Pasolini spesso inserisce dei nessi esclamativi ellittici là dove in greco incontriamo invece delle lunghe enunciazioni. Ad esempio, ai vv. 288-289 l'esclamazione «Aiutami Atena!» traduce il greco *καλῶ / χώρας ἄνασσαν τῆσδ' Ἀθηναίαν ἐμοὶ / μολεῖν ἀρωγόν* (letteralmente: «invoco Atena, la protettrice di questa terra, che venga in mio aiuto»); al v. 761 «pur davanti a una madre difesa dalle Furie!» rende il greco *μητρὸς τάσδε συνδίκους ὄρων* («vedendo tali difensori di una madre»). In un caso, anche una frase interrogativa viene trasposta in esclamativa e, di conseguenza, il senso stesso viene mutato: al v. 788, il Coro delle Erinni si chiede *τί ῥέξω;* («che cosa farò?»), domanda che nella traduzione pasoliniana diventa: «Ma devo agire!».

In un punto la traduzione sembra invece frutto di una svista o comunque di una lettura affrettata della traduzione di Untersteiner. La *Τυρσηνικὴ σάλπιγξ* («tromba tirrena»³⁸³) dei vv. 567-568 diventa inspiegabilmente una «tromba terrena». L'unica ipotesi possibile è che Pasolini abbia letto male, nella fretta, il «tirrena tromba» della versione di Untersteiner (Mazon traduce «trompette perçant d'Étrurie»; Thomson «trump Thyrronian»).

Infine, per quanto riguarda i momenti in cui la traduzione pasoliniana si avvicina al testo di Mazon, si può rilevare un punto, al v. 825, in cui Pasolini attua una traduzione ricalcata sul testo francese, conferendo all'aggettivo *δύσκηλον* («desolato», «arido»), riferito a *χθόνα* («terra»), un valore metaforico. Atena, rivolgendosi alle Erinni, nella versione pasoliniana, afferma: «non rendete sorda la terra a chi la chiama!». L'aggettivo «sorda» è modellato sul francese «sourde»: la terra è «arida», quindi sorda ai richiami degli uomini (il verso greco *θεαὶ βροτῶν κτίσητε δύσκηλον χθόνα* significa letteralmente: «o dei, non rendete desolata la terra dei mortali»).

Per concludere, se nell'*Agamennone* la figura principale della traduzione pasoliniana era Clitennestra e nelle *Coefore* era invece Oreste, nelle *Eumenidi* è Atena ad essere caricata dal traduttore di una significativa rilevanza scenica. La dea diviene infatti adesso il simbolo di quel *logos* che, come abbiamo visto, sarà alla base della concezione del teatro pasoliniano. Un *logos* che, comunque, possiede in sé anche elementi di quell'irrazionalità appartenente al «segno uterino della madre». L'acme della tragedia, nonché dell'intera

³⁸³ La tromba tirrena era un tipo particolare di tromba, di forma ricurva, chiamata *lituus* dai Romani a causa della somiglianza con il lituo, il bastone degli àuguri etruschi.

trilogia, secondo Pasolini, è proprio il momento in cui Atena istituisce il primo tribunale della storia:

Il momento più alto della trilogia è sicuramente l'acme delle Eumenidi, quando Atena istituisce la prima assemblea democratica della storia. Nessuna vicenda, nessuna morte, nessuna angoscia delle tragedie dà una commozione più profonda e assoluta di questa pagina³⁸⁴.

Pasolini sintetizza in modo molto efficace l'istituzione della prima assemblea democratica della storia traducendo il penultimo verso della tragedia, il 1046, con l'espressione: «Dio si è pacificato con la Morte». «Dio» è Zeus mentre la «Morte» è la Moira: la razionalità di Atena, nata senza madre dalla testa di Zeus, trionfa indiscutibilmente ma custodirà per sempre al suo interno l'irrazionalità delle Erinni.

³⁸⁴ Id., *Lettera del traduttore*, in TE, p. 1009.

2 b

Gli Appunti per un'Orestide africana

Gli *Appunti per un'Orestide africana* (1969) sono l'unico episodio realizzato del film *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* al cui interno avrebbero dovuto sostituire il precedente progetto de *Il padre selvaggio*. Lo afferma lo stesso Pasolini in una intervista rilasciata a Lino Peroni nel 1968:

Il prossimo film che farò si intitolerà *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* e comprenderà quattro o cinque episodi e uno di questi si svolgerà in Africa e sarà *Il padre selvaggio*; però non ne sono certo. Può darsi che anziché fare *Il padre selvaggio* faccia un altro film che mi è venuto in mente, sempre però su questa linea, cioè una *Orestide* ambientata in Africa. Ricreerei delle analogie, per quanto arbitrarie e poetiche, e in parte irrazionali, tra il mondo arcaico greco, in cui appare Atena che dà, attraverso Oreste, le prime istituzioni democratiche, e l'Africa moderna. Quindi Oreste sarebbe un giovane negro, mettiamo Cassius Clay (pensavo a lui come protagonista), che ripete la tragedia di Oreste. Comunque sia, che si tratti di un film su *Il padre selvaggio* o sull'*Orestide*, in ogni caso non sarà fatto come un vero e proprio film, ma come un «film da farsi»¹.

Gli *Appunti per un'Orestide africana*, secondo la definizione dell'autore e come si può evincere dal titolo, si presentano come un «film da farsi», come degli «appunti». Il gusto per il non finito e per la forma-progetto si ritrova sovente nell'ultimo Pasolini: basti ricordare gli *Appunti per un film sull'India*, o la forma volutamente frammentaria e incompiuta de *La divina Mimesis* e di *Petrolio*². Il titolo «appunti» (che avrebbe connotato anche il film di cui l'«Orestide africana» avrebbe fatto parte) bene si riflette nella forma stessa dell'opera. Quest'ultima si presenta infatti come una sorta di diario scritto durante un sopralluogo in diversi paesi africani. Fin dall'incipit è molto forte la dimensione personale dell'autore, come in un diario di viaggio: Pasolini si presenta allo spettatore mentre si specchia «con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana»³. Tutto il film è del resto costruito come un viaggio attraverso diversi paesi africani e il suo nucleo

¹ PC II, p. 2935-2936.

² Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, p. 158.

centrale è determinato dalla dinamica dell'incontro. Il regista e la troupe incontrano svariate persone, animali, luoghi, paesaggi: ognuno di questi incontri è focalizzato dalla voce narrante di Pasolini come un possibile risvolto narrativo per la sua progettata *Orestide* africana. In ognuno di essi si cela la possibilità di iniziare o continuare la narrazione. Nel film i diversi incontri si presentano come una grande fucina di storie che aspettano soltanto il tocco finale dell'autore per librarsi in una futura, potenziale pellicola cinematografica. Pasolini, infatti, per mezzo del progetto dell'*Orestide africana*, compie quella che, secondo l'analisi di Roman Jakobson, si presenta come una «traduzione intersemiotica», la quale «consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di segni non linguistici»⁴. Dai «segni linguistici» della tragedia della quale egli stesso già aveva compiuto una traduzione in italiano si passa perciò ai «segni non linguistici» del cinema che, come è noto, per Pasolini altro non è se non «la lingua scritta della realtà»⁵.

Gli *Appunti per un'Orestide africana* presentano dunque il progetto cinematografico della trasposizione della trilogia di Eschilo nell'Africa contemporanea. Del resto, come è stato giustamente osservato, elementi che rimandavano all'Africa (che Pasolini, come scrive in *Frammento alla morte*, ne *La religione del mio tempo*, considerava come «unica sua / alternativa»⁶) erano già presenti nella messa in scena dell'*Orestide* realizzata da Gassman e Lucignani: la scenografia realizzata da Theo Otto proponeva diverse colonne totemistiche alle quali erano appesi trofei di caccia, teschi umani e grandi maschere di bronzo dorato⁷. Anche il film, come la traduzione, possiede una chiara impronta politica e sociale⁸: in esso infatti è inserito un dibattito tenuto da Pasolini con alcuni studenti africani di Roma nel quale l'autore spiega che il suo intento è quello di creare un'analogia tra i processi sociali descritti da Eschilo e il passaggio dell'Africa dalla cultura arcaica e tribale alla modernizzazione post-colonialista. Per questo, secondo Pasolini, è necessario retrodatare il film all'inizio degli anni Sessanta, quando il processo di modernizzazione si faceva sentire assai meno nei paesi africani. Nella prima parte è maggiormente presente l'impronta

³ PC I, p. 1177. Cfr. G. Santato, *Il mito dell'Africa e del terzo mondo*, in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 154.

⁴ R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1966, p. 57.

⁵ Si legga il saggio di *Empirismo eretico* dal titolo *La lingua scritta della realtà*, ora in SLA I, pp. 1503-1540.

⁶ TP I, p. 1050.

⁷ Cfr. G. Trento, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini*, cit., pp. 197-198.

⁸ A questo proposito si può ricordare come in molti momenti del film, a commentare le immagini sia un canto di protesta polacco, la *Warszawianka 1905 roku*, scritto nel 1883 e largamente diffuso tra la popolazione sottoposta al dominio zarista. Fu poi molto popolare in Russia durante le Rivoluzioni del 1905 e del 1917. Durante la guerra civile spagnola,

documentaristica, che ha il suo culmine nelle crude immagini di repertorio sulla guerra colonialistica del Biafra⁹. Nei primi momenti del film, davanti alla macchina da presa di Pasolini scorrono i volti di possibili interpreti dei personaggi della trilogia, introdotti dalla voce del regista, appunto, con la formula potenziale «questo potrebbe essere». Interessante è la potenziale interprete del personaggio di Clitennestra, della quale non vediamo il volto, coperto da un velo, così introdotta: «Dietro questo sinistro velo nero si potrebbe nascondere la faccia di Clitennestra»¹⁰. Di fronte alla macchina da presa appare una figura dai risvolti inquietanti, col viso coperto da un velo nero, che si para dinanzi allo spettatore quasi come un'apparizione spettrale. Non è un caso che Pasolini definisca il velo che copre il viso di questa donna come «sinistro». Molto probabilmente, con questa possibile interprete, l'autore avrebbe sottolineato il carattere 'oscuro' dell'eroina tragica, legato al passato arcaico dominato dal terrore ancestrale delle Erinni, carattere che era stato evidenziato anche nella traduzione dell'*Orestide*¹¹. Come si legge nella *Lettera del traduttore*, Clitennestra per Pasolini rappresenta «il segno uterino della madre», «forma informe e indifferente della natura»¹². Nell'interpretazione pasoliniana della trilogia ella rappresenta l'oscuro passato arcaico che si oppone alla ragione rappresentata da Atena. Vale la pena ricordare, a questo proposito, la parte della *Lettera del traduttore* nella quale Pasolini esprime questi concetti:

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 suffragio¹³.

Per rappresentare le Erinni il regista sceglie di non utilizzare delle forme umane. Come afferma Pasolini con la sua *voice over*, esse potrebbero essere rappresentate con degli alberi o con l'immagine di una leonessa ferita:

con il testo adattato, divenne un canto repubblicano di parte anarchica dal titolo *A las barricadas*.

⁹ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 181.

¹⁰ PC I, p. 1178.

¹¹ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 150: «al mondo delle Erinni e di Clitennestra Pasolini associa una serie di immagini ricorrenti: il sogno, l'angoscia, l'inconscio, la tenebra, il sangue, la guerra, la morte e soprattutto l'ossessione, vero *Leitmotiv* di questa traduzione; immagini che incarnano l'emotività e si oppongono alla luce della razionalità apollinea».

¹² TE, p. 1009.

¹³ *Ibidem*.

Restano altri personaggi da ricercare: le Furie. Ma le Furie sono irrepresentabili sotto l'aspetto umano e quindi deciderei di rappresentarle sotto un aspetto non umano. Questi alberi, per esempio, perduti nel silenzio della foresta, mostruosi, in qualche modo, e terribili. La terribilità dell'Africa è la sua solitudine, le forme mostruose che vi può assumere la natura, i silenzi profondi e paurosi. L'irrazionalità è animale. Le Furie sono le dee del momento animale dell'uomo¹⁴.

Come è stato osservato, rappresentando le Erinni sotto una forma non umana Pasolini istituisce un collegamento fra esse e la natura¹⁵. È poi interessante che alle Erinni venga associato il vento nelle inquadrature degli alberi: in questo modo Pasolini riprende l'immagine offerta dal verbo greco *πνεῖν*, «soffiare», che è riferito alle Erinni nelle *Eumenidi* ai versi 938 e seguenti, e al verso 137¹⁶.

Di centrale importanza, nel film, è la figura di Oreste, che viene rappresentato come un giovane alto che cammina verso la città, centro della ragione e del tempio di Apollo¹⁷. Quest'ultimo, non a caso, è rappresentato dall'università di Dar es Salaam in Tanzania «che, vista da lontano, subito mostra inconfondibili segni di assomigliare alle tipiche università anglosassoni, neocapitalistiche»¹⁸. La macchina da presa inquadra il suo volto ieratico, caratterizzato dallo sguardo rivolto in avanti, unicamente concentrato – sembra – a seguire le istruzioni di Apollo. Il personaggio di Oreste, perciò, nel film bene si adatta a quanto si era osservato precedentemente riguardo all'Oreste della traduzione pasoliniana: un personaggio, cioè, caratterizzato, soprattutto nelle *Coefore*, da una spinta irrefrenabile verso la verità e che si esprime tramite un linguaggio connotato dal *logos* e dalla razionalità. A commentare il suo viaggio, Pasolini inserisce alcuni versi delle *Eumenidi* in cui Apollo lo incita a fuggire «anche oltre il mare, anche nelle città / circondate dall'acqua»¹⁹.

Negli *Appunti per un'Orestide africana*, infatti, Pasolini inserisce dei brani dell'*Orestide*, recitandoli egli stesso con una intonazione teatrale. Come ha osservato Antonio Costa, «la lettura che Pasolini fa, negli *Appunti*, di passi della sua traduzione dell'*Orestide*, inseriti quasi senza soluzione di continuità nella trama del commento

¹⁴ PC I, p. 1183.

¹⁵ Cfr. E. Medda, *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli «Appunti per un'Orestide africana»*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., p. 120.

¹⁶ *Ivi*, p. 122.

¹⁷ Così è descritto l'incedere di Oreste inseguito dalle Erinni: «E Oreste se ne va lungo le strade del mondo, perseguitato, atterrito, eppure deciso a giungere alla sua purificazione» (PC I, p. 1189.)

¹⁸ *Ivi*, p. 1190.

¹⁹ PC I, p. 1189.

colloquiale e descrittivo alle immagini, possono dare un'idea di ciò che egli intendesse nel *Manifesto per un nuovo teatro*, per interprete che si fa “veicolo del testo stesso”²⁰. E, continua Costa, «c'è, quindi, nell'idea di teatro di Pasolini un'esigenza di recupero dell'*oralità* che costituisce il punto di contatto con l'esperienza cinematografica»²¹.

Risulta interessante il fatto che, tramite l'inserimento dei brani dell'*Orestide*, Pasolini, oltre a recitare la sua traduzione, la mette in scena. Il traduttore, in veste di regista, mette in scena con una impronta personale gli stessi brani tragici che anni prima, sempre per mezzo di una impronta personale, aveva tradotto. La messa in scena, all'interno del film, non è più quella di Gassman e Lucignani, ma quella di Pasolini. Il poeta traduttore, divenuto regista, può così finalmente creare, per mezzo delle immagini e dei commenti, una *sua Orestide*. Ad esempio, il brano recitato da Clitennestra, all'inizio dell'*Agamennone*, in cui la regina descrive i segnali di fuoco che annunciano la presa di Troia è commentato da alcune immagini che rappresentano fuochi e incendi in diversi territori africani. Alcuni brani dell'*Orestide* vengono addirittura cantati in traduzione inglese, su musica di Gato Barbieri, in una *session* di *free jazz* da Yvonne Murray e Archie Savage, accompagnati dallo stesso Barbieri e dal suo gruppo. Sono le profezie di Cassandra nell'*Agamennone* ad essere messe in musica: in questo modo, all'interno della sala di registrazione di Roma, dove ora l'azione si è spostata, Pasolini conferisce una maggiore sottolineatura in chiave onirica e rituale alle parole della profetessa che già aveva tradotto con una impronta alogica e onirica.

Gli *Appunti per un'Orestide africana*, perciò, rappresentano una conferma dell'impronta stilistica che Pasolini aveva conferito alla sua traduzione. Quest'ultima viene ‘rivitalizzata’ e messa in scena al cinema per mezzo di una «traduzione intersemiotica». Non è un caso, infatti, che in una poesia di *Trasumanar e organizzar*, *Il Gracco*, scritta (come la precedente, *La nascita di un nuovo tipo di buffone*) durante le riprese del film in Tanzania, Pasolini associ l'*Orestide* a Jakobson e ai formalisti russi:

Ma Vitabu vidogo vitatu vinatosha, d'altronde.

Tre piccoli libri bastano (un'Orestide – Jakobson –
un manoscritto di formalisti russi).

Ché, in Tanzania, ingenuamente al sicuro, dopotutto,

²⁰ A. Costa, *Pier Paolo Pasolini: la scrittura tragica, Introduzione* a P. P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, a cura di A. Costa, Quaderni del Centro Culturale di Copparo, Copparo, 1983, p. 9.

²¹ *Ibidem*.

faccio anch'io del trionfalismo, nella mia umiltà²².

In questi versi - in cui, nella citazione di una frase in swahili (che significa «tre piccoli libri bastano»²³), si può riscontrare il gusto pasoliniano per il *pastiche* e la mescolanza linguistica - domina la marca dell'ironia²⁴. Una giocosa leggerezza sembra inoltre dominare i versi (la poesia che precede *Il Gracco* si intitola, non a caso, *La nascita di un nuovo tipo di buffone*), scritti parallelamente alla realizzazione degli *Appunti*. Nel film, la dimensione della leggerezza emerge soprattutto nelle immagini che mostrano la danza dei Wa-gogo. Si tratta di una allegra danza (che riprende antichi e seri gesti rituali) che Pasolini così descrive: «Ora, invece, come vedete, la gente Wa-gogo, negli stessi luoghi dove una volta faceva veramente sul serio queste cose, le ripete; le ripete, ma allegramente, per divertirsi, svuotando questi gesti, questi movimenti del loro antico significato sacro e rifacendoli quasi per pura allegria»²⁵. Il poeta stesso, quasi come i Wa-gogo, trasformando in lieta e leggera la sua poesia, può gettare allegramente il suo manoscritto nel Lago Vittoria (dove sono state girate molte scene della parte iniziale del film) in una bottiglia di Coca Cola: «Getterò (a parole) questo manoscritto / nel Lago Vittoria, diciamo in una bottiglia di Coca Cola. Così sarà straordinariamente utile»²⁶.

²² TP II, p. 63.

²³ Cfr. le *Note e notizie sui testi* in TP II, p. 1528.

²⁴ Cfr. P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo*, cit., p. 44.

²⁵ PC I, p. 1194.

²⁶ TP II, p. 61.

La traduzione parziale dell'*Antigone*

Pasolini inizia a tradurre l'*Antigone* di Sofocle nel 1960 fermandosi però al v. 281: la traduzione della tragedia rimane quindi ad uno stato di abbozzo. A proposito del progetto di tradurre la tragedia sofoclea l'autore così scrive nel racconto autobiografico *Cronaca di una giornata*, apparso su «Paese Sera» nel dicembre del 1960: «Devo andare, alle undici e mezzo, a prendere Elsa Morante e Moravia per poi andare insieme ai Castelli. Intanto ho un'ora vuota: non ho voglia di lavorare, né alla traduzione dell'*Antigone*, che ho in questi giorni sul tavolo, né ad altre cose. Così mi occupo un po', finalmente, dei miei affari»¹. E, successivamente, così scrive riguardo ai progetti da realizzare in dicembre e gennaio: «Andrò a fare un giro nel Meridione, poi un bel viaggio all'estero, e nel frattempo finirò l'*Antigone* e metterò a posto il libro di versi *La religione del mio tempo*, che deve uscire in primavera»².

La traduzione, invece, non verrà mai finita: in mancanza di altre notizie fornite dall'autore riguardo a questo lavoro, si può pensare che esso sia strettamente correlato alla versione dell'*Oresteia*³. Forse Pasolini intendeva proseguire il progetto con la traduzione di un'altra tragedia antica, anche per un'altra eventuale messa in scena da parte del Teatro Popolare Italiano di Gassman e Lucignani. Come si è visto, per il traduttore, «il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente politico»⁴: seguendo la chiave di lettura proposta da George Thomson nel suo saggio *Eschilo e Atene* del 1941, Pasolini riveste la tragedia di un significato politico rendendo i personaggi antichi degli «strumenti» per esprimere una «ideologia»⁵. Pasolini, dopo la traduzione della trilogia eschilea influenzata

¹ RR I, p. 1585.

² *Ibidem*.

³ Sulla traduzione dell'*Antigone* cfr. il recente contributo di A. Iannucci, *Un dramma borghese. Note alla traduzione dell'«Antigone» di Pasolini*, in «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, cit., pp. 133-152.

⁴ TE, p. 1008.

⁵ Si ricordi quanto Pasolini scrive nella *Lettera del traduttore* che accompagnava la traduzione dell'*Orestide*: «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 e potentemente indefinite

dall'interpretazione thomsoniana, ha probabilmente cercato un'altra tragedia antica che avesse un pregnante significato politico. Bisogna ricordare, comunque, che già gli stessi autori delle tragedie, Eschilo e Sofocle, avevano rivestito di significato politico (legato cioè alle problematiche della *polis*) le loro opere: l'*Oresteia*, rappresentata alle Grandi Dionisie del 458 a.C., celebra il passaggio dal diritto arcaico basato sulla vendetta all'istituzione democratica del tribunale dell'Areopago⁶, mentre l'*Antigone*, rappresentata nel 442 a. C., pone la *pietas* nei confronti di un defunto e la nobiltà della sua stirpe a confronto con le leggi della *polis*⁷.

Anche la ricezione moderna e contemporanea della tragedia sofoclea si muove nella direzione di una importante interpretazione politica: la vicenda di Antigone che, da sola, coraggiosamente e rischiando la vita, decide di dare sepoltura al fratello Polinice trasgredendo gli ordini del re Creonte ha offerto, soprattutto nel Novecento, una chiave di lettura incentrata sulla libertà che si oppone alla violenza e all'assurdità del potere. Come è stato osservato, «nella modernità, il mito di Antigone è stato riletto secondo due grandi assi portanti: quello politico, che esalta la trasgressione della protagonista, e quello metafisico-sacrale»⁸. La più importante reinterpretazione in chiave politica del testo sofocleo, nel Novecento, è sicuramente quella di Bertolt Brecht il quale, nella sua *Antigone*, rappresentata per la prima volta nel 1948, connota la vicenda con una chiara impronta antinazista e antifascista. Come osserva George Steiner nel suo importante studio sulle riscritture novecentesche dell'*Antigone*, Brecht non si limita a trasporre il testo sofocleo e hölderliniano (la riscrittura di Hölderlin della tragedia è un altro importante modello per il drammaturgo tedesco) «nella cornice di un dramma della resistenza antifascista»⁹, ma aggiunge dei nuovi e significativi passi corali. Nel corso del Novecento, poi, incontriamo a più riprese riletture in chiave politica della tragedia di Sofocle: si può ricordare l'adattamento 'anarchico-pacifista' attuato nel 1967 dal *Living Theatre* di Julian Beck (si ricordi la sua interpretazione di Tiresia in *Edipo re*); il dramma *L'isola (The Island)* di Athol

(si veda la nobiltà d'animo che persiste nei personaggi moralmente e politicamente "negativi" di Clitennestra e Egisto) 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» (*Ivi*, pp. 1008-1009).

⁶ Cfr. E. R. Dodds, *Morals and Politics in the Oresteia*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society», 6, 1960, pp. 19-32.

⁷ Cfr. G. Cerri, *Legislazione orale e tragedia greca. Studi sull'Antigone di Sofocle e sulle Supplici di Euripide*, Liguori, Napoli, 1979.

⁸ M. Fusillo, *Antigone sullo schermo*, «Maia», 54, 2002, p. 515.

Fugard, rappresentato per la prima volta nel 1973, ambientato in Sudafrica all'epoca dell'apartheid e connotato da una chiara impronta antirazzista¹⁰; il film *I cannibali* (1971) di Liliana Cavani, una rivisitazione della tragedia in una cupa Milano del futuro dominata da un potere dittatoriale. Si può ricordare anche il film *Germania in autunno* (*Deutschland im Herbst*, 1978), firmato da otto registi tedeschi: l'episodio di Völker Schlöndorff racconta la censura televisiva a cui venne sottoposta un'*Antigone* di Heinrich Böll che conteneva allusioni alla decisione del governo tedesco di seppellire in una fossa comune i detenuti 'suicidi' della RAF¹¹.

Antigone, anche nella traduzione pasoliniana, assume una chiara impronta politica¹² e, come i personaggi della trilogia eschilea, diviene uno «strumento» per esprimere una «ideologia». L'eroina tragica appare connotata da una grande forza di volontà che le fa pronunciare versi rivestiti di un *pathos* civile che ricorda la «marmorea volontà» di capire «l'inferno» nel quale si vive che si legge in *Picasso*, un poemetto delle *Ceneri di Gramsci*. «Nel restare / dentro l'inferno con marmorea / volontà di capirlo, è da cercare / la salvezza»¹³: è la presa di coscienza della necessità di 'immergere' ad ogni costo il proprio pensiero e la propria ideologia all'interno della realtà. Come è stato notato, con *Picasso* «la poesia si propone quale forma e strumento di espressione dell'ideologia, rinnovando anzi i propri originari motivi ispiratori alla luce dell'ideologia»¹⁴. La limpidezza civile dei versi di *Picasso* e degli altri componimenti delle *Ceneri* sembra essere la cifra stilistica dominante della traduzione: se, molto probabilmente, Pasolini ha scelto proprio l'*Antigone* di Sofocle in virtù della sua connotazione 'politica', allora questa scelta è rafforzata dal voler connotare l'eroina tragica con una poesia che si trasforma in limpido impegno da portare avanti ad ogni costo. I versi nei quali il valore politico della tragedia appare più esplicito sono senz'altro quelli in cui Antigone risponde a Ismene dopo il rifiuto della sorella di seguirla:

⁹ G. Steiner, *Le Antigoni*, trad. it. Garzanti, Milano, 1990, p. 192.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 164-165.

¹¹ Per i *Cannibali* e *Germania in autunno* si veda M. Fusillo, *Antigone sullo schermo*, cit., pp. 517-523. Su quest'ultimo film cfr. anche G. Steiner, *Le Antigoni*, cit., p. 172. Per recenti riletture della tragedia in chiave politica in ambito italiano cfr. D. Susanetti, *Di ciò che nasce morto. Il complesso di Antigone*, in Sofocle, *Antigone*, a cura di D. Susanetti, Carocci, Roma, 2012, pp. 11-12.

¹² Una interpretazione della traduzione pasoliniana dell'*Antigone* in chiave antropologica è stata proposta da Andrea Cerica nella sua comunicazione *Le Antigoni di Pasolini. Un esempio dalle ricerche del primo anno* al Convegno annuale del dottorato «Pegaso» in Scienze dell'antichità e archeologia (Siena, febbraio 2017).

¹³ TPI, p. 793.

¹⁴ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 201.

Tu sei libera. Se anche poi vorrai agire,
non avrò più la gioia di sentirti con me.
Sii dunque quello che tu vuoi essere:
io lo seppellirò, nostro fratello,
e mi sarà dolce per questo morire.
Starò sotterra con lui, legata da amore,
piamente sacrilega: è ben più lungo il tempo
ch'io devo essere cara ai morti che ai vivi!
Laggiù io giacerò per sempre. E tu rimani,
qui, se così vuoi, a far disonore alla pietà¹⁵.

Antigone appare proprio mossa dalla «marmorea volontà» di condurre a termine il proposito di seppellire il fratello ad ogni costo, contro le imposizioni di Creonte: la sua, perciò, è una volontà significativamente ‘politica’ e civile. Non meno che Antigone, anche Ismene, nella versione pasoliniana, appare determinata dalla «marmorea volontà» di opporsi all’operato della sorella. Alle sopra citate parole di Antigone, Ismene così risponde: «Non disonoro nulla, io: ma non sono capace / d’agire contro le norme della mia città»¹⁶, risposta in cui spiccano la posposizione del pronome «io» (espediente che lo evidenzia e lo carica di significato) e il termine «città» che rima con «pietà», parola con la quale si chiude la precedente allocuzione di Antigone. Non è un caso, inoltre, che l’Antigone di Pasolini inizi la sua allocuzione alla sorella con l’espressione «tu sei libera» che è un’aggiunta di Pasolini, non presente nel testo greco. È quindi la stessa Antigone a rimarcare la ‘libertà di opinione’, se così si può dire, della sorella. Anche nelle successive battute, Pasolini sembra voler sottolineare la forza di volontà di Ismene che si oppone all’altrettanto forte volontà di Antigone. Bisogna ricordare che la figura di Ismene è uno dei personaggi principali di una tragedia prosimetrica giovanile di Pasolini, *Edipo all’alba*, alla quale il poeta lavora nei primi mesi del 1942. Qui, Antigone appare come un personaggio di contorno mentre Ismene (mossa da un’attrazione incestuosa per il fratello Polinice) soffre «l’esclusione dalla cerchia umana» e «l’essere ai margini»¹⁷. Ad Antigone, in quest’opera giovanile rimasta inedita¹⁸, è affidata la recitazione delle parti in poesia che si alternano alla prosa per mezzo della quale si esprime Ismene.

¹⁵ TE, pp. 105-106.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ G. Trevisan, *Il teatro dell’io. Mito, sacro, tragico. Su «Edipo all’alba» di Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di A. Felice e G. Guccini, Marsilio, Venezia, 2012, p. 43.

Anche nella versione appena iniziata della tragedia sofoclea, come nell'*Orestide*, sono diversi i punti in cui si fa sentire il «grado di rifrazione» che, secondo Mounin, connota l'opera di traduzione di un autore dotato di un peculiare mondo poetico¹⁹. Ugualmente come nell'*Orestide*, Pasolini attua poi una serie di semplificazioni del testo originale nella direzione di una maggiore fruibilità da parte del pubblico teatrale (anche l'*Antigone*, infatti, si presenta come una traduzione appositamente allestita per la rappresentazione teatrale). Sono inoltre numerosi i punti in cui il poeta aggiunge delle espressioni o semplici parole non presenti nel testo originale o in cui si lascia andare a traduzioni libere. In alcuni casi, poi, Pasolini crea *ex novo* delle figure di suono non presenti in greco. Infine, se per l'*Orestide*, come notato in precedenza, quella francese di Paul Mazon ha rivestito la funzione di vera e propria traduzione-guida, anche per l'*Antigone* Pasolini ha principalmente utilizzato la traduzione di Mazon del 1955. Infatti, come è stato notato, nella sua versione Pasolini rende in modo alquanto fedele le didascalie del testo di Mazon e compie alcuni errori di traduzione generati da una incomprendimento del francese²⁰. Perciò, verranno analizzati anche i punti nei quali Pasolini si avvicina maggiormente al testo di Mazon, attuando delle traduzioni libere dal greco spiegabili leggendo la versione dello studioso francese.

Iniziando ad analizzare i momenti in cui la traduzione può rimandare all'universo poetico dell'autore, si può notare come al v. 2 Pasolini traduca κακόν («male») con «dolore». Così suonano i versi iniziali della tragedia (Antigone si rivolge alla sorella Ismene): «Dolce capo fraterno, mia Ismene, / non sai se c'è soltanto un dolore / di cui Edipo ci fa eredi, che Iddio / ci risparmi, mentre siamo qui vivi?»²¹. Come precedentemente notato, la parola «dolore» è stata utilizzata abbastanza di frequente da Pasolini nella traduzione dell'*Orestide*. Diverse, come ugualmente già osservato, sono anche le occorrenze della parola «dolore» nelle *Ceneri di Gramsci* e ne *La religione del mio tempo*, i cui componimenti sono cronologicamente vicini alle traduzioni tragiche antiche²². Per i versi iniziali della versione dell'*Antigone* risulta però di notevole interesse l'occorrenza di «dolore» nei versi finali de *Il pianto della scavatrice*, nelle *Ceneri*:

¹⁸ Ne sono stati pubblicati alcuni brani in TE, pp. 19-38.

¹⁹ Cfr. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, cit., pp. 149-150.

²⁰ Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., pp. 5-8.

²¹ TE, p. 1013. Con «sventure» traducono, ad esempio, sia Filippo Maria Pontani nel 1978 che Umberto Albini nel 2008.

²² Cfr. *supra*, pp. 49-55.

[...] Piange ciò che ha
fine e ricomincia. Ciò che era
area erbosa, aperto spiazzo, e si fa

cortile, bianco come cera,
chiuso in un decoro ch'è rancore;
ciò che era quasi una vecchia fiera

di freschi intonachi sghembi al sole,
e si fa nuovo isolato, brulicante
in un ordine ch'è spento dolore²³.

La parola «dolore», qui, serve a esprimere la trasformazione dell'ordine 'mitico' legato al passato: come già osservato in precedenza, tale dolore, per Pasolini, è veramente tragico poiché nella sua peculiare visione poetica ogni mutamento, ogni cambiamento diventa una tragedia personale e collettiva, sia intima, interiore, che storica. Antigone, nella traduzione pasoliniana, volendo a tutti i costi dare sepoltura al fratello, si trasforma quasi in un personaggio difensore del sacro, del passato incarnato nella figura di Polinice. Al v. 256, all'interno del discorso della Guardia, Pasolini traduce il greco *κόνη* (letteralmente «contaminazione») con «sconsacrazione». La Guardia riferisce a Creonte che qualcuno ha ricoperto il cadavere di Polinice con un sottile strato di terra per sfuggire alla contaminazione: Sofocle, qui, fa riferimento al dovere religioso secondo il quale, chiunque si imbattesse in un cadavere insepolto, doveva seppellirlo per evitare la contaminazione con esso²⁴. Pasolini, invece, nella sua traduzione, ribalta il senso dell'espressione, intendendo non «contaminazione» del passante (che aveva il dovere di seppellire il cadavere), ma «sconsacrazione» del cadavere stesso. Antigone si erge quindi a difesa del sacro e si potrebbe quasi considerare come un'eroina tragica antesignana di Medea che, nell'omonimo film (1970), rappresenta il baluardo della sacralità del passato contro la modernità dissacratoria portata avanti da Giasone²⁵. Polinice, per Antigone, è il simbolo del «passato-

²³ TP I, p. 848.

²⁴ L'usanza è descritta da Eliano (*hist. anim.* 2, 49), che ne parla come di una «norma attica».

²⁵ Si legga quanto Pasolini afferma nell'intervista con Jean Dufлот, realizzata fra il 1969 e il 1975, raccolta col titolo *Il sogno del Centauro*: «Medea è il confronto dell'universo arcaico, ieratico, clericale, con il mondo di Giasone, mondo invece razionale e pragmatico. Giasone è l'eroe attuale (la *mens momentanea*) che non solo ha perso il senso metafisico, ma neppure si pone ancora questioni del genere. È il "tecnico" abulico, la cui ricerca è esclusivamente intenta al successo» (ora in SPS, p. 1504).

madre»²⁶, dell'infanzia rivestita di connotazioni sacrali (si ricordi che nel film, a Giasone, nella cornice della Piazza dei Miracoli di Pisa, appaiono due Centauri, uno sacro, legato all'infanzia e uno sconosciuto, legato all'età adulta). Del resto, l'elemento del sacro, come è stato dimostrato, è assai importante nell'intera opera di Pasolini²⁷.

Perciò, il «dolore / di cui Edipo ci fa eredi», si trasfigura quasi nello «spento dolore» che connota l'«ordine» imposto dalla scavatrice, cieco strumento nelle mani del nuovo benessere borghese che sta livellando la società italiana. Antigone sembra rendersi conto di tale dolore e, proprio per questo, impone a se stessa di lottare contro uno *status quo* determinato dal potere, di ribellarsi con impeto 'civile' e ostinato quasi come il poeta delle *Ceneri*, ispirato dalla grande figura di Gramsci. La parola «dolore», comunque, compare significativamente anche in alcuni componimenti de *La religione del mio tempo*, appartenenti alla sezione delle *Poesie incivili*, datati aprile 1960 (cronologicamente molto vicini, quindi, alla stesura della versione sofoclea). Ad esempio, in *Al sole*: «Urlerei, colpito / da non so che dolore. Oscuro / dolore, come quello di una volta. / E perciò mitico e impuro»²⁸. Un dolore «oscuro», «di una volta», «mitico», «impuro», quasi come quello ereditato da Edipo e da un passato arcaico e inconoscibile, irrazionalmente scandito dalla parola oracolare. Si possono ricordare questi versi de *La rabbia*, in cui erompe anche la dimensione fisica: «Il dolore che da me a poco a poco mi aliena, / se io mi abbandono appena, / si stacca da me, vortica per conto suo, / mi pulsa disordinato alle tempie, / mi riempie il cuore di pus, / non sono più padrone del mio tempo»²⁹; e ne *Il glicine*: «tutto questo ho trovato / nascendo, e subito mi ha dato dolore: / ma un dolore glorioso, quasi, tanto / m'illudevo che il cuore / potesse trasformare ogni dato, dentro, in un amore unificante»³⁰. Nel poemetto *La religione del mio tempo*, di nuovo, il dolore è provocato da un progressivo mutamento della società e nel suo inesorabile livellamento a massa indistinta e abulica:

²⁶ Cfr. G. Santato, *Il futuro: un 'non-tempo'*, ora in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 104, riguardo ai versi de *Il pianto della scavatrice*: «“Piange” tutto ciò che subisce il passaggio dalla natura alla civiltà, dal passato al presente, dal mito alla storia: il futuro è luce, ma una luce che ferisce in quanto sradicamento dal passato-madre».

²⁷ Cfr. G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano, 1994 e, più recentemente, per quanto riguarda il cinema, T. Subini, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello Spettacolo Editore, Roma, 2008.

²⁸ TP I, p. 1046.

²⁹ *Ivi*, p. 1052.

³⁰ *Ivi*, p. 1055.

Tutto mi dà dolore: questa gente

che segue supina ogni richiamo
da cui i suoi padroni la vogliono chiamata,
adottando, sbadata, le più infami

abitudini di vittima predestinata;
il grigio dei suoi vestiti per le grigie strade;
i suoi grigi gesti in cui sembra stampata

l'omertà del male che l'invade;
il suo brulicare intorno a un benessere
illusorio, come un gregge intorno a poche biade;

la sua regolarità di marea, per cui resse
e deserti si alternano per le vie,
ordinati da flussi e da riflussi ossessi

e anonimi di necessità stantie;
i suoi sciami ai tetri bar, ai tetri cinema,
il cuore tetramente arreso al quia...³¹

L'affermazione «tutto mi dà dolore» introduce una serie di immagini in sequenza legate al mutamento – determinato dal progressivo benessere - della società all'inizio degli anni Sessanta. Per Pasolini, ancora una volta, il «dolore» è sia individuale che storico, sia privato che pubblico. Anzi, il dolore personale è determinato dall'osservazione del mutamento della società: l'occhio poetico pasoliniano osserva le immagini della società che lo circonda registrandone il progressivo abbandono al benessere e al disimpegno, e ciò non può che provocargli dolore.

Nella traduzione dell'*Antigone*, Pasolini utilizza la parola «dolore» anche per tradurre il verbo ἀλγύνω («addolorare», «far soffrire») nella prima allocuzione della Guardia di fronte a Creonte, nel momento in cui riferisce al suo signore l'avvenuto seppellimento del corpo di Polinice (v. 230): «Dentro di me facevo mille pensieri: / “Perché corri tanto per giungere dove soffrire? / E adesso, infelice, perché ti fermi? / Se Creonte sarà informato da

³¹ *Ivi*, pp. 985-986.

un altro, per questo credi forse di evitare il dolore?»³² («κεί τὰδ' εἴσεται Κρέων / ἄλλου παρ' ἄνδρός, πῶς σὺ δῆτ' οὐκ ἀλγυνῆ;»³³, «se Creonte conoscerà questo da un altro uomo, come può non farti soffrire?»).

Al v. 51, nel momento in cui Ismene, parlando con Antigone, si riferisce al padre Edipo, è interessante la frase «per la coscienza della sua colpa», per mezzo della quale Pasolini traduce il greco πρὸς αὐτοφώρων ἀμπλακημάτων διπλᾶς (letteralmente: «a causa dei delitti compiuti da lui stesso»). Così è il contesto nella versione di Pasolini, nel testo originale e nella traduzione di Filippo Maria Pontani:

Ah! Ma pensa, sorella! Nostro padre
ci morì nella vergogna, nel disonore,
acceccandosi con le sue stesse mani
per la coscienza della sua colpa
e la sua sposa, ch'era sua madre,
si tolse la vita impiccandosi³⁴.

οἴμοι· φρόνησον, ὃ κασιγνήτη, πατήρ
ὡς νῶν ἀπεχθῆς δυσκλεῆς τ' ἀπώλετο,
πρὸς αὐτοφώρων ἀμπλακημάτων διπλᾶς
ὄψεις ἀράξας αὐτὸς αὐτουργῶ χερί.
ἔπειτα μήτηρ καὶ γυνή, διπλοῦν ἔπος,
πλεκταῖσιν ἀρτάναισι λωβᾶται βίον· (vv. 49-54)

Ahimè! Pensa, sorella, come il padre detestato e infamato ci morì: per quelle colpe che scopri da sé, si strappò gli occhi, entrambi, di sua mano, e la sua madre e donna – doppio il nome! – in lacci attorti di sé fece strazio³⁵.

Pasolini introduce il termine «coscienza»: come già osservato nel precedente capitolo, si tratta di una parola molto cara al Pasolini poeta delle *Ceneri*, utilizzata anche nella traduzione dell'*Orestide*³⁶. Se nelle *Eumenidi*, egli aveva reso tramite «coscienza» il greco ὑγείας («sanità di mente»), in un gioco di polarità con «incoscienza»³⁷ (traduzione di δυσσεβίας, «empietà»), laddove l'opposizione si focalizzava fra ossessione alogica e ricerca

³² TE, p. 1022.

³³ Il testo greco utilizzato per le citazioni è quello stabilito da Alphonse Dain: Sophocle, *Les Trachiniennes, Antigone*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 1955.

³⁴ TE, p. 1015.

³⁵ Sofocle, *Tutte le tragedie*, a cura di F. M. Pontani, Newton Compton, Roma, 1987, p. 24.

³⁶ Cfr. *supra*, pp. 47-48 e pp. 107-111.

³⁷ Cfr. F. Morosi, «*Vittoria sui contrari*»: note all'«*Orestide*» di Pier Paolo Pasolini, cit., p. 215.

di chiarezza, nell'*Antigone* la coscienza, riferita alle colpe di Edipo, appare come una consapevolezza dominata da una profonda angoscia. La presa di coscienza di Edipo va a coincidere con i «delitti compiuti da lui stesso» (αὐτοφώρων ἀμπλακημάτων). Si può pensare ai «latrati» delle «cagne» che, in *Recit*, «minacciano morte» e che appaiono come «i messi della mia coscienza»:

E però, lo so bene!, se smaniano angosciosi
i latrati in quel sole, tra i rioni festosi,

e minacciano morte, sordidamente ossessi
contro chi tradisce perché è diverso, essi,

nell'aria troppo dolce, nell'umana innocenza
non sono che i messi della mia coscienza³⁸.

Anch'essi, come la «coscienza della colpa» di Edipo, provengono da un fondo oscuro e irrazionale. Si può ricordare anche l'«oscuro scandalo della coscienza» delle *Ceneri di Gramsci*: «Vivo nel non volere / del tramontato dopoguerra: amando / il mondo che odio – nella sua miseria / sprezzante e perso – per un oscuro scandalo / della coscienza...»³⁹.

Tra l'altro, sempre nel poemetto che dà il titolo alla raccolta, nella parte quinta, la «coscienza» è associata all'«ossessione», parola che, come già visto, è molto cara a Pasolini e presuppone la sfera dell'irrazionalità alogica⁴⁰: «Ben protetto / dall'impura virtù e dall'ebbro peccare, / difendendo una ingenuità di ossesso, e con quale coscienza!, vive l'io: io, / vivo, eludendo la vita, con nel petto / il senso di una vita che sia oblio / accorante, violento...»⁴¹. Anche ne *Il pianto della scavatrice*, la parola «coscienza» è associata all'«ossessione». Vedendo un «canovaccio rosso» appeso a un «cavalletto», in mezzo agli attrezzi da scavo, il poeta si chiede: «Perché, a questa spenta tinta di sangue, / la mia coscienza così ciecamente resiste, / si nasconde, quasi per un ossesso / rimorso che tutta, nel fondo, la contrista?»⁴². Insomma, la parola «coscienza», nelle *Ceneri*, appare ben lungi dall'assumere connotazioni razionali e 'ordinate' (basti anche ricordare questi versi de *Il*

³⁸ TP I, p. 832.

³⁹ *Ivi*, pp. 819-820.

⁴⁰ Cfr. *supra*, p. 48.

⁴¹ TP I, p. 822.

⁴² *Ivi*, p. 840.

canto popolare: «Nella tua incoscienza è la coscienza / che in te la storia vuole [...]»⁴³), ma appare strettamente connessa al fondo oscuro e irrazionale dell'essere «ossesso».

Un'altra scelta di traduzione spiegabile con il *background* delle *Ceneri* è la resa, al v. 126, di δράκων (parola che in greco significa sia «serpente», sia «drago») con «bestia»⁴⁴. Il Coro sta descrivendo la lotta fra l'esercito argivo guidato da Polinice e quello tebano: il primo è paragonato ad un'aquila, il secondo ad un serpente o ad un drago. Il δράκων era tradizionalmente associato a Tebe, poiché i tebani sono nati dai denti di drago seminati da Cadmo: si tratta di due mostri dal significato allegorico⁴⁵. Confrontando la traduzione «bestia», in questo passo dell'*Antigone*, con le ricorrenze della stessa parola nelle poesie delle *Ceneri* e de *La religione del mio tempo*, si potrebbe pensare che Pasolini intendesse operare, come nell'*Orestide*, un «abbassamento dei toni sublimi in toni civili». Infatti, nelle poesie in questione, la parola «bestia» è sempre associata ad un contesto umile e basso: ne *L'Appennino*, la «bestia» che «sale su dal basso»⁴⁶ è un mulo; ne *La ricchezza*, nelle valli appenniniche, appaiono «tratturi / che sanno di bestia secolare»⁴⁷, mentre un «padre di famiglia» è ridotto dal «feroce Frascati» a una «bestia cretina»⁴⁸; nel medesimo poemetto, il poeta stesso, segnato dalla povertà e dalla fatica quotidiana dei suoi primi anni romani, si paragona a una «bestia vestita da uomo»⁴⁹. A fianco di questa connotazione 'bassa', l'utilizzo del termine «bestia» potrebbe anche rimandare alle bestie bibliche dell'*Apocalisse*, gli esseri mostruosi dal significato allegorico che nelle traduzioni in italiano della Bibbia vengono sempre resi con la parola «bestia». Con un probabile rimando alle bestie bibliche Pasolini, nelle *Coefore*, aveva già tradotto τέρας, «mostro» (v. 548) e δράκων (v. 549) con «bestia», quando Oreste interpreta il sogno di Clitennestra in cui la madre vede un serpente che le morde il seno⁵⁰.

Al v. 183 Pasolini, traduce con la perifrasi «una persona a lui legata da amore» il greco φίλον («amico»):

⁴³ *Ivi*, p. 786.

⁴⁴ Cfr. quanto ho scritto in P. Lago, *Una nuova «locuzione ragionante» per il teatro: Pasolini traduttore dell'«Antigone»*, cit., pp. 63-64.

⁴⁵ Si legga Sophocle, *Les Trachiniennes, Antigone*, cit., n. 1, p. 77.

⁴⁶ TP I, p. 776.

⁴⁷ *Ivi*, p. 923.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 912.

⁵⁰ Cfr. *supra*, p. 91. Il passo è il seguente: «è chiaro che lei che ha allattato l'affamata bestia / dovrà morire nel sangue: e

Per me, chi regna senza ascoltare il consiglio
dei migliori della città, ma chiuso
in un insondabile ritegno – e non lo dico
solo da ora – è il peggiore degli uomini.
E così chi crede più importante una persona
a lui legata da amore, che il suo paese⁵¹.

Tale resa pasoliniana può essere anche stata ispirata dalla traduzione di Mazon: «Et de même, qui s' imagine qu' on peut aimer quelqu' un plus que son pays, à mes yeux, ne compte pas»⁵². Anche il traduttore francese scioglie il greco φίλον nella forma perifrastica «aimer quelqu' un» utilizzando proprio il verbo «aimer». Comunque, molto probabilmente, Pasolini ha usato l' espressione «persona a lui legata da amore» per caricare il contesto di pathos: inserendo «amore» nella sua traduzione, il poeta ha voluto rendere più 'umano' e forte il sentimento provato da Antigone nei confronti del fratello. La parola «amore», infatti, nelle poesie coeve denota una forte carica di pathos, basti pensare a questi versi de *Il pianto della scavatrice* in cui il poeta afferma che l' universo sottoproletario romano «era il centro del mondo, com' era / al centro della storia il mio amore / per esso: e in questa / maturità che per essere nascente / era ancora amore, tutto era / per divenire chiaro – era, / chiaro!»⁵³.

Un traduttore filologo come Filippo Maria Pontani traduce, in modo più aderente al testo, φίλον con «amico», mentre un altro filologo come Umberto Albinì, nella sua versione chiara e scorrevole, con «persona cara».

Al v. 232, è interessante la trasformazione di una frase in esclamativa: «Ragionando così fra me, venivo piano, / e come mi è parso lungo questo breve cammino!»⁵⁴ (τοιαῦθ' ἐλίσσω ἦνυτον σχολῆ ταχύς, / χούτως ὁδὸς βραχεῖα γίγνεται μακρά, «rimuginando tali pensieri procedevo con lentezza, / e così un breve cammino diveniva lungo», vv. 231-232). L' espressione «come mi è parso lungo questo breve cammino!» può ricordare il verso iniziale di *Recit*, ugualmente introdotto dal «come» esclamativo: «Com' era nuovo nel sole Monteverde vecchio!»⁵⁵, dove si incontra la stessa coppia di aggettivi in opposizione («nuovo» / «vecchio»; «lungo» / «breve»). Si potrebbe pensare a un curioso caso di memoria

io, diventato bestia, / io, la ucciderò [...]» (TE, p. 947).

⁵¹ TE, p. 1020.

⁵² Sophocle, *Les Trachiniennes, Antigone*, cit., p. 79.

⁵³ TP I, p. 838.

⁵⁴ TE, p. 1022.

⁵⁵ TP i, p. 827.

incipitaria: nella traduzione dell'*Antigone*, il poeta si è trovato a tradurre un verso greco per mezzo di uno italiano che presenta la medesima costruzione e struttura del verso iniziale di una sua poesia che risale al 1956 (data che *Recit* porta in calce). La memoria incipitaria avviene quando uno scrittore o un poeta opera una sottile allusione alla parte iniziale di un altro testo, cioè l'incipit che, a causa della sua particolare posizione, rimane maggiormente impresso nella memoria⁵⁶. In questo caso, l'incipit che innesca il meccanismo della memoria non è quello dell'opera di un altro autore, ma di una propria.

Come già notato, anche nella traduzione dell'*Antigone*, Pasolini, allo stesso modo che nell'*Orestide*, attua diverse semplificazioni e rese ellittiche. Al v. 6 è eliminato il riferimento ai «mali» (κακῶν): «Ah, non c'è umiliazione, non c'è vergogna / non c'è disonore, non c'è infamia / ch'io non conosca, che non ci sia toccata!»⁵⁷ (οὐδὲν γὰρ οὔτ' ἀλγεινὸν οὔτ' ἄτης ἄτερ / οὔτ' αἰσχροῦν οὔτ' ἄτιμόν ἐσθ' ὅποιον οὐ / τῶν σῶν τε κὰμῶν οὐκ ὅπωπ' ἐγὼ κακῶν, «non c'è dolore o rovina, non c'è vergogna o disonore che io non abbia riconosciuto nei tuoi e nei miei mali», vv. 4-6).

Al v. 14, il poeta elimina la precisazione μιᾷ ἡμέρᾳ («in un solo giorno»). Ismene, dopo l'allocuzione iniziale di Antigone, così risponde: «Non ho mai avuto nessuna notizia di amici, / né dolce né dolorosa, da quando / io e te, Antigone, abbiamo perduto due fratelli, / morti uccidendosi con le loro mani»⁵⁸ (il testo greco specifica: «morti nello stesso giorno»).

Una interessante sostituzione 'semplificante' è al v. 77: nella chiusa del già citato significativo discorso di Antigone, in cui l'eroina tragica esprime la volontà di seppellire il fratello e in cui emerge profondamente l'impronta 'politica' e civile che Pasolini intende conferire alla tragedia, il poeta sostituisce «pietà» a «ciò che è stimato onorevole dagli dei» (τὰ τῶν θεῶν ἔντιμα): «Laggiù io giacerò per sempre. E tu rimani, / qui, se così vuoi, a far disonore alla pietà»⁵⁹. Il riferimento agli dei è eliminato nella direzione della semplificazione per uno spettatore contemporaneo, come già ampiamente notato riguardo all'*Orestide*. Nella stessa direzione corrono l'eliminazione dell'epiteto della città di Tebe, «dalle sette porte», al v. 101, la semplificazione di «correnti dircee» (cioè «del fiume Dirceo») in «fiume» ai vv. 104-105 e la resa del nesso di provenienza «di Api» (Ἀπιόθεν,

⁵⁶ Cfr. G. Nencioni, *Agnizioni di lettura*, «Strumenti Critici», 2, 1967, p. 192 e G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 5-6.

⁵⁷ TE, p. 1013.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 1016. Si può osservare, comunque, che «pietà» è introdotto anche per creare la rima con «città», presente nella

cioè «del Peloponneso») per mezzo del sinonimo semplificante «di Argo». Come già notato riguardo all'*Orestide*, anche i nomi di città, di fiume, di luogo della Grecia antica vengono eliminati o semplificati da Pasolini. Al v. 125 è il riferimento ad Ares a essere eliminato: «furia di guerra» al posto di «tumulto di Ares» (πάταγος Ἄρεος). Ai vv. 144-145, un'espressione lunga e articolata come «generati dallo stesso padre e dalla stessa madre» è contratta in «fratelli». Al v. 149 è eliminato un altro appellativo riferito alla città di Tebe: «fiorente di carri». Come già nell'*Orestide* Pasolini inoltre taglia i nomi propri che maggiormente potrebbero risultare incomprensibili. Così è ai vv. 156 e 211 dove, rispettivamente, è eliminato l'epiteto «figlio di Meneceo», riferito a Creonte, e la medesima espressione, «figlio di Meneceo», è sostituito dal nome «Creonte». Nessuno spettatore avrebbe compreso chi fosse Meneceo, mentre tutti, ovviamente, conoscono Creonte, che è uno dei personaggi principali della tragedia.

Numerosi sono anche i momenti in cui Pasolini realizza delle traduzioni estremamente libere o aggiunge delle parole non presenti nel testo originale. Al v. 39, ad esempio, all'interno di una battuta di Ismene, il poeta riferisce alla stessa Ismene l'aggettivo ταλαῖφρον («sciagurato») che invece ella rivolge alla sorella Antigone: «Io, povera sciagurata che sono! non c'è / niente ch'io possa fare o non fare!»⁶⁰ (τί δ', ὦ ταλαῖφρον, εἰ τάδ' ἐν τούτοις, ἐγὼ / λύουσ' ἂν εἴθ' ἄπτουσα προσθείμην πλέον; («se le cose stanno così, o sciagurata, che vantaggio ne avrei ad agire o a non agire?», vv. 39-40). Sarebbe troppo banale pensare ad un errore di Pasolini: è evidente invece che il traduttore qui vuole creare un netto contrasto fra Antigone e Ismene per rimarcare ancora di più la «marmorea volontà» di agire di quest'ultima. «Sciagurata» è Ismene e non Antigone perché la prima è persa nel vortice dell'incapacità di agire; la seconda, invece, nella resa pasoliniana viene connotata in senso opposto, caratterizzata cioè da un limpido proposito 'civile' da portare avanti ad ogni costo. Ismene, riferendo a se stessa l'epiteto in questione, sottolinea la sua impossibilità di operare nella realtà pure se, come notato in precedenza, anch'ella possiede una caratterizzazione forte e determinata. È proprio quest'ultima che le fa pronunciare quel «povera sciagurata che sono!» riferito a se stessa. Si ricordi, del resto, che già nell'*Agamennone*, Pasolini aveva riferito a Clitennestra, per tre volte, l'epiteto «povera donna» all'interno di allocuzioni della stessa Clitennestra (qui col preciso intento di

successiva battuta di Ismene.

abbassare le tonalità ‘alte della tragedia)⁶¹. Come Clitennestra, anche Ismene, da eroina tragica che intende portare avanti fino in fondo la sua scelta, si autodefinisce per mezzo di una formulazione che esprime angoscia e consapevolezza.

Antigone, invece, è colei che intende operare con «pura passione»⁶² per portare avanti il suo ideale sacro e civile. Se, come sopra osservato, Antigone, nella rilettura pasoliniana, si presenta anche come custode del sacro contro la ‘sconsacrazione’ portata avanti da Creonte, allora, proprio come in *Medea*, questo «conflitto di culture»⁶³ assume anche connotazioni politiche e civili.

Una libera e personale scelta di Pasolini è anche la traduzione di καλόν («bello») con «dolce» al v. 72, nella già citata allocuzione di Antigone nella quale la protagonista enuncia il suo proposito di seppellire il fratello («e mi sarà dolce per questo morire», καλόν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν). Nello stesso modo, successivamente, al v. 97, il poeta traduce l’avverbio οὐ καλῶς (letteralmente: «non in modo bello») con «senza dolcezza», in un momento in cui la stessa Antigone si riferisce alla propria eventuale morte: «Addio, lasciami – me e la mia follia – alla mia sciagura: comunque vada / il mio morire non sarà senza dolcezza»⁶⁴.

Una traduzione libera realizzata, quasi, con l’intento di creare un curioso calco italiano di una parola greca è al v. 111. Si tratta della parola «arso», modellata su ἀρθεις (participio aoristo passivo di αἶρω, «spinto»): «È l’esercito che Polinice / - arso da ambigue inquietudini / come un’aquila che cala e stride – portò violento [...]»⁶⁵.

Al v. 180, Pasolini attua una traduzione rivestita di tonalità solenni e auliche, probabilmente per caratterizzare in questo senso l’allocuzione di Creonte. Così si esprime il re: «Per me, chi regna senza ascoltare il consiglio / dei migliori della città, ma chiuso / in un insondabile ritegno – e non lo dico / solo da ora – è il peggiore degli uomini»⁶⁶ (vv.178-

⁶⁰ *Ivi*, p. 1014.

⁶¹ Cfr. *supra*, pp. 42-43: Così si conclude la lunga allocuzione di Clitennestra ai versi 320-350: «Ascolti questi discorsi da me donna» (v. 348). Pasolini così traduce: «Ecco i pensieri della povera donna ch’io sono». Al v. 1401, dopo l’uccisione di Agamennone, così Clitennestra si rivolge al Coro: «Mi tratti come una povera donna impazzita» (in greco γυναικὸς ἀφράσιμονος, «donna senza senno»). Al v. 1661, invece, è sempre la stessa Clitennestra che così chiude il suo discorso a Egisto, supplicandolo di non battersi a duello con il Capo Coro: «Io, una povera donna, dico questo: ascoltatevi!» (in greco: «questo è il discorso di una donna»).

⁶² Si ricordino i versi conclusivi de *Le ceneri di Gramsci*: «Ma io, con il cuore cosciente / di chi soltanto nella storia ha vita, / potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?» (TP I, p. 826).

⁶³ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, p. 103 e sgg.

⁶⁴ TE, p. 1017.

⁶⁵ *Ivi*, p. 1019.

⁶⁶ *Ivi*, p. 1020.

181). La frase «chiuso in un insondabile ritegno» è una traduzione libera, declinata verso tonalità auliche, del greco ἐκ φόβου του γλῶσσαν ἐγκλήσας ἔχει («tiene la bocca chiusa per la paura»).

Sempre all'interno del discorso di Creonte, al v. 190, Pasolini rende in modo esplicitivo la metafora dello Stato-nave presente nel testo. Di seguito, la porzione di testo (vv. 184-190) seguita da una mia traduzione letterale e da quella di Pasolini:

ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρῶν αἰεί,
οὔτ' ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὀρῶν
στείχουσαν ἀστοῖς ἀντι τῆς σωτηρίας,
οὔτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς
θείμην ἐμαυτῷ, τοῦτο γινώσκων ὅτι
ἦδ' ἐστὶν ἡ σώζουσα καὶ ταύτης ἔπι
πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιοῦμεθα.

Io non potrei tacere, e mi sia testimone Zeus che tutto vede, vedendo che la rovina, invece della salvezza, si profila dinanzi ai cittadini, né mai potrei considerare mio amico un nemico della patria, ben sapendo che solo ad essa dobbiamo la salvezza e che solo navigando su uno Stato prospero possiamo procurarci gli amici veri.

Io – e mi ascolti Iddio onnipresente –
nel caso che la patria fosse in pericolo
per qualche sciagura, ah certo non tacerei;
né avrei mai come amico un suo nemico:
perché so che la patria è la nave
che ci trasporta tutti, e solo in lei
possiamo farci degli amici veri⁶⁷.

Come si può vedere, Pasolini scioglie in forma esplicitiva la metafora nautica solamente allusa da Sofocle per mezzo del participio πλέοντες («navigando»). È evidente che una siffatta traduzione, estremamente libera – una traduzione che aggiunge porzioni di testo – è realizzata con un chiaro intento esplicitivo: il Creonte di Pasolini, in questo modo, spiega agli spettatori la complessa metafora assai frequente nella poesia antica, greca e latina⁶⁸. L'espressione «so che la patria è la nave / che ci trasporta tutti» è perciò

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Cfr. H. Blumenberg, *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1985.

un'aggiunta di Pasolini inserita per rendere in modo semplice e chiaro l'allusione attuata da Sofocle.

Una traduzione libera è al v. 212, nel momento in cui il Corifeo, rispondendo a Creonte, così si esprime: «Bene, sappiamo ciò che pensi, Creonte, / riguardo a ciò che è bene e ciò che è male»⁶⁹. Pasolini opera una generalizzazione: «ciò che è bene e ciò che è male», in realtà, è una resa del greco «[...] <παθεῖν> / τὸν τῆδε δύσθουν καὶ τὸν εὐμενῆ πόλει»⁷⁰ («[Tale a te piace che sia, figlio di Meneceo], quello che deve avere il difensore e il nemico di questa città»⁷¹). Il poeta, in questo punto, rende in modo assoluto (il «bene» e il «male») ciò che invece è riferito in maniera contingente alla città governata da Creonte.

Al v. 250, Pasolini introduce un termine aulico e colto di matrice pascoliana: «marra». Si pensi ad *Arano*, nella raccolta *Myricae* del poeta di Castelvecchio: «[...] arano: a lente grida, uno le lente / vacche spinge; altri semina; un ribatte / le porche con sua marra paziente»⁷². Con questo termine, Pasolini traduce il greco δίκηλλα («zappa a due punte»). È da poco giunta la Guardia al cospetto di Creonte e sta raccontando al re che qualcuno ha osato seppellire il cadavere di Polinice. Alla domanda di Creonte «chi è stato a osare questo?»⁷³, così risponde: «Non lo so. La terra non aveva segno di vanga, / né traccia di marra o di ruota: era compatta, / dura, tutta uguale. Niente faceva pensare / che qualcuno l'avesse toccata»⁷⁴. Così suona il relativo testo greco: οὐκ οἶδ'· ἐκεῖ γὰρ οὔτε του γενῆδος ἦν / πλῆγμ', οὐ δικέλλης ἐκβολή. στύφλος δὲ γῆ / καὶ χέρσος, ἀρρώξ οὐδ' ἐπημαξευμένη / τροχοῖσιν, ἀλλ' ἄσημος οὐργάτης τις ἦν («Non lo so. Là non c'era traccia di vanga o di zappa. Il terreno era duro e asciutto, non solcato da ruote di carri. Il colpevole non aveva lasciato tracce», vv. 249-252). Come già notato, Pascoli è un poeta molto amato da Pasolini, il quale, oltre ad avergli dedicato la tesi di laurea, lo ha tenuto presente come *exemplum* poetico⁷⁵. Il termine «marra», all'interno del discorso della Guardia, potrebbe suonare alquanto stridente: si tratta infatti di un termine aulico ed elevato inserito nel resoconto di un soldato tradotto da Pasolini in modo semplice e tendente alla prosa⁷⁶. Però, è proprio il

⁶⁹ TE, p. 1021.

⁷⁰ <παθεῖν> è integrazione di Alphonse Dain.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² G. Pascoli, *Miricae*, introduzione di P.V. Mengaldo, note di F. Melotti, Rizzoli, Milano, 1991, p. 187.

⁷³ TE, p. 1023.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Cfr. *supra*, p. 43 n. 207. Cfr. G. Borghello, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, cit.

⁷⁶ Cfr. quanto ho scritto in P. Lago, *Una nuova «locuzione ragionante» per il teatro. Pasolini traduttore dell'«Antigone»*, cit., p. 66.

rimando a Pascoli che, se così si può dire, ‘abbassa’ il termine «marra» al livello dell’intero discorso della Guardia. Infatti, le poesie di *Myricae* sono caratterizzate da tonalità umili e dimesse, legate ad un contesto agreste⁷⁷. La parola «marra» diventa immediatamente ‘umile’ e ‘dimessa’ se ricollegata all’universo pascoliano di *Arano*: una campagna autunnale spoglia e dominata dalla nebbia, mentre d’intorno lentamente inizia il lavoro dell’aratura. Il termine in questione, perciò, assume la caratteristica di un preciso segno linguistico inserito nella traduzione, con una particolare funzione allusiva.

Si possono considerare come traduzioni ‘libere’, infine, le rese di «Zeus» con «Dio» o «Iddio», nello stesso identico modo dell’*Orestia*: ad esempio, al v. 127 Pasolini rende Ζεὺς con «Iddio», mentre al v. 184 traduce con «Iddio onnipresente» il greco Ζεὺς ὁ πάνθ’ ὀρῶν ἀεί («Zeus che vede sempre tutto»). Inoltre, al v. 24, Pasolini introduce il termine «religione». Sta parlando Antigone e, riferendosi al diverso trattamento operato da Creonte nei confronti dei corpi di Eteocle e Polinice, così afferma: «Eteocle – così dicono – l’ha sepolto / secondo l’uso della nostra religione, / e l’ha dato all’onore dei morti»⁷⁸. Con l’espressione «secondo l’uso della nostra religione», il poeta traduce il greco σὺν δίκης / χρήσθαι δικαίων καὶ νόμου («ritenendo giusto servirsi delle norme rituali», vv. 23-24). Si può notare che anche nella traduzione appena iniziata del libro I dell’*Eneide*, Pasolini aveva introdotto la parola «religione» per tradurre «deos»⁷⁹. Del resto, tale parola gioca un ruolo non certo secondario all’interno della sua produzione poetica coeva: basti pensare, ad esempio, al titolo della raccolta *La religione del mio tempo* o a questi versi de *Le ceneri di Gramsci*: «attratto da una vita proletaria / a te anteriore, è per me religione / la sua allegria, non la millenaria / sua lotta»⁸⁰.

All’interno della traduzione dell’*Antigone*, Pasolini inserisce anche alcune figure di suono non presenti nel testo originale. Oltre alla presenza di rime in posizione interna o finale⁸¹, degni di nota sono due momenti, entrambi all’interno del canto del Coro, in cui il poeta crea *ex nihilo* delle allitterazioni. Uno è al v. 115, con un verso connotato dalla

⁷⁷ Cfr. G. Contini, *Discorso sul linguaggio di Pascoli*, in Id., *La letteratura italiana Otto-Novecento*, Rizzoli, Milano, 1992, p. 153.

⁷⁸ TE, p. 1014.

⁷⁹ Cfr. *infra*, p. 196.

⁸⁰ TP I, p. 820.

⁸¹ Cfr. ad esempio al v. 25: «[...] Ha ordinato / invece – dicono – che nessuno ricopra / di terra Polinice, e lo pianga, / morto infelice. Ha ordinato che resti / insepolto e ignorato, dolce esca / preziosa all’appetito degli uccelli» (TE, p. 1014); al v. 79: « ANTIGONE: [...] Laggiù io giacerò per sempre. E tu rimani, qui, se così vuoi, a far disonore alla pietà. / ISMENE: Non disonoro nulla, io: ma non sono capace / d’agire contro le norme della mia città!» (*ivi*, p. 1016).

ripetizione ossessiva dei suoni «r» e «t» (che intende trasmettere il caos della guerra e del combattimento): «contro la nostra terra, irto d'armi». Un altro è al v. 130 - «rovesciarsi ardente d'armi d'oro» - dove la ripetizione della «d» e della «r» intende ricreare il suono delle armi che cozzano fra di loro.

Gli ultimi punti da analizzare sono quelli in cui Pasolini si avvicina maggiormente alla sua traduzione 'guida', quella di Paul Mazon. Al v. 74, l'espressione ossimorica «piamente sacrilega», pronunciata da Antigone, traduce il greco ὄσια πανουργήσασα («avendo commesso una santa colpa»). Tale espressione altro non è se non la trasposizione del francese «saintement criminelle», riguardo alla quale Mazon dichiara di rifarsi a un verso dell'*Athalie* di Racine⁸². Al v. 135, nel canto del Coro, il nesso «nel suo delirio» traduce il greco μαινομένῃ ξὺν ὀρμῇ (letteralmente: «col suo attacco delirante»). Tale traduzione, ancora una volta, appare ispirata dal francese «dans son délire frénétique»⁸³. Pochi versi dopo, al 143, Pasolini traduce Ζεὺς τροπαίος (letteralmente: «Zeus che mette in fuga il nemico»), col semplice «Vittoria», probabile eco della relativa traduzione francese «Zeus des Victoires». Al v. 206, il poeta è poi probabilmente incorso in una incomprensione del francese. Così è il contesto (siamo verso la fine del lungo discorso iniziale di Creonte): «Io ordino / che resti a marcire insepolto, allegro / pasto dei rapaci e dei cani»⁸⁴. L'aggettivo «allegro», assolutamente non presente nel testo greco (καὶ πρὸς οἰωνῶν δέμας / καὶ πρὸς κυνῶν ἔδεστὸν αἰκισθέν significa «insepolto, pasto dei rapaci e dei cani»), è quasi sicuramente originato da una incomprensione del francese «jouet» («giocattolo», «trastullo»). Così, infatti, Mazon traduce i versi in questione: «J'entends qu'on le laisse là, cadavre sans sépulture, pâture et jouet des oiseaux ou des chiens»⁸⁵, cioè «pasto e trastullo degli uccelli e dei cani». Probabilmente, Pasolini, nella fretta, ha scambiato «jouet» per «joyeux», «gioioso», «allegro», e così è nata la *misinterpretation* del testo di Mazon. Questo errore, comunque, nonché gli altri punti della traduzione in cui il poeta si avvicina alla versione francese non possono indurre a pensare che Pasolini abbia tradotto esclusivamente o quasi esclusivamente (come voleva Degani, riguardo all'*Orestide*) dal francese⁸⁶. Come

⁸² Cfr. Sophocle, *Les Trachiniennes, Antigone*, cit., n. 1, p. 74: J'emprunte cette alliance de mots à Racine, *Athalie*, IV 3 «De leurs plus chers parents saintement homicides». Elle me paraît répondre exactement à la valeur de l'expression grecque ὄσια πανουργήσασ(α)».

⁸³ *Ivi*, p. 77.

⁸⁴ TE, p. 1021.

⁸⁵ Sophocle, *Les Trachiniennes, Antigone*, cit., pp. 79-80.

⁸⁶ Cfr. E. Degani, *Eschilo, Orestide, traduzione di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 188: «Si nota subito che la versione non

notato in precedenza, il poeta bolognese, in più di una occasione ha attuato delle scelte lessicali dipendenti direttamente dal testo greco. Quella di Mazon, come nel caso della versione eschilea, ha svolto quindi la funzione di traduzione-guida che Pasolini ha utilizzato per la sua *final revision*.

La traduzione parziale dell'*Antigone*, perciò, per mezzo di tutti questi espedienti di traduzione, avrebbe dovuto assumere l'aspetto quasi di una 'riscrittura' pasoliniana, sulla falsariga dell'*Orestide*. Anche nei pochi versi tradotti è inoltre possibile riscontrare quella «locuzione bassa, ragionante» – come Pasolini ebbe a scrivere nella *Lettera del traduttore* – già ampiamente presente nella versione eschilea, che avvicina lo stile delle traduzioni tragiche pasoliniane a quello che sarà lo stile del suo teatro a venire. Nell'*Antigone*, in alcuni casi, Pasolini inserisce dei nessi o delle espressioni per rendere più 'affabulatorie' e 'ragionanti' le allocuzioni dei personaggi, per evidenziare e caricare di senso la «parola» rispetto al «gesto», come avverrà nel suo teatro. Ad esempio, al v. 175, all'interno del lungo discorso di Creonte, inserisce un «lo so» (non presente in greco) connotato da una chiara impronta 'ragionativa': «Lo so, non si può comprendere l'animo, / il sentimento e l'idea di uno di noi / prima ch'egli non dia prova di sé governando»⁸⁷. Al v. 238, invece, è l'inserimento di «sia chiaro» a conferire un *habitus* esplicativo e 'razionale' alla risposta della Guardia a Creonte che gli chiede a cosa sia dovuta la sua ansia: «Ah, sia chiaro, quanto alla mia persona, / che non ho commesso il fatto, né ho visto / chi l'ha commesso. Non sono da punire»⁸⁸ (φράσαι θέλω σοι πρώτα τὰμαυτοῦ, «voglio riferirti dapprima notizie riguardo a me», v. 238). La Guardia, di fronte a Creonte, deve innanzitutto preparare la sua difesa, affermando che lui non ha colpa se qualcuno ha seppellito Polinice. L'introduzione di «sia chiaro», preceduto dall'interiezione «ah», serve da preludio a un discorso dominato dal raziocinio di una allocuzione di difesa (infatti, pochi versi dopo, dal 249 in poi, la Guardia pronuncerà la sua lunga 'arringa' difensiva).

La parziale traduzione dell'*Antigone*, perciò, appare molto simile, come stile e impronta generale, alla precedente versione della trilogia eschilea: come l'*Orestide*, essa racchiude in sé numerosi procedimenti personali attuati da Pasolini (i rimandi alla propria opera, le semplificazioni, le aggiunte, la creazione di figure retoriche) caratterizzati dalla

è mai stata condotta sul testo greco».

⁸⁷ TE, p. 1020.

⁸⁸ *Ivi*, p. 1023.

generale impronta 'politica' e perciò tesi a creare *ex novo* dei «toni civili». E, come l'*Orestide*, anche l'*Antigone* è avvolta da un *habitus* teatrale (anch'essa è una traduzione realizzata espressamente per la scena) che la caratterizza fin nel profondo come un importante laboratorio testuale dove Pasolini sperimenta la lingua e lo stile che utilizzerà nel suo teatro.

Le Trachinie in Affabulazione

Un importante modello di *Affabulazione* sono *Le Trachinie* di Sofocle: non è un caso, infatti, che Pasolini abbia inserito fra i personaggi della sua tragedia l'«Ombra» del tragediografo antico. Nel VI episodio, l'Ombra di Sofocle fa riferimento alle *Trachinie* quando così si rivolge al Padre:

Bene, immagina di essere sordo o di non capire il greco;
 e di sederti nella platea, davanti al palcoscenico,
 in cui si rappresentano... le *Trachinie*.
 (Poiché il tuo caso non tanto coincide con la presa del potere
 di Edipo, quanto, piuttosto, col funerale di Ercole.).
 Ebbene, mio barbaro,
 tu mi capiresti lo stesso; per metà,
 o per un quarto; non so; è certo,
 però, che mi capiresti lo stesso.
 Ecco, forse non capiresti,
 in una rappresentazione teatrale,
 cosa dice Ercole a suo figlio, quando gli chiede
 di portarlo, coi suoi compagni, in cima al monte
 e lì bruciarlo, con le sue mani di ragazzo?
 Oh sì, in qualche modo, tu lo capiresti!¹

Il personaggio dell'Ombra di Sofocle fa riferimento proprio alle *Trachinie* e, precisamente, ai momenti finali della tragedia, quando Ercole, ferito a morte dalla tunica, involontariamente inviata dalla moglie Deianira, intrisa del sangue del centauro Nesso,

¹ TE, p. 519.

chiede a suo figlio Illo di bruciare il proprio corpo sul monte Eta. L'Ombra di Sofocle, in *Affabulazione*, rappresenta il teatro tragico antico: al Padre, nei versi sopra citati, egli ribadisce l'importanza, nel teatro, oltre che della parola, della rappresentazione degli eventi per mezzo della realtà stessa². L'oggettività e la razionalità sono alla base della concezione pasoliniana del teatro. Come già osservato, per Pasolini, esso deve configurarsi come «*un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica, sul piano più democratico e razionale possibile*»³. Nel Prologo, l'Ombra di Sofocle fa coincidere l'«oggettività» dei versi della tragedia proprio con la sua apparizione: «A quel momento le cose cambieranno; / e questi versi avranno una loro grazia, / dovuta, stavolta, a una certa loro oggettività». Ancora una volta, Pasolini pone il teatro antico come paradigma di oggettività e razionalità. Come è stato notato, l'Ombra di Sofocle, parlando con il Padre, in opposizione alla parola borghese, pronuncia una parola capace di essere contemporaneamente corpo, realtà e rappresentazione⁴.

Anche nel poemetto *Poeta delle Ceneri* (1966-1967), introducendo la sinossi del dramma, Pasolini attua un riferimento alla tragedia di Sofocle, nel momento in cui Ercole chiede al figlio di portarlo sul monte e bruciarlo:

Ricordi Eracle

che chiede al figlio di chiamare tutti i suoi compagni

più forti, e di portarlo sulle spalle,

in cima al monte vicino alla città,

il monte della città

quello ch'è meta di pellegrinaggi e di avventure di ragazzi,

come succede nei mondi preindustriali?

E giunti lì in cima, il figlio e gli altri ragazzi,

² Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 149: «Riprendendo le riflessioni metateatrali di *Orgia*, Pasolini porta qui alla massima consapevolezza teorica la propria idea di teatro come imitazione della realtà attraverso la realtà. La riflessione nel sesto episodio parte da considerazioni sulla doppia natura della parola teatrale: la scrittura e la pronuncia. La comprensione della parola avviene a due livelli: quello della lettura e quello della recitazione. È necessario che la società borghese, destinataria diretta dello spettacolo, veda teatralmente la realtà evocata dalla parola per poter comprendere le intenzioni del poeta che mostra la realtà».

³ SLA II, p. 2492.

⁴ F. Pisanelli, *Pour une 'mise en scène' de la parole: «Affabulazione» de Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio*, a cura di L. El Ghaoui, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2009, p. 60: «À la parole bourgeoise qui est lue et qui fait recours à une raison de type illuministe pour saisir les énigmes et pour s'emparer de toute forme de pouvoir, Pasolini oppose une parole prononcée capable d'être à la fois corps, réalité et représentation». Cfr. anche D. Ward, *A Poetics of Resistance. Narrative and the Writings of Pier Paolo Pasolini*, Associated University Press, London,

avrebbero dovuto preparargli il rogo,
e farlo morire?
Entra in quel sogno, se sei padre⁵.

Affabulazione mette in scena un rapporto conflittuale tra il personaggio del Padre e quello del Figlio. È lo stesso Pasolini, nelle interviste rilasciate a Jon Halliday e a Jean Dufлот, ad attribuire a tale conflitto una indiscutibile centralità all'interno del suo dramma, conflitto che possiede una sicura origine autobiografica⁶. La tragedia è introdotta da un Prologo che, come già ricordato, è recitato dall'Ombra di Sofocle. Si articola poi in otto Episodi e si chiude con un Epilogo. L'ambientazione è quella dell'alta borghesia milanese, la stessa di *Teorema*⁷.

La presenza delle *Trachinie*, in *Affabulazione*, era assai più netta nella prima stesura del dramma. Nel dattiloscritto denominato come «A» nelle relative *Note e notizie sui testi* dell'edizione Mondadori, alla tragedia era apposta un'epigrafe tratta dal testo sofocleo («Di ogni cosa il colpevole è Dio»)⁸, poi sostituita da una citazione da Sade. L'influsso delle *Trachinie* si faceva comunque sentire maggiormente a livello testuale. Una precedente scrittura del VI episodio (ancora più antico di A⁹), poi sostituito da un dialogo fra l'Ombra di Sofocle e il Padre, è liberamente modellata sulla parte finale della tragedia di Sofocle (con alcuni inserimenti di versi tradotti dallo stesso Pasolini) in cui Ercole morente dialoga con il figlio Illo¹⁰. Pasolini attua una riscrittura di una parte delle *Trachinie*, creando quindi un testo che si pone in un rapporto ipertestuale con la tragedia sofoclea¹¹. Si può ricordare che

1995, p. 163 e seguenti.

⁵ TP II, pp. 1284-1285.

⁶ Cfr. P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday (1968-1971)*, ora in SPS, p. 1286: «Avevo sempre pensato di odiare mio padre ma di recente, scrivendo uno dei miei ultimi drammi in versi, *Affabulazione*, che tratta del rapporto fra padre e figlio, mi sono accorto che, in fondo, gran parte della mia vita erotica ed emozionale non dipende da odio contro di lui, ma da amore per lui, un amore che mi portavo dentro fin da quando avevo circa un anno e mezzo, o forse due o tre, non so... almeno così mi è parso di poter ricostruire la vicenda». Cfr. anche Id., *Il sogno del Centauro. Incontri con Jean Dufлот [1969-1975]*, ora in SPS, p. 1408, p. 1409: «Ultimamente, mentre scrivevo *Affabulazione*, una *pièce* che tratta, come *Teorema* o *Edipo re*, dei rapporti tra genitori e figli (nella fattispecie, di un rapporto «particolare» tra un padre e suo figlio), mi sono reso conto che tutta questa vita emozionale ed erotica che facevo dipendere dal mio odio avrebbe potuto benissimo spiegarsi, anzitutto, con l'amore per mio padre: un amore che deve probabilmente risalire ai miei due o tre primi anni, senza che possa dare ulteriori precisazioni su questo periodo».

⁷ Cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 444-449; S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 147-151; E. Liccioli, *La scena della parola*, cit., pp. 295-301.

⁸ Cfr. TE, p. 1171.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 1180.

¹⁰ Cfr. G. Greco, «*The body in pain*»: la morte di Eracle (Sofocle, «*Trachinie*», vv. 983-1274) in «*Affabulazione*» di Pasolini (VI Episodio), «*Quaderni del Novecento*», 6, 2009, pp. 103-120.

¹¹ Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, cit., p. 10 e seguenti.

anche *Pilade* si situa in rapporto di ipertestualità rispetto ad un'altra opera, l'*Oresteia* di Eschilo: in questo caso, il poeta realizza – per utilizzare la definizione di Genette - una «continuazione ciclica»¹², cioè una continuazione immaginaria dei fatti rappresentati nella trilogia eschilea. La pratica ipertestuale attuata con la riscrittura delle *Trachinie* in *Affabulazione* si avvicina di più a quanto Pasolini realizzerà in *Petrolio*, cioè la riscrittura di una parte dei *Demoni* di Dostoevskij. Nel romanzo, infatti, la «festa antifascista» organizzata dalla potente Giulia Miceli è una riscrittura della festa messa in atto da Julia Michailovna, descritta nei primi due capitoli della terza parte de *I demoni*. Gli appunti di *Petrolio* dal 129 al 129 c (nei quali è descritta la festa) sono praticamente ‘ricopiati’ dal romanzo di Dostoevskij: vengono solamente cambiati i nomi, mentre alcune situazioni vengono ‘adattate’ alla contemporaneità¹³.

In *Affabulazione*, comunque, l'autore si spinge anche più in là, realizzando, come già accennato, la traduzione di alcuni versi, inseriti all'interno della sua riscrittura. Perciò, i versi della tragedia di Sofocle vengono inseriti all'interno di un nuovo contesto che, per mezzo della riscrittura, allude alla trama delle *Trachinie*. Nella ripresa della tragedia sofoclea in *Affabulazione*, Pasolini opera inoltre una rilettura della Grecia antica, nonché del mito e della tragedia, che va in una direzione opposta rispetto alla caratterizzazione «barbarica» che connotava sia la traduzione in chiave ‘civile’ e ‘politica’ dell'*Orestide*, sia gli *Appunti per un'Orestide africana* che le trasposizioni cinematografiche di *Edipo re* e *Medea*. In tutte queste opere, come è stato notato, Pasolini rilegge la grecità per mezzo della tematica della «barbarie», a lui molto cara, proponendo una Grecia antica rivestita di connotazioni arcaiche, ‘riambientata’ in paesi del Terzo Mondo o comunque non occidentali, popolata di personaggi impersonati da attori sottoproletari o appartenenti a quegli stessi paesi del Terzo Mondo¹⁴. Le *Trachinie* in *Affabulazione* vengono invece trasposte nel mondo

¹² Cfr. *ivi*, pp. 203-212.

¹³ Cfr. P. Lago, «*Petrolio*», *la morte e i cultural studies*, «Rivista di Letterature Moderne e Compare», 61, 2008, p. 41.

¹⁴ Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., introduzione, *Una Grecia barbarica*, p. 21: «Le tematiche della barbarie creano un filo rosso tra le varie opere ispirate dalla tragedia greca. [...] A una tematica barbarica corrisponde un'ambientazione barbarica, con piena solidarietà tra forma dell'espressione e forma di contenuto. I film di Pasolini sono quanto di più lontano si possa immaginare dalla ricostruzione archeologica (che, nel caso di soggetti antichi, scade quasi inevitabilmente nel kitsch): alla solarità accecante del Marocco (dove è girata la parte mitica dell'*Edipo re*), alle architetture arcaiche in pietra della Cappadocia (la Colchide di *Medea*), ai bastioni di una città siriana, Alep (Corinto in *Medea*, contaminata con la piazza dei Miracoli di Pisa), sono associati costumi in cui si incrociano svariate culture arcaiche, e musiche provenienti per lo più da aree non occidentali (africane, tibetane, giapponesi, rumene); mentre a più riprese vengono raffigurati riti, feste, danze, e altri momenti sociali arcaici (matrimoni, funerali) grazie all'andamento quasi picaresco che assume talvolta il racconto nelle parti indipendenti dal dramma greco, cioè negli antefatti (soprattutto quello di *Edipo re*)».

ovattato dell'alta borghesia industriale milanese: niente di più lontano, nell'ottica dell'autore, dal vitale universo «barbarico». Come già accennato, l'ambientazione del dramma – l'alta borghesia milanese - è la stessa di *Teorema*. In questo film, prima dell'arrivo dell'Ospite, l'ambiente è connotato da un silenzio quasi 'subacqueo' e dalla mancanza del colore¹⁵: immagini 'lontane' e irreali estremamente diverse dal *pastiche* 'carnevalesco' di colori accesi che connotano i costumi e le ambientazioni di film come *Edipo re* o *Medea*, dove la stessa modalità delle inquadrature possiede una forza ctonia vibrante nel tremolio della macchina da presa portata a mano dallo stesso regista¹⁶. Anche lo stile della versione romanzesca di *Teorema* è freddo, lineare e 'oggettivo', come un teorema appunto, lontano dalla mescolanza 'magmatica' degli stili che caratterizza altre opere narrative pasoliniane.

Ercole e il figlio Illo, in *Affabulazione*, vengono 'riletti' sotto le sembianze di due personaggi borghesi: un padre industriale e suo figlio. La tragedia antica, in questo caso, non rivive sotto una veste «barbara», bensì borghese. Del resto, come ha notato Stefano Casi, nell'opera di Pasolini, in definitiva, non c'è alcuna differenza tra personaggio borghese e personaggio tragico: «il nuovo eroe tragico è dunque il personaggio borghese poiché, come dice Lukács, l'appartenenza stessa alla borghesia è simbolo tragico»¹⁷. Si può inoltre ricordare che proprio in *Teorema*, nel capitolo 18, *Inchiesta sulla donazione della fabbrica*, Pasolini riflette, in forma di appunti, sulla tragicità della borghesia:

«E se la borghesia – identificando a sé l'intera umanità – non ha più nessuno al di fuori di se stessa cui deferire l'incarico della propria condanna (che essa non ha mai saputo o voluto pronunciare), *la sua ambiguità non è divenuta finalmente tragica?*»

.....

«Tragica perché, non avendo più una lotta di classe da vincere – con qualsiasi mezzo, anche criminale, come l'idea di Nazione, di Esercito, di Chiesa confessionale ecc. – essa è rimasta sola di fronte alla necessità di sapere ciò che essa è?»¹⁸.

Sempre in *Teorema*, Lucia, la moglie dell'industriale Paolo, si paragona a un personaggio

¹⁵ Cfr. P. Brunetta, *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni*, Liviana, Padova, 1970, pp. 112-113.

¹⁶ Cfr. B. Amengual, *Quand le mythe console de l'Histoire: «Edipe roi»*, in *Pasolini (1). Le mythe et le sacré*, a cura di M. Estève, «Études Cinématographiques», 109-111, 1976, pp. 85-86.

¹⁷ S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 180. Cfr. anche F. Pisanelli, *Pour une 'mise en scène' de la parole: «Affabulazione» de Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 52.

¹⁸ RR II, p. 1052.

tragico. Così, infatti, ella conclude il suo monologo in poesia: «e parlo come nel monologo del personaggio di una tragedia!»¹⁹.

L'universo della tragedia antica irrompe anche all'interno di *Affabulazione*: nella stesura definitiva, per mezzo del personaggio dell'Ombra di Sofocle, che funge anche da *persona proloquens*; nella prima stesura, per mezzo, appunto, dell'assimilazione del Padre all'Ercole delle *Trachinie*, tragedia in cui il personaggio mitico, eroe famoso per la sua forza e la sua virilità, appare in veste sorprendentemente 'umana' e quasi femminile²⁰. L'episodio VI della prima stesura, che contiene il dialogo ripreso molto da vicino dalla tragedia sofoclea, nella stesura definitiva verrà significativamente sostituito da un dialogo fra l'Ombra di Sofocle e il Padre in cui, dopo un preciso riferimento alle stesse *Trachinie*, viene avviata una disquisizione sulle modalità della rappresentazione teatrale.

Come già osservato, Pasolini non compie una vera e propria traduzione ma inserisce, all'interno di un contesto che allude alla tragedia di Sofocle, alcuni versi ripresi dal testo delle *Trachinie*. Nel VI episodio poi escluso dalla versione definitiva, dopo un breve dialogo fra la Madre e il Medico, il Padre inizia il suo lungo monologo in cui si lamenta per le ferite provocate dalla veste avvelenata inviatagli dalla moglie. Il monologo è introdotto dall'urlo, immediatamente seguito dalla parola «aiuto»: «Ah, aaaaaaaah, aiuto...»²¹. Il Padre, nel corso del suo monologo e nelle sue successive battute, si esprimerà diverse altre volte per mezzo dell'urlo. Probabilmente, l'introduzione reiterata dell'urlo è stata ispirata a Pasolini dai vv. 1143-1145 della tragedia, in cui Ercole pronuncia interiezioni greche che indicano sofferenza: *ιὸὺ ἰὸὺ δύστηνος, οἴχομαι τάλας· / ὄλωλ' ὄλωλα, φέγγος οὐκέτ' ἔστι μοι. / οἴμοι, φρονῶ δὴ ξυμφορᾶς ἴν' ἔσταμεν*²² («Ahimè, ahimè, me infelice, questa è la fine, sono perduto, perduto, non c'è più luce per me. Ahimè, capisco finalmente a quale punto di male sono arrivato»).

All'inizio del monologo, il Padre afferma che è stata la moglie ad ucciderlo e successivamente passa a descrivere le ferite provocategli dalle vesti avvelenate che lo stanno conducendo alla morte: «In mezzo alle fiamme, tua madre... / tua madre, mi ha fatto

¹⁹ *Ivi*, p. 975. Cfr. P. Lago, *Da Clitennestra a Medea. La caratterizzazione di alcune figure femminili tragiche in Pasolini*, «Studi pasoliniani», 11, 2017, pp. 44-45.

²⁰ Cfr. P. E. Esterling, *Introduction*, in Sophocles, *Trachiniae*, a cura di Id., Cambridge University Press, Cambridge, 1982, pp. 6-7.

²¹ TE, p. 554.

²² Il testo greco utilizzato per le citazioni è quello stabilito da Alphonse Dain nell'edizione delle Belles Lettres, Paris, 1955.

morire... / Non resisto, ragazzo mio, vedi qui, / le chiazze rosse / è sangue bruciato, / tutto il corpo pieno, / se mi muovo si screpola, ogni fessura mi arriva / fino al cuore»²³. Questi versi appaiono come la libera traduzione della parte iniziale del monologo di Ercole (vv. 1046-1111) quando l'eroe, dopo aver affermato che è stata la sua sposa Deianira ad ucciderlo, comincia a descrivere le proprie ferite. Il procedimento di traduzione adottato da Pasolini è caratterizzato dalle stesse modalità adottate nelle precedenti versioni dell'*Orestide* e dell'*Antigone*, miranti cioè a una resa ellittica e 'abbreviata'. Il poeta 'taglia' tutta la parte iniziale dell'allocuzione di Ercole in cui si infittiscono i riferimenti a personaggi mitici. I due versi iniziali del monologo del Padre («In mezzo alle fiamme, tua madre... / tua madre, mi ha fatto morire») riassumono i versi greci dal 1046 al 1052:

ὦ πολλὰ δὴ καὶ θερμὰ κοῦ λόγῳ κακὰ
καὶ χερσὶ καὶ νότοισι μοχθήσας ἐγώ·
κοῦπω τοιοῦτον οὔτ' ἄκοιτις ἢ Διὸς
προύθηκεν οὔθ' ὁ στυγνὸς Εὐρυσθεὺς ἐμοί,
οἶον τόδ' ἢ δολῶπις Οἰνέως κόρη
καθῆψεν ὤμοις τοῖς ἐμοῖς Ἐρινύων
ὕφαντὸν ἀμφίβληστρον, ᾧ διόλλυμαι.

Ahimè, che con le mani e con le spalle tanti mali patii, che a raccontarli scottano! Un male simile né Era, sposa di Zeus, m'aveva inferto mai, né l'abborrito Eurísteo – qual è questa rete, trama d'Erinni che mi fa morire, che gettò sulle mie spalle la figlia d'Èneo dal perfido viso²⁴.

Successivamente, Pasolini condensa in modo ellittico i vv. 1053-1057. Di seguito, il testo originale, la traduzione di Pontani e la resa libera pasoliniana, già precedentemente citata:

πλευραῖσι γὰρ προσμαχθὲν ἐκ μὲν ἐσχάτας
βέβρωκε σάρκας, πλεύμονός τ' ἀρτηρίας
ῥοφεῖ ξυνοικοῦν, ἐκ δὲ χλωρὸν αἷμά μου
πέπωκεν ἤδη, καὶ διέφθαρμαι δέμας

²³ TE, p. 554.

²⁴ Sofocle, *Tutte le tragedie*, a cura di F.M. Pontani, cit., p. 284.

τὸ πᾶν, ἀφράστῳ τῆδε χειρωθεὶς πέδη.

S'è appiccicata ai fianchi, ha divorato le più intime fibre, nelle vene dei miei polmoni s'insedia e le sugge, e ha già bevuto tutto il sangue vivo, sono distrutto nell'intero corpo dalla morsa di questi indefinibili ceppi²⁵.

Non resisto, ragazzo mio, vedi qui,
le chiazze rosse
è sangue bruciato,
tutto il corpo pieno,
se mi muovo si screpola, ogni fessura mi arriva
fino al cuore...²⁶.

Pasolini rende in forma ellittica ed abbreviata, oltre che in modo molto più libero rispetto alla traduzione dell'*Orestide*, soprattutto i versi 1056-1057. Questi ultimi, nella traduzione di Pontani, precedentemente citata, così suonano: «sono distrutto nell'intero corpo dalla morsa di questi indefinibili ceppi». La resa pasoliniana è breve e concisa: «tutto il corpo pieno». Pasolini, inoltre, sostituisce i «polmoni» (πλεύμονός) del testo originale con il «cuore», un termine che possiede, rispetto al preciso riferimento anatomico del testo sofocleo, diversi echi metaforici. I versi citati sopra, all'interno del monologo del Padre, vengono poi ripetuti in forma variata, ma con una precisa allusione al testo originale. Pasolini ripete i versi variandoli, espandendoli nel monologo con altre riprese del greco. I versi 1055-1057 (ἐκ δὲ γλωρὸν αἶμά μου / πέπωκεν ἤδη, καὶ διέφθαρμαι δέμας / τὸ πᾶν, ἀφράστῳ τῆδε χειρωθεὶς πέδη, «e ha già bevuto tutto il sangue vivo, sono distrutto nell'intero corpo dalla morsa di questi indefinibili ceppi») vengono ripresi successivamente in forma variata, ma riconoscibile: «Sì, non erano vestiti, ma lacci da stringere / sul sangue fresco, come un mazzo di rose crude»²⁷. Si può notare l'espressione «sangue fresco» per mezzo della quale Pasolini traduce alquanto fedelmente γλωρὸν αἶμά («sangue fresco»), che appare come una variazione del precedente «sangue bruciato». Risulta inoltre interessante che il poeta renda il greco πέδη («ceppi per legare i piedi») con «lacci». Con «liens»

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ TE, p. 554.

²⁷ *Ibidem*.

(«lacci»), infatti, traduce Paul Mazon che, come già visto, è il traduttore che Pasolini utilizza come *exemplum* prediletto sia nell'*Orestide* che nell'*Antigone*. Così i versi 1055-1057 nella versione francese di Mazon (che rende fedelmente *χλωρὸν* con «frais»): «Il a déjà humé tout mon sang frais, et mon corps entier succombe sous l'emprise de ces liens sans nom»²⁸.

All'interno del monologo iniziale e nel successivo lungo monologo del Padre, Pasolini inserisce poi, in forma iterata, il motivo della colpevolezza della moglie di Ercole che l'eroe ribadisce a più riprese nel dialogo con il figlio. Ad esempio, verso la fine del primo monologo, si legge: «Aaaaaaah, / è lei, la madre borghese mia moglie, / pulita e profumata come una spada, senza infezione, / tutta fatta a via Montenapoleone, che mi ha legato»²⁹. E, successivamente: «È stata tua madre / a mandarmi queste vesti / che mi fanno morire [...] / Lei non poteva regalarmi che vestiti così, / figlio, da farmi riconoscere subito / dagli altri privilegiati con vestiti simili»³⁰. Ai vv. 1108-1111 delle *Trachinie* Ercole minaccia di punire Deianira: τὴν γε δράσασαν τάδε / χειρώσομαι κάκ τῶνδε· προσμόλοι μόνον, / ἴν' ἐκδιδαχθῆ πᾶσιν ἀγγέλλειν ὅτι / καὶ ζῶν κακοῦς γε καὶ θανῶν ἐτισάμην («l'autrice di questi mali, sia pure in questo stato. Che s'accosti, e imparerà, sì da ridirlo a tutti, che vivo e morto ho punito i malvagi»³¹). Nel successivo dialogo con Illo, l'eroe morente ribadisce la colpevolezza di Deianira controbattendo il figlio che cerca di convincerlo che lei, in realtà, agì a fin di bene (vv. 1122-1139):

Ἵλλος

τῆς μητρὸς ἦκω τῆς ἐμῆς φράσεων ἐν οἷς
νῦν ἐστὶν ὡς θ' ἠμαρτεν οὐχ ἐκουσία.

Ἡρακλῆς

ὃ παγκάκιστε, καὶ παρεμνήσω γὰρ αὖ
τῆς πατροφόντου μητρὸς, ὡς κλύειν ἐμέ;

Ἵλλος

ἔχει γὰρ οὕτως ὥστε μὴ σιγᾶν πρέπειν.

Ἡρακλῆς

²⁸ Sophocle, *Les Trachiniennes, Antigone*, cit., p. 53.

²⁹ TE, p. 554.

³⁰ *Ivi*, p. 555.

³¹ Sofocle, *Tutte le tragedie*, a cura di F.M. Pontani, cit., p. 286.

οὐ δῆτα τοῖς γε πρόσθεν ἡμαρτημένοις.

Ἵλλος

ἀλλ' οὐδὲ μὲν δὴ τοῖς γ' ἐφ' ἡμέραν ἐρεῖς.

Ἡρακλῆς

λέγ', εὐλαβοῦ δὲ μὴ φανῆς κακὸς γεγώς.

Ἵλλος

λέγω· τέθνηκεν ἀρτίως νεοσφαγῆς.

Ἡρακλῆς

πρὸς τοῦ; τέρας τοι διὰ κακῶν ἐθέσπιας.

Ἵλλος

αὐτὴ πρὸς αὐτῆς, οὐδενὸς πρὸς ἐκτόπου.

Ἡρακλῆς

οἴμοι· πρὶν ὡς χρῆν σφ' ἐξ ἐμῆς θανεῖν χερός;

Ἵλλος

κἂν σοῦ στραφεῖη θυμός, εἰ τὸ πᾶν μάθοις.

Ἡρακλῆς

δεινοῦ λόγου κατῆρξας· εἰπέ δ' ἦ νοεῖς.

Ἵλλος

ἅπαν τὸ χρῆμ', ἥμαρτε χρηστὰ μωμένη.

Ἡρακλῆς

χρήστ', ὦ κάκιστε, πατέρα σὸν κτείνασα δρᾶ;

Ἵλλος

στέργημα γὰρ δοκοῦσα προσβαλεῖν σέθεν

ἀπήμπλαχ', ὡς προσεῖδε τοὺς ἔνδον γάμους.

ILLO

Io dirò di mia madre, in quale stato versa, che sbaglio involontario fece.

ERACLE

Sciagurato, e la nomini di nuovo, la madre parricida? E io t'ascolto?

ILLO

È in uno stato... non si può tacere.

ERACLE

Non si può, certo, date le sue colpe.

ILLO

Non si tratta, vedrai, di fatti d'oggi.

ERACLE

Parla, ma non mostrarti vile, bada!

ILLO

Parlo. È morta che non è tanto: uccisa.

ERACLE

Da chi? Brutta notizia, e sconcertante.

ILLO

Da sé, senza il concorso di nessuno.

ERACLE

Prima ch'io l'uccidessi di mia mano?

ILLO

Cambiarebbe il tuo cuore, se sapessi...

ERACLE

Strano esordio. Ma di' quello che pensi.

ILLO

È tutto qui: volle il bene, sbagliò.

ERACLE

Era un bene ammazzare il padre tuo?

ILLO

Volle mandarti un filtro, come vide la nuova sposa in casa, e si sbagliò³².

Questo dialogo, in cui Illo spiega a Ercole che la madre ha involontariamente provocato le sue sofferenze e l'eroe ribatte invece calcando il proprio odio verso Deianira, è trasformato da Pasolini in monologo. Sparisce la forma dialogica e le battute del figlio vengono inglobate all'interno di un altro monologo del Padre:

È stata tua madre, figlio,

a ridurmi così.

No? Tu dici che non è vero? Che non è vero?

³² *Ivi*, pp. 286-287.

Che lei è innocente?
Che era mia moglie, è vero, ma era innocente?
Che nei vestiti non sapeva che ci fosse il veleno?
Che credeva che ci fosse un'altra sostanza?
La sostanza dell'amore? della vittoria?
Sei certo, sei certo, che era così?
Forse, figlio, tu hai ragione perché sei ragazzo.
Ti credo. Ma io muoio³³.

Come ha osservato Casi, in *Affabulazione*, Pasolini ha attuato lo stesso procedimento – la trasformazione, cioè, di un dialogo in monologo - nell'Epilogo, quando il Padre riferisce al clochard Cacarella ciò che è accaduto fuori scena raccontando come ha ucciso il Figlio³⁴. In questo caso, il procedimento di inserimento del dialogo all'interno del monologo appare più palese, poiché le battute del Figlio vengono introdotte dalle virgolette e riportate dal padre³⁵. L'inserimento nel monologo trasforma il dialogo «in una proiezione virtuale del dialogo stesso, togliendogli dunque ogni reale valore comunicativo, e anzi rafforzando il valore veicolante del monologo»³⁶. Infatti, sempre secondo Casi, la stessa forma dialogica, nelle tragedie di Pasolini, assume una veste peculiare, fundamentalmente diversa da quella della tradizione drammaturgica moderna: il dialogo – come anche il monologo - non assurge più a una funzione comunicativa ma si trasforma in una sorta di «canto a due voci»³⁷. Il dialogo 'classico', presente nella tragedia sofoclea, viene 'destrutturato' e quasi svuotato di senso per mezzo dell'eliminazione di una delle due voci dialogiche, sostituita dall'unica voce del Padre. Del resto, in questo dialogo, la voce del Figlio è quasi annichilita, in quanto si riduce a pronunciare battute scarse e ripetitive, invitando il padre a calmarsi. Solo le sue ultime due battute, in un registro completamente diverso, giungeranno improvvisamente e inaspettate nell'esprimere odio e mancanza di pietà nei confronti del Padre³⁸. Con

³³ TE, p. 556.

³⁴ Cfr. S. Casi, *Funzione del dialogo e del monologo nelle tragedie di Pasolini*, «Studi pasoliniani», 6, 2012, pp. 38-39.

³⁵ Cfr. TE, p. 545: «Se vuoi saperlo, ecco com'è andata: / quando ho aperto la porta e sono entrato, / lui si è messo a gridare: "Lasciami, va' via di qua!" E io: "Ce ne andremo insieme!" / E lui: "Basta, posso ancora salvarmi". Allora io / mi sono messo a urlare: "Aaaaaaaah", / quando io mi sveglierò dal sogno...". E lui, infine: / "Perché mi è stata tolta la vita?"

³⁶ S. Casi, *Funzione del dialogo e del monologo nelle tragedie di Pasolini*, cit., p. 39.

³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 23-28.

³⁸ La penultima battuta del Figlio così suona: «Mi fai schifo, più che pietà; e vorrei davvero / finirti, qui, dove ti trovi! / Cosa mi chiedi nel tuo delirio di carcassa, / d'uomo marcito su se stesso?...» (TE, p. 559); così l'ultima: «Non manterrò i

l'inserimento del dialogo nel monologo, Pasolini non attua una traduzione vera e propria, ma soltanto un'allusione: le battute di Illo vengono inglobate nel monologo del Padre e, al suo interno, esse vengono abbreviate e modificate mantenendo solamente il senso del testo sofocleo.

Successivamente, il Padre pronuncia una serie di versi che possiedono un riscontro diretto nel testo originale: «Io sapevo che questa era la mia morte! / Quella sostanza era la sostanza di un morto: / e io sapevo che sarei stato ucciso da un morto!»³⁹. Ai versi 1159-1161 delle *Trachinie*, Ercole afferma di aver appreso dal proprio padre che nessun vivo lo avrebbe mai ucciso, ma un morto: ἐμοὶ γὰρ ἦν πρόφαντον ἐκ πατρὸς πάλαι, / τῶν ἐμπνεόντων μηδενὸς θανεῖν ὕπο. / ἀλλ' ὅστις Ἴδου φθίμενος οἰκήτωρ πέλοι («Mi fu svelato da mio padre che nessun vivo mai m'avrebbe ucciso, ma un morto, abitatore dell'Averno»⁴⁰). Anche in questo caso, la traduzione realizzata da Pasolini appare molto libera: la frase «e io sapevo che sarei stato ucciso da un morto!» rende in forma ellittica e concisa, secondo il solito procedimento abbreviante adottato dal poeta, i versi precedentemente citati della tragedia di Sofocle.

Un'altra ripresa del testo sofocleo sotto forma di allusione, in *Affabulazione*, si ha nel momento in cui il Padre chiede al Figlio di condurlo sul monte più alto della Brianza e di bruciarlo. Allo stesso modo, nelle *Trachinie*, Ercole morente chiede a Illo di portarlo sul monte Eta e di dargli fuoco. La prima libera ripresa del testo originale è quando il Padre chiede, in forma iterata, al Figlio di giurargli di fare «quello che ti dico»: «Ora mi devi giurare... / che farai quello che ti dico. Me lo giuri? Per / quanto sta in te? Me lo giuri? Sia pure con / incertezza? Cosa c'è di più sacro per un figlio / che compiere le ultime volontà di un padre?»⁴¹. Al v. 1185, Ercole chiede al figlio di giurare in nome di Zeus: ὄμνυ Διὸς νῦν τοῦ με φύσαντος κάρα («Giura sulla testa di Zeus che mi creò»). La richiesta del giuramento è ripetuta al v. 1187: ἢ μὴν ἐμοὶ τὸ λεχθὲν ἔργον ἐκτελεῖν («di fare ciò che ti dirò»). Nel testo sofocleo non è presente la ripetizione dell'imperativo «giura» (ὄμνυ): è invece presente nella traduzione di Mazon, il quale ripete nelle due battute di Ercole (versi 1185 e 1187) la formula «jure». La ripetizione di «giura», in Pasolini, potrebbe quindi derivare dalla traduzione francese. Successivamente, il Padre esplicita la sua richiesta:

giuramenti; non compirò / nessuna delle tue volontà. / Il mio solo dovere è non aver pietà» (*ibidem*).

³⁹ *Ivi*, p. 556.

⁴⁰ Sofocle, *Tutte le tragedie*, cit., p. 287.

Ebbene, *Dopo*, andrai, chiamerai i tuoi compagni
più cari, più forti,
e piano piano,
con la grazia della gioventù,
non con la forza di questi servi,
mi porterai su,
lassù in cima,
lo vedi?, la cima,
la cima del monte più alto,
è tutto azzurro,
la cima del monte più alto
laggiù, lo vedi, nella Brianza:
la Brianza della nostra città,
la Brianza della nostra vacanza,
la Brianza della domenica.
Non so se la riconosco, se è lei.
Ma credo di sì.
Mi porterai lassù, il corpo coperto di sangue
bruciato di me, le vesti della città
col sangue del morto che mi fa morire,
d'un morto vecchio, eh sì⁴².

Il monte Eta delle *Trachinie* si trasforma nel «monte più alto» della Brianza. Il passo corrispondente della tragedia di Sofocle è il seguente (vv. 1193-1202):

ἐνταῦθά νυν χρῆ τοῦμὸν ἐξάραντά σε
σῶμ' αὐτόχειρα καὶ ζὺν οἷς χρήσεις φίλων.
πολλὴν μὲν ὕλην τῆς βαθυρρίζου δρυὸς
κείραντα, πολλὸν δ' ἄρσεν' ἐκτεμόνθ' ὁμοῦ
ἄγριον ἔλαιον, σῶμα τοῦμὸν ἐμβαλεῖν,
καὶ πευκίνης λαβόντα λαμπάδος σέλας

⁴¹ TE, p. 556.

πρῆσαι. γόου δὲ μηδὲν εἰσίτω δάκρυ,
ἀλλ' ἀστένακτος κἀδάκρυτος, εἶπερ εἶ
τοῦδ' ἀνδρός, ἔρξον· εἰ δὲ μή, μενῶ σ' ἐγὼ
καὶ νέρθεν ὦν ἀραῖος εἰσαεὶ βαρύς.

Devi portare fin lassù il mio corpo con le tue mani, insieme con gli amici che vuoi. Recidi rami d'una quercia di radici profonde, e taglia molti oleastri gagliardi, e sopra mettici il mio corpo; poi prendi balenanti torce di pino e da' fuoco. Né lacrime vi siano né lamenti: senza pianto, senza gemiti, se davvero sei figlio mio, compi l'opera. Se no, aspettati la mia maledizione anche di sottoterra, grave, eterna⁴³.

Nel VI episodio di *Affabulazione* poi sostituito, il riferimento alle piante che devono essere tagliate è in una successiva battuta del Padre: «Dovrai tagliare molte piante, quelle del bosco / del tuo nonno materno, lassù in cima alla Brianza. / E con quelle fare un bel fuoco»⁴⁴. Un riferimento alla formula del giuramento effettuato in nome di Zeus è presente quando il Padre afferma: «Sei tu, che devi uccidermi. Questo l'ha detto Dio»⁴⁵, dove «Dio», all'interno del travestimento moderno, riprende la consuetudine pasoliniana di rendere «Zeus» con «Dio» già adottata nell'*Orestiade* e nell'*Antigone*.

Una differenza notevole rispetto al dialogo sofocleo è rappresentata dalle risposte del figlio. Nelle *Trachinie*, al padre che gli ordina di portarlo sul monte Eta e bruciarlo, Illo dapprima risponde opponendo stupore e resistenza alle richieste di Ercole⁴⁶ fino gradualmente a cedervi. In *Affabulazione*, invece, il Figlio, quasi con *nonchalance*, asseconda subito il Padre, come se si trattasse di un pazzo e tutte le sue parole fossero provocate solo da un accesso di follia (in effetti, il VI episodio è aperto da un dialogo fra il Medico e la Madre in cui il primo la assicura che le ferite del Padre non sono gravi). Quasi in modo umoristico⁴⁷, alle invocazioni del Padre modellate sul testo sofocleo e perciò impostate secondo un registro tragico, il Figlio risponde con «Ho capito, papà, ma adesso

⁴² *Ivi*, pp. 556-557.

⁴³ Sofocle, *Tutte le tragedie*, cit., p. 288.

⁴⁴ TE, p. 557.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Si legga, ad esempio, la battuta di Illo ai versi 1206-1207: «a che cosa m'inviti, padre, a essere un assassino, ad ucciderti, ahimè!» (Sofocle, *Tutte le tragedie*, cit., p. 289).

⁴⁷ Per l'importante dimensione umoristica all'interno delle tragedie pasoliniane cfr. S. Casi, *Funzione del dialogo e del monologo nelle tragedie di Pasolini*, cit., pp. 32-33.

calmati»⁴⁸, «Papà, calmati, dormi veramente...»⁴⁹, «Sì, papà, sì lo farò. Ma calmati ora»⁵⁰.

Il Padre, successivamente, chiede al Figlio di sposare la Ragazza col quale egli stesso aveva avuto una relazione, allo stesso modo in cui Ercole chiede a Illo di sposare Iole, di cui lo stesso eroe era stato innamorato. Sia in *Affabulazione* che nelle *Trachinie*, il figlio si mostra assai reticente a questa richiesta. In *Affabulazione*, le risposte del Figlio vengono ‘saltate’ e riferite dal Padre all’interno del suo monologo, secondo lo stesso procedimento già adottato in precedenza:

E un'altra cosa,
devi fare. Ho la tua destra nella mia, l'hai giurato.
Quando mi avrai fatto morire come ti ho detto,
tornerai in città, cercherai quella ragazza
che io dovevo sposare – e che è stata mia,
la ragazza che ha aperto le gambe alla mia voglia,
la voglia di tuo padre, e ha sentito il suo sesso,
e ha accolto nel ventre il suo getto, cercherai
quella ragazza, e la sposerai anche tu...
Ah, tu dici che non puoi? Perché non puoi passare dove
è passato tuo padre, mettere la tua carne al posto
della sua, contro la stessa carne?
Non hai nessuna pietà per un padre che muore?⁵¹

Nelle *Trachinie*, Illo oppone dapprima un rifiuto alla proposta di Ercole per poi, in seguito, adeguarvisi:

Ἡρακλῆς
ἔγνωσ· τοσοῦτον δὴ σ' ἐπισκίπτω, τέκνον·
ταύτην ἐμοῦ θανόντος, εἴπερ εὐσεβεῖν
βούλει, πατρώων ὀρκίων μεμνημένος,
προσθοῦ δάμαρτα, μηδ' ἀπιστήσης πατρί·

⁴⁸ TE, p. 557.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 558.

⁵¹ *Ibidem*.

μηδ' ἄλλος ἀνδρῶν τοῖς ἐμοῖς πλευροῖς ὁμοῦ
κλιθεῖσαν αὐτὴν ἀντὶ σοῦ λάβη ποτέ,
ἀλλ' αὐτός, ὦ παῖ, τοῦτο κήδευσον λέχος.
πεῖθου· τὸ γάρ τοι μέγαρα πιστεύσαντ' ἐμοὶ
σμικροῖς ἀπιστεῖν τὴν πάρος συγγεῖ χάριν.
Ἵλλος
οἴμοι· τὸ μὲν νοσοῦντι θυμοῦσθαι κακόν,
τὸ δ' ὄδ' ὄρᾱν φρονοῦντα τίς ποτ' ἄν φέροι;
Ἡρακλῆς
ὡς ἐργασείων οὐδὲν ὦν λέγω θροεῖς.

ERACLE

Appunto. E ciò che ti comando è questo: alla mia morte, se vorrai serbarti pio, ricordando i giuramenti fatti a tuo padre, di lei fa' la tua sposa. Dammi retta: colei che s'è giaciuta fianco a fianco con me, non se la prenda nessun altro: soltanto tu, figliolo, devi sposarla. Obbedisci: m'hai dato retta in cose più gravi; ora, il non darmela nelle piccole annulla ogni favore.

ILLO

Non è bene adirarsi con chi soffre; ma chi sopporterebbe idee del genere?

ERACLE

Mugugni: non vuoi fare ciò che dico!⁵²

Nel VI episodio di *Affabulazione*, invece, il Figlio non si adeguerà alla proposta paterna: come già accennato, egli esplode in un accesso di odio nei confronti del Padre che giunge quasi come un rovesciamento della *pietas* che trionfa alla fine della tragedia sofoclea, dove comunque la morte di Ercole e il rogo eretto sul monte Eta non vengono rappresentati⁵³. L'ultima battuta pronunciata dal Figlio, a chiudere l'episodio, è questa: «Non manterrò i giuramenti; non compirò / nessuna delle tue volontà. / Il mio solo dovere è non aver più pietà. / E me ne andrò di qua per sempre»⁵⁴. Molto probabilmente, Pasolini considerava molto importante il momento delle *Trachinie* in cui Ercole ordina al figlio di condurlo sul monte Eta e di bruciarlo: non è un caso, infatti, che nel brano del VI episodio

⁵² Sofocle, *Tutte le tragedie*, cit., p. 289.

⁵³ Cfr. I. M. Linforth, *The pyre on Mount Oeta in Sophocles' «Trachiniae»*, «Univ. of Calif. Publ. in Class. Phil.», 14, 1952, pp. 255-267.

⁵⁴ TE, p. 559.

definitivo, precedentemente citato, nonché in *Poeta delle Ceneri*, il riferimento sia proprio a questo momento della tragedia. In esso l'*auctoritas* del padre Ercole, emblema di forza e virilità, si dissolve nel porsi, malato e morente, completamente nelle mani del figlio. Quest'ultimo, in *Affabulazione*, eserciterà quindi il suo potere sul padre, rovesciando la sottomissione di Illo, perché il suo «solo dovere è non aver più pietà».

All'interno del VI episodio della stesura definitiva del dramma, come precedentemente osservato, quasi a compensare l'eliminazione di questa riscrittura contemporanea delle *Trachinie*, Pasolini introdurrà l'Ombra di Sofocle che avvierà una discussione sulla forma della comunicazione teatrale. Il VI episodio scartato rappresenta comunque, per la sua complessità, una testimonianza interessante di un approccio di Pasolini alla tragedia greca diverso da quello che egli ha adottato nell'*Orestiade* e che adotterà in seguito in *Edipo re* e *Medea*. Come già osservato, la chiave di lettura, qui, non è la barbarie quanto, invece, l'allestimento di un *milieu* tragico borghese solcato da una violenta forza distruttiva e autodistruttiva, che conoscerà il suo punto più alto nell'affresco realizzato in *Teorema*, un interno familiare borghese devastato dall'improvvisa irruzione di una perdita sacralità. D'altra parte, procedimenti come l'abbreviamento, la concisione e lo stile ellittico delle traduzioni, avvicinano i versi sofoclei citati in *Affabulazione* alle precedenti versioni dell'*Orestiade* e dell'*Antigone*.

Note sulle sceneggiature di *Edipo re* e *Medea*

1. *Edipo re*

A una domanda di Jon Halliday, che gli chiede se la traduzione del testo di Sofocle utilizzato per la seconda parte di *Edipo re* è sua, Pasolini così risponde: «Sì, la feci espressamente, ed è molto piana e fedele all'originale»¹. I dialoghi del film, nonché la sceneggiatura, riprendono alcune parti della tragedia sofoclea, abbreviate dal regista per ragioni sceniche. È opportuno ricordare anche quanto Pasolini, sempre nella conversazione con Halliday, afferma precedentemente:

Generalmente parlando, ha lasciato il testo sofocleo più o meno intatto? Non ha aggiunto un paio di cose? Come la Sfinge, mi pare.

Nella tragedia c'è tutto l'antefatto della vicenda, che il pubblico antico doveva conoscere. Nel film questa parte è quasi passata sotto silenzio; c'è solo qualche strana frase inventata da me, come quella per l'episodio della Sfinge e un altro paio di cosette. Sostanzialmente tutto il resto è sottaciuto. Poi c'è la seconda parte, quella in cui ha luogo tutta l'azione dell'*Edipo re* di Sofocle, dopo la pestilenza e l'arrivo di Creonte, e qui mi sono attenuto con fedeltà al testo di Sofocle².

Il testo sofocleo è stato citato da Pasolini, addirittura «con fedeltà», nella seconda parte del film, che inizia quando Edipo è già re di Tebe e sta aspettando l'arrivo di Creonte che si è recato all'oracolo di Apollo per sapere come liberare la città dalla pestilenza. Come afferma Pasolini, la fedeltà al testo di partenza è una caratteristica comune anche alla traduzione, definita appunto «molto piana e fedele all'originale». Secondo Andrea Cerica, Pasolini ha tradotto non direttamente dal testo greco ma dalla traduzione di Domenico Ricci,

¹ Pasolini su Pasolini. *Conversazioni con Jon Halliday (1968-1971)*, ora in SPS, p. 1366.

pubblicata nel 1951³. Lo studioso parla di «demotizzazione» del testo di Ricci, cioè di trasformazione semplificante di una traduzione classicistica in chiave anticlassicista⁴. Questa interpretazione non è molto diversa da quanto scrisse Degani nella sua recensione dell'*Orestide*: Pasolini, secondo il filologo, aveva tradotto esclusivamente dal francese di Mazon. Ancora, si può ricordare quanto Condello osservava riguardo alla traduzione dei frammenti saffici: secondo lo studioso, infatti, Pasolini aveva tradotto non dal greco ma dall'italiano di Quasimodo. Per *Edipo re* e *Medea* (riguardo a quest'ultimo film, rifacendosi a una intuizione di Francesco De Martino⁵), Cerica ha individuato nella traduzione di Ricci il testo da cui Pasolini avrebbe pressoché esclusivamente tradotto. L'influsso della versione di Domenico Ricci è sicuramente significativa, come dimostra Cerica, ma sarebbe meglio considerarla come un testo di riferimento, un testo-guida per il poeta che si accinge a tradurre dal greco. Allo stesso modo, come già notato, si può considerare il testo francese di Mazon per l'*Orestide* o la traduzione italiana di Quasimodo per i frammenti da Saffo tradotti in friulano: dei testi-guida che il traduttore poeta utilizza come importanti riferimenti per la sua traduzione che, in ogni caso, viene condotta direttamente sul testo greco. Come si è visto riguardo all'*Orestide* e all'*Antigone*, in alcuni casi la resa di Pasolini appare più fedele al testo originale di quanto lo siano le traduzioni che dichiara di utilizzare: prova che le versioni pasoliniane sono state condotte direttamente sul greco. Come scrive Guido Paduano, «l'utilizzazione del testo sofocleo da parte di Pasolini è ricca, affettuosa e profonda quanto lo era stata la sua traduzione dell'*Oresteia*»⁶. E, prosegue lo studioso, «io credo che siamo legittimati a mantenere appunto il termine di 'traduzione', con la responsabilità filologica ed ermeneutica che esso comporta»⁷.

Anche nella traduzione delle parti dell'*Edipo re* trasposte all'interno del suo film, Pasolini utilizza i medesimi procedimenti stilistici già adottati per l'*Orestide* e per l'*Antigone*. La semplificazione e la concisione sono i tratti più salienti che caratterizzano anche le traduzioni inserite nel film ispirato alla tragedia sofoclea. Come nel caso dell'*Orestide*, infatti, si tratta di una traduzione pensata per essere rappresentata:

² *Ivi*, pp. 1365-1366.

³ Cfr. A. Cerica, *Riscritture di traduzioni: «Edipo re» e «Medea» di Pier Paolo Pasolini*, «Dioniso», 3, 2013, pp. 295-318.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 295-300.

⁵ Cfr. F. De Martino, *Nostalgia di Medea: Pier Paolo Pasolini*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, a cura di S. Audano, Ets, Pisa, 2009, pp. 109-153.

⁶ G. Paduano, «*Edipo re*» e la filologia degli opposti, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., p. 79.

l'Orestiade a teatro, *l'Edipo re* al cinema. Si può parlare sempre di «traduzione teatrale»⁸ anche per una traduzione improntata alla rappresentazione cinematografica. Anche in questo caso, come scrive Georges Mounin riguardo al teatro, «il traduttore sarà meno fedele perché non deve solo tradurre enunciati ma anche contesti e situazioni»⁹. Un'altra caratteristica che connota la traduzione dei brani dell'*Edipo re* è la resa di «Zeus» con «Dio», come nell'*Orestiade* e nell'*Antigone*. La semplificazione è il timbro dominante di questa traduzione: come nelle precedenti versioni classiche realizzate da Pasolini, sono eliminati i nomi e i riferimenti al mito e alle divinità, così come i patronimici e la toponomastica relativa alla Grecia antica. Sempre in funzione semplificante appare il procedimento inverso: il sostituire, cioè, una perifrasi poco comprensibile col nome proprio. È il caso, ad esempio, come si vedrà, della sostituzione di «dura cantatrice» con «Sfinge». La Sfinge è un personaggio centrale del mito di Edipo, conosciuta, quindi, a grandi linee da uno spettatore che si reca a vedere il film; la perifrasi «dura cantatrice», invece, sarebbe suonata assai meno comprensibile. Il procedimento semplificante (quello che Cerica denomina come «demotizzazione» del testo di Ricci¹⁰) viene perciò attuato da Pasolini anche nella trasposizione della tragedia greca nel suo cinema, in un momento in cui comunque considerava la sua produzione cinematografica «sempre meno “consumabile” da quelle che vengono chiamate “masse”»¹¹. Infatti, continua Pasolini nella conversazione con Jean DufLOT, «nell'attuale situazione, il contatto con le masse non può essere stabilito tramite prodotti autenticamente culturali, prodotti d'arte»¹². Da queste considerazioni nasce l'esigenza di fare un cinema più 'difficile', meno fruibile dalla 'massa'. La semplificazione, comunque, continua a caratterizzare il linguaggio del suo cinema tratto dalla tragedia antica: Pasolini, nel creare un linguaggio che metta in crisi l'«uomo medio», continua a rifarsi alla *koinè* della lingua italiana ed è all'interno di essa che egli cerca di trovare un codice innovatore che gli permetta di 'fraternizzare' «con gli altri»¹³. La fondamentale 'matrice' del

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, cit., pp. 15-16.

⁹ G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, cit., p. 155.

¹⁰ Cfr. A. Cerica, *Riscritture di traduzioni*, cit., p. 299.

¹¹ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean DufLOT [1969-1975]*, ora in SPS, p. 1451.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 1452-1453: «Io cerco di creare un linguaggio che metta in crisi l'uomo medio, lo spettatore medio, nei suoi rapporti con il linguaggio dei mass media, per esempio... nel momento stesso in cui odio le istituzioni (per esempio le istituzioni e l'ingiustizia italiana nel 1969, i prodotti della televisione, della stampa, la letteratura convenzionale) e lotto contro di esse, provo un'immensa tenerezza per questa istituzione della lingua italiana in quanto *koinè*, per questa lingua italiana nel significato più esteso del termine, perché è proprio all'interno di questo quadro che mi viene concesso

linguaggio espressivo pasoliniano resta quella della tradizione letteraria italiana, connotata anche da toni 'aulici', che già caratterizzava le *Ceneri di Gramsci* nonché la lingua usata nella traduzione da Eschilo che, come il poeta scrive nella *Lettera del traduttore*, si ricollegava direttamente all'italiano delle *Ceneri*. Il riallacciarsi alla tradizione, alla *koinè*, è per Pasolini un porsi contro il «linguaggio tecnologico» del Nord industriale che nel corso degli anni Sessanta comincia a caratterizzare il linguaggio televisivo e di massa¹⁴. Un modo di opporsi a questa lingua tecnologica è anche l'utilizzo del doppiaggio con una inflessione dialettale meridionale. In *Edipo re*, ad esempio, Carmelo Bene, che interpreta Creonte, è doppiato con un italiano dall'accento meridionale, e così lo stesso Julian Beck (Tiresia) senza contare gli attori che interpretano i pastori. Franco Citti, che riveste il ruolo di Edipo, è doppiato invece dalla voce netta e pulita, senza alcuna inflessione dialettale, di Paolo Ferrari (che già, con accento romanesco, aveva doppiato l'attore in *Accattone*).

L'analisi si concentrerà sulla presenza del testo sofocleo all'interno della sceneggiatura di *Edipo re*, poiché i dialoghi effettivamente inseriti nel film presentano alcune variazioni rispetto ad essa. La traduzione del testo (resa in prosa, a differenza delle precedenti traduzioni) inizia con la supplica del sacerdote, impersonato nel film dallo stesso Pasolini, e comprende i versi 31-50. La caratteristica che più avvicina la resa della tragedia di Sofocle all'*Orestia* è, come già osservato, il procedimento della semplificazione, nonché la conseguente tendenza generale all'ellissi e alla concisione. All'interno del discorso del sacerdote, al v. 35, ἄστὺ Καδμείων¹⁵ («città cadmea») diventa «nostro paese»: è eliminato il riferimento a Cadmo, il mitico fondatore di Tebe. Al v. 36, come già ricordato, la parafrasi per indicare la Sfinge, «dura cantatrice» (σκληρᾶς ἀοιδοῦ) è eliminata per introdurre il nome proprio «Sfinge». Al v. 47 è invece il toponimo «Tebe» a sostituire il più generico «terra» (γῆ), nello stesso modo in cui, al v. 97, all'interno di una battuta di Creonte, sostituisce il generico χώρας («regione»): «Tebe», infatti, se così si può dire, è una delle parole-chiave del dramma, insieme a «Edipo», «Tiresia», «Creonte», «Giocasta». Tali

di innovare, ed è tramite questo codice istituito che fraternizzo con gli altri; quel che più m'importa nell'istituzione è il codice che rende possibile la fraternità».

¹⁴ Cfr. quanto Pasolini scrive nel saggio *Nuove questioni linguistiche* (1964) in *Empirismo eretico*: «Ma è il Nord industriale che possiede quel patrimonio linguistico che tende a sostituire i dialetti, ossia quei linguaggi tecnici che abbiamo visto omologare e strumentalizzare l'italiano come nuovo spirito unitario e nazionale. Il Nord possiede tale linguaggio tecnologico in quanto mezzo linguistico principe del suo nuovo tipico modo di vita: è questo sottolinguaggio tecnico che il Nord industriale propone, come concorrente al predominio nazionale, contro la *koinè* dialettale romanesco napoletana: e che, in effetti, è già vittoriosa, attraverso quella stessa influenza egemonica unificatrice che hanno avuto per esempio le monarchie aristocratiche nella formazione delle grandi lingue europee» (SLA I, pp. 1266-1267).

parole-chiave rappresentano le informazioni essenziali che uno spettatore della tragedia a teatro – e di conseguenza anche uno spettatore di un film ispirato a quella stessa tragedia – è tenuto a conoscere. Al v. 69, nella successiva battuta di Edipo (vv. 58-75), è eliminato il patronimico «figlio di Meneceo» (παῖδα Μενουκέως) con riferimento a Creonte. È un altro riferimento toponomastico che, subito dopo, al v. 70, viene semplificato: invece di «santuario pitico di Febo» (τὰ Πυθικὰ Φοίβου δώματα) Pasolini scrive «santuario di Apollo», dove è eliminato l'aggettivo «pitico» (cioè della Pizia, sacerdotessa di Apollo delfico) e «Febo» (epiteto di Apollo) è sostituito col nome più noto del dio. Al v. 85, è interessante notare che la soppressione del patronimico «figlio di Meneceo», sempre con riferimento a Creonte, provoca la presenza nel testo di un «figliolo» altrimenti non comprensibile. Così Edipo si rivolge al cognato appena rientrato dal viaggio al santuario di Apollo: «Creonte! Cognato mio! Figliolo! Che responso ci porti dal santuario?»¹⁶. Probabilmente, Pasolini, per una svista, ha tradotto παῖ («figlio») senza accorgersi che la parola si trova in unione con Μενουκέως. Sempre all'interno del dialogo tra Edipo e Creonte (del quale Pasolini traduce i versi 80-132 e 290-295), al v. 130 è eliminato un epiteto riferito alla Sfinge, «l'ambigua cantatrice» (ποικιλῶδός): in questo caso non si tratta, come in precedenza, di una perifrasi, poiché nel testo, adesso, è presente anche la parola «Sfinge».

Ai vv. 334-335, all'interno del dialogo fra Edipo e Tiresia (da Pasolini tradotto dal v. 316 al v. 460), il protagonista si rivolge all'indovino con queste parole: καὶ γὰρ ἂν πέτρου / φύσιν σύ γ' ὀργάνειας, ἐξερεῖς ποτε («faresti perdere la pazienza anche a una pietra»), un modo di dire proverbiale. Il poeta semplifica questa espressione per mezzo del semplice «Sei fatto di sasso?»¹⁷. In questo modo, il senso è modificato ma l'espressione viene indubbiamente semplificata. Al v. 417, una significativa semplificazione è la resa di ἀμφιπλήξ («staffile doppio») con il metaforico «orrore» (Pasolini rende appropriatamente il senso metaforico di ἀμφιπλήξ, inteso come «maledizione»). Sta parlando Tiresia, rivolto a Edipo: καί σ' ἀμφιπλήξ μητρός τε καὶ τοῦ σοῦ πατρὸς / ἐλᾷ ποτ' ἐκ γῆς τῆσδε δεινόπους ἀρά / βλέποντα νῦν μὲν ὄρθ', ἔπειτα δὲ σκότον («lo staffile doppio della maledizione, e di padre e di madre, ti cacerà da questa terra con piede inesorabile. Adesso guardi diritto, ma

¹⁵ Il testo greco utilizzato per le citazioni è quello curato da Alphonse Dain per Les Belles Lettres, Paris, 1955.

¹⁶ PC I, p. 1016.

¹⁷ *Ivi*, p. 1020.

presto non vedrai che tenebra»¹⁸). Pasolini traduce, in modo ellittico e semplificato: «Un giorno ti scaccerà da questa terra l'orrore, e tu vedrai solo tenebra»¹⁹. Nel successivo dialogo tra Edipo e Creonte (riportato nella sceneggiatura dal v. 512 al v. 680) ,al v. 562, la semplificazione, come in precedenza, è introdotta per mezzo del nome proprio al posto di un epiteto: Pasolini rende con «Tiresia» il greco μάντις οὔτος («questo indovino»).

Nel successivo dialogo tra Edipo e Giocasta (tradotto dal v. 697 al v. 815), la prima battuta di Giocasta (vv. 697-698) è resa in modo ellittico ed estremamente abbreviato, per mezzo di una semplicissima frase nominale: «Perché... perché, tu e Creonte...»²⁰. In greco, invece, si tratta di una battuta alquanto articolata e complessa: πρὸς θεῶν δίδαξον κἄμ' ἄναξ, ὅτου ποτὲ / μῆνιν τοσήνδε πράγματος στήσας ἔχεις («In nome degli dei, spiega anche a me, sovrano, per quale ragione hai concepito tanta ira»²¹). Con funzione semplificante, nello stesso dialogo, sono eliminati dei toponimi. A Edipo che chiede dove si trova il luogo del delitto di Laio, così Giocasta risponde, ai versi 733-734: Φωκίς μὲν ἢ γῆ κλήζεται, σχιστὴ δ' ὁδὸς / ἐς ταῦτ' Ἀελφῶν κἀπὸ Δαυλίας ἄγει («Nella Focide, là dove due strade convergono, da Delfi e da Daulia»²²). Nella sceneggiatura la medesima battuta di Giocasta è così resa: «Lungo l'itinerario del santuario d'Apollo a qui...»²³.

Oltre a diversi punti in cui, come appena visto, Pasolini semplifica il testo nello stesso identico modo dell'*Orestide*, sono diverse anche le traduzioni libere nonché le rese di «Zeus» o di altre divinità con «dio». Interessante è, al v. 34, nell'iniziale discorso del sacerdote, la sostituzione di «eventi causati dagli dei» (δαιμόνων συναλλαγαῖς) con «destino». Questo è il contesto: θεοῖσι μὲν νυν οὐκ ἰσοῦμένον σ' ἐγὼ / οὐδ' οἶδε παῖδες ἐζόμεσθ' ἐφέστιοι, / ἀνδρῶν δὲ πρῶτον ἔν τε συμφοραῖς βίου / κρίνοντες ἔν τε δαιμόνων συναλλαγαῖς («Non già perché ti reputiamo pari agli dei, io e questi giovani ci prostriamo al tuo focolare, ma perché riconosciamo in te il primo fra gli uomini così nelle vicissitudini dell'esistenza, così negli eventi causati dagli dei»²⁴). Nella sceneggiatura, invece, così leggiamo: «Se noi, questi figlioli e io, siamo qui a pregarti accanto al tuo focolare, non è certo perché ti giudichiamo come un dio. Ti giudichiamo solo il primo fra noi tutti, nei tristi

¹⁸ Traduzione di Franco Ferrari in Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, Rizzoli, Milano, 1997, p. 193.

¹⁹ PC I, p. 1022.

²⁰ *Ivi*, p. 1032.

²¹ Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, cit., p. 213.

²² *Ivi*, p. 215.

²³ PC I, p. 1033.

²⁴ Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, cit., p. 165.

momenti della vita, e in quelli decisi dal destino»²⁵. La resa con «destino» dell'espressione «eventi causati dagli dei» si situa all'interno del gusto pasoliniano per l'abbassamento dei toni e la resa quotidiana, in chiave modernizzante e laicizzante, di molte espressioni legate al potere sovranaturale delle divinità antiche (come nell'*Orestiate* e nella traduzione dei primi circa trecento versi del libro I dell'*Eneide*).

Ai versi 46-47, all'interno del discorso iniziale del sacerdote a Edipo, l'espressione, tradotta in modo estremamente libero, «ridonaci la vita una seconda volta!»²⁶ è il risultato della contrazione di due espressioni greche: ἀνόρθωσον πόλιν («salva la città») e ἴθ', εὐλαβήθητι («agisci saggiamente»). Nell'incipit del discorso di Edipo, nel quale si rivolge ai suoi sudditi tebani, è interessante la resa di ὧ παῖδες οἰκτροί («o figli sventurati», v. 58) con «disgraziati miei cittadini», nella quale si può notare una connotazione 'civile' dell'espressione affettiva ὧ παῖδες. Dal registro affettivo si passa a un registro civile: si ricordi, del resto, che i «toni civili» caratterizzavano nel profondo la traduzione dell'*Orestiate*. Alla resa della trilogia eschilea rimanda anche la traduzione libera del v. 67: πολλὰς δ' ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις («molte strade ho percorso vagando col pensiero»²⁷): «e cercavo mille vie di scampo in fondo al mio pensiero»²⁸. Si può ricordare, infatti, che nell'*Agamennone*, all'interno del canto del Coro, al v. 179, Pasolini aveva tradotto ἔνθ' ὕπνω («nel sonno») con «in fondo al sonno»²⁹. L'espressione «in fondo», in entrambi i casi, è utilizzata dal poeta per creare un rafforzativo, rispettivamente, di «pensiero» e «sonno». Come nell'*Orestiate*, Pasolini anche nell'*Edipo re* traduce i nomi di Zeus e degli altri dei con «Dio». Al v. 80, l'invocazione di Edipo ὦναξ Ἄπολλον («Apollo sovrano») è infatti resa con «Dio». Al v. 410, sempre con «Dio» è reso l'epiteto dello stesso Apollo, «Lossia».

Con una parola cara a Pasolini, «atroci», è reso invece il greco δύσφορά («intollerabili»), al v. 87, nel discorso di Creonte. Alla domanda di Edipo («che responso ci porti dal santuario?»³⁰), così egli risponde: «Buono! Buono! Anche le cose più atroci sono buone, se finiscono bene!»³¹. L'iterazione di «buono», aggettivo con il quale è reso il greco

²⁵ PC I, p. 1014.

²⁶ *Ivi*, p. 1014.

²⁷ Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, cit., p. 167.

²⁸ PC I, p. 1014.

²⁹ TE, p. 875.

³⁰ PC I, p. 1016.

³¹ *Ibidem*.

ἔσθλῆν («favorevole», «buono») conferisce inoltre un tono colloquiale alla battuta di Creonte. Anche nella traduzione dell'*Eneide*, Pasolini aveva reso «gurgite vasto» («vasto gorgo», v. 118) con «mulinello atroce», operando in questo modo una risemantizzazione verso un termine congeniale. Come verrà osservato³², l'aggettivo «atroce», oltre a ricorrere nelle *Ceneri di Gramsci* e nelle lettere private (in un periodo, quindi, più vicino al 1959, anno della abbozzata traduzione dell'*Eneide*) si ritrova nel titolo dell'articolo uscito nel 1969 nella rubrica *Il caos* su «Il Tempo», *Praga: una atroce libertà*, ma anche in *Petrolino*, nell'Appunto 72, alla fine dell'apocalittica «Visione del Merda» (nella quale la società dei consumi è assimilata a un nuovo, terribile regime nazista), quando Pasolini scrive che «è atroce vivere e conoscere un mondo dove gli occhi non sanno più dare uno sguardo non dico di amore, ma neppure di curiosità o simpatia»³³.

I versi 128-129, pronunciati da Edipo, sono tradotti liberamente mediante il procedimento dell'espansione, già attuato con l'inserimento dei versi delle *Trachinie* nel VI episodio di *Affabulazione* poi scartato. Esso consisteva nel ripetere, all'interno di versi leggermente variati, lo stesso concetto già espresso in quelli precedentemente tradotti: in questo modo venivano creati dei 'cloni' dei versi direttamente ripresi dalle *Trachinie*. Lo stesso avviene in questo momento della 'trasposizione' di *Edipo re*: «Ma che cosa vi ha impedito di indagare sulla morte del vostro Re? Perché non avete fatto nulla allora, per scoprire l'assassino? Perché?»³⁴. La prima frase interrogativa è la traduzione, alquanto libera e abbreviata, dei versi 128-129: κακὸν δὲ ποῖον ἐμποδῶν, τυραννίδος / οὔτω πεσοῦσης, εἶργε τοῦτ' ἐξειδέναι; («E quale sventura poteva distogliervi, di fronte al crollo di un regno, dall'appurare la verità?»³⁵). La successiva frase (non presente nel testo originale) è un 'clone' della prima, il cui concetto viene espanso e allargato: essa, infatti, ripete il medesimo concetto della precedente interrogativa. Inoltre, la frase è ulteriormente espansa per mezzo della ripetizione di «perché»: il procedimento della ripetizione o della reduplicazione, come è stato notato, usato frequentemente da Pasolini, si ritrova nell'opera lirica e nel teatro per accentuare il *pathos*³⁶. L'espansione e la reduplicazione del termine, in questo caso, serve a

³² Cfr. *infra*, pp. 187-188.

³³ RR II, p. 1628.

³⁴ PC I, p. 1017.

³⁵ Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, cit., p.171.

³⁶ Cfr. G. Paduano, «*Edipo re*» di Pasolini e la filologia degli opposti, cit., p. 98.

sottolineare la volontà e la «furia»³⁷ di Edipo di sapere, di cercare la verità: egli, in questi momenti della sceneggiatura e del film, si presenta quasi come un ‘investigatore’ investito dall’ossessione (e non a caso viene utilizzato questo termine ‘pasoliniano’) della razionalità. Come vedremo, gli stessi suoi discorsi sono resi con uno stile affabulatorio che ricorda sia le allocuzioni di Oreste nelle *Coefore*, sia lo stile del teatro di Pasolini. Lo stesso procedimento dell’espansione connota la resa libera del v. 353, nel momento in cui Tiresia accusa apertamente Edipo: «[...] perché sei tu il colpevole che contamina la nostra terra. E se non hai ben capito te lo ripeto: tu sei l’assassino che stai cercando. Tu: e non sai di avere un rapporto infame con le persone che ti sono più care: non vedi il male che hai in te»³⁸. La prima frase, a partire da «perché», è la traduzione del v. 353: ὡς ὄντι γῆς τῆσδ’ ἀνοσίω μιάστορι («perché sei proprio tu l’essere immondo che ha contaminato questa terra»³⁹). La seconda frase è una ripetizione del medesimo concetto già espresso nella prima, mentre l’ultima, introdotta da una ripetizione di «tu», è un’espansione dello stesso concetto. La ripetizione e l’espansione, come in precedenza avevano connotato il discorso di Edipo, caratterizzano adesso l’accusa di Tiresia: Pasolini vuole quindi sottolineare questo importante momento del *plot* scenico e filmico.

Appare infine interessante la resa libera del v. 923, in cui Giocasta paragona Edipo al timoniere dello Stato-nave (riprendendo una metafora assai presente nella tragedia greca), per mezzo della frase seguente: «Vado a pregare per noi tutti, perché noi tutti siamo atterriti, a guardarlo, questo nostro buon pilota pazzo di terrore...». Così sono i versi 922-923 nel testo originale: ὡς νῦν ὀκνοῦμεν πάντες ἐκπεπληγμένον / κεῖνον βλέποντες ὡς κυβερνήτην νεώς («Ora siamo tutti in ansia nel vederlo sgomento, come fosse il timoniere della nostra nave»⁴⁰).

In diversi momenti, inoltre, come già accennato, lo stile che caratterizza le allocuzioni di Edipo è connotato da un *habitus* ‘razionalizzante’ e tendente alla *detection*. Il *pathos* che riveste le sue allocuzioni, soprattutto all’interno del serrato dialogo con Creonte in cui il personaggio chiede di far luce sulla verità, si indirizza verso una «locuzione bassa e ragionante» che, come Pasolini scrisse nella *Lettera del traduttore*, già caratterizzava la

³⁷ Nella didascalia che segue questa battuta di Edipo, nella sceneggiatura, così leggiamo: «Una furia di sapere e di fare si impossessa di Edipo: eppure in questo suo slancio c’è qualcosa di forzato, di eccessivo: un’esaltazione arida» (PC I, p. 1017).

³⁸ *Ivi*, p. 1021.

³⁹ Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, cit., p. 187.

lingua dell'*Orestiade*. Lo stile che Pasolini utilizza per connotare le battute di Edipo può ricordare quello che caratterizza le allocuzioni di Oreste nelle *Coefore*: come precedentemente osservato, la parola teatrale, qui, si trasforma nel mezzo razionale per cercare di avvicinarsi alla verità⁴¹. Il medesimo stile, sempre come già notato, caratterizza anche il teatro di Pasolini⁴². Una modalità stilistica che Pasolini utilizza per connotare in questo senso le allocuzioni di Edipo è la dislocazione a destra sia del pronome personale «io» che funge da soggetto che del verbo. Ad esempio, all'interno della sua *rhexis* iniziale, in risposta a quella del sacerdote, Edipo così afferma: «venendo qui, non mi avete scosso dal sonno... Non stavo dormendo, io»⁴³; all'interno del dialogo con Creonte: «e l'ucciso, chi sarebbe?»⁴⁴; sempre nel dialogo con Creonte: «ma ciò che non avete fatto voi, lo farò io!»⁴⁵; all'interno del dialogo con Tiresia: «e dovrò sopportare che mi si parli in questo modo, io?»⁴⁶. Nel dialogo con Creonte, anche la già ricordata battuta di Edipo, connotata dalla ripetizione di «perché», è rivestita da un *habitus* razionalizzante, volto alla ricerca della verità: «Ma che cosa vi ha impedito di indagare sulla morte del vostro Re? Perché non avete fatto nulla allora, per scoprire l'assassino? Perché?»⁴⁷.

Oltre a questi diversi momenti in cui la resa pasoliniana è alquanto libera, improntata al modello stilistico già utilizzato nell'*Orestiade*, in un punto essa appare molto aderente e fedele al testo originale (prova che Pasolini ha tradotto direttamente dal greco). Al v. 987 Giocasta dice a Edipo, riferendosi a Polibo: καὶ μὴν μέγας γ' ὀφθαλμὸς οἱ πατρὸς τάφοι (letteralmente: «per te è già un grande occhio la tomba di tuo padre»). È evidente che «tomba», qui, sta per «morte», e con «morte» traducono sia Franco Ferrari che Filippo Maria Pontani. Entrambi i traduttori, poi, rendono in modo metaforico anche ὀφθαλμὸς («occhio»). Così traduce la frase Ferrari: «Eppure già la morte di tuo padre è motivo per te di grande sollievo»⁴⁸; così Pontani: «Ma la morte del padre è un grande faro»⁴⁹. Pasolini, invece, rende in modo letterale: «Ma intanto la tomba paterna è un grande occhio aperto!»⁵⁰.

⁴⁰ *Ivi*, p. 229.

⁴¹ Cfr. *supra*, p. 76 e seguenti.

⁴² Cfr. *ibidem*.

⁴³ PC I, p. 1014.

⁴⁴ *Ivi*, p. 1016.

⁴⁵ *Ivi*, p. 1018.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 1022-1023.

⁴⁷ *Ivi*, p. 1017.

⁴⁸ Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, cit., p. 233.

⁴⁹ Id., *Tutte le tragedie*, cit., p. 136.

⁵⁰ PC I, p. 1039.

Dall'*Edipo a Colono*, invece, provengono le ultime parole pronunciate da Edipo nel film. Esse non sono presenti nella sceneggiatura e sono una libera traduzione dei versi 1549-1552 dell'altra tragedia sofoclea che vede protagonista Edipo, ormai vecchio e in esilio: ὦ φῶς ἀφεγγές, πρόσθε πού ποτ' ἦσθ' ἐμόν, / νῦν δ' ἔσχατόν σου τοῦμόν ἄπτεται δέμας. / ἤδη γὰρ ἔρπω τὸν τελευταῖον βίον / κρύψων παρ' Ἄιδην («O luce che per me non risplendi ma che un giorno eri mia: ora per l'ultima volta il mio corpo ti sfiora. Già mi avvio a deporre nell'Ade l'estrema parte della mia vita»⁵¹). Nell'epilogo del film, ambientato in una cornice contemporanea nei luoghi dove è nato e vissuto lo stesso Pasolini, a Bologna e successivamente nelle campagne friulane (dove si ambientava anche il prologo), Edipo cieco, guidato dall'*anghelos* Ninetto che nel film sostituisce Antigone (la quale, nella tragedia, accompagna il vecchio padre), vaga come un girovago suonando il flauto⁵². Ormai giunto nelle campagne del Friuli, le sue ultime parole, sulle quali si chiude il film, sono: «O luce che non vedo più, che prima eri in qualche modo mia, ora mi illumini per l'ultima volta. Sono giunto. La vita finisce dove comincia».

⁵¹ Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, cit., p. 387.

⁵² Per il finale del film cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 53-60. Si può ricordare che la vicenda dell'*Edipo a Colono* è stata riletta anche da Elsa Morante nel suo dramma *La serata a Colono*, ne *Il mondo salvato dai*

2. *Medea*

Sebbene non supportati da una dichiarazione d'autore come quella relativa all'*Edipo re*, sono diversi anche in *Medea* i prelevamenti testuali dalla tragedia euripidea⁵³. Ne *Il sogno del centauro*, Pasolini afferma di aver tratto semplicemente «qualche citazione dalla tragedia» di Euripide: «Quanto alla *pièce* di Euripide, mi sono semplicemente limitato a trarne qualche citazione»⁵⁴. I procedimenti stilistici utilizzati nella resa in italiano dei brani tratti dalla *Medea* di Euripide, simili a quelli già utilizzati nell'*Orestiade*, possono far pensare a una traduzione dello stesso Pasolini⁵⁵. Come nel caso dell'*Edipo re*, anche in *Medea* il riferimento più diretto alla tragedia inizia con la seconda parte, quando Medea, ripudiata da Giasone, è condannata all'esilio da Creonte.

Nella sceneggiatura e nel film è ripreso, con diversi tagli, il dialogo fra Medea e Creonte che si svolge dal v. 270 al v. 356. La resa del dialogo, connotata da diverse parti sopresse, si presenta ugualmente molto ellittica e abbreviata in modo libero, secondo un procedimento già ampiamente utilizzato da Pasolini. Bisogna comunque osservare che la trasposizione del dialogo non può essere considerata come una vera e propria traduzione, poiché numerosi sono gli elementi aggiunti da Pasolini. A fianco di alcuni versi tradotti alquanto fedelmente, viene attuata soltanto una allusione al testo euripideo, espansa attraverso alcuni concetti-chiave un po' come nell'inserimento del testo delle *Trachinie* in *Affabulazione*. All'inizio del dialogo, nel momento corrispondente circa ai versi 281 e seguenti della tragedia, un'aggiunta di Pasolini è una battuta di Medea che si riferisce ai figli, non presente nel testo originale: «Ma perché, anche i miei figli?»⁵⁶. Nella successiva risposta di Creonte è introdotta la connotazione dell'eroina come «barbara»: «Perché mi fai paura. Mi fai paura – te lo dico apertamente – per la mia figliola. È noto a tutti in questa città, che, come barbara, venuta da una terra straniera, sei molto esperta nei malefici. Sei diversa da tutti noi: perciò non ti vogliamo tra noi»⁵⁷. Come si può notare, dopo il primo

ragazzini (1968).

⁵³ Cfr. A. Cerica, *Riscritture di traduzioni*, cit., pp. 305-308.

⁵⁴ SPS, p. 1504.

⁵⁵ Secondo A. Cerica, *Riscritture di traduzioni*, cit., p. 295 e pp. 305-308, la resa pasoliniana, come nel caso dell'*Edipo re*, deriva da una «demotizzazione» della traduzione di Domenico Ricci.

⁵⁶ PC I, p. 1242.

⁵⁷ *Ibidem*.

verso ripreso abbastanza fedelmente, il testo citato allude soltanto, in forma abbreviata e concisa, alla battuta di Creonte:

ΚΡΕΩΝ

δέδοικά σ' οὐδὲν δεῖ παραμπίσχειν λόγους
μή μοί τι δράσης παῖδ' ἀνήκεστον κακόν.
συμβάλλεται δὲ πολλὰ τοῦδε δειμάτος·
σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις,
λυπῆ δὲ λέκτρων ἀνδρὸς ἐστερημένη.
κλύω δ' ἀπειλεῖν σ', ὡς ἀπαγγέλλουσί μοι,
τὸν δόντα καὶ γήμαντα καὶ γαμουμένην
δράσειν τι. ταῦτ' οὖν πρὶν παθεῖν φυλάζομαι.
κρεῖσσον δέ μοι νῦν πρὸς σ' ἀπεχθέσθαι, γύναι,
ἢ μαλθακισθένθ' ὕστερον μέγα στένειν⁵⁸.

Ho paura di te. E non c'è bisogno di raggiri di parole. Ho paura che qualche irreparabile male tu faccia a mia figlia. E a questa paura concorrono molte ragioni. Tu sei abile e di ogni sorta di male arti esperta. E sento che minacci – così mi riferiscono – e me che maritai la figlia, e chi la sposò, e la sposa. Dunque, prima che ciò accada, mi voglio guardare. Meglio ch'io ti venga ora in odio, o donna, che poi dover piangere la mia debolezza⁵⁹.

Rispetto al testo euripideo, la sceneggiatura pone l'accento sulla diversità e sull'essere «barbara» di Medea. Anche nella sua successiva battuta, la sceneggiatura riprende dal testo originale solo gli elementi essenziali come se, appunto, realizzasse un riassunto del testo di partenza. Addirittura, la risposta di Creonte che segue è contratta in due sole frasi che riprendono in forma ampliata i primi due versi della sua battuta: «Le tue parole sono dolci... umane... *Ma è impossibile vedere nel fondo dell'anima*»⁶⁰. Questi sono i primi due versi (316-317): λέγεις ἀκοῦσαι μαλθάκ', ἀλλ' ἔσω φρενῶν / ὀρῶδία μοι μή τι βουλεύσης κακόν («Parole mansuete dici ma dentro, nel cuore, mediti male: questo io temo e anche meno di prima mi fido di te»⁶¹). Pasolini rende il greco μαλθάκα («deboli», «molli») con «dolci», aggettivazione seguita da «umane» aggiunto in espansione, quasi che Creonte volesse rimarcare l'umanità di Medea nonostante ella sia una diversa, una «barbara».

⁵⁸ Il testo greco è quello dell'edizione Oxford del 1978.

⁵⁹ Euripide, *Medea, Troiane, Baccanti*, introduzione di V. Di Benedetto, trad. it. di M. Valgimigli, Rizzoli, Milano, 1992, p. 117.

⁶⁰ PC I, p. 1242.

⁶¹ Euripide, *Medea, Troiane, Baccanti*, cit., p. 119.

Secondo un procedimento contrario, l'ultima battuta di Creonte all'interno del dialogo, nella sceneggiatura è ampliata rispetto al testo originale:

CREONTE Purtroppo il mio volere non è quello di un tiranno, e la mia indole spesso mi è stata dannosa, lo so: tuttavia, pur sentendo di sbagliare, voglio concederti ciò che mi chiedi... E dirti la verità: non è per odio contro di te, né per sospetto per la tua diversità di barbara, arrivata alla nostra città coi segni di un'altra razza, che ho paura... Ma è per amore di mia figlia: che si sente colpevole verso di te, e, sapendo il tuo dolore, prova un dolore che non dà pace. Tanto che, per lei, queste nozze sono ragione di lutto, anziché di felicità. È perché tu, senza colpa, non la opprime con la tua presenza, che io voglio, disumanamente, cacciarti dalla mia terra⁶².

ΚΡΕΩΝ

ἤκιστα τοῦμὸν λῆμ' ἔφυ τυραννικόν,
αἰδοῦμενος δὲ πολλὰ δὴ διέφθορα
καὶ νῦν ὀρῶ μὲν ἐξαμαρτάνων, γύναι,
ὅμως δὲ τεύξῃ τοῦδε· προυννέπω δέ σοι,
εἴ σ' ἢ ἴπιόῦσα λαμπὰς ὄψεται θεοῦ
καὶ παῖδας ἐντὸς τῆσδε τερμόνων χθονός,
θανῆ· λέλεκται μῦθος ἀμευδῆς ὄδε.
νῦν δ', εἰ μένειν δεῖ, μίμν' ἐφ' ἡμέραν μίαν·
οὐ γάρ τι δράσεις δεινὸν ὧν φόβος μ' ἔχει.

CREONTE Non ho cuore di tiranno, ché anzi la pietà mi fu troppe volte funesta, e anche ora vedo che sbaglio, o donna. Ebbene, avrai ciò che chiedi. Ma sii avvisata: la luce del nuovo giorno né te veda né i figli dentro i confini di questa terra, o morirai. E questa che ho pronunciata è parola di verità⁶³.

L'espansione avviene adesso mediante la ripetizione di alcuni concetti già espressi da Creonte nelle precedenti battute (la natura barbara e 'diversa' di Medea, l'amore per la figlia) unitamente ad altri legati al nucleo tematico della tragedia, come l'ordine di espulsione di Medea o la sua natura di maga, nociva e oppressiva.

Anche la sceneggiatura di *Medea* presenta dei momenti in cui l'allocuzione dell'eroina tragica assume una connotazione affabulatoria che si avvicina ad uno stile «basso» e «ragionante». Come certe allocuzioni di Edipo, anche una battuta di Medea presenta la dislocazione a destra del pronome personale soggetto con il preciso intento di metterlo in evidenza: «Nessuno creda che io sia vile o debole, o remissiva: la mia natura

⁶² PC I, p. 1243.

⁶³ Euripide, *Medea, Troiane, Baccanti*, cit., p. 121.

invece è del tutto diversa! Sono dolce con gli amici ma terribile coi nemici, io. La gloria è solo di coloro che si comportano senza incertezze così»⁶⁴.

Infine, per concludere, si può ricordare un momento in cui la resa pasoliniana è assai fedele al testo greco originale (e questa può essere a buon diritto una prova del fatto che Pasolini abbia tradotto direttamente da Euripide alcuni versi). Addirittura, in questo caso, la traduzione pasoliniana pecca di un eccesso di fedeltà. Quando il Messaggero racconta le vicende occorse a Glauce, vicende che ne hanno provocato la morte a causa della veste avvelenata inviatale in dono da Medea, afferma che «alla luce di uno specchio si acconcia i capelli e sorride mirandoci dentro la inanimata immagine della propria persona»⁶⁵ (λαμπρῶ κατόπτρῳ σχηματίζεται κόμην, / ἄψυχον εἰκὼ προσγελῶσα σώματος, vv. 1161-1162). Nella sceneggiatura così leggiamo (il racconto del Messaggero è riportato in versi): «volle pettinarsi / davanti ad uno specchio rilucente, / sorridendo all'immagine senz'anima / ch'esso le rimandava»⁶⁶. Pasolini traduce ἄψυχον, che in realtà significa «inanimato», «esanime», con «senz'anima» realizzando una traduzione, se così si può dire, etimologica: ψυχή, infatti, significa «anima» e preceduta da alfa privativo dovrebbe significare «senza anima». Per realizzare una traduzione di questo tipo è necessario avere sott'occhio il testo greco.

Le sceneggiature di *Edipo re* e *Medea*, perciò, possiedono al loro interno delle parti tratte dalle rispettive tragedie di Sofocle e di Euripide. Tali parti sono state tradotte da Pasolini direttamente dal testo greco. Esse, infatti, presentano, come abbiamo visto, delle caratteristiche stilistiche riconducibili alle precedenti traduzioni realizzate da Pasolini: l'*Orestide*, l'*Antigone* e i versi delle *Trachinie* in *Affabulazione* ma anche, tornando più indietro, l'*Eneide*.

⁶⁴ PC I, p. 1251.

⁶⁵ Euripide, *Medea, Troiane, Baccanti*, cit., p. 171.

⁶⁶ PC I, p. 1260.

Parte seconda: le traduzioni dal latino

La traduzione parziale dell'*Eneide*

Recensendo la traduzione dell'*Eneide* realizzata nel 1964 da Pierre Klossowski, Michel Foucault parla del traduttore come di un «traghettatore notturno» che «lascia silenziosamente scivolare il senso» dalla sinistra alla destra del foglio: «Il luogo naturale delle traduzioni è l'altro foglio del libro aperto: la pagina a fianco che è coperta da segni paralleli. L'uomo che traduce, traghettatore notturno, ha fatto silenziosamente scivolare il senso da sinistra a destra, passando sopra la piegatura del libro. Senza armi né bagagli»¹. La suggestiva immagine del «traghettatore notturno» bene si adatta anche a Pasolini traduttore dei testi classici e anche, nella fattispecie, traduttore dell'*Eneide*. Se Klossowski ha compiuto a termine l'ambizioso progetto della traduzione del poema virgiliano, Pasolini lo ha solamente abbozzato.

Il poeta inizia a tradurre l'*Eneide*, stando a una testimonianza di Andrea Zanzotto riportata da Umberto Todini, «prima del 1959» per un progetto commissionato dall'editore Neri Pozza: una traduzione realizzata a più mani da diversi poeti². Una volta caduto il progetto, nel 1959, Pasolini intende realizzare autonomamente la traduzione dell'intero poema³ per poi abbandonarla successivamente: la traduzione, infatti, rimane interrotta pressoché al suo incipit, al v. 301 del I libro. Come già visto, Pasolini, nella *Lettera del traduttore* pubblicata in calce alla sua *Orestiade*, pone la progettata traduzione dell'*Eneide* all'origine della commissione della versione della trilogia eschilea da parte di Gassman e

¹ M. Foucault, *Le parole che sanguinano*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste, 1, 1961-1970, Follia, scrittura, discorso*, a cura di J. Revel, Feltrinelli, Milano, 1996, p. 83.

² Cfr. U. Todini, *Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d'autore tra antico e moderno* in *Lezioni su Pasolini*, cit., p. 50. Cfr. anche G. Bernardelli, «Canto la lotta di un uomo...». *Pasolini traduttore dell'Eneide*, in «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, cit., p. 62.

³ Cfr. U. Todini, *Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto*, cit., p. 49.

Lucignani: «Ho cominciato a tradurre l'*Orestide* su richiesta di Gassman, il che significa del tutto impreparato. È vero che la richiesta di Gassman mi è stata fatta in seguito alla notizia che io stavo traducendo Virgilio – e il giro un po' si chiude: ma Virgilio non è Eschilo e il latino non è il greco»⁴. Pasolini accenna al progetto di tradurre l'*Eneide* anche in un articolo nel quale si difende dall'accusa di «non sentire la grandezza della Magna Grecia», formulata dal Comune di Cutro dal quale era stato querelato per aver definito il paese calabrese una terra di «banditi» nel suo *reportage La lunga strada di sabbia*: «proprio in questi giorni comincio la traduzione dell'*Orestide*, che Gassman reciterà nei teatri greci del sud: e ho in cantiere da tempo la traduzione dell'*Eneide*: non mi si venga dunque a dire che non amo la classicità»⁵.

Sono diverse le impronte personali che il poeta, da buon «traghettatore notturno», stando alla definizione data da Foucault, imprime alla sua traduzione. Come nel caso dell'*Orestide*, dell'*Antigone* e del *Vantone*, si possono riscontrare alcuni rimandi al proprio mondo poetico, grazie a quel «grado di rifrazione» di cui parlava Mounin⁶. Come nella versione eschilea, poi, Pasolini attua numerose semplificazioni nonché abbassamenti di tono nella direzione della quotidianità: quella «modifica dei toni sublimi in toni civili» di cui il poeta parla nella *Lettera del traduttore*. La semplificazione e l'abbassamento delle tonalità (in questo caso) epiche appaiono, come nell'*Orestide*, delle scelte prettamente ideologiche. La volontà di semplificare per un lettore contemporaneo – come per uno spettatore contemporaneo nelle tragedie di Eschilo – fa parte della presa di posizione pasoliniana decisamente antiaulica e antiaccademica nei confronti della classicità letteraria. Come egli stesso scrive in un articolo uscito nel 1959 su «Illustrazione Italiana», intitolato provocatoriamente *Sostituirlo con il greco?* (in cui, sempre provocatoriamente, propone di sostituire a scuola il latino con il greco) il latino appartiene a una «tradizione nazionale di tipo accademico», che Pasolini afferma di detestare⁷. Pasolini, come traduce l'*Orestide* in

⁴ TE, p. 1007.

⁵ SPS, p. 727.

⁶ Cfr. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, cit., pp. 149-150.

⁷ Cfr. P.P. Pasolini, *Sostituirlo con il greco?*, in *Pasolini e l'antico*, cit., p. 267. Il latino viene curiosamente citato da Pasolini come esempio di incomprensibilità del linguaggio dei politici democristiani nel celebre «articolo delle lucciole», comparso sul «Corriere della sera» il primo febbraio 1975 e raccolto negli *Scritti corsari*: «Nella fase di transizione – ossia «durante la scomparsa delle lucciole» - gli uomini di potere democristiani hanno quasi bruscamente cambiato il loro modo di esprimersi, adottando un linguaggio completamente nuovo (del resto incomprensibile come il latino): specialmente Aldo Moro: cioè (per una enigmatica correlazione) colui che appare come il meno implicato di tutti nelle cose orribili che sono state organizzate dal '69 a oggi, nel tentativo, finora formalmente riuscito, di conservare comunque il potere» (SPS, p. 410).

una «prosa bassa, ragionante», così progetta di tradurre l'*Eneide* in uno stile, come vedremo, semplice e 'dimesso', lontano dall'*habitus* altisonante dell'epica. A differenza di tutte le versioni realizzate da traduttori antichi, moderni e contemporanei che si sono misurati con l'epica, i circa trecento versi iniziali tradotti da Pasolini sono resi in uno stile assolutamente non epico⁸. Inoltre, come nelle versioni dell'*Orestide* e del *Vantone*, Pasolini, spesso, inserisce dei termini non presenti nel testo originale, attuando delle vere e proprie aggiunte personali. Sono poi diverse le figure di suono, create *ex novo* dallo stesso traduttore o riprese dal testo latino. Spesso, poi, il poeta attua un cambiamento di significato di alcuni vocaboli e contesti nel passaggio dal latino all'italiano. Infine, un'altra caratteristica interessante dell'abbozzata traduzione virgiliana, non riscontrabile né nell'*Orestide* né nel *Vantone*, è la predilezione per termini italiani ricalcati sugli originali latini, per cui si ha quasi, se così si può dire, un 'grado zero' di traduzione: ad esempio quando viene tradotto «casus» (nominativo plurale della quarta declinazione) con «casi» o «litus» con «lido». Quasi realizzando dei calchi della lingua di partenza, si può affermare che il poeta, in questo caso, si pone sulla falsariga dei traduttori *soorcières* (da *source*, «fonte»), opposti, nella teoria della traduzione, ai *ciblistes* (da *cible*, «bersaglio»; opposizione, con terminologia inglese, fra traduzione *source oriented* e *target oriented*)⁹. I *soorcières* sarebbero i traduttori più 'letterali', i *ciblistes*, invece, quelli che realizzano traduzioni più 'libere' e lontane dal testo di partenza. Se, come si è visto anche riguardo alle versioni dell'*Orestide* e del *Vantone*, Pasolini abbraccia semmai lo stile dei *ciblistes*, realizzando per la maggior parte una traduzione libera e personale, forse la traduzione letterale fino al calco è spiegabile ancora una volta con la volontà di semplificazione da parte del traduttore: probabilmente la versione pasoliniana avrebbe dovuto essere corredata di testo latino a fronte e una traduzione siffatta avrebbe potuto guidare meglio, anzi, 'traghetare' da una lingua all'altra anche chi non conoscesse o conoscesse assai poco il latino.

Il primo punto da analizzare riguarda quindi alcuni momenti che, per uso di termini o stile, possono rimandare all'universo poetico pasoliniano. Al v. 8 Pasolini traduce in modo inusuale e interessante «Musa» con «spirito»¹⁰. Questo termine, che a prima vista potrebbe

⁸ Cfr. quanto ho scritto in P. Lago, *Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'«Eneide»*, «Semicerchio», 47, 2012, pp. 23-24.

⁹ Cfr. J.-R. Admiral, *Sourcier ou cibliste*, Les Belles Lettres, Paris, 2014, p. 157.

¹⁰ Si può ricordare che nell'*Orestide* Pasolini tradurrà con la parola «spirito» i vocaboli greci δαίμων («dio») e ἀλάστορ («genio vendicatore»): cfr. *supra* p. 37.

apparire un po' 'strano', può essere probabilmente spiegato leggendo la coeva produzione poetica di Pasolini¹¹. Nel 1959 il poeta aveva pubblicato da due anni le *Ceneri di Gramsci* e stava lavorando alla composizione de *La religione del mio tempo*. Rendendo «Musa» con «spirito», Pasolini intende evocare un'entità lontana, eterea e degna di rispetto, quasi fosse l'incarnazione dell'ispirazione poetica. Il poeta epico, nel proemio e nell'invocazione alla Musa, si richiama ad un'entità divina perché lo ispiri e gli faccia da guida nella composizione del poema: il proemio è infatti regolato da un solenne cerimoniale letterario con la specifica funzione informativa nei confronti del pubblico¹². Nel poemetto *Le ceneri di Gramsci*, che dà il titolo alla raccolta e che racconta una visita del poeta presso la tomba di Gramsci al Cimitero degli Inglesi al Testaccio, si incontra una interessante occorrenza della parola «spirito», con riferimento allo stesso Gramsci: «Lì tu stai, bandito e con dura eleganza / non cattolica, elencato tra estranei / morti: Le ceneri di Gramsci... Tra speranza / e vecchia sfiducia, ti accosto, capitato / per caso in questa magra serra, innanzi / alla tua tomba, al tuo spirito restato / quaggiù tra questi liberi»¹³. Il poeta considera infatti la figura di Gramsci come una guida spirituale per il suo agire di intellettuale: una guida che può assisterlo nella propria scelta ideologica e civile per mezzo della razionalità del pensiero. Questo aspetto emerge soprattutto negli ultimi versi con i quali si chiude il poemetto: «Ma io, con il cuore cosciente / di chi soltanto nella storia ha vita, / potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?»¹⁴. Qui il poeta gioca anche sull'uso della parola «storia» in due diverse accezioni: la prima è la storia con l'iniziale maiuscola, all'interno della quale accadono gli eventi della realtà quotidiana; la seconda, invece, è quella privata, intima, personale instauratasi fra il poeta stesso e il pensiero di Gramsci. Nel poemetto, infatti, come è stato notato, si fondono la sfera individuale e quella pubblica¹⁵, mentre con l'intera raccolta assistiamo ad un'entrata nella Storia, cioè nella realtà, dell'io poetico pasoliniano che fino ad ora aveva cantato il mondo incontaminato del Friuli,

¹¹ Leopoldo Gamberale, affrontando rapidamente l'analisi dei primi undici versi della traduzione pasoliniana nel suo saggio sul *Vantone*, scrive che «Musa viene reso con un non ben comprensibile "spirito"» (L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 13).

¹² Cfr. G. B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 121-123.

¹³ TP I, p. 818.

¹⁴ *Ivi*, p. 826.

¹⁵ Cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 204-205: «Il poemetto si apre dunque con la constatazione del fallimento delle speranze di rinnovamento della vita nazionale e insieme della crisi di un tentativo di rinnovamento della vita individuale. I due piani si sovrappongono nel poemetto, interamente centrato come l'intera raccolta su di una fusione a caldo di tematica pubblica e privata».

tratteggiato come una vera e propria «Provenza dello spirito evocata *de lonh*»¹⁶. Può darsi che Pasolini, traducendo «Musa» con «spirito», si sia ricordato dell'immagine di Gramsci come guida, evocato in spirito di fronte alle sue ceneri: non a caso, il grande intellettuale si trasforma proprio in una guida spirituale per il giovane poeta sperduto nella sera romana, alla ricerca di una direzione ideologica contrapposta al caos in cui gli sembra precipitare la realtà. È interessante poi osservare che, al v. 2, Pasolini traduce «fato» proprio con «storia»: «Canto la lotta di un uomo, che, profugo da Troia, / la storia spinse per primo alle sponde del Lazio» («Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Laviniaque venit»¹⁷). Il fato imposto dagli dei, perciò, nella traduzione pasoliniana, si trasforma in «storia», in un succedersi di eventi assai più razionale. Forse, proprio la parola «storia» per mezzo della quale, in posizione incipitaria, il poeta traduce «fato», è la spia della memoria del citato poemetto delle *Ceneri* nel momento in cui Pasolini si apprestava a tradurre l'*Eneide*. Anche al v. 18, «fata» (plurale di «fatum») viene reso con «storia»: «là intendeva che la storia collocasse il suo regno / di ogni gente, con tutta l'anima, con tutte le forze» («hoc regnum dea gentibus esse, / si qua fata sinant, iam tum tenditque fovetque», letteralmente: «che questo sia il regno di tutti i popoli, se lo permette il fato, la dea si prefigge e medita», vv. 17-18). Il fato viene quindi ricondotto ad una dimensione più 'terrena' e meno divina. Se egli intendeva attuare una traduzione, come successivamente con l'*Orestide*, venata di toni civili e, per certi aspetti, 'semplificata', ricondotta a una dimensione più quotidiana e 'reale', il precedente poetico più vicino al quale guardare è sicuramente *Le ceneri di Gramsci* e, all'interno di esso, l'omonimo poemetto è un esempio significativo in questo senso. Anche ne *Il pianto della scavatrice*, il poeta sottolinea il passaggio fondamentale dalla propria produzione poetica precedente alla nuova poesia civile: «Si faceva, il mondo, soggetto / non più di mistero ma di storia»¹⁸. Così, anche nella 'nuova' *Eneide*, attraversata da toni civili, che egli intendeva proporre, il fato, ciò che misteriosamente è guidato dalla volontà divina, si trasforma in storia, in movimento razionale determinato da precise concause.

¹⁶ Id., *Paesaggio simbolico, paesaggio poetico ed echi provenzali nell'immagine del Friuli*, in Id., *Pasolini e Volponi*, cit., p. 76. Cfr. anche M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione*, cit., pp. 87-101 e P. Lago, *Primavera tra angoscia e bellezza. Un topos romanzo in Pier Paolo Pasolini*, «Fronesis», 21, 2015, pp. 73-74.

¹⁷ Il testo latino utilizzato per le citazioni è quello stabilito da Gian Biagio Conte: Teubner, Lipsiae, 2009.

¹⁸ TPI, p. 841.

Interessante è anche la resa di parte del v. 11, «Tantaene animis caelestibus irae?» (letteralmente: «siffatte sono le ire nell'animo dei celesti?») per mezzo della frase esclamativa «miseria di passioni nei cuori celesti!»¹⁹. Pasolini, perciò, traduce il latino «irae», in modo estremamente libero, con «miseria di passioni». Si può osservare che le parole «miseria» e «passione», non comunque unite nel nesso utilizzato per la traduzione, sono assai frequenti nelle poesie delle *Ceneri* («passione» è, del resto, parola tipicamente pasoliniana, basti pensare alla raccolta di saggi dal titolo *Passione e ideologia*). Ad esempio, ne *L'Appennino*: «Umana la luna da queste pietre / raggelate trae un calore / di alte passioni...»²⁰; ne *L'umile Italia*, «Invece è la passione / mite, virile, che rischiara / il mondo in una luce senza / impurezze [...]»²¹; ne *Le ceneri di Gramsci*: «Ancora di passioni / sfrenate senza scandalo son arse / le ossa dei miliardari di nazioni / più grandi»²²; ne *Il pianto della scavatrice*: «eppure / sono fratelli proprio nell'avere / passioni di uomini / che allegri, inconsci, interi, / vivono di esperienze ignote a me»²³. La parola «miseria» è riscontrabile, con un forte valore dispregiativo, ad esempio ne *Le ceneri di Gramsci*: «Vivo nel non volere / del tramontato dopoguerra: amando / il mondo che odio – nella sua miseria / sprezzante e perso – per un oscuro scandalo della coscienza...»²⁴; ne *Il pianto della scavatrice*, con riferimento al poeta stesso: «Nuovo / nella mia nuova condizione / di vecchio lavoro e di vecchia miseria [...]»²⁵. «Miseria di passioni» assume quindi un valore negativo, poiché la passione, per Pasolini, possiede principalmente un valore positivo; non è un caso, infatti, che il nesso in questione serva al poeta per tradurre il latino «irae», cioè, per l'appunto, «ire».

Interessante è la resa, al v. 32, di «acti fati» («spinti dal fato»), con riferimento ai Troiani, con «automi del caso» («Essi, di mare in mare, giravano, automi del caso»²⁶). Come è stato notato, la parola «automa» è una emblematica figura cui il poeta ricorre, con riferimento a se stesso, «per definire la condizione di spersonalizzazione dell'uomo annichilito da un amore che lo divora e gli sottrae il dominio e la coscienza di sé»²⁷. Infatti,

¹⁹ TP II, p. 1333.

²⁰ TP I, p. 775.

²¹ *Ivi*, p. 800.

²² *Ivi*, p. 816.

²³ *Ivi*, pp. 834-835.

²⁴ *Ivi*, pp. 819-820.

²⁵ *Ivi*, pp. 841-842.

²⁶ TP II, p. 1335.

²⁷ G. Bernardelli, «Canto la lotta d'un uomo...». Pasolini traduttore dell'«Eneide», cit., p. 71.

il termine è presente in *Ex vita*, una poesia de *L'usignolo della Chiesa cattolica*, che è stata giustamente definita come una «danza macabra»²⁸: «è così che mi volevo crocifisso, / con una vampa di tenero orrore / da bambino, già automa del mio amore [...] ti vedo, mummia, automa, / e tu mi vedi»²⁹. Però, la parola «automa», in riferimento a se stesso, con un significato sicuramente più vicino a quello utilizzato nella traduzione virgiliana, si ritrova nei racconti autobiografici del 1961 *Cronaca di una giornata e 20-28 novembre 1960*. Nel primo, Pasolini, così si descrive mentre, a notte alta, guida verso casa dopo una giornata trascorsa con Alberto Moravia e Elsa Morante: «Filo verso casa, con un misto di macabro sconforto e di allucinata gioia, quasi automa della mia esperienza momentaneamente estatica»³⁰. Nel secondo racconto, appena giunto a L'Aquila, così si autorappresenta: «Dopo la ventesima camminata avanti e indietro, il mio automa prende e volta per un'altra stradetta che continua il Corso verso la parte vecchia della città (credo): lì dei tubi rosa al neon portano la scritta "K2 Bar"»³¹. In queste due occorrenze al termine in questione è associata l'idea di movimento avulso dalla propria volontà: lo stesso Pasolini si muove meccanicamente e senza una meta come, nella precedente versione virgiliana, i Troiani «spinti dal fato».

Al v. 36, Pasolini traduce l'espressione «Iuno aeternum servans sub pectore vulnus», cioè «Giunone, serbando in cuore l'eterna ferita», con «Giunone, ossessionata dalla sua interna ferita»³². Come già osservato nel capitolo dedicato alla traduzione dell'*Orestide*, «ossesso» e «ossessione» sono parole molto care a Pasolini, molto presenti nella stessa traduzione della trilogia eschilea nonché nelle poesie e in altre opere³³.

La parola «ossessionata» introduce quello che si presenta – secondo la definizione di Richard Heinze³⁴ – come un vero e proprio monologo tragico di Giunone, paragonabile ai prologhi divini della tragedia: la regina degli dei, dal v. 37 al v. 49, pronuncia un discorso che anticipa il successivo monologo di Nettuno. Pasolini lo traduce con uno stile che può

²⁸ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980, p. 135.

²⁹ TP I, p. 492.

³⁰ RR I, p. 1598.

³¹ *Ivi*, p. 1600.

³² TP II, p. 1335.

³³ Cfr. *supra*, pp. 48-49.

³⁴ Cfr. R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1996, p. 454: «Le parole di Giunone costituiscono la premessa dell'azione successiva: questo carattere introduttivo, rispetto al monologo di Posidone che, invece, si trova nel mezzo della narrazione, è tanto accentuato che si può parlare di una specie di prologo paragonabile ai prologhi divini della tragedia, ad esempio quello dell'*Ippolito*».

anticipare quello che utilizzerà per l'*Orestide* nonché, per certi aspetti, per l'intero suo teatro tragico:

Ma Giunone, ossessionata dalla sua interna ferita,
pensava tra sé: «Che io mi debba arrendere? Che io
non possa tener lontano dall'Italia questo re troiano?
Il destino! Ma Pallade sì, ha potuto incendiare la flotta
dei Greci, e affogarli nel mare, per sola colpa,
per solo odio di Aiace! Lei sì, scaraventando
il fuoco di Giove dal cielo, con le sue mani,
ha distrutto le navi, ha sconvolto col vento il mare!
È lui che agonizzava, col petto ferito dalla fiamma,
lo strappò con un turbine, lo inchiodò a uno scoglio.
E io? Io che sarei la regina degli dei, la sorella, la moglie
di Giove, io da tanti anni lotto con un popolo solo,
e invano. Chi più adorerà il mio nume, chi
verrà più a pregarmi agli altari?»³⁵

Sembra che Pasolini, in questo breve brano in cui a parlare in prima persona è Giunone, sperimenti *in nuce* la lingua del suo futuro «teatro di Parola». Quest'ultima deve configurarsi, come afferma l'autore nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* e come già ampiamente ricordato in precedenza, come la base di «un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica, sul piano più democratico e razionale possibile»³⁶. Come ugualmente già ricordato, in un articolo del 1961 sulla situazione del teatro in Italia, Pasolini, portando ad esempio la *Beatrice Cenci* di Moravia, scrive che in quest'ultima opera egli riscontrava «un italiano ragionato, preciso, netto, senza sbavature, rigoroso»³⁷. Questa tipologia di linguaggio teatrale verrà tenuta come costante esempio dal poeta nella stesura delle proprie tragedie nonché nella traduzione dell'*Orestide*. Se già l'intera traduzione dei circa trecento versi iniziali dell'*Eneide* appare come rivestita di un tono civile e, per certi aspetti, dominato da un «*logos* antiaccademico»³⁸, il monologo 'tragico' di Giunone è reso da Pasolini per mezzo di una prosa «ragionante» ed esplicativa. Quest'ultima è denotata anche dall'iterazione della parola «io» adottata dal traduttore al v.

³⁵ TP II, p. 1335.

³⁶ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, SLA II, p. 2492.

³⁷ Id., *Il teatro in Italia*, in SLA II, p. 2362. Cfr. *supra*, p. 6.

³⁸ Cfr. P. Lago, *Un logos antiaccademico. Pasolini traduttore dell'Eneide*, cit.

46 (procedimento utilizzato da Pasolini anche nel suo teatro³⁹): «E io? Io che sarei la regina degli dei...», non presente in latino («ast ego, quae divom incedo regina...», «ma io, che incedo regina degli dei...»), che conferisce un carattere esplicativo all'intera frase pronunciata da Giunone.

Un aggettivo utilizzato nella abbozzata traduzione dell'*Eneide* che può rimandare all'universo pasoliniano è, come già accennato riguardo alla resa di *Edipo re*, «atroce»⁴⁰. Si può pensare, *in primis*, come osservato, al titolo dell'articolo apparso nel 1969 nella rubrica *Il caos* su «Il Tempo»: *Praga: una atroce libertà*, in cui Pasolini, con «atroce», intende riferirsi sia all'atrocità del gesto compiuto da Jan Palach per protestare contro l'oppressione sovietica della Cecoslovacchia (il suicidio attraverso il fuoco), ma anche alla strumentalizzazione di esso da parte delle televisioni e dei giornali occidentali in funzione anticomunista. In *Petrolio*, nell'Appunto 72 F, alla fine della «Visione del Merda», l'aggettivo «atroce» è poi usato dall'autore per denotare la propria esistenza all'interno della 'degradata' società italiana: «Siamo verso la fine della Visione. Quanta fatica e angoscia mi sia costato descriverla, non voglio dirlo al lettore: mi basterà ricordargli che è atroce vivere e conoscere un mondo dove gli occhi non sanno più dare uno sguardo non dico di amore, ma neppure di curiosità o simpatia»⁴¹. Del resto, come è stato osservato, l'aggettivo «atroce» è usato da Pasolini, soprattutto negli ultimi anni, per definire la società italiana e il potere che la governa⁴². In un periodo più vicino alla stesura della traduzione dell'*Eneide*, l'aggettivo compare in *Picasso*, nelle *Ceneri di Gramsci*, per connotare le «lastre» dove sono esposti i quadri del pittore spagnolo scrutati dalla folla borghese degli anni Cinquanta:

[...] La chiarezza che ne accende

Le forme interne, li fa nuovi oggetti,
veri oggetti, né conta, anzi è coraggio,
benché delirante, che si rifletta

in essi l'onta dell'uomo che appannaggio
fa dell'Uomo, l'onta dell'uomo più

³⁹ Cfr. E. Liccioli, *La scena della parola*, cit., p. 275.

⁴⁰ Cfr. *supra*, p. 170.

⁴¹ RR II, p. 1628.

⁴² Cfr. F. Pierangeli, *Atrocità e assenza nei personaggi di «Teorema»*, in R. Manica, F. Pierangeli (a cura di), *Pasolini, Invettiva e Azzurro. Due letture di Teorema*, Nuova Cultura, Roma, 1992, p. 105.

recente, questo, questo che con saggio

calore guarda evidenziata salire su

nelle atroci lastre la figura

di se stesso, la sua colpa, la sua

storia [...]»⁴³.

Anche nelle proprie lettere, nel 1959, in un contesto più privato, Pasolini usa due volte l'aggettivo «atroce». In una, indirizzata a Francesco Leonetti, riferendosi all'uscita della rivista «Officina», così scrive: «Adesso dateci sotto con la tipografia, che sarebbe atroce uscire con ritardo»⁴⁴. In un'altra, a Vittorio Sereni, al quale chiede il voto al Premio Strega per *Una vita violenta*: «scusami questo atroce, laconico biglietto tutto bianco»⁴⁵. All'interno della traduzione virgiliana esso compare tre volte. Nella prima occorrenza, al v. 118 è utilizzato per modificare il significato dell'aggettivo latino «vasto»: «Riappaiono pochi naufraghi nel mulinello atroce, / e le armi dei soldati, le tavole, le povere cose preziose»⁴⁶. In latino, i versi 118-119 così suonano: «Apparent rari nantes in gurgite vasto, / arma virum tabulaeque et Troia gaza per undas», laddove «in gurgite vasto» significa «nel vasto gorgo». «Vasto», «grande», nella 'risemantizzazione' operata da Pasolini diventa «atroce» perché foriero di morte e distruzione. Al v. 231 l'aggettivo è un'aggiunta di Pasolini per rendere il latino «quid tantum?»; nel momento in cui Venere si rivolge a Giove, così traduce il poeta: «che cosa ha fatto di così atroce contro di te il mio Enea?»⁴⁷ («quid meus Aeneas in te committere tantum?», «che cosa ha commesso di così grave il mio Enea nei tuoi confronti?»). Nell'espressione latina «quid tantum?» è sottinteso un aggettivo che indica la gravità di un'azione. Ad esempio, altri traduttori traducono per mezzo di diversi aggettivi o sostantivi: Luca Canali e Mario Ramous con «così grave»⁴⁸; Giuseppe Lipparini con l'espressione nominale «di che gran fallo»⁴⁹; Vittorio Sermonti con «cosa mai»⁵⁰, eliminando l'aggettivazione e la sostantivazione. Pasolini sceglie l'aggettivo «atroce»

⁴³ TP I, p. 791.

⁴⁴ P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit., p. 426.

⁴⁵ *Ivi*, p. 435.

⁴⁶ TP II, p. 1339.

⁴⁷ *Ivi*, p. 1345.

⁴⁸ Cfr. Virgilio, *Eneide*, traduzione di L. Canali, Mondadori, Milano, 1991, p. 231 e Id., *Eneide*, traduzione di M. Ramous, Marsilio, Venezia, 1998, p. 80.

⁴⁹ Cfr. Id., *Eneide*, traduzione di G. Lipparini, Zanichelli, Bologna, 1946, p. 8.

⁵⁰ V. Sermonti, *L'Eneide di Virgilio*, Rizzoli, Milano, 2007, p. 31.

probabilmente perché a lui congeniale per esprimere qualcosa di veramente terribile (come veramente terribile sarà, nella sua ottica, la ‘degradazione’ antropologica degli italiani nella società dei consumi). La terza e ultima occorrenza si trova al v. 293 dove Pasolini traduce «dirae» (riferito a «portae», «crudeli», «orribili», «funeste»), con «atroci»: «le atroci porte della guerra / saranno inchiodate»⁵¹ («dirae ferro et compagibus artis / claudentur Belli portae», «si chiuderanno le crudeli porte della Guerra con strette catene di ferro»). Tutti gli altri traduttori precedentemente citati rendono «dirae» con «funeste». Anche in questo caso, Pasolini ha utilizzato un aggettivo a lui congeniale per esprimere il latino «dirus», fortemente connotato in senso negativo.

Una parola che, come è stato notato, è assai presente nelle poesie delle *Ceneri*, è «amore»⁵². Basti ricordare, nel poemetto che dà il titolo alla raccolta, questi versi in cui Pasolini, parlando della borgata romana, così scrive:

era il centro del mondo, com'era
al centro della storia il mio amore
per esso: e in questa

maturità che per essere nascente
era ancora amore, tutto era
per divenire chiaro – era

chiaro! [...]»⁵³

Per mezzo di questa parola, ampiamente usata anche nell'*Orestide*, Pasolini, attuando una pratica di traduzione *source oriented*, rende nel modo più immediato e letterale il latino «amor» al v. 171: «Enea vi entra / con sette navi, le uniche rimaste insieme, e i Troiani / sbarcano, tutti pieni di amore per la terra, calcando / la sabbia tanto sognata, stendendo i corpi bruciati dal sale»⁵⁴. Siamo nel momento in cui la flotta di Enea, sfiancata dalla tempesta scatenata da Giunone, trova riparo presso le coste della Libia: «Huc septem Aeneas collectis navibus omni / ex numero subit; ac magno telluris amore / egressi optata potiuntur Troes harena / et sale tabentis artus in litore ponunt» (vv. 170-173, «Qui entra

⁵¹ TP II, p. 1349.

⁵² Cfr. M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione*, cit., p. 100, n. 62.

⁵³ TP I, p. 838.

⁵⁴ TP, pp. 1341-1343.

Enea, raccolte sette navi / dell'intera flotta; i Troiani, con gran desiderio / di terra, sbarcati calpestando la riva bramata / e distendono sul lido le membra madide di sale», traduzione di Luca Canali⁵⁵). Canali, Ramous e Lipparini traducono con «desiderio», mentre Sermonetti con «brama»: come si vede, molti traduttori, nel contesto del v. 171, rendono «amor» con il significato di «desiderio». Pasolini, seguendo la propria vocazione semplificante, nonché la propria predilezione poetica per questa parola, denotante *pathos*, traduce l'ablativo latino «amore» con un identico lessema italiano. Si può anche affermare che il poeta, in questo caso, attua un cambiamento di significato del termine latino «amor» poiché in questo contesto esso significa principalmente «desiderio» (come rendono i traduttori citati). Piegandolo al significato di «amore», egli attua un vero e proprio calco realizzato in virtù della propria predilezione poetica per il termine. Anche nella traduzione dell'*Orestide*, Pasolini risemantizza diverse parole greche rendendole con «amore». Ad esempio, ai vv. 461-462 delle *Coefore* il sostantivo δίκη («giustizia») e l'avverbio ἐνδίκως («secondo giustizia») vengono tradotti con «amore»: «ORESTE: Morte contro Morte, Amore contro Amore. / ELETTRA: Dio, attua i tuoi disegni d'amore»⁵⁶.

Un'altra interessante traduzione riconducibile alla poesia di Pasolini è al v. 228, dove «nitentis» («splendenti») è tradotto con «ardenti»: «Triste, con gli ardenti occhi / velati di pianto, Venere si rivolge a lui, / assorto» («Atque illum talis iactantem pectore curas / tristior et lacrimis oculos suffusa nitentis / adloquitur Venus», vv. 227-229, letteralmente: «E a lui che agita nel petto tali preoccupazioni, così parla Venere, più triste e con gli occhi splendenti di lacrime»). Pasolini, come si può vedere, attua un abbreviamento dell'intero verso 227, contraendo nell'unica aggettivazione «assorto» tutta la qualificazione (participio presente con complemento oggetto e ablativo di luogo) riferita a Enea («illum talis iactantem pectore curas»). L'aggettivo «ardente» è riconducibile alla poesia di Pasolini, soprattutto all'*Usignolo della Chiesa cattolica*: fra le occorrenze presenti nella raccolta, risulta interessante quella ne *La messa*, dove l'aggettivo è riferito alle pupille degli occhi. Il soggetto della poesia è un «fresco giovinetto»: «Egli è tutto vergogna / per l'amore scoperto / nella bianca camicia / e le pupille ardenti»⁵⁷. Qui, l'aggettivo è sinonimo di sensualità legata all'eros: non a caso, nella versione virgiliana, esso è utilizzato per connotare gli occhi

⁵⁵ Virgilio, *Eneide*, traduzione di L. Canali, cit., p. 11.

⁵⁶ TE, p. 493.

⁵⁷ TPI, p. 405.

di Venere, la dea dell'amore⁵⁸. Gli altri traduttori chiamati in causa rendono «nitentis» in modo più letterale: Canali con «splendenti», Ramous con «splendidi», Sermonti e Lipparini con «lucenti». In effetti, «niteo» (del quale «nitens» è il participio presente) significa «splendere»; il passaggio da «splendenti» a «ardenti» attuato da Pasolini implica uno spostamento da un significato più diretto ad uno più traslato e metaforico: se gli occhi sono «splendenti», infatti, significa che essi brillano esteriormente, mentre l'espressione «occhi ardenti» implica tutta una serie di rimandi metaforici alla sfera dell'amore e della passione.

Il secondo punto da analizzare riguarda le semplificazioni e l'abbassamento di tono operati da Pasolini sul testo virgiliano. Il poeta riconduce, se così si può dire, la scrittura epica ad una dimensione più 'quotidiana' e più 'intima' mentre la stessa vicenda dell'epica viene interiorizzata⁵⁹. Sembra che Pasolini attui una vera e propria destrutturazione degli stilemi epici, a cominciare dalla solenne aggettivazione. Ad esempio, in diversi momenti elimina aggettivi denotanti grandezza e maestosità come *vastus* («vasto»), *celsus* («eccelso»), *altus* («alto»), *immanis* («immane»). Lo stesso stile della sintassi italiana assume un andamento più prosastico (senza comunque nulla togliere alla poesia) e semplificato, lontano dallo stile per mezzo del quale i traduttori, in ogni tempo, hanno tradotto il poema virgiliano. Come già affermato, l'abbassamento di tono è riconducibile alla volontà del poeta di modificare i «toni sublimi in toni civili» attuata programmaticamente nella versione dell'*Orestide*. In profondità opera perciò l'intento di porsi in netta rottura con la tradizione letteraria italiana di stampo accademico e scolastico (l'elitario liceo classico degli anni presessantotteschi) della quale il latino appare come il principale rappresentante. Se anche la traduzione da Virgilio fosse stata condotta a termine o comunque pubblicata, anche in forma parziale, non sarebbe sicuramente mancato l'Enzo Degani di turno a difendere, in nome di una tradizione accademica e culturale atta a difendere il «vecchio poeta», un classico 'intoccabile' e cristallizzato, da «irriverenti» manipolazioni⁶⁰. L'*Eneide*, infatti, appare pressoché immune da qualsiasi traduzione italiana che non rispecchi nella lingua di arrivo i parametri epici e altisonanti presenti nella lingua latina⁶¹. Anche una alquanto recente traduzione come quella di Vittorio Sermonti (2007), per

⁵⁸ Cfr. quanto ho scritto in P. Lago, *Un logos antiaccademico. Pasolini traduttore dell'Eneide*, cit., p. 25.

⁵⁹ Cfr. G. Bernardelli, «Canto la lotta d'un uomo...». *Pasolini traduttore dell'Eneide*, cit., pp. 68-69.

⁶⁰ Si ricordi la recensione di E. Degani all'*Orestide* nella quale il filologo accusa Pasolini di «distorcere in maniera troppo irriverente il vecchio poeta» (E. Degani, *Orestide, traduzione di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 188).

⁶¹ Cfr. P. Lago, *Un logos antiaccademico. Pasolini traduttore dell'Eneide*, cit., pp. 23-24.

molti aspetti sicuramente discutibile, che persegue un dichiarato intento semplificante⁶², non appare del tutto libera dallo stile sublime e altisonante di matrice romantica costantemente utilizzato dai traduttori per le versioni epiche (includendo quindi anche le traduzioni in italiano dell'*Iliade* e dell'*Odissea*). È importante tenere presente che questa operazione di 'abbassamento' generale degli stilemi epici attuata da Pasolini non avviene tanto nei confronti di Virgilio e del suo poema, quanto nei confronti della fruizione successiva dell'*Eneide*, di quella tradizione classicistica di matrice romantica che restituisce ai lettori italiani il poema epico imbalsamato all'interno di determinati stilemi aulici e altisonanti. Infatti, come giustamente nota Gian Biagio Conte, la novità dello stile virgiliano, che disturbava già i filologi antichi, consiste nell'evitare «l'enfasi facile di parole ampollose o inusuali, anzi il discorso si serviva di una lingua consueta, di "parole comuni"»⁶³. È attraverso la sintassi (soprattutto per mezzo della figura dell'enallage) e non attraverso l'uso di parole 'sublimi' o ricercate – continua Conte – che Virgilio costruisce il suo *hypsos*, il suo sublime⁶⁴. Perciò, Pasolini, scegliendo uno stile 'semplificato' e parole più 'quotidiane', non tradisce affatto lo spirito creativo virgiliano; si pone bensì in netta rottura con la tradizione e la traduzione di matrice romantica, che dura ancora oggi.

Per dare un'idea della sostanziale differenza fra la versione pasoliniana e le altre traduzioni dell'*Eneide*, si riportano qui di seguito i primi undici versi del testo originale, della traduzione realizzata da Giuseppe Lipparini nel 1946, di quella di Luca Canali del 1978, di quella di Mario Ramous del 1998 e di quella di Vittorio Sermoniti del 2007, finalizzata a una lettura in pubblico, seguite dalla traduzione di Pasolini:

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
 Italiam fato profugus Laviniaque venit
 litora, multum ille et terris iactatus et alto
 vi superum, saevae memorem Iunonis ob iram,
 multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
 inferretque deos Latio, genus unde Latinum
 Albanique patres atque alta moenia Romae.

⁶² Cfr. V. Sermoniti, *L'Eneide di Virgilio*, cit., p. 11: «Abolito, invece, o ridotto al minimo, è l'uso di congiunzioni come «affinché» (per «ut»), di avverbiali come «a gara» (per «certatim»), o di «repente» (per «repente»), di aggettivi come «almo» o «anèlo», e di tutto quel compito repertorio verbale che, lungo il corso d'una vita intera, si adopera soltanto a scuola nelle versioni dal latino (e tutto si potrà dire dell'*Eneide* di Virgilio, tranne che sia tradotta dal latino)».

⁶³ G. B. Conte, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Einaudi, Torino, 2002, p. 9.

⁶⁴ *Ivi*, p. 16 e seguenti.

Musa, mihi causa smemora, quo numine laeso
quidve dolens regina deum tot volvere casus
insignem pietate virum, tot adire latore
impuberi. Tantaque animis caelestibus irae?

L'armi e l'eroe io canto, che primo dai lidi di Troia,
profugo per fato raggiunse l'Italia e le spiagge
di Lavinio, sì a lungo sbattuto per terra e sul mare
dalla vendetta celeste e dall'ira tremenda di Giuno;
molto anche in guerra sofferse, finché non fondò una città
e introdusse i suoi dèi nel Lazio: onde il popol Latino,
e gli antenati Albani, e di Roma la grande le mura.
Musa, ricordami tu le cause: per quale suo cruccio
o per che offesa al suo nume, Giunone costrinse a soffrire
tante vicende un sì pio eroe, a incontrare sì duri
travagli. Così grandi son dunque gli sdegni dei numi?⁶⁵

Canto le armi e l'uomo che per primo dalle terre di Troia
raggiunse esule l'Italia per volere del fato e le sponde
Lavinie, molto per forza di dei travagliato in terra
e in mare, e per la memore ira della crudele Giunone,
e molto avendo sofferto in guerra, pur di fondare
la città e introdurre nel Lazio i Penati, di dove la stirpe
latina, e i padri albani e le mura dell'alta Roma.
O Musa, dimmi le cause, per quali offese al suo nume,
di cosa dolendosi, la regina degli dei costrinse un uomo
insigne per pietà a trascorrere tante sventure, ad imbattersi
in tanti travagli? Tali nell'animo dei celesti le ire?⁶⁶

Le armi canto e l'uomo che per primo dalla terra di Troia
esule raggiunse l'Italia e i lidi di Lavinio, spinto
dal fato e flagellato in terra e in mare dall'ostilità
degli dei, dall'ira implacabile dell'atroce Giunone,
e dopo aver sofferto a lungo in guerra, per poter fondare
la sua città e introdurre nel Lazio i Penati, dando radici
alla stirpe latina, ai padri albani e alle mura eccelse di Roma.
Musa, dimmi tu le cause: per quali offese al suo onore,
per quale mai rancore la regina degli dei costrinse un uomo
così devoto a dibattersi in tante sventure, a subire

⁶⁵ Virgilio, *Eneide*, trad. it. di G. Lipparini, cit., pp. 1-2

tanti affanni? A tal punto giunge l'ira dei celesti?⁶⁷

Canto le armi e chi primo dalle rive di Troia,
proscritto per decreto del fato, guadagnò l'Italia e le spiagge
lavinie; molto si lasciò sbalestrare per terra e per mare dagli dèi
prepotenti, istigati dall'indelebile astio di Giunone furente,
e molto anche in guerra aveva patito, pur di fondare
la città, e introdurre nel Lazio i suoi dèi, onde la nazione
latina, e i nostri padri Albani, e le mura di Roma la Grande.
Musa, ricordami tu le cause, per quali offese alla sua maestà,
dolendosi di che, la regina degli dèi costrinse un uomo
insigne così di pietà a correre tanti pericoli, a far fronte
a tante pene. Tanto è il rancore che anima i Celesti!⁶⁸

Canto la lotta di un uomo, che, profugo da Troia,
la storia spinse per primo alle sponde del Lazio:
la violenza celeste, e il rancore di una dea nemica,
lo trascinarono da un mare all'altro, da una terra
all'altra, di guerra in guerra, prima di fondare la sua città
e di portare nel Lazio la sua religione: origine
del popolo latino, e albano, e della suprema Roma.
Tu, spirito, esponi le intime cause: per quale offesa,
o per quale dolore, la regina degli dei obbligò quell'uomo
così religioso, a dover affrontare tanti casi, tante
fatiche: miseria di passioni nei cuori celesti!⁶⁹

Come si può notare, insieme alla versione di Pasolini, quelle dotate di un linguaggio più 'prosastico' sono le traduzioni di Ramous e di Sermoni. Però, la traduzione pasoliniana possiede diverse caratteristiche che la allontanano dalla tradizione aulica e classicheggiante, dalla quale invece sono avvolte tutte le altre versioni. Tali caratteristiche si esplicitano nell'uso di un determinato stile sintattico, caratterizzato da un frequente utilizzo dell'*enjambement*⁷⁰, nonché di alcune scelte lessicali. Innanzitutto, la scelta di rendere il nesso «arma virumque» con «la lotta di un uomo»: in questo modo si ha la trasposizione delle vicende di Enea da un contesto epico alto, connotato dalla parola «arma», a uno più

⁶⁶ Id., *Eneide*, trad. it. di L. Canali, cit., p. 3.

⁶⁷ Id., *Eneide*, trad. it. di M. Ramous, cit., p. 67.

⁶⁸ V. Sermoni, *L'Eneide di Virgilio*, cit., p. 19.

⁶⁹ TE, p. 1333.

⁷⁰ Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 12. L'uso frequente dell'*enjambement* è riscontrabile anche nelle

quotidiano. Si può pensare a una rifrazione della poesia di Pasolini anche in questo caso: nelle *Ceneri di Gramsci*, il poeta afferma di essere attratto da una «vita proletaria» anteriore a Gramsci, ribadendo che «è per me religione / la sua allegria, non la millenaria / sua lotta [...]»⁷¹. Per mezzo della parola «lotta» – come, del resto, come si è visto, per mezzo della parola «storia» - la vicenda dell'eroe epico viene ricondotta a un contesto quotidiano e popolare, ravvicinato al succedersi degli avvenimenti che, appunto, caratterizzano la vita del popolo, quella «vita proletaria» che Pasolini ha scoperto e amato nelle borgate romane. Lo stesso Enea viene, se così si può dire, 'umanizzato' e il suo «carattere guerriero» decisamente attenuato⁷². Si può ricordare che nell'*Orestide*, il poeta tradurrà κίνδυνον («pericolo») proprio con «lotta», connotando il discorso di Oreste (vv. 269 e seguenti) con spiccate tonalità civili⁷³:

Non mi tradirà l'oracolo del dio onnipotente,
che mi ha imposto d'affrontare questa lotta,
forzandomi a gran voce, minacciando disgrazie
da far tremare i cuori più resistenti,
se non avessi ucciso gli uccisori di mio padre,
obbedendo, con spirito selvaggio, al suo comando⁷⁴.

Le 'necessità' tragiche e mitiche imposte ad Oreste dall'oracolo di Apollo si trasformano in una «lotta»: nello stesso modo, le vicende di Enea, predisposte dal fato e dagli dei, diventano una «lotta», mentre lo stesso fato si trasforma in «storia». Bisogna poi notare che, nella traduzione pasoliniana, Enea, divenuto più 'umano' e meno eroe, si trasforma in soggetto passivo della «storia», mentre nel testo originale egli è soggetto attivo («venit»).

Nella direzione della semplificazione si muove, al v. 2, la semplificazione di «Italiam» e di «litora Laviniaque» in «sponde del Lazio», per mezzo dell'eliminazione di un riferimento geografico complesso come «sponde lavinie».

Un'altra semplificazione, attuata per mezzo dell'eliminazione del nome proprio della dea Giunone, è al v. 4: «rancore di una dea nemica» invece di «ira di Giunone terribile».

poesie delle *Ceneri di Gramsci*: cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 194.

⁷¹ TP I, p. 820.

⁷² Così L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 13.

⁷³ Cfr. *supra*, pp. 81-82.

Verso una trasposizione più ‘intima’ e ‘quotidiana’ della vicenda epica si muove anche la resa di «ira» con «rancore», parola molto più ‘umana’ e ‘bassa’, legata alla sfera intima e privata: l’ira di una dea diventa quasi il rancore di un nemico personale. Basta dare una scorsa alle altre traduzioni per rendersi conto di come i traduttori, al contrario, rendano in modo aulico e altisonante questo verso relativo all’ira di Giunone⁷⁵.

Una resa in stile ‘quotidiano’ e modernizzante si può invece intravedere ai versi 6 e 10: rispettivamente, «deos» tradotto con «religione» e «insignem pietate virum» («uomo dalla straordinaria devozione») con «uomo così religioso». Anche in questo caso, l’eroe epico famoso per la sua «pietas», diventa un semplice «uomo religioso». Fra le traduzioni citate, si può notare che è quella di Ramous che più si avvicina alla resa pasoliniana, con «uomo così devoto».

Una interessante aggiunta di Pasolini al v. 8 è «intime», con riferimento a «cause»: l’inserimento di questo aggettivo conduce la vicenda epica verso una dimensione più familiare e ‘interiore’. Un’altra aggiunta del poeta atta a spostare le tonalità epiche verso una dimensione più quotidiana si incontra al v. 178, dove l’inserimento dell’aggettivo «povere», con riferimento alle «messi» («fruges»), vela il contesto di un tono dimesso quasi pascoliano: Enea e i suoi compagni, finalmente approdati dopo la tempesta, recuperano dalle navi il grano bagnato macinandolo e tostandolo. Al v. 23 «id metuens» («temendo ciò»), riferito a Giunone, è tradotto con «in ansia»: la dea, per mezzo della qualifica «in ansia», viene ricondotta indubbiamente ad una sfera più ‘umana’. Al v. 55, nel momento in cui i venti, tenuti prigionieri da Eolo, colpiscono i fianchi di un monte, è la resa di «murmure» con «rantoli» a spostare verso il basso il registro stilistico: il nesso allitterante e solenne «magno cum murmure montis» (letteralmente, «con grande strepito del monte») viene reso con «tra lunghi rantoli del monte»⁷⁶. Il sostantivo solenne e allitterante «murmur» si trasforma in un semplice e quasi dispregiativo «rantolo». Al v. 119, invece, l’abbassamento del registro avviene per mezzo della resa di «Troia gaza» (letteralmente «tesoro troiano») con «povere cose preziose». La flotta di Enea sta affrontando la tempesta e le onde fanno naufragare alcune navi con il loro carico: il «tesoro troiano» («gaza» è una parola di origine persiana che significa «tesoro»), nella traduzione pasoliniana, si trasforma quasi nelle

⁷⁴ TE, p. 938.

⁷⁵ Lipparini: «ira tremenda di Giuno»; Canali: «ira della crudele Giunone»; Ramous: «ira implacabile dell’atroce Giunone»; Sermonti: «indelebile astio di Giunone furente».

«povere cose», pure se «preziose» (ma di una preziosità, sembra, più per motivi affettivi che per valore), che un gruppo di emigranti porta con sé dalla patria. Al v. 178, nel momento in cui i troiani sbarcano dopo essere scampati alla tempesta, «fessi» (letteralmente, «stanchi»), è tradotto con «affranti». In questo modo, Pasolini, alla connotazione fisica, ne aggiunge anche una più prettamente psicologica: Enea e i suoi compagni, perciò, vengono avvicinati a una sfera più quotidiana e ‘umana’.

Una generalizzazione semplificante è attuata al v. 20: «Tyrias arces» («roccaforti tirie») diventa, una volta eliminato il ‘difficile’ appellativo, «quella potenza». Un’altra semplificazione è attuata da Pasolini al v. 23, dove è eliminato l’appellativo «Saturnia», cioè «figlia di Saturno», riferito a Giunone. Nel corso della traduzione virgiliana, il poeta attua diverse altre semplificazioni: al v. 24, al posto di «Argis» («Argo»), scrive «Greci», sostituendo il nome della allora principale città della Grecia (patria di Agamennone) con il nome del popolo, assai più comprensibile; al v. 41 è eliminato l’epiteto «Oileo», riferito ad Aiace; al v. 95, «Troia» è tradotto semplicemente con «città»; al v. 97, invece di «Tidide» (cioè «figlio di Tideo»), traduce col nome proprio «Diomede» (anche Sermonti, nella sua versione finalizzata a una lettura in pubblico, sempre con intento semplificante, traduce con «Diomede»); al v. 168, il genitivo plurale «nympharum» è tradotto con «di dee», invece che con «di ninfe» (generalizzando, infatti, sono divinità anche le ninfe): più semplice leggere «dee» piuttosto che «ninfe». Al v. 196, Pasolini attua invece un procedimento contrario: inserisce cioè una precisazione semplificante al posto di una generalizzazione, traducendo «heros» con «Enea» invece che con «eroe». Nello stesso verso, «litore Trinacrio» (letteralmente, «costa trinacria»⁷⁷) è tradotto con «Sicilia»: lo stesso intento semplificante è riscontrabile nella traduzione di Sermonti, che traduce ugualmente con «Sicilia». Al v. 257 elimina l’appellativo «Cytherea» (riferito a Venere) e, infine, al v. 273 traduce «Hectorea gens» (cioè, letteralmente, «Ettorea», nata da Ettore) con il più semplice «razza troiana».

Oltre ad aver attuato diverse semplificazioni, come abbiamo visto, attraverso l’eliminazione di epiteti o la sostituzione di nomi (procedimento già largamente utilizzato nell’*Orestide*), Pasolini taglia numerosi aggettivi e apposizioni legati alla sfera semantica del sublime, caratteristiche peculiari dello stile elevato dell’epica. Infatti, come si è visto, è pur vero che Virgilio utilizza uno stile epico non tanto basato su parole sublimi, quanto su

⁷⁶ TP II, p. 1335.

un sapiente uso della sintassi, ma determinate qualificazioni (aggettivi e apposizioni) sono comunque stilemi e *topoi* facenti parte di un preciso codice epico al quale anche il poeta mantovano deve rifarsi⁷⁸. Al v. 52, Pasolini elimina l'aggettivo «vasto», riferito a «antro», la caverna di Eolo («Hic vasto rex Aeolus antro [...]»): «Qui Eolo, il re, in una caverna [...]»⁷⁹. Al v. 56 ad essere tagliato è l'aggettivo «celsa», riferito a «arce» (l'«alta rocca» di Eolo); al v. 61 è «altos», riferito a «montes» («alti monti»); anche al v. 95 è eliminato l'aggettivo «altis», riferito stavolta a «moenibus» («le alte mura di Troia»); al v. 120 è tagliato l'aggettivo «fortis», riferito a «Achatae» («del forte Acate» diventa «di Acate», in questo modo uno degli eroi di Enea è riportato a una dimensione più 'quotidiana'); al v. 138 «immania saxa» («immani rocce») è tradotto semplicemente con «giogaie»; al v. 241 elimina l'appellativo «rex magne» («o grande re»), riferito a Giove; infine, al v. 295 «saeva arma», cioè le «terribili armi», («Furor impius intus / saeva sedens super arma [...]»), letteralmente «l'empio Furore seduto sopra le terribili armi [...]») è tradotto con «ferraglie»: le «armi terribili» del Furore, seduto dentro il tempio della guerra (v. 294), un importante simbolo della realtà romana⁸⁰, nella trasposizione pasoliniana diventano semplici ferraglie, quasi degne di disprezzo.

Fra le aggiunte testuali di Pasolini troviamo i già incontrati termini «intime» («intime cause»), al v. 8 e «povere» («povere messi»), al v. 178: come si è visto, tali inserimenti servono a condurre il registro stilistico verso un livello più basso e 'quotidiano'. Interessante è l'aggiunta realizzata al v. 174: l'aggettivo «paziente» nel nesso «con paziente attrito». Acate, uno dei compagni di Enea, batte una selce e ricava una scintilla per accendere il fuoco: Pasolini rende con «attrito» l'atto del battere la pietra. L'aggiunta dell'aggettivo serve, anche in questo caso, a rendere più 'umana' e meno eroica la figura di Acate, rappresentato quasi come un paziente artigiano. Un'altra aggiunta pasoliniana è, al v. 256, nel momento in cui Giove bacia la figlia Venere, il nesso avverbiale «con dolcezza»: «baciò con dolcezza la figlia»⁸¹ («oscula libavit natae»). Anche questa aggiunta conduce il contesto verso un registro più intimo e familiare: l'immagine di Giove che si china a baciare «con

⁷⁷ La Sicilia era chiamata dai Greci Trinacria, cioè «dalle tre punte».

⁷⁸ Cfr. G. B. Conte, *Saggio di interpretazione dell'«Eneide». Ideologia e forma del contenuto*, in Id., *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, cit., p. 57: «Ogni poeta trova di fronte a sé piuttosto un insieme concreto di testi letterari recepito come un corpus di regole, trova già prescelte e realizzate determinate possibilità combinatorie del codice epico che hanno assunto il carattere prescrittivo di una norma».

⁷⁹ TP II, p. 1335.

⁸⁰ Cfr. K. Büchner, *Virgilio. Il poeta dei romani*, trad. it. Paideia, Roma, 1986, p. 422.

dolcezza» Venere ce lo fa assomigliare a un padre amorevole inserito in un placido quadretto familiare. Un'altra aggiunta pasoliniana è al v. 290: «sereno» riferito a «Giulio» (cioè Ottaviano Augusto). Giove si sta rivolgendo a Venere e la assicura che Enea riuscirà nella sua missione di fondare Roma e di dar vita alla stirpe di Augusto. Però, qui, probabilmente, si tratta di una svista del traduttore: Pasolini potrebbe aver reso con «sereno» un «secura», riferito a Venere, che si trova nello stesso verso 290. Così è il contesto: «Hunc tu olim caelo spoliis Orientis onustum / accipies securam» («Un giorno lo accoglierai sicura in cielo, carico delle spoglie d'Oriente»). Pasolini traduce in questo modo: «Questo un giorno nel cielo tu accoglierai / sereno, carico delle spoglie d'Oriente»⁸². Trasformando «secura» nell'aggettivo maschile «sereno» («securus» può anche significare «sereno») Pasolini lo riferisce a Giulio («Iulius», che compare al v. 288). Perciò, in questo caso, non si tratterebbe di una vera e propria aggiunta del traduttore, ma di un errore di traduzione, generato da una semplice svista: il poeta avrebbe dovuto scrivere «sereno» invece di «serena».

Nella traduzione virgiliana, sono numerosi anche i cambiamenti di significato apportati al lessico latino. Al v. 64, Giunone si rivolge «supplice» («supplex») a Eolo: Pasolini trasforma «supplex» in «accorata». Probabilmente, tale qualificazione di Giunone va letta come *pendant* di «ossessionata» del v. 36: l'ossessione – come si è visto parola tipicamente pasoliniana – e il dolore sono passioni profondamente umane e anche questa modifica semantica va letta come una scelta, da parte del traduttore, di 'umanizzare' la divinità. Al v. 85, la qualificazione «creber procellis» (letteralmente «pieno di tempeste»), riferita al vento Africo, si trasforma in «maledetto». Questo è il contesto: «Incubere mari totumque a sedibus imis / una eurusque notusque ruunt creberque procellis / africanus et vastos volvunt at litora fluctus» (vv. 84-86), così reso da Pasolini: «Si buttano nel mare, lo sfregano tutto, fino nel fondo, l'Euro, il Noto, il maledetto Africo: e immense / ondate rovesciano sui litorali [...]»⁸³. Al v. 101, nella preghiera di Enea, l'aggettivo «fortia» (neutro plurale di «fortis», «forti») riferito a «corpora» (cioè i corpi dei soldati troiani morti) viene trasformato da Pasolini in «giovani»: «tanti giovani corpi di soldati». Al v. 118, «vasto», all'interno del nesso «in gurgite vasto» (clausola esametrica: «nel vasto gorgo»), è tradotto con «atroce». Come nei precedenti casi di «supplex» / «accorata» e di «creber procellis» / «maledetto»,

⁸¹ TP II, p. 1347.

⁸² *Ivi*, p. 1349.

⁸³ *Ivi*, p. 1337.

sembra che anche con «vasto» / «atroce», Pasolini voglia spostare il significato verso una connotazione fortemente negativa per mezzo di una associazione di idee: se un vento è «pieno di tempeste», allora è «maledetto» perché può arrecare distruzione, se un gorgo marino è «vasto», allora è «atroce» perché può uccidere. Sempre nel gruppo di versi che descrive la tempesta che ha investito la flotta di Enea, «inimicum» (v. 123, letteralmente, «nemico»), riferito a «imbrem» («temporale»), è reso con «feroce»: «[...] attraverso i fianchi / schiantati, imbarcano l'acqua feroce»⁸⁴. Pochi versi dopo, al 129, «ruina» è reso con «rabbia» («caelique ruina», letteralmente «rovina del cielo», diventa «rabbia del cielo»). Si potrebbe affermare che dal v. 85 al v. 129, per connotare la situazione della tempesta, Pasolini cambia il significato di aggettivi e sostantivi in senso peggiorativo.

In modo contrario viene invece mutato il significato di «celsis» («alte») al v. 183, riferito a «puppibus» (le «poppe» delle navi), che si trasforma in «belle»: sempre procedendo per associazione di idee, il traduttore traduce con «belle» perché, appunto, alte, elevate.

Nel momento in cui Nettuno esce dal mare per placare la tempesta Virgilio paragona il dio a un oratore, «che ha la forza di domare le masse»⁸⁵; come l'oratore, essendo un «uomo autorevole» («forte virum», v. 151), riesce a placare gli animi del popolo agitato da una rivolta, così Nettuno si solleva al di sopra dei mari agitati dalla burrasca per riportare la pace. Pasolini traduce il latino «forte» in modo inconsueto per mezzo dell'aggettivo «popolare», associando il senso di autorevolezza alla popolarità: chi è autorevole può esserlo, anche, perché è conosciuto e stimato, quindi popolare. Può darsi che in tale traduzione, il poeta volesse far sentire l'eco della parola «popolo» del v. 148, per mezzo della quale rende fedelmente il latino «populus». Questo è il contesto:

Ac veluti magno in populo cum saepe coorta est
 seditio saevitque animis ignobile volgus,
 iamque face set saxa volant, furor arma ministrat:
 tum, pietate gravem ac meritis si forte virum quem
 conspexere, silent arrectisque auribus adstant;

⁸⁴ *Ivi*, p. 1339.

⁸⁵ K. Büchner, *Virgilio. Il poeta dei Romani*, cit., p. 419. Cfr. *ibidem*: «I venti scatenati da Eolo invadono la zona soggetta ad un altro dio, Nettuno. Mediante un *interea* l'azione opposta da parte di quest'ultimo viene connessa, come contemporanea, con la descrizione del pericolo. L'apparizione di Nettuno porta la quiete negli elementi. Un paragone (vv. 148-156) col discorso dell'oratore, che ha la forza di domare le masse tempestosamente agitate, in un quadro che

ille regis dictis animos et pectora mulcet:
sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam
prospiciens genitor caeloque invectus aperto
flectit equos curruque volans dat lora secundo. (vv. 148-156)

È come quando in un popolo nasce una rivolta,
che la folla impazza, e già volano sassi e fiaccole
(è il furore che dà le armi!) – ma poi, di fronte
a un uomo popolare, per meriti e pietà, tacciono tutti,
si fermano, con le orecchie tese: e quello, parlando,
distende gli animi, raquieta i cuori: così ogni fragore
dilegua, nel mare. Quindi il Dio, guardando le acque,
e correndo sotto il cielo rasserenato, guida i cavalli
e scioglie le briglie al calmo volo del carro⁸⁶.

Probabilmente, nell'accezione pasoliniana, questo uomo è «popolare» non solo in quanto conosciuto e stimato, ma proprio perché appartiene e si riferisce al popolo. Basti ricordare la ricorrenza dell'aggettivo «popolare»⁸⁷ all'interno delle *Ceneri di Gramsci*, fin nel titolo della poesia *Il canto popolare*.

Al v. 254, «sator» («padre»), riferito a Giove, è tradotto da Pasolini con «provvidenza»: «hominum sator atque deorum» diventa «la provvidenza degli uomini, degli dei»⁸⁸. Anche in questa traduzione si può intravedere la volontà di abbassamento del registro da parte del poeta: Giove, «sator», «padre», «generatore» di uomini e dei diventa, più umilmente, la «provvidenza», ciò che, manzonianamente, regge le sorti degli uomini. Infine, l'ultimo esempio di cambiamento di significato apportato da Pasolini al lessico latino è il nesso «il più civile dei popoli», per mezzo del quale il poeta traduce «gentemque togatam» (v. 282, letteralmente «e il popolo togato»). «Gentem togatam», in questo passo dell'*Eneide*, significa «popolo romano»; Pasolini, probabilmente, oltre a conferire ai Romani la caratteristica di una particolare civiltà, costruita appunto sulle regole del diritto, della politica e della cultura che determinano la vita del «cives», del cittadino, sembra conferire

ogni romano ha vissuto di persona, rende sensibile il contrasto tra caos ed ordine, tra forze scatenate e legge».

⁸⁶ TP II, p. 1341.

⁸⁷ Ad esempio, ne *Il canto popolare*: «[...] Ma quale / dura certezza tu sollevi insieme / d'imminente riscossa, in mezzo a ignari / tuguri e grattacieli, allegro seme / in cuore al triste mondo popolare?» (TP I, p. 786); in *Picasso*: «Nel tremo d'oro, domenicale / di Valle Giulia, la nazione è calda, / silenziosa: la sua innocenza è pari / alla sua impurezza. Sembra arda di popolare gioia, ed è una noia / irreligiosa che solare si sparge / sui floreali gessi e i gran ventagli degli scalini» (*ivi*, p. 787).

⁸⁸ TP II, p. 1347.

un particolare valore all'aggettivo «togatus», cioè «rivestito della toga». Quest'ultima, come abito, sarebbe perciò quasi il simbolo della civiltà della società romana.

Come ultimo punto da analizzare rimangono i momenti della versione pasoliniana in cui il poeta utilizza un tipo di traduzione definita *source oriented*: una traduzione, cioè, che quasi realizza dei calchi della lingua di partenza. Al v. 4, propriamente, non si tratta di un calco ma di una parola che possiede al suo interno la parola latina e può riecheggiarla in assonanza: «vi» (ablativo singolare di «vis», «forza») è reso con «violenza» (parola che inizia proprio con «vi-»): «vi superum» diventa «violenza celeste»⁸⁹. Anche al v. 69 si può riscontrare una traduzione simile: una traduzione, cioè, che mira a ricreare solamente il suono del testo originale. Giunone si rivolge a Eolo e così lo sprona, in modo da ostacolare la navigazione di Enea: «Incute vim ventis» («infondi forza ai venti»). Pasolini traduce con «avventa le tempeste»: il verbo «avventare» possiede una sonorità che può essere simile all'allitterazione latina «vim ventis». Inoltre, proprio come nel precedente caso, la parola «avventa» possiede al suo interno la radice latina «vent-». Al v. 9, invece, si tratta di un vero e proprio calco italiano realizzato sulla parola latina: «casus» (accusativo plurale, «vicende»), è reso con «casi». «Litora» («rive»), al v. 86, è reso col calco «litorali», modellato sull'accusativo plurale della parola (da «litus»); al v. 184, invece, «litore» (ablativo singolare) è reso con «lido»⁹⁰: sia «litorale» che «lido» appaiono come due diversi calchi italiani della parola «litus» (si può notare, ancora una volta, che la parola italiana «litorale» comprende al suo interno la parola latina «litora»).

Per mezzo di tutti questi procedimenti, molto probabilmente, Pasolini intendeva proporre qualcosa di più di una traduzione, un vero e proprio rifacimento del poema virgiliano. Tale rifacimento sarebbe stato connotato da una precisa scelta ideologica: quella, come si è visto, di porsi in netto contrasto con la tradizione accademica e culturale italiana che eleggeva il latino e, nella fattispecie, un poema epico in latino, a un indiscutibile *exemplum* di aulicità letteraria. Il *modus operandi* nel traslare Virgilio, perciò, si avvicina molto a quello che Pasolini metterà in atto per la versione dell'*Orestide* nonché per l'abbozzata traduzione dell'*Antigone*. Non è un caso che nella *Lettera del traduttore* che

⁸⁹ È curioso notare che anche nella traduzione realizzata da Giuseppe Albini nel 1921 (una traduzione, aulica e 'classicistica', molto diversa da quella di Pasolini), «vi» è reso con «violenza»: «in terra molto / incalzato e sul mar da violenza / ei de' Celesti» (Virgilio, *Eneide*, versione di G. Albini, Zanichelli, Bologna, 1921, p. 1).

⁹⁰ «Lido» per «costa», «riva», è una parola che può suonare poetica e arcaica: si può notare che anche in questo caso, infatti, lo stesso Lipparini ha tradotto «litore» con «lido».

accompagnerà la versione eschilea, Pasolini ponga proprio l'accento sul fatto che la richiesta di Gassman e Lucignani di tradurre l'*Oresteia* gli era stata fatta in seguito alla notizia che stava traducendo Virgilio. Nonostante tutte le differenze (rilevate dallo stesso Pasolini, quando scrive: «ma Virgilio non è Eschilo e il latino non è il greco»⁹¹) fra una trilogia tragica greca e un poema epico romano, la traduzione dei circa trecento versi iniziali dell'*Eneide* appare come un importante laboratorio filologico nel quale Pasolini sperimenta il suo approccio alla traduzione dei classici greci. Anche nella traduzione di Virgilio, come abbiamo appena visto, tutti i «toni sublimi» vengono abbassati in «toni civili o, comunque, più quotidiani. L'esempio linguistico e stilistico più immediato, come nell'*Orestide*, sono soprattutto le poesie delle *Ceneri di Gramsci*, che rappresentano il primo, vero canto civile di Pasolini, grazie all'immersione del poeta nella realtà popolare romana degli anni Cinquanta, fino a un «confronto contraddittorio con l'altro, con la storia»⁹². Enea, gli altri personaggi epici e, addirittura, gli dei vengono inseriti nella storia ed estrapolati dalla cristallizzazione assoluta nella quale, in tutte le altre traduzioni, essi erano rimasti. Come già osservato, nessuna traduzione ha mai osato intaccare certi intoccabili stilemi epici. La semplificazione, l'eliminazione degli aggettivi legati all'universo tematico del sublime, la rifrazione con la propria poesia 'civile' sono tutti espedienti che Pasolini utilizza per porsi in aperto contrasto con la tradizione letteraria, accademica e scolastica. Peccato che il progetto di traduzione dell'*Eneide* si sia interrotto praticamente al suo incipit: se fosse stato portato a termine avremmo avuto sicuramente una traduzione innovativa del poema virgiliano e (nel 1959 sicuramente anche più di adesso) in aperta e dichiarata rottura con una tradizione letteraria e traduttologica ancora profondamente ancorata a ideali romantici. Anche le traduzioni di Ramous e di Sermoni, fra quelle prese in esame le più 'disancorate' a questa tradizione, risentono comunque delle incrostazioni classicistiche. Quella di Pasolini sarebbe stata un *unicum*: un'*Eneide* in cui, per mezzo dell'indiscussa forza delle tonalità civili, si sarebbe riflesso l'universo popolare delle borgate romane con una forza visiva pari alle immagini delle *Ceneri* nonché, naturalmente, del suo primo cinema. Del resto, in *Accattone* Pasolini crea una vera e propria epica delle borgate e le vicende del protagonista e degli altri borgatari vengono trattate quasi come imprese di eroi. Come l'autore afferma ne *Il sogno del*

⁹¹ TE, p. 1007.

⁹² G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 189.

centauro, «Accattone è un personaggio popolare e quindi epico»⁹³. Riguardo alla traduzione dell'*Eneide* sembra che possa valere anche il contrario: Enea è un personaggio epico e quindi anche popolare, all'interno del 'rifacimento' pasoliniano rivestito di toni 'civili'. Un testo epico così tradotto sarebbe stato perciò accessibile allo studioso specialista, allo studente di scuola ma anche al semplice lettore non particolarmente istruito che avesse voluto, per curiosità, cimentarsi nella lettura dell'*Eneide*.

⁹³ SPS, p. 1498.

Il Vantone

La traduzione del *Miles gloriosus* di Plauto, col titolo *Il Vantone*, è realizzata da Pasolini nell'autunno del 1961 e nasce da un'idea di Vittorio Gassman per un allestimento scenico del Teatro Popolare Italiano. L'attore, infatti, dopo la versione dell'*Orestide*, intendeva continuare la collaborazione con Pasolini per la traduzione di testi del teatro classico. La scelta del traduttore di utilizzare il romanesco per la sua versione plautina, tuttavia, impedisce la realizzazione da parte del Teatro Popolare Italiano: dopo alcune prove, la compagnia rinuncia allo spettacolo perché non adatto ad un gruppo di attori poco familiari col romanesco. La versione pasoliniana viene recuperata due anni dopo, nel 1963, dal regista Franco Enriquez per una messa in scena della Compagnia dei Quattro al teatro La Pergola di Firenze (la prima è l'11 novembre 1963)¹.

Se l'*Orestide* aveva offerto a Pasolini, per certi aspetti, la possibilità di identificarsi da un punto di vista ideologico con l'autore tradotto e un riavvicinamento al teatro che, come abbiamo visto, ha permesso al traduttore di sperimentare la lingua e lo stile dei suoi componimenti teatrali a venire, la versione del *Miles gloriosus* appare semplicemente come «un esercizio linguistico e teatrale di “rifacimento”»². Nella *Lettera del traduttore* che accompagnava la traduzione da Eschilo, Pasolini attuava un esplicito riferimento, per quanto riguarda lo stile e la lingua adottati, alle sue poesie e, in particolare alle *Ceneri di Gramsci*. Non così avviene per il testo che accompagna il programma di sala della rappresentazione del 1963, che poi andrà a costituire il risvolto di copertina dell'edizione Garzanti: Pasolini

¹ Per queste notizie cfr. le *Note e notizie* sui testi in TE, p. 1226, dove, tra l'altro, è presente un errore nella citazione del verso latino della commedia nel quale Palestrione fa riferimento all'originale greco da cui è tratta: il nome dell'originale greco è storpiato in «Alozon», mentre la dicitura corretta è «Alazon».

² G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 428. Cfr. anche S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 102: «Mentre la precedente versione di Eschilo rappresenta l'occasione per un riavvicinamento al teatro, *Il Vantone* si presenta quasi manieristicamente rispetto all'*Orestide* e non propone elementi di particolare interesse per l'evoluzione della drammaturgia pasoliniana o della sua idea di teatro».

non fa alcun riferimento ad altre sue opere, siano esse poesie o testi teatrali. Comunque, come verrà in seguito dimostrato, anche per quanto riguarda *Il vantone* è possibile riscontrare un certo «grado di rifrazione» che rimanda ad altre opere pasoliniane coeve o cronologicamente vicine alla traduzione plautina, siano esse i romanzi ‘romani’, le poesie o i film, compresi i trattamenti e le sceneggiature. Un riferimento alla commedia di Plauto è del resto presente nella quinta parte del poemetto *La ricchezza*, raccolto ne *La religione del mio tempo*, datato «1955-1959». Nella sezione intitolata *Il desiderio di ricchezza del sottoproletariato romano*, con riferimento ai sottoproletari romani, così leggiamo: «si gloriano / plautinamente se ne hanno le saccocce piene»³. Così suona il contesto:

È certo la prima delle loro passioni
il desiderio di ricchezza: sordido
come le loro membra non lavate,
nascosto, e insieme scoperto,
privo di ogni pudore: come senza pudore
è il rapace che svolazza pregustando
chiotto il boccone, o il lupo, o il ragno;
essi bramano i soldi come zingari,
mercenari, puttane: si lagnano
se non ce n'hanno, usano lusinghe
abbiette per ottenerli, si gloriano
plautinamente se ne hanno le saccocce piene⁴.

Il rimando al *Miles gloriosus*, utilizzato, tra l'altro, per caratterizzare il mondo del sottoproletariato romano, dimostra un interesse da parte del poeta nei confronti della commedia plautina già diversi anni prima di intraprendere la traduzione su commissione. Interessante è proprio la caratterizzazione del sottoproletario romano ‘arricchito’ quasi come un «Vantone» *ante litteram*, anche se poi, nella sua resa, come vedremo, Pasolini indirizza i suoi strali satirici soprattutto in una direzione antimilitarista.

Pasolini, nella nota che accompagna il programma di sala, come già nella *Lettera del traduttore*, pone l'accento sulla fretta e sulla mancanza di studi preparatori per la traduzione⁵, nonché sulla casualità del proprio lavoro. Ancora una volta, la traduzione non è

³ TP I, p. 935.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. TE, p. 1109: «A proposito di Plauto, non sono provvisto del materiale necessario per una revisione. Non c'è che

nata come una vera e propria ispirazione personale, ma come un lavoro su commissione. Lo sguardo puntato sul testo plautino non è tanto quello dell'artista, quanto quello dell'artigiano: «Sulle superfici interne, che così, a piccoli tratti, mi apparivano sott'occhio – un occhio però armato della lente deformante dell'artigiano in smania di “rifacimento”, più che della lente dell'analista! – potevo avanzare delle magre ipotesi stilistiche: dei conati, privati, arbitrari, d'interpretazione»⁶. Da queste riflessioni, il traduttore artigiano si ingegna di trovare «un “teatro” analogo a quello in cui affondava le sue prepotenti radici il lavoro di Plauto»⁷: del resto, la sua esistenza, in Italia, «è cosa da mettere senza esitazione in dubbio»⁸. Il teatro dialettale – continua Pasolini – potrebbe sicuramente rappresentare un *analogon* moderno del teatro plautino, però quest'ultimo non era dialettale; d'altra parte, «del teatro corrente, in lingua, mi faceva (e mi fa) orrore il birignao»⁹. L'avversione pasoliniana per il teatro italiano in lingua troverà il suo culmine nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), dove l'autore conia, per definirlo, l'espressione «teatro della Chiacchiera». Già nel 1965, in un articolo uscito su «Sipario», Pasolini svolge alcune osservazioni molto vicine a quanto aveva scritto nella nota alla sua traduzione plautina: il parlato teatrale italiano – scrive – «è tutto accademico, non ha mai tracce di realtà»¹⁰. Dai palcoscenici «piovono sullo spettatore torrenti di parlato intollerabile, che non ha nessuna corrispondenza con nessuna realtà»¹¹. Solo pochi attori si salvano dall'irrealità accademica del teatro italiano: a fianco del grande Eduardo De Filippo, nella cui interpretazione il dialetto napoletano diventa l'italiano reale parlato dai napoletani, Pasolini ricorda Franco Parenti, Oreste Lionello, Franca Valeri, Laura Betti. Il poeta afferma poi che è proprio il teatro caricaturale, il cabaret, «attraverso la presa in giro sia dei vari italiani parlati medi, sia della convenzione teatrale stessa»¹², a offrire dei «parlati espressionistici» che rendono giustizia di una lingua 'reale'. Proprio come il cabaret, secondo Pasolini, è l'unico a restituire una certa realtà linguistica al parlato teatrale per mezzo della caricatura, dell'espressionismo, del plurilinguismo, così solo l'avanspettacolo, probabilmente, può offrire un corrispondente

una lettura isolata, su testo vivisezionato per necessità tecniche».

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ P.P. Pasolini, *Irrealità accademica del parlato teatrale*, «Sipario», 229, maggio 1965, ora in SLA II, p. 2783.

¹¹ *Ivi*, p. 2784.

¹² *Ibidem.*

italiano contemporaneo al teatro plautino. Le notazioni che accompagnavano il programma di sala del *Vantone* si concludono con interessanti dichiarazioni in questo senso:

Beh, qualcosa di vagamente analogo al teatro di Plauto, di così sanguignamente plebeo, capace di dar luogo a uno scambio altrettanto intenso, ammiccante e dialogante, tra testo e pubblico, mi pareva di poterlo individuare forse soltanto nell'avanspettacolo... È a questo, è alla lingua di questo che, dunque, pensavo – a sostituire il “puro” parlato plautino. Ho cercato di mantenermi, il più squisitamente possibile, a quel livello. Anche il dialetto da me introdotto, integro o contaminato, ha quel sapore. Sa più di palcoscenico che di trivio. Anche la rima, da me inaspettatamente, credo, riassunta, vuol avere quel tono basso, pirotecnico. Il nobilissimo “volgare”, insomma, contagiato dalla volgarità direi fisiologica del capocomico... della soubrette... (Ma nel fondo, a protezione della sua aristocraticità sostanziale, della sua letterarietà, ecco l'ombra dei doppi settenari rimati di una tradizione comica riesumata sotto il segno di Molière.)¹³

Il teatro di Plauto viene così ‘tradotto’ da Pasolini per mezzo del teatro dell'avanspettacolo. Il latino del poeta antico viene quindi reso tramite una lingua che appartiene in modo pregnante alla tradizione dell'avanspettacolo: questa lingua, per Pasolini, non può che essere costituita dal dialetto e, nella fattispecie, dal dialetto romanesco. Ma non si tratta dello stesso romanesco che lo scrittore aveva utilizzato nel 1955 e nel 1959 rispettivamente per *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. È lo stesso Pasolini a sottolinearlo in un intervento del 1968 sulla traduzione dell'*Orestiade* e del *Vantone*:

Ma nello scegliere il romanesco non ho scelto il romanesco puro che ho adottato, per esempio, per certi brani dei miei romanzi, perché lì parlava della gente reale veramente del 1968 (*sic*) e parlavano dei sottoproletari. Il mondo di Plauto è un mondo già teatrale, è già un mondo per capocomici direi, e quindi ho cercato un dialetto romano che fosse un po' vicino a quello che si dice linguaggio dell'avanspettacolo, ecco.¹⁴

Si tratta di un romanesco edulcorato dal teatro, una lingua «che sa più di palcoscenico che di trivio». Non è un dialetto che intende essere una mimesi realistica dei parlanti romani sottoproletari, come in *Ragazzi di vita* e in *Una vita violenta*, ma una lingua ‘teatralizzata’ e

¹³ TE, p. 1110.

¹⁴ P. P. Pasolini, *I poeti a teatro*, da *Le belle infedeli, ovvero i poeti a teatro* di Ruggero Jacobbi, intervento di P.P. Pasolini sulla traduzione dell'*Orestiade* e del *Vantone*, gennaio 1968 (trascrizione a cura dell'Associazione “Fondo Pasolini”), ora in *Pasolini e l'antico*, cit., p. 260.

costruita *ad hoc* per la scena. Non è neppure esattamente corretto parlare di «dialetto» o di «romanesco» per quanto riguarda *Il vantone*: meglio è parlare di italiano che allude al romanesco e lo filtra tramite il linguaggio teatrale. Pressoché tutti i recensori della ‘prima’ fiorentina dello spettacolo (nonché della traduzione pasoliniana) hanno ricondotto il ‘romanesco’ della versione plautina al dialetto utilizzato da Pasolini in *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* oppure a una generica ‘lingua da periferia’¹⁵; ma, come abbiamo visto, lo stesso traduttore, nel suo intervento del 1968, pone delle nette differenze fra il dialetto dei due romanzi ‘romani’ (anche se, come vedremo, Pasolini attinge ad alcuni dei termini utilizzati nei due romanzi) e quello del *Vantone*, edulcorato e legato unicamente al mondo del teatro, dell’avanspettacolo. Come, in modo appropriato, osserva Leopoldo Gamberale nel suo saggio dedicato alla traduzione pasoliniana del *Miles*, si tratta di un romanesco che ha subito «un’elaborazione letteraria»¹⁶. Anche in una lettera a Ennio Flaiano, Pasolini attua una corrispondenza fra il teatro plautino e l’avanspettacolo. Con questa lettera, il traduttore intende rispondere a Flaiano, il quale, nella recensione a un altro spettacolo, *L’Avaro* di Molière nella traduzione di Carlo Terron, aveva criticato l’introduzione, nella resa del *Vantone*, del termine «Frattocchie»¹⁷. Con esso, Pasolini traduce il latino «Animulas», all’interno di una battuta di Periplectomeno nella quale il personaggio rivendica una sua origine ‘cittadina’ («Post Ephesi sum natus, non enim in Apulis, non sum Animulas», v.

¹⁵ Cfr. A. Savioli, “*Il Vantone*”: da Plauto al Sor Capanna, «L’Unità», 13 novembre 1963: «La lingua adoperata da Pasolini, è quella grosso modo, che i lettori e gli spettatori di cinema conoscevano già, un impasto di italiano, di romanesco, di dialetti “burini”, con soluzioni di gergo e di parlar corrente periferico»; P. E. Poesio, *Plauto impara a parlare come i ragazzi di vita*, «La Nazione», 12 novembre 1963: «Il linguaggio impiegato vuol sostituire al latino originale un eloquio moderno con termini resi popolari dalle pagine di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*»; R. Tian, *Il Vantone di P.P. Pasolini*, «Il Messaggero», 28 dicembre 1963, che parla di «annessione di Plauto al gergo pasoliniano delle borgate» ma rileva anche l’influsso dell’avanspettacolo e riconosce a Pasolini «un accurato lavoro di contaminazione e mediazione letteraria»; U. Albini, *Recenti versioni di Plauto*, «Atene e Roma», 12, 1967 p. 15: «La convinzione che i personaggi di Plauto dovessero esprimersi in modo non dissimile dai protagonisti dei propri romanzi, ha indotto Pasolini ad accentuare le tinte nella direzione del rabbioso, del provocatorio, dello sguaiato: ma vivacità non significa necessariamente arroganza, né spigliatezza villania, né sincerità vuol dire sfrontatezza». Cfr. inoltre L. Biancini, *Plauto in periferia: note sulla traduzione del “Miles gloriosus” di Pasolini*, in *Pasolini tra friulano e romanesco*, a cura di M. Teodonio, Colombo, Roma, 1997, p. 134: «Naturalmente non è il dialetto di Giuseppe Gioacchino Belli, ma neanche di Cesare Pascarella o di Trilussa; è invece la lingua parlata nella desolata periferia romana, un italiano povero, misto al dialetto, o meglio un dialetto imbastardito dalla lingua, che ha perso ogni sua connotazione perché ha perso la sua ragione di essere, ridotto ormai a grigio strumento espressivo di una realtà emarginata». L’unica eccezione appare la recensione (molto positiva) di Alfonso Traina non alla rappresentazione teatrale ma alla traduzione, apparsa due anni dopo la pubblicazione di quest’ultima, che parla di «blando romanesco nobilitato da doppi settenari rimati» («Convivium», 33, 1965, p. 221).

¹⁶ L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 46. Per l’analisi del romanesco del *Vantone* cfr. *ivi*, p. 42 e sgg.

¹⁷ «A questo proposito leggo che nel *Miles gloriosus*, tradotto da Pasolini e rappresentato in questi giorni a Firenze, un tale personaggio indicandone un altro dice: ‘Questo qui viene dalle Frattocchie’: il che è un bel confondere il teatro con l’avanspettacolo» («L’Europeo», 8, XII, 1963, ora in E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Bompiani, Milano, 1996, pp. 171-174.).

648, «Del resto, sono nato a Efeso e non in Puglia, non sono di Animula»). Così Pasolini rende questo verso plautino: «io so' nato in città, mica alle Frattocchie!»¹⁸. Pasolini 'romanizza' l'intero contesto culturale della commedia: anche l'introduzione del toponimo «Frattocchie», che è una località vicino Roma, lungo la via Appia, fa parte di questa 'romanizzazione'. Nella lettera a Flaiano, datata 1963¹⁹, così scrive Pasolini: «Inoltre non vedo perché disprezzare così aprioristicamente l'avanspettacolo. Se tu leggi i testi critici che riguardano Plauto, vedrai che il pubblico di questo "auctor" era esattamente quello dell'avanspettacolo»²⁰. Non sappiamo a quali «testi critici» Pasolini faccia riferimento, comunque si può sottolineare che un importante studioso di Plauto come Ettore Paratore, in una sua monografia uscita nel 1961 - che Pasolini potrebbe aver consultato - avvicina il teatro plautino, se non all'avanspettacolo, all'«odierna commedia musicale di tipo rivistaiolo americaneggiante»²¹. Nell'Introduzione della versione plautina (quella uscita nel 1953 a cura di Icilio Ripamonti) che, come è stato dimostrato²², Pasolini ha consultato per la sua traduzione, il curatore e traduttore Ripamonti parla, poi, riguardo a Plauto, di un tipo di pubblico che, probabilmente, al poeta potrebbe essere apparso non troppo diverso da quello dell'avanspettacolo: «Guai un momento di respiro, una compostezza della vicenda. E aveva ragione, se voleva tener fermo quel pubblico di donnette indaffarate coi loro marmocchi, ragazzini che strillavano, soldati, scaricatori; pronto a lasciare il teatro per andare a vedere gli acrobati greci all'angolo della via, e i giocolieri asiatici, a sganasciarsi di risate ai mimi campani»²³. E, così concludendo: «Poiché Plauto, secondo la buona norma che Goldoni rinfrescò, desiderava che il pubblico si riconoscesse negli spettacoli; e il suo pubblico era appunto il popolino»²⁴.

¹⁸ TE, p. 1060.

¹⁹ La quale, secondo una nota del curatore Nico Naldini in P.P. Pasolini, *Lettere, 1955-1975*, cit., p. 517, non sarebbe stata spedita, mentre secondo le *Note e notizie sui testi* in TE, pp. 1227-1228, lo sarebbe stata ed avrebbe influenzato una successiva recensione di Flaiano al *Vantone*.

²⁰ P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, cit., p. 516.

²¹ E. Paratore, *Plauto*, Sansoni, Firenze, 1961, p. 77. Più recentemente, Simone Beta parla del *musical* americano come del «vero erede del teatro antico»: «Grazie al suo essere una forma di spettacolo nella quale le parole non sono subordinate alla musica come nel melodramma, il musical americano può essere considerato, insieme con i suoi più o meno coevi parenti europei (l'operetta francese e il Sangspiel tedesco), il vero erede del teatro antico» (S. Beta, *Aristofane e il musical. Le molte facce della Lisistrata*, «Dioniso», 4, 2005, p. 184).

²² Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 26.

²³ I. Ripamonti, *Introduzione* in Plauto, *Il militare borioso. La pignatta*, traduzione, introduzione e note di I. Ripamonti, Mondadori, Milano, 1953, p. 15. È interessante notare che Ripamonti fa anche riferimento al dialetto: «Vero è che più che dai manoscritti che venivano dalle biblioteche di Atene, Plauto cercò il suo teatro in Roma, attraverso un linguaggio che spesso diventa dialetto e gergo di mercato, di porto e di caserma» (*ibid.*).

²⁴ *Ibid.*

Flaiano, un anno dopo, nel 1964, scriverà una recensione proprio al *Vantone* criticando la resa romanesca di Pasolini e inserendosi sulla falsariga dei precedenti recensori che, come si è osservato, non si sono resi conto di trovarsi di fronte a un romanesco ‘teatralizzato’ e ‘letterario’, non certo ‘di borgata’; un romanesco che, fuori dalle scene, sarebbe stato assai difficile da ascoltare. Lo scrittore parla infatti di «quel particolare romanesco delle borgate che i romani del vecchio centro non si sognano di parlare, un misto di gergo, di italianetto e di contaminazioni furfantesche [...]»²⁵. A riprova del fatto che si tratta di un romanesco costruito a tavolino – diverso quindi anche da quello dei ‘romanzi romani’ - si potrebbero inoltre ricordare degli esempi adottati proprio dallo stesso Flaiano come dei termini che non fanno parte del romanesco ma potrebbero apparire, semmai, come dei toscanismi: «Un romano ignora il verbo ‘cigolare’ e non saprà mai che cos’è un ‘uscio’; ma il servo Palestrione [...] sentendo che la porta di casa continua ad aprirsi non esita a dire: ‘Aricigola l’uscio’, dove la ‘a’ re iterativa romanesca fa Petrolini a sua insaputa»²⁶.

Si può ricordare che in un periodo immediatamente precedente al lavoro alla traduzione plautina, Pasolini scrive una serie di poesie da mettere in musica, destinate ad una interpretazione da parte di Laura Betti per il suo spettacolo *Giro a vuoto* (svoltosi in due riprese, nel 1960 e nel 1962). La maggior parte di questi componimenti, pubblicati nella raccolta *Giro a vuoto* nel 1960, è in un romanesco che molto si avvicina a quello utilizzato nella traslazione plautina: *Macrì Teresa detta Pazzia*, *Cristo al Mandrione*, *Valzer della toppa*. Queste tre poesie per musica sono state composte espressamente per un vero e proprio teatro cantato, quello messo in scena dalla Betti nel suo recital, un teatro che, come tipologia, può essere avvicinato all’avanspettacolo. Risalenti a dieci anni prima sono anche alcune poesie in romanesco incluse in *Roma: Canzoniere 1950*, una raccolta uscita postuma, conservata nella cartella de *Le notti calde*, un racconto poi approdato in *Alì dagli occhi azzurri* col titolo *Squarci di notti romane*. Tali poesie appaiono molto simili a quelle composte per lo spettacolo della Betti, in quanto sembrano composte per una possibile messa in musica da parte di attori-cantanti (del resto, in una dichiarazione uscita nel 1956 su «Avanguardia», Pasolini afferma che gli piacerebbe scrivere dei versi per le canzoni²⁷): Ay

²⁵ E. Flaiano, *Cinque in latino a quel vantone di Pasolini*, «L’Europeo», 2, 1964.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ P.P. Pasolini, «Mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare versi a una bella canzone», «Avanguardia», 1° aprile 1956: «Quanto a me, credo che mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare dei versi a una bella musica, tango o samba che sia». (ora in SLA II, p. 2726).

desesperadamente, Beguine, Bounce tempo, Avevo quindic'anni, Tango de li sette veli, Fascino. È interessante ricordare una dichiarazione dello stesso Pasolini al proposito: «Sarebbe ridicolo che io con questi versi volessi sia pure estemporaneamente essere poeta romanesco, occupando i posti, lasciati magari liberissimi dai poeti romaneschi, dal Belli al Dell'Arco. Questo è semplicemente un maccheronico italiano-romanesco, quello che il forestiero sente parlare a Roma. La grafia è solo in funzione espressiva, espressionista»²⁸.

Si può pensare che anche la lingua utilizzata per la traduzione del *Miles* sia «un maccheronico italiano-romanesco», un 'dialetto' solamente 'sentito' da un forestiero di passaggio a Roma; un 'dialetto', per di più, 'letterarizzato', filtrato cioè da una tradizione poetica in romanesco «dal Belli al Dell'Arco». In un articolo uscito nel 1950, dedicato alla raccolta di versi in romanesco di Dell'Arco, Pasolini afferma che il dialetto utilizzato dal poeta è un romanesco colto, parlato dalla borghesia romana colta, estremamente diverso, quindi, da quello popolare del Belli:

E forse, in termini un po' duramente tecnici, la novità di Dell'Arco è proprio in questo suo romanesco colto, in questa sua lingua nazionale mancata, e comunque fiorentineggiante, e, naturalmente, tutta patinata di arcaico e di sapore letterario. Cercherai infatti invano, nelle raccolte poetiche di Dell'Arco, il parlante dalle caratteristiche tosco-umbre, il trasteverino o il burino, per capirci, la presenza potentemente fisica, addirittura olfattiva, del popolo che ci investe dal classico Belli²⁹.

Nel *Vantone*, come nota lo stesso Pasolini in un'intervista rilasciata a Adolfo Chiesa in occasione della 'prima' romana, il linguaggio non è poi certamente appiattito a un indefinito romanesco, ma ci troviamo di fronte ad «un interessante pastiche linguistico italo-romanesco»³⁰: «Cerchiamo di chiarire: i servi parlano un romanesco strettissimo; i grossi personaggi, i signori altolocati parlano italiano con qualche fondo di romanesco; le donne invece, le meretrici si esprimono con un linguaggio comune, molto plebeo, un po' da avanspettacolo»³¹.

I registri linguistici sono variati a seconda del parlante: fra di essi non vi è nessuna barriera, né sociale né linguistica. Nei film che Pasolini realizza in quegli anni, *Accattone*

²⁸ *Note e notizie sui testi*, in TP II, p. 1694.

²⁹ Id., *Romanesco 1950*, in «Il Quotidiano», 12 maggio 1950, ora in SLA II, p. 342. Cfr. anche F. Onorati, «Roma, questa nuova Casarsa». *Risultanze pasoliniane nel laboratorio dialettale di Mario Dell'Arco*, in *Pasolini tra friulano e romanesco*, cit., pp. 31-77.

³⁰ A. Chiesa, «Ho tradotto Plauto alla lettera» dice Pasolini, «Paese Sera», 27 dicembre 1963.

(1961) e *Mamma Roma* (1962), l'universo linguistico è pressoché interamente dialettale. La lingua italiana è parlata molto raramente ed è usata perlopiù da personaggi estranei all'universo dei borgatari e che entrano in conflitto con esso come, ad esempio, i poliziotti. Anche ne *La Ricotta* (1963) il mondo linguistico di Stracci, che si esprime in dialetto, è nettamente separato da quello del regista interpretato da Orson Welles, un intellettuale che si esprime in italiano. Invece, un film in cui i due universi incarnati da diversi parlanti, in lingua e in dialetto, entrano in libera interazione fra di loro è, come è stato osservato, il *Vangelo secondo Matteo* (1964). Qui, il livello stilistico utilizzato dal personaggio di Cristo, che parla in lingua italiana, entra in commistione con quello dei discepoli, che si esprimono in dialetto³². Anche nell'universo ricreato da Pasolini per mezzo della traduzione del *Miles*, i diversi registri stilistici, incarnati in ambienti sociali diversissimi, entrano in interazione fra di loro: padroni e servi, liberi e schiavi, nella commedia plautina, si incontrano quotidianamente sulle vie sceniche di ambientazioni greche (si tratta infatti della *palliata*, la commedia romana di ambientazione greca) e fra di loro scambiano battute per muovere al riso gli spettatori. Il poeta, per mezzo della sua traduzione nella quale si alternano lingua italiana, italiano che allude al romanesco e una lingua da avanspettacolo che maggiormente si avvicina al dialetto, non fa altro che ricreare il vivace e eterogeneo universo linguistico e sociale plautino. Ecco che Pasolini ha colto nel segno scegliendo questo dialetto da avanspettacolo: infatti, se avesse usato unicamente l'italiano, le innumerevoli sfumature linguistiche che dispiega il testo di Plauto sarebbero andate perdute. È vero, come scrive Pasolini, che il commediografo romano non è un autore dialettale; ma le varietà del latino che utilizza – dalla predominante lingua d'uso, la *Umgangssprache*³³, fino alla lingua letteraria e a quella delle formule sacrali, con intenti comici – sono davvero molte. Anche il latino di Plauto ci offre un ventaglio di stili diversi utilizzati per caratterizzare in modo diverso i personaggi: il servo furbo parla in un modo, il servo sciocco in un altro, il giovane innamorato in un altro, il vecchio – il *senex* - in un altro ancora. L'intento pasoliniano è una *mimesis* della vivace *koinè* linguistica plautina caratterizzata dall'andamento del senario giambico: la resa tende a mimare, come è stato giustamente osservato, la «pulsione vitale»

³¹ *Ibid.* Cfr. anche L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., pp. 38-42.

³² Cfr. G. P. Brunetta, *Forma e parola nel cinema*, cit., p. 54.

³³ Per cui si veda J. B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, trad. it. a cura di L. Ricottilli, Pàtron, Bologna, 1985, pp. 103-276.

della lingua di Plauto³⁴. Anche il metro utilizzato da Pasolini, il doppio settenario che da Pier Iacopo Martello prende il nome di martelliano, è utilizzato in una fondamentale funzione ‘teatralizzante’ (con un esplicito rimando a Molière)³⁵. Il romanesco in settenari doppi rimati, ‘teatralizzato’, appare come un *habitus* che calza a pennello alla *koinè* plautina, essendo anch’essa una lingua ‘teatralizzata’, conosciuta per il teatro, quindi ‘antirealistica’, come antirealistico è il dialetto utilizzato da Pasolini³⁶. Per mezzo della «traslazione» del *Vantone* Pasolini ricostruisce in forma ‘attualizzata’ la lingua di partenza, ma non solo: è anche un variegato sistema di usi linguistici e culturali a essere messo in gioco da una sponda all’altra del movimento linguistico. Del resto, le recenti teorie della traduzione hanno posto l’accento sul fatto che ogni traduzione (e, si potrebbe aggiungere, in special modo l’operazione attuata da Pasolini) si configura non solo come una semplice *linguistic transcoding* ma come un *cultural transfer*³⁷. L’attualizzazione, per quanto riguarda il *Vantone*, è poi prettamente teatrale: da teatro a teatro. Dal teatro di Plauto e della sua epoca (con un preciso ambiente socio-culturale alle sue spalle) al teatro dell’avanspettacolo, caratterizzato da un dialetto ‘nobilitato’ e dal martelliano, il doppio settenario rimato. Pasolini, infatti, traduce in martelliani³⁸, i versi conosciuti in Italia da Pier Iacopo Martello e modellati sull’alessandrino francese, verso usato da Molière ma anche da tutto il teatro francese del Seicento. Il teatro diviene quasi un simbolo, equivale quasi alla «pura lingua» di cui parla Walter Benjamin, ciò che nel movimento linguistico deve rimanere inalterato³⁹. La traduzione deve fare apparire la lingua di partenza e quella di arrivo, «come i cocci

³⁴ Cfr. U. Todini, *Sotto il segno di Molière: il latino di Pasolini*, in *Pasolini e l’antico*, cit., p. 152: «E in effetti, la scelta del romanesco da parte di Pasolini (da qualcuno considerata impropria), non è soltanto legittima, ma ideale e ineccepibile. Con quei registri contaminati a misura dei personaggi, il romanesco di Pasolini, sulle orme della lingua di Plauto che intende affrancarsi dal greco, riesce a mimarne la pulsione vitale, liberatoria, anti egemonica, culturale o teatrale che sia. Il latino di Plauto e il romanesco di Pasolini assomigliano entrambi ad un sevo astuto che, alle prese coi lussi di una lingua sovrana ed egemone, punti a sua volta a divenirne padrone e a impossessarsi di un pubblico, di un mondo allora non più greco, oggi, non più latino».

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 154: «È così, tra Molière e Belli, che la *contaminatio* pasoliniana riassume le movenze di un moderno “latino” plautino: un romanesco basso ma doppiamente illustre come egli stesso sembra riflettere sempre nella nota alla sua traduzione».

³⁶ Cfr. G. Chiarini, *Imparzialità e scrittura scenica in Plauto*, «RCCM», 12, 1976, p. 213: «Per attuare questo rovesciamento farsesco del reale, Plauto ha dotato i suoi personaggi di un linguaggio costantemente antirealistico».

³⁷ Cfr. M. Snell-Hornby, *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1988.

³⁸ Come nota Gamberale, il martelliano è assai presente nella produzione poetica di Pasolini, utilizzato in diversi componimenti friulani di *Poesie a Casarsa* nonché in alcune poesie in lingua, come *Recit, A un ragazzo, Supplica a mia madre* (cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., pp. 87-91).

³⁹ Cfr. W. Benjamin, *Il compito del traduttore* in Id., *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1995, p. 50: «Se quell’ultima essenza che è la pura lingua stessa è vincolata, nelle lingue, solo al materiale linguistico e alle sue trasformazioni, essa è gravata, nelle creazioni, dal senso greve ed estraneo. Liberarla da questo senso, fare del simboleggiante il simboleggiato stesso, riottenere – nel movimento linguistico – foggiate la pura lingua, è il grande ed unico potere della traduzione».

frammenti di uno stesso vaso, frammenti di una lingua più grande»⁴⁰. Nel nostro caso, la «lingua più grande» è la *koinè* linguistica e culturale plautina: in una parola, il teatro di Plauto. Il grande latinista Alfonso Traina, nel 1965, due anni dopo l'uscita presso Garzanti del *Vantone*, ne scrisse una recensione assai positiva, affermando che «solo un dialetto, già ricco di tradizioni letterarie, può oggi avere la forza evocatrice, la sanguigna concretezza del latino di Plauto»⁴¹:

La formula del traduttore, un blando romanesco nobilitato da doppi settenari rimati, si rivela quanto mai adatta a rendere il fondo popolare della lingua plautina, che non era dialetto, tutt'altro – anzi era portata a esempio di *urbanitas* – ma era sostanzialmente la lingua d'uso di quegli ambienti plebei, in cui la commedia di Plauto affondava le sue robuste radici. Solo un dialetto, già ricco di tradizioni letterarie, può oggi avere la forza evocatrice, la sanguigna concretezza del latino di Plauto; si perde l'irrepetibile fantasia verbale, la maestria metrica e ritmica con cui il sarsinate eleva a personalissima lingua d'arte la lingua comune (se si vuol pensare a qualcosa di simile nel teatro contemporaneo, si guardi, *mutatis mutandis*, al primo Ionesco per le associazioni foniche, a Brecht per l'alternanza di parlato e cantato). Il risultato è che mentre Plauto in italiano non si legge, o si legge solo con l'occhio al latino, questo Plauto pasoliniano si fa leggere per se stesso, grazie al fresco sapore del suo linguaggio comico⁴².

Più recentemente, Umberto Todini ha parlato, riguardo alla versione del *Vantone*, di «fattore 'vudu'», il quale si rivelerebbe nella capacità della lingua di Pasolini, di «reincarnare il testo di Plauto»:

Pasolini non è traduttore di parola ma di contesto. All'ascolto del contesto latino egli giustappone l'ascolto del contesto del proprio linguaggio di sperimentatore, di scrittore in grado di ricreare l'equivalenza espressiva, sul piano della genesi della parola, di ciò che il testo da tradurre gli suggerisce sul piano della ricerca della risonanza, stilistica e lessicale⁴³.

Il «contesto» di cui parla Todini si avvicina molto alla «pura lingua» che, secondo Benjamin, nel movimento linguistico deve rimanere inalterata. In questo senso, l'operazione attuata da Pasolini nei confronti di Plauto non è poi troppo diversa da quella attuata da Plauto nei confronti dei suoi modelli greci. Infatti, come gli studiosi hanno da tempo dimostrato, all'origine delle commedie di Plauto (come all'origine di tutta la *palliata*, la commedia romana di ambientazione greca) vi sono dei modelli greci che l'autore latino

⁴⁰ *Ivi*, p. 49.

⁴¹ A. Traina, recensione a Plauto, *Il Vantone*, cit., p. 221.

⁴² *Ivi*, pp. 220-221.

⁴³ U. Todini, *Il latino di Pasolini*, in *Pasolini e l'antico*, cit., p. 159.

rielabora e riscrive⁴⁴. È il procedimento della *contaminatio*, cioè del ‘contaminare’ i modelli greci originali non solo con la lingua, ma con tutto l’universo culturale romano. Per quanto riguarda specificamente il *Miles gloriosus*, è lo stesso Plauto, ai vv. 86-87, a fornirci il titolo della commedia dalla quale ricava la trama: «Alazon Graece huic nomen est comoediae; / id nos Latine gloriosum dicimus». Pasolini così traduce, introducendo il titolo della sua traslazione: «Il titolo, in greco, sarebbe Alozanone, / ma noi in nostra lingua, diciamo “Er Vantone”»⁴⁵.

Plauto traduce, riscrive, riadatta ambienti e situazioni al contesto romano, taglia e aggiunge scene, modifica nomi e caratteri dei personaggi adattandoli alla *palliata*⁴⁶. Come è stato notato, sembra che il *Miles*, oltre al nucleo della trama dell’*Alazon*, di autore sconosciuto, posseda in sé anche alcuni elementi della trama dell’*Elena* di Euripide, modello a cui doveva aver guardato già lo stesso *Alazon*⁴⁷. L’operazione compiuta da Plauto è anche e soprattutto di tipo culturale: una trasposizione dall’universo culturale greco a quello romano, dall’universo della Commedia Nuova a quello della *palliata*. La ‘traduzione’ operata dal poeta latino è perciò non solo linguistica ma culturale, arrivando a creare, come si direbbe in termini moderni, una vera e propria «traduzione artistica»⁴⁸. Anche Pasolini attua un’operazione analoga: la traduzione di un intero contesto culturale dalla commedia latina all’universo dell’avanspettacolo dialettale italiano degli anni Sessanta, «in un italiano fra Belli e Molière»⁴⁹. Come è stato giustamente notato, quella pasoliniana, più che una

⁴⁴ Cfr. soprattutto F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Weidman, Berlin, 1912² e H. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze, 1960, pp. 243-306. Nella fattispecie, la costruzione etopoeica del *miles gloriosus* Pirgopolinice, appare mutuata direttamente dal modello greco: cfr. M. Boillat, *De l’Alazon au Miles Gloriosus: la personnalité de Pyrgopolinice*, «Museum Helveticum», 48, 1991, p. 309.

⁴⁵ TE, p. 1031.

⁴⁶ Per un’accurata analisi della *contaminatio* del *Miles* cfr. H. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, cit., pp. 245-253.

⁴⁷ Cfr. F. Leo, *Plautinische Forschungen*, cit., p. 178 e sgg. e, più recentemente, C. Questa, *Il ratto dal serraglio. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini*, Quattroventi, Urbino, 1997, pp. 34-38.

⁴⁸ Cfr. A. Traina, *Vortit barbare*, cit., pp. 7-8: «“Divenire un vetro così trasparente da credere che non ci sia vetro”: se fosse veramente questo, come pareva a Gogol’, l’ideale del traduttore, i romani sarebbero stati traduttori pessimi. Il loro “vetro” è tutt’altro che trasparente [...] Il fatto è che la lingua non è un vetro, ma una lente, attraverso cui si trasmette un’immagine del mondo [...] Essere stati i creatori, nel mondo occidentale, della “traduzione artistica” significa proprio questo: avere “voluto” essere non un vetro, ma una lente. I Romani poterono farlo perché trovavano già teorizzato e praticato, nella letteratura greca, il principio dello ζήλος, che tradussero con *aemulatio*. Gareggiare col modello: è una poetica che s’imporrà fino al Romanticismo. Ma quello che i Romani non trovarono nei Greci era il bilinguismo [...]. Applicate l’*aemulatio* al bilinguismo e avrete la traduzione artistica [...]: *vertere*».

⁴⁹ U. Todini, *Il latino di Pasolini in Pasolini e l’antico*, cit., p. 156. Si legga *ivi*, pp. 155-156: «Il procedimento di Plauto sembra consistere nel trasportare i modelli senza volerne riprodurre il significante originario, ma puntando invece a farne emergere il significante latino e romano. Egli non mette in gara le due lingue sul piano della corrispondenza formale, ma invece su quello della pura equivalenza, per contiguità estraniante (una forma di metonimia *inversa*?), della loro diversità oggettiva dal punto di vista della lettura. L’effetto comico che ne deriva è pertanto effetto di spiazzamento di un modello dislocato, situato in una lingua non più sua, e che da questa risulta gestito, animato, dovremmo dire, traslato. È dunque il significante latino a produrre il dislivello col corrispondente modello greco che risulta così svuotato: un

traduzione, potrebbe apparire come un «adattamento»⁵⁰, non troppo dissimile, si potrebbe aggiungere, dagli adattamenti cinematografici che, pochi anni dopo, Pasolini attuerà sui testi tragici antichi.

Il *Miles gloriosus*, probabilmente, è stato rappresentato alla fine del 205 a.C. poiché contiene un'allusione alla condanna del poeta Nevio, incarcerato per aver attaccato la potente famiglia dei Metelli. La trama ruota attorno alla beffa organizzata ai danni del *miles* del titolo, lo spaccone Pirgopolinice. Si può così riassumere utilizzando le parole di Maurizio Bettini:

Pleusicle è innamorato di Filocomasio, cortigiana. Durante l'assenza del giovane il soldato Pirgopolinice, fanfarone e dongiovanni, rapisce la ragazza e la porta con sé ad Efeso. Palestrione, servo di Pleusicle, si imbarca subito per andare ad avvertire il padroncino, ma è catturato dai pirati e donato per l'appunto al soldato (che ne ignora però la reale identità). Servo e fanciulla si riconoscono. Intanto arriva anche Pleusicle, avvertito da una lettera di Palestrione, e prende alloggio nella casa contigua a quella di Pirgopolinice, presso il simpatico vecchio Periplectomeno, che era in rapporti di ospitalità con suo padre. I due amanti riescono ad incontrarsi con l'ausilio di un foro praticato nel muro, ma uno schiavo di Pirgopolinice, Sceledro, li scorge. Gli vien fatto credere, però, che si tratta non di Filocomasio ma di una sua sorella gemella (che sarebbe l'amante di Pleusicle) e tutto torna a posto. Infine, la trappola. Si finge che Periplectomeno abbia una moglie follemente innamorata del soldato: in realtà si tratta di una cortigiana, Acroteleuzio, affittata per l'occasione con tanto di servetta mezzana (Milfidippa). Pirgopolinice, sollecitato nella sua vanità e nel suo libertinaggio, pensa immediatamente di mandar via lui stesso Filocomasio (divenutagli d'impaccio in questa nuova fase galante), e per facilitare il 'distacco' Palestrione gli propone anzi di lasciarle, come consolazione, vestiti e gioielli: il soldato abbozza, e anzi dona a Filocomasio anche Palestrione. I due se ne vanno (al porto ci sarebbe infatti ad attenderli la 'sorella gemella' e persino la 'madre inferma'!) e Pirgopolinice si avvia verso la casa di Periplectomeno: tranquillo e sicuro perché gli si è fatto credere che la matrona, per amor suo, ha allontanato di casa il marito. Ma lo aspetta solo un sacco di bastonate⁵¹.

Come ha osservato Cesare Questa, per questa trama Plauto segue due modelli: uno che conteneva la beffa a Sceledro e un altro la beffa al *miles*. Dalla beffa della "parete forata" (secondo modello) si passa alla beffa della "cortigiana travestita" (primo e principale modello)⁵². Protagonista indiscusso della commedia è il servo furbo Palestrione. Il

fantasma, un involucro che la funzione teatrale diversa (romana) egemonizza per contiguità o allusività linguistica. Ma il significante originario, anche se fagocitato ormai da quello latino, continua a produrre una risonanza sua propria nel testo, anche se di segno e di lettura diversi. Analogamente accade, rispetto al latino di Plauto, in Pasolini grazie alla scelta che questi ha fatto di un italiano fra Belli e Molière».

⁵⁰ Cfr. L. Biancini, *Plauto in periferia: note sulla traduzione del "Miles gloriosus" di Pier Paolo Pasolini, in Pasolini tra friulano e romanesco*, cit., p. 133.

⁵¹ M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio*, Quattroventi, Urbino, 1991, pp. 15-16.

⁵² C. Questa, *Introduzione a Plauto, Il soldato fanfarone*, Rizzoli, Milano, 2004, p. 73.

personaggio del *servus*, nella Commedia Nuova e nella *palliata*, assume un'importanza fondamentale: soprattutto in Plauto, egli è il brillante creatore degli inganni, assimilabile addirittura al poeta in atto di creare la commedia. Come ha osservato Marino Barchiesi, Palestrione, rappresentato, ai vv. 200 e seguenti, nell'atto di pensare all'inganno da allestire ai danni del *miles*, si trasforma quasi nel poeta Plauto:

Questo Palestrione, l'uomo onnisciente del prologo, che ha il potere di far apparire ciò che non esiste e cancellare ciò che fu veduto; che tra poco, nel vivo dell'azione, sarà definito *architectus* e arriverà ad insegnare ai suoi personaggi le inflessioni e gli abiti adatti; [...] questo Palestrione, insomma, raffigura qui il poeta in atto di creare la commedia, ed anzi, per un breve giro di versi, il poeta Plauto (il nome, per una volta, è usato nel preciso senso individuale⁵³.

Nel *Miles gloriosus*, come è stato notato, giungono a maturazione molte delle componenti essenziali del teatro plautino: l'atmosfera ludica e 'carnevolesca', la costruzione metateatrale della commedia, la caratterizzazione di una grande figura negativa, che molto influenzerà il teatro successivo, l'importanza del gioco metaforico⁵⁴. La figura del 'soldato spaccone' come è delineata da Plauto, inoltre, conoscerà una fortuna enorme nel teatro moderno⁵⁵. Il *Miles gloriosus* ci conduce – e questo sicuramente deve avere affascinato Pasolini – all'interno di un universo fantastico e 'favoloso':

La presenza di spropositati nomi «greci» di suono eroico, la fantastica geografia delle imprese di Pìrgopolinice, la ben nota tecnica dell'accumulo e dell'iperbole ci portano nell'ambito di una comicità che nasce dal rifiuto del quotidiano realistico e dalla creazione, per contro, di un universo fantastico quale abbiamo nelle avventure del barone di Münchhausen (così Pasquali) o nelle deliranti filastrocche di Rabelais⁵⁶.

Questa atmosfera 'favolistica' (offerta, tra l'altro, da una commedia scomponibile in termini strutturalisti secondo le classificazioni di Propp applicate alla fiaba⁵⁷), come vedremo, ha influenzato in diversi punti la traduzione di Pasolini il quale, di lì a poco, al

⁵³ M. Barchiesi, *Plauto e il metateatro antico*, ora in Id., *I moderni alla ricerca di Enea*, Bulzoni, Roma, 1981, p. 166.

⁵⁴ Cfr. G. Chiarini, *Introduzione a Plauto*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 110-111.

⁵⁵ Cfr. C. Questa, *Introduzione a Plauto, Il soldato fanfarone*, cit., p. 78: «Seguirne la fortuna sarebbe improbo, equivalendo ad una storia del teatro europeo dal Cinquecento al Settecento ed oltre: basti dire che la maschera del soldato, con le caratteristiche che Plauto le ha dato, passa appunto nella Commedia dell'Arte ed è ripresa in testi scritti di autori che vanno dall'Aretino (*La Talanta*) al Goldoni (*L'amante militare*); in prospettiva, Pìrgopolinice traluce qua e là persino in una figura *toto caelo* diversa: il Falstaff di Shakespeare».

⁵⁶ *Ivi*, p. 63.

⁵⁷ Cfr. M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio*, cit., pp. 16-19.

cinema, realizzerà una «favola ideo-comica»⁵⁸ come *Uccellacci e uccellini* (1966) ma, soprattutto, il cortometraggio *La Terra vista dalla Luna* (1967) che, secondo la definizione dell'autore, appare come una «favola quasi surreale, per bambini»⁵⁹.

Passando adesso ad analizzare da vicino la traduzione pasoliniana, verranno dapprima posti al vaglio i termini e le espressioni (inclusi i riferimenti geografici) riconducibili a quel dialetto romano «nobilitato». Questo, come si è visto, è il principale elemento, insieme all'*habitus* teatrale, che caratterizza lo spostamento culturale realizzato da Pasolini per far rivivere nel mondo contemporaneo la «pura lingua» di cui parla Benjamin, cioè, nel nostro caso, il teatro di Plauto. La scelta del romanesco è un ottimo espediente per tradurre Plauto in modo 'vivo', per fare in modo che questo spostamento culturale funzioni pienamente. Pasolini, attuando un rifacimento caratterizzato dal dialetto e dall'avanspettacolo, riesce là dove i filologi e gli studiosi hanno fallito⁶⁰: come scrisse Alfonso Traina, il risultato è «un Plauto vivo»⁶¹. Del resto, come lo stesso Traina scrive in un suo saggio del 1999, «Plauto è, fra gli scrittori latini, forse il più vicino a Rabelais per la sua fantasia verbale»⁶².

Come ha affermato Pasolini nella già ricordata intervista a Adolfo Chiesa, nel *Vantone*, assistiamo a «un interessante *pastiche* linguistico italo-romanesco»⁶³: i servi parlano un «romanesco strettissimo», i signori altolocati «parlano italiano con qualche fondo di romanesco: le donne, invece, le meretrici si esprimono in un linguaggio comune, molto plebeo, un po' da avanspettacolo»⁶⁴. I servi sono i personaggi che parlano più romanesco di tutti; Periplecomeno parla in italiano con qualche punta di romanesco mentre Pleusicle parla in lingua con pochissimi tratti romaneschi; Pìrgopolinice parla pressoché sempre in italiano; le donne, come scrive Pasolini, si esprimono in un italiano «plebeo e da avanspettacolo»,

⁵⁸ *Razionalità e metafora in Pier Paolo Pasolini*, «Filmcritica», 174, gennaio-febbraio 1967, ora in PC II, p. 2911.

⁵⁹ *Ivi*, p. 2912.

⁶⁰ Si leggano queste curiose affermazioni di Ripamonti che, sicuramente, devono aver interessato Pasolini: «Guai a tradurre Plauto: togliete le penne a un pavone, e quasi non lo distinguate da un gallinaccio. Togliete la lingua originale a Plauto, e minacciate di rimanere a mani vuote. Né si può dire che Plauto sia stato tradotto; meramente tradotto, cioè, sì; inteso, mai. Dal secolo XIX ci vengono traduzioni, di chiari latinisti, che ci fanno restare accigliatissimi di fronte alle stesse battute di spirito che facevano contorcere dalle risa gli antichi romani. Anche nel nostro secolo illustri traduzioni, lessicamente perfette, ci danno un Plautuccio borghesotto, una specie di vecchietto noioso che dice “perdindirindina”, che “scorbacchia”, “smoccica”, “tira il moccolo”, quando non “scavizzola” e “imbolletta”. E che si compiace di personaggi che si chiamano Forzanello e Pranzolina, Rìgiramino e Gigliozza» (Plauto, *Il militare borioso, la pignatta*, a cura di I. Ripamonti, cit., pp. 20-21).

⁶¹ A. Traina, recensione a Plauto, *Il Vantone*, cit., p. 220.

⁶² *Id.*, *Forma e suono. Da Plauto a Pascoli*, Pàtron, Bologna, 1999, p. 44.

⁶³ A. Chiesa, «*Ho tradotto Plauto alla lettera*» dice Pasolini, cit.

⁶⁴ *Ivi*.

dove «plebeo» significa, pressappoco, “infarcito di termini romaneschi”⁶⁵. Le cortigiane del *Vantone* si esprimono perciò in un linguaggio fortemente declinato nella direzione dello spettacolo, alquanto simile, come vedremo a quello che Pasolini utilizza per comporre le poesie da mettere in musica per lo spettacolo della Betti. Inoltre, tutti questi termini ‘romaneschi’ rimandano ad un universo della malavita però stereotipato in macchiette da palcoscenico, in tipi fissi, in personaggi appunti stereotipati per il pubblico: tipici personaggi della malavita romana che lo spettatore si aspetta di incontrare in una rappresentazione teatrale in dialetto. Né si deve dimenticare che la *palliata* mette in scena una serie di personaggi che si ispirano alle maschere fisse dell’atellana, il genere teatrale popolare che prevedeva personaggi come Bucco, il fanfarone e chiacchierone o Dossennus, il gobbo malizioso.

Per quanto riguarda i nomi dei personaggi, Pasolini attua una fedele traslitterazione dei nomi latini, come possiamo trovare in qualsiasi altra traduzione italiana. Degno di nota è il titolo: *Il vantone*, termine col quale il poeta traduce «miles gloriosus». Bisogna comunque ricordare che, fino a poco prima della messa in scena, il titolo pasoliniano era *Il grande generale*, poi modificato in «Vantone»⁶⁶. Su questo termine romanesco è lo stesso Pasolini a fornire una delucidazione nella citata intervista di Adolfo Chiesa: «*Vantone*, dice Pier Paolo Pasolini, è uno che si vanta molto, uno sbruffone... A Roma dicono *danzone* per indicare uno che balla tanto e bene... e dicono anche cacciarone, drittone, eccetera»⁶⁷. La parola «Vantone» sarebbe stata dunque creata da Pasolini come «neologismo analogico»⁶⁸, anche «se non si può naturalmente escludere che, all’inizio degli anni ’60, la parola esistesse nell’uso, al di fuori della traduzione pasoliniana; anche “danzone”, del resto, non è registrato nei dizionari, per quanto Pasolini affermi che si dice»⁶⁹. Pasolini, comunque, aveva già utilizzato la parola «danzone» in *Macrì Teresa detta Pazzia*, uno dei componimenti in romanesco per lo spettacolo *Giro a vuoto* di Laura Betti. La canzone si svolge come la confessione del personaggio femminile, la prostituta Teresa, a un commissario di polizia; parlando del giovane di cui è follemente innamorata, così afferma: «Me ha allumata ch’ero ciumaca, mentre che stavo a lavorà: / lui è un danzone, e me portava su la Gilera a danzà, /

⁶⁵ Per l’analisi delle varie ‘parlate’ dei personaggi cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., pp. 38-42.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 55 e n. 50, e *Note e notizie sui testi* in TE, p. 1223.

⁶⁷ A. Chiesa, «*Ho tradotto Plauto alla lettera*», dice Pasolini, cit.

⁶⁸ L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 54.

⁶⁹ *Ibid.*

tutto pastoso...»⁷⁰. Pasolini, perciò, aveva utilizzato «danzone», che egli stesso porta ad esempio per un raffronto con la parola «Vantone», proprio in una canzone scritta per lo spettacolo teatrale della Betti: come abbiamo visto, queste canzoni potrebbero costituire, per quanto riguarda la lingua e lo stile, il precedente più vicino alla traduzione plautina. Un nome che non appare fedelmente traslitterato come gli altri è quello del parassita Artotrogo (nome derivato dal greco, che significa «Rodipagnotta»), che Pasolini riporta come «Artrotrogo». Secondo Gamberale, la grafia erronea è dovuta probabilmente a fretta o trasandatezza⁷¹; si potrebbe invece azzardare che tale grafia ‘erronea’ sia stata realizzata volutamente da Pasolini per rendere il nome più allitterante, per mezzo della ravvicinata ripetizione del gruppo consonantico «tr». Come si è visto riguardo all’*Orestia*, l’allitterazione è una figura di suono utilizzata frequentemente da Pasolini per rendere più significativo il valore teatrale della traduzione. Anche nel *Vantone* il poeta avrà sentito la stessa esigenza: inserire allitterazioni per evidenziare un nome o una parola all’orecchio dello spettatore di teatro. Artotrogo è poi un parassita, cioè un personaggio che appare molto vicino a quello che oggi si potrebbe definire come uno scroccone: un adulatore di ricchi e potenti unicamente con lo scopo di farsi mantenere e invitare a pranzo. Si tratta di un personaggio che, nelle commedie, è tradizionalmente dipinto come estremamente vorace⁷²: per mezzo dell’iterazione iperbolica del nesso «tr» all’interno del suo nome si accentua a livello fonico il carattere vorace e ‘scroccone’ del personaggio. In un procedimento contrario, il nome di Periplectomeno è invece semplificato in «Periplecomeno»: ciò si spiega semplicemente perché, nelle varie edizioni plautine, vi è uno slittamento fra «Periplectomeno» e «Periplecomeno»; l’edizione curata da Ripamonti, che Pasolini utilizza, riporta «Periplecomeno».

Nel corso dell’analisi dei termini ‘romaneschi’, verrà adesso avviato un confronto anche con le traduzioni in prosa di Icilio Ripamonti il cui testo, come abbiamo visto, Pasolini ha utilizzato per la sua traduzione, e di Ettore Paratore, che tradusse le commedie di Plauto nel 1959 (traduzione, quindi, che lo stesso Pasolini potrebbe aver consultato)⁷³. Al v.

⁷⁰ TP II, p. 1313.

⁷¹ Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., n. 55, p. 57 e n. 66, p. 61, dove lo studioso rileva, nel dattiloscritto della traduzione, l’alternanza delle forme «Artrotrogo», «Artrotrogo» e «Artrodoco», poi corrette a penna in «Artrotrogo».

⁷² Sulla voracità dei parassiti nelle commedie cfr. G. Guastella, *La contaminazione e il parassita*, Giardini, Pisa, 1988.

⁷³ Si tratta della traduzione già citata di Icilio Ripamonti e di quella di Ettore Paratore (col titolo *Il soldato spaccone*), qui citata nella ristampa del 1972: Plauto, *Tutte le commedie (Manacchi, Mercator, Miles gloriosus, Mostellaria)*,

5, all'interno del discorso iniziale di Pìrgopolinice⁷⁴, il soldato fanfarone, incontriamo il termine *machaera* - una traslitterazione del greco μάχαϊρα («coltello», «sciabola») – che designa appunto una spada greca corta e a punta ricurva. Pasolini traduce con il termine romanesco «bajaffa», che significa sia «coltello» sia, nel gergo della malavita, «pistola». Ripamonti traduce con «tocco di sciabolaccia» mentre Paratore con «scimitarra», la sciabola utilizzata dai soldati orientali (bisogna ricordare, infatti, che l'azione si svolge ad Efeso e Pìrgopolinice è un soldato dell'esercito di Seleuco, re di Siria⁷⁵). Il termine *machaera* possiede quindi in sé un tocco di carattere 'esotico', poiché si tratta di una parola greca entrata in uso nella lingua latina. Nella commedia, tale parola ricorrerà altre tre volte: al v. 53, al v. 459 e al v. 1423. Al v. 53, all'interno di una battuta pronunciata da Artotrogo, Pasolini traduce con «spada» (Ripamonti: «tocco di sciabolaccia», Paratore: «scimitarra»); al v. 459, invece, sta parlando Palestrione e la traduzione è «cortellaccio» (Ripamonti: «tocco di sciabolaccia», Paratore: «sciabolone»); al v. 1423, infine, Carione, servo di Periplectomeno, durante la punizione finale inflitta a Pìrgopolinice, si esprime con il termine «coltello» (Ripamonti: «sciabolaccia», Paratore: «scimitarra»). Come si vede, Pasolini è l'unico fra i traduttori portati ad esempio che rende le tre occorrenze della stessa parola sempre in modo diverso, a seconda dei parlanti. Questa variazione di traduzioni è un buon esempio di ciò che lo stesso Pasolini ha definito come «pastiche linguistico», una mescolanza di italiano e dialetto che varia a seconda del parlante. L'uso di «bajaffa», nell'allocuzione iniziale, serve probabilmente a connotare come 'esotico' il linguaggio di Pìrgopolinice, in un momento in cui vengono evocati dei luoghi geografici e nomi immaginari e favolosi come «campi Verminai» e «Bumbomachide»⁷⁶. Al v. 53, il generico «spada» caratterizza il linguaggio non particolarmente connotato di Artotrogo, mentre al v. 459 «cortellaccio», termine in cui è presente una chiara impronta romanesca, caratterizza l'eloquio dialettale e 'malandrino' del servo furbo Palestrione. In questa parola sembra riecheggiare tutto un mondo, appunto 'malandrino' e quasi malavitoso, legato all'eloquio romanesco. Si può ricordare che le parole «cortellate» e «cortello», legate a un contesto

Newton Compton, Roma, 1972. Le citazioni delle due traduzioni verranno, rispettivamente, così indicate nel corpo del testo: RI, seguito da numero di pagina; PA, seguito da numero di pagina. Il testo latino qui riportato, scelto per confrontarlo direttamente con la traduzione pasoliniana, è quello proposto da Ripamonti nella sua edizione.

⁷⁴ Cfr. TE, p. 1027: «'Sta bajaffa è un bel pezzo che sta ferma, se lamenta, / voglio riconsolarla, voglio farla contenta: / lo sento che je rode, che l'ha presa il capriccio / de riduce i nemici come tante salsicce».

⁷⁵ Probabilmente si tratta di Seleuco I Nicatore (358-280 a.C.).

⁷⁶ Termini per mezzo dei quali Pasolini traduce, rispettivamente, il latino «campis Curculioneis» e «Bumbomachides».

malandrino, ricorrono per ben tre volte negli *Aritornelli romaneschi* che Pasolini aveva raccolto nel suo *Canzoniere italiano*⁷⁷. Si può ricordare, inoltre, che tale parola compare anche nella già citata sezione del poemetto *La ricchezza* in cui Pasolini attua un rimando al *Miles*, riferita proprio all'aspetto 'malandrino' dei sottoproletari romani: «Li osservo: in tutti / c'è come l'aria di un buttero che dorma / armato di coltello»⁷⁸. Si legga, poi, questo passo della sceneggiatura di *Accattone*, nel momento in cui Accattone, Cipolla, Renato e lo Sceriffo escono da casa di Fulvio dopo che il protagonista ha messo in pratica l'espedito per spartire gli spaghetti solo con Fulvio: «Accattone segue lo Sceriffo che è già alla porta. Tutti e quattro escono con le loro facce da coltello»⁷⁹.

La resa molto semplice «coltello» nell'ultima occorrenza, infine, caratterizza un altro linguaggio non particolarmente connotato o brillante da un punto di vista teatrale, quello della 'comparsa' Carione. Riferito alla spada è il successivo «je rode», che incontriamo al v. 7: «lo sento che je rode, che l'ha presa il capriccio / de riduce i nemici come tante salsicce» (TE, p. 1027), («quia se iam pridem feriatam gestitem, / quae misera gestit fartum facere ex hostibus», vv. 6-7). Ripamonti così traduce: «ché non si lagni e non si disperi più perché già da tempo se ne sta in vacanza, lei infelice che freme dal desiderio di fare dei nemici carne da salsiccia» (RI, p. 31), mentre Paratore rende: «che non si lamenti e non si perda d'animo, gemendo ch'io da tanto tempo me la tengo al fianco in vacanza, mentre lei – poverina! – smania d'insaccare salsicce coi nemici» (PA, p. 257). Quella di Pasolini, fra le traduzioni riportate, appare sicuramente come la più ellittica e concisa, più improntata alla rappresentazione teatrale. Interessante, a questo proposito, è anche la traduzione, al v. 282, di «impudicum», riferito a «facinus», con «da coltello». Sta parlando Sceledro che si riferisce all'aver visto Filocomasio, nella casa vicina, abbracciata a un giovane. «Impudicum», in realtà, significa «scandaloso» (come traduce Ripamonti), oppure, se riferito a persona, «spudorato», «svergognato». Nel testo plautino si riferisce a «facinus», cioè «delitto», «misfatto», «scelleratezza»; nel nostro caso il termine è usato, iperbolicamente, per indicare gli amori segreti di Filocomasio (Pasolini traduce «fattaccio», come Ripamonti e Paratore). Se Paratore, in maniera un po' pesante, traduce «impudicum»

⁷⁷ Cfr. *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a cura di Pier Paolo Pasolini, vol. I, Garzanti, Milano 1992, 286-288. Si legga, ad esempio, il n. 377: «Amore bello: / che l'altra sera me lo carcerorno, / perché 'n saccoccia portava er cortello» (*ivi*, p. 288).

⁷⁸ TP I, p. 935.

⁷⁹ PC I, p. 65.

con «azionaccia sporca», Pasolini risemantizza il termine spostandolo nella direzione di un universo malandrino e ‘malavitoso’. Quest’ultimo, però, non è quello che abbiamo incontrato nei romanzi romani o, tanto meno, come hanno scritto alcune recensioni dell’epoca, quello della periferia o della borgata. Si tratta bensì di un *milieu* teatrale, stereotipato, costruito a tavolino: in sostanza, volutamente finto, come il mare di cartapesta di molti film di Fellini che allude alla realtà mostrando però apertamente i meccanismi della finzione.

Nella successiva battuta di Artotrogo, l’espressione romanesca «più gajardo de un re!» (TE, p. 1027) traduce il latino «forma regia» (ablativo di qualità), del verso 10. Ripamonti rende, molto letteralmente, con «dall’aspetto regale» (RI, p. 31) e Paratore con «prode e prospero e prosperoso come un re» (PA, p. 257). Quest’ultimo traduttore specifica in nota che ha cercato di rendere l’allitterazione presente nell’intero v. 10 latino («*fortem atque fortunatum et forma regia*»). Al v. 12 si trova invece il sostantivo «gaggio» («Manco il Dio della guerra sarebbe tanto gaggio / da mettere in confronto il suo col tuo coraggio», TE, p. 1027), introdotto per tradurre la frase latina «*Mars haud ausit dicere / neque equiparare suas virtutes ad tuas*» (vv. 11-12). Gli altri traduttori rendono la frase in modo alquanto letterale (Ripamonti: «Neanche Marte oserebbe far prova del suo coraggio nel metterlo a confronto col tuo», RI, p. 32; Paratore: «insomma neanche Marte oserebbe parlare dinanzi a te e paragonare il suo valore al tuo», PA, p. 257). «Gaggio» è un termine che Pasolini ha utilizzato anche in *Ragazzi di vita*: nel glossario romanesco che l’autore pone in calce al suo romanzo, leggiamo «*gaggio*: minchione»⁸⁰, nel senso di “stupido”. Nonostante, come osservato sopra, il ‘romanesco’ che Pasolini usa per il *Vantone* sia molto diverso da quello che aveva esperito nei romanzi, è ovvio che essi costituiscono un importante ‘serbatoio’ al quale il traduttore attinge per alcuni termini da inserire all’interno di uno stile declinato verso il teatro e l’avanspettacolo.

Un’altra interessante parola romanesca è «marmaja»: con essa Pasolini traduce «*legiones*» («legioni», «eserciti», v. 17). In questa espressione, che in italiano si può traslitterare in “marmaglia”, è riscontrabile una chiara impronta dispregiativa nonché un abbassamento verso il quotidiano. Un termine latino altisonante come «*legiones*» diventa una ‘volgare’ «marmaglia» (gli altri due traduttori hanno «legioni»). Così è il contesto (sta

⁸⁰ RR I, p. 770.

parlando Artotrogo che esalta le qualità ‘belliche’ di Pìrgopolinice): «Sì, sì, quello coll’armi de oro der Giappone / che tu gli hai distrutto co’ un soffio la marmaja / come si se trattasse di un covone de paja!» (TE, p. 1027). In questi versi risulta interessante la forma romanesca apocopata di «con» e l’anastrofe di «se si», nonché il «covone de paja», con il quale Pasolini rende il latino «paniculum tectorium» (v. 18, «paglia dei tetti», RI, p. 31).

Al v. 21 incontriamo il termine «lavannaro», riferito a Pìrgopolinice: Artotrogo sta parlando ‘a parte’, rivolgendosi al pubblico e svela il vero carattere del *miles*, del quale sta tessendo apertamente le lodi. In questo termine romanesco, Pasolini condensa due espressioni latine: «periuriorem» (v. 21, «spergiuro») e «gloriarum pleniorem» (v. 22, «pieno di boria»). In una traduzione ellittica dei versi 21 e 22 così Artotrogo afferma: «Se qualcuno conosce uno più lavannaro / de questo, me lo dica! Me vendo paro paro / a lui, me faccio schiavo...» (TE, p. 1028). Così Ripamonti: «Se qualcuno ha visto uomo più impostore di questo o più gonfio di boria, si tenga me stesso. Mi darò a lui come schiavo (RI, p. 33) e così Paratore: «Se qualcuno conosce un uomo più sfacciatamente bugiardo e più fanfarone di costui, mi faccia schiavo, io mi ci consegnerò in servitù» (PA, p. 257). Nel tradurre il verso 22, come nota Gamberale, Pasolini aveva scritto originariamente «pallonaro» per poi correggere in «lavannaro»⁸¹. Quest’ultimo termine ricorre anche al v. 89 e stavolta, pronunciato da Palestrione nel suo prologo ‘ritardato’, serve a rendere l’aggettivo «gloriosus», lo stesso che caratterizza il titolo della commedia⁸². Ripamonti traduce con «borioso» (RI, p. 33) e Paratore con «sfacciatamente spaccone» (PA, p. 263; si ricordi che il titolo della traduzione di Paratore è appunto *Il soldato spaccone*).

Un altro termine romanesco caratterizza invece un epiteto di provenienza geografica: il latino «Sardos», al v. 44, è reso con «Sardeggnoli». Sta parlando Artotrogo nel suo elogio iniziale di Pìrgopolinice: «Oh... centocinquanta / in Cilicia, si nun sbajo, cento in Scitobellanta, / poi sessanta Macedoni e trenta Sardeggnoli: / ‘sti compari in un giorno tutti l’hai fatti fuori» (TE, p. 1029). L’epiteto «Sardeggnoli» si inserisce all’interno di un elenco di popoli ‘debellati’ dall’indomito *miles gloriosus*, in cui trova spazio anche la «Scytholatronia», la Scizia, così fantasiosamente ribattezzata da Plauto perché da essa provenivano molti mercenari (*latrones*). Se Ripamonti traduce con un letterale «Sardi» (RI, p. 35), Paratore riporta un più fantasioso «Sardiesi» (PA, p. 259).

⁸¹ Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 56.

Con un colloquiale «Forza, a' baccalà» (TE, p. 1030), Pirgopolinice si rivolge poi ai suoi soldati di scorta, i «satellites», al v. 78, nella battuta che chiude il primo atto e che segna l'uscita di scena del *miles* («Sequimini, satellites»), mentre Ripamonti rende con un letterale «Seguitemi, satelliti!» (RI, p. 39) e Paratore con «Soldati di scorta, seguitemi» (PA, p. 261). Tale traduzione, come quella di «legiones» in «marmaja», corre nella direzione di un abbassamento quotidiano e quasi 'antimilitarista'. Del resto, l'antimilitarismo, come scrive Pasolini in una lettera all'«Unità», in risposta alla recensione di Aggeo Savioli che lo accusava di non aver arricchito «la figura del guerriero millantatore di sfumature satiriche attuali che la realtà odierna poteva eventualmente suggerirgli»⁸³, è uno dei suoi intenti nel caratterizzare la figura del *miles*: «e infine, ho reso con tutta l'immediatezza che mi era consentita l'antimilitarismo di Plauto, nella sua concrezione principale, il Generale (così ho tradotto *Miles*): tanto è vero che quando egli chiede che cosa un servo gli auguri, questi gli risponde “vincere, sempre vincere”, che è un motto che non può essere privo di diretta allusività per gli italiani»⁸⁴. Sempre nella direzione di un antimilitarismo si pone la traduzione, al v. 160, dell'ablativo «milite» («soldato») con «farlocco», («gonzo», «sprovveduto»⁸⁵), all'interno di un discorso di Periplecomeno rivolto ai suoi servi (...Aòh, nun fate gli asini: / il primo che s'affaccia dai tetti de quel farlocco / a spià li fatti mia, buttatelo de sotto», TE, p. 1033). Del resto, un antimilitarismo di fondo non manca neppure nella commedia di Plauto: basti ricordare il v. 1129, in cui Pirgopolinice, per affermare che è conveniente seguire i consigli di Palestrione, così si rivolge al suo schiavo: «Tibi sum oboediens». Ci troviamo di fronte quasi ad uno stravolgimento 'carnevalesco' dei ruoli della *libertas Decembri* (periodo festivo in cui agli schiavi era lecito offendere i padroni), se pensiamo che un ricco militare borioso si rivolge al suo schiavo dicendo: «Ai tuoi ordini» (RI, p. 191)⁸⁶.

I vv. 152-153, nel momento conclusivo dell'allocuzione di Palestrione che apre il secondo atto, sono così resi da Pasolini: «È sempre lei, s'intende: ma è tutta 'na moina / per daje un po' de fumo a la guardia burina» (TE, p. 1033), con riferimento al travestimento di

⁸² Cfr. *ibidem*: «Dunque “lavannaro” è sembrata a Pasolini parola tematica dialettale corrispondente a *gloriosus* latino».

⁸³ A. Savioli, «Il Vantone»: da Plauto al Sor Capanna, cit.

⁸⁴ Note e notizie sui testi, in TE, p. 1227.

⁸⁵ Nel Glossario di *Una vita violenta*, Pasolini riporta, come significato di «farlocco»: «straniero» ma, naturalmente, tale accezione non è applicabile a questa occorrenza del *Vantone*.

⁸⁶ Sul 'clima' carnevalesco delle commedie di Plauto cfr. M. Bettini, *Un'utopia per burla*, introduzione a Plauto, *Mostellaria, Persa*, a cura di M. Bettini, Mondadori, Milano, 1991, pp. 9-24, sopr. p. 14.

Filocomasio architettato dal servo furbo. Per il termine «moina» dobbiamo rifarci ancora una volta al Glossario di *Ragazzi di vita*, dove leggiamo: «*Moina*: sfottitura, gazzarra, vanteria»⁸⁷. I versi in questione così suonano in latino: «*atque eadem erit, verum alia esse adsimulabitur: / ita sublinetur os custodi mulieris*» (Ripamonti: «e sarà sempre la stessa, ma fingerà di essere anche un'altra: così la farà in barba al guardiano della donna», RI, p. 43; Paratore: «Sarà sempre la medesima persona, ma fingerà di essere ora l'una e ora l'altra. Così tingeremo la faccia al suo Cerbero», PA, p. 267). L'aggiunta dell'altro termine romanesco «burina» serve per creare la rima con «moina». Quest'ultima parola la incontriamo anche al v. 879, pronunciata da Acroteleuzio che sta architettando l'inganno con Periplecomeno: «Sarei una cretina, / a intrufolarmi e a alzare tutta questa moina, / se poi non mi sentissi infame come si deve...» (TE, p. 1067), dove «alzare tutta questa moina» rende il latino «*tibi meam operam pollicitari*», «prometterti la mia collaborazione»⁸⁸. Il termine «moina» si incontra nella già ricordata *Macri Teresa detta pazzia*, uno dei componimenti di *Giro a vuoto*: «Pe' più de n'anno tutta moina, io me te sposo e qua e là»⁸⁹. In questo modo, Teresa si riferisce agli inganni e alle vane promesse fattele dal suo innamorato. Lo stesso termine si ritrova in un componimento in romanesco appartenente alla raccolta *Roma: canzoniere 1950, Ay Desesperadamente*, in cui a parlare è un «pischello ridente»: «Aòh, / er core mio me chiama, ay desperadamente, / aòh, / la beltà more de fame, / aòh, / la morte balla, / co' me / cor corpo mio de stelle, / co' me / cor corpo mio de fiamme. / Moina / de la morte de fame! / già so' morto de amore»⁹⁰. La raccolta in questione, come già notato, è stata redatta parallelamente al racconto *Le notti calde*, poi divenuto *Squarci di notti romane*. Probabilmente, «moina» è allora un termine abbastanza caro a Pasolini, che egli utilizza in poesia nei primi esperimenti di composizione in dialetto quando è arrivato da poco a Roma, avvolto dal fascino che la Capitale ha immediatamente esercitato su di lui.

Al v. 193 risulta interessante la resa di «mala» con «paragula», riferito a Filocomasio, descritta come grande ingannatrice (Ripamonti: «scaltra»; Paratore: «maliziosa»). Come è

⁸⁷ RR I, p. 770.

⁸⁸ I vv. 878-880 così suonano: «*Stultitia atque insipientia mea istaec sit / me ire in opus alienum aut tibi meam operam pollicitari, / si ea in opificina nesciam aut mala esse aut fraudolenta*» (RI, p. 145): «Sarebbe mia cretineria, mia scempiaggine sarebbe se m'intrometessi nel lavoro di un altro e ti garantissi l'opera mia, senza sentirmi di essere in questa officina di inganni abbastanza maligna e infame».

⁸⁹ TP II, p. 1313.

⁹⁰ *Ivi*, p. 881.

stato osservato, l'aggettivo *malus*, in Plauto, applicato a un servo, a un sicofante, a un parassita o a una meretrice, diventa quasi sinonimo di 'attore nato', «equivale a un'investitura, da parte del poeta, in senso teatrale»⁹¹. È doveroso riportare la porzione di testo, pronunciata da Palestrione, relativa agli inganni che sa ordire Filocomasio: «Cià in saccoccia calunnie, infamie e carognate, / cià in saccoccia moine, dritterie patentate: / 'na donna paragula nun je serve capoccia: / l'attrezzi, i condimenti, ce l'ha tutti in saccoccia» (TE, p. 1035). Così il testo originale: «Domi habet animum falsiloquom, falsificum, falsiurium, / domi dolos, domi delegifica facta, domi fallacias. / Nam mulier holitori numquam supplicat, siquast mala. / Domi habet hortum et condimenta ad omnis mores malificos» (vv. 191-194). Interessante è, inoltre, la resa di «domi» («a casa») con l'espressione romanesca «in saccoccia». È curioso che, fra tutti questi inganni che Palestrione attribuisce a Filocomasio, Paratore traduca «delenifica facta» («azioni lusinghiere») con «una provvista di moine» (PA, p. 269), la medesima parola («moine») che usa Pasolini per tradurre gli stessi termini latini, spia, forse di una consultazione della traduzione del latinista da parte del poeta.

Fra i termini romaneschi introdotti da Pasolini si può ricordare «manciola» (v. 203) per tradurre «laevam manum», «mano sinistra»; «sleppa» (v. 204), per rendere l'espressione «ferit femur» (Ripamonti: «si dà una manata sulla coscia», RI, p. 51): entrambe queste espressioni sono pronunciate da Periplecomeno; «micco» (v. 206), introdotto da Pasolini («lo trovassi quel micco / che ha visto tutto») per tradurre il relativo «qui» («colui che») nella frase «Si invenio qui vidit» (parla Palestrione riferendosi al servo, cioè Sceledro, che ha scoperto il doppio gioco di Filocomasio); «locco locco» (v. 270), espressione che si potrebbe rendere in italiano con «lemme lemme», qui usata da Pasolini nel senso di «parlare a bassa voce» (traduce infatti la frase «ego voci moderabor meae», pronunciata da Palestrione: «me ne starò qui locco locco», TE, p. 1038).

Il romanesco è utilizzato da Pasolini anche per riprendere, in modo interessante, un effetto fonico e stilistico del testo latino: le espressioni «tutin», «egomet» e, soprattutto, «egone», «tune», caratterizzate dalla presenza delle particelle enclitiche, vengono

⁹¹ G. Chiarini, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Pàtron, Bologna, 1979, p. 41. Cfr. inoltre: «Si tenga presente, allora, che, in Plauto, la definizione di *malus* applicata a un servo (o a un sicofante, o a un parassita, o ancora, in campo femminile, a una meretrice) equivale a un'investitura, da parte del poeta, in senso teatrale: chi è *malus*, è un 'attore nato' (e tanto meglio se è *peior* dei suoi consimili, meglio ancora se è *pessimus*): basterà ricordare, per il momento, il prototipo di questi infimi personaggi trattati alla stregua di grandi protagonisti della scena, il Simia dello *Pseudolus*, e,

‘rivitalizzate’ per mezzo del romanesco «tune», «sine», dove è presente, come in latino, la particella rafforzativa enclitica «ne». Al v. 290 assistiamo a uno scambio di battute fra Palestrione e Sceledro e, all’affermazione di quest’ultimo di aver visto Filocomasio in compagnia di uno sconosciuto, così Palestrione risponde: «Tutin?» (Ripamonti e Paratore: «Proprio tu?», RI, p. 63, PA, p. 276) e Sceledro, successivamente, ribatte: «Egomet, duobus hisce oculis meis» (Ripamonti: «Io in persona, con questi miei occhi», RI, p. 63; Paratore: «Proprio io, con questi due occhi», PA, p. 276). Pasolini rende così questo scambio di battute, in modo molto più efficace e conciso rispetto agli altri due traduttori: «PAL Tune? SCE Sine, co’ ’st’occhi mia!» (TE, p. 1040). Al v. 439, poi, in un altro vivace scambio di battute fra Filocomasio e Sceledro, nel momento in cui la giovane inganna il servo sciocco, dicendo di non chiamarsi Filocomasio, il poeta così traduce: «FI Chine? SCE Tune!» (TE, p. 1050, dove il latino così suona: «PHI Egone? SCE Tune»). Come si vede, la traduzione in romanesco rende in modo omografo il latino «tune», mentre «chine» rende il latino «egone», sciolto per mezzo del pronome interrogativo (gli altri traduttori rendono in modo generalizzante con «FI Io? SCE Tu, Tu!», RI, p. 91 e con «FI Io? SCE Sì, tu», PA, p. 291). Fra le espressioni romanesche che rimandano all’universo dei due romanzi ‘romani’ si trova «tenere la cica»: come leggiamo nei glossari apposti a *Ragazzi di vita* e a *Una vita violenta*, «tenere la cica» significa «stare zitto». Ai vv. 295-296 Palestrione raccomanda, in modo alquanto colorito, a Sceledro di non dire a nessuno ciò che ha visto: «Ce stanno du’ raggioni, almeno, pe’ morì, / si nun tieni la cica...» (TE, p. 1040). Così in latino: «Nam tibi iam ut pereas paratum est dupliciter, nisi sopprimi / tuom stultiloquium» (RI, p. 63: «Infatti hai già bell’e pronte due buone ragioni per crepare, se non freni i tuoi stupidi sproloqui»; PA, p. 279: «in una maniera o nell’altra ti prepari il precipizio, se non turi l’uscita delle scemenze che dici»). Sempre in entrambi i romanzi si incontra il verbo «smicciare»: «guardare». Pasolini, nel *Vantone*, lo utilizza per tradurre una battuta di Palestrione al v. 303: «Vojo proprio smiccià!» (Palestrione si reca nella casa di Pirgopolinice per vedere se Filocomasio è dentro). Così è in latino la battuta in questione: «Facere certumst», cioè, letteralmente, «è certo che lo faccio». Come si può notare, la traduzione di Pasolini è estremamente libera, poiché nel testo non è presente il verbo «vedere». La resa pasoliniana è costruita comunque per rifrazione della battuta precedente, nella quale Sceledro invita il servo furbo a recarsi in

per l’altro sesso, le due formidabili Milfidippa e Acroteleutium del *Miles*» (*ibidem*).

casa per vedere di persona: «Vise, abi intro tute: nam ego mi iam nihil credi postulo» (v. 302, «Guarda, va' dentro tu stesso, io non pretendo di essere creduto per nulla», RI, p. 65), che Pasolini, ellitticamente, così traduce: «Te puoi pure accertà, / ce metti tanto poco...» (TE, p. 1041). La presenza del verbo «vedere» (metamorfizzato romanescamente in «smicciare»), nella resa pasoliniana del v. 303, è perciò giustificata dalla presenza del medesimo verbo nel verso precedente, quel «vise» («guarda»), con il quale Sceledro apostrofa Palestrione a inizio di battuta. «Smicciare» è usato anche al v. 954 per tradurre «circumspicedum», l'imperativo «circumspice» più la particella enclitica «dum», cioè «guardati attorno». Poiché a pronunciare la battuta è Palestrione, il personaggio il cui eloquio, nel corso della commedia, è maggiormente connotato dal dialetto, Pasolini bene traduce: «Smicciamo» (TE, p. 1071).

Al v. 322 l'uso del termine «bègalo» rimanda a *Ragazzi di vita*: il soprannome di un personaggio del romanzo, infatti, è «Bègalo» o «Bègalone». Palestrione, sempre all'interno dello scambio di battute con Sceledro, dice: «Aòh, muso da ergastolo, / tu sei cieco, no bègalo» (TE, p. 1042). L'espressione latina è la seguente: «Verbero, edepol tu quidem / caecus, non luscitiosus» («schiena da legnate, tu di certo sei cieco, non miope»), dove l'aggettivo «caecus» è più forte di «luscitiosus». «Bègalo» appare perciò usato come sinonimo di «miope», «dalla vista corta».

Al v. 397 incontriamo il termine «spagheggio» («fifa») che è presente anche in *Ragazzi di vita*: «Ciò un poco de spagheggio: che dici, avrò le botte?» (TE, p. 1047), che traduce il latino «timeo quid rerum gesserim: ita dorsus totus prurit» («ho paura di quello che ho fatto: già mi prude tutta la schiena»). In questo caso, sta parlando Sceledro il quale non crede più di aver visto Filocomasio in casa di Periplectomeno, poiché viene progressivamente ingannato da Palestrione per mezzo dell'espedito della sorella gemella della ragazza.

In una successiva occorrenza di un termine romanesco incontriamo un interessante rimando al mondo del teatro: ai vv. 462-463, Pasolini rende infatti la battuta di Sceledro, «sed quo modo / dissimulabat» (letteralmente, «ma come faceva finta», riferita alla 'doppia parte' rivestita da Filocomasio e più o meno in questo modo traducono Ripamonti e Paratore⁹²) con «Come giobbava!» (TE, p. 1052). Il termine appare anche in *Ragazzi di vita*

⁹² Un riferimento al teatro nella traduzione di questi due versi è attuato da Cipriani che, in diversi punti, sembra tenere

e significa «recitare la commedia», nel senso di “fare finta di essere un'altra persona”. Pasolini, perciò, utilizzando questo termine, attua contemporaneamente un rimando all'universo romanesco e 'borgataro' e al mondo del teatro. Un riferimento a quest'ultimo contesto lo incontriamo anche pochi versi dopo nella traduzione del *Miles*, quando Palestrione, parlando fra sé ed elogiando le qualità dissimulatorie di Filocomasio, afferma (v. 466): «Che commediante, ammazzala!» (TE, p. 1052). Il poeta traduce così, in modo estremamente ellittico (come abbiamo visto, la traduzione ellittica ha un indubbio fine teatrale), la frase latina: «Ut utrobique orationem docte divisit suam» (Paratore così traduce letteralmente: «Come ha saputo adattare alla perfezione le sue parole a tutt'e due le parti che recitava!», PA, p. 295, mentre, più liberamente, Ripamonti: «Come finemente ha giocato la doppia parte», RI, p. 97).

Al v. 514, in una battuta di Sceledro che si rivolge a Periplecomeno, Pasolini introduce l'epiteto di cortesia «sor», («A sor Periplecomeno», TE, p. 1054), tipica storpiatura romanesca per «signor». Siamo infatti in un contesto in cui un servo si rivolge a un uomo libero.

Un rimando al mondo malandrino del *mileu* romanesco lo troviamo al v. 545, dove Pasolini rende l'epiteto «furcifer» con «faccia da coatto», in una battuta pronunciata da Periplecomeno (personaggio, come si è visto, connotato nella traduzione da diversi registri linguistici). Se Ripamonti e Paratore traducono, rispettivamente, con i classici «ceffo da forca» (RI, p. 107) e «pendaglio da forca» (PA, p. 299), Pasolini sembra recuperare il carattere profondo di questo insulto, molto usato nella commedia, nel quale «l'affettività dell'uomo comune tenta di sfogarsi senza freni»⁹³. Probabilmente, il significato che Pasolini applica a questa parola che, in dialetto romanesco, potrebbe equivalere al napoletano «guappo», oscilla appunto tra quella gergale di «individuo rozzo e volgare» e quella italiana di «detenuto». Quest'ultimo significato si avvicinerrebbe di più al latino «furcifer» (nel senso di «condannato alla forca») e, a dimostrazione che il poeta probabilmente aveva in mente soprattutto questa accezione, si possono richiamare questi versi di *Mirmicolalia*, uscita per

conto della versione pasoliniana: «Però che attrice! Come fingeva bene!» (Plauto, *Il soldato ripieno di sé*, introduzione e note di N. Pice, trad. it. di G. Cipriani, cit., p. 69).

⁹³ J. B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, cit., p. 216. Si legga *ibid.*: «Soprattutto gli insulti sono i tipici rappresentanti della esagerazione affettiva, in essi l'affettività dell'uomo comune tenta di sfogarsi senza freni. L'intensificazione affettiva porta come conseguenza che gli appellativi ingiuriosi, in un primo momento appropriati ad una determinata situazione, ben presto ampliano il loro campo di applicazione e, in seguito ad un parziale dileguarsi del significato loro proprio, si riducono a una pura espressione intensiva di sfogo affettivo». Hofmann riconduce il termine *furcifer*

la prima volta su «Nuovi Argomenti» nel 1969 e poi raccolta in *Trasumanar e organizzar* (1971): «Io sono qui con le braccine stecchite, lui in una cella / Ho pensato per prima cosa di mirmicoeffare coi coatti: / ma la difficoltà linguistica è stata insormontabile»⁹⁴. In una nota alla parola «coatti», apposta dallo stesso Pasolini, leggiamo «carcerati»; il termine «mirmicoeffare» può inoltre rimandare al titolo del componimento e quindi al parlare il linguaggio dei carcerati, avvicinati ai Mirmidoni e, quindi, «per vischiosità etimologica»⁹⁵, alle stesse formiche (in greco *myrmex*: «formica»)⁹⁶. Il linguaggio dei carcerati di Regina Coeli, ai quali si fa riferimento nella poesia, è poi il romanesco, il dialetto al quale si era ispirato quello ‘teatralizzato’ del *Vantone*:

Ahi, non so il romanesco se non rivivendolo;
non posso direttamente rivolgermi a loro,
un'arringa non vale una manata sulla spalla,
un pamphlet non vale un vaffanculo: non hanno orecchi,
loro, per ciò che ha l'aria di un dovere: altra
è l'effabilità di certi sentimenti, altra la complicità.
Mandare sugli spalti del Gianicolo una puttana a urlarglielo?
Ci ho pensato⁹⁷.

In questa poesia il romanesco è quindi tratteggiato come una lingua tipica dell'affettività e della colloquialità, legata al mondo popolare e ‘malandrino’ dei carcerati: perciò, l'espressione «coatto», in *Mirmicolalia* si avvicina molto a quella usata nel *Vantone*, nel quale esprimeva una parola tipica della lingua d'uso e affettiva latina.

Pochi versi dopo incontriamo la parola «mecche», pronunciata da Sceledro, che Pasolini usa per rendere il latino «haec atque ista hospita» (v. 552), cioè «questa e codesta tua ospite» (Sceledro sta parlando con Periplecomeno e si riferisce a Filocomasio e alla supposta sorella di lei). Il termine romanesco è qui usato dal traduttore per condensare in un'unica parola due parole diverse.

all'espressione *furcae supplicae digne*, cioè «degnò del supplizio della forca» (*ibid.*).

⁹⁴ TP II, p. 26.

⁹⁵ *Note e notizie sui testi*, *ivi*, p. 1521.

⁹⁶ Nella poesia si fa inoltre riferimento a Aldo Braibanti che nel 1968 fu condannato a nove anni per plagio nei confronti di un giovane. Nelle *note e notizie sui testi* viene specificato che Braibanti era «professore di filosofia e mirmecologo (studioso delle formiche)» (*ibidem*).

⁹⁷ *Ivi*, p. 28.

Al v. 623, «sollicitudinem» («preoccupazione») è reso con «pasticciacci». Parla Pleusicle e si scusa con Periplectomeno di dargli tante preoccupazioni per mettere in atto l'inganno al *miles* al fine di avere di nuovo con sé Filocomasio. Il contesto, nella versione di Pasolini, così suona: «[...] certo non ti fa onore, / - anche se lo fai, per me, per il mio amore - / affrontare avventure degne di ragazzacci: / da vecchi non convengono certi pasticciacci!» (TE, p. 1059). L'introduzione del termine «pasticciacci» è interessante perché vi si può scorgere un riferimento al titolo del romanzo di Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, uscito nel 1957. Nel 1958 Pasolini dedicò al romanzo gaddiano un saggio, poi raccolto in *Passione e ideologia*, in cui si concentra soprattutto sull'uso dialettale applicato da Gadda, «di specie belliana»⁹⁸, finalizzato principalmente alla resa del «discorso libero indiretto». Non è quindi troppo audace pensare che nel 1961 Pasolini, inserendo «pasticciacci» nel *Vantone*, abbia voluto fare un riferimento a questo importante romanzo da lui amato ed apprezzato soprattutto per l'uso, tra gli altri, del dialetto romanesco.

Al v. 648 Pasolini attua uno spostamento di contesto geografico, in veste attualizzante, dall'originale alla traduzione. Si tratta dell'introduzione del toponimo «Frattochie» che non era piaciuto a Flaiano e aveva suscitato una polemica fra i due scrittori⁹⁹. La «traslazione» pasoliniana, infatti, è anche traslazione culturale e sociale, realizzata non da ultimo per mezzo della sostituzione di luoghi 'romani' a quelli originali della commedia. Sta parlando Periplecomeno e, per concludere un discorso in cui fa sfoggio della sua *urbanitas*, del suo *savoir vivre*, afferma: «Post Ephesi sum natus, non enim in Apulis, non sum Animulas» (letteralmente: «E poi sono nato a Efeso, non di certo in Puglia, non sono di Animula»¹⁰⁰). Pasolini così traduce: «io so' nato in città, mica alle Frattochie»¹⁰¹ (TE, p. 1060). Anche in un racconto del 1950 poi raccolto in *Alì dagli occhi azzurri, Giubileo (reliitto d'un romanzo umoristico)*, si incontra il toponimo «Frattochie» (insieme a «Sgurgola», un paese della provincia di Frosinone) per indicare l'ambiente provinciale in contrapposizione alla Capitale. Il protagonista, il professor Giubileo, un

⁹⁸ P.P. Pasolini, *Gadda*, ora in SLA I, p. 1056.

⁹⁹ Cfr. *supra*, p. 135, n. 544.

¹⁰⁰ Animula era un piccolo paese delle Puglie.

¹⁰¹ Si tratta di una piccola località lungo la via Appia, a circa venti chilometri da Roma (cfr. *supra*, p. 6). Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., n. 93, p. 70: «C'è forse una ironica allusione, come mi fa notare Salvatore Monda, alla famosa scuola-quadri del P.C.I.».

omosessuale infastidito dall'ambiente troppo perbenista di Roma, alla fine decide di trasferirsi in provincia¹⁰².

Anche Ripamonti e Paratore, nelle loro traduzioni, hanno cercato di operare uno spostamento di carattere geografico, prevalentemente con intento attualizzante. Se Ripamonti sostituisce semplicemente il toponimo «Bisceglie» a «Animula», Paratore compie un'operazione più complessa e cervellotica: «E poi son nato a Efeso, non sono pugliese né carrapipano» (PA, p. 309). Il riferimento geografico introdotto dal latinista indica un abitante di Caropepe, un paesino della Sicilia, secondo una storpiatura dialettale¹⁰³. Evidentemente questo passo del *Miles* ha solleticato l'estro attualizzante di più di un traduttore: infatti anche la recente versione realizzata da Giovanni Cipriani attua un'operazione in questo senso. Così traduce Cipriani: «E poi, io sono nato a Efeso, frazione di Oxford; pensi che sia nato fra gli Apuli o che sia di *Santo Spirito, frazione di Bari?*»¹⁰⁴. Ogni traduzione, infatti, possiede in sé la profonda caratteristica di «comunicazione interculturale»¹⁰⁵: in questo caso viene tradotta, se così si può dire, anche la cultura 'geografica' di un popolo e di un'epoca.

Un'altra 'romanizzazione' di un toponimo attuata da Pasolini è al v. 1025: «hoc Ilium», cioè «questa rocca d'Ilio» (RI, p. 173) diventa «Rocca Priora» (TE, p. 1076), cioè un paese dei Colli Albani. La frase è pronunciata da Milfidippa la quale, parlando con Palestrione, chiede in che modo possa essere assaltata questa rocca d'Ilio, cioè Pìrgopolinice. Il riferimento è alla conquista di Troia da parte dell'esercito greco: pure se in un contesto comico e già di per sé 'abbassato' (Pìrgopolinice e la sua casa definiti come Ilio), si tratta pur sempre della citazione di una vicenda epica. Pasolini opera, se così si può dire, una variante popolare di una citazione epica, trasformando la città di Ilio (dalla quale

¹⁰² Così suona la fine del racconto: «Addio Roma, città troppo palpata da mani indiscrete, culla e alcova della Corruzione e del Proibizionismo, ruffiana e pinzochera. La grande provincia attendeva, fresca, incorrotta e acattolica, di rispondere al questionario di Giubileo, che già se lo andava delineando, col cuore rigenerato da nuovi itinerari, dalla Sgurgola e dalle Frattocchie in fuori, in tutte le leonesse d'Italia» (RR II, p. 394).

¹⁰³ Così Paratore specifica in nota: «abbiamo sostituito l'ormai incomprensibile accenno con un modo di dire siciliano, che adopera, storpiandolo in *Carrapipe*, il nome del villaggio di Caropepe, per designare una specie di Peretola o Roccacannuccia isolana» (PA, n. 25, p. 309).

¹⁰⁴ Plauto, *Il soldato ripieno di sé*, cit., p. 91.

¹⁰⁵ Cfr. S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione* (a cura di Id.), cit., p. 15: «L'affermazione che la traduzione riguarda le culture più che le lingue nasce anche dal fatto che fra tutte le difficoltà e tutti gli aspetti da tenere in considerazione "il linguaggio è forse il meno importante" [...] anche Nida aveva detto che "le differenze tra culture possono causare al traduttore più problemi che le differenze fra le strutture linguistiche" [...] Oggi, in certi contesti – secondo il nostro parere quelli più innovativi – si preferisce parlare di traduzione come di comunicazione interculturale».

prende nome l'*Iliade*) in un paesello dei Colli Albani. Contemporaneamente, perciò, assistiamo a un adattamento geografico in chiave romanesca e a un 'abbassamento' di un riferimento epico. Si può ricordare che un abbassamento dell'epica in chiave romanesca è presente anche in un racconto raccolto in *Alì dagli occhi azzurri, Storia burina* (1956-1965), nel quale Pasolini, sfruttando l'espedito del manoscritto ritrovato, finge di attingere alle «carte di Cid Burete»¹⁰⁶, trasformando, per mezzo di un'allusione al *Don Chisciotte*, una vicenda di macellazione clandestina in una sorta di romanzo cavalleresco degradato. Come si legge nelle relative *Note e notizie sui testi*, «è del '65 il gioco sulle postume, conservate da un Cid Burete che è risposta burina al Cide Hamete del Don Chisciotte»¹⁰⁷.

Altri termini che Pasolini trae dall'universo dialettale dei romanzi romani sono «olmo» al v. 769, «coppone» al v. 778, «bigonzo», al v. 1390. I primi due sono pronunciati da Palestrione, mentre il terzo da un ragazzo, uno schiavetto. Palestrione, parlando con Periplectomeno, così esplicita i suoi piani: «Io c'ho in mente 'na tresca /da mannà er generale olmo, senza più un pelo» (TE, p. 1061). «Olmo», secondo i glossari, significa «restare fregato, con un palmo di naso». Ai vv. 768-769 così suona il testo latino: «nam ego inveni lepidam sycophantiam, / qui admutiletur miles usque caesariatus» (RI, p. 129: «Infatti ho trovato una spiritosa impostura che spennacchi fino all'ultimo lo zazzero militare»); in modo più gergale PA, p. 317: «perché ho scovato un bell'espedito per ripulire dalla zazzera la cuticagna del nostro soldato»¹⁰⁸). La parola «coppone» è pronunciata sempre da Palestrione («Se crede... d'esse un verace Adone, / e tutte le sue donne, l'elenca sul coppone», vv. 777-778), il quale si rivolge a Periplecomeno. Secondo i glossari dei romanzi 'romani', il termine significa «registro» e rende il verbo latino «memorat» («Itaque omnis se ultro sectari in Epheso memorat mulieres», v. 778, così reso da Ripamonti: «e non fa che elencare tutte le donne che in Efeso gli vanno dietro», RI, p. 131). Ancora una volta la traduzione pasoliniana è connotata da concisione e rapidità, nella quale si nota anche l'eliminazione del toponimo «in Epheso». Il termine «bigonzo» è pronunciato dal «puer» che serve da esca per Pìrgopolinice: su indicazione del ragazzo, infatti, il *miles* si reca nella

¹⁰⁶ RR II, p. 472

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 1961. Si legga inoltre: «Il Cid Burete è la risposta burina al Cide Hamete Benengeli dalla cui narrazione Cervantes finge di aver tratto la storia di Don Chisciotte (analogamente, più avanti nel racconto, Burganda la Sconosciuta è la versione burina di Urganda la Sconosciuta, l'incantatrice dell'*Amadigi di Gaula* che Cervantes finge autrice di una delle poesie proemiali del *Don Chisciotte*)» (*ivi*, n. 16, pp. 1974-1975).

¹⁰⁸ Paratore esplicita in nota: «Modo di dire che, come l'espressione "tingere la faccia", ha il significato di "scornare" qualcuno» (PA, n. 28, p. 317).

casa di Periplectomeno per poi cadere nella trappola finale. Una volta che Pirgopolinice è entrato in casa (dove andrà incontro alla punizione) il ragazzo, metateatralmente, così si rivolge al pubblico: «[...] qui formast ferox, / qui omnis se amare credit, qua eque aspexerit / mulier; eum oderunt qua viri qua mulieres», vv. 1390-1391 («Egli è di fiero aspetto, perché crede che appena ogni donna lo veda s'innamori di lui: e invece non lo possono vedere e gli uomini e le donne», RI, p. 239). Pasolini così traduce questi due versi: «te che te credi d'esser er mejo der bigonzo: / e invece qua nissuno nun te po' vede, stronzo!» (TE, p. 1102). Il glossario di *Una vita violenta* riporta come significato di «bigonzo», «campagnolo, tonto», ma qui la frase è riconducibile all'espressione romana «er mejo fico der bigonzo», dove «bigonzo» equivale a «bigoncio», cioè «vaso», «cesta»; «er mejo der bigonzo» rende il latino qui «formast ferox» e, per creare la rima, Pasolini introduce il termine «stronzo» laddove in latino non è presente nessun termine che indica una offesa colloquiale.

All'universo dialettale romanesco è riconducibile anche la parola «ingegnere» che incontriamo al v. 901. Così Pasolini traduce il latino «architectus» nella battuta di Periplecomeno che introduce Palestrione a Acroteleuzio la quale, successivamente, ribatte «Onorata, ingegnè», traduzione di «salve, architecte»¹⁰⁹. Si ricordi, infatti, che «ingegnere» e «dottore» sono parole usate spesso a sproposito dai romani, utilizzate come espressioni di cortesia; Palestrione, il servo furbo creatore degli inganni, l'«architectus» della commedia, in un *milieu* romanesco si trasforma appropriatamente in «ingegnere».

Al v. 938 Pasolini traspone in modo efficace una figura etimologica presente nel testo originale per mezzo dell'espressione romanesca «ingarbuja 'st'ingarbuj» («Se oggi me riesce a ingarbuja 'st'ingarbuj...», TE, p. 1070), detta da Periplecomeno. In latino la frase così suona: «si hodie hunc dolum dolamus» e anche Ripamonti e Paratore rendono il gioco di parole: il primo recupera la figura etimologica («se oggi riusciamo a imbrogliare questo imbroglio», RI, p. 153) e il secondo gioca sull'assonanza di «spedire» e «espediente» («se oggi spediremo...l'espediente», PA, p. 331).

Un gioco di parole che bene riflette quello del testo originale è creato da Pasolini anche al v. 1150: «in pizzo al pozzo», cioè «sull'orlo del pozzo», che rende il latino «sursum ad summum». L'espressione «in pizzo» può significare sia «in cima» che «in fondo». Come ha notato Gamberale, «in pizzo al pozzo» è «il risultato di una correzione, una paronomasia

¹⁰⁹ Anche in un successivo scambio di battute fra Palestrione e Milfidippa, Pasolini traduce «architectus» con

che serve a riprodurre l'effetto fonico del latino *sursum ad summum*»¹¹⁰. Il dattiloscritto della prima versione della traduzione, infatti, non recava il gioco di parole ma «sull'orlo del burrone»¹¹¹: il gioco fonico, nella successiva e definitiva versione, «ha comportato anche un'accentuazione del colore dialettale, che era abbastanza scarso nella prima traduzione e, insieme all'abbandono della locuzione italiana – 'essere sull'orlo del burrone' -, questa volta il risultato è una maggior fedeltà al latino, col pieno recupero dell'immagine del pozzo»¹¹².

Nei versi successivi risultano interessanti due locuzioni appellative tipicamente romanesche come «a moro» e «a trucido». Con la prima Pasolini traduce il latino «adulescens», «giovanotto», che Palestrione pronuncia rivolgendosi a Pleusicle travestito da marinaio (v. 1298). La seconda è invece introdotta dal poeta, senza avere una corrispondenza nel testo originale: Pirgopolinice appella in questo modo Pleusicle (sempre vestito da marinaio) che si avvicina a Filocomasio svenuta (per finta) per sentirne il respiro. In latino leggiamo semplicemente: «Temptabam spiraret an non», «Stavo esaminando se respirava o no» (RI, p. 229). Pasolini rende liberamente e icasticamente in questo modo: «A trucido, / mettece l'orecchio, e no la bocca!» (TE, p. 1098). Al v. 1335, poco prima di pronunciare «a trucido», nella versione pasoliniana, Pirgopolinice, sempre rivolto a Pleusicle, dice «te puzza er campà?» («Aòh, marinà, che fai? Stacchete da 'sta boccuccia, / o te puzza er campà?»), TE, p. 1097). Per mezzo di questa vivace espressione romanesca, il poeta traduce il latino «cave malum» (letteralmente: «stai attento al male») che Ripamonti traduce con un semplice e prosastico «bada a non metterti nei pasticci» (RI, p. 229) e Paratore con un più efficace «tu cerchi rognà» (PA, p. 369).

In modo libero, ammiccante all'universo romanesco, Pasolini traduce successivamente una frase pronunciata dal ragazzo mandato da Periplectomeno a cercare Pirgopolinice: «nun me chiamo Giocondo!» («Ho capito, ho capito! Magari in capo al mondo / ma lo devo trovà: nun me chiamo Giocondo!»), TE, p. 1101). Con questa frase esclamativa il poeta rende il latino «operae non parcam meae», «non farò economia di forze» (RI, p. 237). Il significato originale, come si vede, viene completamente stravolto: la frase inserita da Pasolini si configura perciò come un elemento caratterizzante della traduzione, facendola slittare ancora di più verso il *milieu* romanesco e creando la rima con

«ingegnere»: «MILFIDIPPA A ingegnè, come andiamo? PALESTRIONE sì, ingegnere io!» (TE, p. 1083).

¹¹⁰ L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 82.

¹¹¹ *Ibid.*

«mondo» del verso precedente (permettendo, quindi, la chiusura del doppio settenario rimato; e molte parole o espressioni vengono introdotte, sembra quasi puramente, per scopo di rima).

Un inserimento ‘gratuito’ attuato dal poeta è anche un successivo «mannaggia troja» pronunciato da uno dei servi di Periplectomeno, Carione. Quest’ultimo, preparandosi a ‘evirare’ il *miles* per punizione, si lascia andare ad un eloquio colorito: «Taja? Ma sta a smanià, de tajà sto par de palle, / mannaggia troja: ar collo, noi volemo attaccalle / a ’sto zozzone, come er ciuccio ai regazzini!» (TE, p. 1103)¹¹³. Il romanesco messo in bocca a Carione è caratterizzato da termini triviali e appare sicuramente meno edulcorato rispetto all’eloquio – seppure dialettalmente molto connotato – di Palestrione. L’inserimento della battuta volgare è perciò ampiamente legittima per connotare in modo molto marcato la parlata di uno schiavo.

Al v. 1385 Pasolini rende un «*facetum puerum*», («è un ragazzo intelligente», RI, p. 239), pronunciato da Pirgopolinice (riferito al medesimo ragazzo che lo chiama, elogiandolo) con «sei ’na bella lenzetta!» (TE, p. 1101). Sentendosi elogiato, il *miles gloriosus* risponde elogiando, per mezzo di una espressione colloquiale, lo schiavetto che lo avvicina.

Infine, fra le espressioni romanesche che connotano la versione del *Vantone*, lo stornello finale pone un significativo suggello alla traduzione approntata da Pasolini per il teatro. Il poeta fa pronunciare lo stornello finale a Sceledro: «Fior de le grotte, / auguro a tutti de portà rispetto / alle donne dell’altri... e bonanotte!» (TE, p. 1106). Nel testo latino, invece, la battuta finale è pronunciata interamente da Pirgopolinice. Probabilmente, Pasolini è stato indotto nell’errore del cambio di battuta dal medesimo errore di Ripamonti. Nella traduzione usata da Pasolini, infatti, l’ultima battuta è riportata sotto il nome di Sceledro, prima della battuta finale del «Cantor», che dice semplicemente «*Plaudite*» («*Applaudite*»), tagliata nel *Vantone*. Lo stornello è inserito da Pasolini per ‘tradurre’ in modo libero i versi finali dal 1435 in poi; esso allude solamente al testo latino: «*Iure factum iudico: / si sic aliis moechis fiat, minus hic moechorum siet: / magis metuant, minus has res studeant. Eamus ad me*» («Secondo me hanno fatto bene: se capitasse così anche agli altri adulteri, ce ne

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Così suonano i versi latini in questione, connotati da diverse *crucis* testuali: «*Quin iam dudum gestit moeche hoc abdomen adimere. / Ut faciam quasi puero in collo pendant crepundia*» (vv. 1398-1399).

sarebbero di meno; avrebbero più paura e non troverebbero tanto bel tempo per queste storie. Andiamo a casa», RI, p. 249). Può aver suggerito a Pasolini l'idea dell'inserimento dello stornello la nota 1 apposta al testo da Ripamonti, relativa però alla battuta finale del «Cantor», in cui il curatore spiega che in una commedia latina alcune parti erano cantate, anziché recitate¹¹⁴. Secondo Gamberale si tratta del «tipico stornello romanesco con assonanza nel verso centrale»¹¹⁵ che ritroviamo già nel *Canzoniere italiano*¹¹⁶. Si possono anche ricordare gli stornelli cantati nei momenti iniziali di *Mamma Roma*, durante il pranzo di nozze, dai personaggi di Mamma Roma, di Carmine e della sua sposa, all'interno di un contesto giocoso e carnevalesco. Lo stornello, nel *Vantone*, chiude, con un efficace effetto teatrale e da avanspettacolo, l'intera rappresentazione scenica. Inoltre, lo stornello inserito da Pasolini rende in modo appropriato il 'lieto fine' plautino rappresentato da «attori di farse»¹¹⁷: il canto romanesco finale si pone perciò come un efficace parallelismo dell'allegria e carnevalesca chiusa della commedia plautina.

Sono numerose all'interno della traduzione anche le attualizzazioni, cioè le riletture in chiave moderna di alcuni termini o concetti appartenenti al mondo antico. Quella dell'attualizzazione è una pratica alquanto utilizzata dai traduttori di opere antiche per 'avvicinare' a un lettore (o a uno spettatore, come nel nostro caso) contemporaneo concetti e situazioni appartenenti all'universo socio-culturale antico. Si tratta però di un'operazione delicata, nella quale è facile scivolare in rese sbagliate e di cattivo gusto. Come nota Bettini, suona inequivocabilmente di cattivo gusto rendere, ad esempio, «toga» con «calzoni», come fa un traduttore delle *Epistole* di Orazio, al solo fine di avvicinare di più a noi il mondo antico¹¹⁸. Inutile dire che l'operazione compiuta da Pasolini non rientra all'interno di queste banalizzazioni errate del mondo antico. Il poeta bolognese attua invece un consapevole *transfer* culturale come, del resto, già aveva fatto nella traduzione dell'*Orestide* rendendo

¹¹⁴ Cfr. Plauto, *Il militare borioso, la pignatta*, a cura di I. Ripamonti, cit., n. 1, p. 249: «Alcune parti, liriche o semplicemente macchiettistiche, erano, anziché recitate, cantate. Gli attori si limitavano allora a seguire, con gesti acconci, il canto che veniva, fra le quinte, appunto eseguito dal "Cantor". Di questi era anche il compito di apparire infine e modulare su note musicali l'invito: "Applaudite", ad avvertire il pubblico che lo spettacolo era terminato».

¹¹⁵ L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 99.

¹¹⁶ Cfr. *ibid.*

¹¹⁷ Cfr. G. Chiarini, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, cit., p. 234: «Nel 'lieto fine' delle commedie di Plauto l'applauso non va all'immagine gratificante ma improbabile di una comunità di buoni, bensì a una compagnia di attori di farse, i quali, terminata la giocosa celebrazione dei *ludi*, tornano, serenamente, ad essere quel che sono: degli uomini».

¹¹⁸ Cfr. M. Bettini, *A che servono i Greci e i Romani?*, Einaudi, Torino, 2017, p. 57. Sulle errate attualizzazioni dei classici cfr. *ivi*, pp. 56-61.

«Zeus» con «Dio» e «tempio» con «chiesa». Una «traslazione» non solo linguistica ma anche socio-culturale, un ponte dal teatro di Plauto all'avanspettacolo contemporaneo.

La prima attualizzazione che incontriamo nel *Vantone* è nel dialogo iniziale fra Pirgopolicine e Artotrogo. Nella prima battuta della commedia, Pirgopolinice afferma che le sue armi devono essere perfettamente lucide in modo che il loro splendore accechi la vista dei nemici nel campo di battaglia¹¹⁹: «[...] contra conserta manu / Praestringat oculorum aciem in acie hostibus» (vv. 4-5, «nel momento in cui si combatte possa ferire gli occhi ai nemici in battaglia»). Plauto utilizza termini tipici del linguaggio militare e guerresco, come «manus», «mischia», «battaglia» («conserere manus» significa «venire a battaglia», «iniziare il combattimento») e «acies», giocando poi sul doppio significato di questo termine, «battaglia» e «vista». Pasolini traduce in modo contemporaneamente modernizzante e semplificante, poiché trasforma in una scazzottata quello che è uno scontro militare (Pirgopolinice è infatti un soldato): «se si presenta l'occasione, e ciò da fa a cazzotti / voglio che ai miei nemici, 'sto scudo je cechi l'occhi» (TE, p. 1027). Il soldato vanaglorioso Pirgopolinice, nella traslazione pasoliniana da avanspettacolo, si trasforma perciò in una specie di bullo da strada, pronto ad attaccare briga col primo che capita.

Successivamente, nel suo elogio sperticato del *miles*, il parassita, riferendosi a un invincibile nemico che Pirgopolinice avrebbe debellato senza fatica, addirittura col fiato, così si esprime (vv. 16-18): «Memini; nempe illum dicis cum armis aureis / cuius tu legiones difflavisti spiritu / quasi ventus folia aut paniculum tectorium» («Ricordo, ricordo. Stai parlando appunto di quello con le armi d'oro le cui legioni sperdesti col fiato, proprio come il vento disperde le foglie e la paglia dei tetti», RI, p. 31). Pasolini così traduce: «Sì, sì, quello coll'armi de oro der Giappone / che tu gli hai distrutto co' un soffio la marmaja / come si se trattasse di un covone di paja!» (TE, p. 1027). Il poeta aggiunge il riferimento geografico «der Giappone», terra sconosciuta al tempo dei Romani. Del resto, l'espressione «oro del Giappone» è anche un modo di dire per indicare «oro finto», metallo 'vile' che vuole imitare l'oro. La stessa espressione si ritrova nella sceneggiatura de *La nebbiosa*, che Pasolini scrive nel novembre 1959 per un film poi non realizzato sui teddy boys milanesi. Il gruppo dei teddy boys, dopo aver perpetrato un furto in una chiesa della provincia di Milano, cerca di vendere la merce rubata al padrone di un «trani», un'osteria. Quest'ultimo

¹¹⁹ Come è stato notato, la brillantezza delle armi si inserisce nell'utilizzazione parodica di motivi omerici da parte di

così si rivolge al Teppa che - dopo avergli domandato: «Questo qui non è oro?»¹²⁰ - cerca di vendergli dei gioielli: «sì, quello del Giappone...»¹²¹. Pasolini, quindi, nella traduzione del *Vantone*, usa la stessa locuzione, in forma romanizzata, che poco tempo prima aveva inserito nella sceneggiatura de *La nebbiosa*.

Al v. 24, Artotrogo, elogiando le virtù gastronomiche della casa di Pirgopolinice e giustificando così i suoi elogi, afferma: «epityrum estur insanum bene», cioè «si mangia un contorno di olive che fa impazzire». Ripamonti traduce «epityrum» con «intingolo», mentre Paratore, più fedelmente, con «insalata di olive». Pasolini traduce con «cucina», attualizzando e semplificando, per mezzo di una generalizzazione, il termine latino che indica un preciso piatto: «da lui c'è 'na cucina che me piace da matto!» (TE, p. 1028).

Al v. 28, l'esclamazione «pol» (forma abbreviata per «edepol», «per Polluce»¹²²), frequentemente utilizzata da Plauto, viene resa da Pasolini con «diomamma»; anche altre esclamazioni come «hercle», «edepol», «ecastor» vengono successivamente rese da Pasolini con le forme «oddio», «mio dio».

Al v. 38 «tabellas», le tavolette sulle quali Artotrogo si appresta a scrivere le gesta di Pirgopolinice, sono rese da Pasolini con «carta»: «La carta? Subbito! Preparati a dettare!» (TE, p. 1029). Si potrebbe pensare che un'attualizzazione di questo tipo si avvicini all'esempio portato da Bettini, appunto, come cattivo esempio: «toga» tradotto con «calzoni». Infatti, secondo lo studioso, «se c'è un aspetto della cultura antica che la rende affascinante, e degna di interesse, è proprio la sua estrema diversità rispetto a quella in cui viviamo. Se attualizziamo i classici, li svecchiamo, rendendoli uguali a noi, semplicemente li annulliamo»¹²³. Ma l'operazione attuata da Pasolini si inserisce nell'ambito del teatro: la traduzione è realizzata per la rappresentazione scenica e un'attualizzazione di questo tipo si inserisce all'interno di una trasposizione culturale finalizzata a una maggiore comprensione da parte degli spettatori. Se poi pensiamo che Pasolini realizza una traduzione per l'avanspettacolo, quindi per un teatro più 'popolare', tale attualizzazione appare come un mezzo per arrivare direttamente a tutte le tipologie di spettatori. Alla fine, il poeta bolognese attua un tipo di attualizzazione non troppo diversa da quella effettuata da Plauto nei

Plauto: cfr. M. Boillat, *De l'Alazon au Miles Gloriosus: la personnalité de Pyrgopolinice*, cit., p. 298.

¹²⁰ P.P. Pasolini, *La nebbiosa*, a cura di G. Chiarcossi, Il Saggiatore, Milano, 2013, p. 55.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Cfr. J.B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, cit., pp. 138-139.

¹²³ M. Bettini, *A che servono i Greci e i Romani?*, cit., p. 60.

confronti dei suoi modelli greci: un ‘riadattamento’ per la *palliata* romana di contesti e situazioni della Commedia Nuova greca.

Un altro interessante momento di modernizzazione e, contemporaneamente, di semplificazione, è la resa di «forum» con «centro»¹²⁴. Verso la fine del primo atto, Pirgopolinice afferma che è ormai tempo di recarsi al *forum*, cioè nella piazza principale della città dove si sbrigavano tutti gli affari pubblici. Nel *Vantone*, Pirgopolinice così si esprime: «Andiamo, andiamo al centro: che facciamo quassù?» (TE, p. 1030). Tra l’altro, il poeta scioglie in modo molto più veloce e diretto una frase che in latino appare più complessa: «Videtur tempus esse ut eamus ad forum» (v. 72) («Credo sia ora di andare in piazza», RI, p. 39; «Mi par che sia il tempo di andare in piazza», PA, p. 261). La resa di «forum» con «centro» torna al v. 89, quando Palestrione, all’inizio del secondo atto, espone l’argomento della commedia: «Quel soldato che mo’, / da qui, è ito al centro, io gli sottostò» (TE, p. 1031).

Una attualizzazione nella direzione di un *milieu* prettamente popolare è al v. 107, dove, sempre nel racconto di Palestrione, i regali che Pirgopolinice fa alla madre di Filocomasio, per avere la figlia, nella resa pasoliniana diventano «qualche chilo di pasta, ’na bella damigiana» (TE, p. 1032). In latino leggiamo: «Vino, ornamentis opiparisque obsoniis», cioè «con vino, fronzoli e abbondanti cibarie» (RI, p. 41). La «pasta» e la «bella damigiana» (gli «ornamentis» nella traduzione di Pasolini spariscono) bene si confanno all’ambientazione romanesca e da palcoscenico del *Vantone*, in quanto sono elementi che ci potrebbero far pensare anche al mondo popolare dialettale di molte commedie di Eduardo De Filippo, regista e attore, come si è visto, molto amato da Pasolini. La pasta, come cibo privilegiato dal popolano in genere, tornerà poi di centrale importanza in *Accattone*, nel momento in cui Accattone e i suoi amici, affamati, attendono con impazienza che si cuociano gli spaghetti a casa di Fulvio.

Al v. 179 Pasolini realizza contemporaneamente un’attualizzazione e una semplificazione per il pubblico: l’«impluvium», cioè l’impluvio, il cortile delle case romane dove veniva raccolta l’acqua piovana, poi conservata nelle cisterne, si sdoppia in «tetti» e «cortile». Sta parlando Periplectomeno che si lamenta del fatto che gli intrusi spiano quello che avviene in casa sua (con riferimento a Sceledro che ha scoperto Filocomasio): «Mihi

¹²⁴ Cfr. anche L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 75.

equidem iam arbitri vicini sunt, meae quid fiat domi: / Ita per impluvium intro spectant» («ormai i vicini mi fanno da spettatori in casa. Così, vengono e attraverso l'impluvio assistono ai fatti miei», RI, p. 45). Così, invece, si legge nel *Vantone*: «Possibile che i vicini mi stiano dentro casa? / Dai tetti, dal cortile...» (TE, p. 1033). È evidente che Pasolini, in una versione realizzata per il teatro, non poteva tradurre con «impluvio»: nessuno o pochissimi spettatori avrebbero capito. Ripamonti e Paratore traducono invece «impluvio» e, infatti, le loro versioni riportano entrambe una nota esplicativa sulla parola.

Una felicissima traduzione libera in chiave attualizzante viene da Pasolini realizzata ai vv. 211-212, nel momento in cui Periplectomeno descrive agli spettatori in forma metateatrale il *servus meditans* Palestrione¹²⁵. Il personaggio attua un riferimento al poeta Nevio, incarcerato per i suoi attacchi alla potente famiglia dei Metelli: Palestrione che pensa assume l'atteggiamento di un poeta – dice Periplectomeno – che veniva custodito mattina e sera da due custodi. Di seguito vengono riportati i versi 209-212 nel testo originale, poi nella traduzione di Pasolini e quindi in quella di Ripamonti e di Paratore:

Ecce autem aedificat; columnam mento suffigit suo.
Apage, non placet profecto mihi illaec aedificatio;
Nam os columnatum poetae esse indaudivi barbaro,
Cui bini custodes semper totis horis occubant

Ecco! Ce l'ha fatta! Fa la faccia feroce!
(Mh, mica me va tanto, questa sua espressione...
Dice che, 'st'espressione, usa farla un poeta
che scrive mezzo barbaro: e siccome ha per meta
la rivoluzione, stà sempre sotto l'occhi
dei vecchi, benedetti, fedeli poliziotti.) (TE, p. 1036)

Ecco, adesso architetta qualcosa; appoggia il mento alla colonna. Ehi, non mi garba troppo quella posizione: infatti ho sentito dire che per pensare tiene il mento puntellato così a una colonna Nevio, il poeta barbaro che da mattina a sera sorvegliano due custodi! (RI, p. 53).

Ecco mo' che si mette a costruire, pianta una colonna sotto il mento. Peuh! Proprio non mi piace quella costruzione! Perché ho sentito dire che anche un poeta latino ha la testa sopra un puntello, mentre due custodi, uno di qua e uno di là, gli stanno sempre ai fianchi a tutte l'ore (PA, p. 271).

Nella traslazione di Pasolini, il poeta Nevio si trasforma quasi in un intellettuale rivoluzionario *ante litteram* che, per le sue idee, viene controllato costantemente dalla polizia. Il riferimento viene perciò attualizzato in chiave, se così si può dire, primi anni Sessanta: si deve ricordare, infatti, che dalla primavera del 1960 capo del Governo è Fernando Tambroni, «un attivo paladino della politica di “legge e ordine”»¹²⁶. Nel luglio 1960, poi, vi sono violenti scontri tra polizia e manifestanti a Genova, dove era stato organizzato il congresso nazionale del MSI e dure repressioni della polizia soprattutto in Sicilia, dove vengono uccisi dei manifestanti. Lo stesso Pasolini, nel 1960, subì duri attacchi da parte dei giornali di destra tendenti a infangare la sua opera e la sua vita privata¹²⁷. La resa di «custodes» con «poliziotti» bene si inserisce nel clima di attualità del 1961, quando Pasolini si dispone a tradurre Plauto: l'intellettuale (e nella fattispecie il poeta), quasi in una specie di riferimento autobiografico, nella rilettura plautina di Pasolini, solo per il fatto, appunto, di essere intellettuale e poeta, si trasforma in un sovvertitore delle regole borghesi. Gli stessi poliziotti, poi, sono qualificati «con tre aggettivi che rispecchiano ironicamente il pensiero dei borghesi per bene»¹²⁸: «vecchi», «benedetti», «fedeli». Sull'idea del poeta come una sorta di trasgressore totale, si può ricordare quanto Giuseppe Ungaretti risponderà al Pasolini intervistatore di *Comizi d'amore* (1964), che gli chiede di parlare di esperienze personali riguardo alla trasgressione della norma: «Beh... io personalmente, che cosa vuole, io personalmente sono un uomo, sono un poeta... quindi incomincio con trasgredire tutte le leggi facendo della poesia...»¹²⁹.

La stessa resa libera del v. 209 («columnam mento suffigit suo», «appoggia il mento alla colonna»), «fa la faccia feroce», potrebbe apparire come una 'posa' da palcoscenico del poeta rivoluzionario e sovvertitore, con fiero cipiglio e sguardo 'arrabbiato'.

Al v. 259 il verbo «ornatur», cioè, come traduce Ripamonti, «si sta abbigliando» (RI, p. 57), letteralmente, «si orna», «si fa bella», è reso da Pasolini in forma attualizzante con «stà a sentì un po' de musica» (TE, p. 1037). Palestrione spiega a Periplectomeno le svariate scuse che si possono inventare a una eventuale richiesta di Pirgopolinice di vedere insieme

¹²⁵ Per cui si veda la magistrale descrizione di M. Barchiesi, *Plauto e il metateatro antico*, cit., pp. 165-166.

¹²⁶ P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, trad. it. Einaudi, Torino, 2006, p. 346.

¹²⁷ Cfr. T. Mozzati, *Sceneggiatura di poesia. Pasolini e il cinema prima di Accattone*, Mimesis, Milano-Udine, 2017, pp. 89-103. Sulla vera e propria persecuzione giudiziaria che Pasolini subì pressoché durante tutta la sua esistenza si vedano le testimonianze raccolte in *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Garzanti, Milano, 1977.

¹²⁸ L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 107.

¹²⁹ PC I, p. 442.

Filocomasio e la sua fantomatica gemella: «Facilest: trecentae possunt causae conligi: / “Non domist, abit ambulatum, dormit, ornatur, lavat, / Prandet, potat, occupatast, operae non est, non potest”» (vv. 250-252, «È semplice, si possono addurre mille scuse: “non è in casa”, “È andata a spasso”, “Dorme”, “Si sta abbigliando”, “Fa il bagno”, “È a pranzo”, “È andata a bere”, “Ha da fare”, “Non ha tempo”, “Non può”») (RI, p. 57). Così Pasolini: «Eeeeh! Ce so’ mille scuse! / “È uscita, è ita a spasso, stà a senti un po’ de musica, / dorme, se lava, magna, cià da fa, nun je va...”» (TE, p. 1037).

La modernizzazione di un contesto di carattere ‘religioso’ (simile, perciò, alle rese nell’*Orestia* di «Zeus» con «Dio» e «tempio» con «chiesa») si trova ai vv. 411-414 dove Pasolini rende in modo ellittico e rapido una lunga e articolata battuta di Filocomasio *en travesti* che ordina alla sua ancella di accendere il fuoco sull’altare di Diana Efesia¹³⁰. L’introduzione nel contesto di locuzioni moderne come «per grazia ricevuta» e «Provvidenza» sposta l’allocuzione di Filocomasio verso una religiosità popolare fatta di offerte e di *ex voto*: «Accendi due candele, per grazia ricevuta: / ché la Provvidenza, chi la prega l’aiuta» (TE, p. 1048). In latino la battuta è notevolmente più lunga ed è caratterizzata da un linguaggio aulico e solenne per descrivere il rito: «Inde ignem in aram, ut Ephesiae Dianae laeta laudes / Gratesque agam eique ut Arabico fimificem odore amoene, / Quae me in locis Neptuniis templisque turbulentis / Servavit, saevis fluctibus ubi sum adflictata multum». Ripamonti e Paratore, al contrario di Pasolini, traducono con uno stile ricercato e solenne, teso a mimare lo stile aulico del testo, ricco di allitterazioni: «Poni il fuoco sull’ara, affinché lieta io volga lodi e grazie a Diana di Efeso, e soavemente suscitati fumi d’arabica essenza per lei che mi salvò nei mari, regno di Nettuno e templi della tempesta, dalle onde crudeli dove molto fui tormentata» (RI, pp. 85-87); «Attizza sull’ara il fuoco, sì che gioiose grazie, glorificando, io renda a Diana Efesia e soavemente di arabico incenso le effonda l’effluvio. Ché ella m’ha scampata dal regno di Nettuno, dai tempestosi templi del dio, dove molto squassata io fui dai furibondi flutti» (PA, p. 289). La traduzione di Pasolini, rapida ed ellittica, contrassegnata dal tono «basso» e «pirotecnico» della rima, è ancora una volta costruita *ad hoc* per il teatro. Il termine «provvidenza», stavolta con l’iniziale minuscola, nel *Vantone* tornerà anche al v. 1134, per rendere il latino «Commoditas». Sta parlando Palestrione e afferma che la «Commoditas» (l’«Opportunità») lo aiuta in quanto stanno

¹³⁰ Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 66.

arrivando le persone che avrebbe voluto incontrare: «Pro Iuppiter, / Satine ut Commoditas usquequaque me adiuvat?» (vv. 1133-1134, «Per Giove, ve' come la Dea Opportunità m'aiuta!», RI, p. 191; «Per Giove, non mi aiuta a dovere in ogni momento la Fortuna?», PA, p. 251). Se Ripamonti e Paratore traducono, rispettivamente, con «Dea Opportunità» e «Fortuna», Pasolini trasla «Commoditas» con «provvidenza», con l'iniziale minuscola, probabilmente perché, adesso, a parlare è Palestrione, servo furbo il cui eloquio è connotato da una forte impronta 'romanesca' e 'popolare' mentre, nella precedente occorrenza, «Provvidenza» con l'iniziale maiuscola era pronunciata da Filocomasio.

Al v. 464, Palestrione, parlando della bravura di Filocomasio nell'ingannare Sceledro, dice: «Neque eques neque pedes profectost quisquam tanta audacia, / Qui aequae faciat confidenter quicquam, quam mulier facit» (vv. 464-465, «È proprio vero che nemmeno un guerriero sia a cavallo sia a piedi ha tanta audacia, o fa qualche cosa con altrettanta disinvoltata sicurezza che una donna», RI, p. 97). Il «guerriero a cavallo» viene trasformato da Pasolini in un «soldato motorizzato»: «È proprio vero: manco un soldato armato / de tutto punto, a piedi, o motorizzato, / se ne va più tranquillo de 'na donna de vita!» (TE, p. 1052). Si tratta di un'altra felice modernizzazione di Pasolini, introdotta quasi con effetto comico da avanspettacolo: si possono immaginare delle risate del pubblico di fronte a questa battuta, a ritrovarsi in una commedia di Plauto un «soldato motorizzato». Una rilettura dell'antichità in un curioso *pastiche* fra antico e contemporaneo sarà attuata da Alberto Arbasino nel suo *Super-Eliogabalo* (1969): qui il corteo dell'imperatore Eliogabalo è rappresentato come una processione di auto e di motociclette squinternata e *camp* che si sposta da Roma a Ostia. Si può ricordare come anche nel più recente film *Titus* (1999) di Julie Taymor, l'erede al trono, il corrotto e viziato Saturnino, venga rappresentato nell'atto di scorrazzare per Roma insieme a bande di motociclisti.

Nell'allocuzione di Periplectomeno in cui il personaggio elenca tutti i buoni motivi per non prendere moglie, ai versi 685-700, incontriamo un'altra felice attualizzazione, nella direzione di un universo popolare, realizzata da Pasolini. Periplectomeno, soprattutto dal v. 690 in poi, dice ciò che, di solito, le mogli dicono ai mariti. Si riporta qui sotto il testo originale, la traduzione di Pasolini e le traduzioni di Ripamonti e Paratore (vv. 691-700):

Verum prius quam galli cantent, quae me e somno suscitet,
Dicat: «da, mi vir calendis meam qui matrem munerem;

Da qui faciam condimenta: da quod dem quinquatribus
Praecantrici, coniectrici, hariolae atque haruspicae;
Flagitiumst, si nihil mittetur, quae supercilio spicit.
Tum plicatricem clementer non potest quin munerem;
Iam pridem, quia nihil abstulerit, suscenset ceriaria;
Tum opstetrix expostulavit mecum parum missum sibi;
Quid? nutrici non missuru's quicquam quae vernas alit?».
Haec atque horum similia alia damna multa mulierum
Me uxore prohibent, mihi quae huius similes sermones serat.

Sai che te dice 'na moje, da la mattina presto?
«Caro, te lo ricordi che domani è la festa
della Donna? Bisogna fare un bel regaletto
a mia madre... Ah, poi, in casa siamo senza un confetto...
E c'è da compensare il prete, il sagrestano,
la chiromante... Inoltre, bisogna che paghiamo
la massaggiatrice... la stiratrice è un mese
che mi fa il muso, dice che lei sta sulle spese...
Piange anche l'ostetrica, che la paghiamo poco...
E la balia dei figli della servitù...»
Da morire di rabbia, da non poterne più! (TE, p. 1061)

Piuttosto quella mi scoterebbe dal sonno prima che canti il gallo, per dirmi: «Dammi, mio signore, di che faccia un regalo a mia madre per la festa delle donne; dammi i soldi per la marmellata; dammi di che pagare alla festa di Minerva la fattucchiera, la chiromante, l'indovina, la profetessa: è un disastro se non si dà niente a quella degli scongiuri, né posso fare a meno di dare una mancia alla pieghettatrice; e già da qualche tempo la stiratrice ha il muso perché non ha buscato niente; la levatrice poi s'è lagnata con me che le abbiamo mandato poco; ah, e non vuoi mandar niente alla balia che allatta i figli degli schiavi?». Questi e molti altri guai consimili mi dissuadono dal prendere una moglie che m'ammannisca simili discorsi (RI, p. 123).

[...] invece, prima del canto del gallo, è capace di svegliarmi e dirmi: «Marito mio, dammi i soldi per comprare una stenna a mia madre; dammi i soldi per fare le marmellate; dammi i soldi per pagare, alla ricorrenza delle Quinquatri, quella che tira le sorti, quella che interpreta i sogni, quella che indovina la ventura e quella che ispeziona le viscere. È una vergogna se non si regala nulla a quella che guarda nelle sopracciglia. E poi non posso astenermi dal compensare come si deve la pieghettatrice. E la stiratrice sta col muso da tanto tempo perché non ha ricevuto nulla; e poi c'è la levatrice che mi ha fatto una scena, perché dice che le abbiamo dato poco; e poi alla balia che allatta i piccoli schiavi non vuoi mandare nulla?». Questi e un'altra serqua di salassi del genere mi tengono lontano dall'idea di pigliare una moglie, che mi pianterebbe simili discorsi (PA, pp. 311-313).

Come si può vedere confrontando le varie traduzioni, Pasolini attua una serie di libere modifiche del testo originale in chiave di modernizzazione e di semplificazione. Il poeta crea un universo parallelo a quello plautino, popolato di personaggi popolari di quartiere: il prete, il sagrestano, la massaggiatrice, la stiratrice, l'ostetrica, la chiromante. Al v. 692, «calendis» è reso con un attualizzante «festa della Donna»: si tratta infatti delle feste «Matronalia» che si celebravano al tempio di Giunone Lucina i primi di marzo. I «condimenta» («marmellate») del v. 692 diventano «confetti», dolci popolari e tradizionali soprattutto per nascite e matrimoni. Pasolini elimina poi il riferimento alle «Quinquatrus» (v. 692), cioè le feste in onore di Minerva, rese da Ripamonti con «festa di Minerva» e da Paratore con un pesante «Quinquatri». I termini «praecantatrix», «coniectrix», «hariola», «haruspica»¹³¹ (v. 693), che significano tutti pressappoco «indovina», sono condensati dal poeta in «prete», «sagrestano» e «chiromante». A parte l'ultimo termine, «chiromante», Pasolini inventa introducendo appunto dei personaggi popolari di quartiere che ben si adattano all'universo rappresentato nel *Vantone* sulle scene dell'avanspettacolo (e, ancora, si potrebbe pensare al mondo popolare napoletano di Eduardo De Filippo). Fra questi personaggi femminili introdotti da Pasolini vi è poi la «massaggiatrice». In realtà, il testo latino fa riferimento a «quae supercilio spicit», cioè «colei che guarda nelle sopracciglia», come fedelmente traduce Paratore per poi scrivere in nota: «Altra sconosciuta forma di divinazione» (PA, n. 27, p. 211). Ripamonti rende invece con «quella degli scongiuri». La massaggiatrice è perciò un'invenzione di Pasolini: si tratta di un mestiere che non ha nulla a che fare con la magia e la divinazione. Ma poco importa: ciò a cui tiene il poeta è appunto ricreare, per mezzo di uno spostamento culturale dalla lingua e dall'universo di Plauto, un *milieu* popolare di quartiere nel quale si trovano a vivere i personaggi del *Vantone*. «Plicatricem» (letteralmente «pieghettatrice») del v. 695 viene reso, abbastanza fedelmente, con «stiratrice». Al v. 697 «opstetrix» è reso con il più moderno «ostetrica», mentre Ripamonti e Paratore propendono per un più arcaico «levatrice».

Come ha osservato Gamberale, già Plauto in questo passo ha messo in pratica un processo di romanizzazione dell'originale greco, inserendo termini ed espressioni tipicamente romane. Ad esempio, «hariola» e «haruspica» sono trasposizioni al femminile

¹³¹ Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 68: «l'hariola e l'haruspica sono trasposizioni al femminile di figure religiose tipicamente romane, in un giocoso catalogo di mestieri fatto tutto di donne». Cfr. *ivi*, n. 86 in cui Gamberale nota che «haruspica» appare soltanto in questo passo del *Miles*.

di figure religiose tipicamente romane mentre «mi vir» («marito mio») è apostrofe caratteristicamente latina¹³². Si tratta, più o meno, della stessa operazione attuata da Pasolini: riadattare a un diverso contesto culturale significati e significanti linguistici.

Un'altra interessante modernizzazione è la resa, al v. 789, di «adulescentulam» («giovinetta», «ragazzina») con «minorenne». Se Ripamonti traduce con «giovanissima» e Paratore con «molto giovane», Pasolini attua una trasposizione di senso da un parametro anagrafico a un parametro giuridico: nella parola «minorenne» c'è infatti un'idea di trasgressione della legge che suona bene in bocca a un personaggio 'malandrino' come Palestrione.

Al v. 1061 incontriamo una modernizzazione monetaria: Palestrione, parlando con Milfidippa, afferma che il compenso di Pirgopolinice per soddisfare la sua padrona deve essere «un milione, corbezzoli, / manco un soldo de meno!» (TE, p. 1078). Con «un milione», attuando un vero e proprio *transfer* culturale (dalle monete antiche alle lire), Pasolini rende «talentum Philippi» cioè, letteralmente, «un talento di Filippo». Un talento di Filippo, o Filippo, era una moneta d'oro di alto valore: Ripamonti traduce con «mille filippi d'oro» (RI, p. 179) e Paratore con «un talento d'oro, un filippo» (PA, p. 343). La modernizzazione, anche in questo caso, ha un evidente valore semplificante per il pubblico teatrale.

Al v. 1083 Pasolini introduce la locuzione «Re dei Re», perifrasi per indicare Dio. La battuta è di Palestrione il quale, dopo che Pirgopolinice, di fronte a Milfidippa, ha affermato di essere nato il giorno dopo Giove, così si esprime: «Si hic pridie natus foret quam illest, hic haberet regnum in caelo» («Se invece fosse nato il giorno prima, il regno dei cieli ce l'avrebbe lui, adesso», RI, p. 185). Così nella traduzione di Pasolini: «Se era nato il giorno prima, mo' eri il Re dei Re!» (TE, p. 1080). Probabilmente, nell'espressione «Re dei re» c'è un riferimento all'omonimo film di Nicholas Ray del 1961, un kolossal hollywoodiano. Tra l'altro, si deve ricordare che lo stesso Pasolini fu coinvolto nel 1956 per la collaborazione alla sceneggiatura di un altro kolossal hollywoodiano ampiamente girato in Italia, *Addio alle armi* (*A Farewell to Arms*, 1957) di Charles Vidor, tratto dall'omonimo romanzo di Ernest Hemingway¹³³. L'espressione, comunque, si ritrova già in una delle poesie per musica scritte

¹³² Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 68. Cfr. anche E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, cit., p. 133.

¹³³ Cfr. T. Mozzati, *Sceneggiatura di poesia*, cit., pp. 35-36.

per lo spettacolo della Betti, pubblicata in *Giro a vuoto*, del 1960, *Cristo al Mandrione*. A parlare in prima persona, qui, è un personaggio femminile che intona una sorta di preghiera profana: «Fileme, se ce sei, Gesù Cristo, / guardeme tutta sporca de fanga, / abbi pietà de me, / io che nun so' niente, e te er Re dei Re!»¹³⁴. La stessa locuzione, inserita in una frase molto simile a questa, la si incontra di nuovo in *Mamma Roma*, durante la scena della passeggiata notturna della protagonista attorniata da svariati personaggi: «Eh! Spieghemelo te, io che nun so' niente e te er Re dei re!»¹³⁵.

Una modernizzazione in chiave 'giuridica' (un po' come la precedente «minorenne») che si trova al v. 1168, «reato della violazione di domicilio», è suggerita a Pasolini dalla traduzione di Ripamonti, «violazione di domicilio». Sta parlando Pirgopolinice che spiega a Acroteleuzio come deve mettere in scena il suo inganno con Pirgopolinice (Acroteleuzio dovrà dire che la casa è sua poiché fa parte della sua dote) affinché il *miles* non tema di violare un bene privato di Periplectomeno accompagnandosi alla giovane: «Ne ille mox vereatur intro ire in alienam donum» («Questo, affinché Pirgopolinice non abbia fifa a fare una violazione di domicilio», RI, p. 197; «così lui non avrà scrupolo d'entrare in casa altrui», PA, p. 353). Pasolini traduce: «così il mio padrone non temerà il reato della violazione di domicilio», arricchendo in chiave ulteriormente modernizzante la traduzione di Ripamonti per mezzo del termine «reato».

Infine, una felice attualizzazione è realizzata da Pasolini al v. 1399: siamo nel momento della punizione di Pirgopolinice e Carione minaccia di tagliargli i testicoli per appenderglieli al collo come «er ciuccio ai regazzini!». Plauto fa riferimento ai «crepundia», i sonagli che si appendevano al collo dei bambini: «Quin iam dudum gestit moecho hoc abdomen adimere, / Ut faciam quasi puero in collo pendent crepundia» (vv. 1398-1399). Con riferimento al coltello, così afferma Carione nella traduzione pasoliniana: «Taja? Ma sta a smanià, de tajà 'sto par de palle, / mannaggia troja: ar collo, noi volemo attaccalle / a 'sto zozzone, come er ciuccio ai regazzini!» (TE, p. 1103). Pasolini rende in modo molto efficace «crepundia» con «ciuccio», mentre Ripamonti e Paratore traducono, rispettivamente «medagliette dei bambini» (RI, p. 241) e «sonagliuzzi».

Nella traduzione del *Vantone*, Pasolini attua anche diverse semplificazioni operando, spesso, dei tagli al testo sempre finalizzati alla rappresentazione teatrale. *Il vantone*, inoltre,

¹³⁴ TP II, p. 1315.

trattandosi di libera traslazione più che di fedele traduzione, risulta spesso caratterizzato, come si è visto in diversi casi anche negli esempi sopra citati, da un abbreviamento del testo originale in vista di una rapidità maggiore del procedimento scenico. La semplificazione, l'abbreviamento, la traduzione ellittica e 'velocizzata' sono tutti espedienti esperiti da Pasolini anche nella versione dell'*Orestiade*. La semplificazione, nella trilogia tragica come nel *Vantone*, si dirige soprattutto nell'eliminazione e sostituzione di nomi di divinità, epiteti antichi difficilmente comprensibili, toponimi relativi al mondo greco-latino (si è già visto l'introduzione di «Frattocchie» e «Rocca Priora» per sostituire toponimi antichi).

Al v. 11 Pasolini utilizza la perifrasi «Dio della guerra» per rendere «Mars», «Marte». La semplificazione in forma perifrastica è un procedimento ampiamente utilizzato anche nell'*Orestiade* per rendere i nomi delle divinità.

Al v. 14 il poeta elimina l'epiteto, lungo e complesso, «Clutomestorydysarchides» che, come specifica Ripamonti in nota, significa pressappoco «l'uomo celebre per l'incapacità di comandare» (RI, n. 2, p. 31). Ripamonti traduce, traslitterando, con «Clitomestoridisarchíde» mentre Paratore con un più fantasioso «Redelleschiapestrategide». Tale epiteto eliminato da Pasolini è riferito al fantasioso personaggio «Bumbomachides», che Pasolini rende con «Bumbomachide»¹³⁶, seguendo abbastanza fedelmente Ripamonti che ha «Bombomachíde». Tali epiteti colorano l'allocuzione di Pirgopolinice che, parlando con Artotrogo, si vanta di aver debellato numerosi nemici. Interessante, sempre in questa battuta del *miles*, è la resa pasoliniana di «campis Curculioneis» con «campi Verminai» (il «curculio», infatti, è un parassita del grano) che sembra ricalcato su «campi Vermosi» di Ripamonti (RI, p. 31), mentre Paratore usa la traslitterazione «Gorgoglionici» (PA, p. 257). Così suona l'intera battuta di Pirgopolinice nel *Vantone* (vv. 13-15): «Che dici? De quel tizio che io risparmi, / quand'era comandante, ai campi Verminai / il grande Bumbomachide, figlio di Poseidone?». Un'altra variazione introdotta da Pasolini è «figlio»: nel testo originale, infatti, è scritto «nipote»: «Neptuni nepos» (v. 15).

Palestrione, nella sua spiegazione dell'argomento della commedia all'inizio del secondo atto, ne rende noto il titolo: «Alazon Graece huic nomen est comoediae: / Id nos

¹³⁵ PC I, p. 239.

¹³⁶ Come ci informa Gamberale, in un primo momento il termine era stato tradotto da Pasolini con «Picchiastrillide» certamente indotto, si potrebbe aggiungere, dalla nota 1 di Ripamonti, relativa al termine in questione: «“colui che

Latine gloriosum dicimus» (vv. 85-86). Così traduce Ripamonti: «Il nome greco di questa commedia è *Alazon* che vuol dire “borioso”» (RI, p. 41). Pasolini trasforma, semplificando, il nome dell’originale greco in «Alozanone», creando *ex novo* un termine per mezzo del suffisso accrescitivo «-one»: «Il titolo in greco, sarebbe Alozanone, / ma noi in nostra lingua, diciamo “Er Vantone”» (TE, p. 1031). Palestrione, personaggio furbo e ‘malandrino’ che nel *Vantone* è il maggiore esponente del romanesco da avanspettacolo, rivolgendosi al pubblico, in questo momento, attua una vera e propria distinzione fra due lingue: da una parte il greco, dall’altra la «nostra lingua». Perciò, al ‘greco’ appartiene il nome ‘difficile’ e semi-incomprensibile «Alozanone» (reso buffo per mezzo del suffisso accrescitivo), mentre al romanesco appartiene il comprensibile e teatrale «Er Vantone». La stessa dicotomia è presente nel testo originale: Plauto pone di fronte all’altro il greco dell’originale – *Alazon* – e il latino, «gloriosum». Inutile perciò chiedersi, come fa Gamberale, «perché storpiare il nome greco Ἀλαζών in “Alozanone”»¹³⁷? Si tratta di una ‘storpiatura’ finalizzata alla resa teatrale di Pasolini. «Alozanone», che rima con «Vantone», possiede quel tono basso, pirotecnico che il poeta attribuisce all’utilizzo della rima: un tono pirotecnico come l’avanspettacolo, come il teatro dei burattini sul quale si rappresenta l’*Otello* di Shakespeare in *Che cosa sono le nuvole?*.

Al v. 102, invece di «Naupactum», Pasolini scrive «a un paese»: siamo sempre nel prologo ‘ritardato’ pronunciato da Palestrione, il quale sta raccontando adesso gli antecedenti della trama. Pleusicle, l’innamorato di Filocomasio – dice Palestrione – si era dovuto recare a Naupatto (città greca nella Locride) per affari e, durante la sua assenza, giunge Pirgopolinice e si appropria di Filocomasio. La semplificazione, quindi, adesso serve ad eliminare un toponimo antico per rendere più comprensibile il testo agli spettatori contemporanei.

È un’espressione proverbiale, un modo di dire pronunciato da Sceledro, invece, a essere semplificata da Pasolini al v. 321: «Mirumst lolio victitare te tam vili tritico» («Strano, che ti sfami di loglio quando c’è la farina così a buon mercato», RI, p. 69). Sia Ripamonti che Paratore riportano in nota alle loro traduzioni che tale espressione vale come «ci vedi doppio», perché si riteneva che il loglio annebbiasse la vista. A fronte di questo

combatte strillando di paura”, Picchiestrilla» (RI, n. 1, p. 31); cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 60.

¹³⁷ *Ivi*, p. 55.

incomprensibile modo di dire, Pasolini ne crea efficacemente uno analogo moderno: «Vedi fischi pe' fiaschi!» (TE, p. 1042).

Nella direzione di una semplificazione, al v. 777, è la resa di «Alexandri» con «Adone»: «Isque Alexandri praestare praedicat formam suam: / Itaque omnis se ultro sectari in Epheso memorat mulieres» (vv. 777-778, «Egli va dicendo di essere più aitante di Alessandro, e non fa che elencare tutte le donne che in Efeso gli vanno dietro», RI, p. 131). «Alessandro» è un epiteto di Paride, il troiano 'rapitore' di Elena, famoso nel mondo antico per la sua bellezza (Paratore infatti traduce direttamente «Paride»). Pasolini trasforma il nome in «Adone», più comprensibile per uno spettatore contemporaneo: si tratta infatti di una figura mitologica di origine orientale, anch'essa divenuta simbolo della bellezza maschile, e anche in italiano è rimasto come un epiteto per indicare la bellezza fisica (in letteratura si può ricordare *L'Adone*, il poema imbastito attorno alla figura di Adone da Giambattista Marino).

Al v. 1054, Milfidippa, rivolgendosi a Pìrgopolinice, lo chiama «Achille»; Pasolini, con l'intento di semplificare (nonostante Achille sia una figura abbastanza nota) e 'modernizzare', elimina l'epiteto e lo sostituisce con un più comprensibile «Eccellenza».

Al v. 1064, invece, Pasolini elimina un toponimo non particolarmente difficile come «Etna». Tale eliminazione è stata probabilmente realizzata non tanto con lo scopo di semplificare, quanto per 'velocizzare' la battuta in funzione della recitazione teatrale: Palestrione, infatti, parlando della ricchezza di Pìrgopolinice, afferma di fronte a Milfidippa che di argento lui ne ha a montagne, molto più alte dell'Etna.

Nella direzione di un abbassamento più 'quotidiano', il «nauclerus» (cioè il «padrone della nave» o «capitano della nave») del v. 1109, nella resa pasoliniana, si trasforma in «marinaio», figura popolare legata a un contesto narrativo d'avventura. Ripamonti e Paratore, più fedelmente, riportano rispettivamente «capitano» e «comandante della nave»; lo spostamento semantico attuato da Pasolini bene si confà all'universo teatrale da avanspettacolo, dove una figura tipica potrebbe essere appunto il marinaio. Che l'intenzione di Pasolini sia quella di creare una figura stereotipata è confermato da una frase che troviamo in una successiva battuta di Palestrione rivolta a Pleusicle. Il poeta, semplificando e contraendo in un'unica battuta la descrizione del vestito da marinaio che il 'servo furbo' svolge ai vv. 1177 e seguenti, traduce: «truccati da marinaio senza un occhio» (TE, p. 1085).

La resa «marinaio senza un occhio» fa assomigliare il personaggio quasi a un pirata letterario. In realtà, in latino il riferimento è a una «scutulam ob oculos laneam» (v. 1178), cioè a una benda di lana per gli occhi che avrebbe dovuto far parte del mascheramento di Pleusicle, utilizzata con lo scopo principale di non farsi riconoscere. Probabilmente la traduzione pasoliniana è anche influenzata dalla resa di Ripamonti, anch'essa volta, sembra, nella direzione di far assomigliare il finto marinaio a un pirata: «una benda di lana di traverso sull'occhio» (RI, p. 199).

Un procedimento largamente utilizzato da Pasolini per semplificare il testo nell'*Orestiade* e nel *Vantone* è, come abbiamo visto, l'eliminazione dei nomi delle divinità e la loro sostituzione con perifrasi o sinonimi in chiave 'moderna'. È principalmente il nome di Venere, data la frequenza della sua occorrenza nella commedia, a essere 'semplificato' dal poeta per mezzo di generici riferimenti alla bellezza. Al v. 1227, nella battuta di Pirgopolinice («Patiar, quando ita Venus vult», «bisogna sacrificarsi, dal momento che è Venere a volerlo», RI, p. 207), nella traduzione di Pasolini il nome «Venere» sparisce: «Tocca avere pazienza! So' bello, che vòì fà?» (TE, p. 1089). Anche nella successiva battuta di Acroteleuzio il nome della dea è sostituito da un generico riferimento a un 'Dio dei belli'. Di seguito, il testo plautino, la traduzione letterale di Ripamonti e la traslazione pasoliniana:

Veneri pol habeo gratiam, eandemque et oro et quaeso,
Ut eius mihi sit copia quem amo quemque expetesso,
Benignusque erga me ut siet quod cupiam ne gravetur (vv. 1228-1230).

Rendo grazie a Venere e la prego e la esorto che mi sia concesso colui che amo, di cui sono avida: che egli sia benevolo verso di me, e riesca a tollerare il fatto che io lo desidero (RI, p. 207).

Se i belli hanno un Dio, io supplico umilmente
che mi conceda il maschio per cui sono fremente:
e che spero perdoni la voglia che ho di lui (TE, p. 1089).

Qui, come nella precedente battuta, un generico riferimento alla bellezza sostituisce il nome della dea Venere. Anche successivamente, al v. 1265, quando Pirgopolinice afferma di essere il nipote di Venere («nepos sum Veneris»), il nome della dea è sostituito dal generico

concetto della bellezza: «(Per forza! So' distrutte / dalla bellezza mia!)» (TE, p. 1092). Infine, nella scena finale, durante la punizione cui viene sottoposto Pirgopolinice, l'espressione «nipote di Venere» torna, in forma ironica, pronunciata da Periplectomeno: «Lura [...] Venerium nepotulum» (vv. 1411-1413, «Giura, nipotino di Venere», RI, p. 245). Pasolini, in linea con le precedenti rese, così traduce: «Beh, allora, Bellezza, facce 'sto giuramento» (TE, p. 1105).

Un altro nome mitico viene eliminato al v. 1247 quando Palestrione, rivolgendosi al *miles*, così afferma: «Nam nulli mortali scio obtigisse hoc nisi duobus, / Tibi et Phaoni Lesbio, tam mulier se ut amaret» (vv. 1246-1247, «A quel che mi risulta a due soli mortali è toccato essere tanto amati da una donna: a te e a Faone il Lesbio», RI, p. 209). La resa pasoliniana, liberamente, così suona: «stai qua, come un idolo, stai» (TE, p. 209). L'introduzione nel contesto della parola «idolo» sostituisce il riferimento a Faone, il giovane di cui, secondo il mito, si innamorò non ricambiata la poetessa Saffo e a causa sua si uccise gettandosi da una rupe.

Pasolini elimina inoltre alcuni versi che non ritiene necessari al diretto svolgimento della trama, oppure che potrebbero appesantire la recitazione. È il caso del v. 1318, tagliato dal poeta, in cui, in una battuta di Pleusicle (travestito da marinaio) che dice a Filocomasio di sbrigarsi a salire sulla nave, vi è un riferimento alla malattia degli occhi della madre della giovane: «Orant te ut eas, ventus operam dum dat, ut velum explicent. / Nam matri oculi si valerent, mecum venissent simul» (vv. 1317-1318, «Ti pregano di andare. C'è il vento buono per sciogliere le vele. Tua madre sarebbe venuta con me, se fosse stata bene con gli occhi», RI, p. 225). Pasolini, semplicemente, traduce: «Stanno in ansia, chè soffia un venticello favorevole...» (TE, p. 1096). L'eliminazione del verso è comunque spiegabile perché, precedentemente, al v. 1108, Pasolini aveva trasformato, all'interno di una battuta di Palestrione che sta parlando con Pirgopolinice, il riferimento alla malattia agli occhi della madre, che aspetta sulla nave («Cubare in navi lippam atque oculis turgidis / Nauclerus dixit», «Il capitano che le ha portate, m'ha detto che sta a riposare sulla nave cogli occhi gonfi e cisposi», RI, p. 189) in caratteristiche fisiche: «È brutta, è vecchia, pelosa come un diavolo: / l'ha detto il marinaio, che dorme sulla nave» (TE, p. 1082). Avendo trasformato la madre da 'cisposa' in «vecchia» e «pelosa», non aveva quindi senso mantenere il v. 1318 che conteneva proprio un riferimento alla malattia agli occhi.

Al v. 1362, Pasolini elimina invece un riferimento alla *manumissio*, il procedimento per cui uno schiavo veniva liberato dal padrone. Palestrione, lasciando Pirgopolinice, gli dice che, se gli capiterà di essere reso libero, gli manderà un messaggio: «Quaeso ut meminervis: si forte liber fieri occeperim, / Mittam nuntium ad te: ne me deseras» (vv. 1362-1363, «Ma ti prego di non dimenticarmi; se dovesse capitarmi di essere fatto libero, ti manderò un messaggio; non lasciarmi al mio destino», RI, p. 235). Il poeta, in modo ellittico e rapido, traduce semplicemente: «E non dimenticare / il tuo servo: se ti scrivo, rispondimi...» (TE, p. 1100).

Nella traslazione del *Vantone* sono assai presenti anche degli inserimenti personali di Pasolini che non trovano un corrispondente nel testo originale oppure a quest'ultimo alludono solamente. Al v. 2, nella battuta iniziale di Pirgopolinice, il traduttore inserisce un riferimento alla stagione estiva non presente nel testo: «Guarda che il mio scudo luccichi più del sole, / quand'è estate, che spacca i selci e copre di sudore» (TE, p. 1027). Il testo originale così suona: «Curate ut splendor meo sit clipeo clarior, / Quam solis radii esse olim, quom sudumst, solent [...]» (vv. 1-2). L'introduzione del riferimento all'estate potrebbe essere stato suggerito a Pasolini dalla traduzione di Ripamonti, che inserisce nel testo «giornata calda»: «E fate in modo che lo splendore del mio scudo sia più fulgido dei raggi del sole in una giornata calda da spaccar le pietre» (RI, p. 31). Letterariamente, Pirgopolinice ordina che il suo scudo sia più splendente «di quanto sono soliti essere i raggi del sole in una giornata serena». Il poeta, nella sua traslazione, inserisce *ex novo* anche le espressioni «che spacca i selci e copre di sudore». Se «spacca i selci» può essere di nuovo suggerita dalla traduzione di Ripamonti (che, come abbiamo visto, pone l'accento sul caldo più che sul cielo sereno), «copre di sudore», molto probabilmente, è stata suggerita a Pasolini da «sudumst» (crasi di «sudum» e «est») che, come suono, assomiglia all'italiano «sudore», mentre invece significa «giornata serena».

In una risposta di Artotrogo a Pirgopolinice, sempre nel dialogo iniziale fra i due, Pasolini inserisce l'espressione «padroncino soave» al v. 19, mentre il parassita decanta le imprese del *miles*: «Ah, niente, padroncino soave, / niente appetto al resto (che hai fatto col cavolo!)» (TE, p. 1028). Anche questo inserimento sembra realizzato apposta per la rappresentazione teatrale, magari pronunciato con una intonazione particolarmente accentuata in senso ironico per muovere il pubblico al riso. Sempre in funzione teatrale

appare la ‘trasformazione’ di «argumentum» in «bello», al v. 98, mentre Palestrione si appresta a raccontare, appunto, l’«argumentum» della commedia: «Fate bene attenzione, che qui comincia il bello» (TE, p. 1031). In latino il verso è: «Date operam, nam nunc argumentum exordiar» («datemi ascolto, infatti ora inizierò a narrare l’argomento»). In senso semplificante, nel corso della narrazione di Palestrione, Pasolini trasforma poi la frase «fit quod di volunt» (v. 117) in «è qui che viene il brutto» che, come la precedente espressione, possiede un immediato valore narrativo.

In un altro termine aggiunto da Pasolini si può scorgere un riferimento al teatro: si tratta di «nasuto» che il poeta inserisce al v. 144: «Beh, a questa stanza, io c’ho fatto un buco / e lei entra ed esce... È stato quel nasuto / del vecchietto ospitale ch’ha avuto ’sta trovata». (TE, p. 1032). I vv. 142-144 così suonano in latino: «In eo conclavi ego perfodi parietem, / Qua commeatus clam esset hinc huc mulieri. / Et sene sciente hoc feci: is consilium dedit» («In questa alcova io forai da parte a parte la parete perché traverso essa divenisse possibile alla donna l’incontro segreto con l’innamorato, e feci ciò con la complicità del vecchio: anzi fu lui a suggerire l’idea», RI, p. 43). Probabilmente, con l’inserimento di «nasuto», Pasolini intendeva fare un riferimento a una maschera, del tipo di Pulcinella. Nell’introduzione alla sua versione, Ripamonti attua proprio un riferimento a Pulcinella, parlando dei tipi ‘fissi’ plautini derivati dall’*atellana*, riguardo però a un personaggio dell’*Aulularia* e, successivamente, incentrando l’analisi sul *Miles gloriosus*:

[...] e Paestrio del *Miles*, Strobilo dell’*Aulularia*, col naso grosso a uncino, come Pulcinella [...] Scalledro del *Miles* poi aveva una maschera di perfetto imbecille, con la bocca storta e sdentato, storto il naso grossissimo, occhi strabici, quattro capelli intorno al chiericozzo, epomide come tutti gli schiavi: proprio il Macco dell’*Atellana*; bocca enorme Artotrogo del *Miles*, oltre i limiti della maschera – da quello scroccone che è – calvo, con barba a boccoli, o capelluto con mento nudo caricaturalmente sviluppato, vestito di kiton o epomide: è il Bucco dell’*Atellana*: l’*Atellana* giunse al dramma plautino essenzialmente nelle caratterizzazioni, nelle maschere appunto. Pirgopolinice è il vero protagonista, o primo attore, della commedia greca. Vestito di clamide, lunga asta in mano, con la comune maschera comica dalla grande bocca affondata nelle guance paffute, la breve barba e il cipiglio grottescamente accigliato; quando appariva lui, doveva avvenir gran chiasso e subbuglio nella scena, con giovinetti che lo circondavano in adorazione (RI, p. 17).

Questo brano di Ripamonti potrebbe aver influenzato Pasolini per la direzione ‘farsesca’ e teatrale da imprimere alla sua versione. Probabilmente, inoltre, il riferimento

alle maschere dell'*atellana* e alle distorsioni grottesche del volto (nonché a Pulcinella) può aver determinato l'inserimento dell'aggettivo «nasuto».

Pasolini inserisce delle parole non presenti nel testo originale anche per motivi di rima; è il caso di «zozzo scimpanzé» al v. 199, in una battuta di Palestrione che si riferisce a Sceledro: «[...] 'na bella dritteria contro quel dritto là / che ha spiato er bacio, 'sto zozzo scimpanzé... / Faje crede che quello c'ha visto non c'è...» (TE, p. 1035). Lo «scimpanzé» è anche spiegabile col fatto che Sceledro ha scoperto Filocomasio che si baciava col suo innamorato perché stava inseguendo una scimmia sul tetto: per associazione, nella battuta di Palestrione secondo Pasolini, si trasforma egli stesso in «scimpanzé» in senso offensivo.

Sempre per motivi di rima al v. 830, Pasolini inserisce «cumpà» in una battuta di Lucrione, un altro schiavo, che si rivolge a Palestrione: «Sì, cumpà, / quello m'ha comandato che nun devo parlà» (TE, p. 1065). L'inserimento in questione sposta il dialogo fra schiavi verso un *milieu* popolare e 'malandrino'.

Al v. 1159 un'invenzione di Pasolini è l'appellativo «capitana». Palestrione si rivolge a Acroteleuzio dandole istruzioni per mettere in atto la burla a Pìrgopolinice. Nello scambio di battute fra il servo furbo e la cortigiana è già presente nel testo originale una metafora di tipo militare: «PA. Lepide facitis. Nunc hanc ego tibi impero provinciam / AC. Impetrabis, imperator, quod ego potero, quod voles» (vv. 1159-1160, «PALESTRIO A meraviglia. Adesso io ti affido una provincia, con questo incarico... / ACROTELEUZIO Per quanto sta in me, otterrai quel che vuoi, o condottiero», RI, p. 195). Pasolini così rende lo scambio di battute: «PALESTRIONE Brave! A te, capitana, darò il seguente incarico... / ACROTELEUZIO Comandante, agli ordini! Suonate le fanfare!» (TE, pp. 1084-1085). Il poeta, per mantenere la metafora militare del testo latino inserisce «capitana» e «suonate le fanfare!» (espressione, quest'ultima, che sulla scena era probabilmente accompagnata da una fitta gestualità).

Accompagnato da gestualità doveva essere anche il «e bonanotte» (che tornerà, come abbiamo visto, nello stornello finale, anch'esso inserito da Pasolini) che Palestrione pronuncia al v. 1192: «[...] imbocco sulla nave, con voi, e bonanotte!» (TE, p. 1086). Pasolini inserisce questa espressione come una sorta di suggello della battuta dialettalmente connotato.

Infine, un altro interessante inserimento di Pasolini è un «a stella» con il quale Pìrgopolinice si rivolge a Filocomasio, al v. 1325, nel momento in cui ella sta per partire:

«Fatte coraggio, a stella» (TE, p. 1097; in latino leggiamo: «Habe bonum animum», cioè, semplicemente, «fatti coraggio»). «Stella», usato stavolta come nome proprio, tornerà in *Accattone*: qui, a portare questo nome, è l'ingenua ragazza del popolo di cui Accattone, dopo averla costretta a prostituirsi, finirà per innamorarsi.

Passiamo adesso ad analizzare alcuni punti in cui Pasolini, secondo un procedimento già attuato nell'*Orestiade*, rende in modo efficace alcune ripetizioni e figure retoriche di suono, nonché alcune figure etimologiche, presenti nel testo originale. Al v. 39, il poeta traspone efficacemente in italiano la ripetizione di «animum» (in questo caso assume il significato prevalente di «pensiero», «modo di pensare») presente nel testo originale all'interno di una battuta di Pirgopolinice rivolta a Artotrogo: «Facete advortis tuom animum ad animum meum» («Hai spirito nell'interpretare i miei desideri», RI, p. 35; «Sei un tesoro per come sai adattare i tuoi pensieri ai miei», PA, p. 259). Così traduce Pasolini: «Sei bravo a interpretare nel tuo cuore il cuor mio!» (TE, p. 1029). Per mezzo dell'iterazione di «cuore», il poeta rende quella di «animum» del testo plautino. È interessante notare che anche nella recente traduzione realizzata da Giovanni Cipriani, è utilizzato lo stesso procedimento di Pasolini, cioè la ripetizione della parola «cuore»: «Come ci sai fare, quando fai convergere il tuo cuore in direzione del cuore mio!»¹³⁸. Probabilmente, Cipriani, in questa sua resa (che comunque suona eccessivamente pesante), è stato influenzato da quella di Pasolini (l'introduzione al testo di Nicola Pice dedica infatti ampio spazio alla versione del *Vantone*¹³⁹).

Al v. 198, in una battuta di Palestrione, Pasolini rende efficacemente una figura etimologica presente nel testo plautino: «Me sto a ispirà su quello che ce conviene fa: / 'na bella dritteria contro quel dritto là» (TE, p. 1035). Così in latino: «Paulisper tace, / Dum ego mihi consilia in animum convoco, et dum consulo / Quid agam, quem dolum doloso contra conservo parem [...]» (vv. 196-198). Se Ripamonti recupera la figura etimologica («Sta' un po' zitto, intanto che raccolgo le idee e mi regolo sul da farsi e circa la lazzaronata da preparare di rimando allo schiavo lazzarone, compagno mio [...]», RI, p. 51), Paratore attua semplicemente la ripetizione della parola «trappola»: «Sta' zitto un minuto, mentre chiamo a raccolta i progetti nel cervello e medito quel che c'è da fare, che trappola io debba architettare contro la trappola del mio compagno [...]» (PA, p. 271). Anche Cipriani, nella

¹³⁸ Plauto, *Il soldato ripieno di sé*, cit., p. 9.

sua recente versione, rende la figura etimologica, traducendo «imbroglio» e «imbroglione»¹⁴⁰. La traduzione pasoliniana, però, rispetto a queste, risulta di gran lunga più efficace perché, oltre a riprendere la figura etimologica, recupera anche l'allitterazione presente in latino (i termini «dolum» e «doloso» ravvicinati): «dritteria» e «dritto» possiedono infatti i nessi allitteranti «dr» e «tt».

Un'altra figura etimologica, accompagnata da iterazione, viene introdotta da Pasolini al v. 280, in una battuta di Palestrione: «Aòh, fallo te 'sto ballo, è un ballo ch'io nun ballo!» (TE, p. 1039). Così Palestrione risponde a Sceledro quando quest'ultimo afferma che loro, come schiavi, dovranno «fà er ballo dei crocifissanti», cioè potrebbero venire condannati alla crocifissione per punizione. In latino il verso così suona: «Tu sali / Solus: nam ego istam insulturam et desulturam nil moror» («Saltaci tu solo, che a questo ballo e non ballo io non ci tengo», RI, p. 61). Plauto attua un gioco di parole (e anche una figura etimologica) fra «insultura» («il saltar su») e «desultura» («il saltar giù»). Se Ripamonti, come abbiamo visto, lo rende con «ballo» e «non ballo», Paratore traduce più fedelmente perdendo il gioco di parole: «Balla da solo se vuoi: che io a questo saltar su è giù non ci tengo» (PA, p. 277).

Al v. 450, in una battuta di Filocomasio che finge di essere la propria sorella gemella, Pasolini traduce per mezzo di un'efficace allitterazione che sembra ricalcare il suono delle lettere della parola latina «hosticum» («straniero»), che incontriamo nel testo riportato da Ripamonti (e che Pasolini aveva sotto gli occhi): «Hosticum hoc mihi / Domicilium est Athenis domus est atque erus» (vv. 450-451, «Questa è la casa che m'ospita. La mia casa e il mio signore sono ad Atene», RI, p. 93). Pasolini, quindi, così traduce: «Ma io sto a 'sto portone: / io e il mio ragazzo siamo ospiti qui!» (TE, p. 1051). Il traduttore, avendo davanti agli occhi il testo latino riportato da Ripamonti, probabilmente ha cercato un gioco di parole che rendesse in italiano il gruppo consonantico «st».

L'uso del dialetto 'romanesco' da avanspettacolo, le attualizzazioni e le modernizzazioni, i termini e le espressioni introdotti *ex novo* nonché la ricreazione di figure retoriche del testo originale sono perciò tutte operazioni che accrescono il profondo valore di *cultural transfer* della traslazione del *Vantone*. Pasolini, per mezzo della sua traduzione, riesce a portare davanti agli occhi degli spettatori contemporanei un vero e proprio «Plauto vivo», come scrisse a suo tempo, con oculatèzza, Alfonso Traina. Il *Miles gloriosus* rivive

¹³⁹ Cfr. *ivi*, pp. CXLII-CLII.

nel *Vantone*: la commedia di Plauto, rappresentata all'interno del variegato e 'popolare' *milieu* della Roma arcaica, viene da Pasolini rivitalizzata sul proscenio dell'avanspettacolo contemporaneo, pronta per essere applaudita e fischiata da una altrettanto variegata moderna folla di spettatori simile, per certi aspetti, al pubblico di paese che assiste allo spettacolo di burattini in *Che cosa sono le nuvole?* o a quello romano che assiste alle commedie da avanspettacolo in *Roma* (1971) di Federico Fellini. Pasolini, come egli stesso scrive nella nota che accompagnava il programma di sala, ha sostituito al «“puro” parlato plautino» la lingua dell'avanspettacolo, un «nobilissimo “volgare” [...] contagiato dalla volgarità fisiologica del capocomico... della soubrette...»¹⁴¹ riuscendo, con un'operazione antifilologica e antiaccademica come quella dell'*Orestide*, a soffiare nuova vita nell'antica *palliata* per il pubblico contemporaneo.

¹⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 25.

¹⁴¹ TE, p. 1110.

Bibliografia

A) Testi

Aeschylus, *Oresteia*, Volume I, Text and Translation, edited and translated by George Thomson, Cambridge University Press, Cambridge, 1938.

Eschilo, *L'Oresteia*, a cura di M. Untersteiner, Mondadori, Milano, 1951.

Eschyle, *Tragédies. Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles lettres, Paris, 2009 (prima edizione 1925).

Euripide, *Medea, Troiane, Baccanti*, introduzione di V. Di Benedetto, trad. it. di M. Valgimigli, Rizzoli, Milano, 1992.

Plauto, *Il militare borioso. La pignatta*, traduzione, introduzione e note di I. Ripamonti, Mondadori, Milano, 1953.

Plauto, *Tutte le commedie (Manacchi, Mercator, Miles gloriosus, Mostellaria)*, trad. it. di E. Paratore, Newton Compton, Roma, 1972.

Plauto, *Il soldato ripieno di sé*, introduzione e note di N. Pice, trad. it. di G. Cipriani, Barbera, Siena, 2009.

Pascoli, G., *Miricae*, introduzione di P.V. Mengaldo, note di F. Melotti, Rizzoli, Milano,

1991.

Quasimodo, S., *Lirici greci*, con due scritti introduttivi di L. Anceschi, Mondadori, Milano, 1979,

Sappho et Alcaeus, ed. E. M. Voigt, Atheneum-Polak & Van Gennepe, 1971.

Saffo, *Frammenti*, a cura di A. Aloni, Giunti, Firenze, 1997.

Sermonti, V., *L'Eneide di Virgilio*, Rizzoli, Milano, 2007.

Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, trad. it. di F. Ferrari, Rizzoli, Milano, 1997.

Id., *Tutte le tragedie*, a cura di F. M. Pontani, Newton Compton, Roma, 1987.

Sophocle, *Les Trachiniennes, Antigone*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 1955.

Virgilio, *Eneide*, traduzione di G. Lipparini, Zanichelli, Bologna, 1946.

Id., *Eneide*, traduzione di L. Canali, Mondadori, Milano, 1991.

Id., *Eneide*, traduzione di M. Ramous, Marsilio, Venezia, 1998.

B) Saggi

Admiral, J.-R., *Sourcier ou cibliste*, Les Belles Lettres, Paris, 2014.

Albini, U., *Recenti versioni di Plauto*, «Atene e Roma», 12, 1967, p. 15.

Il banco di prova delle Coefore, in *La traduzione dei testi teatrali antichi*, Atti del VII Convegno Internazionale di studi sul dramma antico, «Dioniso», 50 (1979), pp. 47-57.

Amengual, B., *Quand le mythe console de l'Histoire: «Œdipe roi»*, in *Pasolini (1). Le mythe et le sacré*, a cura di M. Estève, «Études Cinématographiques», 109-111, 1976, pp. 74-103.

Andreotti, R., *Classici elettrici da Omero al tardoantico*, Rizzoli, Milano, 2006.

Angeli, C., *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Roma, 2000.

Arecco, S., *Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in Id., *Pier Paolo Pasolini*, Partisan, Roma, 1972.

Audano, S.. (a cura di), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Ets, Pisa, 2009.

Barchiesi, M., *Plauto e il metateatro antico*, ora in Id., *I moderni alla ricerca di Enea*, Bulzoni, Roma, 1981, pp. 155-186.

Bassnett-McGuire, S., *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di D. Portolano, trad. it. Bompiani, Milano, 1993.

Bazzocchi, M. A. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Antologia della lirica pasoliniana*, Einaudi, Torino, 1993.

Benedetti, C., *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

Benedetti, C., Bettini, M., *Oracoli che sbagliano. Un dialogo sugli antichi e sui moderni*, Effigie, Milano, 2016.

Benjamin, W., *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1995.

Bernardelli, G., «Canto la lotta d'un uomo». *Pasolini traduttore dell'«Eneide»*, in F. Condello, A. Rodighiero (a cura di), «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bononia University Press, Bologna, 2015, pp. 61-76.

Bertazzoli, R., *La traduzione: teorie e metodi*, Carocci, Roma, 2007.

Beta, S., *Aristofane e il musical. Le molte facce della Lisistrata*, «Dioniso», 4, 2005.

Bettini, M., *Un'utopia per burla*, introduzione a Plauto, *Mostellaria, Persa*, a cura di M. Bettini, Mondadori, Milano, 1991, pp. 9-24.

Verso un'antropologia dell'intreccio, Quattroventi, Urbino, 1991.

A che servono i Greci e i Romani?, Einaudi, Torino, 2017.

Biancini, L., *Plauto in periferia: note sulla traduzione del "Miles gloriosus" di Pasolini in Pasolini tra friulano e romanesco*, a cura di M. Teodonio, Colombo, Roma, 1997, pp. 128-142.

Bierl, A., *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. it. Bulzoni, Roma, 2004.

Blumenberg, H., *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1985.

Boillat, M., *De l'Alazon au Miles Gloriosus: la personnalité de Pyrgopolinice*, «Museum

Helveticum», 48, 1991, pp. 297-311.

Bonanno, M.G., *Pasolini e l'«Oresteia»: dal “teatro di parola” al “cinema di poesia”*, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. Todini, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, pp. 45-66.

Borghello, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Mursia, Milano, 1986.

Brunetta, G. P., *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni, Liviana*, Padova, 1970.

Büchner, K., *Virgilio. Il poeta dei Romani*, trad. it., Paideia, Roma, 1986.

Casi, S., *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano, 2005.

Funzioni del dialogo e del monologo nelle tragedie di Pasolini, «Studi pasoliniani», 6, 2012, pp. 23-39.

Centanni, M., *Gassman, Pasolini e i filologi*, «Engramma», 29 giugno 2005.

Cerri, G., *Legislazione orale e tragedia greca. Studi sull'Antigone di Sofocle e sulle Supplici di Euripide*, Liguori, Napoli, 1979.

Cerica, A., *Riscritture di traduzioni: «Edipo re» e «Medea» di Pier Paolo Pasolini*, «Dioniso», 3, 2013, pp. 295-318.

Chiarini, G., *Imparzialità e scrittura scenica in Plauto*, «RCCM», 12, 1976, pp. 199-220.

La recita. Plauto, la farsa, la festa, Pàtron, Bologna, 1979.

Introduzione a Plauto, Laterza, Roma-Bari, 1991.

Chiesa, A., «*Ho tradotto Plauto alla lettera» dice Pasolini*, «Paese Sera», 27 dicembre 1963.

Condello, F., *Pasolini traduttore di Saffo: note di lettura*, «Testo a fronte», 37, 2007, pp. 23-40.

Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi tra fatti e leggende, «Semicerchio», 2, 2012, pp. 8-17.

Condello, F., Rodighiero, A. (a cura di), «*Un compito infinito*». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bononia University Press, Bologna, 2015.

Conte, G. B., *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Einaudi, Torino, 1974.

Virgilio. Il genere e i suoi confini, Garzanti, Milano, 1984.

Virgilio. L'epica del sentimento, Einaudi, Torino, 2002.

Conti Calabrese, G., *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano, 1994.

Contini, G., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone-letteratura», aprile 1951.

La letteratura italiana Otto-Novecento, Rizzoli, Milano, 1992, p. 153.

Costa, A., *Pier Paolo Pasolini: la scrittura tragica, Introduzione a P. P. Pasolini, Appunti per un'Orestiade africana*, a cura di Id., Quaderni del Centro Culturale di Copparo, Copparo, 1983, pp. 5-15.

De Martino, F. *Nostalgia di Medea: Pier Paolo Pasolini*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, a cura di S. Audano, Ets, Pisa, 2009.

De Mauro, T., Ferri, F. (a cura di), *Lezioni su Pasolini*, Sestante, Ripatransone, 1997, pp. 23-40.

Degani, E., *Eschilo, Orestiade, traduzione di Pier Paolo Pasolini (II Quaderno del teatro popolare italiano*, Einaudi, Torino, 1960), «Rivista di filologia e di istruzione classica», 89 (1961), pp. 187-192.

Di Benedetto, V., *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Einaudi, Torino, 1978.

Dodds, E. R., *Morals and Politics in the Oresteia*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society», 6, 1960, pp. 19-32.

DuBois, P., *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, trad. it. Laterza, Roma-Bari, 1990.

El Ghaoui, L. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2009.

Esterling, P. E., *Introduction*, in Sophocles, *Trachiniae*, a cura di Id., Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

Fabbro, E. (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Forum, Udine, 2004.

Felice, A., Guccini, G. (a cura di), *Pasolini e il teatro*, a cura di A. Felice e G. Guccini, Marsilio, Venezia, 2012.

Ferretti, G.C., *Letteratura e ideologia. Bassani, Cassola, Pasolini*, Editori Riuniti, Roma, 1964.

Flaiano, E., *Cinque in latino a quel vantone di Pasolini*, «L'Europeo», 2, 1964.
Lo spettatore addormentato, Bompiani, Milano, 1996.

Flores, E., *Una classicità di rottura*, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. Todini, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.

Folena, G., *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino, 1991.

Fortini, F., *Saggi italiani*, De Donato, Bari, 1974.

Foucault, M., *Le parole che sanguinano*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste, 1, 1961-1970, Follia, scrittura, discorso*, a cura di J. Revel, Feltrinelli, Milano, 1996.

Fraenkel, H., *Elementi plautini in Plauto*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze, 1960.

Fusillo, M., *Antigone sullo schermo*, «Maia», 54, 2002, pp. 512-523.

La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema, Carocci, Roma, 2007 (prima edizione La Nuova Italia, Firenze, 1996).

Gadamer, G., *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, trad. it. Bompiani, Milano, 1995, pp. 341-366.

Gamberale, L., *Plauto secondo Pasolini. Un progetto di teatro fra antico e moderno*, Quattroventi, Urbino, 2006.

Genette, G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it., Einaudi, Torino 1997.

Gallo, I., *Pasolini traduttore di Eschilo*, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. Todini, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, pp. 33-43.

Ginsborg, P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, trad. it. Einaudi, Torino, 2006.

Goldhill, S., *Language, sexuality, narrative: The «Oresteia»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, pp. 153-159.

Greco, G., «*The body in pain*»: la morte di Eracle (Sofocle, «*Trachinie*», vv. 983-1274) in «*Affabulazione*» di Pasolini (VI Episodio), «*Quaderni del Novecento*», 6, 2009, pp. 103-120.

Guastella, G., *La contaminazione e il parassita*, Giardini, Pisa, 1988.

Heinze, R., *La tecnica epica di Virgilio*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1996.

Hofmann, J. B., *La lingua d'uso latina*, trad. it. a cura di L. Ricottilli, Pàtron, Bologna, 1985.

Iannucci, A., *Un dramma borghese. Note alla traduzione dell'«Antigone» di Pasolini*, in «Un compito infinito», a cura di F. Condello e A. Rodighiero (a cura di), «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bononia University Press, Bologna, 2015.

Jakobson, R., *Saggi di linguistica generale*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1966.

Lago, P., *Petronio e «Petrolio»: una rilettura contemporanea del «Satyricon»*, «Maia», 56, 2004, pp. 299-330.

- *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Le Monnier, Firenze, 2007.

- «Petrolio», *la morte e i cultural studies*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», 61, 2008, pp. 33-43.

- *Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'«Eneide»*, «Semicerchio», 2, 2012, pp. 22-28.

- *Primavera tra angoscia e bellezza. Un topos romanzo in Pier Paolo Pasolini*, «Fronesis», 21, 2015, pp. 73-84.

- *Una nuova «locuzione ragionante» per il teatro: Pasolini traduttore dell'«Antigone»*, «Studi pasoliniani», 10, 2016, pp. 53-67.

- *Da Clitennestra a Medea. La caratterizzazione di alcune figure femminili tragiche in Pasolini*, «Studi pasoliniani», 11, 2017, pp. 37-51.

Lefevere, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, trad. it., Utet, Torino, 1998.

Leo, F., *Plautinische Forschungen*, Weidman, Berlin, 1912².

Liccioli, E., *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Le Lettere, Firenze, 1997.

Lukács, G., *Teoria del romanzo*, trad. it. Garzanti, Milano, 1974.

Manica, R., Pierangeli, F., (a cura di), *Pasolini, Invettiva e Azzurro. Due letture di Teorema*, Nuova Cultura, Roma, 1992.

Marazzini, C., *Sublime volgar eloquio. Il linguaggio poetico di Pier Paolo Pasolini*, Mucchi, Modena, 1998.

Medda, E., *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli «Appunti per un'Orestide africana»*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. Fabbro, Forum, Udine, 2004, pp. 109-126

Morosi, F., «*Vittoria sui contrari*»: note all'*Orestide* di Pier Paolo Pasolini, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 77, 2016, pp. 177-230.

Mounin, G., *Teoria e storia della traduzione*, trad. it. Einaudi, Torino, 1965.

Mozzati, T., *Sceneggiatura di poesia. Pasolini e il cinema prima di Accattone*, Mimesis, Milano-Udine, 2017.

Nencioni, G., *Agnizioni di lettura*, «Strumenti Critici», 2, 1967, pp. 190-205.

Nergaard, S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, trad. it. Bompiani, Milano, 1995.

Onofri, M., *Storia di Sciascia*, Laterza, Roma-Bari, 1994.

Onorati, F., «Roma, questa nuova Casarsa». *Risultanze pasoliniane nel laboratorio dialettale di Mario Dell'Arco*, in *Pasolini tra friulano e romanesco*, a cura di M. Teodonio, Colombo, Roma, 1997, pp. 31-77.

Paduano, «Edipo re» e la filologia degli opposti in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. Fabbro, Forum, Udine, 2004, pp. 79-98.

Paratore, E., *Considerazioni in anteprima*, «Dioniso», 23 (1960), pp. 78-91.
Plauto, Sansoni, Firenze, 1961.

Pierangeli, F., *Atrocità e assenza nei personaggi di «Teorema»*, in R. Manica, F. Pierangeli (a cura di), *Pasolini, Invettiva e Azzurro. Due letture di Teorema*, Nuova Cultura, Roma, 1992.

Pisanelli, *Pour una 'mise en scène' de la parole: «Affabulazione» de Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio*, a cura di L. El Ghaoui, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2009, pp. 51-64.

Poesio, P. E., *Plauto impara a parlare come i ragazzi di vita*, «La Nazione», 12 novembre 1963.

Ponzio, A. *La trappola mortale dell'identità. Il femminile in Pasolini traduttore dell'«Antigone» e dell'«Orestide»*, «Intercultural Translation Intersemiotic», 1 (2012), pp. 1-10.

Questa, C., *Introduzione a Plauto, Il soldato fanfarone*, Rizzoli, Milano, 2004.

Il ratto dal serraglio. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini, Quattroventi, Urbino, 1997.

Rizzarelli, M., *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Duetredue, Lentini, 2015.

Santato, G., *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980.

Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica, Carocci, Roma, 2012.

Pasolini e Volponi (e variazioni novecentesche), Mucchi, Modena, 2016.

Savioli, A., "Il Vantone": da Plauto al Sor Capanna, «L'Unità», 13 novembre 1963

Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano, 1978.

Siti, W., *Il sole vero e il sole della pellicola o sull'espressionismo di Pasolini*, «Rivista di Letteratura Italiana», 7, 1989, pp. 92-120.

Snell-Hornby, M., *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1988.

Steiner, G., *Le Antigoni*, trad. it. Garzanti, Milano, 1990.

Subini, T., *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello Spettacolo Editore, Roma, 2008.

Susanetti, D., *Di ciò che nasce morto. Il complesso di Antigone*, in Sofocle, *Antigone*, a cura di D. Susanetti, Carocci, Roma, 2012.

Tian, R., *Il Vantone di P.P. Pasolini*, «Il Messaggero», 28 dicembre 1963.

Titone, M.S., *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*. Olschki, Firenze,

2004.

Todini, U., *Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d'autore tra antico e moderno*, in T. De Mauro, F. Ferri (a cura di), *Lezioni su Pasolini*, Sestante, Ripatransone, 1997, pp. 23-40.

(a cura di), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.

Sotto il segno di Molière: il latino di Pasolini, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di Id., Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, pp. 145-163.

Traina, A., *Recensione a Plauto, «Il Vantone»*, «Convivium», 33, 1965, p. 221.

Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1970.

Forma e suono. Da Plauto a Pascoli, Pàtron, Bologna, 1999.

Trento, G., *Pasolini e l'Africa. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Mimesis, Milano-Udine, 2010.

Trevisan, G., *Il teatro dell'io. Mito, sacro, tragico. Su «Edipo all'alba» di Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di A. Felice e G. Guccini, Marsilio, Venezia, 2012, pp. 37-44.

Ubersfeld, A., *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, Paris, 1978.

Ward, D., *A Poetics of Resistance. Narrative and the Writings of Pier Paolo Pasolini*, Associated University Press, London, 1995.

Zoboli, P., *La rinascita della tragedia. Le versioni dei classici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Pensa, Lecce, 2004.

