

La sintesi politica ed esistenziale nell'*Orestide* di Pasolini

Maria Cecilia Angioni
Cagliari

ABSTRACT

This paper aims to explore the link between the political progression and the psychoanalytic one in Pasolini's *Oresteia* translation (1960): the political *synthesis* between an archaic world and its antithesis towards a new civic order (symbolized by the change of the Furies in *Eumenides*) is the same as the psychoanalytic *synthesis* among obsession, love and joy, assured by the Reason, symbolized by Athena. The discussion is led by a philological analysis of the semantic shifting between the Aeschylus' text, through the French translation of P. Mazon (which Pasolini used as a basis to translate) and the specific language of Pasolini's translation. The effort underlines the complete coincidence of the two levels, the political and the psychoanalytic one, underlined in the trilogy and materialized in the personal evolution of Orestes. The 'sequel' tragedy *Pilade*, proposes a different point of view: the *synthesis* is not possible anymore. Hence, a political (fascism, neo-capitalism) and psychoanalytic (*Pilade*'s inaction) failure occurs; Athena's 'inspired' Reason (that involves the legacy of the Frankfurt's school debate) collapses.

KEYWORDS: Pasolini, *Orestide*, *Pilade*, Aeschylus, *Oresteia*

È con molta gratitudine nei confronti di chi ha organizzato le giornate in onore di Carles Miralles che qui espongo parte delle idee discusse tra di noi mentre lavoravo, con la sua preziosa supervisione, alla traduzione di Pierpaolo Pasolini dell'*Oresteia* di Eschilo.

L'analisi della traduzione è stata fatta verso per verso, comparandone il testo con quello greco e quello della traduzione di P. Mazon, principalmente.¹ Quando il testo di Pasolini si allontana significativamente da questa traduzione e dal testo greco, emerge un intenzionale slittamento semantico ri-

1. Pasolini dichiara di usare la traduzione di Mazon per la costruzione del suo testo, ma disponeva anche delle edizioni di Thomson e di Untersteiner.

spetto al testo d'origine. Con Carles Miralles decidemmo di lavorare per parole e non per temi perché questa ci sembrava la maniera migliore di trovare riferimenti di senso dentro il testo e, partendo da qui, poter costruire un tessuto di nuclei concettuali a livello più ampio.²

In generale, rispetto al testo eschileo, Pasolini riduce il complesso sistema etico che rendeva problematiche le azioni dei personaggi sulla scena,³ in modo da far emergere la propria interpretazione politica della trilogia che, resa da lui stesso esplicita nella premessa alla traduzione,⁴ non è originale,⁵ né, dal punto di vista eschileo, corretta.⁶ Tuttavia, la creazione di una lingua 'parallela' a quella di Eschilo permette a Pasolini di indagare in modo profondo la condizione dell'uomo e della società, tessendo una rete di nuclei di senso che, se pur diversi da quelli del testo di partenza, procedono lungo la trilogia in modo organico, costruendo un testo autonomo e potente.⁷

Qui si cercherà di mettere in luce come la sintesi politica⁸ che Pasolini

2. Per quel che riguarda le premesse metodologiche del lavoro, rimando alle prime pagine di un mio articolo, ANGIONI 2019, 135-152.

3. Il complesso sistema etico è risolto a favore di un destino già stabilito e che muove i personaggi sulla scena; in questo modo emerge non tanto il *perché* delle azioni, quanto il *come*; cf. ANGIONI 2014, 31.

4. Cf. FUSILLO 2008, fondamentale per un approccio alla traduzione, cui si aggiungano MOROSI 2016, e in generale, GRECO 2009 e CONDELLO 2012, che analizzano il testo da un punto di vista più specificatamente linguistico, con un'approfondita comparazione con la lingua greca.

5. È noto che l'interpretazione politica della trilogia deriva da Thomson (influenzato dalla lettura de *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato* di Engels e del *Matriarcato* di Bachofen) in particolare dal saggio *Aeschylus and Athens* (1916) e dal testo della trilogia con traduzione e commento (1938) edito dallo studioso inglese. La traduzione italiana del saggio data al 1949 e suscitava (e suscita ancora) vivaci polemiche nel mondo culturale interessato al teatro antico.

6. Cf. MEDDA 2004, 114-116 che brevemente cita i punti deboli dell'interpretazione pasoliniana. L'aspra critica di DEGANI 1961, pur mettendo in luce alcuni difetti del testo, non è condivisibile, perché appare scorretto considerare da un punto di vista filologico un testo che non vuole essere filologico, quanto, piuttosto, poetico. Inoltre, DEGANI 1961, 188 sostiene che Pasolini non traducesse il greco, quanto piuttosto direttamente il francese di Mazon; l'analisi di questo articolo, e in generale, la critica smentiscono tale atteggiamento; cf. anche MOROSI 2016, 179-183.

7. Cf., per esempio, il *fil rouge* della legge, del diritto e del potere in ANGIONI 2014 o l'importanza del tema dell'antitesi in MOROSI 2016 o, ancora, il modo in cui Pasolini affronta il tema della guerra in ANGIONI, «Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini: la guerra nell'*Oresteia*», in corso di pubblicazione su *Ítaca, Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*.

8. Tale idea, che Pasolini espone nella sua *Nota del traduttore* (SITI; DE LAUDE 2001, 1007-1009), è indagata in FUSILLO 2008, 49-50; ma cf. anche BELTRAMETTI 2008, 87 in generale sul tema del 'permanere e modificarsi'.

leggeva in Eschilo, cioè il passaggio da una società arcaica ad una democratica, senza però perdere l'elemento antico, coincide con il percorso che porta l'uomo — Oreste — dall'ossessione fino alla pace e all'amore:

L'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (che 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 evoluta.⁹

La dimensione politica si fonde completamente con quella psicoanalitica, com'è da aspettarsi da un poeta in cui l'eterodossia marxista si fonda su una costante considerazione di se stesso in una prospettiva marcatamente esistenziale.¹⁰

Il discorso sarà articolato prima nell'analisi di varie sezioni di versi,¹¹ *Ag.* 174-83 (=192-202 P.), *Ag.* 975-1000 (=1006-1021 P.), *Eum.* 525-37 (= 543-54 P.), *Eum.* 931-36 (=936-942 P.) in modo da seguire la 'lettura psicoanalitica' che sottende alla sintesi che Pasolini avvertiva in Eschilo; poi, la ricerca si soffermerà sul personaggio di Oreste, cifra di tale sintesi, attraverso la lettura di *Ch.* 1021-25 (= 999-1004 P.), *Ch.* 609-13 (=624-28 P.) e *Eum.* 236 (= 234 P.).¹²

1

vv. 174-83 (=192-202 P.)

Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων

9. Cf. *Nota del traduttore*, SITI; DE LAUDE 2001, 1009.

10. D'altra parte, la *notice* dell'*Agamemnon* di Mazon, fondamentale per comprendere la traduzione di Pasolini, iniziava: «Agamemnon est le drame de l'angoisse» (MAZON 2009¹⁰ [1925], 3.).

11. Il testo greco è quello messo a stampa in MAZON 2009¹⁰ [1925]; i versi di Pasolini sono citati da SITI; DE LAUDE 2001 e presentano un numero progressivo apposto da me, funzionale all'analisi dei passi.

12. Tuttavia, l'approccio 'psicoanalitico' alla trilogia è testimoniato lungo tutta la traduzione e non riguarda solo nuclei di senso che fondano l'evoluzione della sintesi eschilea, ma, più profondamente, un atteggiamento costante nella lettura del testo; cf. per esempio, *Eum.* 188-89 P. in cui il testo greco diceva, riguardo alle Furie, che il loro aspetto corrispondeva all'attitudine, πᾶς δ' ὑφηγείται τρόποσ / μορφῆ (vv. 192-93, «Et tout votre aspect y répond» in Mazon), Pasolini vi aggiunge l'opposizione tra 'dentro' e 'fuori': «E, quello che siete *dentro*, appare / *fuori* nei vostri volti»; in *Ch.* 1030 P. ed *Eum.* 36 P. il movimento del corpo è tradotto in Pasolini in un movimento dell'anima, mettendo a fuoco l'orrore da un punto di visto psichico e interno.

nome di dio, è il saggio vero!
 È stato Lui a darci la ragione 195
 se è per Lui che vale la legge:
 solo chi soffre, sa.
 Quando, in fondo al sonno,
 il rimorso s'infiamma,
 è in esso, inconscio, la coscienza: 200
 così si attua la violenza d'amore
 degli dèi al tribunale dei cieli.

È la ragione (e non la saggezza, τὸ φρονεῖν) il dono del dio e il risultato del processo di sofferenza è il sapere (e non l'esser saggi, σωφρονεῖν); l'asse del discorso si sposta da una norma di comportamento fino a un processo d'acquisizione della ragione — simbolicamente rappresentata da Atena — che si concluderà alla fine della trilogia. Pasolini traduce μνησιπήμων πόνοσ con 'il rimorso' (v. 199 P.),¹⁶ ma l'espressione 'è in esso, inconscio, la coscienza' (v. 200 P.) è autonoma dal testo di Eschilo (καὶ παρ' ἄκοντασ ἦλθε σωφρονεῖν, 'la sagesse en eux, malgré eux, pénètre' in Mazon): il rimorso, dunque, quando 's'infiamma' produce l'apparizione della coscienza dentro se stesso, nonostante ci si trovi ancora nello stato dell'incoscienza, ancora 'in fondo al sonno'. La ragione, dunque, si trova alla fine del processo per cui dal rimorso allo stato incosciente del sonno si arriva alla coscienza. La polarità incoscienza/coscienza si trova anche nella traduzione di *Eum.* 931-36 (=936-42 P.) e in quella di *Eum.* 531-37 (=549-54 P.) di cui si parlerà in seguito: si tratta di manipolazioni che vogliono — dice Fusillo — «rappresentare l'inconscio come fonte di angoscia atavica, che può degenerare se non è controllata da una coscienza di valori»;¹⁷ soprattutto, però, se si analizza tale antinomia nella prospettiva dell'intera trilogia, emerge che proprio da questa tensione scaturisce la sintesi che Pasolini leggeva in Eschilo: da una parte il mondo incosciente dominato dal rimorso (o dal terrore come in *Ag.* 988-1000 = 1006-21 P.), legato alla monarchia di Agamennone e alle Erinni, dall'altra il mondo cosciente regolato dalla ragione che si instaurerà con Atena alla fine della trilogia, la sintesi consiste nel permanere dell'elemento irrazionale in Atena.¹⁸

16. Cf. MAZON: 'le douloureux remords'.

17. Cf. FUSILLO 1996, 199.

18. Tale elemento irrazionale permane nelle *Eumenidi* e compare nella stessa Atena. Nella traduzione del terzo stasimo delle *Eumenidi*, la processione è un' 'ebbra processione' (v.

L'inserzione del 'tribunale' riprende, con un errore d'interpretazione, l'espressione di Mazon 'barre céleste'¹⁹ e anticipa il tribunale per la prima volta umano, che Atena istituirà e in cui, finalmente Oreste potrà essere salvato dalla propria ossessione; e ancora, la 'violenza d'amore'²⁰ di qui si evolverà sino allo 'slancio d'amore' di Atena (*Eum.* 932 P. e 975 P., che traduce προφρόνως dei vv. 927 e 968),²¹ con cui Atena decide di far rimanere le Eumenidi nella città. Questi versi, come si vede, costruiscono una rete di riferimenti che assumono un senso profondo alla luce dello sviluppo della trilogia.

2

Ag. 975-1000 (=1006-1021 P.)

τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδωσ	975
δεῖμα προστατήριον	
καρδίας τερασκόπου ποτᾶται,	
μαντιπολεῖ δ' ἀκέ-	
λευστος ἄμισθος αἰοιδά,	
οὐδ' ἀποπτύσας δίκαν	980
δυσκρίτων ὄνειράτων	
θάρσος εὐπειθές ἴ-	

1010 P.) e persino in Atena si conserva un elemento irrazionale: simbolo della Ragione, tuttavia, la gioia la fa tremare: «Udendo ciò che con slancio d'amore / promettono a questa città, io tremo di gioia» (v. 975-76 P.). Thomson (cf. THOMSON 1966, I, 59), legando tale scena alla processione delle Panatenaiche, sottolineava, invece, che la gioia di tale festa è una gioia misurata, molto differente da quella dei culti bacchici.

19. Talvolta nella traduzione capita di leggere errori grossolani che deriverebbero da una scorretta lettura del francese di Mazon (cf. in generale DEGANI 1961); tuttavia, a ben vedere, molto spesso si tratta di volute forzature del testo. Qui l'errore è a prima vista palese: 'barre céleste', infatti, in francese può anche indicare la 'sbarra' del tribunale, mentre in greco σέλιμα indica una panca di una nave o un trono (cf. LSJ, 1590, 'seat, throne' o 'the upper planking of a ship, deck'); FRAENKEL 1950, 108-110 dimostra che si tratta del senso proprio dell'ambito marinaro, ma cf. anche BOLLACK; JUDET DE LA COMBE 1981, 232 che suggerisce di leggere come un'unica unità semantica l'espressione σέλιμα σεμνόν, in cui l'aggettivo determina la natura dell'oggetto con l'evocazione «d'une vague transcendance divine». Il nuovo commento di Medda riprende la questione e, sulla scia di Fraenkel, aggiunge altri dati per dirimere definitivamente l'incertezza a favore del banco del timoniere che si trova più in alto rispetto alle panche dei rematori. In ogni caso, rimane il dubbio, alla luce del 'tribunale' che giudicherà Oreste, se si tratti di un brutto errore di lettura del francese o di una voluta — per quanto discutibile dal punto di vista del testo di Eschilo — inserzione di Pasolini.

20. Cf. v. 182 χάρις βίαιος, tradotto da Mazon 'violence bienfaisante'.

21. L'espressione di Pasolini certamente tiene conto della traduzione di Mazon al v. 927: 'J'obéis à l'amour que je porte'.

ζει φρενὸς φίλον θρόνον;
 χρόνος δ', ἐπεὶ πρυμνη-
 σίων ξυν ἐμβολαῖς
 ψαμμίας ἄμπτα, παρή- 985
 βησεν, εὐθ' ὑπ' Ἴλιον
 ὄρτο ναυβάτας στρατός.

Πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων
 νόστον, αὐτόμαρτυς ὦν·
 τὸν δ' ἄνευ λύρας ὁμως ὑμνοῦδεῖ 990
 θρηῖνον Ἐρινύος
 αὐτοδίδακτος ἔσωθεν
 θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων
 ἐλπίδος φίλον θράσος.

Σπλάγχνα δ' οὔτοι ματά-
 ζει, πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν 995
 τελεσφόροις δίναις
 κυκλούμενον κέαρ·
 εὐχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς
 ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν
 ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον.²² 1000

Dopo che Clitemestra ha invocato Zeus perché porti a termine ciò che deve, il Coro manifesta la propria inquietudine: un terrore profetico gli vola intorno al cuore e questo presentimento non lascia che vi si sieda una sicurezza persuasiva. Da tempo l'esercito argivo è partito (strofa 1) e il Coro stesso è testimone del suo ritorno; allo stesso modo, però, sente dentro di sé il canto senza lira delle Erinni e, dal momento che il fondo dell'essere non parla invano, prega che tutto sia una menzogna, e che cada dalla propria aspettativa dentro l'abisso del non compimento (antistrofe 1).

22. Cf. MAZON 2009¹⁰ [1925]: «Pourquoi cette épouvante qui se lève ainsi devant mon cœur prophète et, obstinément, vole autour de lui? Pourquoi, sans ordre ni salaire, mon chant joue-t-il de devin? Pourquoi enfin ne puis-je pas cracher, comme on fait pour un songe obscur, et sentir une persuasive assurance s'asseoir au siège de mon cœur? Le temps est vieux déjà, où, sous les amarres ramenées à bord, s'envolait le sable, alors que vers Ilion s'élançaient nos marins en armes. Et c'est de mes yeux que j'apprends leur retour, je suis moi-même le témoin: et pourtant mon cœur au fond de moi-même chante le thrène sans lyre, que nul jamais ne lui apprit, le thrène de l'Érinys! Il ne sent plus, plein et douce, la confiance de l'espoir. Or, le fond de notre être ne nous trompe jamais, et le cœur qui danse une ronde folle sur des entrailles qui croient à la justice toujours, annonce une réalité. Mais puisse tout cela n'être que mensonge et, de ma pensée anxieuse, aller se perdre hors du monde réel!».

Perchè questo terrore che si erige davanti al mio cuore rapito e intorno gli vola cieco?	990
Perchè, senza invito, senza che nessuno lo paghi il mio canto è profetico?	995
Perchè mi è impossibile liberarmi, come da visioni magiche, e sentire la sicurezza vitale al centro del mio cuore?	1000
È un'ora lontana quella in cui sotto gli ormeggi trascinati a bordo, volava la sabbia il giorno della partenza della flotta greca.	1005
Adesso lo vedo coi miei occhi, ne sono testimone, ch'è l'ora del ritorno: eppure dal mio cuore sgorga un lamento mortale, senza strumento, quello che cantano le Erinni.	1010
Ho perduto ogni gioia, ogni speranza. E il canto che sgorga dal nostro profondo non inganna mai.	1015
Il cuore che inconscio danza alla coscienza del giusto e del vero, prefigura sempre i fatti reali. Ma mi faccio l'augurio che finisca in niente questo mio disperato pensiero	1020

In greco l'anima 'canta' (ὕμνωδεῖ v. 990) un θρῆνον Ἐρινύος, mentre Pasolini, introducendo il metaforico 'sgorga' associa il lamento mortale (θρῆνον Ἐρινύος) all'immagine del gorgo che si trova in greco poco dopo (vv. 996-97, τελεσφόροις δίναις / κυκλούμενον κέαρ). Pasolini costruisce richiami usando la stessa metafora ai vv. 1014-15 P.: 'E il canto che sgorga / dal nostro profondo', quando traduce l'idea di σπλάγγνα del v. 994. Ancora, qui non traduce

αὐτοδίδακτος ‘non insegnato da nessuno’ (v. 991), molto significativo,²³ come neppure ἔσωθεν, v. 992, ‘au fond de moi-même’ (Mazon), ma, con l’introduzione della metafora del lamento che ‘sgorga’²⁴ ne riprende in qualche modo il senso; la menzione della profondità è spostata più avanti, al v. 1015 P. (dal nostro profondo).

Successivamente, il concetto greco della ἐλπίδος φίλον θράσος (in Mazon «pleine et douce, la confiance de l’espoir») è tradotto con la duplicazione di ‘ogni’ e con la menzione della gioia e della speranza: «Ho perduto ogni gioia, ogni speranza» (v. 1013 P.). La gioia non è presente in greco e il senso è differente: mentre il Coro eschileo rimpiange la sicurezza relativa alla propria capacità di giudizio, quello di Pasolini parla della perdita di una positività di stampo esistenziale. Ora, se si amplia la cornice di senso al macrotesto della trilogia, si nota che Pasolini nella strofe precedente traduceva θάρσος εὐπειθές v. 982 (‘persuasive assurance’ di Mazon), che si lega alla ἐλπίδος φίλον θράσος di qui, con ‘sicurezza vitale’ (v. 999 P.); il concetto si oppone a «lamento mortale/quello che cantano le Erinni», che traduce il θρήνος delle Erinni (v. 991). Pasolini, dunque, sovrappone alle antinomie del testo greco sicurezza/terrore prima (strofe), e speranza/canto della Erinni dopo (antistrofe), le coppie ‘sicurezza vitale/terrore’ prima, e ‘gioia e speranza /lamento mortale’, dopo; l’opposizione del greco è dilatata semanticamente sino ad arrivare all’opposizione vita/morte. Non si tratta, dunque, di sicurezza, quanto, invece, della possibilità stessa di vivere, come dimostra il fatto che alla fine del canto Pasolini ritorna su quest’idea (cf. ‘nessuna idea di salvezza’ v. 1048 P.).²⁵ Ora, la

23. Il fatto che il canto scaturisca senza che nessuno l’abbia insegnato implica l’idea di un canto spontaneo, che procede dal dio, dunque, profetico. L’aggettivo rimanda a Od. 22, 347, in cui Femio si definisce ‘autodidatta’, ispirato dalla divinità; così, secondo FRAENKEL 1950, 446, emergono la natura e l’origine della conoscenza della legge morale. Nell’*Oresteia* spesso i canti di terrore rivelano una verità profonda, che non procede da un’impressione soggettiva, ma da una dimensione divina, come il canto di Oreste in *Ch.* 1024-2, cf. DI BENEDETTO 1978, 235 ss.

24. L’immagine del gorgo è significativa in Pasolini, che la usa nella traduzione per rendere l’idea di un sentimento profondo, spesso legato a uno stato angoscioso, cf. *Ag.* 1009 P., 1014 P., 1141 P., 1329 P., *Ch.* 195, 486 P., *Eum.* 362 P. Cf. anche *Eum.* 367 P., riferito concretamente dalle Erinni al sangue che sgorga (‘beviamo il suo sangue / che tiepido sgorga’; e i vv. *Ag.* 1140-41 P.: «Nel mio cuore s’ingorga una corrente / d’agonia, come quella del ferito [...]»). Inoltre, cf. *Ag.* 1245 P., in cui Cassandra afferma che la voce d’Apollo «fa vorticare la sua tempesta di voci».

25. L’espressione traduce il concetto espresso da οὐδὲν ἐπελομένα nei vv. 1030-34: νῦν δ’ ὑπὸ σκότῳ βρέμει / θυμαλγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελομέ- / να ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσειν /

gioia, nella traduzione di Pasolini, insieme alla sfera semantica della serenità e della lietezza contribuisce a costruire il concetto dell'amore, che, si vedrà, è il punto d'arrivo della trilogia.

Nei vv. 994-1000 (= 1017-21 P.) il Coro dice che le viscere (σπλάγχνα) non parlano invano: il cuore (κέαρ), vicino o sopra una mente che 'sente la giustizia' (ἐνδίκους φρεσίν), balla con giravolte (κυκλοούμενον), che avranno compimento (τελεσφόροις δίναις); desidera che dalla propria aspettativa (ἐλπής, 'pensée anxieuse' in Mazon) il presentimento possa cadere sino al non compimento, come menzogna (ψύθη). Semplificando gli elementi del greco,²⁶ la percezione si articola secondo una sorta di stratificazione: le giravolte del cuore costituiscono una maniera profonda, ma instabile, di sentire; quando vi si unisce una mente conforme a giustizia (πρὸς ἐνδίκους φρεσίν) il suo vortice porta al compimento, cioè il cuore è 'profetico'. Si tratta del presentimento della rovina, tanto che il Coro desidera che ciò sia nient'altro che menzogna, negando, di fatto, ciò che prima ha avvertito. Alla percezione della rovina, dunque, si contrappone la visione dei fatti: il Coro ha visto il ritorno della flotta (πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων v. 988), il presentimento si oppone alla realtà.

La traduzione di Mazon forza il testo: la danza del coro è 'une ronde folle' e le φρένες ἐνδίκου diventano 'croient à la justice'. Pasolini legge Mazon e Untersteiner da cui prende l'idea del 'giusto e vero'²⁷, ma si allontana abbastanza da entrambi. La follia della danza è trasformata nell'incoscienza del cuore, cui si contrappone la 'coscienza del giusto e del vero' (v. 995 πρὸς ἐνδίκους φρεσίν).

La coppia antitetica coscienza/incoscienza sostituisce il processo percettivo viscere/cuore, forse troppo complicato per un pubblico moderno: esiste un livello cosciente del giusto e del vero, profondo, sopra il quale si trova un cuore che ancora non ne è cosciente. Rispetto al greco la massima è più generale e, tralasciando la modalità della percezione, descrive piuttosto uno svi-

ζωπυρουμένας φρενός, «au lieu de gémir dans l'ombre et la douleur, sans pouvoir espérer qu'un avis salutaire se déroule jamais de ma poitrine en feu», Mazon; «ora invece esso [il mio cuore] mormora nell'ombra colmo di dolore e senza speranza di compiere mai niente di opportuno con la mente in fiamme», MEDDA 2004⁹ [1995].

26. Il κέαρ, in questo caso, insieme a σπλάγχνα, costituirebbe la sede degli elementi instabili e tumultuosi (nonostante la specificazione di οὐ ματᾶζει al v. 994 ne faccia molto di più che la sede delle funzioni emozionali), cui si contrapporrebbero le φρένες come elementi 'solidi e fissi' (cf. per una discussione dettagliata del passo, FRAENKEL 1950, II, 447-50).

27. «È il cuore davanti al senso del giusto e del vero che batte col ciclo frenetico portante la meta», UNTERSTEINER 1946.

luppo psichico; si tratta dello stesso processo che porterà Oreste alla propria salvezza.

La coppia coscienza/incoscienza è la stessa che si trovava nella traduzione di Ag. 174-83 (la norma del τῷ πάθει μάθος, ma cf. anche oltre in *Eum.* 534-37 = 550-54 P.): la conoscenza è generata lì (vv. 198-202 P.) dal rimorso, mentre in questi versi dal terrore.

Il Coro, ora, si trova nell'età arcaica dominata dalle Erinni e in questa prospettiva l'uso di 'disperato' (v. 1021 P. «che finisca in niente questo mio disperato pensiero»), assente nel greco, per qualificare il proprio pensiero è significativo perché la sfera semantica della 'disperazione' è legata da un lato al lessico con cui sono presentati Agamennone e la spedizione troiana,²⁸ dall'altra al modo di qualificare le Erinni, il cui canto è definito 'canto disperato' in *Eum.* 310 P (μοῦσαν στυγερὰν v. 308), con cui questo verso ha un evidente legame.

La sfera dell'incoscienza, dunque, è legata da una serie di riferimenti semantici al mondo primitivo delle Erinni (come anche le categorie concettuali dell'ossessione, della disperazione e dell'atrocità),²⁹ che risulterà superato e assimilato solo alla fine della trilogia; lo sviluppo 'psichico', quindi, coincide con quello politico.

Dunque, nonostante vi sia un processo di sviluppo, attraverso cui il Coro si potrà definire 'cosciente', tale coscienza, per ora, non lo porta oltre una conoscenza di segno negativo. E, alla fine della sezione lirica, il Coro afferma che: « [...] ora nella tenebra mormora / conscio che nessuna idea di salvezza / il fuoco che l'arde potrà estinguere» (vv. 1047-49 P.), che corrisponde ai vv. 1029-34 νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει / θυμαλγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελομέ- / να ποτὲ καίριον ἐκτολυπέουσιν / ζῶπυρουμένας φρενός. Se il tema della salvezza è suggerito da Mazon,³⁰ quello della coscienza è autonomo e funzionale allo sviluppo di tale nucleo concettuale nella trilogia.

3

Eum. 525-37 (= 543-54 P.)

μήτ' ἄναρκτον βίον

525

28. Cf., per esempio, Ag. 258 P. (del piccolo agnello paragonato a Ifigenia), 441 P. (dei tumulti dell'esercito che si imbarca), 590 P. (del riposo dell'esercito), 840 P. (della vendetta che sopravvive a Troia).

29. Cf. ANGIONI 2014, 34, n. 15 e MOROSI 2016, 191-93.

30. Cf. MAZON 2009¹⁰ [1925]: «au lieu de gémir dans l'ombre et la douleur, sans pouvoir espérer qu'un avis salutaire se déroule jamais de ma poitrine en feu».

μήτε δεσποτούμενον
 αινέσης.
 παντί μέσῳ τὸ κράτος θεὸς ὤπασεν, ἄλλ'
 ἄλλα δ' ἐφορεύει.
 ζύμμετρον δ' ἔπος λέγω.
 δυσσεβίας μὲν ὕβρις τέκος
 ὡς ἐτύμως, ἐκ δ' ὑγιεί- 535
 ας φρενῶν ὁ παμφίλος
 καὶ πολύευκτος ὀλβος.

La tirannia è oscura,
 ma oscura
 è anche l'anarchia: 545
 è al sentimento della
 misura che dio dà forza,
 vittoria sui contrari.
 Non mi stanco di urlare:
 l'angoscia nasce 550
 dall'incoscienza,
 nasce dalla coscienza
 quella felicità
 ch'è la meta mortale

Il testo, in modo evidente, è nuovo:³¹ Pasolini afferma che la tirannia, come anche l'anarchia, sono oscure; la soluzione è la sintesi, la misura, la vittoria sui contrari. I due tipi di potere sono legati all'incoscienza che genera angoscia; la meta, la felicità, risiede nella coscienza, cioè, nella misura. Il piano psicoanalitico ed esistenziale coincide in modo chiaro e netto con quello politico.

4

I due piani si sovrappongono, ancora, nella traduzione dei vv. 931 ss., delle *Eumenidi*: subito dopo che Atena, finalmente, è riuscita a piegare la vo-

31. Mazon traduceva: « Ne consens pas plus à vivre dans l'anarchie que sous le despotisme. Partout triomphe la mesure: c'est le privilège que lui ont octroyé les dieux, le seul qui restreigne leur pouvoir capricieux. Et n'est-il pas à propos de le répéter ici? s'il est avéré que la démesure est fille de l'impiété, la saine raison au contraire a pour fils le bonheur aimé qu'appellent tous les vœux humains». In Mazon il discorso si mantiene su un piano, per così dire, etico (il βίον greco, 'vivere'), mentre Pasolini, che inverte i termini tirannia e anarchia, afferma una verità constatata: 'la tirannia è oscura' (e con l'aggiunta dell'idea dell'oscurità). Il passo è analizzato anche in ANGIONI 2014, 29.

lontà delle Furie, esse accettano di abitare, benevole, nella città; la dea allora parla della loro funzione nei confronti dei crimini, proclamando che

[...] ὃ δὲ μὴ κύρσας
 βαρέων τούτων οὐκ οἶδεν ὄθεν
 πληγαὶ βιότου· τὰ γὰρ ἐκ προτέρων
 ἀπλακήματά νιν πρὸς τάσδ' ἀπάγει,
 σιγῶν <δ'> ὄλεθρος καὶ μέγα φωνοῦντ'
 ἐχθραῖς ὀργαῖς ἀμαθύνει. 935

Pasolini traduce il passo tralasciando le complesse implicazioni etiche sul tema della colpa e della punizione in Eschilo,³² interpretando da un lato in modo superficiale che le Erinni puniscano le colpe antiche, ma dall'altro inserendo, ancora una volta, la coppia coscienza/incoscienza:

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, 940
 malgrado i gridi della sua coscienza,
 può portarlo ad un'oscura rovina.

I nuclei semantici sono sbilanciati verso l'idea della barbarie del passato, nel mondo dominato dalle Furie che sta per finire (v. 937 P. 'primordiali divinità', lontanissimo dal greco βαρέων τούτων, 'divinités terribles' in Mazon; v. 939 'barbarie dei padri' lontano da ἐκ προτέρων / ἀπλακήματά, 'les crimes de ses pères' in Mazon); l'inconscia empietà' che rischia di portare alla rovina l'uomo, nonostante la coscienza gridi, sembra significare il rischio di tornare al passato della barbarie: la tensione tra coscienza e incoscienza è cifra del passaggio passato/presente, della sintesi che si sta per compiere.

5

Ora, facendo un passo indietro nella trilogia, in Oreste si concretizza il passaggio dalla follia incosciente fino alla coscienza; dalla parte finale delle *Coefore* in poi, nel testo di Pasolini si nota un'intensificazione degli elementi

32. Cf. l'articolo di GARRIGA 2018, che discute lo *status quaestionis* e propone una lettura filosofica e originale del passo.

che dipingono il giovane come folle, sia per mezzo di alcuni slittamenti semantici,³³ sia, per esempio, attraverso una dizione anacolutica, marcata da pause sospensive.³⁴

Nella *rhesis* di Oreste di *Ch.* 1021-44 (= 999-1023 P.) si perde, come già avveniva per il terzo stasimo dell'*Agamennone*, l'intera fenomenologia della percezione e dal nucleo concettuale colpa/punizione, pertinente, diciamo, al diritto, si arriva a una prospettiva, di nuovo, psicoanalitica.

Ἄλλ' ὡς ἂν εἰδῆτ' - οὐ γὰρ οἶδ' ὅπῃ τελεῖ	1021
ὥσπερ ζῶν ἵπποις ἠνιοστροφῶ δρόμου	
ἔξωτέρω· φέρουσι γὰρ νικώμενον	
φρένες δύσαρκτοι· πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος	
ἄδειν ἐτοῖμος, ἢ δ' ὑπορχεῖσθαι κρότῳ -	1025

Guarda... io non so come questo finirà...	
Ma è come quando si guidano i cavalli, in corsa,	1000
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	

Nell'*incipit* del discorso di Oreste il verbo iniziale sospeso («Guarda... io non so come questo finirà...», v. 999 P.) sottolinea l'inquietudine del giovane rispetto al greco e al francese («Mais, sachez-le bien - car je ne sais, moi, comment tout finira») e la comparazione dei vv. 1022-23 (ὥσπερ ζῶν ἵπποις ἠνιοστροφῶ δρόμου / ἔξωτέρω), che marca lo stato d'animo del giovane diviene quasi anacolutica (vv. 1000-01 P. «Ma è come quando si guidano i cavalli, in corsa / e si esce di strada...»); proseguendo, le φρένες δύσαρκτοι (v. 1024),

33. Cf. v. 1016 ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν (= vv. 992-93 P. «io tremo: per i miei atti, per il mio rimorso, / per tutta la stirpe», il rimorso è un elemento autonomo nella traduzione; inoltre, gli oggetti che suscitano il tremore del giovane risultano interni alla sfera della propria soggettività: per i *miei* atti, per il *mio* rimorso / per tutta la *mia* stirpe). L'Oreste di Mazon mirando ai fatti da una prospettiva esterna, difendeva i propri atti come 'giusti' (cf. MAZON 2009¹⁰ [1925], 119, n. 2), mentre in Pasolini, tali fatti appartengono alla propria coscienza e cominciano a suggerire la paura che, per ora solo accennata nel tremore, dopo sarà esplicitata in tutta la sua grandezza (cf. v. 1003 P. 'la Paura', cf. oltre). Ancora, cf. per esempio, il termine μόχθος (v. 1020), che diventa in Mazon 'peine' e in Pasolini 'ansia' (v. 998 P.).

34. Per esempio, nella traduzione dei vv. 1021-44 (= 999-1023 P.), in cui comincia a emergere la follia di Oreste: Pasolini usa per ben sei volte la pausa sospensiva.

‘esprits indociles’ in Mazon, divengono ‘le mie forze scatenate’ (v. 1001 P.). Ancora, nella traduzione di *Cb.* 1024-25³⁵ Pasolini introduce l’immagine del ‘cuore che trema’: «Davanti al cuore c’è solo / la Paura, con il suo canto, e il cuore che trema, / a sentirlo... » (vv. 1002-04 P.). Il passo, come rimarca Mazon in una nota che rimanda a *Ag.* 997,³⁶ risponde alla complicata ‘fenomenologia’ dei sentimenti; e come accadeva per *Ag.* 997 ss., anche qui Pasolini la tralascia: la paura è personificata e la danza si è fatta tremore. Il testo, ancora una volta, esplora la dimensione psicoanalitica ed esistenziale dell’animo di Oreste.

6

vv. 609-13 (= 624-28 P.)

Ἦδη σὺ μαρτύρησον· ἐξηγοῦ δέ μοι,
Ἄπολλον, εἴ σφε σὺν δίκη κατέκτανον· 610
δρᾶσαι γάρ ὥσπερ ἔστιν οὐκ ἄρνούμεθα·
ἀλλ’ εἰ δικαίως εἶτε μὴ τῆ σῆ φρενὶ
δοκε τόδ’ αἶμα κρῖνον, ὡς τούτοις φράσω.³⁷

Ah, dio, tu sei qui testimone...Aspetto da te
la parola che mi faccia capire cosa ho fatto... 625
Io non posso negare la nuda verità:
ma se ho spanto giustamente o ingiustamente
questo sangue, tu solo, a me, a tutti, lo puoi dire!

Dopo aver ucciso Clitemestra, Oreste invoca Apollo: mentre in greco il giovane esprimeva il dubbio sulla giustizia della propria azione (v. 610, Mazon: ‘l’ai-je tuée justement?’), in Pasolini questi appare, invece, totalmente perduto, non capisce ciò che ha fatto. È possibile, allora, che Oreste si trovi nella condizione esistenziale tratteggiata prima, nel secondo stasimo delle *Eumenidi*, quella dell’incoscienza che genera angoscia, cioè, nello stadio che precede la coscienza; proprio come — se possiamo seguire il parallelo tra la sfera esistenziale e sociale che Pasolini sembra suggerire — il mondo che ancora non ha compiuto il passaggio sino alla Ragione-Atena.

35. Mazon ha κρότω al v. 1025, congettura di Abresch, mentre **M** ha κότω, e traduce: «l’Épouvante est là, devant mon cœur, toute prête à chanter, et lui à bondir, bruyant, à sa voix».

36. Cf. MAZON 2009¹⁰ [1925], 120, n. 1.

37. Mazon traduce: «A toi de témoigner. Éclaire-moi, Apollon : l’ai-je tuée justement ? Le fait en lui-même, je ne le nie pas. Mais à ton esprit le meurtre paraît-il, ou non, justifié ? Prononce, et à ceux-ci je le ferai savoir».

Ora, portando tale discorso fino alle ultime conseguenze, a livello politico il processo di sintesi termina con la concordia, nella pace che le Eumenidi custodiranno, mentre a livello esistenziale, il processo di acquisizione della coscienza terminerà con la gioia, con l'amore tanto celebrato nella versione di Pasolini: dall'amore appassionato ma atroce di Clitemestra ed Elettra, infatti, si arriva all'amore prima di Apollo (v. 87 P. 'garanzia d'amore', cf. *Eum.* 87 ποιεῖν εὖ) e poi al potente amore di Atena (*Eum.* 932 P. e 975 P. 'slancio d'amore', che traduce προφρόνως, rispettivamente, di *Eum.* 927 e 968). D'altra parte, quando Oreste finalmente dirige la parola alla dea, le ingiunge: «accogli con amore l'ossesso» (cf. *Eum.* 236, δέχου δὲ πρηνεμένως ἀλάστορα, cf. Mazon «accueille le maudit avec bienveillance»³⁸).

Dunque, il cerchio si chiude: il passaggio dalla società arcaica e brutale di Agamennone e Clitemestra a quella della ragione, in cui le Erinni/Eumenidi staranno con Atena, si reifica in Oreste, quando dall'ossessione recupera la ragione, per mezzo del potente strumento dell'amore/gioia.

La storia narrata attraverso Eschilo terminava con questa 'confortante' sintesi (democrazia e amore); tuttavia, gli interrogativi trovati nell'*Oresteia* continuavano ad affascinare Pasolini che deciderà da un lato di riproporre la storia degli Atridi — con le parole di Eschilo³⁹ — negli *Appunti per un'Orestide africana*,⁴⁰ dall'altro di continuare la trilogia scrivendo il *Pilade*, dramma del 1966-70.⁴¹ Questa nuova tragedia, molto complessa, è la *mise en scène* del potere, come si conquista e si perde, illustra come non sia possibile la sintesi operata da Atena: la contraddizione rimane così com'è, senza solu-

38. Sull'importanza dell'amore nella traduzione, cf. MOROSI 2016, 226-29.

39. La voce fuori campo di Pasolini recita sopra le immagini il testo della propria traduzione di Eschilo.

40. Cf. FUSILLO 2008, 56-64 e MEDDA 2004, 126.

41. Cf. ANGIONI 2014, 40, tale dramma, composto a partire dal 1966, narra gli avvenimenti posteriori alle *Eumenidi*: l'alleanza tra Atena e Oreste finisce per produrre un benessere nuovo e feroce, tirannico nell'appropriazione della volontà, persino dei più rivoluzionari; assume le forme di un potere neocapitalista, mentre Elettra retrocede sino a quel fascismo contro il quale tanto aveva combattuto — il vecchio mondo delle Furie. Pilade, la 'Diversità fatta carne', lo scandalo — chiaramente portatore della matrice dell'autore — rimane solo e constata come qualsiasi lotta per il potere porti dentro di sé la sconfitta. Così, si abbandona, come succede necessariamente all'uomo tragico contemporaneo, all'inazione. Sul tema, cf. FUSILLO 1989, 214-33, VITALI 2004, 59 ss. e SICILIANO 2004, 69-76. Lo strumento espressivo, afferma Pasolini, continua a essere la lingua di Eschilo, come dichiara egli stesso in un'intervista, cf. il documentario *Il mestiere di Dioniso: Vittorio Gassman e Elena Zareschi*, AFI (Archivio Fondazione Inda/Siracusa), 2005, min. 10:48 ss.

zione.⁴² Il punto che non tiene è proprio la Ragione-Atena:⁴³ nel I episodio Oreste racconta al Coro il processo, l'assoluzione e la trasformazione delle Furie alle Eumenidi; poi accenna al ruolo della Ragione: non si tratta di una ragione severa e fredda, quanto piuttosto della sorella, delirante e ispirata, una follia «dell'uomo che sogna / una follia feconda e lieta», che supera la 'follia della paura' delle Furie.⁴⁴ Il problema è che questa follia/ragione si perde in Elettra che torna indietro sino ad abbracciare l'irrazionalismo del padre e si perde in Oreste, che ne fa uno strumento tecnico al servizio della produzione; i due fratelli diventano i simboli, rispettivamente, del fascismo e del capitalismo. Dunque, questa Ragione-folle (e questo amore) non può essere, e Pilade è sconfitto, e con lui la Ragione: «Che tu sia maledetta Ragione, / e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio» sono gli ultimi due versi del dramma.

La ragione moderna, dunque, è piuttosto uno strumento capace di razionalizzare l'esistenza — e la produzione; perciò il processo che porta dalla ribellione di Oreste al capitalismo è lo stesso che trasforma la ragione in ragione tecnica.

Ora, la lettura marxista-thomsoniana della trilogia apre un ampio spazio all'indagine di come la Ragione, dolorosamente conquistata, si possa corrompere sino a cadere nella doppia catastrofe fascismo/capitalismo. È il grande e doloroso interrogativo che anima la scuola di Francoforte,⁴⁵ con Max Weber e soprattutto con l'analisi di Adorno-Horkheimer, con la dialettica dell'illuminismo, con il dibattito intorno alla scofitta della ragione oggettiva che ha lasciato il passo a una ragione strumentale, funzionale al potere.⁴⁶

42. A meno che non si sviluppi in un altro mondo come l'Africa degli *Appunti per un Orestide africana* (1968-69); l'Africa degli anni '70, ancora non del tutto conquistata dal neocapitalismo imperante in Occidente, può essere l'unico spazio/tempo in cui riproporre la stessa storia con il finale 'progressivo' che Pasolini leggeva nella trilogia.

43. Tale conclusione è stata già affrontata in ANGIONI 2014, 40-41.

44. Parallelamente, lo 'slancio d'amore' di Atena al termine delle *Eumenidi*, in cui già traspariva la sua forza ('slancio') contraddittoria, si farà in Pilade «un terribile, / sanguinario, puro, disperato, amore».

45. SICILIANO 2004, 74 avvicina Pasolini alla scuola di Francoforte per quel che riguarda il ruolo specifico dell'arte, che dovrebbe 'articolare l'inarticolabile'.

46. L'influenza di questo gruppo di filosofi, che animava il dibattito culturale dell'epoca, si sente in tutta l'opera di Pasolini: da un lato l'eco di Marcuse sull'ultimo proletariato che è rimasto veramente rivoluzionario e sull'unidimensionalità dell'uomo moderno, dall'altro si avverte la ricerca di Wilhelm Reich nell'indagine sulla dominazione fascista in chiave psicoanalitica e sessuale di *Salò e le 120 giornate di Sodoma*.

In conclusione, la traduzione della trilogia eschilea ha in modo sottile e potente provocato in Pasolini una ricerca di senso sull'uomo; domande avvertite così pressanti da essere sviluppate successivamente nel *Pilade*. Ancora, dopo aver frequentato parola per parola la relazione tra i due testi, mi sembra che la potenza dei versi di Pasolini risieda nella capacità di costruire sulle *parole* di Eschilo una lingua⁴⁷ che esprime la riflessione profonda e dolorosa sulla vicenda esistenziale e politica di un uomo che si interroga su se stesso, la ragione e la società che vuole costruire, che lo ritrae in un processo di acquisizione, in una costante tensione.

Il dramma, sembra suggerire Pasolini, è politico, e lo è perché è esistenziale, psicoanalitico, perché affonda le proprie radici nel fondo dell'essere umano, che pertiene al livello della tensione tra coscienza e incoscienza.

BIBLIOGRAFIA

- M.C. ANGIONI 2014, «Dret, Llei i poder a la història dels Atrides segons P.P. Pasolini», *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 30, pp. 29-42.
- M.C. ANGIONI 2019, «Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini: la guerra nell'*Orestea*», in C. GARRIGA; P. GILABERT BARBERÀ (edd.), *Tragèdia i articulacions del tràgic*, Barcelona, pp.135-152.
- A. BELTRAMETTI 2008, «La storia incomincia là dove finisce. Fascinazione per l'antico e impegno nel presente», *I Quaderni di Dioniso*, 1.
- J. BOLLACK; P. JUDET DE LA COMBE 1981, *L'Agamemnon d'Eschyle*, I- II, Lille.
- F. CONDELLO 2012, «Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi, tra fatti e leggende», *Semicerchio*, XLVII, 2, pp.
- E. DEGANI 1961, «Recensione a Eschilo, *Orestiade*, di Pier Paolo Pasolini», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, vol. 39.
- V. DI BENEDETTO 1978, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*. Torino.
- V. DI BENEDETTO ; E. MEDDA 2002² [1997], *La tragedia sulla scena, la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino.
- E. FRAENKEL 1950, *Agamemnon*, Oxford.
- M. FUSILLO 1996, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze 1996.
- M. FUSILLO 2008, «L'*Orestea* secondo Pasolini: l'utopia di una sintesi», *I Quaderni di Dioniso*, 1/2008, pp. 49-65.

47. MEDDA 2004, 116 mette in rilievo come il lascito più importante della traduzione sia proprio «la ricerca di linguaggi atti a rappresentare lo strato culturale primitivo».

- C. GARRIGA 2018, «Imbattersi nelle Erinni, Aesch. *Eum.* 932-33», in S. NOVELLI (ed.), *Eschilo. Ecdotica, esegesi e performance teatrale*, Amsterdam.
- G. GRECO 2009, «Il prologo dell'Agamemnone di Eschilo nella traduzione di Pier Paolo Pasolini: alcune considerazioni», *Sem.Rom* XII, 1, pp. 159-174.
- P. JUDET DE LA COMBE 2001, *L'Agamemnon d'Eschyle : Commentaire des dialogues*, Paris.
- P. MAZON 2009¹⁰ [1925]. *Eschyle, Tragédies, Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, Paris.
- E. MEDDA 2004⁹ [1995], *Eschilo, Oresteia*, intr. di V. DI BENEDETTO, trad. e note di E. MEDDA, L. BATTEZZATO, M.P. PATTONI, Milano.
- E. MEDDA 2004, «Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un'Orestia africana», in E. FABBRO (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine.
- F. MOROSI 2016, «Vittoria sui contrari; note all'Orestia di Pier Paolo Pasolini», in *MD*, 77, pp. 177-231.
- C. RIBA 1934, *Ésquil. L'Oresteia*, trad. de C. RIBA sobre el text est. i rev. per P. MAZON, Barcelona.
- E. SICILIANO 2004, «Pilade, politica e storia» in E. FABBRO (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine.
- W. SITI; S. DE LAUDE 2001, *Pier Paolo Pasolini. Teatro*, Milano.
- G. THOMSON 1966² [1938], *The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam-Praga.
- M. UNTERSTEINER 1946, *Eschilo. Le tragedie*, Milano.
- L. VITALI 2004, «La colpa, il sacrificio e il destino degli anteroi nel teatro tragico di Pasolini», in E. FABBRO (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine.