



L' Orestea d'Èsquil a la traducció de Pier Paolo Pasolini

Maria Cecilia Angioni

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Universitat de Barcelona
Departament de Filologia grega

Tesi doctoral

L'ORESTEA D'ÈSQUIL A LA TRADUCCIÓ
DE PIER PAOLO PASOLINI

presentada per:
Maria Cecilia Angioni

director:
Dr. Carles Miralles Sola

programa:
Cultures i Llengües del món antic i la seva pervivència

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ: Introducció Pasolini i l' <i>Orestea</i> , <i>La Nota del traduttore</i> (1959), Metodologia	i-vii
CAPÍTOL I. Agamèmnon	1-228
CAPÍTOL II. Coèfores	229-356
CAPITOL III. Eumènides	356-432
CONCLUSIONS: Els personatges: Agàmemnon, Clitemestra Traducció: dislocació de conceptes, temes i imatges recurrents Llengua Amor, Guerra La història dels Àtrides com a desenvolupament polític i existencial	433-460
BIBLIOGRAFIA	461-466

INTRODUCCIÓ

L'exercici de la ciència filològica ha produït i continua produint texts que tenen com a ambició llegir un text grec que sigui proper de l'original. Aquesta producció ha esdevingut en ella mateixa objecte d'estudi i, de manera anàloga a d'altres ciències, s'ha desenvolupat un prolífic debat sobre la història de la filologia i la tradició dels estudis; tal perspectiva, lluny d'ésser un replegament de la ciència sobre si mateixa, palesa com la constitució d'un text, que implica *ipso facto* una interpretació, és lligada de manera imprescindible, a part dels diferents *préalables* estètics i filosòfics, al context social i antropològic en què ella, al seu torn, s'inscriu.

D'altra banda la tragèdia, a part d'ésser objecte d'estudi de la filologia, pertany, elaborada de nou o posada en escena, a una literatura nova que, partint del mite tràgic, el recrea incessantment. Sovint s'ha parlat generalment de "mite"; no és, però, només la història d'un heroi que es reprèn, sinó més aviat la perspectiva que d'aquell heroi té el poeta tràgic: quan s'elabora "el mite" de Medea o bé d'Èdip o d'Orestes, no es tracta senzillament de llur història arribada fins a nosaltres, sinó de la poesia i de la sensibilitat d'Eurípides, d'Èsquil i de Sòfocles, que ens n'ofereixen la pròpia interpretació. Els poetes tràgics tenien a disposició un patrimoni d'històries, els poetes moderns tenen a disposició la poesia tràgica, per reinterpretar-la o per allunyar-se'n de manera autònoma.

Òbviament, es dona també el cas de creacions que prescindeixen - a vegades, però només aparentment - de l'influència dels poetes tràgics, com passa per exemple quan es fan nous drames, amb un tema que no existia antigament (o bé que no ens ha arribat), com és el cas del *Pilade* de Pasolini o de la *Crisotemi* de Ritsos.

El subjecte tràgic, com l'art en general, està lligat a un context històric ben definit. De manera, però, problemàtica i complexa, sobreviu a les mutacions

de la societat i continua, des de la seva distància, a parlar i a interrogar l'home modern. Aquesta característica, posada en relleu per Marx¹, ha estat discutida pregonament per Vidal-Naquet en el seu breu assaig *Il soggetto tragico: storicità e transistoricità*², en què l'estudiós sintetitza brillantment la capacitat de la tragèdia de representar constantment un lloc de recerca de sentit per l'home de cada època:

«[nella tragedia] viene messo a nudo il gioco di forze contraddittorie alle quali l'uomo è sottoposto perché ogni scelta, ogni cultura, allo stesso titolo di quella greca, comporta tensioni e conflitti. Attraverso questa via, la tragedia propone allo spettatore un interrogativo di portata generale sulla condizione umana, i suoi limiti, la sua necessaria finitezza. Essa porta in sé, nel suo intento, una specie di sapere, una teoria relativa a questa logica illogica che presiede all'ordine delle nostre attività di uomini. Vi è tragedia quando, attraverso la costruzione di questa esperienza immaginaria che costituisce una trama, con la sua progressione drammatizzata, attraverso questa *mimesis praxeōs*, come dice Aristotele, questa simulazione di un sistema coerente di azione successive che conducono alla catastrofe, l'esistenza umana accede alla coscienza, insieme esaltante e lucida, tanto del suo inestimabile valore quanto della sua estrema vanità»³.

Obviament, la tragèdia és, també, *política*: així era quan els Atenesos assistien al drama, entès com “fenomen social total”, i segueix sent-ho cada vegada que ha estat reproposada, elaborada, inserida dins un context modern o representada segons el text original (però, quin text? en quina edició?) amb costums antics. Als anys “calents” del segle XX, quan l'*engagement* polític era militant, l'estudi de la tragèdia ha respost a aquesta necessitat d'esforç, n'hi ha prou amb citar els exemples dels volums de Miralles, de Citti, de Thomson, de De Ste Croix, de Di Benedetto⁴. Paral·lelament a l'estudi crític del text, però, la tragèdia d'Èsquil ha esdevingut una tragèdia *altra*, un

¹ Cf. Marx 1963 [1847], 235-66.

² Cf. Vernant-Vidal Naquet 1991 [1986], 65-76.

³ Vernant-Vidal Naquet 1991 [1986], 75-76.

⁴ Cf. per exemple Thomson 1949 [1940] e 1979 [1945], Miralles 1968, Citti 1979, Di Benedetto 1978, De Ste Croix 1981.

paradigma mític dins la situació moderna.

La tragèdia grega sobreviu al món modern no només pel treball ecdòtic proposat pels filòlegs, sinó també - i amb una difusió molt més àmplia - mitjançant les traduccions i les *mise-en-scène*, molt nombroses, i mitjançant el nou públic que llegeix o que va al teatre.

Estudiosos com ara Flashar⁵, Bierl⁶, o bé Taplin, Hall, Macintosh⁷, només per esmentar-ne alguns, han començat una nova perspectiva d'estudis, que enfoca la recerca sobre la proposició en clau moderna del drama grec. Aquesta plètorà d'estudis, tanmateix, posa alguns problemes d'ordre metodològic: per exemple, a la recensió del llibre de Bierl *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche* (2004), que dona un detallat i agut examen de la re-funcionalització escènica de la trilogia esquilea, Daria Bertolaso es demana, en conclusió, quant l'inquietud de perdre l'immens patrimoni cultural produït pel segle XX⁸ influeix sobre tal perspectiva d'estudi; s'interroga també sobre la possibilitat d'una nova hermenèutica del drama antic, per tal que la seva re-funcionalització no produeixi només «risultati di rilievo in merito alla cultura teatrale del Novecento (o del secolo di volta in volta preso in esame), dunque all'interno del settore delle discipline dello spettacolo».

A això caldria afegir que l'indagació de la re-semantització de la tragèdia sovint es fa a partir d'un text donat *ex silentio*. Que es tracti del text de sortida (la tragèdia àtica), o bé del d'arribada (el drama modern), tant l'un com l'altre semblen indagats pregonament pel que fa a la funció política dels actes dels nous herois creats per a l'escena moderna, sobre la funció ideològica de

⁵ Cf. Flashar 1991.

⁶ Cf. Bierl 1996 e 2004.

⁷ Cf., per exemple, Macintosh 1997, Hall-Macintosh-Taplin 2000 e Hall-Macintosh-Wrigley 2004.

⁸ «La frenetica raccolta e l'assidua catalogazione di documenti, materiali illustrativi, recensioni, riferimenti bibliografici – anche allo scopo di creare archivi informatici consultabili sulla rete e accessibili non solo agli specialisti –, che si registrano tra la fine del secolo scorso e l'alba del nuovo secolo (e nuovo millennio), ricordano l'ansia enciclopedica delle più proficue operazioni culturali ed editoriali di impronta positivista, esprimono forse la condivisibile paura della perdita del vastissimo patrimonio culturale lasciato dal Novecento».

la represa del drama, sobre les noves solucions escèniques, sobre el desenvolupament dins la cultura moderna d'una història que es representava a l'Atenes del segle V; la indagació, però, sembla deixar de banda - o no posar-hi la atenció deguda - les paraules del drama: la tragèdia grega sembla reduïda a "mite".

Tanmateix, «la tragedia è fondamentalmente poesia, consiste in parole che si dicono o si cantano, e come tale è il risultato dell'esercizio del proprio mestiere da parte di alcuni poeti attici. Ogni tragedia è, prima di tutto, poesia. Certamente il vedere, l'apparenza, l'immaginare, formano parte dello spettacolo che, nella festa, costituisce la tragedia e per questo, assieme alla commedia, che ne condivide tale caratteristica, è rappresentata in un "luogo per vedere", che è il teatro⁹».

El drama àtic és un conjunt inseparable de paraula poètica, música, dansa, una *performance* vehiculada sobretot per les paraules. Èsquil, Sòfocles i Eurípides eren poetes, com ho eren, cadascú demostrant una manera diferent d'apropar-se a la tragèdia grega, Riba, Espriu i Pasolini. El poeta, com el director, s'apropa abans que res al text, a la paraula. L'operació bàsica de la transposició del drama antic a un teatre modern – o a un cinema o a un nou text – és abans que tot la traducció, l'hermenèutica del text, a què segueix una elaboració del tot personal.

La recerca que aquí es proposa, doncs, vol partir del text, assumint-lo com a espai d'indagació central i fonamental per tal d'entendre com el vers d'un poeta del segle V a. C. sigui encara dens de sentit per a un poeta del segle XX. Pasolini deia el seu teatre "teatro delle parole", en oposició al teatre naturalista burgès – i al d'avantguarda també – i quan posa en escena, a través del llenguatge cinematogràfic, l'*Edipo re*, o *Medea*, o encara, l'*Orestea*, s'apropa ara a les paraules de Sòfocles, ara a les d'Eurípides o bé d'Èsquil, les tradueix, les combina amb paraules noves. Aquesta perspectiva "textual"

⁹ Cf. Miralles 2009, 10

constituirà, doncs, el punt de partida de la recerca, de manera que el text antic sigui examinat en un diàleg constant amb el text d'arribada, en una dialèctica que posi la centralitat a la poesia.

PASOLINI I L'ORESTEA

Sobre la lectura política de la trilogia no hi ha dubtes, atès que és el mateix poeta qui l'afirma amb força: «il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico»¹⁰.

Pasolini, com suggereix ell mateix¹¹, ha estat fortament influït¹², no només per l'edició de Thomson, sinó també pel seu assaig *Aeschylus and Athens* que, publicat al 1941, ha obert un gran debat sobre una interpretació de tipus marxista de la tragèdia. L'arrel d'aquesta manera d'entendre l'*Orestea* es pot trobar al pensament d'Engels, que dedica a l'*Orestea*, als seus *Scritti sull'arte*, un article amb títol *La dissoluzione del matriarcato e la tragedia greca di Eschilo*. En aquest article analitza la tesi de Bachofen segons la qual la trilogia esquilea documentaria el passatge, en forma dramàtica, des d'una societat matriarcal a una patriarcal. A aquest aspecte, diguem-ne social, en la elaboració thomsoniana, s'afegeix el pròpiament polític del desenvolupament de les formes de govern, des de les arcaïques fins a les democràtiques.

En una perspectiva com aquesta, el mite d'Orestes és considerat per Pasolini com a símbol «di un passaggio da una società primitiva, dominata dai sentimenti primordiali, oscuri, irrazionali, simboleggiati dalle Erinni, a una nuova società statale democratica, guidata dalla Ragione (Atena) e fondata su moderne istituzioni umane ed elettive: il tribunale, l'assemblea, il

¹⁰ Sobre això la crítica ha treballat molt, cf., per exemple, l'indispensable Fusillo 1996, 181 ss., Siciliano 2006, Berti 2008.

¹¹ A la *Nota del traduttore* Pasolini diu que tenia al seu escritori, quan treballava, l'edició de la *Orestea* de Thomson, juntament amb la de Mazon i amb la traducció de Mario Untersteiner; cf. *Nota*, 1007.

¹² La frequentació de les idees thomsonianes resulta a més ben documentada pel carteig entre el director Lucignani i l'estudiós anglès; cf. Pasolini 2001, 1215-16.

suffragio»¹³. El punt culminant d'aquest passatge és la transformació de les Erínies en Eumènides.

Tal dinàmica és present a la traducció del 1959, com ho és també, mitjançant un llenguatge diferent, a la producció cinematogràfica dels *Appunti per un'Orestide africana* (1968-69).

El cinema ofereix al poeta un doble avantatge en relació a la seva expressivitat; d'una banda la possibilitat d'un allunyament creatiu del text de partida, d'una altra el de poder ambientar "políticament" l'història d'Orestes dins la modernitat, escollint de manera autònoma espai, temps i lloc de l'acció. Aquesta modernitat consisteix en l'Àfrica negra dels anys '60, un país encara arcaic, però amb la possibilitat, segons Pasolini, de desenvolupar la seva història en una direcció democràtica, oportunitat ja perduda per al món occidental, dominat per l'excés de consumisme capitalista.

El *fil rouge* entre la traducció del '59 i la producció dels *Appunti* és bàsicament el text: les seqüències filmiques sovint tenen per coment els versos d'Èsquil. No és casual, doncs, que una recerca de tipus textual *strictu sensu* sobre la traducció i sobre el passatge de les paraules a les imatges, hagi estat feta no tan sols per Massimo Fusillo (*La Grecia secondo Pasolini*), sinó també per estudiosos de la tradició esquilea o clàssica (Degani, Bonanno, Medda, Beltrametti).

LA NOTA DEL TRADUTTORE (1959)

A la *Nota del traduttore* Pasolini explica el problema lingüístic que trobava: d'una banda tenia pressa, tenia només pocs mesos i, consegüentment, el seu apropament al text és condicionat pel seu «profondo, avido, vorace istinto». Afegeix, a més, que tenia tres texts al seu escriptori, l'edició de Paul Mazon, la de Mario Untersteiner i la de Thomson. En cas de discordança entre el text i l'interpretació, escollia la que li agradava més. Admetia, llavors, la seva

¹³ Cf. Medda 2006, 109.

incorrecció filològica («peggio di così non potevo comportarmi») i la seva «timidezza» davant la llengua d'Èsquil.

Seguidament, ens informa de manera més específica sobre els criteris de la seva traducció: el to sublim és rebaixat en un to civil, es tracta d'un «avvicinamento alla prosa, alla locuzione bassa, ragionante». Pasolini afirma considerar la llengua esquilea com a funcional en relació a la perspectiva política, negant que sigui «eletta» o expressiva - al contrari, és per ell «estremamente strumentale» - i poc després explica que la al·lusivitat de la dicció esquilea, lluny de tendir vers un raonament mític i poètic, «è [teso] verso un conglobamento di idee molto concreto e storicamente verificabile». D'aquí en endavant el discurs caurà sobre el sentit polític de la trilogia: els personatges són considerats ara com a figures humanament plenes, potentment definides, i alhora indefinides, ara, sobretot, com a símbols o eines per expressar de manera escènica unes idees, «per esprimere quella che oggi chiamamo ideologia».

L'interpretació segueix, com ja s'ha dit, la tesi de Thomson, és a dir l'oposició entre una societat primitiva on domina l'element primordial, instintiu i fosc (les Erínies), lligat al món uterí de la mare, i una altra societat reglada per la Raó, que pertany al món viril (Atena, nascuda directament del pare); el contrast entre aquests dos tipus de societat porta a la victòria de l'última. No es tracta, però, d'una oposició frontal, sinó més aviat d'un conflicte que permetrà englobar, adquirir, modificar – i no esborrar – l'arcaic¹⁴. «L'incertezza sostanziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia o della fantasia nella società evoluta».

METODOLOGIA

Proposarem una anàlisi esticomètrica de la traducció i n'assenyalarem els passatges on la dicció esquilea està modificada tot provant d'explicar-ne els

¹⁴ Sobre aquesta manera d'entendre l'arcaic, cf. Beltrametti 2008.

motius (estilístic, de contingut, etc.), d'aïllar els llocs on Pasolini innova respecte al text d'origen per tal de portar-lo fins a les seves actituds expressives. El punt de partida serà sempre el text grec, i entre aquest i el de Pasolini, esmentarem el de Mazon, punt intermedi necessari per entendre el procés de traducció. A dalt, com a "superestructura" l'interpretació de Thomson.

Tanmateix, el treball de Pasolini traductor no s'ha de confondre amb el del filòleg¹⁵, la seva traducció no ha d'ésser llegida a la llum d'un rigor filològic que no li pertany i que no pretén. Ell mateix n'avisava el lector a la *Nota*; a més, la seva traducció està pensada per a l'escena, una escena moderna que en aquells anys havia de parlar a un públic contemporani d'institucions democràtiques. Tot i així, hom veurà que en molts llocs la traducció de Pasolini s'apropa al text d'Èsquil de manera contundent, i àdhuc corregeix el de Mazon¹⁶.

¹⁵ Aquesta mistificació ha portat a la notòria "condemna" de E. Degani, cf. Degani 1961.

¹⁶ Cf. infra, V, 448.

Es farà servir pel text grec l'edició de Mazon, a què fa referència Pasolini al moment

de traduir, i la seva numeració de versos; pel que fa al text de la traducció (Siti-De Laude 2001, *Orestíade*, 861-1004), on no figura cap numeració, s'ha procedit a una numeració autònoma. Per tal d'evitar confusions, els versos de la traducció seran indicats sempre amb la sigla "P."

Es farà sovint referència a la *Nota del traduttore* (Siti-De Laude 2001, 1007-09) i, per temes i arguments generals al capítol V de les conclusions, que serà indicat, justament, amb la xifra romana i el relatiu número de pàgina.

AGAMÈMNON

vv. 1-21 (= 1-28 P.), el guaita i el senyal de foc

La tragèdia s'obre amb la figura del guaita, que, posat a dalt de la teulada de la casa dels Àtrides, espera el senyal de foc que anunciï la conquesta de Troia; mentre implora als déus que termini el seu treball, finalment, veu el brill de l'alimara¹. Tot i així les seves paraules terminen amb un to inquiet: calla altres coses; la casa, si tingués veu clara, ben podria explicar-se.

Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,
ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν,
καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς 5
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι
ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν, ἀντολάς τε τῶν.
καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον,
αὐγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν
ἀλώσιμόν τε βᾶξιν· ὦδε γὰρ κρατεῖ 10
γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.
εὖτ' ἂν δὲ νυκτίπλαγκτον ἔνδροσόν τ' ἔχων
εὐνήν ὀνειροῖς οὐκ ἐπισκοπουμένην
ἐμήν – φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ,
τὸ μὴ βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνω – 15
ὅταν δ' αἰεῖδεν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ,
ὕπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος,
κλαίω τότε οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων
οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου.
νῦν δ' εὐτυχῆς γένοιτ' ἀπαλλαγὴ πόνων 20
εὐαγγέλου φανέντος ὀρφναίου πυρὸς.

Dio, fa' che finisca presto questa pena!
Da anni e anni sto qui, senza pace,
come un cane, in questo lettuccio
della casa degli Atridi ad aspettare.
Conosco ormai tutti i segni delle stelle, 5
specie di quelle che ritornano
con l'estate e con l'inverno, e in cui
traspare, di fuoco, l'altro mondo. So tutto, di loro,

¹ Cf. per l'anàlisi dels vv. 1-39 el dens i atent Greco 2009, que partint d'aquesta *rhexis* analitza en general les característiques principals de la traducció.

le nascite, i crepuscoli...E sono
 sempre qui: ad aspettare il segno 10
 della lampada, la fiammata che porti
 notizie da Troia, la parola vittoria!
 La stessa angoscia che prova una donna
 quando cerca l'amore. Ah, mentre sto qui,
 in questo letto bagnato di rugiada, 15
 che mi tiene, la notte, lontano dai miei
 in questo letto che che non conosce i sogni
 (è la paura, lei sola - e non il sonno -
 che vive, che non mi lascia mai chiudere
 le palpebre al sonno), se ho voglia 20
 di cantare, o di fischiettare, e così
 cercare, col canto, di vincere il sonno,
 invece, piango: perché penso al destino
 di questa casa, alla sua gioia di un tempo.
 Ah, vedessi oggi la fine della mia pena, 25
 e splendesse il fuoco, segnale di gioia!

Es nota des de *l'incipit*² la voluntat de donar un aspecte més contemporani al drama: Pasolini tradueix Θεοῦς del v. 1 amb "dio", com constantment³, traslladant, doncs, a l'esfera d'una genèrica, moderna divinitat l'esment contextualitzat de Zeus. Amb més precisió, Fusillo nota que la constant traducció de termes com Zeus o temples amb «Dio» i «chiese», mostraria més aviat el recurs de la poètica pasoliniana a la religiositat pagesa⁴.

En lloc de l'articulada invocació (vv. 1-7) del text grec, en Pasolini es troba la concisa exclamació «Dio fa' che che finisca presto questa pena!» que, cloent en un únic vers el desig del guaita, connota d'una urgència immediata, major en comparació amb l'original esquileu, aquest desig; a més, en comparació amb la hipotàxi del grec, en Pasolini l'interpunció (punts fermes als vv. 4 i 8 P.; punts

³ Zeus sempre és dit «dio»; pels altre déus el tractament és diferent: Efest, per exemple, és dit «dio del fuoco» (v. 310 P.), i Ares «dio della guerra (v. 677 P.) o bé «dio della Morte» (v. 472 P.); Hermes conserva el seu nom (cf. v. 547 P., i *Cho.* 601 P.), com Apollo (*Cho.* 785 P.); a les *Eumènides* el temple sempre és dit «chiesa». Cf. Albini 1979, 53, Fagioli 1980, 15-18, ambdós citats per Fusillo 1989, 195.

⁴ Fusillo 1999, 195.

suspensius al v. 9 P.) dóna al ritme un to concitatiu que eixampla encara més l'urgència del guaita.

En Pasolini la repetitivitat de l'acció és donada per la locució temporal «Da anni e anni» (v. 2 P.), que reprèn de manera evident el francès de Mazon («depuis de si longues années»), mentre que a Èsquil es trobava φρουρᾶς ἐτείας μῆκος (“fa ja un any”); la notació «senza pace» (v. 2 P.), introduïda de bell nou⁵, d'una banda connota l'inquietud del guaita, i d'una altra ens porta directament al tema de la guerra que domina la primera tragèdia (i és un tema desenvolupat de manera autònoma per Pasolini)⁶.

El llenguatge resulta, com sovint en la poesia de Pasolini, una barreja de termes baixos i col·loquials i d'expressions elevades⁷: en grec el guaita diu que dorm «sui gomiti alla maniera di un cane (simplificat per Pasolini amb «come un cane») dalt de la teulada de la casa dels Àtrides, i només més endavant, al v. 13, Èsquil precisa que el guaita dorm a un εὐνής, una “jaça”, adjectivant el terme amb un compost altament poètic com νυκτίπλαγκτον. En Pasolini, en canvi, l'εὐνής és nomenat del v. 3 P. amb el diminutiu afectiu «lettuccio», que connota l'espera del guaita amb un lèxic familiar i baix. Tanmateix, més endavant l'estil s'eleva.

En els vv. 4-7 (= 5-9 P.) Pasolini “deconstrueix” la composició binària del grec, constituïda per les parelles *hivern-estiu* i *ocàs-alba*, inserint-hi la frase «in cui traspare, di fuoco, l'altro mondo», expressió del tot absent en el text d'origen. L'estil és altament metafòric i l'esment del foc s'enllaça amb el de la lluminositat present en Èsquil (λαμπροὺς δυνάστας «princeps lluminosos», precedentment omès com a qualificació de les estrelles), complicant-lo amb un sentit del tot nou en comparació amb el grec, on no compareixia ni un “altre món”, ni la idea

⁵ Tot i així, la referència a l'esfera semàntica de la guerra potser era suggerida pel terme φρουρᾶς, que qualifica amb un matís militar l'espera del guaita.

⁶ Sobre el tema de la guerra, cf. *infra*, V, 452-55.

⁷ Pasolini, a la *Nota del traduttore*, ens diu que posseïa com a llengua, l'italià de les *Ceneri di Gramsci* amb alguna sobrevivència expressiva de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*; en aquesta producció poètica, doncs, s'haurà de buscar el registre lingüístic de la traducció.

que les estrelles signifiquen per transparència alguna altra cosa⁸. Pasolini, llavors, sembla suggerir que mirar el cel estrellat pot portar a un coneixement d'un món *altre*. L'assemblea dels astres nocturns (v. 4 ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγουριν) esdevé «i segni delle stelle»: el *signe* és evidentment portador d'un significat molt més complex i ample que no pas d'un coneixement purament astrològic, connectat al seguiment natural de les estacions, que el φύλαξ esquileu sembla haver après⁹. Potser que l'esment dels mortals al v. 5 (βροτοῖς) hagi vehiculat la creació pasoliniana: el guaita esquileu enraona, de fet, sobre els astres en la seva funció de regular les temporades per als mortals, «per i mortali» (el datiu és d'avantatge); l'expressió, comuna en grec, pot haver suggerit la idea d'un altre món, el dels immortals.

Seguidament (vv. 10-11=13-14 P.) el guaita, en relació al senyal de foc que indiqui la victòria sobre Troia, explica: «perquè així imposa el cor d'una dona de mascle propòsit quan espera»¹⁰; Mazon tradueix «ainsi commande un cœur impatient de femme aux mâles desseins». L'expressió grega és difícil: el cor de dona de Clitemestra és ἀνδρόβουλον, és a dir és “de mascle propòsit”, i, alhora, ἐλπίζον “esperançós, que atén”. L'anàlisi del sintagma ha produït una plèthora de literatura exegetica, però Pasolini sembla deixar de banda l'interpretació del grec i fer servir una expressió del tot nova: «La stessa angoscia che prova una donna / quando cerca l'amore»; d'una banda resulta omès l'oxímoron *dona-mascle propòsit*, d'una altra són inserits de bell nou els temes de l'angoixa i de

⁸ Pasolini mateix parla de la seva manera de traduir «per anàlogia». En aquest cas, com en altres que s'esmentaran al coment, un element és en principi omès, retorna, però, poc després variat. Cf. als vv. 420 P., 558 P. ss, 599-600 P., 842-43 P., 992-93 P.; i *Cho.* 668 P., 1046-50 P.; *Eum.* 103 P. ss; i *infra*, V, 440-42.

⁹ El concepte del “signe” exerceix força fascinació en Pasolini, com a xifra que posa en relació la qualitat pregona de les coses i de l'ésser i la seva aparència fenomènica, cf. en la traducció cf. *Ag.* 5 P., 10 P., 314 P., *Cho.* 33 P., 432 P., 620 P., 903 P., 996, *Eum.* 306 P., 797 P. i *infra*, V, 444. No estic gens d'acord, doncs, que aquí Pasolini tradueixi amb «una sfumatura fiabesca» com diu Greco 2009, 166 (que però, posa en relleu, justament, la dialèctica entre llum i fosc al llarg de la traducció).

¹⁰ Així Riba; cf. També la traducció de Medda 1995: «così infatti impone il cuore di una donna capace di maschi pensieri, pieno di speranze».

l'amor buscat¹¹. També la referència implícita a Clitemestra, que des del principi, en Èsquil, s'imposa amb el seu voler (ὥδε γὰρ κρατεῖ) sembla dissolta. Pasolini treballa sobre el text ometent-ne una part (el manar i el mascler propòsit), canviant-ne el seu sentit principal i la sintaxi (introdueix una frase nominal de no tan fàcil comprensió), però en guarda una suggestió: per cert l'angoixa d'una dona que busca el amor procedeix de γυναικὸς [...]ἐλπίζον κέαο. El sentit d'aquests versos és difícil: el guaita compara la seva angoixa amb aquella que prova una dona quan busca l'amor. I, després, l'esment del lilit reporta al tema de l'amor. Es compara un sentiment precís, però referit a una dona genèrica i el text s'allunya de la referència explícita a Clitemestra: l'obliteració del nexa ὥδε γὰρ κρατεῖ sembla una omisió volguda de qualsevol referència a la reina i al seu poder. Tot i així, en aquesta dona, al principi del drama, no pot no amagar-se, anticipant-la, la figura de Clitemestra; de primera costa veure com Pasolini associa a la reina, tan forta i dolenta, trets d'una dona en cerca d'amor, quasi suggerint una mena de dolçor o malenconia en ella, introduint termes que dibuixarien una Clitemestra molt diferent en comparació amb la a què estem acostumats. Al llarg de la trilogia, però, Pasolini tensa la traducció de manera que, en efecte, en resulta una Clitemestra "diferent": terrible i gran, per cert, però alhora apassionada i enamorada¹².

Retornant a la imatge de la dona en cerca d'amor, la malenconia i la dolcesa resulten en contradicció amb els elements de signe negatiu que emergeixen dels versos (fatiga, angoixa, por, plor), en analogia amb alguns procediments poètics

¹¹ Els dos temes resulten molt importants a la traducció, cf. *infra*, conclusions,

¹² Sobre el personatge de Clitemestra, cf. *infra* V, 3-5. A la pel·lícula *Appunti per un'Orestide africana* (rodat en els anys '68 i '69) Pasolini al principi parla "dels fets de la tragèdia", i ahí diu que Clitemestra, mentre espera el retorn d'Agamèmnon, s'havia *enamorat* d'Egíst (cf. *Appunti*, min. 2.03); la perspectiva, llavors, es la de l'amor de la reina; tot i que el testimoni del film és de deu anys posterior, ens obre un punt de vista sobre la interpretació dels personatges que sembla ser confirmada per altres punts del text on es introduït de manera original el tema de l'amor Cf. *infra*, V, 437-40.

pasolinians¹³. Enzo Degani, criticant la versió pasoliniana de l'Orestea, feia justament l'exemple d'aquest vers per senyalar amb malícia un error de traducció¹⁴; per cert la dicció esquilea, tan emblemàtica i densa de sentit, és dissolta massa ràpidament. Potser, la idea li fou suggerida per una mala intepretació de la traducció de Headlam-Thomson¹⁵, però costa més pensar en un error de traducció que en un intencional canvi de sentit: si és veritat que el mateix Pasolini va admetre la seva passió instintiva ("devora el text com una fera") al moment de traduir, també resultaria de debò poc probable que justament els primers versos del drama fossin tan malament traduïts. D'altra banda, la inserció del principi del tema de l'angoixa és consegüent de la idea que Pasolini tenia de la mateixa: en la *Nota del traduttore* comenta que «L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale [...]», doncs reconeixent que l'angoixa té una funció central a la trilogia; tal interpretació és molt pròxima a la de Mazon, que el poeta, com ell mateix diu, tenia a mà en el treball d'estudiar i traduir Èsquil; el filòleg francès comença la *notice* de l'*Agamèmnon* senyalant «*Agamèmnon* est le drame de l'angoisse. L'angoisse y va croissant de scène en scène». Així, no sorprèn gaire que Pasolini introdueixi al discurs del guaita el concepte de l'angoixa, tot i que afebleixi l'insinuació aposiopètica - tan potent en el text esquileu - a la reina. D'aquesta manera el discurs del guaita ens presenta l'espera, la fatiga i l'angoixa de l'espera; els versos següents, amb les imatges del «letto che non conosce sogni», de la por que domina per tot arreu, del plor, ens endinsen a l'atmosfera angoixosa que s'estendrà al llarg de tota la trilogia.

¹³ A les *Ceneri di Gramsci* sovint es troba un procediment poètic d'aquest tipus; cf. per exemple, VI (*Me ne vado, tilascio nella sera*), «[...] e gruppi di militari vanno, senza fretta, / verso il monte che cela in mezzo a sterri / fradici e mucchi secchi d'immondizia / nell'ombra, rintanate zoccollette / che aspettano irose sopra la sporczia / afrodisiaca [...]».

¹⁴ Cf. Degani 1961, 192 i, en general, sobre el judici de Degani, Fusillo 1996, 196 e n. 48.

¹⁵ Així, Greco 2009, 166 i n. 24, que suposa que Pasolini, llegint la traducció anglesa amb desatenció, des de «So strong in hope / a woman's heart, whose purpose is a man's», que valdria «così forte nella speranza un cuore di donna, il cui fine è quello di un uomo», arribi a la seva interpretació.

Al v. 11 Pasolini tradueix *νυκτίπλαγκτον*, referit al llit, amb «che mi tiene, la notte, lontano dai miei». L'adjectiu valdria “que em fa vagar en la nit”, («[la meva jaça], esgarriada en la nit»)¹⁶ i indicaria el fet que el guaita ha d'aixecar-se sovint per verificar si arriba el senyal de foc, anunci de la victòria¹⁷. En aquest cas Pasolini sembla acollir superficialment la traducció de Mazon «sur cette couche [...] qui me retient la nuit loin de mon toit, qui ne connaît point, [...]», al seu torn poc precís interpretant *νυκτίπλαγκτον* amb dues imatges, la del llit que té el guaita lluny metonimícament de casa seva, i la de no tenir pausa. A més, el text resulta canviat per l'esment dels "meus", que sense altres elements d'exegesi caldrà entendre com a evocació del àmbit familiar del guaita, del tot absent en Èsquil.

vv. 18-19 (= 23-4 P.)

Una vegada més, es nota com, en el traduir, Pasolini deconstrueix el text grec i ho reconstrueix inserint-hi categories conceptuals diferents: el guaita, en Èsquil, diu que plany la desgràcia de la casa, ja no ben governada com antany¹⁸:

κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων
οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου.

invece, piango: perché penso al destino
di questa casa, alla sua gioia di un tempo

Pasolini desenvolupa el sintagma negació-adverbi-participi (οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου) en el concepte de la joia. La "joia" és del tot absent en el grec, en què s'esmenta la bona administració de la casa. Una mica més enllà la bona notícia, és a dir l'alimara que anunciï la conquesta de Troia, (v. 21 *εὐαγγέλου φανέντος*) és una altra vegada convertida en joia («[...] e splendesse il fuoco, segnale di gioia!»), ara mitjançant el text de Mazon, que portava

¹⁶ Riba.

¹⁷ Així Medda 1995.

¹⁸ També Mazon tradueix el sintagma grec amb «où ne règne plus le bel ordre d'antan».

«joie»¹⁹. La trilogia, es veurà, s'obre amb la joia perduda i es tancarà amb la joia retrobada a la processó de les Fúries ja fetes Eumènides²⁰.

En la *rhexis* següent del guaita el to resulta abaixat, coherentment amb el que deia el mateix Pasolini en la *Nota del raduttore*²¹: les perífrasis Ἀγαμέμνωνος γυναικὶ i Ἰλίου πόλις esdevenen més senzilles, «Clitennestra» i «Troia»; les imatges proverbials del dau que, llençat, compleix el "tres vegades sis", indicant el millor resultat possible, i la del «bou enorme que em trepitja la llengua»²², indicant reticència d'el que es conéix, són traduïdes amb «il dado gettato dal mio padrone ha vinto la sorte» i amb «ma sarò muto, su tutto il resto, come una tomba». Pasolini, doncs, contextualitza la proverbialitat del grec, recorrent a una més pròpia d'un públic modern, en aquest cas de nivell popular.

vv. 40-257 (=43-285 P.), la pàrodos

El cant del Cor, en grec, és estructurat en una secció d'anapestos (vv. 40-103) i en una altra de metres lírics (vv. 104-257), resulta organitzada en sis repeticions d'estrofa, antístrofa i epodo²³. Pasolini transposa el text amb una genèrica partició en seccions, aïllant les unitats del cant, tret que en la seqüència dels versos que descriuen el sacrifici d'Ífigenia, en què es segueixen sense solució de continuïtat 22 versos, que corresponen en grec a l'antístrofa ε i a l'estrofa δ.

A la pàrodos el Cor retorna enrere en el temps i narra els fets de la guerra de Troia: Agamèmnon i Menelau que han de venjar l'ofensa de Paris; ells, els vells de la ciutat que s'han quedat, febles, a Argos. Ara, però, veuen que la reina prepara sacrificis i es demanen el perquè; recorden el presagi de les aguiles, i

¹⁹ «...et le feu messenger de joie illuminer les ténèbres!».

²⁰ Cf. *infra* sobre *Eum.* 987.

²¹ A la *Nota* Pasolini diu que la seva tendència general ha sigut la de modificar constantment el to sublim en un to "civil", com una "desesperada correcció de qualsevol tentació classicista". En resultaria, llavors, un apropament a una locució baixa, raonant. En l'anàlisi de la traducció, en tot cas, es veurà que aquesta actitud no sempre és respectada i es senyalaran les seqüències de versos en què el to, per contra, resulta encimbellar-se.

²² Així Riba.

²³ En la cinquena repetició del esquema mètric falta l'epodo.

l'explicació que en va fer Calcas, esmenten la lleis de Zeus de la coneixença a través del patiment, i recorden el sacrifici d'Ífigenia, per tal de fer salpar la flota. De l'*incipit* del cant es poden notar algunes característiques que ho recorren tot. En primer lloc el ritme: sovint Pasolini introdueix anàfores, o, en general, figures de repetició (v. 53 P. «girano, girano», vv. 65-67 P. «quante...quante...quante»; vv. 89-90 P. «va...va»; vv. 97 P. e 101 P. «perché...perché», v. 179 P. «era quello era quello», v. 131 P. e 133 P. «riconobbe, riconobbe», vv. 151-52 P. «ed era, era», v. 267 P. «un'immagine, una muta immagine») allà on no hi eran en grec. En el cas dels vv. 46-47 P., per exemple, «doppia potenza / doppio trono e doppio scettro», la repetició anafòrica de la primera part dels composts διθρόνου i δισκήπτρου és eixemplada mitjançant la introducció «doppia potenza», que no hi era en grec i que Pasolini construeix a partir de l'expressió analítica del grec διθρόνου Διόθεν / καὶ δισκήπτρου τιμῆς ὄχυρόν ζεῦγος Ἀτρείδων («parella poderosa d'Àtrides, honorat per Zeus amb un doble tron i un doble ceptre», Riba).

Des del punt de vista semàntic es notan alguns arrossegaments del sentit en el passatge del grec al vers pasolinià; Agamèmnon i Menelau, junts en el sintagma «i due Atridi» (v. 45 P.), són presentats com «una coppia / spietata di nemici», mentre que l'expressió grega és μέγας ἀντίδικος (v. 41), traduïda per Mazon per «terrible adversaire»: emergeix, doncs, la voluntat d'introduir una connotació més negativa, referint-se més a la violència "despietada" que se'n desencadenerà que no pas a la grandesa i a la terrible potència dels dos reis. Es passa d'una perspectiva "jurídica" (ἀντίδικος)²⁴, per la qual l'expedició troiana és considerada com a justa, perquè volguda pels déus, fins a una visió en què es materialitza tota la violència de la guerra. De fet, en la part següent del cant

²⁴ Cf. Fraenkel 1950, II, 27-28.

també s'instisteix sobre el tema de l'atrocitat, que, juntament amb el de l'obsessió²⁵, resulta ser l'eix principal al voltant del qual el cant es desenvolupa.

Els vv. 48-56 de la traducció ben exemplifiquen la recerca de tal lliscament semàntic:

[...]στόλον Ἀργείων
χιλιοναύταν τῆσδ' ἀπὸ χώρας 45
ἦραν, στρατιῶτιν ἄρωγῆν,
μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη
τρόπον αἰγυπιδῶν οἴτ' ἐκπατίοις
ἄλγεσι παίδων ὕπατοι λεχέων 50
στροφοδινοῦνται
πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι,
δεμνιοτήρη
πόνον ὄρταλίχων ὀλέσαντες·²⁶

[essi] hanno raggiunto la sua terra
con mille navi, il cuore
ossesso, avidi di guerra: 50
come due avvoltoi – ciechi di dolore
sopra il loro nido manomesso -
che girano, girano in alto,
facendo fischiare al vento le ali
pazzi di pena, 55
alla vista, laggiù dei loro figli.

Ara el Cor recorda, a través de la comparació de dos voltors que veuen llur niada arrabassada dels petits amb la ira i la voluntat de guerra dels dos Àtrides; un déu - Apollo o Pan, o Zeus - guiarà les Erínies com a compliment de llur voluntat.

²⁵ El tema de l'obsessió resulta travessar tota la trilogia, aferent-se al món arcaic i irracional de les Erínies, però, ben mirat, el tema es troba sovint també associat als actes d'Agamèmnon o relativament a l'expedició troiana, considerats per Pasolini, l'un com a símbol d'una monarquia encara rústega, precedent l'estadi de l'instauració de la democràcia (Atena, Eumènides), l'altre com un acte sense sentit, desenvolupat per un poder excessiu. Sobre el tema, cf, *infra*, V, 455-60.

²⁶ Així Riba: «[Menelau i Agamèmnon] van fer salpar d'aquest país un estol argiu de mil vaixells, armat campió de llur causa. Fort, de dins al pit irat cridaven la guerra, a manera de voltors que en no fressat dolor per llur petits, alts sobre la niada, giravolten, vogats pel remeig de les ales, havent perdut el treball de guardar el jaç de llurs pollets».

Com es veu, a la traducció de Pasolini hi ha moltes innovacions respecte al grec: abans que tot és omès el significat del sintagma στρατιῶτιν ἄρωγίην, és a dir, «sostegno di soldati», present en la versió de Mazon («pour prêter à leur cause le secours des armes»); l'expressió μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη, que literalment vindria a dir “grandament cridant Ares del cor”, fent icasticament visible el crit de guerra dels dos Àtrides, esdevé «avidi di guerra», mentre que la menció del cor (ἐκ θυμοῦ κλάζοντες) és anticipada i acostada a la idea de l'obsessió, que no hi era en Èsquil: «il cuore ossesso, avidi di guerra».

Encara, el tema de l'obsessió resulta lligat amb la ceguesa que el dolor d'haver perdut els petits en la niada provoca en els voltors: Pasolini posa, en lloc del datiu de causa ἐκπατίοις ἄλγεσι, («per a l'altíssim dolor»), una adjectivació dels rapaços, descrits com a «ciechi di dolore»; i és des de ἐκπατίος, indicant pròpiament una cosa que es queda fora d'un percors, doncs, excessiu²⁷, concepte repres per Mazon («éperdus du deuil»), que s'arriba al sintagma pasolinià, «ciechi di dolore». Pasolini amplifica encara més aquest tema inserint una mica més enllà una altra aposició pel que fa als voltors, o sigui «pazzi di pena», que no troba correspondència en el vers esquileu.

La bonica imatge dels rapaços que volen, expressada mitjançant la metàfora dels remes de les ales, és suprimida, Mazon tampoc la recepta i tradueix de manera opaca «battant l'espace à grands battements d'ailes», però Pasolini, a través de la duplicació del predicat verbal («girano, girano in alto»), infon una nova icasticitat a la imatge: tot i ometre el *locus classicus*²⁸, reforça la sensació d'obsessivitat, aconseguida gràcies a la iteració del verb, que descriu el vol exasperant al cel dels voltors; i a sobre introdueix al text l'esfera auditiva («facendo fischiare al vento le ali»), fent encara més fosca la imatge dels rapaços.

²⁷ Cf. LSJ, 515, s.v. «out of common path, excessive».

²⁸ La metàfora, mitjançant Virg. *Aen.* 6.19 (*remigium alarum*) arriba fins al bonic vers dantesco «de' remi facemmo ali al folle volo» (*Inf.* XXVI, 125).

Llavors, Pasolini augmenta l'atmosfera de violència i atrocitat, posant en el text nuclis conceptuals diferents d'els del text de partença. D'aquesta manera, l'esdeveniment narrat pel Cor, o sigui el presagi de les àguiles, la consegüent ira d'Artemis, i el sacrifici d'Ifígenia, resulten aferents a una xarxa de sentit diferent. En Èsquil tot l'esdeveniment roda significativament al voltant de l'eix central de la *dike*, que forma la malla de referència en la qual el Cor confia per comprendre els fets, tot i que resulti que aquest sistema conceptual és del tot incoherent, amb la consegüent frustració en la recerca de sentit per part del Cor²⁹. De fet, els termes μέγας ἀντίδικος (v. 41) i στρατιῶτιν ἀρωγήν (v. 47) perteneixen al lèxic jurídic, i, en general, la característica jurídica de l'expedició és constantment evocada pels seus participants³⁰; en un tal context, l'Erínis "que en fi puneix" (ὕστερόποινον), enviada per Zeus, és garant del sistema de justícia. Com l'expedició és manada per Zeus *Xenios* (v. 70), l'Erínis també és enviada per ell.

És significatiu, doncs, que dels vv. 58-59 ὕστερόποινον / πέμπει παραβάσιν Ἐρινύν quasi res sobrevisqui en Pasolini. Èsquil deia a l'espectador, del principi de la trilogia, que el déu envia als transgressors una Erínis venjadora, tot i que tardana (ὕστερόποινον), mentre que el poeta modern conclou ràpidament «[il dio] guida lo spirito delle Erinni», eliminant l'adjectiu ὕστερόποινον, fonamental en el text, i modificant el sentit del verb. Mazon també traduïa πέμπει del grec amb un predicat de significat anàleg, "dépêcher"; l'escolliment de Pasolini "guiar", llavors, tendeix a fer més autònoma l'acció de les deesses de la venjança, que seria "guiada" per Zeus i no puntualment volguda i introduïda per ell, com si l'acció de les Erínies fos considerada, diguem-ne, com

²⁹ Cf. Bollack 1981, 58 ss.

³⁰ Cf. per exemple, el v. 451, on els Àtrides són dits προδικοί, el v. 534 ὀφλῶν γὰρ ἀρπαγῆς τε καὶ κλοπῆς δίκην pronunciat pel missatger: «condemnat per rapte i per furt» (Riba), referit a Paris, i els vv. 812 ss. νόστου δικαίων θ' ὧν ἐπραξάμην πόλιν [...], en els quals Agamèmnon parla de «la justícia que he fet a la ciutat de Príam». Es noti que en el primer cas l'adjectiu no és traduït per Pasolini, en el segon Paris és anomenat «colpevole», i en el tercer el rei diu que els déus l'han ajudat a «vendicarmi di Troia»; es passa, doncs, de l'esfera del dret, a una altra reglada per la venjança.

desarticulada del molt complex marc jurídic-institucional construït per la poesia esquilea. Aquesta perspectiva és coherent amb la interpretació pasoliniana de la trilogia sencera, el punt focal de la qual és, com diu el mateix Pasolini en la *Nota del traduttore*, el passatge d'una «società primitiva, dominata dai sentimenti primordiali, oscuri, irrazionali, simboleggiati dalle Erinni» a una nova societat estatal democràtica; en aquesta direcció, llavors, la categoria de l'atrocitat també, i en general els escolliments textuais que insisteixen sobre els conceptes de *venjança* i *obsessió*, absents en Èsquil, però subratllats en Pasolini, troben una justificació ideològica.

Als vv. 97 ss., el Cor demana a Clitemestra, que feia cremar de sacrificis les ares de la ciutat, de lliurar-lo de l'angúnia declarant-li el motiu dels rituals; el text en els vv. 101 ss. es fa força problemàtic, i molts editors imprimeixen entre *cruces*³¹, Mazon dóna el seu text, [...] τοτὲ δ' ἐκ θυσιῶν / ἄς ἀναφαίνεις ἐλπίς ἀμύνει / τὴν θυμοβόρον / λύπης φρενὶ φροντίδ' ἄπληστον, i tradueix «mon âme anxieuse [...] devant les sacrifices dont tu fais jaillir les lueurs, voit l'espoir écarter d'elle le dévorant souci, insatiable de ma peine»; mentre que Pasolini introdueix la idea de l'atrocitat en les paraules del Cor: la seva ànima és presa ara per l'angúnia, ara «sente liberarsi alla speranza / l'atroce incanto, / l'angoscia che non dava pace» (vv. 111-13 P.)³².

Els vv. 121, 138 i 159 αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω, que conclouen la narració del presagi de les àguiles, consisteixen en un desig del Cor perquè tot es termini amb la victòria del bé, malgrat el caràcter luctuós dels presagis, «lugubre, lugubre canto intona, ma il bene prevalga». Pasolini hi posa un sentit més fosc i dolorós: «era l'atroce presagio di una sorte lieta». Com es veu, tant

³¹ Hermann 1852 II 373 acull la conjectura de Blomfield θυμοβόρου φρενολύπης; Fraenkel e Page imprimeixen entre *cruces*, mentre que West 1998 (1990) corregeix el v. 103 amb θυμοβόρου φρενὶ λύπην.

³² L'atrocitat i l'encant resulten ser nuclis conceptuals recurrents al text, lligats amb l'esfera arcaica i irracional del món d'Agamèmnon, de l'expedició, del presagi, i, finalment, de les Erínies. Cf. els vv. 152 P., 180 P., 399 P., 494 P., 1175 P., 1258 P., 1532 P., *Cho.* 983 P., 1020 P. i *infra* V, 7.

l'atrocitat com la sort són absents en el grec, on els dos pols oxímorics resulten ser la lamentació i el bé, que resumeixen analíticament la dimensió contradictòria de la situació, en la qual el mal i el bé són alhora atesos³³. Pasolini reconstrueix el vers, formant un oxímoron molt potent (elimina l'adversativa fonent els termes contrastius en un únic predicat verbal), on la perspectiva és arrossegada fins a la idea de violència («atroce»), a la qual es contraposa la joia («lieta»), però, sobretot, en canvia el sentit. El *refrain* ja no és un desig, sinó una lapidària afirmació d'el que representen els presagis evocats ara pel Cor, ara per les paraules de Calcas. La «sorte lieta», és a dir la partença de la flota i la conquesta de Troia, retornarà de fet al v. 239 P., quan sorgeix en Agamèmnon l'opció de sacrificar la filla, la sang de la qual "avrebbe fatto cessare i venti, / con l'ardente pietà, con la speranza / d'una sorte lieta» i, amb una variació, en les paraules de Clitemestra, quan ella desitja que el destí d'Agamèmnon tingui un «lieto fine» (v. 988 P.). A l'esfera de la violència i de l'atrocitat es pot reconduir també l'esment de la κήρ d'Agamèmnon: davant de l'alternativa de no fer salpar les naus o bé de sacrificar la seva filla, la sort d'Agamèmnon, definida βαρῆια en les seves paraules (v. 206 e 207), esdevé «spietata» en Pasolini (v. 226 P. i 227 P.).

El tema de la venjança també, que en Èsquil és expressada en forma de perífrasi al v. 111 χερὶ πρῶακτορι "amb la mà que exigeix el deute", és explicitat en «lancia e braccio pronti alla vendetta» (v. 121 P.); i allà on aquest tema no hi era, és introduït, com a la traducció dels vv. 123-25³⁴: en Pasolini Calcas va reconèixer de sobte («riconobbe subito», v. 133 P.) els dos fills d'Atreu, «uniti nella volontà di vendetta» (v. 134 P.). Per cert, aquest escolliment textual respon d'una banda a l'exigència de fer ràpidament perspiciu el significat dels versos per a un públic modern - això sobretot en el primer cas, on la perífrasi podia engendrar una dificultat de comprensió -, de l'altra s'insereix coherentment en la voluntat de

³³ Cf. Ferrari 1938, 377 ss., però també Bollack 1981, 144 que matisa una exegèsi diferent.

³⁴ «e il saggio indovino dell'esercito, / vedendo i due Atridi, diversi di tempra, / riconobbe i bellicosi divoratori della lepre / nei capi che guidavano la spedizione».

moure la perspectiva de la semàntica del text, de la qual s'ha parlat abans. En la pàrodos el discurs del Cor sobre les motivacions de l'expedició és vist des de l'òptica d'una venjança expressada en termes jurídics, mentre que la venjança del text pasolinià resulta inserir-se més a la dialèctica entre el món fosc i irracional dominat per les Erínies d'una banda, i la societat organitzada jurídicament fins la qual s'arriba al final de la trilogia d'una altra. Obscuritat i irracionalitat són subratllades, en el passatge sobre el sacseig de Troia, per exemple, per l'inserció de sintagmes com ara «cieco [...] destino» (v. 140 P.), on en el grec (v 130) hi ha *Μοῖρα ἀλαπάξει πρὸς τὸ βίαιον*, o sigui «el destí els sacsejarà brutalment»³⁵; o, encara, als versos següents (vv. 131-32) on s'al·ludeix a l'enveja per part dels déus («només que cap enveja del cel avantçant-se a ferir, no enteli el fre terrible forjat per a Troia en aquest exèrcit»)³⁶, Pasolini parla de la rancúnia dels déus, que «non crei una colpa, gettando l'ombra / dell'odio e i suoi fulmini» (vv. 143-44 P.), creant la seva expressió mitjançant l'oxímoron sombra-llampec, de gran efecte: el grec posa *κνεφάσεν*, que conté a dins la foscor (*κνέφας*), però no l'odi, ni els llampecs.

vv. 176-83 (=195-202 P.)

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδώ-
σαντα, τῷ πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν·
στάζει δ' ἐν θ' ὕπνω πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος καὶ παρ' ἄ-
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν·
δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος
σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

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,

³⁵ Així Riba, cf. Mazon, «le Destin, brutal, les mettra à sac».

³⁶ Així Riba, cf. Mazon «que quelque dépit divin ne vienne, prenant les davants, frapper et couvrir de son ombre le terrible mors qui doit brider Troie».

il rimorso s'infiamma,
è in esso, inconscio, la coscienza: 200
così si attua la violenza d'amore
degli dèi al tribunale dei cieli.

El Cor, després d'haver cantat la potència de Zeus, enuncia la cèlebre llei de la saviesa que es desprèn del patiment³⁷. El valor de la màxima ha sigut ampliament discutit i relacionat amb l'esdeveniment particular d'Agamèmnon i amb l'antinòmia que es desenvolupa entre la justícia divina, que empeny a determinades accions, i l'enveja contradictòria per part dels déus, justament desencadenada per les mateixes accions dutes a termes. Aquesta antinòmia provoca la necessitat d'altres accions - per a Agamèmnon la de matar la seva filla - des de les quals vé el patiment pregon que porta fins a la saviesa³⁸.

Com hom veu, el discurs esquileu roda entorn a l'esfera de la saviesa de l'home i allò que desencadena el procés d'adquisició de la saviesa és un μνησιπήμων πόνος, un «dolor que retreu el mal antic»³⁹ que porta fins al σωφρονεῖν. En tal concepció ètica el dolor absol a la funció educativa volguda per Zeus. S'ha discutit sobre el significat de tanta importància donada a la màxima i sobre el perquè Èsquil ha posat aquesta reflexió just en aquest punt de la tragèdia: si es refereix al cas de Clitemestra⁴⁰ o al d'Agamèmnon⁴¹; i, a més, si el πάθει μάθος s'ha d'interpretar des del punt de vista d'un coneixement purament intel·lectual o "comportamental". Di Benedetto⁴², amb raó, observa que el φρονεῖν i el σωφρονεῖν «coinvolgono in prima istanza il comportamento dell'uomo, nella misura in cui nelle sue azioni egli sa attenersi a una regola di saggezza, di

³⁷ Cf. Riba: «Zeus que ha obert als moridors els camins per a ésser savi, que ha establert com a llei "pel sofriment la comprensió". Quan en el son, davant del cor, traspua un dolor que retreu el mal antic, en ells, a malgrat d'ells, penetra la saviesa: un favor violent, jo crec, dels déus asseguts a l'august cadafal!».

³⁸ Així, tot i que molt simplificada, la línia exegètica de Di Benedetto 1978, 165-179.

³⁹ Així Riba.

⁴⁰ Així Dodds 1960.

⁴¹ Sobre aquesta hipòtesi, cf. oltre.

⁴² Cf. Di Benedetto 1978, 140 s.

moderazione» i llavors recondueix l'enunciació d'aquesta màxima al personatge d'Agamèmnon.

A la versió pasolinina res d'això; emergeix, en canvi, de manera evident, una visió psicoanalítica de la qüestió: a l'expressió «è in esso, inconscio, la coscienza» (v. 200 P.) els pols antinòmics són l'inconscient i la consciència. A més, és la *raó* (i no la saviesa, τὸν φρονεῖν) el do del déu i, el resultat del procés del sofriment és el *saber* (i no l'ésser savi, σωφρονεῖν); llavors, l'eix del discurs és traslladat d'una norma "comportamental" a un procés d'adquisició de la raó, que, simbòlicament representada per Atena⁴³, serà conclòs al final de la trilogia. D'una banda està el món inconscient dominat pel remordiment, o pel terror (cf. *Ag.* 1017-19 P.), pertanyent al nivell - segons Pasolini - del món arcaic de la monarquia d'Agamèmnon i de l'esfera fosca de les Erínies, de l'altra el món conscient regulat per la raó.

Un paral·lel evident, com subratlla Fusillo, es troba a la traducció de *Eum.* 935-37 (=939-42 P.), on el discurs és encara lligat amb l'esfera de la consciència, i a la de *Eum.* 531-37 (=549-54 P.): es tractaria de manipulacions voltades a «rappresentare l'inconscio come fonte di angoscia atavica, che può degenerare se non è controllata da una coscienza di valori»⁴⁴. I de fet, la polaritat inconscient-consciència concerneix el procés del coneixement, ofert per Zeus a l'home que sofreix. Als versos esmentats de les *Eumènides* es tracta d'una anàloga concepció del valor positiu de la consciència, contraposat a al de signe negatiu de l'inconsciència. A *Eum.* 550-54 P. les Erínies de Pasolini parlen de l'inconsciència com engendrada per l'angoixa, i de la consciència com a eina per arribar a la felicitat, meta dels mortals; a *Eum.* 940-42 P. és Atena que parla amb paraules admonitòries contra la "inconscient impietat": aquesta porta, malgrat els crits de la consciència, fins a una fosca ruïna. Tots dos passatges, als quals cal afegir *Ag.* 1017-19 P. (tercer estàsim), i *Eum.* 581, mostren de manera evident

⁴³ Cf. *Nota del traduttore*, 1009.

⁴⁴ Cf. Fusillo 1996, 199.

l'intenció de fer servir aquestes categories de pensament per explicar o almenys per interpretar la història paradigmàtica dels Àtrides⁴⁵.

Tot i això, és present també l'esment a l'amor, en el sintagma fortament oxímoric «violenza d'amore». En aquest cas tal amor es refereix al "tribunal dels cels", en el sentit que són als déus que fan arribar, amb la violència del sofriment, l'amor que es concretitza, "s'actua", en el coneixement; en grec es tractava de la χάρις que introdueix a l'esfera de significats pròpis de la "gràcia" o del "favor"⁴⁶.

Pasolini dona als versos un sentit autònom perquè al voltant d'ells es desenvolupa la seva pròpia visió de la trilogia. A la pel·lícula *Appunti per un'Orestiade africana*⁴⁷, de fet, el Cor que Pasolini va buscant serà constituït pel poble africà, el poble senzill i pobre que es veu en els mercats de perifèria; és a dir, és un poble que guarda encara els seus tractes mítics i sacrals, que encara podria pronunciar aquesta pregària al déu.

Agamèmnon i el sacrifici d'Ifígenia

En els vv. 184-247 de l'*Agamèmnon* se'ns presenta la situació de la flota que no pot sortir vers Troia, doncs roman, parada i famejant, a l'Aulide: el rei llavors es troba davant de dues desventures, obeir a la voluntat d'Artemis - sacrificar la seva filla - per portar la guerra a Troia o abandonar les naus i traïr l'al·liança.

Presa per Agamèmnon la decisió, Èsquil descriu de manera força patètica el sacrifici d'Ifígenia, degollada com una cabra, un fre posat a la seva boca perquè no cridés malediccions sobre la casa.

A la traducció pasoliniana (vv. 203-72 P.) es destaquen alguns nuclis temàtics que, absents en el grec, dirigeixen el text fins a una diferent interpretació general.

⁴⁵ Cf. *Nota del traduttore*, 1009 i, sobre la parella inconsciència-consciència, *infra*, V, 455-60.

⁴⁶ Cf. LSJ 1979-80, que tradueix "grace", "favour".

⁴⁷ Cf. *Appunti*, min. 14.00

En primer lloc la flota parada, desbandada per l'impossibilitat de navegar que porta a la fam (v. 188 ἀπλοία κεναγγεῖ), resulta descrita per Pasolini mitjançant termes de significació de signe oposat a la fam, que subratllen una deterioració causada més per l'abundància que no pas per l'absència; la imatge és la del podrir i no de la fam: «Vele cascanti, pesanti ventri, / i Greci marcivano, fermi» (vv. 208-09 P.); la traducció és vehiculada pel text de Mazon, «Voiles pliées, ventres creux, les Achéens s'enervaient, arrêtés en vue de Chalchis», però, com es veu, Pasolini en reprèn només l'estructura i el ritme, inserint-hi temes oposats: les veles no són plegades sinó caients, i els ventres no són buits sinó pesants.

A la poètica pasoliniana, de fet, el deteriorament de l'home modern és considerat no a través del concepte de la detracció, sinó en relació a un procés excessiu d'accumulació - el consumisme -; és el "massa" que porta a la ruïna i no el "massa poc"⁴⁸. A més, en aquesta descripció destaca l'atenció del poeta per la corporeïtat: a la pel·lícula *Ricotta* el menjar i l'omplir el ventre de Stracci, el robador bo, company de Crist en la crucifixió, és metàfora de la seva existència grotesca, i en altres pel·lícules com ara *Mamma Roma* i *Accattone*, el menjar i la taula obren i tanquen la història, amb la funció d'inscriure el drama dins de l'esfera de significació de la parella abundància-mort⁴⁹. Les "vele cascanti" i els "pesanti ventri", semblen, doncs, crear una imatge corpòria i física de defalliment, en contraste amb el següent esment de la fam⁵⁰.

Així, «ossessionato dal ritardo, / si avviliva, giorno per giorno, il fiore / dei Greci» (vv. 216-18 P.): el concepte de l'obsessió, central en aquests primers versos de l'*Agamèmnon*, resulta del tot pasoliniana i el poeta el fa servir per

⁴⁸Als *Appunti per un'Orestide Africana*, i difusament també a les altres obres de Pasolini, el coment de rerefons és sovint caracteritzat per un to de sentida participació vers la pobresa senzillesa dels pobles i dels mercats africans, en contraposició a l'accumulació sense treva i cega del món post-capitalista..

⁴⁹ Cf. Lago 2007, 151 e 153. e Vigni 1989, 117.

⁵⁰ Cf. vv. 210-13: «Soffiavano i venti dallo Strimione: / e l'armata era ferma, sotto la loro furia, / che portava la fame, strappava gli ormezzi», que correspondria als vv. 192-93 πνοαὶ δ' ἀπὸ Στρυμόνος μολοῦσαι / κακόσχολοι, νήστιδες, δύσορμοι.

introduir i justificar l'horrible escolliment del rei, una vegada omesa la referència jurídica a la licitud de l'expedició, on es basa l'antinòmia d'Agamèmnon en Èsquil.

En el text grec, de fet, Agamèmnon és descrit pel Cor com a πολέμων ἀρωγὰν (v. 226), reprenent el v. 47 στρατιῶτιν ἀρογῆν. A les paraules del rei la idea del sacrifici per tal de fer tornar els vents favorables és considerada com un acte reglat per θέμις (vv. 214-17) i la secció sencera de versos es conclou amb l'esment de Δίκη que - així afirma el Cor - dóna com a contracanvi a qui sofreix l'aprendre (vv. 250-51). El sacrifici d'Ifígenia és, a més, esmentat en termes rituals, προτέλεια ναῶν (v. 227).

L'antinòmia esquilea s'engendra, doncs, per la contraposició de dos sistemes ètics diferents, com subratlla Di Benedetto⁵¹: d'una banda una visió èpic-heroica, pròpia d'Agamèmnon, que pensa en termes de legalitat de l'expedició, considerada amb absoluta prioritat, d'una altra banda una perspectiva que procedeix de la línia cultural hesiodea-solonica, representada pel Cor, que defineix la decisió d'Agamèmnon com a δυσσεβῆ τροπαίαν / ἄναγνον, ἀνίερον (vv. 219-20, Riba: «impia, impura, sacrílega»).

A la traducció de Pasolini falten del tot aquestes referències: els vv. 224 ss. (= vv. 247 ss. P.) són traduïts amb una seca descripció dels fets: «Uccise sua figlia con le sue mani», vers carregat de significat per la forta al·literació i per la repetició del pronom possessiu, i seguit per tres versos que, per com resulten construïts, fan resaltar la diferència de valor entre la matança de la filla i la participació a una guerra, mitjançant la indefinició donada per l'article indeterminat: «E un'armata poté partire alla riconquista / d'una donna, poté spalancarsi / alle navi la strada del mare».

Sobretot, però, mentre que en el grec trobem els pensaments d'Agamèmnon en primera persona, de manera que la desesperació del comandant argiu emergeixi a través de les paraules del Cor, Pasolini canvia l'estructura dels versos i

⁵¹ Cf. Di Benedetto 1978, 165 ss. (*Il dilemma di Agamennone*).

descriu el dilema d'Agamèmnon a la tercera persona. Aquest canvi estructural redueix notablement la dimensió patètica del personatge del rei, que en Èsquil, al llarg de la tragèdia, experimenta, mitjançant el sofriment, aquella transformació enunciada per la llei del πάθει μάθος.

En comparació amb el principi del drama, el rei sembla, en efecte, diferent quan retorna de Troia (vv. 810 ss.), ara conscient del valor de la moderació, que en Aulis no havia tingut gaire en compte (vv. 221-22 τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω, Riba «des de llavors es repensa, fins a resodre aquell acte de tota audàcia»)⁵². En Èsquil Agamèmnon, «sopporta» (v. 224 ἔτλα) de fer-se sacrificador de la seva filla, pròpiament perquè és presoner de la contradicció insoluble d'un acte just, volgut pels déus, i alhora culpable i doncs mereixedor de punició pels mateixos déus. En Pasolini, com ja s'ha notat, aquesta situació contradictòria d'Agamèmnon és força reduïda en la freda enunciació «Uccise sua figlia con le sue mani» (v. 247 P.); a Pasolini li interessava més llumear el món irracional, fosc i sense pietat del regne d'Agamèmnon, precedent a la "transformació democràtica" de la societat argiva, que no pas el discurs ètic esquileu.

Així, també l'eficaç vers esquileu que descriu com a impi, impur, sacríleg el canvi en la decisió d'Agamèmnon (vv. 219-20 φρονὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν / ἄναγνον ἀνίερων), conservat en l'estructura tricolica en Mazon («impur, impie, sacrilège»), resulta destructuret i esdevé «si fece strada l'impura, disperata idea»; Pasolini deixa de banda la significació religiosa del text i insisteix, en canvi, en la desesperació que s'engendra del sacrifici d'Ifígenia. Com al passatge dels voltors del presagi, expressions com "cecs pel dolor" i "bojos de pena", subratllaven l'atrocitat, aquí el destí d'Agamèmnon és definit «spietato» (v. 226 P.), i la seva idea, justament, «disperata».

D'aquesta manera, Agamèmnon, despul·lat en les seves accions de la subtil xarxa de referències jurídic-religioses del text esquileu, esdevé quasi l'únic

⁵² Per a aquesta interpretació del personatge d'Agamèmnon, cf. Di Benedetto 1978, 137 ss.

responsable - i llavors més culpable - de la seva determinació de matar la filla; apareix com a representant de «rozze istituzioni», com subtrallava el mateix Pasolini a la seva *Nota del traduttore*⁵³. No és pas casual, doncs, que en els versos inicials de la descripció del sacrifici d'Ífigenia, a què Pasolini afegeix poc de nou pel que fa al sentit dels esdeveniments, φιλόμαχοι βραβῆς del v. 230, o sigui els "comandants àvids de guerra", sigui traduït molt més genèricament amb la metonímia «sete di guerra».

El sacrifici d'Ífigenia

En l'estructura dels versos resulta evident l'eliminació de la pausa entre estrofa i antístrofa (pel que fa als versos precedents represa del grec), evidentment per poder contar sense solució de continuïtat una de les parts més patètiques del drama; com ja s'ha notat, Agamèmnon resulta ser l'únic protagonista del sacrifici, una vegada omès el rol complet pels comandants argius, els φιλόμαχοι βραβῆς:

Λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρῶους
παρ' οὐδὲν αἰῶνα παρθένειον τ' 230
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς

Le preghiera, le grida
della figlia al padre 252
-della figlia bambina! Niente
poté vincere quella sete di guerra.

El passatge del grec fins al text de Pasolini és significatiu: en Èsquil el subjecte són els «àrbitres appassionati de guerra» (Riba), que no tenen en compte ni els crits amb què Ífigenia es dirigia al pare, ni l'edat "verginal" de la noia; Pasolini, en canvi, posa en lloc del subjecte determinat (i humà) l'abstracte «sete di guerra»: fa emergir, de manera implícita, Agamèmnon com a únic responsable i culpable del sacrifici.

⁵³ Cf. *Nota*, 1009.

Encara, el recurs a la imatge de la «figlia bambina», que tradueix el més específic *αἰῶνα παρθένειον*, augmenta el nivell afectiu del passatge; com també l'ús del diminutiu «capretto» (v. 257 P.)⁵⁴, seguit per la proposició adjectiva «disperatamente attaccato alla terra», represa de la traducció de Mazon («désespérément s'attachant à la terre»)⁵⁵. La sang d'Ífigenia, d'altra banda, era dita abans «il candido sangue» (v. 236 P.), reforçant la idea de la puresa de la noia, mentre que en grec hi havia una imatge violenta, la del *παρθενοσφάγοισιν / ῥεῖθροις* (vv. 209-10), “amb els rajoss de la degollació d'una verge”.

Mentre que el ritme del grec resulta articulat en una sèrie de frases amb la forma verbal definitiva (v. 230 ἔθεντο, v. 231 φράσεν... λαβεῖν... κατασχεῖν), en Pasolini el començament de l'escena és dibuixat mitjançant un període completament nominal (vv. 251 P. ss «Le preghiere, le grida [...]»), fragmentat per la figura d'enumeració i per l'ús d'un septenari seguit per un senari. En els versos que segueixen Pasolini sembla eixamplar la dramaticitat de l'escena a través del ritme: mentre que en grec les proposicions se segueixen amb una sintaxi articulada per l'ordre impartit als serfs, el poeta modern resol en una sola imatge, mitjançant l'evidència d'un vers d'estructura tricolica, la violència del pare, que va donar l'ordre que la filla «fosse presa, appesa, imbavagliata» (v. 257 P.): el punt de vista de l'acció és en Ífigenia mateixa, i no en la ordre impartida als ministres del ritu com en grec, els *ἱθυτήροι* (“sacrificadors”) del v. 240 que esdevenen en el text pasolinia «i carnefici» (v. 266 P.)⁵⁶.

⁵⁴ Cf. el v. 1334 P. on Cassandra que va cap a l'altar del sacrifici serà dita pel Cor «vitellino».

⁵⁵ La traducció de Mazon, amb la idea de l'agafar-se a terra, modifica la imatge Èsquilea de la cabra que deu ésser aixecada sobre l'altar, tot i que caigui endavant (vv. 232-34 δίκαν χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ / πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῶ / προνωπῆ λαβεῖν ἀέρ- / δην). περιπετῆ, de fet, indica més aviat el “caure endavant”, exhaust, d'Ífigenia, que no pas una seva desesperada tentativa de no ésser aixecada; cf. LSJ, 1491: «as she fell fainting forward», i la discussió a Bollack 1981, 297.

⁵⁶ Al text grec el sacrifici d'Ífigenia és vist a través del prisma de l'acte violent dels sacrificadors, que actuen aplicant el ritual, en contraposició a la resistència que oposa la víctima del sacrifici.

En els versos que segueixen, segons una actitud freqüent a la traducció, l'adjectiu "muda", en Èsquil relatiu a la força del fre posat a la boca d'Iffígenia, amb què els sacrificadors han d'evitar que la noia maleeixi la casa (v. 238 βία χαλινῶν τ' ἀναύδῳ μένει «con la violenza e la forza muta del bavaglio»), resulta transposat més endavant, on qualifica la imatge amb què és parangonada la noia: «E sembrava un'immagine, una *muta* immagine, lei [...]» (v. 267 P.). El grec tenia πρέπουσα θ'ὡς / ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν / θελοῦσα (v. 242-3), és a dir «sembla, com en una pintura, que vulgui parlar» (Riba); una vegada més el passatge intermedi és Mazon: «Elle semble une image, impuissante à parler».

Els senyals de foc

En els vv. 281-316 Clitemestra conta al missatger el viatge del senyal de foc, que des de Troia portava fins a Argo la notícia de la conquesta de la ciutat. Aquests són els versos de Pasolini:

È stato il dio del fuoco, bruciando sull'Ida.	310
Dietro a lui tutta una catena luminosa	
si è accesa a poco a poco, quaggiù, fino a noi...	
L'Ida ha lampeggiato verso i burroni di Lemno,	
e il segno incandescente ch'è volato da Lemno	
si è riflesso sull'Atos, sul regno di Zeus	315
È la terza tappa: da qui, con un guizzo	
che brucia vitale la barriera del mare,	
si getta gioiosamente il raggio che porta	
il messaggio, di tappa in tappa, finché arde,	
sole nella notte, sopra il massiccio	320
Maciste. Non aspetta, la grande montagna:	
no, guardia vinta dal sonno, non lascia	
passare il suo turno! La sua luce	
palpebra verso l'Euripo, afarsi	
captare dai guardiani di Messapo.	325
Anche questi subito appiccano il fuoco	
alla loro risposta, proiettando più giù	
la nuova: è un rogo di eriche secche.	
Impetuoso il fuoco, senza un pallore,	
valica la pianura di Asopo, come una luna,	330

fino alle montagne di Citera. e vi ridesta
 il luminoso corriere che l'aspetta.
 Occorre una luce ancora più forte,
 capace di superare le più grandi distanze:
 è fatta, spazia oltre il lago Gorgopide, 335
 arriva fino all'Egiplanto, sospinge
 il nuovo fuoco a non tardare un istante.
 Avvampa un bracere d'ardore folle,
 un fascio di fiamme tale che il suo lume
 salta il promontorio sullo stretto Saronio. 340
 Si precipita, tocca il monte Aracne,
 vicino ad Argo, ormai, e cade
 sopra questo tetto degli Atridi, l'ultimo
 anello della catena che comincia a Troia.
 Era questo il dovere dei miei corridori 345
 di mano in mano: e la vittoria è di tutti.
 Questa è la prova. Il mio stesso sposo
 mi ha trasmesso il segnale, da Troia.

El poeta estimava de manera particular aquests versos, que recita en *Appunti per un'Orestiaide africana*⁵⁷: a la versió fílmica Pasolini es proposava d'inserir, justament després de les paraules de Clitemestra una escena que mostrés, com un *flash-back*, el campament dels argius a Troia, per introduir el tema de la destrucció de la ciutat, amb escenes de saqueig i de matances, en què el protagonista, com sovint es diu en el documentari, fos el poble.

Evidentment Pasolini feia servir la suggestió d'amplitud d'aquests versos per contraposar-la a la brutalitat de la guerra en un eficaç oxímoron.

En el passatge del grec - i del francès de Mazon - a l'italià no es nota un relliscament particular de nuclis conceptuals, sinó més aviat una voluntat poètica diferent. En primer lloc en el ritme dels versos: mentre que en Èsquil la sintaxi resulta ordenada i procedeix amb períodes d'ampli respir, en Pasolini, en canvi, el ritme sintàctic sembla ara retardat per les pauses de puntuació, ara

⁵⁷ Als *Appunti* (min. 23:50) Pasolini recita aquests versos, ometent-ne una desena evidentment per fer més àgil el text.

més ràpid, en un moviment “que salta”, reflectint el camí del foc per les muntanyes.

Hi ha tota una sèrie de dos punts descriptius, que introdueixen la imatge seguint quasi de manera cinematogràfica (v. 316 «è la terza tappa: da qui, con un guizzo», v. 328 «la nuova: è un rogo di eriche secche», vv. 334-35 «[...] capace di superare più grandi distanze: / è fatta», vv. 346-47 «Per compierlo si sono passati la torcia / di mano in mano: è la vittoria di tutti»); mentre que l'ús freqüent de l'*enjambement* no permet de concloure el sentit del vers, dilatant-ne el temps de comprensió (v. 318-19 «il raggio che porta / il messaggio», vv. 320-21 «sopra il massiccio / Maciste», vv. 322-23 «non lascia / passare», vv. 323-24 «La sua luce / palpebra», vv. 324-25 «a farsi / captare», vv. 331-32 «e vi ridesta / il luminoso corriere», vv. 339-40 «tale che il suo lume / salta», vv. 342-43 «e cade / sopra», vv. 340-41 «l'ultimo / anello»); en altres llocs el discurs és paratacticament escandit per una pausa media, una coma, que el fa ràpid (vv. 341-44 «Si precipita, tocca il monte Aracne, / vicino ad Argo, ormai, e cade / sopra questo tetto degli Atridi, l'ultimo / anello della catena che comincia a Troia.»). El ritme, a més, resulta marcat, pel que fa a la cadena fònica, per l'ús constant de l'al·literació, per exemple, cf. els vv. 318-19: «[...] si getta gioiosamente il raggio che porta / il messaggio».

Des del punt de vista de les imatges, es nota la tendència a fer més dens el nivell metafòric, de manera que el registre estilístic s'eleva, juntament a l'efecte exòtic que devien fer les especificacions geogràfiques gregues per un públic modern⁵⁸.

⁵⁸ Els versos s'han llargament debatut i generalment s'ha acollit l'hipòtesi d'una llacuna després del v. 287 (com fa notar Medda 1995, 255, n. 38), sigui per motius gramaticals (falta un verb principal als vv. 286-89), sigui per raons “geogràfiques” (la distància entre el Athos i el Macist resulta molt major que les altres distàncies esmentades); sobre l'argument, cf. Fraenkel 1950, 156 i West 1990, 181, que esmenten les observacions de Calder 1922. Segons Judet de La Combe 2001, 126 el passatge insisteix, al contrari, sobre la llargada excepcional del viatge del foc. La *querelle* subratlla la diferència de impostació entre l'escola anglesa i la francesa, l'una estrictament analítica, que no admet l'incongruència geogràfica, l'altra que, en canvi, no té dificultat en acollir tal incongruència. Sobre l'aspecte metodològic cf. Judet de la Combe 2001, 448-451. A Pasolini, òbviament, tot això no l'interessa i els versos semblen traduïts amb una mena d'insistència sobre el matís exòtic que devia assumir per un públic modern la seqüència

Ja en el primer vers de la *rhexis*, «È stato il dio del fuoco, bruciando sull'Ida» (v. 310 P.), Pasolini puja la dicció estilística: el grec té Ἡφαίστος Ἴδης λαμπρὸν ἐκπέμπων σέλας: («Efestò, mandando dall'Ida una fiamma luminosa»), traduït per Mazon «Héphaïstos, de l'Ida lâchant la flamme claire!». L'acció, complerta per Hefest, d'enviar un foc que il·lumini, esdevé metonímicament el cremar del déu mateix, mentre que, com en altres llocs del drama⁵⁹, és omesa la referència específica a les divinitats gregues, i en lloc d'Hefest està “el déu del foc”, «il dio del fuoco». Els termes pròpis del grec són modificats per crear noves metàfores, així el signe de foc que l'Ida envia, «manda» a la roca d'Hermes en Lemno (v. 283 ἔπεμπεν) i que serà acollit, «accolto», en el mont Atos, esdevé «il segno incandescente ch'è *volato* da Lemno», després «*riflesso* sull'Atos». Encara, la bonica metàfora de la torxa que s'encimbella altíssima, tant que salta l'esquena del mar (vv. 286 ὑπερτελής τε πόντον ὥστε νωτίσαι), resulta canviada per una altra metàfora, la del «guizzo / che brucia vitale la barriera del mare» (v. 316-17 P.), en què la personificació es transposa del mar (la seva esquena)⁶⁰ fins a la torxa. El passatge resulta vehiculat pel text de Mazon, que imprimeix «d'un bond vigoureux qui franchisse la croupe des mers»: Pasolini acull la idea del salt, de la guitza, però substituint a la imatge de l'esquena la de la «barriera del mare», a què acosta la idea de vitalitat.

La tensió metafòrica resulta tal que el poeta, forçant el text, en el v. 324 P. atribueix per metonímia el predicat verbal “parpadejar”, resultat d'un fort procés d'estranyament (subratllat per l'*enjambement*), a la llum que vé del Macist: «La sua luce / palpebra verso l'Euripio, [...]». El viatge del senyal de foc és constantment percebut en l'esforç d'arribar fins a Argo, de manera que

de noms geogràfics; així, quan es parla de l'Athos (v. 315 P.), aquest és qualificat coma a «regno di Zeus», a primera vista de manera poc escaient, si es té en compte que a la trilogia el nom de Zeus és constantment traduït amb «dio». En aquest cas, llavors, la distància cultural entre el públic i el text seria subratllada i no afeblida, justament per tal de donar als versos un to arcaic i distant.

⁵⁹ Cf. sobre el v. 1 P.

⁶⁰ Il νῶτος és pròpiament el dors d'un home o d'un animal.

alguns dels elements geogràfics adquireixen l'aspecte d'un obstacle o d'una barrera: en primer lloc, els «burrioni di Lemno» (v. 313 P.) - que resulten ésser una innovació pasoliniana, atès que ni en Èsquil, ni en Mazon hi ha cap cosa que recordi un barranc -, seguidament el mar, que en el vers fa poc esmentat constitueix una «barriera», fins a arribar a la referència explícita de la dificultat del viatge de la cadena lluminosa als vv. 333-34 P. «Occorre una luce ancora più forte, / capace di superare più grandi distanze». En grec, représ de prop per Mazon, és dit que es crema una quantitat de fusta encara major de què havia estat ordenat (vv. 301-02), l'esment de la necessitat i del superament de distàncies més grans resulten una creació pasoliniana.

La secció sencera dels versos, pel matís gairebé impressionista de la llum que en resulta, no pot no recordar els versos de *Me ne vado, ti lascio nella sera*, en què Pasolini descriu el baixar de la nit sobre el barri romà de Testaccio: la «luce cerea / che al quartiere in penombra si / rapprende. / E lo sommuove. Lo fa più grande, vuoto, / intorno, e, più lontano, lo riaccende» (vv. 3-7).

El ritme dels versos i el "palpitar" de la llum - i de la mirada del poeta - sobre els elements físics del barri romà, recorden, *mutatis mutandis*, la dicció estilística atribuïda per Pasolini als versos d'Èsquil: «Già si accendono i lumi, costellando / via Zabaglia, Via Franklin, l'intero / Testaccio, disadorno tra il suo grande / lurido monte, i lungoteveri, il nero / fondale, oltre il fiume, che Monteverde / ammassa o sfuma invisibile sul cielo»⁶¹.

És el mateix Pasolini que afirma a la *Nota del traduttore* de tenir a disposició, quan es posava a traduir la *Orestea*, la llengua de les *Ceneri di Gramsci*, recullida d'on prové la lírica esmentada: els versos d'Èsquil devien recordar-li de manera immediata els versos sobre l'última llum de la nit que vaga per Roma.

⁶¹ Cf., encara, *Me ne vado, ti lascio nella sera*, vv. 34 ss.

La descripció de la conquesta de Troia en les paraules de Clitemestra, vv. 320-50 (= 353- 389 P.)

Els trenta versos amb què Clitemestra evoca la sangonosa conquesta de la ciutat de Troia són traduïts per Pasolini de manera que resaltin alguns lliscaments semàntics, d'una banda produïts per una voluntat de crear una *lexis* pròpia, d'una altra per l'actitud, més o menys conscient, d'adequar el sentit dels esdeveniments a la seva concepció del tràgic inherent al drama.

Així en els versos inicials de la secció, quan la reina parla del contrast de veus que habiten la ciutat, els crits del vençuts i dels vencedors, Pasolini tradueix amb tot un joc de políptoton i d'oxímoron:

Τροίαν Ἀχαιοὶ τῆδ' ἔχουσ' ἐν ἡμέρᾳ. 320
οἶμαι βοῆν ἄμεικτον ἐν πόλει πρέπειν·
ὄξος τ' ἄλειφά τ' ἐγγέας ταύτῳ κύτει
διχοστατοῦντ' ἄν οὐ φίλως προσεννέποις,
καὶ τῶν ἀλόντων καὶ κρατησάντων δίχα
φθογῆς ἀκούειν ἔστι συμφορᾶς διπλῆς· 325
οἱ μὲν γὰρ ἀμφὶ σώμασιν πεπτωκότες
ἀνδρῶν κασιγνήτων τε, καὶ φυταλμίων
παῖδες γερόντων, οὐκέτ' ἐξ ἐλευθέρου
δέρης ἀποιμώζουσι φιλτάτων μόρον·

Si, oggi i Greci sono entrati in Troia.
E io la sento echeggiare, la città,
ai due frastuoni che non si possono unire: 355
aceto e olio in uno stesso vaso,
che un muto odio tiene sempre divisi.
Così i vincitori e gli sconfitti,
hanno due voci opposte nell'opposta sorte.
Questi, sulla polvere - i fratelli sui corpi 360
dei fratelli, i figli sui corpi dei padri -
a gemere ormai con lamento di schiavi
la fine di tutto ciò che hanno amato.»

En primer lloc s'ha de notar que mentre que en grec Clitemestra diu οἶμαι, “crec”, traduït amb «Je m' imagine» per Mazon, Pasolini esborra el matis hipotètic del verb i escriu «E io la sento echeggiare, la città». Aquesta

substitució, a primer cop d'ull poc significativa, em sembla, en canvi, reflectir la sensibilitat cinematogràfica del poeta: Troia destruïda és narrada no a dins d'una hipòtesi de la reina, sinó en una vertadera i pròpia descripció de com devia ésser, com d'altra banda el poeta es proposarà de fer a la versió fílmica, inserint després de la secció del viatge del signal de foc un *flash-back* que descriu el patiment de Troia.

La contraposició entre vençuts i vencedors és resolta a través de la imatge de l'aigua i de l'oli que no es barregen, enemics inconciliables, però mentre que en grec tal metàfora es desplega amb una sintaxi articulada i ben ordenada, Pasolini omet el verb optatiu (ἐγγέας [...] προσεννέποις vv. 322-23, "abocant [...] diries") i la introdueix, amb una força evocativa major, mitjançant els dos punts «due frastuoni che non si possono unire: / aceto e olio in uno stesso vaso». Seguidament la introducció del sintagma «muto odio», que no hi era ni en grec ni en Mazon, sembla trobar la seva justificació en el gust per l'expressió oximòrica: l'atabalament a la ciutat és causat per un odi *mut*, que té sempre separades les veus dels vencedors i dels vençuts, definides per l'expressió poliptòtica, encara de creació pasoliniana, «voci opposte nell'opposta sorte». Pasolini remodela el text per obtenir un efecte retòric fort, en aquest cas definit per la categoria d'oposició/analogia; als versos que segueixen, en efecte, Èsquil descriu l'estructura familiar sencera en el dol (vv. 326-7): «els uns, caiguts a terra, estrenyen cossos de marits i germans, o, criatures, de genitors ja vells», mentre que Pasolini, per obtenir una dicció "especular" elimina l'esment dels marits i els dos versos semblen construïts sobre les parelles germà-germà i fill-pare: «Questi, sulla polvere - i fratelli sui corpi / dei fratelli, i figli sui corpi dei padri» (vv. 357-58 P.).

L'expressió sona molt forta, enriquida en el ritme per l'*enjambement* i per l'al·literació.

Des del punt de vista dels nuclis conceptuals, en el v. 380 P. trobem l'esment de la «empietà»; Clitemestra tem que els Aqueus compleixin algun acte impi, que

pugui ofendre els déus, just quan l'exèrcit encara ha de reprendre el camí de retorn. En el text d'Èsquil aquest esment a la impietat no hi és de manera explícita i tota la qüestió és més complexa. En els vv. 338-40 es parla del respecte vers els santuaris i vers els déus de la ciutat (εἰ δ' εὖ σεβοῦσι τοὺς πολιισσούχους θεοὺς [...]θ' ἰδρύματα), condició indispensable perquè els conqueridors no siguin conquerits al seu torn. El grec té ἔρως [...] πορθεῖν ἂ μὴ χροῖ, κέρδεσιν νικωμένους· (v. 341), «qu'ells ne se livrent pas, vancus par l'amour du gain, à de sacrilèges pillages!» a Mazon⁶², mentre que Pasolini tradueix amb «Ma che nessuna tentazione li spinga, / i nostri soldati, a qualche empietà» (vv. 379-80 P.). L'eix conceptual es troba a l'esment de l'avidesa del guany: en l'*Agamèmnon*, de fet, hi ha tota una xarxa de referències amb què Èsquil proposa la seva visió ètica dels esdeveniments del drama que, transposats a la representació escènica a la Atenas del seu temps, forma el missatge pregon de la trilogia. En aquest cas la menció de l'avidesa del guany es lliga amb els versos del primer i del segon stàsim (vv. 461-73 i 750-81), on, com subratlla Di Benedetto 1978⁶³, l'enveja dels déus que engendra la desgràcia és considerada com una conseqüència d'una prosperitat sense mesura, a la qual es contraposa la pobresa, associada a la justícia. Aquesta perspectiva, aquí simplificada, representa un dels aspectes del missatge ètic i polític del poeta. Tot això, evidentment, no interessava gaire a Pasolini, que simplifica, per a l'espectador modern, el discurs complex sobre el lligam culpa-guany; com pel que feia als versos sobre l'expedició de Troia i el sacrifici d'Ífigenia, on la xarxa de referències al caràcter jurídic de l'expedició deixava lloc, a Pasolini a una interpretació més general i, diguessim, "psicoanalítica" (a través de temes com l'atrocitat, de l'obsessió i de la follia).

Primer estàsim (vv. 355-488=394-518 P.)

⁶² Cf. Medda «brama di devastare ciò che non dovrebbe essere toccato, vinti dall'avidità di guadagno».

⁶³ Cf. Di Benedetto 1978, 180 ss.

Clitemestra va evocar la conquesta de Troia, i el Cor comença un llarg cant en el qual reflexiona sobre els esdeveniments de Troia, que, des de la seva concepció ètico-religiosa, deriven d'un excés castigat per Zeus.

Els versos són articulats en tres parelles d'estrofe i antístrofe, precedides alhora per un preludi anapaestic i seguides per un epodo. L'estructura de l'estàsim és reproduïda en la *facies* editorial de la traducció pasoliniana, que reproduïx també l'alternança entre versos giambics i ferecrateis del cant⁶⁴, marcada en l'edició de Mazon per la nota «Un peu retenu».

En el text grec el Cor venera Zeus i la Nit; Èsquil aïlla abans que tot l'acció de la Nit, o sigui l'haver llançat sobre Troia la malla que en cobrirà les torres (Νὺξ φίλια [...] ἦτ' [...] ἔβαλες [...]: vv. 355-57), després l'acció de Zeus: tensar el seu arc contra Paris, per tal de no tirar-ne el dard en va (vv. 362-66). Aquesta distinció en la invocació anticiparia la reflexió del Cor en l'estàsim sobre l'oposició entre el final legítim volgut per Zeus i les modalitats amb què tal final es realitza en la conquesta de Troia⁶⁵.

Pasolini no està gens interessat pel sistema ètico-religiós esquileu, com en altres casos⁶⁶, doncs no conserva la distinció esquilea, i, seguint el text de Mazon, la Nit i «dio» resulten associats en un únic predicat verbal «voi avete avvolto le mura di Troia / d'un lungo filo» (vv. 396-97 P.).

El v. 365 μήτε πρὸ καιροῦ μήθ' ὑπὲρ ἄστροων «[perquè el seu tret] fent curt o per sobre els astres» (Riba)⁶⁷, referit a l'espera de Zeus-arquer, finalitzada a no llençar en va el dard, imprescindible perquè anticipa la idea de la mesura, que

⁶⁴ El cant és estructurat de manera que en les parelles estròfiques als versos de tipus jàmbic segueixen quatre versos de tipus ferecrateu.

⁶⁵ Cf. Bollack 1981, 380. Zeus, que reina sobre el temps caçant amb l'arc, hauria una visió més definida de la de la Nit, que caça amb una xarxa; l'acció de la Nit seria llavors al servei de la de Zeus, i aquesta distinció preanunciaria la reflexió del Cor en l'estàsim sobre la oposició entre el final legítim volgut per Zeus i les modalitats amb que tal final es realitza en la conquesta de Troia.

⁶⁶ Cf., per exemple, a la pàrodos, la reducció de la complexa xarxa de referències al lèxic jurídic que hi era a Èsquil i que constituïa la sintaxi conceptual que el Cor probava de fer servir per tal d'entendre els esdeveniments.

⁶⁷ Cf. Medda, «né prima del bersaglio né al di là delle stelle».

serà l'eix portant de tot el cant del Cor, és omesa ràpidament: «egli per tanto tempo ha trattenuto / l'arco puntato contro Paride, / solo perché il suo tiro non fallisse, / non solcasse inutilmente l'aria» (vv. 402-05 P.). Pasolini, doncs, subratlla la idea de la inutilitat del tir amb l'arc si aquest surt inoportunament, més que el concepte típicament grec del καιρός.

Del punt de vista lingüístic, Pasolini retorna sobre l'esfera semàntica de l'atrocitat, ja subratllada al començament del drama, doncs el μέγα δουλείας / γάγγαμον ἄτης παναλώτου.

(«gran xarxa de servitud de la Calamitat que ho ha fet tot presoner») dels vv. 360-61 és traduït amb «atroci maglie / di schiavitù e dolore» (vv. 399-400 P.)⁶⁸

strofe a

Dins la strofe el nucli principal del raonament consisteix en reconèixer que el cop que s'ha abatut sobre Troia procedeix de Zeus, de fet qui creu que els déus tengui en consideració els mortals no és piadós. El Cor introdueix el concepte de la ruïna d'els que superen el límit, que és profunditzat en la imatge de qui copeja l'altar de la Justícia, i en la de la societat generada per la riquesa.

El text de Pasolini segueix a prop el de Mazon, però se'n destaca per alguns particulars que potser no són de poca importància.

La llei sacra, que, si trepitjada desperta l'atenció dels déus cap als mortals, la ἀθίκτων χάρις, literalment la «gràcia de les coses intangibles»⁶⁹(v. 371), «le respect des choses sacrées» en Mazon, és traduït per Pasolini a través de l'expressió «l'incanto dei precetti sacri» (v. 411 P.), on s'observa el gust tot pasolinià pel nucli conceptual de l'encant, relatiu al món arcaic i màgic de la societat argiva. Més avant s'adverteix l'exigència de Pasolini de fer més explícit el text: el v. 376 πνεόντων μειζον ἢ δικαίως, que es refereix a «qui respiren un orgueil coupable» (Mazon), esdevé «chi ha perduto ogni limite», d'una banda

⁶⁸ L'adjectiu retorna, prenyat de significat, al v. 494 P. come qualificatiu de les Erínies.

⁶⁹ Així Riba.

perdent el sentit de *πνέων*⁷⁰, de l'altra substituint la menció del *just* amb la del *límit*, que en grec és consegüent de la primera, a través d'un raonament complex que serà desenvolupat en els versos següents, on el límit és fixat en la justa mesura de prosperitat. A més, tot i que el grec parli específicament de riquesa, *φλεόντων δωμάτων* (v. 377), com tradueix també Mazon («opulence»), Pasolini introdueix el concepte de «benessere», més modern i actual a la societat italiana dels anys '60.

Sobretot, però, atreu l'atenció la traducció del vv. 379-80: el Cor desitja que hi hagi només el que no porti dany (*ἀπήμαντον*), «tal que basti» (*ὥστ' ἀπαρκεῖν*) «a un home ben dotat de sentit»⁷¹ (*εὖ προπιδων λαχόντι*). Mazon tradueix «souhaitons fortune sans péril qui suffise à une âme sage», mentre que Pasolini inverteix l'estructura de la frase introduint un element nou: «solo a un'anima saggia / può toccare potenza senza sciagura». El text és força diferent d'el de sortida: el que no porta dany, sense *πήμα*, sense desgràcia, esdevingut en Mazon «fortuna sense perill», és en Pasolini «potenza senza sciagura». Com es veu, l'interpretació roda al voltant del sentit que es desprèn de *ἀπήμαντον*: l'absència del mal defineix negativament el concepte del bé suprem, el *τὸ βέλτιστον* del poc precedent v. 378⁷²; el discurs d'Èsquil és focalitzat sobre el concepte de mesura com oposat a una indefinida acumulació de riquesa que porta a la ruïna. Pasolini sembla seguir les passes d'Èsquil quan tradueix «La misura / è tutto» (vv. 416-17 P.)⁷³, però se'n separa quan posa en lloc del concepte negatiu de l'absència del mal, el de la potència, que el col·loca fora del discurs esquileu i sembla portar el sentit fins a una altra direcció. La menció de la potència es reconduïx al tema de la guerra en general, aquesta, de fet, fou

⁷⁰ Així també Medda, que tradueix «coloro che più del giusto inorgoliscono», menys bé, em sembla, en comparació amb la versió de Mazon.

⁷¹ Així Riba.

⁷² Cf. Bollack 1981, 398 ss.

⁷³ Pasolini segueix Mazon, que acull al v. 378 la correcció de Weil *μέτρον τὸ βέλτιστον* en lloc del tràdit *ὑπὲρ τὸ βέλτιστον*.

portada a Troia amb una potència, la dels dos Àtrides⁷⁴, que, al capdavall, conduirà a la desgràcia; i també en el segon estàsim l'esment de la «potenza giunta al massimo» sembla fortment lligat amb la “follia” de la guerra⁷⁵. Aquesta idea resulta coherent amb la dura condemna de la guerra que es desprèn de la traducció, més contundent i més universal que en el text grec, com es veurà en el coment als versos de l'antístrofa b.

Al segon estàsim, quan una altra vegada Èsquil parla de la fortuna i de la prosperitat de l'home (vv. 750 ss. = 777 ss. P.), Pasolini introdueix el tema de la potència, que esdevé, doncs, un terme clau de la traducció pasoliniana⁷⁶.

Més enllà, en els vv. 381-86, amb la introducció del nexa explicatiu οὐ γὰρ, s'enuncia d'una manera clara la visió ètica d'Èsquil: la sacietat (κόρος), que es genera de la riquesa, causa el cop de l'home contra l'altar de la Justesa; la violació de la δίκη engendra l'acció de ἄτη, que es manifesta a través de πειθώ, la persuasió, que força i determina les accions de l'home⁷⁷. L'ἄτη, que cegant-lo el porta fins a la desgràcia, es definida προβούλος, o sigui “consellera”⁷⁸, mentre que la πειθώ es diu ἄφερτος, “irresistible”. S'ha discutit molt sobre el valor específic d'atribuir a tals adjectius (i, en general, sobre el raonament contingut en aquests versos)⁷⁹ perquè aclareixen la complexa xarxa de significats que s'han d'atribuir a termes com justesa, ruïna, persuasió.

Pasolini simplifica, a primer cop d'ull, la complexitat esquilea i tradueix així:

Niente può salvare l'uomo
che accecato dall'oro 420
rovescia l'ara della Giustizia:
il suo bene non dura.

⁷⁴ Al v. 45 P. els dos Àtrides eren dits «doppia potenza», especificant llur paper de portadors de guerra.

⁷⁵ Cf. sobre el segon estàsim (vv. 777 ss. P.) *infra*.

⁷⁶ Cf. v. 46 P.

⁷⁷ Cf. vv. 381-86: οὐ γὰρ ἔστιν ἔπαλις / πλούτου πρὸς κόρον ἀνδρῖ / λακτίσαντι μέγαν Δίκας / βωμὸν εἰς ἀφάνειαν. / βιάται δ' ἄ τάλαινα πειθώ, / προβούλου παῖς ἄφερτος ἄτας.

⁷⁸ L'adjectiu val pròpiament “que proposa una decisió preliminar” en el context de les assemblees, indica, llavors el que influencia una decisió; cf. LSJ 1472 i Medda 1995, 263.

⁷⁹ Cf., per exemple, el resum del *status quaestionis* a Bollack 1981, 406-10.

Ossesso dalla Corruzione,
figlia dell'Errore che lo attrae,
per lui non c'è nulla da fare, non può 425
che finir male [...].

Es nota, a nivell de significats, un transferiment fins a un sentit "modern": els termes pròpiament grecs, com *Dike*, *Ate*, *Peithò* són substituïts pels conceptes de *Ossessione*, *Corruzione* i de *Errore*, més propers al món pasolinià (i l'obsessió és terme clau a la traducció); però en cap manera la traducció és resolta en una moderna transposició, com demostra l'expressió «accecato dall'oro» del v. 420 P: en Èsquil no hi ha menció d'una ceguesa, al·ludida però per la presència en el text d'*Ate*, perquè l'*ate* genera la ceguesa que condueix l'home fins a no entendre pas el que li danya i, doncs, a cometre una falta ruïnosa⁸⁰; Pasolini amb un procediment traductiu ja senyalat, deconstrueix el teixit verbal i semàntic del grec per tal de reconstruir-lo d'una manera diferent, però guardant amb el grec un punt de profund contacte, així que elements que primerament semblen nous en el text modern, en canvi deriven pregonament del text grec⁸¹; en aquest cas, Pasolini omet la presència d'*Ate*, però n'evidència la principal qualitat en el sintagma «accecato dall'oro».

ant a (vv. 385-402=423-38 P.)

Després d'haver esmentat les forces que arruïnen l'home, com *Peitho* i *Ate*, el text esquileu es focalitza en l'home, a través de dues imatges, la del bronze fals que, un cop batut i fregat, es fa negre per sempre, i la del noi que empaita un ocell; la primera exemplifica la dimensió perenne de la justa punició (el bronze es queda negre per sempre), la segona la lleugeresa amb la qual el que comet una culpa treu detriment a la seva ciutat. Cap déu no escolta pas el culpable, que és abatut sense remei.

⁸⁰ Cf. Medda 1995, 262.

⁸¹ Cf. un procediment anàleg als vv. 8 P., 558 P. ss, 599-600 P., 842-43 P., 992-93 P.; i *Cho.* 668 P., 1046-50 P.; *Eum.* 103 P. ss; i *infra* V, 5-6.

Com es veu, el discurs, primerament genèric, s'enfoca progressivament en Paris, que primerament es reconeix fàcilment en el *παῖς* del v. 394, i després és mencionat explícitament des del v. 399 (*οἶος καὶ Πάρις*).

Pasolini interpreta els versos de manera original, abans que tot inserint un sentit més pejoratiu en la comparació amb el bronze: si és dolent (v. 390 *κακοῦ δὲ χαλκοῦ*) es fa negre pel refrec i pels cops (v. 391 *τριβῶ τε καὶ προσβολαῖς*) esdevé en Pasolini un «impuro rame, / annerito dai colpi / per il sordido uso» (vv. 428-30 P.), on l'adjectiu "sòrdid" subratlla l'esfera negativa en què s'insereix la comparació.

Després, el poeta italià omet qualsevol referència explícita a Paris; de manera evident, doncs, el poeta modern força el text i el condueix fins a un sentit més llarg i general: les imatges del bronze negretjat i del noi que empaita l'ocell al·ludeixen òbviament a Paris (de tota manera evocat en la següent menció d'Elena) però enfoquen l'home en general⁸² i, a més, en un sentit

Pasolini, d'altra banda, fa servir l'estàsim per condemnar la guerra *en toto* (cosa que no hi ha en Èsquil), alhora que redueix les referències a persones o a realitats específiques i, paral·lelament, reforça el valor universal del text.

En tot cas, la traducció pasoliniana resulta més densa de significat respecte a tot el que s'ha dit, d'una banda l'omissió dels versos que parlaven de Paris fa més universal el text, d'altra banda en els vv. 423-26 P. és difícil no veure una referència a l'esdeveniment del príncep troià i Elena:

«Ossesso dalla Corruzione,
figlia dell'Errore che lo attrae,
per lui non c'è nulla da fare, non può 425
che finir male [...]».

L'*error* que atreu és sense cap dubte la desmesura, però també Elena; *obsés* és l'home que, arrossegat per la Corrupció, sobrepassa el límit, però també, de manera evident, Paris; en la fatalitat de la ruïna, és immediat pensar en

⁸² Cf. els vv. 13-14 P. que tradueixen els 10-11 d'Èsquil: allà també el poeta mostra el mateix procediment: tot i que sigui omès el nom d'Hèlena, la seva imatge queda al·ludida.

l'esdeveniment eròtic⁸³ dels dos, al·ludit pel verb "attrarre" i pel caràcter ineludible amb què és presentat. El text, doncs, com en altres casos, vehicula al mateix temps l'universalitat del drama de l'home que cau en error, i l'especificitat de l'esdeveniment grec, senyalada amb força per l'*incipit* de la strofe següent «Elena lasciò [...]».

str b (vv. 403-19=439-55 P.)

Elena és la protagonista d'aquests versos: deixa als seus conciutadans el túmult de l'exèrcit que parteix i treu com a dot a Troia la ruïna. Després, l'atenció es focalitza sobre Menelau i sobre la seva desesperació com a marit; el seu silenci és el de l'home que ha estat abandonat, doncs «disonorato, privo di rimprovero, incredulo»⁸⁴; la privació de la vista de l'objecte d'amor causa l'allunyament de la joia i fa odiosa també la contemplació de les boniques estàtues.

La strofe es connecta a la idea principal de tot el cant, la de la mesura i de l'infracció de *Dike*, gràcies al sintagma ἄτλητα τλᾶσα, literalment "gosant fer el que no es podia gosar".

Pasolini tradueix de pas tal expressió amb «senza rimorsi» (v. 444 P.), doncs simplificant una altra vegada el discurs ètico-religiós d'Èsquil i introduint al seu lloc una expressió més adient a una dona que traeix el seu marit.

El poeta augmenta la mesura del patiment amorós de Menelau amb alguns subtils canvis: en lloc de l'eficaç sinècdoque esquilea, que produïa la triple adjectivació del silenci («humiliat, desdenyós d'invectiva, d'un home assegut tot sol de banda»⁸⁵), Pasolini introdueix directament Menelau («Ormai vediamo, umiliato, immoto / un uomo ammutolito dal dolore», vv. 448-89 P.), i conserva,

⁸³ L'esfera eròtica emergeix prepotentment; cf., per exemple, els vv. 445 ss. sobre Menelau. Cf. els versos finals del cant, també: en grec no es fa el mínim esment a tal sentiment, mentre que Pasolini l'hi introdueix (v. 516 P. «facile amore»). Cf. també la traducció dels vv. 10 ss «la stessa angoscia che prova una donna / quando cerca l'amore», el v. 201 P., i el v. 578 P.

⁸⁴ Així la traducció de Medda 1995 dels vv. 412-13, imprimits amb *crucis* per la major part dels editors (i per Mazon) pels greus problemes textuals. Mazon tradueix «Nous voyons déjà le silence humilié, dédaigneux d'invective, d'un homme assis immobile à l'écart.».

⁸⁵ Així Riba.

a més de l'al·literació forta del grec⁸⁶, la noció del silenci en l'adjectiu "ammutolito"; la gràcia de les estàtues, esdevinguda odiosa (v. 417 ἔχθεται, «n'est plus qu'odieuse» en Mazon) es converteix en la gràcia de la pròpia Elena, que «dà a quell'uomo angoscia»⁸⁷; en fin, en lloc de la genèricamentitat del discurs grec («la grazia [...] è odiosa al marito»), a través de l'ús dels pronoms possessius i demonstratius, Pasolini redueix tal experiència angoixant a l'esdeveniment particular d'Elena i de Menelau («la sua immagine», «a quell'uomo»).

La menció de les estàtues i de la seva gràcia, ara esdevinguda insostenible, és transformada:

«La grazia della sua immagine 452
dà a quell'uomo angoscia:
è un'immagine cieca,
svuotata d'amore».

En el grec el discurs resultava articulat en la successió *fantasma d'Elena-gràcia de les estàtues ara odiosa-pèrdua de la vista de l'Elena-pèrdua de la joia d'amor*. En Pasolini desapareixen les estàtues i l'única protagonista és Elena, ara esdevinguda espectre⁸⁸ en la casa; la menció de la vista de l'objecte d'amor es fon en l'eficaç oxímoron «immagine cieca». Sobretot, però, a part de l'intensificació patètica produïda per la traducció, es destaca un particular, a primera vista poc rellevant, però que, considerat a la llum del cant sencer, és indicatiu de la visió política de Pasolini. En els vv. 403 ss. Èsquil descriu Elena com autora de dues accions "simètriques", és a dir el deixar a la seva ciutat l'exèrcit que s'arma per emprendre la guerra i, paral·lelament, portar a la ciutat on ella es dirigeix la seva dot de ruïna.

λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀπίστορας 403

⁸⁶ En grec l'al·literació és deguda a l'anàfora de ἄτιμος ἀλοῖδορος ἄδιστος ἀφεμένων, a Pasolini per la repetició dels sons en labial -m i -n.

⁸⁷ Per a la insistència sobre l'"home", cf. també Ag. 937 P., Cho. 960 P.

⁸⁸ Èsquil havia φάσμα (v. 415), indicant pròpiament l'"aparició" i, doncs, el «fantasma» en el sentit etimològic del terme; Pasolini tradueix amb «spettro», substantiu de signe negatiu, que es lliga a l'«angoscia», esmentada just després.

κλώνους τε καὶ λοχιμούς
ναυβάτας θ' ὄπλισμούς⁸⁹

Elena lasciò alla sua patria,
partendo, confusione di armi, 440
disperati tumulti
di gente che s'imbarca.

Els termes mitjans del grec esdevenen en Pasolini progressivament negatius: la confusió de les armes i els «*disperati tumulti*» es reconduïxen a la desolada descripció de la guerra causada per Clitemestra, amb el mateix to de desordre i patiments; a més, mentre en grec l'exèrcit sembla gairebé "desfilat" en els seus components - els hoplites d'una banda i de l'altra els ναυβάτας, la flota del Pasolini és retreta amb una ironia soferta, «gente che s'imbarca», com per subratllar l'absència total de sentit en tal acció.

A la trilogia resulten freqüents els arguments "antibel·licistes"⁹⁰, però no en termes d'un pacifisme genèric. El dolor produït per la guerra és el resultat contradictori de l'acció excessiva complida pels Àtrides i engendrada encara abans per altres actes d'*ubris*, la de Paris i la d'Elena. En el text grec són ben bé presents les referències a cadascun d'aquests nuclis conceptuals. La guerra, en tot cas, en la Atenas del segle V, potència militar que déu la seva grandesa a l'impetuosa expansió imperialista promoguda pel sector democràtic, no podia ser condemnada *in toto*, en canvi, com es veurà successivament, relativament als versos de l'estrofe g, el discurs resulta molt més articulat i complex.

Pasolini, en canvi, condemna la guerra, a més d'una manera universal, justament com a eina de formació de l'imperi; en el discurs que Pasolini desenvoluparà a la versió fílmica de l'*Orestíada*, ambientada a l'Àfrica, el pol negatiu és el colonialisme, l'expansió imperialista de l'economia del capital i del consum, al qual es contraposa, com a pol de signe positiu, la capacitat, segons

⁸⁹ Cf. la traducció de Medda: «Ella, lasciando ai suoi concittadini / il tumulto di scudi e lance e l'armarsi dei marinai», i la de Riba: «Ella, deixant al seu poble tumults d'escuts i llances i armaments d'estols, portant en comptes d'un dot a Ilion la destrucció».

⁹⁰ Cf. els vv. 555-66 també, on l'herald recorda els disagis de la guerra.

Pasolini encara a les mans del continent africà, de no perdre la seva arcaïcitat, tot i que conquereixi el model democràtic. La guerra en Pasolini es dibuixa com una matança sense cap sentit, com es nota a alguns punts de la traducció⁹¹ i com, explícitament, es veurà als *Appunti*. Aquí la guerra de Troia es representarà mitjançant imatges de repertori, molt crues i violentes en la seva veritat, de la guerra del Biafra. Els arguments contra la guerra, doncs, estan en els dos poetes, però d'una manera diferent i per motius diferents. Si a Èsquil resulta discussa l'expedició troiana, no ho és en tot cas el valor guerrer i la capacitat de servir la pròpia ciutat.

ant b (vv. 420-36=456-67 P.)

A la antístrofa segueix la descripció del dolor que s'apodera dels que vanament creuen veure encara l'objecte del seu amor, sentint així un va plaer, que tot seguit s'esvaeix.

Èsquil insisteix sobre el concepte de la "vanitat", subratllat pel fort poliptoto dels vv. 422-23 (ματαίαν / μάταν), en Pasolini resol en el concepte de "fugacitat" («Nei sogni, tristi apparizioni / gli portano *fugaci* batticuori: / *fugaci* [...]»).

Més tard, el discurs poètic traspasa a la situació de la guerra, en un nivell més general que abraça totes les cases: Èsquil descriu el dolor dels soldats (v. 430 ἀτλησικάρδιος «insostenible») que es posan en marxa i l'insensatesa de la guerra a través la notació irònica del canvi: «però en compte d'homes, són urnes i cendra el que torna a cada casa».

El poeta modern subratlla, altrament, l'esfera "psicoanalítica" de l'horror de la guerra («È un'ossessione / che domina le nostre anime»), i n'augmenta el to patètic a través de l'ús de la primera persona del plural, ja a partir del v. 466 P. «È un'ossessione / che domina le *nostre* anime»

⁹¹ Cf. per exemple, *Eum.* 860 P. ss. i *infra*, V, 452-55.

Mentre en Èsquil el Cor sentència amb un to generalitzant que «Els qui cadascú acomiada, els recorda; però en comptes d'homes, són urnes i cendra el que torna a cada casa»⁹², Pasolini imprimeix:

Tutti li ricordiamo i volti
di coloro che sono partiti:
ora ritornano in patria, 470
ma sono urne e cenere

El canvi de persona fa que el Cor participi més del dolor, però sobretot la introducció de les cares, «i volti», intensifica l'horror de la guerra, concedint una identitat a l'exèrcit descrit de manera indefinida en el text grec a través del pronom relatiu οὗς (v. 433).

A més, l'estil dels versos pasolinians es destaca per la retòrica: d'una banda l'èmfasi del pronom personal sembla dur la dicció fins a un nivell afectiu-col·loquial (*li ricordiamo i volti*), d'altra banda el sintagma «urne e cenere», remet, amb un ressò de foscoliana memòria, a la retòrica de guerra que exalta el culte del “ben moure” en batalla. Tal efecte retòric fa encara més contundent l'ironia que recorre els versos, augmentada en comparació amb el text grec gràcies a l'intensificació de la tancada d'efecte: la presència del sintagma ἀντὶ δὲ φωτῶν (v. 434 «en compte d'homes») anticipava que els soldats, marxats com homes, ara retornen a casa com alguna altra cosa, en Pasolini aquest canvi d'estatus és palesat només en *explicit*, a través de l'adversatiu «ma» del v. 471 P., i amb l'evidència lapidària de la frase «sono urne e cenere».

str g (vv. 438-55=472-87 P.)

El Cor amplia el tema de la mort en guerra, ja anticipat al final de la antístrofa precedent; la idea és encara la del *canvi*: han anat a la guerra uns homes, que després han retornat com a cendre.

L'*incipit* és reservat al déu Ares que canvia cossos humans per cendre; seguidament és invocat el plor teixit de lloança (v. 445 στένουσι δ' εὖ λέγοντες)

⁹² Així Riba.

per als caiguts, però serpenteja en veu baixa un dolor contra els Àtrides, perquè aquella guerra fou volguda per «una dona altrui». Continua el lament per aquells que han mort, “formes intactes” (v. 454 εὔμορφοι, «corps intacts» en Mazon), al peu de la muralla de Troia.

Pasolini transforma, com constantment a la traducció, el déu grec en un més genèric, aquí «dio della Morte», però sobretot modifica en uns punts la dicció d'una manera que el text d'arribada sigui força diferent d'el de sortida des del punt de vista del sentit.

A Èsquil resulta evident l'argument antibel·licista d'aquests versos: el mort és lloat, tot i que la guerra que ha provocat la seva mort és presentada com absurda i desproporcionada: tot això ha ocorregut per la dona d'un altre (vv. 447-48 ἀλλοτρίας διαὶ γυναι- / κός). El tema de la mort gloriòsa és doncs absorbit en un context que ho priva de significat⁹³. Tot i així, com bé subratlla Di Benedetto, d'una banda cal recordar que la negativitat de l'expedició troiana ha de ser considerada a la llum de la conseqüència de la violació del dret de la justa mesura comesa pels Àtrides⁹⁴, d'altra banda que és impensable en Èsquil una visió “pacifista”. En les *Eumènides*, de fet, Atena convida els ciutadans a fugir de les guerres internes, però mai posa en discussió la guerra a l'exterior, element bàsic de l'imperi atenés⁹⁵. Excloent doncs una condemna de la guerra *tout court* per Èsquil, les referències piadoses a la cendre dels caiguts es queden contradictòries, perquè no deneguen pregonament el valor acordat per la cultura grega arcaica al guerrer mort en la batalla. Pasolini, en canvi, accentuant el to patètic del text, nega rotundament cap valor a la mort en guerra

στένουσι δ' εὔ λέγοντες ἄνδρα τὸν μὲν ὦς 445
μάχης ἴδρις, τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ'
ἀλλοτρίας διαὶ γυναι-
κός. [...]

⁹³Cf. Di Benedetto 1978, 194.

⁹⁴ Di Benedetto cita Lehay 1974, 1-23.

⁹⁵ Cf. *Eum.* 864-65 «ci sia la guerra esterna, guerra che è presente in non piccola misura, e in essa potrà realizzarsi l'intenso desiderio di gloria».

οί δ' αὐτοῦ περὶ τεῖχος 452
θήκας Ἰλιάδος γὰρ
εὖμορφοι κατέχουσιν· ἐ-
χθρὰ δ' ἔχοντας ἔκρουψεν.

C'è chi piange ricordando il coraggio
dell'ucciso, e chi lo dice vittima 480
della donna altrui...[...]

Altri riposano sotto le stesse 484
mura che li han visti combattere,
povere salme intatte che un terra
nemica tiene nel suo seno».

Com es veu, l'estructura del discurs és diferent: en Èsquil la successió de τὸν μὲν... τὸν δὲ organitza en una estructura binària el motiu del plor relatiu al guerrer (l'un es plany perquè bon combatent, l'altre perquè ha caigut valorós), i els dos pols de significat són de signe positiu. Anàleg el sentit en Mazon: «On gémit, en vantant tel guerrier si habile au combat, tel autre glorieusement tombé dans la lutte sanglante».

Per contra a Pasolini no s'hi troba aquesta estructura sintàctica, el plor resulta diversificat no en relació a les gestes del guerrer, sinó en relació a qui ho plany: «C'è chi piange ricordando il coraggio dell'ucciso, e chi lo dice vittima della donna altrui», o sigui, el caigut és vist ara des del punt de vista d'una civiltat guerrera, que posa com a valor suprem el coratge (l'ètica del καλῶς πίπτειν), ara és considerat des d'un punt de vista oposat, com una "víctima". Seguidament, on en grec hi ha la referència a la mort "bonica" en batalla, abaix de la muralla de Troia, Pasolini una vegada més arrossega el sentit conforme a la seva manera d'advertir el fet bel·lic, i les salmes ja no són boniques, intactes en la forma (v. 454 εὖμορφοι), sinó «povere salme intatte» (v. 486 P.). En aquest

cas el tràmit és sens dubte Mazon, que amb el seu «corps intacts» interpretava evidentment des del punt de vista antropològic de la sepultura dels cossos⁹⁶.

La visió pasoliniana més que “patètica” resulta dictada per una mena de compassió, a vegades teixida amb un to d’ironia, pròpia d’un que veu la guerra pregonament privada de sentit⁹⁷.

Des del punt de visat estilístic, tal “compassió” és evident en els vv. 440 ss., on es destaca la imatge de la pols greu donada als parents en les urnes al canvi dels homes. Pasolini introdueix en el text una anàfora contundent i, com ja s’ha notat en altres llocs, juga a construir oxímorons amb el grec, fent la metàfora diferent, però eficaç:

[...] cenere 475

bagnata d’amaro pianto,
cenere invece di uomini,
dentro le povere urne».

Mentre a Èsquil la cendre prové del foc de Troia (v. 440 πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου), en Pasolini resulta «bagnata», mullada pel plor, doncs amb la contraposició *foc-mullat*; les urnes són dites «povere», pobres, adjectiu clau que retornarà en els versos següents⁹⁸.

ant g (456-76=488-500 P.)

En la antístrofa, a través del passatge on són mencionats una altra vegada els Àtrides (vv. 451 ss.) i la veu baixa plena d’ira en contra d’ells, es reprèn el tema de l’ultrapassar la mesura i de la culpa que es genera per l’enveja dels déus. Pasolini no s’allunya massa del sentit general del grec, però n’actualitza el significat introduint les categories conceptuals pròpies de la seva traducció.

⁹⁶Així també Riba, mentre Medda tradueix «belli del loro valor», interpretant, llavors, des d’un punt de vista ètic el sintagma.

⁹⁷ Cf. també les paraules del missatge en el v. 602 P. «ai morti non resta che un poco di terra», i la notació irònica del Cor al v. 620 P. «A me, non restano che le briciole di tanta gloria».

⁹⁸ A part de l’esmentat v. 486 P., «povere salme intatte», cf. també els vv. 652 P e 706 P. on l’exèrcit grec que retorna de Troia és dit, a les paraules del missatge, «povera armata». Sobre l’ús de l’adjectiu a la traducció, cf. *infra*, Ag. 478 P., 486 P., 688 P., 706 P., 764 P., 1092 P., 1185 P., 1368 P., 1141 P., 1538 P., 1565 P., 1567 P., 1681 P., 1710 P.; *Cho.* 94 P., 161 P., 167 P., 539 P., 747 P., 982 P.; *Eum.* 108 P., 648 P.

Omet de traduir l'adjectiu προδίκους que qualifica els Àtrides: com en altres llocs, Pasolini deixa de banda el lèxic jurídic que determina la complicada xarxa conceptual del just/injust, relativa a l'expedició argiva: no li importa força, almenys des d'aquest punt de vista, indagar sobre el context ètico-religiós esquileu.

La μέριμνα del Cor (v. 460) és traduïda amb «angoscia» (v. 490 P., com d'altra banda en Mazon, «mon angoisse»), mentre les νυκτηρέφες, és a dir les notícies «scure come la notte» (v. 460) que el Cor tem d'haver d'escoltar esdevenen «inquieta voci» (v. 491 P.); les Erinies, definides «nere» (v. 462), com sovint en Èsquil, són «atrocí» en Pasolini (v. 494 P.)⁹⁹.

epode

El Cor conclou el cant amb l'incertesa respecte al foc que recorre la ciutat, anunci de la bona notícia de la conquesta de Troia. L'indecisió sembla lligada a Clitemestra; Pasolini, com ja vist en altres casos, subratlla la banda amorosa, com intrínsecament lligada a la dona, la credulitat de la qual és causada per la seva propensió a l'amor¹⁰⁰:

Supera, presto, il suo facile amore 516
i fatti: ma, più presto, cadono
le nuove che la sua voce grida.

vv. 489-502 (=519-71 P.) el Cor espera el missatger

Després del primer estàsím, en seguida pren la paraula el corifeu, per tretze versos (489-502): exprimint, una altra vegada, el dubte sobre la credibilitat del significat dels signes lluminosos, anuncia l'arribada del missatger, que, finalment amb paraules clares, establirà si cal alegrar-se o no. El fet que arribi coronat de rams d'olivera i amb rapidesa, com subratlla icasticament la menció de la pols, que, germana del fang, n'anuncia la pressa, indica que les notícies haurien de ser bones.

⁹⁹ Sobre els nuclis conceptuals de l'angoixa i de l'atrocitat a la traducció, cf. *infra*, V, 443.

¹⁰⁰ Cf. *infra* V, 451-52.

A la traducció d'aquesta secció de versos Pasolini segueix de prop el text i no es notan arrossegades semàntiques funcionals a la construcció d'un text de sentit diferent; tot i així en dos casos, per exemple, la traducció s'allunya de l'original per motius estilístics.

En els vv. 491-2 els signes de les torxes resulten definits amb la doble possibilitat de ser verídics, εἴτ' οὖν ἀληθεῖς εἴτ' ὄνειράτων δίκην / τερπνὸν τόδ' ἐλθὸν φῶς ἐφήλωσεν φρένας, «si és a manera d'un somni que aquesta gaia llum ha vingut a enlluernar els nostres sentits» (Riba); Mazon tradueix «si la lueur séduisante d'un songe est venue seule éblouir nos esprits». Pasolini reprèn l'expressió de Mazon, i la modifica introduint l'adjectiu "irreal": «o s'è stata soltanto / la luce irreal di un sogno, a ingannarci» (vv. 517-18 P.). Tal adjectiu, potser, es pot reconduir al teixit, ja senyalat per als versos precedents, de l'esfera de significació de l'encant, que caracteritza el conjunt de signes i presagis constantment presents en el desenvolupament del drama.

Als vv. 524-5 P. el poeta transforma la imatge de la pols: el grec té κάσις / πηλοῦ ξύνουρος διψία κόνις τάδε (vv. 494-95: «la germana del fang, la seva bessona assedegada, la pols»¹⁰¹) traduït per Mazon en «et la sœur de la boue, sa jumelle altérée, la poussière». Pasolini substitueix l'adjectiu διψία "assedegasa" («altérée» in Mazon) amb «lieve», recortant el procediment metafòric pel qual la pols assedegada, és a dir seca, s'aixeca pel caminar ràpid del missatger, però al mateix temps, construeix una imatge viva i d'estil alt ("lieve" per "leggera").

Als vv. 503-37 (= 535-71 P.) parla el missatger que, després d'haver invocat el sòl de la terra argiva on finalment retorna concretant l'esperança de poder ser enterrat en pàtria, prossegueix adreçant la seva pregària a la llum del sol, a Zeus, a Apollo, a Hermes, als herois, al palau reial, i, en fi, a les estàtues dels déus, per tal que acullin dignament Agamèmnon; mentre que menciona el rei, el missatger fa referència breument a la destrucció de Troia i a la culpa de Paris.

¹⁰¹ Medda tradueix «e la sorella del fango, sua vicina, la polvere assetata».

La traducció mostra alguns procediments freqüents ja assenyalats per als versos precedents.

En primer lloc es nota l'usual correspondència de "dio" per "Zeus" (v. 509=541 P.)¹⁰², mentre que els noms d'Apollo (513=543 P.) i d'Hermes (515=547) són conservats¹⁰³, tot això, pel que es refereix a Apollo, anomenat en el grec amb els seus atributs rituals de σωτήρ i παιώνιος, es nota una reducció de tal connotació litúrgica pròpia del món grec, i el déu esdevé genèricament «ragione di salute e speranza» (v. 545 P.). De manera anàloga els herois "eroi" invocats en el v. 516, resulten esmentats com «piccoli dei», amb una banalització de l'element ritual¹⁰⁴: evidentment a Pasolini no li interessava força reprendre de prop el lèxic específic religiós del grec, quant a rendre una idea més genèrica de l'invocació.

El llenguatge del missatger pasolinià sembla caracteritzat per un registre estilístic d'una banda més baix en comparació amb el grec, respecte del qual no es del tot correcte parlar de caracterització dels personatges relativament al paper escènic, d'un altra banda volgudament més genèric. L'invocació del missatger esquileu es solemne, i també els versos on es complau del seu retorn a la terra argiva no es nota cap abaixament del to, mentre que en Pasolini es troban uns procediments traductius que serveixen a aquest fi.

En aquesta seqüència de versos s'esmenta la terra argiva en tres llocs, en els vv. 503, 506, 508, i el palau argiu es mencionat en els vv. 519-17. Pasolini, quan en el grec l'esment a la terra s'ajunta a l'estirp "argiva", que eleva la dicció, no el tradueix, i fa servir ara «mio paese», ara «terra natale»¹⁰⁵; també la referència a

¹⁰² Cf. la traducció dels vv. 1 (= 1 P.) i la nota relativa, cf. també els vv. 355 (= 394 P.), 367 (= 406 P.).

¹⁰³ A la seqüència que descriu els senyals de foc, al v. 281 (= 310 P.) Hefest era dit amb la perífrasi «il dio del fuoco».

¹⁰⁴ Mazon tradueix «demi-dieux» i posa una nota al text que envia, pel que fa al paper dels herois, a *Eum.* 767 i a la nota relativa. L'invocació del herois a la pregària és comú en grec: Fraenkel 1950, 263 esmenta el paral·lel amb Thuc. 2.74.3, Ar. *Av.* 881, Hdt. 8.109.3.

¹⁰⁵ Així a la traducció, respectivament, dels vv. 503 Ἀργείας χθονός e v. 506 Ἀργεῖα χθονί.

el Scamandro, com lloc de la hostilitat d'Apollo (v. 511) és omès, per tal de rendre el significat més general.

El v. 503, l'incipit de la invocació ὠ πατρῶνον οὔδας Ἀργείας χθονός¹⁰⁶ resulta solemne¹⁰⁷, com també en («Ah! terre des mes pères, pays d'Argolide»); Pasolini tradueix «Oh! terra dei miei padri, mio paese!» (v. 535 P.). El to, de primera, no sembla força abaixat, però es nota que on l'italià ofereix la possibilitat de traduir amb "patria", Pasolini s'estima més explicitar el significat etimològic de l'adjectiu πατρῶνος, doncs, «terra dei miei padri». En aquest cas Pasolini segueix Mazon, que, pel que fa al v. 508, νῦν χαίρει μὲν χθών, introduïa el concepte de *patrie* («Salut donc, ô patrie»), mentre Pasolini en el vers corresponent (v. 540 P.) insisteix una vegada més en el substantiu "pais" («oh, mio paese»). Es nota doncs l'intenció d'evitar l'esfera de significats inherents al concepte de "patria", que en canvi el poeta utilitzava pocs versos abans, en el primer estàsim (vv. 468-71). Aquí el grec portava τεύχη "casa" i la traducció "patria" intensificava deliberadament, juntament amb la retòrica dels versos, l'ironia d'aquells que es marxen per a la guerra com homes i retornen com cendre. Resulta evident, doncs, que la diferència de la dicció és de reconduir a un diferent context: aquí parla el missatger, que, vist en la seva humanitat, no desidjava res més que, viscuda l'atrocitat de la guerra, retornar al seu pais, a la seva terra. Tal interpretació es recolza sobre la traducció dels vv. 518-20 (= 552-3 P.)

ἰὼ μέλαθρα βασιλέων, φίλαι στέγαι,
σεμνοί τε θᾶκοι, δαίμονές τ' ἀντήλιοι

Ah, palazzo, amata casa,
sculture sacre che brillate contro il sole!

Com es veu, Pasolini omet de traduir el sintagma σεμνοί τε θᾶκοι (els «sièges augustes» de Mazon), de manera que el sospir del missatger resulti focalitzat

¹⁰⁶ Medda tradueix «O suolo patrio della terra argiva».

¹⁰⁷ οὔδας és terme poètic, que es troba a Homer i en tragèdia i que indica pròpiament la superfície de la terra (cf. LSJ 1268).

sobre la casa; en la seva traducció Mazon posava una nota relativament al sintagma¹⁰⁸, doncs l'omissió sembla deliberadament calculada. Encara, «casa» deriva d'una progressiva reducció de l'efecte estilístic que del *στέγος* del grec (el sostre que metonímicament indica el palau), passant a través de l'explicitació de la figura de sentit del francès «demeure», duu a un terme pla i comú.

El missatger sembla agafat en el moment en que ve de nou la casa dels seus reis i el seu país amb emoció, vehiculada pel ritme sintàctic: mentre en grec (i en Mazon) els períodes resulten més llargs, en Pasolini, per les freqüents exclamacions, el discurs resulta articulat en períodes de no més que tres versos, així que es destaca bé la imatge de la joia del missatger¹⁰⁹.

Seguidament, el missatger espera que el rei sigui acollit dignament, i l'esment d'Agamèmnon es lliga de manera natural amb el record de la guerra. Les metàfores amb que s'expressa el missatger són lleugerament transformades, així que la visió de la guerra sembla més cruel.

En els vv. 525-28 es desenvolupa una metàfora trèta del món agrícola: Agamenmnnon ha si sviluppa una metàfora tratta dal mondo agricolo: Agamèmnnon ha girat la terra amb la fanga de Zeus, el semen de la terra pereix:

Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου 525
Διὸς μακέλλη, τῇ κατείργασται πέδον,
βωμοὶ δ' ἄιστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα,
καὶ σπέρμα πάσης ἐξάπλλυται χθονός.

il distruttore di Troia, a cui dio ha dato
l'erpice giustiziere, a sconvolgere la terra,
a far cadere le are e i templi degli dèi, 560
a falciare l'intera razza di un paese

En grec l'adjectiu "justicier" és atribut de Zeus, mentre que Pasolini, seguint Mazon «hoyau justicier»), prefereix ajuntar-lo directament a l'«erpice», eina que es fa servir per remoure la terra (una fanga), però, sobretot, es nota que el verb

¹⁰⁸ Cf. Mazon que a la nota esmenta *Od.* 3.406 on Nèstor seu als setials de pedra que es troben al costat de la porta del palau reial.

¹⁰⁹ Cf. les exclamacions als vv. 535, 539, 545, 548,551, 553, 567, 571.

κατείδργασται («brought under cultivation»)¹¹⁰ es traduït per «sconvolgere», “trasbalsar”, i que el verb successiu ἐξαπόλλυται («destroy utterly»)¹¹¹ com «falciare»¹¹², o sigui “segar”, i, encara, el σπέρμα, el “semen” de la terra, esdevé «razza», raça; amb un procediment ja senyalat, el procés metafòric corre des d’un lloc de l’original fins a un altre de la traducció, però conservant la mateixa esfera de significat des de la qual és tret el trasllat¹¹³, és a dir aquella agrícola, però el resultat amplifica l’impressió de la violència amb la qual actua la fanga de Zeus donada a Agamèmnon. Mentre en el grec el verb tret del lèxic de l’agricultura indica, fora del context dels versos, una acció neutra - o també de signe positiu, “girar la terra per cultivar” -, el que seguidament fa servir Pasolini, «falciare», “segar”, es destaca com més violent; i, a més, en lloc del primer n’insereix un altre anàlogament violent, «sconvelgere», “trasbalsar”. L’eina de destrucció, que en grec és pròpia de Zeus, a través d’una metonímia, passi de manera més directa a les mans del rei dels Argius. Encara, Pasolini intensifica la imatge per l’inserció de la metàfora del “caure” de les ares i dels temples, que no hi era en grec; en grec, de fet, els altars i els temples són adjuntats amb el σπέρμα en una única imatge de “destrucció”, del moment que els tres substantius tenen com a únic predicat ἐξαπόλλυται¹¹⁴.

vv. 538-50 (=572-84 P.), l’èsticomítia entre el corifeu i el missatger

En la breu esticomítia entre el corifeu i el missatger, el vell del cor, a través d’una xarxa d’al·lusions, es refereix al dolor que va afectar la casa mentre que el rei estava absent. El tema de la nostàlgia del corifeu missatger, testificada per la seves llàgrimes, traspasa al de la nostàlgia del corifeu, i , a la pregunta del

¹¹⁰ Cf. LSJ, 924.

¹¹¹ Cf. LSJ, 586.

¹¹² Cf. pel que fa a la força de la imatge de la destrucció d’una raça sencera, el v. 713-14 P. (= 676-77) on es diu que Zeus no vol per cert «sterminare il suo sangue»;

¹¹³ Cf. als vv. 8 P., 420 P., 599-600 P., 842-43 P., 992-93 P.; i *Cho.* 668 P., 1046-50 P.; *Eum.* 103 P. ss; i *infra* V, 5-6.

¹¹⁴ El verb grec, tanmateix, implica la imatge més específica d’una destrucció “total, pregona”, pel prefix totalitzant ἐκ-

missatger del perquè de tal sentiment, provocat per quin dolor, el corifeu respon que el seu únic remei és des de fa temps el silenci; la mort és l'única cosa que queda.

La traducció pasoliniana sembla allunyar-se força del text grec i de la traducció de Mazon pel que fa al sentit del diàleg entre el corifeu i el missatger, sobretot per als vv. 542 (= 576 P.) i 545 (= 579 P.).

A la pregunta de si el missatger ha sentit nostàlgia pel seu país, ell respon que ho testifiquen les llàgrimes que ara li omplen els ulls; ara el corifeu afirmaria que, llavors, el missatger coneix el dolç mal del seu cor: *τερπνῆς ἄρ' ἦστε τῆσδ' ἐπήβολοι νόσου* (v. 542) «vous connaissez alors le doux mal de nos cœurs»¹¹⁵; seguidament, el missatger demana explicació de tal afirmació, i el corifeu respon amb una frase que subratlla la reciprocitat del sentiment comú als soldats i a qui s'ha quedat en Argo (*τῶν ἀντερόντων ἰμέρω πεπληγμένοι* v. 544)¹¹⁶; el missatger, doncs, demana al corifeu si aquest volia dir que la terra argiva planyia l'exèrcit que al seu torn la planyia: *ποθεῖν ποθοῦντα τήνδε γῆν στρατὸν λέγεις* (v. 545), «cette terre pleurait ses fils qui la pleuraient?». Aquesta l'interpretació corrent dels versos.

Pasolini tradueix de manera rara el v. 542 (= 576 P.) «Eppure...quel tuo dolore era quasi soave...», i el v. 545 (= 579) «Come questo paese piangeva i figli che lo piangevano!».

Pel que fa al primer vers, evidentment Pasolini retarda el moment en que el corifeu desvela la reciprocitat de la nostàlgia, que en canvi era ben bé patent en el text grec i en la traducció de Mazon. La frase, que sona quasi com si fos un sospir gràcies a l'interpunció suspensiva, en veritat no diu res sobre la condició dels vells d'Argo, sinó que focalitza l'atenció sobre el sentiment del mateix missatger. A Èsquil, i a Mazon, en canvi, el fet que el corifeu afirmés que el

¹¹⁵ Així la traducció de Mazon, que imprimeix acollint la *lectio* de M ἴστε, mentre que ἦτε (T) és acollit per Page .

¹¹⁶ Mazon tradueix «vous brûliez du désir de qui vous désirait».

missatger coneixia el dolor del seu cor, crea un enllaç entre els dos que condueix a la següent pregunta del missatger i a la relativa resposta del corifeu. En el second cas, una frase exclamativa en lloc d'una interrogativa, a Pasolini, rendeix el diàleg entre els dos personatges tancat, sense possibilitat de cap comunicació. El text grec portava el verb λέγει introdueix l'interrogació, traduïda com tal per Mazon: el missatger demanava confirmació de l'afirmació precedent del corifeu, és a dir que els soldats de l'exèrcit eran colpejats per la mateixa nostàlgia de quins provaven un afecte per a ells. Traduint la pregunta com una exclamació, Pasolini omet del tot l'estructura de qualsevol diàleg entre els dos. La idea és, doncs, que Pasolini introdueixi semblants variacions per fer aquesta sticomítia del tot sense valor del punt de vista d'una real comprensió del diàleg entre corifeu i missatger: d'una banda el missatger amb la seva nostàlgia i d'altra banda el corifeu amb el seu dolor; el fet que són transformats justament els dos versos que lligaven el discurs entre els dos, fent-ne, almenys des del punt de vista de l'estructura, un diàleg, el primer vers gràcies a una comparació (el missatger, si ha provat nostàlgia, coneix doncs el dolor del Cor), l'altre vers gràcies a una interrogació a la qual seguia una resposta (plorava també la terra argiva? Sí, plorava tant que del cor brollaven les llàgrimes), condueix a tal interpretació.

D'aquesta manera, el missatger es queda encara més a les fosques de quant el Cor suggereix: a les úniques dues preguntes del missatger «cosa vuoi dire con queste strane parole?» (v. 576 P.) i «ma per quale dolore, dimmi, per quale dolore?» (581 P.), el corifeu respon amb altres arguments, que no desvelen el verídric significat de les seves paraules. Això ocorria també en el text grec, en el qual no es veu una coherència interna en el diàleg, però sembla amplificat en Pasolini, que desballesta l'estructura dialògica.

Des del punt de vista retòric, cal encara fer algunes observacions. En primer lloc sobre el fet semàntic: «nostalgia» (v. 574 P.) tradueix amb contundència¹¹⁷ ἔρωσ πατρώας τῆσδε γῆς del v. 540, que Mazon traduïa amb «le regret du pays»; mentre, de manera més original, el ἰμέρω del v. 543 és traduït amb “amore”, «Laggiù, tu bruciavi dell’amore di chi ti amava...» (v. 578 P.). Aquí es nota una fusió icàstica entre la dicció francesa de Mazon, d’on Pasolini reprèn la idea del foc («vous brûliez») i l’actitud pasoliniana de reunir els esments als sentiments afectius de la tragèdia en l’esfera semàntica de l’amor¹¹⁸. El poliptoto del v. 545 ποθεῖν ποθοῦντα és conservat en la traducció «Come questo paese piangeva i figli che lo piangevano!» (v. 578 P.), que, en comparació amb el grec i el francès (del qual reprèn el verb, i que al seu torn guardava el poliptoto), «cette terre pleurait ses fils qui la pleuraient?», s’enriqueix de l’al·literació en labial sorda, gràcies a la introducció de “paese” respecte a “terra”.

La *rhexis* del mitsagger: vv. 551-82 (=585-615 P.)

En aquests versos el missatger, després d’haver-se alegrat pel bon èxit de tot, recorda com dels esdeveniments que s’allarguen molt en el temps, alguns tenen un final feliç, d’altres porten desgràcies; només als déus, de fet, és atorgat passar la seva vida eterna sense patiments. Seguidament, com a exemple que confirmi tal màxima, recorda la duresa de la vida en el campament argiu al peu de la muralla de Troia.

Tal reflexió s’encadenava en la successió del text a la última frase pronunciada pel corifeu, ὡς νῦν, τὸ σὸν δῆ, καὶ θανεῖν πολλὴ χάρις (v. 550), «comme à toi, la mort même me serait un bienfait», que Pasolini tradueix amb «Ah, morire, per te, come per me! Questo ci resta!» (v. 584 P.), però, com es veu, el missatger no comprèn gens ni mica les al·lusions del corifeu, i comença un discurs que de veritat no té ninguna successió lògica amb el que el corifeu va dir poc abans: el

¹¹⁷ Així també Medda 1995.

¹¹⁸ Cf. els vv. 14 P., 201 P., 455 P., 516 P.

missatger lliga el tema del dolor i del patiment del corifeu amb els esdeveniments passats, quan l'exèrcit patia en el setge de Troia¹¹⁹.

El missatger pasolinià sembla des del principi encara més lluny de la comprensió que no pas el d'Èsquil, on la *rhesis* comença de fet amb un impersonal eu\ ga;r pevpraktai, «tutto è finito bene» (v. 551), mentre que Pasolini tradueix «Ho avuto ciò che speravo» (v. 585 P.). El missatger sembla remetre d'una manera més directa a la seva *rhesis* precedent, on afirmava que les seves esperances es complien, és a dir, retornat a casa, s'alegrava de no haver de desitjar més, un cop mort, una sepultura en la terra natal (v. 506-07 = 537-39 P.).

El fet que l'últim vers pronunciat pel corifeu tingui a veure amb la mort, fa que aquest tema retorni en les paraules del missatger, que no relaciona, però, la mort a la casa dels Àtrides, sinó a la seva experiència personal, a la seva esperança, que ara es podrà realitzar, o sigui de ser enterrat en patria. És veritat que ja Mazon en el v. 551 passava d'una expressió impersonal a una personal, traduint «C'est que mes vœux aujourd'hui sont comblés», però en Pasolini resulta més contundent el lligam amb els vv. 537-39 P., gràcies a l'ús del mateix predicat "sperare", que posa de manera immediata un lligam lingüístic entre els dos versos pronunciats pel missatger.

En el discurs del missatger pasolinià, al capdavant, es nota la recerca de la síntesi, de primera en el nivell sintàctic; com altres vegades, la sintaxi hipotàctica del grec deixa lloc a la parataxi, així als vv. 551-53, articulats a través de la correspondència entre τὰ μὲν i τὰ δέ, responen els vv. 585-86 P. «Ma quanto dura a lungo, / in liete circostanze, non può continuare...» on hi ha una única assertió.

El ritme del discurs és marcat per freqüents *enjambements*¹²⁰ i per l'ús de la pausa suspensiva¹²¹, però sobretot copeja l'ús d'imatges diferents. On en el grec la situació dels soldats és donada fins als particulars, Pasolini la sintetitza:

¹¹⁹ Cf. Medda 1995, 274, n. 62. INS qualcosa su incomunicabilità da de la combe o fraenkel;

Μόχθους γὰρ εἰ λέγοιμι καὶ δυσαυλίας, 555
 σπαρνὰς παρήξεις καὶ κακοστρώτους· τί δ' οὐ
 στένοντες, ἀσχάλλοντες, ἡματος μέρος·;
 Τὰ δ' αὖτε χέρσῳ· καὶ προσῆν πλέον στύγος·
 εὐναὶ γὰρ ἦσαν δηϊῶν πρὸς τείχεσιν,
 ἐξ οὐρανοῦ δὲ κάπῳ γῆς λειμωνίαι 560
 δρόσοι κατεψάκαζον ἔμπεδον σίνος
 ἐσθημάτων τιθέντες ἔνθηρον τρίχα.
 Χειμῶνα δ' εἰ λέγοι τις οἰωνοκτόνον
 οἶον παρεῖχ' ἄφερτον Ἴδαία χιών,
 ἢ θάλλπος, εὖτε πόντος ἐν μεσημβριναῖς 565
 κοίταις ἀκύμων νηνέμοις εὐδοὶ πεσών.
 Τί ταῦτα πενθεῖν δεῖ; παροίχεται πόνος·

Ah, vi dicessi quello che abbiamo passato,
 i miseri accampamenti, i sonni disperati... 590
 Non trascorreva giorno senza dolore e pianto.
 E, arrivati, era peggio ancora, là, attendati
 proprio sotto i bastioni della città nemica,
 con le piogge dei temporali, le umidità
 che ci tormentavano senza pace, 595
 ricoprendo di muffa i nostri vestiti.
 E vi dicessi dell'inverno, la mortale stagione,
 quando incrudelivano le nevi dell'Ida!
 O dell'estate, quando si abbandona il mare
 ai suoi meridiani giacigli, dove inanimato tace... 600

La descripció és organitzada en quatre quadres: el viatge de les naus (vv. 555-57), el campament (vv. 558-62), la situació a l'hivern (vv. 563-64) i a l'estiu (vv. 565-66). En el grec l'estiu i l'hivern són evocats a través de perífrasis, que són eliminades per Pasolini, amb la introducció directa en el text dels noms de les temporades: «E vi dicessi dell'inverno [...] O dell'estate» (vv. 597 e 599 P.). En els primers versos del primer marc, en grec, se segueixen les fatigues (μόχθους), les males nits (δυσαυλίας), els estrets corredors (σπαρνὰς παρήξεις), i la dura coberta per jaç (κακοστρώτους), elements que qualifiquen el patiment del viatge, mentre que Pasolini sintetitza la situació mitjançant els

¹²⁰ Cf. vv. 587/88, 592/3, 594/95, 599/600, 601/02, 603/04, 610/11, P.

¹²¹ Cf. vv. 586, 590, 600 P.

sintagmes «i miseri accampamenti, i sonni disperati...». També endavant, els vv. 556-57 del grec, que descriuen d'una manera analítica els laments dels soldats, [...] τί δ' οὐ στένοντες, οὐ λαχόντες ἡμᾶτος μέρος («De què no hem hagut de gemegar, d'enutjar-nos, la part de cada dia?»; «c'era forse qualcosa di cui non ci lamentavamo, che non ricevevamo come razione giornaliera di sofferenza?», trad. Medda), esdevenen en Pasolini més ràpids «Non trascorrevano giorno senza dolore e senza pianto».

A la segona secció, la que es refereix als campaments al peu de la muralla de Troia, Èsquil esmenta la pluja i l'humitat, que arruïnan la roba, una vegada més amb una perífrasi (v. 560 ἐξ οὐρανοῦ δὲ κᾶπὸ γῆς λειμωνίας «i del cel, de la terra, la rosada dels prats»), i anomena l'infestació dels mengies (v. 562 ἐσθημάτων τιθέντες ἔνθηρον τρίχα «omplint de mengia el pèl de la nostra roba»), Pasolini, en canvi, redueix els particulars i explicita una altra vegada les perífrasis: «con le piogge dei temporali, le umidità / che ci tormentavano senza pace, / ricoprendo di muffa i nostri vestiti» (vv. 594-95 P.).

Més endavant, es veu l'omissió de la imatge de la tempesta que mata els ocells (v. 563 χειμῶνα δ' εἰ λέγοι τις οἰωνοκτόνον/ οἶον παρῆχ' ἄφερτον Ἴδαία χιών, «I si hom us deia l'hivern, matador d'ocells, com ens feia insuportable la neu de l'Ida!») i posa «la mortale stagione» (v. 597 P.); anàlogament, la xardor, θάλλπος (v. 565), esdevé l'«estate». La reducció de les imatges analítiques del grec es doncs una característica constant de la traducció pasoliniana d'aquests versos. Del punt de vista més específicament retòric, el passatge resulta molt interessant: el missatger pasolinianà sembla usar en tota la seva *rhetoric* un llenguatge elevat. Per exemple, l'ús de «bastioni» per “murada, muralla” (v. 594 P.), la tautologia «le piogge dei temporali» (v. 594 P.), la construcció del verb “dir” amb el complement d'argument introduït per “di” «vi dicessi dell'inverno» (v. 597 P.), l'ús del verb “incrudelire” en «quando incrudelivano le nevi dell'Ida» (v. 598 P.); l'esment de la mengia és resolt mitjançant la menció de la floridura, la «muffa». La construcció metafòrica, tot i allunyar-se de

L'original, en recupera, variats de llocs, els elements bàsics, amb un procediment recursiu en la traducció¹²², i llavors aconsegueix una notable força expressiva: Èsquil descriu l'època de l'estiu (vv. 565-66) a través de la bonica imatge de la mar que s'adorm (εὔδοι πεισών) sense ones (ἀκύμων) en la calma del mig-dia sense vents (ἐν μεσημβριναῖς κοίταις νηνέμοις); Pasolini tradueix icasticament:

[...] quando si abbandona il mare
ai suoi meridiani giacigli, dove inanimato tace...

El poeta modern reté la idea del somni, que traspassa, però, del predicat verbal referit al mar a l'esment dels meridians («meridiani *giacigli*»)¹²³, i la mar és retreta en el seu "abandonar-se"; l'absència de vent i d'ones és donada mitjançant la idea del silenci i de la falta de vida; el ritme dels versos és escandit per l'*enjambement* que aïlla la imatge de la mar que s'abandona, per l'antístrofe entre subjecte i verb, mentre que la cadena fònica de les paraules, entre les quals predomina la sil·laba oberta, acompanya el desenvolupament de la imatge, vehiculada per l'ús de termes poètics (*giaciglio*, *inanimato*, *tacere*).

A la traducció de Pasolini, l'elevació del to d'aquests versos contrasta amb el que s'ha observat pel que fa a la precedent *rhexis* del missatger (vv. 503-37=535-71 P.), en la qual s'havia subratllat la voluntat d'abaixar el registre estilístic del grec. Allí el missatger acabava d'arribar, emocionat, a Argo per portar bones notícies i el discurs sencer era dominat per la seva joia d'ésser retornat per fi en patria, aquí l'atenció es focalitza sobre la dolenta condició de l'exèrcit. La retòrica, més que caracteritzar la figura del missatger, sembla aquí funcional a la descripció continguda en els versos, i el to, a vegades altament poètic, evoca el dolor ja lluny. Encara, el to elevat s'estén fins als versos següents, en la

¹²² Cf. als vv. 8 P., 420 P., 599-600 P., 842-43 P., 992-93 P.; i *Cho.* 668 P., 1046-50 P.; *Eum.* 103 P. ss; i *infra* V, 5-6.

¹²³ L'esment de la "ora meridiana" remonta, potser, a la poètica montaliana, represa en altres parts de la traducció (cf. su *Ag.* 1030 P.).

imatge de les despulles penjades davant de les esglésies (vv. 577-79=610-12 P.);

el missatger diu que per fi pot cantar de joia

«Τροίαν ἐλόντες δήποτ' Ἀργείων στόλος
θεοῖς λάφυρα ταῦτα τοῖς καθ' Ἑλλάδα
δόμοις ἐπασσάλευσαν ἀρχαῖον γάνος.»

Reduce dalla conquista di Troia appende,
l'esercito greco, davanti alle sue chiese,
l'antico omaggio di queste spoglie agli dèi!

A la sintaxi fragmentada dels versos pasolinians, resalta el fort *enjambement* de «appende», que no deriva de la traducció de Mazon («Conquérant de Troie, une armée d'Argos a cloué dans leurs temples ces dépouilles vouées aux dieux de la Grèce, antique et éclatant trophée»), sinó que reprèn més a prop l'estil dels versos grecs, en els quals el predicat verbal és lluny del seu subjecte; el verb grec πασσαλέθω, indica literalment l'acció de “clavar”, com tradueix Mazon («a cloué»)¹²⁴, mentre que l'ús d'“appendere”, penjar, institueix un paral·lel, molt intuïtiu per a un lector-espectador italià, amb el celebren poema de Quasimodo *Alle fronde dei salici*¹²⁵. El fet que aquest verb es quedi tan fortament aïllat en *enjambement* fa evident la citació, coherent alhora amb el context, en el qual la possibilitat del cant es lliga una altra vegada amb el text de Quasimodo, que justament a l'*incipit* negava la més mínima possibilitat de cantar.

vv. 583-86 (= 616-20 P.), el corifeu

En aquests versos Pasolini reprèn de prop el text grec, n'hi haurà prou senyalant dos elements: en el v. 585(=619 P.) omet el nom pròpi de Clitemestra i posa «la regina», en el v. 586 (=620 P.) substitueix el concepte de riquesa (ploutizein) amb el de la «glòria». En el primer cas, evidentment, el poeta

¹²⁴ Així també Medda: «Un tempo l'esercito argivo prese Troia e inchiodò nelle sue case queste spoglie in offerta agli dèi dell'Ellade, come trofeo secondo l'uso antico».

¹²⁵ E come potevamo noi cantare / con il piede straniero sopra il cuore, / fra i morti abbandonati nelle piazze / sull'erba dura di ghiaccio, al lamento / d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero / della madre che andava incontro al figlio / *crocifisso* sul palo del telegrafo? / Alle fronde dei salici, *per voto*, / anche *le nostre cetre erano appese*, / oscillavano lievi al triste vento.

modern prefereix allunyar la presència gran i fosca de Clitemestra i l'anomena d'una manera menys directa, com en aposiopesi, ella, de fet, parlarà en els versos següents, amb l'*incipit* contundent ἀνωλόλυξα (v. 587, «ho gridato di gioia»)¹²⁶. Pel que fa al segon cas, s'ha de considerar el que ha dit precedentment el missatger: s'alegrava de poder cantar, guanyada la guerra, amb les despulles penjades a les esglésies, i perquè Zeus havia dut tot a bon terme; això és considerat una riquesa pel Cor:

δόμοις δὲ ταῦτα καὶ Κλυταιμῆστρα μέλειν
εἰκὸς μάλιστα, σὺν δὲ πλουτίζειν ἐμέ¹²⁷.

Ma quanto tu dici ha valore
soprattutto per questo palazzo, per la regina.
A me, non toccano che le briciole di tanta gloria.

Ara, considerat el dibuix tan carregat de dolor que just abans va fer el missatger, la introducció de la «*tanta gloria*», sobretot si és insertada al costat del sintagma de tipus col·loquial «a me, non toccano che *le briciole di tanta gloria*», sembla dur la reflexió del Cor fins a una intepretació irònica. La glòria, i «tanta», seria la d'haver portat a Troia una guerra com la que s'ha pintada, i d'haver-la guanyada. En els versos precedents, vv. 582-83 (= 616-17) el Cor afirmava la llei de la saviesa per la qual els vells sempre són joves per aprendre, doncs donava raó al missatger i a la seva alegria, malgrat el dolor passat en el context de la guerra; si la conclusió del petit raonament del Cor és irònic, doncs, també ho ha de ser el principi, i llavors, aquesta llei esdevé ella mateixa capgirada: el Cor de Pasolini diria, irònicament, que ha d'aprendre pels joves i que doncs hauria d'alegrar-se per el que ha passat, i que a ell també li tocaria part d'aquesta falsa glòria. Allò que en Èsquil es queda contradictori, perquè sí

¹²⁶ Com es veurà més endavant, les paraules de Clitemestra la dibuixen amb una intensitat del seu cridar major que en el tex grec.

¹²⁷ Cf. Mazon: «Mais surtout cette maison, c'est Clitemnestre que touchent ces nouvelles : je n'ai droit qu'à une part du trésor qui lui appartient».

que l'haver saquejat Troia és un esdeveniment legitimat per Zeus, en Pasolini és pregonament buidat de sentit, i, doncs, irònic¹²⁸.

vv. 587-614 (= 621-46 P.) Clitemestra

Clitemestra entra a l'escena¹²⁹, i evoca el temps passat, quan, cridant de joia, va acollir els signals de foc, tot i els retrets d'els que consideraven la seva joia incontenible com a pròpia d'una dona. Ella, en canvi, continuava fent cremar de sacrificis la ciutat. Ara, diu, no cal que el missatger segueixi amb les notícies, perquè ella mateixa ho escoltarà tot directament pel rei, pel qual, diu, ha guardat la casa, com una gossa fidel, bona per a ell i ferotge per als enemics, sense rompre cap segell.

A la traducció pasoliniana es nota en primer lloc el ritme diferent: com sovint apareix més fragmentat, es devaneixen els llargs períodes del grec, traslladats en la versió de Mazon, i se segueixen frases més breus.

A la primera part de la *rhexis* Pasolini sembla subratllar la força del convenciment de la reina: en el grec dues vegades s'esmenten els crits de joia, en l'icàstic *incipit* *ajnwlovluxa* (v. 587), que, onomatopeic, representa de manera potent l'acció de Clitemestra, i en el record d'aquesta, quan diu que les dones¹³⁰ en una banda o en l'altra de la ciutat, per ordre seva, cridaven de joia, *ὄλολυγμὸν [...]* *ἔλασκον εὐφημοῦντες* (vv. 595-96), amb un substantiu, *ὄλολυγμὸν*, que està també en l'arrel del verb precedent i que porta bé a la imaginació l'efecte fònic del crit. Pasolini introdueix en un altre lloc el crit, quan

¹²⁸ En general, la mirada de Pasolini sobre la guerra de Troia és constantment caracteritzada per aquesta consideració irònic. Cf., per exemple, la discussió sobre el primer estàsim.

¹²⁹ Pasolini marca el moviment escènic amb la didascalía «Clitemestra compare alle porte del palazzo».

¹³⁰ El text té *γυναικεῖω νόμῳ* (v. 594) evidentment interpretat com a "iussu mulieris"; Mazon, a una nota afirma que el text és menys precís i que el context suggereix que a cridar siguin les esclaves enviades per Clitemestra a la ciutat; Fraenkel (1950, II, 296), exclouent que el sintagma indiqui una ordre de la reina, recorda que la idea aquí seria no tant que Clitemestra hagi ordenat alguna cosa, sinó, més aviat, que els ciutadans hagin seguit el seu exemple de manera espontània, cedint al costum tot femení de cridar de joia.

Clitemestra recorda els retrets dels ciutadans, així que el xiscle esdevé el fil conductor dels primers versos (v. 624 ss. P.):

Ormai da tempo, messaggero, ho *gridato di gioia*,
quando, nel cuore della notte, il fuoco
ci ha annunciato che Troia è caduta.
A quel mio grido si andava dicendo, intorno:
“Ma è proprio certa, per un po’ di fuoco, 625
che Troia è una città distrutta? Solo una donna
si può esaltare così...” E parevo una pazza.
Ma io ordinai lo stesso i sacrifici.
E feci gridare di gioia, per la città, [...]

Clitemestra i la ciutat, doncs, apareixen caracteritzats en el cridar per la conquesta de Troia, amb una força i exaltació major que en grec.

Mentre que en Mazon són els ciutadans subjecte de l’acció de dubtar sobre la reina, «de tels propos me faisaient apparaître folle», Pasolini tradueix, com era en el grec d’Èsquil (v. 593 λόγοις τοιούτοις πλαγκτός οὖσ' ἐφαινόμην) amb Clitemestra com a subjecte, que es veu a si mateixa en la consideració dels ciutadans: «E parevo una pazza», de manera que soni més forta la imatge del furor de la reina que crida.

La ciutat que “enraona en veu baixa” en Èsquil és retreta a través de la frase τίς μ' ἐνίπτων εἶπε («Alors, pleins de reproches, certains me disaient» in Mazon), de la qual Pasolini reprèn l’indefinició iterativa de l’imperfecte «si andava dicendo, intorno» (v. 624 P.), però d’una banda omet la noció del retret (μ' ἐνίπτων), d’altra amb la introducció de l’adverbi de lloc «intorno» ofereix la idea del murmuri que s’expandeix, més endavant connotat per un to irònic: «Ma è proprio certa, per un po’ di fuoco, che Troia è una città distrutta?», que es conclou de manera contundent amb el coment lapidari de Clitemestra «E parevo una pazza». El terme italià “pazza”, en comparació amb el més alt “folle” (i Mazon ha «folle»), resol bé la ironia que té en aquest context l’adjectiu grec πλαγκτός, que literalment indica aixó que vaga, com un

planeta, i que, referit a la ment d'una persona, devia resultar metafòricament irònic¹³¹; l'adjectiu es trobava, com a segona part de compost, en el v. 12 en el sintagma νυκτίπλαγτον [...] εὐνήν, és a dir, la «jaça esgarriada en la nit», lligam, potser, per la densitat de l'adjectiu en l'*incipit* de la tragèdia, que era present a la ment del traductor.

En els versos no es noten altres transferiments de sentit importants, el sintagma «spalancare le porte» del v. 637 P., que tradueix el grec πύλας ἀνοῖξαι del v. 604, sembla donar a la reina un caràcter excessiu, coherent amb la imatge dels crits abans senyalada, però cal tenir en compte que es deprèn de la traducció de Mazon «ouvrir les portes toutes grandes».

Per contra, atreu l'atenció la supressió de la traducció dels vv. 611-14 del text grec: aquí Clitemestra insistia sobre el fet d'haver-se mantinguda la mateixa, diu que no ha conegut pas goig d'altre home més que l'art de tenyir el bronze, i que aquest és la jactància que no queda lleig als llavis d'una dona noble.

L'omissió sembla deguda més a la voluntat de suprimir una comparació difícil com la de la dona fidel amb la de la tempra del bronze, més que per la de canviar el sentit de la *rhexis* de Clitemestra; en el text de Mazon l'inserció d'una nota a peu de pàgina que expliqui el sentit de la comparació, indica la dificultat d'exegesi.

vv. 636-80 (=688-715 P.) La tempesta de retorn

Després d'un breu diàleg entre el corifeu i l'herald (vv. 615-35=647-67 P.), en el qual es pregunta sobre la sort de la flota de Menelau, l'herald exposa com ha ocorregut que les naus de Menelau van desaparèixer a la vista, i, doncs, no té ninguna nova segura sobre ell; es queda, però, l'esperança que Zeus no vulgui extingir del tot la raça.

¹³¹ Cf. LSJ 1410: l'adjectiu es troba en tragèdia, en Homer en sentit literal i, en el sentit metafòric de "wandering in mind" aquí in a *Od.* 21.263.

El conte és precedit per una llarga introducció, una mena de *excusatio* (vv. 636-49=668-84 P.): si un missatger ve per portar notícies dolentes, doncs, seria just cantar el peana de les Erínies, però si ve, com ara, amb bones noves, resultaria molest barrejar a la felicitat la tristesa. De fet, però, ho conta tot.

La traducció de Pasolini simplifica el discurs esquileu a nivell de significats;

ὅταν δ' ἀπευκτὰ πῆματ' ἄγγελος πόλει
 στυγνῶ προσώπῳ πτωσίμου στρατοῦ φέρη,
 πόλει μὲν ἔλκος ἐν τῷ δήμιον τυχεῖν, 640
 πολλοὺς δὲ πολλῶν ἐξαγισθέντας δόμων
 ἄνδρας, διπλῆ μάστιγι, τὴν Ἄρης φιλεῖ,
 δίλογχον ἄτην, φοινίαν ξυνωρίδα·
 τοιῶνδε μέντοι πημάτων σεσαγμένον
 πρέπει λέγειν παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων.¹³² 645

Quando un messaggero, con l'angoscia in fronte, 670
 viene a dare alla sua città il dolore
 di sapere che il suo esercito è perduto,
 quando egli viene a dire che una ferita
 comune a tutti insanguina il fianco della patria,
 che tanti focolari e tanti soldati 675
 sono stati falciati dall'arma a due tagli
 del dio della guerra...allora, sì, è giusto
 che un messaggero carico di tali dolori
 intoni, come tu chiedi, il canto delle Erinni.

Com es veu, són deixats de banda alguns particulars: el nom d'Ares¹³³ és en Pasolini «dio della guerra», el “peana” de les Erínies ha esdevingut més senzillament «il canto», però sobretot es nota la reducció de les referències a la mavstix d'Ares; Èsquil enfoca els versos en la terrible imatge de destrucció que el doble agulló del déu evoca, és una desgràcia, una maledicció de dues puntes, una parella sanguinària (v. 643 δίλογχον ἄτην φοινίαν ξυνωρίδα), mentre que

¹³² Així tradueix Riba: «Quan un missatger, caratrist, porta a la seva ciutat l'abominable dolor de saber desfet l'exèrcit, -per a la ciutat una sola nafra oberta al flanc del poble, mentre que de moltes cases molts guerrers són consagrats a la mort, tot pel doble agulló que Ares estima, calamitat de dues puntes, sanguinària parella,- aleshores sí, a l'home carregat de tals infortunis escau d'entonar aquest pean de les Erínies».

¹³³ Ja s'ha senyalat que sempre el nom de Zeus és traduït amb «Zeus» (cf. vv. 1, 394, 406, 541, 558 P.), i Ares era nomenat «dio della morte» en el v. 472 P. (=437).

en Pasolini es parla d'una «arma a due tagli». Alhora, però, aquesta imatge potser involucrava alguna dificultat, com testimonia la presència en Mazon d'una nota explicativa sobre la derivació de la idea de la duplicitat de l'agulló dels versos precedents, on es deia que Ares colpeja a la vegada l'Estat i les llars privades¹³⁴. Pasolini, doncs, com en altres casos, deixa anar la imatge, però en guarda alguns matisos: l'esment de la sang, omès amb tot el v. 643 es retrova en l'acció de la ferida que «insanguina» el flanc de la pàtria, mentre que en el vers corresponent del grec es deia que aquesta ferida “hi ha” (v. 640 τυχεῖν); a més, en el v. 641 (= 675-6 P.) els homes són “arrencats”, ἐξαγισθέντας, mentre que Pasolini posa «falcia», del mateix verb que va introduir en la traducció de la seqüència dels vv. 526-8 (cf. v. 561 P. «falcia l'intera razza di un paese»), en què s'esmentava el poder destructiu de la fanga de Zeus; allí també s'havia senyalat el mateix procediment pel qual elements que són omesos en el passatge del text de partença al d'arribada, retornen una mica més endavant o després, barrejats amb altres elements. Això ocorre també pel que fa als versos inicials, quan el missatger diu que arriba «con l'angoscia in fronte»: el grec posava στυγνῶ προσώπῳ, traduït per Mazon «la tristesse au front», Pasolini reprèn d'una banda l'expressió francesa que descriu bé el portar un sentiment a la cara, en el προσώπον, però hi afegeix l'angoixa i no la tristesa. L'angoixa és un dels *fil rouge* de la traducció¹³⁵, i en aquest lloc sembla fins i tot ser més coherent amb el grec, perquè στυγνός no coincideix del tot amb la tristesa, indicant un sentiment de negativitat barrejat amb l'hostilitat¹³⁶ i amb el ser fosc, tenebrós¹³⁷.

¹³⁴ Cf. Mazon XXX, 33 «Il semble que l'image de *ce double aiguillon* reprenne simplement l'idée des vers précédents : Ares frappe à la fois et le pays et chacun des foyers du pays.».

¹³⁵ Cf. *Ag.* 13 P., 453 P., 490 P., 670 P., 881 P., 894 P., 1188 P., 1244 P., 1344 P., 1509 P.; *Cho.* 93 P., 347 P., 503 P., 998 P. («ansia»); *Eum.* 138 P. («ansia»), 440 P., 525 P. i *infra* V, 7.

¹³⁶ Cf. Així en *PV* 886 i en *Pers.* 472.

¹³⁷ Cf. LSJ 1657, que tradueix amb «hated, abhorred» i amb «sullen, gloomy». Riba seguia Mazon traduït «caratrist», mentre que Medda 1995 posa «con volto cupo».

A partir del v. 689 P. comença la descripció del naufragi: Pasolini construeix un ritme quasi cinematogràfic, fet d'una banda per frases breus que clouen les imatges en períodes ràpids, d'altra banda per frases llargues que, mitjançant la presència de la coma que aïlla segments de significats, inverteixen el ritme. S'ha de dir que aquesta característica ja era pròpia del text grec, però no de manera tan evident d'el de Mazon.

<p>ἐν νυκτὶ δυσκόμεντα δ' ὠρώρει κακά. ναῦς γὰρ πρὸς ἀλλήλησι Θρήκται πνοαὶ ἦρικον· αἰ δὲ κεροτυπούμεναι βία χειμῶνι τυφῶ σὺν ζάλῃ τ' ὀμβροκτύπῳ ᾤχοντ' ἄφαντοι, ποιμένος κακοῦ στρόβφ.</p>	655
---	-----

<p>Cominciò di notte, il disastro irreparabile. Il vento della Tracia scaraventò una contro l'altra le navi: urtandosi come montoni sotto la tempesta scatenata, alle sferzate di grandine dell'uragano, loro pastore, girando, s'inabissavano...</p>	690
--	-----

L'incipit sona molt fort en la seva evidència senzilla tant en grec com en Pasolini, tanmateix, en el text italià la coma ens col·loca en una perspectiva en què es rep l'impressió de la tensió: la nit abans que tot, i després la irreparabilitat del desastre. Així, si és veritat que Pasolini perd la densitat del compost *δυσκόμεντων* en el sintagma *δ. [...] κακά* que remarcava la característica dolenta¹³⁸ de les onades sortint a la nit, l'allargament de l'element estrictament natural -les onades- en un indefinit abstracte com el «disastro irreparabile» fa la tempesta encara més grandiosa, un procés que comença, desastrós i que no té reparació. La traducció de Mazon, «C'est dans la nuit qu'en vagues cruelles le malheur se levait pour nous», com es veu, no conserva l'icasticitat del grec, i Pasolini se'n allunya molt, creant un text nou, i, com

¹³⁸ En grec la repetició de l'element de negativitat, *δυσ-* i *κακόν*, subratlla la idea de la tempesta, que, juntament amb l'al·literació en gutural, dibuixa de manera grandiosa la tempesta.

sovint ocorre, més a prop de la força del text d'Èsquil, tot i que sigui pregonament diferent.

Més enllà (vv. 655-56), en el text grec els vents de Tracia llancen les naus una contra l'altra, i aquestes, estavellantes com si tinguessin banyes (κεροτυπούμεναι), per la violència de la tempesta (βίαι / χειμῶνι τυφῶ) i amb xàfec de pluja que fujeteja (σὺν ζάλη τ' ὀμβροκτύπῳ), se'n van invisibles (ᾗχοντ' ἄφαντοι), com per un vòrtex (στρόβῳ) d'un pastor dolent (ποιμένος κακοῦ). Com es veu la dicció és complexa: d'una banda la sintaxi resulta greu per l'accumulació i la redundància dels noms i dels adjectius, de l'altra la construcció metafòrica és a primera vista difícil, treient-la Èsquil del món animal i pastoral (les "cornes" de les naus que estavellen i el pastor dolent), que resulta acostat, sense termes de lligam i de molt lluny, a la imatge del mar en tempesta ("el vòrtex del pastor").

Doncs, Pasolini simplifica els versos amb una sintaxi més fluida, alhora conservant un ritme fragmentari, marcat pels *enjambements*; i pel que fa a la metàfora, explícita en el v.692 P. i «montoni», que en grec es treien de κεροτυπούμεναι, i també el sintagma difícil ποιμένος κακοῦ στρόβῳ és simplificat en la imatge descriptiva de les naus que, atrapades en un vòrtex, doncs, donant voltes, s'abismen, i l'esment del pastor dolent és posat, de manera més senzilla, com aposició del bufarut: [le navi] «urtandosi come montoni, [...], alle sferzate di grandine dell'uragano, / loro pastore, girando, s'inabissavano». Això, sense dubte, procedeix de Mazon, «sous le fouet de grêle de l'ouragan, pâtre de malheur, [...]», com també la imatge del fuet, que en Pasolini són les «sferzate di grandine»; també prové del francès la metàfora de la tempesta desencadenada: el sintagma «sous le déchaînement de la tourmente» de Mazon esdevé «sotto la tempesta scatenata». Tanmateix, mentre que Mazon tradueix amb «puis disparaissent, anéantis» el sintagma grec ᾗχοντ'

ἄφαντοι, preservant-ne un sentit principal¹³⁹, Pasolini ho canvia tot i introdueix la imatge de l'abisme, «s'inabissavano...», que, tot seguit pels tres punts suspensius, evidència el desaparèixer en la profunditat immensa (el desastre és "irreparable") del mar.

El text segueix amb la descripció dels esdeveniments del dia següent: el mar Egeo s'omple de cadàvers, però la nau on estava el missatger va quedar-se indemne, per suposat fou una divinitat a salvar-la; tot i que havent escapat de la mort, els homes de la nau salvada encara no refien en la fortuna, a la vista de l'exèrcit destruït. El missatger, en aquest punt, insereix una consideració seva que doni esperança: si algú d'aquells que estaven en les naus disperses és viu, parlaria d'ells que s'han salvat com si fossin morts; doncs, potser, estan vius. El missatger llavors exorta el Cor a esperar que Menelau sigui en vida i que retorni, Zeus no vol extingir del tot la raça. Així s'ha escoltat tota la veritat, conclou.

Ἐπεὶ δ' ἀνήλθε λαμπρὸν ἡλίου φάος,
 ὀρῶμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς
 ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις· 660

ἡμᾶς γε μὲν δὴ ναῦν τ' ἀκήρατον σκάφος
 ἦτοι τις ἐξέκλεψεν ἢ ἔξητήσατο
 θεός τις, οὐκ ἄνθρωπος, οἶακος θιγῶν·
 Τύχη δὲ Σωτήρ ναῦν θέλουσ' ἐφέζετο,
 ὡς μήτ' ἐν ὄρμῳ κύματος ζάλην ἔχειν 665
 μήτ' ἐξοκεῖλαι πρὸς κραταίλων χθόνα.

Ἐπειτα δ' Αἰδὴν πόντιον πεφευγότες,
 λευκὸν κατ' ἡμᾶρ, οὐ πεποιθότες τύχη,
 ἐβουκολοῦμεν φροντίσιν νέον πάθος,
 στρατοῦ καμόντος καὶ κακῶς σποδομένου. 670

«Quando nacque la nuova luce del sole 695
 l'Egeo era pieno di cadaveri e rottami.
 Ma la nostra nave era rimasta incolume.
 Perché qualcuno l'aveva sottratta alla fine,
 ed era stato un dio, non certo un uomo:

¹³⁹ Evidentment Mazon, traduïnt amb el verb anéantir, "aniquilar", "destruïr fins a fer res d'una cosa", fa emergir en el verb οἰχόμεαι el matis del "morir", que procedeix del sentit principal de "depart", doncs, al perfet "have departed, be gone hence" (cf. LSJ 1211).

la Salvezza si era seduta al nostro timone, 700
 a guardarci, ancorati, dal mare grosso,
 e, in rotta, dal cozzo delle scogliere.
 Ma, sfuggiti alla morte per acqua, ancora
 esitavamo, come il sole brillò, a rallegrarci.
 Nei nostri cuori c'era un nuovo dolore, 705
 il disastro della nostra povera armata.»

Pasolini, com es veu, no reté la bonica metàfora esquilea del mar que "floreix" de cadàvers (ἀνθοῦν)¹⁴⁰, traient, de manera evident, el sentit del "ple" de Mazon («Quand se leva la radieuse lumière du matin, la mer Égée *foisonnant* et de cadavres de Grecs et de débris de vaisseaux»), a primera mirada banalitzant el text, però si s'afegeix que deixa de traduir que els cadàvers són de Grecs, la traducció sembla més dirigida a un altre sentit que no pas feta distretament; en els versos pasolinians -la menció del nou dia, i seguidament la frase lapidària «l'Egeo era pieno di cadaveri e rottami»- es nota la voluntat de no anomenar els morts d'una o de l'altra banda, assimilats en un únic indefinit «cadaveri», que subratlla la falta del més mínim sentit de la guerra¹⁴¹; a més, mentre que en grec (i en Mazon) a la banda dels cadàvers estan els relictes de les naus, ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις («débris de vaisseaux»), en Pasolini es troba un més genèric - i molt significatiu en la seva poètica¹⁴² - «rottami». Així, doncs, la reducció del registre estilístic, que sense metàfora i amb l'evidència de mots de nivell baix, com "essere pieno di" i com "rottame", vehicula una imatge despullada, on l'icastica presència de morts i de deixalles parla sense ornaments. El vers, per tant, no té res de distracció, per contra resulta molt potent, sobretot si se'l considera a la

¹⁴⁰ Cf. Riba, «quan pujà la radiosa llum del sol, veiem la mar Egea florida de cadàvers d'aqueus i de runes de naus».

¹⁴¹ Cf. *infra*, sobre el primer estàsım.

¹⁴² Sobre el tema cf. també Ag. 1636 P. i Cho. 110 P. Ara, l'escollida d'aquesta paraula no és, sens dubte, casual: la societat capitalista del neoliberalisme econòmic, "rottama" un després de l'altre el que consumeix, en un infinit cicle de producció, consum, destrucció; i la poètica de Pasolini recorre sovint a l'escenari lleig i desolat de les perifèries invadides de "rottami", com les "borgate romane" de Torpignattara, el Pigneto, la Marranella, tan en el cinema, com en la poesia i en la novel·la. Pot ser, doncs, que, en el sintagma «cadaveri e rottami», s'hagi de veure com si fos una mena d'hendíadis un lligam entre el cadàver i el "rottame": els cadàvers com coses trencades i deixades.

llum del que el precedeix, «Quando nacque la nuova luce del sole». Aquest vers, per la dolcesa de la successió de síl·laba oberta en el final i l'al·literació en -n i -l, que n'amplien la perspectiva espacial, introdueix fònicament a la calma del matí que segueix la tempesta; així que l'evidència de la destrucció, els cadàvers i els "rottami", és encara més forta.

El ritme dels versos, en Pasolini, del v. 689 sembla assimilar-se a un to de dicció èpica; ara, és clar que el primer "hipotext" que ve a la imaginació d'un poeta quan es parli d'un naufragi, no pot ser altre que el de la *Odissea*, i que, si també a nivell instintiu, devia sorgir en Pasolini la suggestió de la dicció homèrica. Si es considera el ritme de la traducció de Mazon, aviat salta a la vista el canvi de Pasolini: Mazon tradueix quasi de manera que el text sembli dictat per l'emoció del missatger que recorda la tempesta, introduint dos punts interrogatius i àdhuc una exclamació¹⁴³, mentre que en Pasolini els versos se segueixen amb un intent narratiu.

El primer vers d'aquesta "narració", («Cominciò di notte, il disastro irreparabile»), amb la generalització del "disastre", transporta l'espectador a l'esdeveniment sencer de la destrucció de la flota¹⁴⁴; i la narració es termina al v. 706 P. en *ringkomposition*: «il disastro della nostra povera armata». Els temps verbals són pròpis de la narració, amb el passatge del passat simple inicial a l'imperfecte narratiu¹⁴⁵; és veritat que aquesta sintaxi ja estava en el grec, però Pasolini sembla emfatitzar-la: ja el grec posava per escandir el temps connectives temporals com ἐπεὶ δέ al v. 658 i ἔπειτα δέ al v. 667, traduïdes amb

¹⁴³ «Quand se leva la radieuse lumière du matin, la mer Égée foisonnant et de cadavres de Grecs et de débris de vaisseaux. Pour nous, notre nef gardait sa carène intacte. Qui l'avait dérobée à la mort? qui avait obtenu sa grâce? Une divinité - pas un homme à coup sûr - qui avait pris en mains son gouvernail : la Fortune Libératrice s'était plu à s'asseoir au banc de pilote et, grace à elle, nous ne sentîmes, ni au mouillage, l'assaut furieux de la houle, ni, en marche, le heurt d'un écueil rocheux.»

¹⁴⁴ En el text grec hi havia les onades, doncs l'argument es referia al moment pròpi de la primera tempesta que destrueix la flota (vv. 653-57), mentre que en Pasolini el v. corresponent inicia la narració del "destraste" sencer.

¹⁴⁵ Cf. el passatge del perfecte simple, predominant en els vv. 689-95, a l'imperfecte dels vv. 696-706.

«quando» (v. 695 P.) i «ma» (v. 703 P.), tanmateix Pasolini introdueix a l'incipit del v. 697 P. un altre «ma»¹⁴⁶, que, reprenent el del v. 703, resulta formar un esquema narratiu que es desenvolupa per parts (quando...ma...ma...come), assimilable al de la narració oral, on la seqüència de conjuncions i partícules connectives en compten el ritme. També la imatge del néixer de la «nuova luce del sole» en el v. 695 P., que correspondria al grec ἀνῆλθε λαμπρὸν ἡλίου φάος (v. 657), és a dir, la «radiosa llum del sol»¹⁴⁷, per l'esment de la “novetat” en lloc de la lluminositat indica de manera més directa que s'ha fet un dia nou, i, doncs, subratlla més la successió temporal que no pas la qualitat de la llum.

Pel que fa a la traducció dels vv. 669-70 (=705-06 P.), el text grec feia servir, al primer vers, la metàfora de la pastura - els navegants pasturen un nou dolor, és a dir veure l'exèrcit fet totalment a trossos - donada pel ἐβουκολοῦμεν i traduïda per Mazon amb el verb “nourrir”¹⁴⁸, mentre que Pasolini omet la metàfora i posa un desadornat «c'era». Com pel que feia al vv. 695-96 P., el poeta per evidència la brutalitat de la guerra i dels exèrcits destruïts rebaixant la dicció del nivell metafòric del grec (i de la traducció de Mazon) fins a un que sigui més pla, desadornat. El vers següent, στρατοῦ καμόντος καὶ κακῶς σποδομένου, que, amb un tipus de redundància ja senyalada pels vv. 655-67, indicaria l'exèrcit “decandit i malament trencat”¹⁴⁹, és traduït per Mazon «notre armée si durement meurtrie!», mentre que Pasolini crea un vers diferent, «il disastro della nostra povera armata». És evident que aquí el poeta modern vol instituir abans que tot un paral·lel amb el v. 698 («disastro») i amb el v. 687

¹⁴⁶ Aquest «ma» ben tradueix el passatge marcat en grec per ge; Mazon posa un «pour nous», doncs no accolint la rellevància temporal de la partícula enclítica, mentre que Riba i Medda la subratllan posant el primer «Ara», el segon «però».

¹⁴⁷ Així Riba.

¹⁴⁸ Riba tradueix amb més evidència que Mazon «no ens refiavem encara de la fortuna, perquè pasturàvem els nostres pensament amb un nou dolor».

¹⁴⁹ Riba resol l'accumulació i tradueix «el nostre exèrcit decandit i tan cruelment fet cendra!»

(«povera armata»¹⁵⁰), de manera que tota la narració resulti inscrita en la cornisa del concepte del desastre.

La retòrica de tota la seqüència és elevada per la citació poètica del v. 703, on en la «morte per acqua» es ve de sobte l'eco de la *Death by water* d'Eliot¹⁵¹: la breu composició té com a tema la mort a l'aigua, que, metàfora de la destrucció total, no deixa res més que la decomposició, doncs es lliga perfectament amb la idea dels cadàvers que entren en la volta de la destrucció total com a «rottami» (cf. v. 696 P.).

El segon estàsım, vv. 681-781 (= 716-802 P.)

El Cor remonta a l'origen de la guerra de Troia: el discurs es desenvolupa a partir de l'etimologia del nom d'Hèlena, ella que ha nascut per ser destructora de naus, d'homes, i de ciutats; així l'himeneu del seu casament deixa el lloc als gemecs, per la infal·lible acció de Μήνις. El Cor procedeix, llavors, amb una exemplificació i paragona els esdeveniments a la història del petit lleó, que si al principi alegrava la casa i jugava mansuet amb els nens i els vells de la casa, una vegada crescut revela la seva natura, massacrant el bestiar: la casa s'omple de sang. L'atenció es fixa de nou sobre Hèlena, tot i que no sigui anomenada; com ha passat amb el lleó, si abans en Troia es percibia una sensació de calma, riquesa i "amor", donada per ella, ara les noccs es converteixen en amargues, i ella resulta funesta, sota el guiatge de Zeus hospitalari, com una Erínis

¹⁵⁰ Cf. vv. 685-87 P.: «Finora il mare e il fuoco sono stati nemici / eterni fra loro: eppure, contro di noi, / hanno mostrato di sapersi intendere, / distruggendo la *povera armata* dei Greci». L'adjectivació "povero-a" és molt densa de sentit: connota ara les urnes que contenen la cendra dels homes partits com tals i retornats com cendra (v. 458 P.), ara les salmes d'els que han sigut enterrat al peu de la muralla de Troia (v. 486 P.). En aquests passatges del primer estàsım la breu distància de la repetició de l'adjectiu ne remarcava contundentment el significat, com aquí. Sobre l'adjectivació, cf. *infra*, V, 443.

¹⁵¹ *Death by water* constitueix la quarta part de *The waste land* (1922); la lírica tracta del mariner Flebas el fenici, que mor, oblidant doncs, el crit de les gaviotes, el profit i la pèrdua. La corrent submarina li treu els ossos i la carn, mentre que ell, seguint el moviment del vortices repassa la seva joventut i maturitat. Els versos es conclouen amb l'ammonició al lector a pensar a Flebas, que un dia va ser bonic i ben fet com ell. El to és irònic, com el de Pasolini quan tracta del sentit de la mort en guerra (cf. v. 486 P. «povere salme intatte»), i el tema del profit resulta com a eix central del cant coral que segueix aquests versos.

νυνμφόκλαυτο, “que porta plors a les esposes”. El Cor, doncs, prova d’explicar-se el que ha passat, i ho fa primerament remetent-se a un vell dit, segons el qual la prosperitat no mor sense fills, i engendra un dolor insadollable; després, però, enuncia el seu pensament: és l’acció impia que’n genera d’altres més nombroses, igualment impies.

A la última parella estròfica s’amplia la perspectiva del tema, i el Cor diu que és la παλαιὰ ὕβρις que engendra, entre els malvats, la cadena de desgràcia, generant una ὕβρις nova, i amb ella una Ἄτη invencible. Justesa, tanmateix, brilla en les cases humils i honora una vida pura, gira els ulls, en canvi, de les cases que s’omplen d’or, i tot ho mena al seu terme.

estrofa 1, vv. 681-98 (=716-30)

El text de Pasolini comença amb un to molt diferent del grec (i de Mazon): en l’original hi trobem dues preguntes, i després la part central amb el tricolon poliptotico sobre el nom d’Hèlena, que constitueix l’eix central de l’estrofa:

Τίς ποτ' ὠνόμαξεν ᾧδ'
 ἔς τὸ πᾶν ἐτητύμως –
 μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρῶ-
 μεν προνοί-
 αισι τοῦ πεπερωμένου
 γλῶσσαν ἐν τύχα νέμων; – 685
 τὰν δορίγαμβρον ἀμφινει-
 κῆ θ' Ἑλέναν; ἐπεὶ προπόντως
 ἑλένας, ἔλανδρος, ἑλέ-
 πτολις, ἐκ τῶν ἀβροτίμων 690
 προκαλυμμάτων ἔπλευσε
 Ζεφύρου γίγαντος αὔρα,
 πολύανδροί τε φεράσπιδες κυναγοὶ
 κατ' ἶχνος πλατᾶν ἄφαντον 695
 κελσάντων Σιμόεντος ἀκ-
 τὰς ἐπ' ἀξιφύλλους
 δι' Ἔριν αἵματόεσσαν.

Qualche dio senza nome,
 ma che alle nostre lingue
 fa pronunciare i nomi voluti dal destino,
 ha dato a Elena un nome

che vuol dire Discordia: 720
 e Discordia è intorno a lei,
 che è nata a perdere navi,
 a perdere uomini, a perdere città.
 Scostando i ricchi veli del suo talamo
 è fuggita per mare spinta da un immenso zefiro,
 e dietro a lei partirono a cacciarla 726
 imbracciando le armi uomini e uomini
 sulla scia dileguata della sua nave,
 e arrivarono alle verdi rive del Simoenta,
 strumenti di quella Discordia. 730

Pasolini converteix les dues preguntes retòriques del grec en una única i peremptòria afirmació sobre el significat del nom d'Hèlena; d'altra banda es nota una reducció¹⁵² i una explicació dels elements analítics de l'expressió grega. Així, Hèlena, que té com aposicions *δοξίγαμβρον ἀμφινεικῆ*, la "nuvia que engendra guerra pel seu casament, per la qual es disputa"¹⁵³, a la qual s'ha atribuït un nom verídic, esdevé Hèlena a la qual s'ha donat un nom que vol dir «Discordia». L'element de la discordia ja estava en Mazon, «l'épousée qu'entourent la discorde et la guerre», com la idea del voltar d'aquesta i de la guerra en torn d'Hèlena, però Pasolini ho intensifica, d'una banda mitjançant l'omissió de la doble aposició - no hi ha l'equivalent de *δοξίγαμβρον ἀμφινεικῆ* -, de l'altra repetint davant per davant, i subratllant-ho amb un *enjambement*, la personificació de la Discordia: «[Qualche dio...] ha dato a Elena un nome / che vuol dire Discordia: / e Discordia è intorno a lei» (vv. 720-21 P.). La Discordia, que en Mazon era un terme entre els altres, esdevé el nucli conceptual que conté tota la primera estrofa, coincidint al final d'aquesta amb el

¹⁵² Cf. la traducció del v 698 *δι' ἔριν αἰματόεσσα*, «strumenti di quella Discordia», on és omès l'esment de la sang produïda per la *Eris*.

¹⁵³ Riba tradueix: «la núvia de la llança, voltada de discòrdia». Cf. LSJ 93 s. v. *ἀμφινεικ ἀμφινεικῆς* «contested on all side» (usat també pel que fa a Deianira en *S. Tr.* 104) i LSJ 445 s.v *δοξίγαμβρον* «bride of battles, causing war by marriage».

terme grec de ἔρις (v. 698=730 P.), així que la «Discordia» comença i termina els versos en una *ringkomposition*¹⁵⁴.

La traducció és marcada per la figura de repetició: el tricolon dels vv. 689-90 constituït pels adjectius en grec, ἔλένας, ἔλανδρος, ἔλέπτολις, es traduït amb la triple repetició del sintagma format per «perdere» amb un complement objecte, o sigui, «perdere navi, / perdere uomini, perdere città» (vv. 722-23 P.); la idea d'aquest sintagma (infinitiu+objecte) prové sens dubte de Mazon, que havia traduït «perdre les vaisseaux, les hommes et les villes», però, com hom veu, en comparació amb el francès, Pasolini subratlla el tricolon amb la iteració del infinitiu i li dona l'indeterminació del grec, que Mazon perdia amb l'inserció de l'article determinatiu; l'iteració, d'altra banda, resulta un tret característic de la traducció: poluvandroi del v. 694, traduït per Mazon amb «innombrables», esdevé «uomini e uomini» en el v. 727 P. L'expressió “perdre + objecte” retornarà al final de la tragèdia, quan el Cor evoca una altra vegada Hèlena i la seva actitud a la destrucció: «Quante anime, quante, quante anime / hai perduto laggiù!»; el tricolon i aquesta determinada expressió verbal, doncs, resulten distintives, a nivell lingüístic, de la figura d'Hèlena.

Una vegada més¹⁵⁵, es nota en Pasolini l'intent de fer més narratius els versos; en Mazon, la construcció del discurs poètic en els vv. 690-98 resulta sintàcticament articulat: el filòleg francès posa una completiva concessiva introduïda per «cependant»¹⁵⁶ en correspondència amb el v. 694 - on no hi era en grec-, i pel que fa el v. 696 tradueix el participi κελσάντων amb una proposició adverbial, «pour aborder aux rives verdoyantes du Simoïs», mentre que Pasolini s'estima més una sintaxi paratàctica, lligant, en els dos casos esmentats, les parts del discurs amb la copulació (v. 716 P., «e dietro di lei partirono a cacciarla [...]» i v. 729 P., «e arrivarono alle verdi rive del

¹⁵⁴ El gust per la *ringkomposition* es nota en la repetició d'aquesta estructura narrativa també en la traducció de l'antístrofa 1 (tema del amor) i de l'antístrofa 3 (tema de la potència).

¹⁵⁵ Cf. la mateixa actitud narrativa als vv. 653 ss. (= 689 ss P.).

¹⁵⁶ Cf. Mazon, «cependant qu'innombrables, d'étranges chasseurs armés du [...]».

Simoenta»); paral·lelament, es nota una reducció dels elements que complicaven la dicció, com l'esment dels caçadors feravspide" (v. 694), que Mazon resol amb «étranges chasseurs», indicant en la nota a peu de pàgina que es tracta de caçadors d'un nou gènere perquè porten una armadura de guerra però, de fet, segueixen una pista no per terra sino per mar; Pasolini indica més senzillament «partirò a cacciarla / imbracciando le armi [...]» (vv. 726-27 P.), deixant de banda la precisió de Mazon. Hom veu, en tot cas, que la traducció de Pasolini és feta sobre la de Mazon¹⁵⁷: en grec el verb que descriu la marxa d'Hèlena és e[pleusen (v. 691), "navegar", que Mazon tradueix amb «s'est enfuie sur la mer», i Pasolini «è fuggita per mare» (v. 725 P.).

El que segueix, o sigui que aquest moviment sobre el mar ha ocorregut al buf d'un zephir gegant (Ζεφύρου γίγαντος αὔρα v. 692), esdevé «spinta da un immenso zefiro»¹⁵⁸; llavors si d'una banda resulta subratllada la voluntat d'Hèlena, que no només navega, sinó que ha fugit, d'altra el vent que l'acompanya sembla no només complir l'acció d'empenyar la nau, sinó també intervenir en la voluntat d'Hèlena, si considerem el verb italià "spingere" en la seva ambivalència d'engendrar un moviment mecànic i alhora un condicionament de la voluntat.

Aquesta possibilitat d'interpretació és donada pel sentit general de l'estrofa, terminant justament amb l'esment de la Discòrdia, que usa com a instruments els caçadors d'Hèlena, doncs inscrivint tot l'esdeveniment (la fugida de la princesa i de la guerra engendrada per aquesta fugida) dins un sistema més alt que l'humà, controlat per forces superiors als actors dels fets. El mateix verb, "spingere", d'altra banda, retorna al v. 732 P. «A Troia un'ira che non sa perdono, / spinge colei che [...]», en el mateix context de sentit, com un element

¹⁵⁷ Cf. també els vv. 695-69 (= 728 P.) «sur les traces évanouies de sa nef», en Pasolini «sulla scia dileguata della sua nave»: les dues traduccions perden l'especificació grega del «rastre esvaït dels rem» (Riba), κατ' ἰχνοσ πλατᾶν ἄφαντον. Cf. també el v. 697, traduït per Mazon «instruments de la Querelle sanglante» i per Pasolini amb «strumenti di quella Discordia» (v. 730 P.).

¹⁵⁸ Mazon havia, més a propo del grec, «au souffle puissant du zéphir».

superior que empenya l'acció d'Hèlena, que sembla moguda -"spinta"- per la força d'un amor fatal i passional¹⁵⁹.

El vent, en grec dit γίγας, en Pasolini es fa «immenso», una vegada més tibant l'expressió poètica fins a una dimensió més indefinida i àmplia en comparació amb el francès (Mazon traduïa «au souffle puissant»), i, potser d'una manera paradoxal, apropant-se més l'original d'Èsquil.

antístrofa 1, vv. 699-716 (= 731-45 P.)

L'eix al voltant del qual roda el sentit de l'antístrofa és l'ineluctable força de la *Menis*, l'ira, que tot ho porta fins al seu disseny. Així, l'ofensa a la taula hospitalària i a Zeus protector dels hostes és punida amb una pena que oposa el goig d'abans al dolor d'ara: la ciutat de Priam en lloc de l'himeneu entonat per als convidats ara està plena de gemecs i maleeix Paris, «el de fúnebre tàlem»¹⁶⁰.

En el grec el terme κῆδος a l'incipit de l'antístrofa (v. 699) n'informa tot el sentit: pot valer "noces" i alhora "dolor" i, doncs, prosseguint el joc etimològic de l'estrofa, al·ludeix al fet que les noces d'Hèlena van ser de veritat unes noces de dolor.

Ἰλίῳ δὲ κῆδος ὄρ- θώνυμον τελεσσίφρων	700
Μῆνις ἤλασεν, τραπέζας ἀτί- μωσιν ὑστέρω χρόνῳ καὶ Ξυνεστίου Διὸς πρασσομένα τὸ νυμφότι- μον μέλος ἐκφάτως τίοντας,	706
ὑμέναιον, ὃς τότε' ἐπέρ- ρεπε γαμβροῖσιν ἀεΐδειν·	

A Troia un'ira che non sa perdono, spinge colei che amando ama la morte. L'offesa alla tavola ospitale e a dio che ne è il patrono, sarà vendicata da quell'ira,	735
---	-----

¹⁵⁹ Sobre el tema de l'amor a la trilogia, cf. *infra* V, 13-14. Pel que fa a aquest vers, cf. la discussió sobre l'antístrofa.

¹⁶⁰ Riba.

prima o poi: e la sconteranno
proprio coloro che cantarono
a piena voce il canto di nozze,
tutti i parenti degli sposi.»

740

El text de Pasolini es, d'entrada, força diferent. Es podria pensar que el poeta interpreta de manera totalment original, posant com a eix central dels versos l'amor d'Hèlena, però ben mirat, aquesta interpretació procedeix d'alguna manera de la traducció de Mazon, a la qual, de tota manera, s'afegeix una perspectiva original.

Mazon posava, de fet, «Une Colère aux desseins infaillibles pousse vers Ilion celle dont l'alliance allie à la mort», donant a κῆδος, el significat de “noces” i advertint en una nota que el terme indica alhora *alliance* i *deuil*. L'originalitat de Pasolini està en arrossegar el concepte de *alliance* fins al sentit de “amor”, que no hi era en l'original grec.

S'ha notat del principi de la trilogia com resulta important en la traducció el nucli temàtic de l'amor¹⁶¹, i aquí Pasolini interpreta la història d'Hèlena del punt de vista d'un amor “fatal”¹⁶², d'una dona que “amant ama la mort”; en aquesta perspectiva, doncs, l'ús, comentat abans, del verb “spingere”, aquí repetit per la segona vegada, «un'ira che non sa perdono *spinge* colei che amando / ama», contribueix en la construcció d'un personatge femení del tot diferent al grec: allà era el disseny dels déus que va informar els actes de la dona, en Pasolini, tot i que hi hagi sens dubte aquestes forces superiors (la Discòrdia, l'Ira), resulta dibuixada una Hèlena empenta fins a un amor fatal, que resulta ser una eina d'un acte de transgressió vers Zeus i l'institut de l'hospitalitat. No és un cas, doncs, que el verb “amar” sigui usat de manera que formi un fort poliptoto en *enjambement*, complicat per l'expressió gairebé oximòrica de “amar la mort”, i

¹⁶¹ Cf. els vv. 14 P., 201 P., 455 P., 516 P., 578 P., 745 P., 770 P., i la relativa discussió. Cf. *infra*, 451-52.

¹⁶² Un personatge de tal tipus devia exercir molta fascinació a la imaginació poètica de Pasolini, es pensi, per exemple, al personatge de Giocasta (Silvana Mangano) a *l'Edipo Re* o a aquell de Medea (maria Callas) a *Medea*.

que constitueixi el marc dins del qual es desenvolupa tota l'antístrofa, tancant-se amb l'esment de l'amor també en la última paraula de la secció, mitjançant el mateix esquema de la *ringkomposition*, ja senyalat per l'estrofa.

Encara, la traducció del sintagma en els vv. 700-01 *τελεσσίδρων Μῆνις*, que literalment valdria "una ira que termina els seus pròpis designis" («Une Colère aux desseins infaillibles», Mazon) en «un'ira che non sa perdono»¹⁶³, enfoca l'acció d'Hèlena, que una vegada complida no pot ser perdonada, i no pas el disseny ja dibuixat per les forces que dominen l'home.

estrofa 2 i antístrofa 2, vv. 717-36 (= 746-64 P.)

La història del petit lleó és contada per Pasolini amb un ritme decididament narratiu i amb un to quasi popular, com es veu per l'acumulació pronominal (v. 747 P. «si tiene», v. 751 P. «se l'è preso in braccio», v. 758 P. «se lo mangia») i per l'ús d'algunes expressions iròniques, com les dels vv. 756-57 P. «Per gratitudine verso chi l'ha allevato, / tranquillamente gli distrugge il gregge», on *tranquillamente* marca l'ironia del lleó que amb ferocitat es menja les ovelles; tal procediment irònic ja era en el grec, però resulta augmentat en Pasolini¹⁶⁴.

La història és narrada, òbviament, en comparació a la d'Hèlena, i els versos ja traspassen en el record de la princesa¹⁶⁵: la casa s'omple de sang, és un dolor incombtable per als seus habitants, un dany gran de moltes matances; el lleó - subjecte el·líptic - ha sigut acollit com un sacerdot d'Ate, per voler del déu.

αἵματι δ' οἶκος ἐφύρθη, 732
ἄμαχον ἄλγος οἰκέταις,
μέγα σίνος πολυκτόνον·
ἐκ θεοῦ δ' ἱερεὺς τις Ἄ-

¹⁶³ L'expressió italiana «non sapere perdono» eleva la dicció per l'ús del verb, inusual amb el complement d'objecte directe, anàlogament a l'expressió del v. 597 P. «vi dicessi dell'inverno», construïda amb l'inusual regència del verb "dire" amb el complement d'argument introduït per la partícula "del".

¹⁶⁴ En grec posava el lleó, com a canvi per haver estat nodrit, es procura "sense convit", ἀκέλευστος, el past amb les ovelles de la casa. El adverbí «tranquillamente» a l'*incipit* subratlla aquesta ironia, que resulta després eixemplada pel final "d'efecte" del vers següent « [...] e se lo mangia».

¹⁶⁵ Cf. Fraenkel 1950, II, 341.

τας δόμοις προσεθρέφθη.

[...] La casa
è piena di sangue, spaventoso
dolore per chi l'abita, 760
carneficina assurda.
Un inviato della Morte,
per capriccio del cielo,
ha allevato quella povera casa! 764

El to canvia i es fa més ràpid i tràgic a la vegada: els versos precedents s'extenien llargs, dos doble senari (754, 755 P.) i dos endecasíl·labs (756, 757 P.), ara, de sobte, es passa a un ritme ràpid, però sobretot hom nota un canvi en el sentit.

Alloè que en el grec s'acomplia perquè donat per les forces invencibles del destí esdevé en Pasolini una seqüència d'actes dominats per forces absurdes: el dolor que en grec és ἄμαχον (v. 733) perquè no hi ha fugida de la Μήνις que tot ho porta a terme (cf. v. 700-01, τελεσσίφρων) en Pasolini és «spaventoso», marcant l'aspecte fosc i terrible dels fets que passaran a la casa de Priamo; la matança no és “gran” i de “moltes morts” (μέγα, πολυκτόνον, v. 734), sinó «assurda», i, al final, el sacerdot d'Ate, que ja s'ha convertit en un «inviato della Morte»¹⁶⁶ en Pasolini, ha sigut tramès no per un voler del déu, ἐκ θεοῦ, sinó per «capriccio del cielo»¹⁶⁷.

La història del lleó i la d'Hèlena, doncs, s'inscriuen més en el marc de la passió d'amor fatal, en primer lloc, i, en segon lloc, en el de l'absurd, que no pas en el conjunt de la xarxa esquilea construïda per les ofenses i la venjança de les ofenses, establertes des de dalt pels déus.

¹⁶⁶ Al passatge de “sacerdot d'Ate” fins a “enviat per la Mort”, ja s'ha perdut la complexa xarxa de significat que és implicada en la figura religiosa d'Ate.

¹⁶⁷ Es noti que Mazon segueix a prop el text grec i així tradueix el pas amb els sintagmes esmentats: «pour tous ceux qui l'habitent incurable fléau, carnage ruineux. C'est un prêtre d'Até, envoyé par le Ciel, qu'a nourri la maison».

estrofa 3

L'estrofa segueix el discurs precedent i il·lustra com, de sobte, a Troia canvia tot: la ciutat semblava estar en una calma sense vent, ara les noces esdevenen πικράς, amargues.

El que arriba a Troia s'enfoca progressivament amb la figura d'Hèlena: una sensació de seré sense vent (vv. 739-40 φρόνημα μὲν / νηνέμου γαλάνας), un gentil ornament de riquesa (v. 741 ἀκασκαῖον <δ'> ἄγαλμα πλούτου), un dolç tret dels ulls (v. 742 μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος), una flor d'amor que mossega el cor (v. 744 δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος). Pasolini introdueix des del principi la princesa, al·ludida el·lípticament en grec, i tradueix:

Come dire? A Troia dapp principio 765
Elena come un mare di pace,
la nuova gioia d'un tesoro,
la luce delicata
d'uno sguardo,
un fiore che fa innamorare. 770

Com hom veu, Hèlena ja es troba en l'*incipit* del segon vers i les expressions oximòriques del grec (el dolç tret, la flor que mossega) resulten elevar-se en una dicció únicament marcada per la dolcesa, subratllada per l'ús de versos breus i predominants de síl·labes obertes. Pot ser que així el poeta vulgui remarcar el ràpid canvi de la situació, explicitat bruscament amb el v. 771, «Ma subito cambia tutto».

L'anàfora δύσεδρος καὶ δυσόμιλος (v. 746 «c'est pour perdre qui la reçoit, c'est pour perdre qui l'approche» en Mazon)¹⁶⁸, és transposada en la repetició «ospite di dolore, sposa di dolore», doncs amb una dicció propera a la breu evidència del grec.

¹⁶⁸ Pasolini feia servir la repetició de Mazon del verb "perdre" per traduir els versos inicials del cant, cf. vv. 722-23 «che è nata a perdere navi, / a perdere uomini, a perdere città».

antístrofa 3

El tema és el d'un vell dit: la fortuna humana, quan s'ha fet massa gran, no mor estèril, i es genera una insadollable misèria; després, el Cor afegeix el seu pensament, segons el qual – diu - es tracta d'un acte impiu que engendra altres actes impius, més nombrosos; en les cases, però, on hi hagi justícia la ventura té sempre una bella fillada.

Παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρον λόγος 749
τέτυκται, μέγαν τελε-
σθέντα φωτὸς ὄλβον
τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν.
ἐκ δ' ἀγαθᾶς τύχας γένει 755
βλαστάνειν ἀκόρεστον οἰζύν.
Δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ-
μί· τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον
μετὰ μὲν πλείονα τίκτει,
σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννα· 780
οἴκων γὰρ εὐθυδίκων
καλλίπαις πότμος ἀεί.

Èsquil reprèn el tema, ja esmentat en el primer estàsım (en els vv. 377 ss.), de la prosperitat i de la riquesa. I, com allà, Pasolini tradueix de manera original, canviant la xarxa de significats del sistema ètic d'Èsquil, introduint en llur lloc el seu punt de vista.

Un'antica esperienza dice agli uomini
che una potenza giunta al massimo
non muore sterile:
genera dal proprio bene 780
infinita miseria.
E, per me, aggiungo:
no, è l'atto empio che fruttifica
altri atti identici a sé:
nella casa dove regna giustizia
la potenza ha sempre
e solo felici esiti»

Els termes clau del discurs esquileu, anomenat “elogio della povertà”¹⁶⁹, són traduïts per Pasolini de manera que el discurs resulti arrossegat fins a assumir altres significats; en Èsquil els dos pols resulten ser d’una banda el μέγαν ὄλβον, la ventura massa gran, i la ἀγαθὰ τύχα, la bona fortuna, de l’altra la insadollable misèria, ἀκόρεστον οἰζύν; el sentit, al principi genèric¹⁷⁰ es fa de mica en mica més clar fins a l’antístrofa 4 on l’oposició s’estableix entre la riquesa desmesurada i la pobresa.

En Pasolini el μέγαν ὄλβον, «le bonheur humain» de Mazon, és traduït amb «potenza giunta al massimo», el sintagma ἐκ δ' ἀγαθᾶς τύχας («de la prospérité») amb «proprio bene», i ἀκόρεστον οἰζύν amb «infinita miseria»; el poeta modern, doncs, retén l’últim dels pols esmentats, és a dir la misèria, però en substitueix el primer, posant en lloc de la ventura la «potenza». El concepte es repeteix al final de l’antístrofa, quan es diu que només a les cases on regni la justícia hi ha un felix èxit. Al primer estàsim Pasolini feia pronunciar al Cor «solo a un’anima saggia / può toccare potenza senza sciagura» (vv. 417-18 P.), allunyant-se del text grec (i francès), i posant de relleu temes com la desgràcia i la potència; la ruïna de l’home, llavors, es troba a la potència, quan es fa massa gran i passa el límit. Tal interpretació pasoliniana, a la llum també del primer estàsim, enfoca la manca de sentit de la guerra, condemna la potència com a eina d’expansió imperialista, sigui al món arcaic propi de l’*Agamèmnon*, sigui al món modern¹⁷¹.

Pasolini, tanmateix, introdueix el tema de la potència sense ometre, però, el de la riquesa injusta, ambdós lligats a la crítica del capitalisme: és des del «proprio bene» que la potència genera l’«infinita miseria».

¹⁶⁹ cf. Di Benedetto 1978.

¹⁷⁰ L’ὄλβον indica la felicitat plena, mentre que el sentit de οἰζύν oscil·la entre l’esfera de significat de la miseria i la del dolor.

¹⁷¹ Cf. sobre el tema de la guerra, cf. *infra*, V, 452-55.

Més enllà en el text grec hi ha l'expressió δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμί (vv. 757-58): el Cor, després d'haver esmentat el vell dit, porta la pròpia opinió, diferenciant-se dels altres. Corregeix la màxima precedent i estableix com a principi que les accions impiadoses es generen a partir d'accions impiadoses, pertanyent a una mateixa nissaga.

Sembla, doncs, que el corifeu, després d'haver esmentat el dit segons el qual és des de una prosperitat *ultra mesura* que s'engendra una desgràcia, diu la seva, és a dir que des de impietat neix impietat, i des de justícia, ventura; la genètica és de signe anàleg. La introducció del concepte de justícia implica l'acció de l'home que la observa, doncs la prosperitat i la ventura en si mateixes no semblen portar dany. En Pasolini la frase del corifeu té un matís lleugerament diferent, «E, per me, io aggiungo:» (v. 782 P.), doncs la idea que l'acte impiadós («l'atto empio», v. 783 P.) engendri altres anàlegs és *afegida* a la idea precedent, i no la corregeix del tot. Les dues màximes cohabituen, no excloent-se l'una a l'altra. La potència *ultra mesura* engendra desgràcia, com l'acció impiadosa; si hom observa justícia, en canvi, també la potència pot portar fins a èxits feliços.

estrofa 4

El Cor reflexiona sobre la ὕβρις: a partir d'una desmesura antiga es produeix una desmesura nova, i de tal cadena s'engendra una divinitat que no pot ésser combatuda, impia, Ate¹⁷².

Ara, en Pasolini, als últims versos de l'antístrofa precedent hom trobava l'esment de la «potenza» en lloc del πότημος esquileu¹⁷³, de manera que el tema de la ὕβρις, «follia» en Pasolini, és lligat al fluir del concepte precedent, és a dir a la «potenza», i no resulta pas un concepte autònom com pot semblar-ho a Èsquil. En Pasolini, llavors, el concepte de potència que porta misèria traspassa a l'estrofa 4, portant-nos a "identificar" aquesta potència amb la «follia».

¹⁷² Així en la traducció de Mazon; el text en altres edicions és marcat per *cruces* als vv. 766 ss.

¹⁷³ Els vv. 761-62, traduïts per Mazon «aux foyers de justice, la prospérité n'a que de beaux enfants, toujours», esdevenen en Pasolini «nella casa dove regna giustizia / la potenza ha sempre / e solo esiti felici».

Vecchia follia produce 788
 nei malvagi nuova follia,
 prima o poi, quando spunta la luce
 del giorno destinato:
 allora uno spirito che niente scongiura, 792
 il dio della morte, appare
 identico a quello che l'ha generato.

Com ja a altres lloc, Pasolini canvia el prisma ètic del discurs esquileu; també *Ate*, que en la cadena d'accions impiadoses porta a la desgràcia, és canviada per un més genèric «dio della morte». La follia és lligada a la potència, així que la reflexió pròpiament religiosa del Cor esquileu es torna més aviat una consideració en termes generals sobre la guerra i la ruïna a que condueix. La «potenza», de fet, és des del principi de la tragèdia associada a la guerra portada a Troia, definint de manera significativa els dos Àtrides¹⁷⁴, i al primer estàsim resulta ésser el pol negatiu que defineix negativament el bé suprem¹⁷⁵; en ambdós casos el terme és pasolinià i no té res a veure amb el text grec, essent, doncs, una lliure interpretació del poeta modern.

antístrofa 4

Splende la Giustizia sotto i tetti 795
 affumicati, dov'è pura la vita:
 ma dai palazzi pieni d'oro, retti
 da sordide mani, torce lo sguardo,
 per posarlo sopra l'innocente,
 senza rispetto verso il falso splendore.
 Ed è Giustizia che dirige
 ogni atto al suo ultimo traguardo. 800

Pasolini reprèn la traducció de Mazon¹⁷⁶ amb excepció d'un punt significatiu: als vv. 779-80 el text diu que la Justícia - que brilla a les cases pobres on la vida és pura, mentre que torça els ulls de les cases omplides d'or i regides per

¹⁷⁴ Cf. vv. 46-7 P..

¹⁷⁵ Cf. vv. 416-18 P.

¹⁷⁶ «La Justice cependant brille sous les toits enfumés et honore les vies pures. Mais, des palais semés d'or, où commande une main souillée, elle détourne les regards, pour s'attacher à l'innocence, sans égard au pouvoir de l'or, à sa contrefaçon de gloire; et c'est elle qui mène tout à son terme».

sordides mans - “no respecta la potència de la riquesa segnada falsament per la glòria” ([...] δύναμιν οὐ / σέβουσα πλούτου παράσημον αἶνω). Ara, justament allí on estava present el tema de la potència¹⁷⁷, i on ho podia subratllar, Pasolini ho deixa de banda i tradueix «senza rispetto per il falso splendore»; evidentment, aquí, per potència s’entén la potència donada per la riquesa, i tots els versos d’aquesta antístrofa són emmarcats entre els dos pols *pobresa-vida pura* i *riquesa-mans sordides*, mentre que al discurs pasolinià desenvolupat en l’antístrofa 3 es tractava d’una potència més “política”, que condueix a la follia en un procés regulat pel déu de la mort. Doncs, sembla que Pasolini introdueix com a pol negatiu aquesta «potenza» allí on no estava, però aquí on estava no li interessava gens subratllar-la en el sentit de “poder de la riquesa”.

El Cor rep el rei Agamèmnon, vv. 782-809 (= 803-30 P.)

El rei entra a l’escena per la dreta, assegut al seu carro, mentre en un altre està Cassandra, immòbil i amb la mirada fixa.

Agamèmnon és saludat com a destructor de Troia i amb una pregunta retòrica: en que manera saludar-lo «sense ultrapassar ni girar massa curt»¹⁷⁸ el seu respecte? Després el Cor es deté a considerar la conducta falsa d’aquells que s’uneixen, plorant falsament, a qui ha tingut mala sort, i d’aquells altres que comparteixen la joia forçant-se al somriure; un bon coneixedor del seu ramat, però, no es deixa enganyar. Ell mateix, quan Agamèmnon ha armat l’exèrcit per anar darrere Hèlena, sacrificant guerrers per una dona impúdica, ha desconfiat, ara, en canvi, ofereix al rei tot el seu respecte, amb lleialtat. Els versos es conclouen amb una nota que sona com un advertiment per al rei: coneixerà, si vol informar-se’n, qui entre els ciutadans ha guardat la ciutat amb justícia i qui ho ha fet impròpiament.

¹⁷⁷ Mazon, com hom veu per la nota precedent, tradueix «pouvoir de l’or».

¹⁷⁸ Així Riba.

A la traducció es noten alguns punts on el poeta s'allunya del grec (i Mazon); Agamèmnon, anomenat pel Cor al principi com a "destructor" de Troia (v. 782 *πτολίπορθ'(ε)*, «destructeur» en Mazon), esdevé «Mio re, vincitore di Troia» (v. 803 P.), justament quan s'esperaria una amplificació de l'aspecte violent de la guerra, com sovint passa als versos pasolinians¹⁷⁹. L'esment de la victòria, però, en substitució del de la destrucció, troba correspondència amb el vers final del discurs d'Agamèmnon, que decideix d'entrar al casal amb el desig que «La Vittoria, che ho al fianco, mi accompagni» (v. 876 P.); a més, a la traducció d'aquesta seqüència Pasolini intensifica l'element irònic, de manera que aquesta victòria, inserida en el marc de l'antibel·licisme pasolinià, pot anar en la mateixa direcció, és a dir, semblar irònica: Agamèmnon és anomenat "victoriós" i entra amb la victòria al seu costat, però falta veure de què tipus és la victòria aquesta. Es tracta sense dubte d'una victòria cruenta, i desproporcionada en comparació amb els motius que han empès el rei a armar l'expedició, el Cor recorda, de fet, quan pensava que el rei anava fora de rumb (vv. 800 ss.), perquè havia armat una host per Hèlena, per rescatar un impudor voluntari; el grec té, al text acollit per Mazon¹⁸⁰, el complement de causa Ἑλένης ἕνεκ' (α), i θάρσος ἐκούσιον / ἀνδράσι θνήσκουσι κομίζων «fer morir tants homes per rescatar un impudor voluntari!» (Riba); el sintagma θάρσος ἐκούσιον vehicula la idea d'un acte voluntari (ἐκούσιον) i fet amb coratge (θάρσος), és a dir que conté alhora - i de manera indefinida - la referència a la traïció de la dona vers el marit i també el gosar actuar amb ὕβρις, fet que es reconduïx a la violació de les normes d'hospitalitat dictades per Zeus¹⁸¹. La traducció de Pasolini «per colpa di Elena

¹⁷⁹ Cf. sobre el tema, *infra*, V, 452-55.

¹⁸⁰ Page introdueix en el text la conjectura de Ahrens εἰς θυσίων en lloc de ἐκούσιον; el sentit del pas seria "infont coratge amb els sacrificis", amb un al·lusió al sacrifici d'Ifigenia. Els versos s'han discutit força, cf. Fraenkel II, 363-65.

¹⁸¹ Cal assenyalar que ni Mazon ni Riba semblen donar a l'expressió un sentit més ampli que el de l'adulteri, cf. la nota del primer «Litt. *une impudeur que s'offre*. Cf. 62 πολυάνορος ἀμφὶ γυναικός, *pour una femme qui fit à plus d'un homme*», i la de Riba, que registrant la referència de Mazon escriu: «El Cor, per mantenir la seva llibertat de judici, i aci la seva autoritat per a adcertir el rei, no s'està, quan cal, de dir les coses per llur nom: cf. 62». Em sembla, però, que just

[...] per ricondurre un'adultera al marito!» (vv. 819 e 824 P.) és matisada, en canvi, per un to irònicament “pertit-burgés”, tot deixant de banda els altres significats més generals.

Una vegada més, mentre que Mazon tradueix amb «guerriers» el ἀνδράσι del v. 804, Pasolini hi posa, més a prop d'Èsquil, «uomini», com també a la traducció del v. 814 (= 836 P.)¹⁸², quan, parlant el rei mateix, serà descrita la sort de Troia.

Aquest particular a primera vista poc decisiu marca, en canvi, el to de Pasolini quan parla de la guerra, tot universalitzant la desgràcia que aquesta comporta per l'home en el sentit més general.

vv. 810-54 (= 831-76 P.), Agamèmnon entra a l'escena, la destrucció de Troia.

El rei – aquestes són les seves primeres paraules - respon al Cor amb un discurs ben ordenat: abans que tot agraeix als déus, que han permès el seu retorn, ajudant en la justa punició de l'ofensa: el fum encara assenyala on fou la ciutat de Troia, on ara viuen només els bufaruts d'Ate. A causa d'una dona, la ciutat ha estat feta pols pel monstre argiu (Agamèmnon recorda l'esdeveniment del cavall). Després, el rei dirigeix la paraula al Cor, considerant que és rara l'actitud de rendre homenatge sense enveja i que el verí de la malevolença s'assembla a una malaltia; recorda, finalment, la figura d'Úlisses i la seva lleialtat i es disposa a entrar dins la casa. Que la victòria vulgui romandre constant.

La descripció de la ciutat destruïda, atreu l'atenció:

καπνῶ δ' ἀλοῦσα νῦν ἔτ' εὖσημος πόλις.
ἄτης θύελλαι ζῶσι, συνθνήσκουσα δὲ

després el cant del segon estàsim, on el Cor recorda la deshonra feta a la taula hospitalària i a Zeus, esmentant el tema de la ὕβρις, doncs inserent la traició d'Hèlena al marit en un marc més gran i, fins i tot, religiós, aquest sintagma θάροςος ἐκούσιον -si es pot acollir com correcte en el text- no es pugui reduir a una senzilla notació d'una traició entre muller i marit.

¹⁸² Aquí el grec tenia ἀνδροθνήτας, traduït per Mazon amb «guerriers». A més, Pasolini universalitzant la brutalitat de la guerra per a l'home en general, quasi sempre posa en lloc de “guerrer” o “soldat”, “uomini”; cf., per exemple, *infra* al v. 696.

σποδὸς προπέμπει πίονας πλούτου πνοάς. 820
 Τούτων θεοῖσι χρῆ πολύμνηστον χάριν
 τίνειν, ἐπεῖπερ χάρπαγὰς ὑπερκότως
 ἐπραξάμεσθα καὶ γυναικὸς οὔνεκα
 πόλιν διημάθυνεν Ἀργεῖον δάκος,
 ἵππου νεοσσός, ἀσπιδηφόρος Λεώς, 825
 πήδημ' ὀρούσας ἀμφὶ Πλειάδων δύσιν·
 ὑπερθορῶν δὲ πύργον ὠμηστῆς Λέων
 ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ.
 Θεοῖς μὲν ἐξέτεινα φροῖμιον τόδε·

Si spande un po' di fumo, dove fu la città. 840
 La Vendetta, disperata, sopravvive,
 là dove Troia agonizza sulla cenere,
 che ancora fuma, dall'impura ricchezza.
 Agli dèi noi dobbiamo gratitudine,
 perché per essi il rapimento d'una sposa
 ha avuto così dolorosa soddisfazione: 845
 un'intera città ridotta in polvere
 dallo spettro greco, partorito da un cavallo,
 che nell'ora in cui scendono le Pleiadi,
 è uscito coi suoi scudi leggeri all'assalto,
 superando ogni ostacolo, come un leone, 850
 inebriato dall'odore del sangue dei re.
 Per questo, per questo ringrazio gli dèi!»

Els primers tres versos (vv. 818-20=839-42 P.) descriuen la desolació de Troia destruïda i fumant: el v. 818, conclos en si mateix, ens en posa la imatge despullada sota els ulls, «el fum assenyala encara on fou la ciutat conquerida»¹⁸³. A Pasolini el vers corresponent sona més tristament per l'inserció de l'adverbi «po'» que estableix una comparació entre la poquesa del fum i la ciutat - que una vegada existia, i fou gran . De tot això no queda res més que el fum, que també anirà desapareixent¹⁸⁴: és una dolorosa constatació d'el

¹⁸³ Riba.

¹⁸⁴ El procediment és el mateix que al v. 602 P. on Pasolini traduïa «ai morti non resta che un poco di terra». Generalment l'adverbi "po'" genera ironia, cf. també el v. 625 P. «ma è proprio certa per un po' di fuoco» pronunciat per Clitemestra que refereix la desconfiança dels seus ciutadans vers la seva voluntat de continuar a fer sacrificis.

que ha passat. La dimensió temporal, donada per (νῦν ἔτ'(ι), «maintenant») és omesa aquí i posada al vers següent («ancora»), i es treu directament del temps verbal (el fum on una vegada fou la ciutat s'escampa *ara*), fent el vers més lapidari; la pausa interpuntiva suspèn la dicció fins a l'evidència despullada de la ciutat que "fou": «Si spande un po' di fumo, dove fu la città».

La ciutat és dibuixada amb una intensificació de la desolació de la destrucció; en Èsquil hom nota el fort oxímoron entre les tempestes d'Ate, que viuen, i la cendra que, juntament amb Troia, mor. Pasolini, per cert, conserva la contraposició, però transposa l'esment temporal omès abans, el νῦν ἔτ'(ι), aquí, afegint al contraste la dilatació temporal que es troba entre la supervivència («La Vendetta *sopravvive*») i l'agonia («Troia *agonizza*»). El moment resulta estirat: encara hi ha cendra «che *ancora* fuma» i Troia, el poc de fum que se'n ha quedat, agonitza; l'altre terme del contraste, la Venjança, en canvi, sobreviu amb desesperació. Pasolini ens col·loca encara més dins de la dimensió horrorosa de la destrucció. Ni la venjança ni la desesperació es troben al text d'origen, es tracta, llavors, d'una inserció del tot pasoliniana; i la desesperació és un tema ben present a la traducció com element significatiu connectat amb l'expedició troiana i, més generalment, amb la societat brutal i arcaica de les Erínies, que corresponen a la monarquia d'Agamèmnon, com les Eumènides corresponen a la democràcia d'Atena¹⁸⁵.

Pasolini, fent servir un procediment traductiu freqüent¹⁸⁶, omet un element (la tempesta d'Ate) i posa en el seu lloc un altre, tret d'un altre vers, en aquest cas la idea de la venjança treta des de ὑπερκότως (v. 822).

El relat grec prossegueix amb l'agraïment als déus: cal deure-li una eterna gratitud si s'ha tret una venjança sense mesura - d'aquí el vers poc abans

¹⁸⁵ L'adjectiu "disperato/a" subratlla d'una banda el tema de la guerra (cf. v. 441 P. «diperati tumulti / di gente che s'imbarca», v. 590 «sonni disperati» de la tropa acampada baix de la muralla troiana,), d'altra amb el món de les Erínies (cf. *Eum.* 310 P. «canto disperato» de les Erínies). Cf. *infra* V, 7.

¹⁸⁶ Cf. als vv. 8 P., 420 P., 558 P. ss, 599-600 P., 992-93 P.; i *Cho.* 668 P., 1046-50 P.; *Eum.* 103 P. ss; i *infra* V, 5-6.

esmentat - i si per una dona una ciutat ha estat feta pols pel monstre argiu (el cavall). Mazon imprimeix ὑπερκότως (conjectura important pel que fa a l'interpretació del personatge d'Agamèmnon)¹⁸⁷ que amb el verb πράσσων hauria de significar el "treure una venjança (κότος) ultra mesura (ὑπερ)"; Pasolini retoca el text amb «dolorosa soddisfazione», on el "dolorós" és tret del passar la mesura. Ara, el "passar la mesura" és justament un d'aquells elements fonamentals del cosmos poètic d'Èsquil, i es remet per contraste a la idea de la moderació, eix portant del segon estàsim. Una vegada més es relleva, doncs, com el poeta modern deixa de banda aquest complicat joc de referències, que construeixen en el teixit poètic grec la xarxa del conflicte tràgic¹⁸⁸. A Pasolini, evidentment, li interessa més desenvolupar altres temes, i no considera els elements contradictoris en la motivació de la guerra, sino que s'estima més posar en primer pla la seva absurditat i desolació.

Tornant al text, Pasolini modifica també l'estructura del discurs: en grec tant el rapte pel qual s'ha obtingut la venjança, com la destrucció de la ciutat a causa d'una dona són posats al mateix nivell, a través de la conjunció καὶ; a Pasolini, en canvi, és el rapte d'una esposa que ha engendrat la dolorosa satisfacció d'una ciutat feta pols: el rapte és el començament de tot. Cal assenyalar que l'Agamèmnon d'Èsquil mostra l'expedició troiana com a legítima perquè hi han participat els déus, i n'és senyal, precisament, la "defensa" de la causa, és a dir el rapte d'Hèlena justament punit. La dona era motiu de reprotxe en les

¹⁸⁷ La conjectura és de Kayser; respecte al tràdit ὑπερκότους, en competició amb ὑπερκόπους de Heath. Juntament amb la correcció κάρπαγας de Tyrwitt, resulta preferible, em sembla, per motius sintàctics i semàntics (pel sentit de "rapte tracotant"); a més, ens reporta al v. 468 amb què aquest passatge té un paral·lelisme important. A favor de la idea de ὑπερκότως, cf. De La Combe 2001, 281. La conjectura és molt rellevant perquè dirigeix l'interpretació del personatge d'Agamèmnon fins a una consideració d'ell com un rei insolent, denunciant ell mateix l'excés de desmesura en treure la venjança contra Priam. Per Mazon Agamèmnon no és víctima de cap enveja dels déus, ha comès un excés de desmesura destruint els temples de Troia, així com Paris havia comès el mateix pecat de desmesura; el filòleg esmenta justament aquest passatge en la seva introducció, justificant la seva perspectiva, cf. Mazon 1925, 5. Per contra, ὑπερκόπους de Heath implica, marcant el rapte d'Hèlena com tracotant, la consideració que Agamèmnon ha justament punit, i amb el consens dels déus, la ciutat de Troia, cf. Di Benedetto 1978, 144.

¹⁸⁸ Cf. *infra*, V, 455.

paraules precedents del Cor (v. 448 ἀλλοτρίας διαὶ γυναικός i v. 803 θάρσος ἐκούσιον), ara (v. vv. 821 ss.), en canvi, és esmentada juntament amb la imatge del rapte que havia de ser punit i no tan sols com a θάρσος ἐκούσιον; a més, tota la qüestió resulta focalitzada en el marc d'uns agraïments als déus per haver participat a l'expedició¹⁸⁹. Ara, el γυναικός del v. 823 era traduït per Mazon amb «femme», mentre l'Agamèmnon de Pasolini¹⁹⁰, dient «sposa», d'una banda la tracta de "cugnada", com inserint-la en el món petit-burgès de la seva família¹⁹¹, d'una altra és com si n'aixequi la dignitat, per tal de poder, potser, justificar més la destrucció de Troia i irònicament: la ciutat s'ha destruït per una esposa, no pas per una dona qualsevol. A més, a la traducció de Pasolini el rei s'ha de defensar d'una acritud del Cor crescuda: θάρσος ἐκούσιον és traduït amb «adultera», fent el contraste entre l'"adultera" del Cor i l'"esposa" d'Agamèmnon encara més rellevant. Però, ben mirat, aquesta "defensa" resulta força irònica mirada des de fora: aquest Agamèmnon diu que s'ha tret una «dolorosa soddisfazione», que consisteix en «un'intera città ridotta in polvere». En grec no hi cap traça de cap dolor, és un element oxímoric nou introduït per Pasolini, que sembla fer pronunciar al rei paraules quasi de "falsa compunció respecte a això que ha ocorregut a Troia. A més, l'esment d'una ciutat "sencera" institueix un contraste amb el v. 839 P., amb què s'iniciava aquesta descripció: es deia que quedava tan sols *una mica* de fum, on fou una ciutat, ara aquest *po* es contraposa a la ciutat *sencera*. El rei conclou amb l'exclamació del v. 852 P. feta força emfàtica per la repetició «Per questo, per questo ringrazio gli dèi!», que correspon al v. 829 on és dit molt més sobriament que «Per això he allargat aquest preludi als déus.» (Riba). Ara, perquè hi hagi un procediment irònic cal moure's en el marc de coneixements o pensaments que siguin comunament

¹⁸⁹ Cf. Di Benedetto 1978, 142 que es refereix als vv. 445 ss., on el Cor deia que "a causa de la dona d'un altre home" havien morts tants de soldats grecs. Però, em sembla que l'argument sigui valid també pel que fa al vv. 800 ss.

¹⁹⁰ Sobre el personatge en general, cf. *infra*, V, 435-37.

¹⁹¹ Hi ha en el text pasolinià una mena de reducció dels personatges al seu àmbit familiar, com en el "altercació" entre marit i muller que sembla la esticomítia dels vv. 931-943 (= 944-56 P.).

entesos pel públic; en aquest cas, aquesta “base” ha estat construïda pels versos pasolinians del primer estàsım, i més difusament pels versos del segon, que formen una xarxa de significats dirigits a entendre la guerra des d’una perspectiva unilateralment antibel·licista. La guerra, doncs, és absurdament sense valor - no sobreviu tampoc la malla de justificacions “de dret” que hi havia en Èsquil¹⁹². Aquest Agamèmnon sembla no adonar-se de la desolació dels fets que està contant, parlant de “dolguda satisfacció”, d’“un poc de fum”, d’una “ciutat sencera”, i tot per Hèlena, adúltera pel Cor, i “esposa” en la seva visió. El personatge, doncs, sembla ser carregat d’una ironia que no estava - o al menys no d’aquesta manera - en el text. Com hom veurà després, l’interpretació irònica d’Agamèmnon ve de Mazon, que en la seva introducció subratlla explícitament aquesta perspectiva¹⁹³. El filòleg francès, però, no podia gaire canviar el text, sent la seva traducció, precisament, filològica; Pasolini, en canvi, es pren la llibertat de retocar el text, i ho fa portant-lo fins a una perspectiva molt més irònica que la que indicava Mazon.

A la llum d’aquestes consideracions, l’aposició del v. 803 P. amb què el Cor rebia el rei en l’escena, «vincitore di Troia», juntament amb l’*explicit* del discurs d’Agamèmnon, «La Vittoria que ho al fianco, mi accompagni» (v. 876 P.), resulten anar en la mateixa direcció, perquè aquesta victòria, contada per ell mateix com una cosa justa i feta amb el consentiment del déus, és ara mateix buidada de significat.

De sobte el ritme es fa ràpid (com ja era el cas al text d’origen) al relat del cavall; la descripció comença al v. 847 P. just després de la imatge de la ciutat sencera feta pols, a la qual es lliga, en *enjambement*, “el monstre argiu” de manera anàloga al text grec i de Mazon («un’intera citt`ridotta in polvere / dallo spettro greco, partorito da un cavallo»); el ritme és incalçant i el pensament transporta el lector/espectador, sense pausa, fins al final de la descripció; se segueixen amb

¹⁹² Cf, *infra*, V, 452-55.

¹⁹³ Cf. Mazon 1925, 5.

rapiditat el cavall, les Pleiades, els escuts lleugers, els obstacles, el lleó i la sang dels reis.

Ara, el text grec, a nivell retòric, s'encimbella per la metàfora Ἀργεῖον δάκος, / ἵππου νεοσσός, ἀσπιδηφόρος λεώς (monstre argiu-nadó d'un cavall-tropa llesta a girar l'escut)¹⁹⁴, on els termes són posats l'un al costat de l'altre en asíndeton, engendrant un *clímax* en què cada sintagma és progressivament aclarit més. Pasolini, per contra, insereix la notació temporal («nell'ora [...]») entre els primers dos i el tercer, i pel que fa a l'últim omet de traduir λεώς, “tropa”, de manera que la metàfora queda no explicada i que el subjecte segueix sent «lo spettro» (i no el monstre); d'aquesta manera la tinta fosca de la descripció és augmentada: el conjunt de soldats argius es mou sent en espectre, només després és comparat a un lleó, però, de fet, mai no és explícitament nomenat. Hom nota la pèrdua de determinacions físiques: com que no està la tropa, no hi ha tampoc les torres, πύργον (v. 827 ss. «tropa llesta [...] que s'ha llançat d'un bot i, saltant per damunt de les torres, com un lleó cruel [...]»), que, esdeveningudes «ogni ostacolo», resulten superades per l'espectre i no pels soldats; el lleó, a més, no llepa la sang (v. 828 ἔλειξεν), sinó que n'és inebriat. Aquest lleó és per suposat el lleó del segon estàsim, on Èsquil deia que “cuejava” als vells de la casa (v. 725/6 σάινων), mentre que Pasolini allí traduïa, amb un element nou, «gli leccava» la má (v. 753 P.), posant, doncs, el verb del v. 828 al segon estàsim.

Els versos subratllen el gust pasolinià per llumejar d'una tinta fosca tot el que pertany al moment mític, advertit com arcaic: el relat és presentat amb un matís fascinant en la seva violència, vehiculat per termes connotatius i no realistes, per una atmosfera que porta a una realitat subterrània i indefinida: tant l'espectre com l'ésser inebriat no remetent a un món real sinó a un dels pregons estadis de la consciència.

¹⁹⁴ Així els termes en Riba, Mazon traduïa «monstre argien, issu des flancs d'un cheval, troupe au bouclier agile».

Clitemestra, vv. 855-913 (= 877-928 P.)

Clitemestra respon al marit, fa poc arribat a Argo; les seves paraules s'enfoquen en el patiment sofert per ella mateixa, per haver estat tant de temps sola i per l'incertesa sobre la sort del rei; després, explica els motius de l'absència d'Orestes, i havent exhortat Agamèmnon a baixar del carro, ordena als serfs de posar una estesa de púrpura per tal de que el peu del rei que ha destruït Troia no hagi de tocar terra; així la Justícia el condueix a la casa que ja no esperava pas de veure'l. «La resta, una ànsia que la son no la venç ho endegarà a la seva hora amb l'ajut dels déus, en el sentit volgut pel Destí» (Riba).

Ἄδρες πολῖται, πρέσβος Ἀργείων τόδε,
οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας τρόπους
λέξαι πρὸς ὑμᾶς· ἐν χρόνῳ δ' ἀποφθίνει
τὸ τάρβος ἀνθρώποισιν. οὐκ ἄλλων πάρα
μαθοῦσ', ἐμαυτῆς δύσφορον λέξω βίον
τοσόνδ' ὅσονπερ οὗτος ἦν ὑπ' Ἰλίῳ. 860
Τὸ μὲν γυναῖκα πρῶτον ἄρσενος δίχα
ἦσθαι δόμοις ἔρημον ἔκπαγλον κακόν
καὶ τὸν μὲν ἦκειν, τὸν δ' ἐπεισφέρειν κακοῦ 864
κάκιον ἄλλο, πῆμα λάσκοντας δόμοις·
καὶ τραυμάτων μὲν εἰ τόσων ἐτύγχανεν
ἀνὴρ ὄδ', ὡς πρὸς οἶκον ὠχετεύετο
φάτις, τέτρηται δικτύου πλέω λέγειν·

Uomini di questa città, notabili, voglio
esprimere davanti a voi, senza arrossire,
tutto il mio amore. Il tempo reprime in cuore
ogni timidezza. Sono sincera, è la mia vita 880
che vi voglio dire, l'angoscia che mi ha vinta
per tutti gli anni che quest'uomo fu lontano.
Per una donna, restare a casa, senza il suo sposo
sola, è già un dolore che può rendere folle.
E quando poi le notizie si seguono alle notizie 885
tutte di sciagura, tutte di lutto per noi...
Ah, se quest'uomo fosse stato ferito ogni volta
che lo dicevano le voci giunte fin qui,
accavallandosi, ora il suo corpo sarebbe
le maglie di una rete! [...]. 890

Ecco le angosciose voci che, tante volte,
mi fecero legare intorno al collo una corda, 895
e ne venivo strappata solo con la forza...
È per questo che, come doveva, tuo figlio
non è qui tra noi, tuo figlio Oreste,
il testimone della nostra fede. Non temere...

Quanto a me...Ah, mi si è disseccata 905
la fonte del pianto: non ho più una lacrima

Ora, dopo tante paure, col cuore infine aperto,
posso ben chiamarlo, quest'uomo, il cane da guardia,
la corda dell'ancora, la colonna che sostiene 915
i tetti della casa, l'unico figlio, la terra
che compare a una nave ormai senza speranza.
Gusta una pura gioia che vince il destino,
perciò ti posso chiamare chiamare con tutti questi nomi:
e taccia l'invidia: abbiamo troppo sofferto! 920
Ora, mio amore, discendi da questo carro,
ma non posare a terra il piede: il piede
che hai calcato su Troia. Fate svelti,
servi, stendete, come vi ho detto, i tappeti:
preparate un sentiero di porpora, per dove 925
la Giustizia lo porti a un insperato riposo.
Una mente insonne lo guida, com'è fatale,
per la strada segnata dagli dèi»

D'entrada, mentre que en grec *l'incipit* consta del vocatiu ἄνδρες πολῖται, és a dir "ciudadans"¹⁹⁵, Pasolini imprimeix «uomini di questa città»; el poeta considera la societat argiva de l'època d'Agamèmnon com arcaica¹⁹⁶ i l'omissió del terme "ciudadans" podria justificar-se amb l'actitud de no reconèixer com pertanyent al regne d'Agamèmnon l'organització de la ciutadania.

A la traducció de Pasolini Clitemestra sembla enfocar el discurs mitjançant la perspectiva del seu sentiment personal amb més força que no pas en el text grec

¹⁹⁵ «Citoyens» en Mazon.

¹⁹⁶ Com ben il·lumeta Medda 2006, tot i que la idea (thomsoniana) de Pasolini, a Èsquil no és pot gens parlar d'un regne "barbàric" d'Agamèmnon: el rei, de fet, s'atén a una assemblea (vv. 844-46=867-68 P.) pel que fa a les decisions que calguin.

(i de Mazon): els vv. 856-7 οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλάνορας τρόπους / λέξαι πρὸς ὑμᾶς són traduïts amb les variacions d'«arrossire» per “avergonyr-se” (αἰσχυνοῦμαι), i amb «tutto il mio amore» (en posició emfàtica, en *incipit* i en *enjambement*) per “transports amorosos” (τοὺς φιλάνορας τρόπους), i una altra vegada, mentre que el grec diu que «amb els anys es consuma la timidesa en la gent»¹⁹⁷, Pasolini, seguint Mazon¹⁹⁸, hi posa el locatiu «in cuore», incloent la màxima en una dimensió més privada. Quan la reina exhorta Agamèmnon a baixar del carro, en grec hi ha νῦν δέ μοι, φίλον κάρα (v. 905), traduït per Mazon amb «tête chérie», mentre que Pasolini posa «Ora, mio amore» (v. 921 P.).

Aquests termes ens dibuixen una Clitemestra “enamorada”, o més aviat, “que fa l’enamorada”, com ho podria ser una dona moderna, que veu finalment el seu marit després d’una separació i no s’està de dir-li tot el seu amor. Aquest amor, però, és connotat per un matis angoixant¹⁹⁹: quan la reina diu que li contarà la seva “feixuga” vida, aquest δύσφορον (v. 859) esdevé en Pasolini «l’angoscia che mi ha vinta», encara, els rumors malignes que anunciaven la mort del rei, τοιῶνδ' [...] κληδόνων παλιγκότων v. 874, són en Pasolini «angosciose voci» (v. 894 P.). La figura d’aquesta dona, doncs, ens remet als versos inicials (vv. 13-14 P. «La stessa angoscia di una donna / quando cerca l’amore»), poc clars si llegits sense el lligam amb aquesta Clitemestra. Una vegada més, la dimensió angoixosa de l’amor és subratllada per la introducció de la “follia”: l’absència de l’home - diu la reina - és un dolor que esglaia (v. 862 ἔκπαγλον κακόν), en Pasolini, en canvi, l’absència fa boig («è un dolore che può rendere folle» v. 884).

¹⁹⁷ Riba.

¹⁹⁸ Cf. Mazon, «le temps étouffe la timidité dans les cœurs».

¹⁹⁹ A Mazon, no hi ha, ací, cap esment d’angoixa; tradueix al v. 859 amb «ma lourde peine», i al v. 874 amb «les rumeurs cruelles», mentre que al v. 895, on posa «l’âme enfin libre d’angoisses», Pasolini tradueix sense fer servir el terme, «col cuore infine aperto» (v. 913 P.). La interpretació pasoliniana, per tant, sembla del tot autònoma.

Aquest amor proclamat amb tanta força, però, és fals i duu a l'engany. Al text de Pasolini es nota una intensificació dels elements irònics, ja presents en el text, a través l'explicitació en positiu d'allò que en grec era expressat per termes negatius. Clitemestra, justament quan diu - en Pasolini - que no enrogirà en dir tot el seu amor, afegeix «Sono sincera»; en grec, vv. 858-59, hi havia una perifrasi, οὐκ ἄλλων πάρα

μαθοῦσ'(α), és a dir, "no havent-ho après d'altres". En correspondència del v. 886, τοιάδε μέντοι σκῆψις οὐ δόλον φέρει, "en aquestes raons no hi ha engany", referit al conte sobre on es troba Orestes, Pasolini posa «Credimi, quello che ti ho detto è la verità» (v. 904 P.). La Clitemestra d'Èsquil apareix com a mentidora i, a més, afirmant que l'arteria *no* li pertany, mentre la de Pasolini, potser, es presenta com a més descarada, més explícita en el seu engany, amb tot aquestes proclamacions de sinceritat. D'altra banda, poc després del conte sobre Orestes, quan Clitemestra diu al rei, amb arterosa elegància, que no se'n admirí, μηδὲ θαυμάσης τόδε (v. 879), Pasolini tradueix «Non temere...», amb una pausa suspensiva que engendra una atmosfera tensa per al espectador/lector que ja coneix l'artifici de la reina²⁰⁰.

Pel que fa al estil, tota la *rhexis* resulta teixida amb el recurs a l'inversió de ritme donat per les pauses interpuntives: els punts exclamatius (v. 890 P., 893 P., 903 P., 920 P.) marquen amb èmfasi la ironia. Clitemestra, per exemple, diu que si Agamèmnon hagués estat ferit tantes vegades quantes s'ha dit que ha estat ferit, ara estaria més foradat que una xarxa (v. 868) i el rei, efectivament, serà matat precisament amb una xarxa (cf. v. 1115 i vv. 1382-83)²⁰¹ - Pasolini ho remarca amb l'exclamació «Ah, se [...], ora il suo corpo sarebbe / le maglie di una rete!» (v. 889-90 P.); quan, poc després, sempre en la mateixa secció, el rei és comparat

²⁰⁰ El ritme, fet concitat, per totes les pauses interpuntives, com per la prolessi del «come doveva», es resol en la forma imperativa «Non temere...», engendrant expectació.

²⁰¹ Mentre Mazon traduïa τέτραται δικτύου πλέω λέγειν amb «son corps aurait maintenant plus de plaies qu'un filet de mailles», Pasolini omet l'esment de les ferides i posa, saltant-se la comparació, que el *seu cos* seria les malles d'una xarxa.

amb Gerió, hi ha una altra vegada una exclamació (cf. vv. 869-73=890-93 P.). Clitemestra parla amb exclamacions i amb repeticions emfàtiques (cf. els vv. 887 i 905 P. «Ah, [...]», o bé el v. 886 P. «tutte di sciagura, tutte di lutto per noi...», o el v. 922 «ma non posare a terra il piede: il piede»). El falsament patètic és directament proporcional a l'ironia que engendra.

Potser per fer la dicció de la reina encara més directa, resulten omeses dues de les metàfores amb què anomena Agamèmnon: en els vv. 896-901 (= 914-17) se segueixen diferents figures, com el gos, la burda que salva la nau, el pilar, el fill unigènit, la terra que apareix als navegants, la llum després d'una tempesta i, a la fi, la font per a un vianant assedegat. Pasolini reté els primers exemples, no tradueix, però, ni la metàfora de la llum, ni la de la font. Quan Clitemestra es refereix a Agamèmnon, ho fa insistentment mitjançant el sintagma deíctic «quest'uomo» (v. 882 P. i v. 887 P.), que tradueixen respectivament οὗτος del v. 860 i ἀνὴρ ὄδ'(ε) del v. 867, on Mazon posava «cet homme» i el pronom «il»; Agamèmnon estava a l'escena i la reina l'indica quan en parla, fent el seu discurs sobre l'absència d'ell, ara que és present, una mica més patètic. Quan es parla d'Orestes, la Clitemestra pasoliniana subratlla per dues vegades «tuo figlio», amb una inversió de ritme notable («È per questo che, come doveva, tuo figlio / non è qui tra noi, tuo figlio Oreste, / il testimone della nostra fede. Non temere...»): la posició emfàtica de «tuo figlio» resulta augmentada pel *clímax* d'objectivació d'aquest fill, nomenat primer com a “fill teu”, després amb el seu nom («tuo figlio Oreste») i, finalment, amb allò que representa ell mateix, és a dir “el testimoni de la fe comuna”.

La dicció “patètica”, però, canvia del tot en els versos finals: respecte al francès de Mazon, ariculat per una sintaxi hipotàctica, en Pasolini es nota una preferència per frases més curtes i directes²⁰², com si la reina, una vegada

²⁰² Cf. Mazon: «Que sur ses pas naisse un chemin de pourpre, par où la Justice le mène dans un séjour qui passe son attente! Le reste, une pensée que le sommeil ne dompte pas le réglera comme il convient, avec l'aide des dieux, dans le sens voulu du Destin»; el grec aparenta un

conclou la seva farsa de dona que sofreix, recuperés de sobte el to imperiós propi d'una reina. Els ordres impartits als serfs són ràpids: «Fate svelti, / servi, stendete, come vi ho detto, i tappeti» (vv. 923-24), incalçants, mentre que en grec hi havia una pregunta retòrica (v. 908 ss. *δμωαί, τί μέλλεθ' [...]*); després el registre estilístic s'encimbella amb un sintagma com «sentiero di porpora»²⁰³, amb la locució «per dove», i l'adjectiu «fatale». Però sobretot cal remarcar que el sentit dels últims versos és força diferent.

Ara, acabat el seu parlament, Clitemestra es dirigeix als déus o al públic, parlant del marit en tercera persona, al·ludint irònicament (i de manera molt refinada) a la matança que en farà: «La Giustizia lo porti a un insperato riposo. / Una mente insonne lo guida, com'è fatale, / per la strada segnata dagli dèi»²⁰⁴.

La Clitemestra esquilea diu que el passatge de púrpura portará el rei fins a un palau inesperat, amb el doble sentit de casa dels Àtrides-casa d'Hades, com averteix la nota a peu de pàgina de Mazon; Pasolini posa, en lloc del palau, "repòs" («insperato riposo»), interpretant el palau com a estatge on finalment reposar. Ara, el repòs és naturalment, i més palesament, el repòs eterni, la mort que justament Agamèmon no s'espera de res; una altra vegada la Clitemestra pasoliniana resulta més oberta en la seva ironia, també perquè aquest esment es lliga als versos finals de la precedent *rhexis* del rei, on ell deia que desitjava entrar a la seva casa (vv. 851-52=873 P.): Clitemestra reprendria ara, capgirant-ne el sentit, el desig que Agamèmon sentia del palau.

Seguidament, trobem "el que queda (*τὰ δ' ἄλλα*), ho dirigirà tot, segons justícia, una ànsia (*φροντις*) que el somni no venç, amb l'ajut dels déus i com

ritme més ràpid que el de Mazon, però amb perifrasis que són ometides per Pasolini (cf. *οὐχ ὕπνω νικωμένη* que esdevé «insonne»).

²⁰³ Mazon havia «chemin», que en italià seria més "cammino" que no pas "sentiero"; aquest últim pertany més a un significat de àmbit natural. Es noti que el grec *κελεύθου* és terme poètic i no tan comú en literatura (cf. LSJ 936).

²⁰⁴ El carrer signat pels déus, fatal, serà metafòricament la seva mort, però val físicament com el carrer de catifes, símbol, tanmateix, de la seva mort.

està decidit pel destí (εἴμαρμένα)²⁰⁵. La Clitemestra de Pasolini, en canvi, no parla d'“el que queda”, sinó d'Agamèmnon mateix: és ell que serà conduït per una ment insomne al carrer signat pels déus («Una mente insonne lo guida, com'è fatale, / per la strada segnata dagli dèi»). Ara, és clar que l'esment de la «strada» ens reconduïx al passatge sobre les catifes de púrpura, que és alhora el camí fins a la mort, figurativa i realment. Clitemestra proclama a partir d'ara que l'assassinat d'Agamèmnon és fatal i signat pels déus, i això era també el sentit dels versos esquileus (sent el “el que queda” l'imminent entrar dins el palau, que coincideix amb la seva mort); l'originalitat de Pasolini és la d'haver saltat el passatge d'al·lusions del text grec, arribant més directament al camí recorregut pel rei mitjançant l'inserció del pronom «lo», que és Agamèmnon, en lloc del genèric ἄλλα.

Les catifes de púrpura (Agamèmnon vv. 914-30 (=929-44), la esticomítia amb Clitemestra, vv. 931-43 (=944-56), el rei es somet a la reina vv. 944-57 (=957-71 P.)

Agamèmnon, tot i que es negui, primerament, a caminar sobre les catifes, és vençut a la breu esticomítia per l'insistència de Clitemestra; el rei, després d'haver-se fet treure els calçats, entra dins el palau trepitjant les catifes.

La breu *rhesis* dels vv. 914-30 ha estat molt discutida, i, juntament amb les seqüències que segueixen, ha produït interpretacions molt discordants entre elles, que dibuixen -resumint la qüestió en termes molts genèrics - ara un Agamèmnon-“gentleman” que, cansat, es deixa convèncer (Fraenkel), ara un rei arrogant (Mazon) que no desitja altra cosa que no sigui trepitjar la púrpura (Denniston-Page)²⁰⁶. També hi ha un altre Agamèmnon (Di Benedetto, procedint

²⁰⁵ Així és com interpreta Riba («La resta, una ànsia que la son no venç ho endegarà a la seva hora amb l'ajut del déus, en el sentit volgut pel Destí»); cf., però, Mazon: «une pensée que le sommeil ne dompte pas le réglera comme el convient, avec l'aide des dieux, dans le sens voulu du Destin».

²⁰⁶ Fraenkel dóna una visió "positiva" del personatge d'Agamèmnon i a posa en relació la llei del *πάθει μάθος* amb una seva suposada evolució ètica; considera, llavors, que el rei es fa vèncer perquè no vol lluitar contra Clitemestra, ja cansat per la guerra (cf. Fraenkel 1950, II, 441 ss.);

de Fraenkel) que, passat pel sacrifici de la seva filla i per la guerra, hauria après en la pròpia pell que significa el *πάθει μάθος* del “himne a Zeus” i, per tant, ara, es comportaria, o més aviat voldria comportar-se, inspirant-se en la norma de mesura²⁰⁷.

L'Agamèmnon de Pasolini²⁰⁸ sembla, d'entrada, ferm en el seu propòsit, després, però, es fa convèncer per les paraules de Clitemestra, com qui, enervat, no té gens de gana de discutir amb la seva muller; a la fi li dóna la victòria i decideix de passar, a seu desgrat, per les catifes brodades. La diferència, respectivament, entre la fermesa d'abans en el discurs “de la mesura” (vv. 831-76 P.), la irritació sostinguda de després (vv. 929-942 P.) i la feblesa capritxosa amb què cedeix a la reina (vv. 957-71 P.) engendren una forta ironia.

Els vv. 929-42 P. amb què Agamèmnon apostrofa Clitemestra per la manera d'acullir-lo, retenen més o menys, tret de la part final, el significat del grec i de la traducció de Mazon; tanmateix, es nota una intonació diferent, donada per petits particulars al ritme i a la dicció.

Abans que tot, *l'incipit*: al grec *Λήδας γένεθλον, δωμάτων ἐμῶν φύλαξ* (v. 914), correspon a «Mia sposa, custode del mio focolare», on el patronímic de Clitemestra és substituït per un més prosaic i familiar “meva esposa” que introdueix al to d'irritació d'Agamèmnon als versos següents (vv. 930-32), quan Clitemestra parla per massa temps, tant quant s'ha allargat la seva absència:

tanto io fui assente e tanto tu parli! 930
Basta: se pure ci toccano delle lodi, io so
che sono gli altri che ce le devono fare

Denniston i Page (1957, 151 ss.), altrament, interpreten que Agamèmnon desitja, al fons, caminar per les catifes, considerant el personatge com a arrogant i superb; cf. també Lloyd-Jones 1962 i, per a un punt de vista general sobre el tema, Di Benedetto 1978, 144 ss. De La Combe 2001, 189 ss. proposa una altra idea, és a dir, aquella d'un Agamèmnon víctima d'una il·lusió, o sigui de pensar haver après el que és just (cf. el ús recurrent de *δίκη* an les seves paraules); el rei reconeixeria el desastre de Troia i la catastrofe del retorn, i per això hauria de insistir tant sobre la força d'aquesta *Dike*, per assumir la cotrapartida de tant dolor.

²⁰⁷ Aquesta interpretació (Di Benedetto 1978, 137 ss., i de manera més específica 154-56) em sembla encara la més interessant, i ben suportada per tota una sèrie de llocs paral·les.

²⁰⁸ Cf., sobre el personatge pasolinià, en general, *infra*, v, 435-37.

en grec hi havia:

ἀπουσία μὲν εἶπας εἰκότως ἐμῆ· 915
μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας· ἀλλ' ἐναισίμῳς
αἰνεῖν, παρ' ἄλλων χρὴ τόδ' ἔρχεσθαι γέρας.

La molèstia d'Agamèmnon és subratllada per la repetició «tanto[...] tanto» i pel «Basta» aïllat per la interpunció, que fan aspre el seu parlar; com es veu, en grec no tenia cap repetició, com tampoc Mazon, i encara que també l'Agamèmnon d'Èsquil sigui contrariat, no té aquest tarannà de marit irritat. Seguidament, però, el rei recupera una dicció més plana, quan introdueix el tema ètic de la mesura; la perd una altra vegada quan es refereix a Clitemestra, i torna a recuperar-la quan termina la seva *rhexis* amb la màxima final i amb la resolució de no trepitjar les catifes:

[le lodi] io so
che sono gli altri che ce le devono fare.
E non circondarmi di questo femminile splendore,
non accogliermi, come una barbara, in ginocchio,
urlando, non tappezzarmi la strada di porpora 935
-che fa nascere l'invidia: solo gli dèi
si trattano in questo modo. Io sono un uomo,
e non passerei su questa stoffa senza timore.
Voglio essere accolto come uomo, non come dio.
Non dimentico che stoffe preziose e stracci 940
son cose diverse: bisogna saper distinguere!
Chiama felice chi sa dare misura alla sua vita.
No, non posso fare ciò che dici senza timore.

El rei pasolinià té un fort ego: en grec el v. 917 era organitzat de manera impersonal, παρ' ἄλλων χρὴ τόδ' ἔρχεσθαι γέρας (traduït per Mazon amb «n'oublie pas que l'hommage [...]»), mentre que Pasolini dóna volta a la frase, i traduïnt, «io so [...]» (v. 931 P.), introdueix una superbiosa declaració de saber, en posició rellevant (en fi de vers i en *enjambement*). Després, quan diu «Io sono un uomo» (v.937 P., encara en *explicit*) es percepbeix a les seves paraules una

mica d'exaltació, havent el grec θνητὸν ὄντα (v. 923)²⁰⁹, que indica una altra cosa: l'ésser mortal, en contraposició a l'esment que tan sols als déus pertany trepitjar la púrpura, vehicula, en sentit limitatiu, la consciència plena de la feblesa de l'home en comparació amb els déus, perquè l'home (θνητὸν) mor. En canvi, ometent la mortalitat, el vers sona més com una orgullosa proclamació; irònica, ben mirat, perquè ja al vers següent el rei parla del temor²¹⁰.

Retornant al text, als vv. 933-35 Agamèmnon es refereix a Clitemestra i a la seva manera d'acollir-lo: el to es fa de nou irritat, marcat per l'enumeració dels actes de la dona – cosa que ja era present en grec-; la actitud de la reina és dita pel sintagma γυναικὸς ἐν τρόποις (v. 917 «à la manière d'une femme»), en Pasolini, en canvi, hi ha l'esment de l'"esplendor" en «femminile splendore» (v. 933 P.), potser per emfatitzar la manera pomposa amb què la reina vol rebre el rei.

Els versos que conclouen la petita *rhexis* d'Agamèmnon sintetitzen el discurs articulat del grec:

[...]καὶ τὸ μὴ κακῶς φρονεῖν 927
 θεοῦ μέγιστον δῶρον · ὀλβίῳ δὲ χορῆ
 βίον τελευτήσαντ' ἐν εὐεστοῖ φίλῃ.
 Εἶπον, τάδ' οὐ πράσσοιμ' ἄν, εὐθαρσῆς ἐγώ

Chiama felice chi sa dare misura alla sua vita. 942
 No, non posso fare ciò che dici senza timore.

Pasolini sembla no traduir els vv. 926-27, però en treu el sentit de "prudència" (amb què Mazon entén el ὀ μὴ κακῶς φρονεῖν) i ho fon amb el de ἐν εὐεστοῖ φίλῃ (la «douce prospérité») en la idea de la *mesura* que, introduïda autonòmament, és ben mirat l'eix del discurs esquileu; a més, Pasolini, tot i no traduir el significat propi de βίον τελευτήσαντ', "conduir a terme la vida",

²⁰⁹ Ès després, al v. 925 que Agamèmnon es qualifica com a ἄνδρον.

²¹⁰ Cal esmentar que en italià "timore" té un nivell d'estil més alt que "paura", donant a les paraules d'Agamèmnon una solemnitat ironica. Sobre la preferència de "home" a "mortal", cf. també pel que fa al v. 1372 P.

insereix, però, l'esment de la vida al v. 942 P. El resultat és una màxima incisiva que, nova i original, porta a dins el sentit pregon del grec.

A l'últim vers Agamèmnon repeteix fermament la seva disposició a no voler fer el que li demana Clitemestra: la figura de repetició en marca la decisió «No, non [...]», juntament amb la repetició de «senza timore» (v. 943 P.), que estava ja al v. 938 («e non passerei su questa stoffa senza timore»); Mazon diversificava els significats, com ja era en grec (v. 924 ἄνευ φόβου i v. 930 ἄν εὐθαροσῆς), i imprimeix «sans crainte» i «sans appréhension», de manera que la repetició pasoliniana, en contra, sembla voler subratllar la fermesa de la decisió del rei.

Com es veurà a partir del comentari als versos següents, tota aquesta fermesa serà desfeta per poques paraules de Clitemestra i, a més, en un diàleg que sembla ésser una altercació entre muller i marit.

La esticomítia amb Clitemestra, vv. 931-43 (=944-56), el rei se somet a la reina vv. 944-57 (=957-71 P.)

Segons la línia d'interpretació de Di Benedetto - que em sembla la més interessant -, el diàleg resulta construït de manera que emergeixen un Agamèmnon que rebut a la insistència de Clitemestra amb mesura i dignitat, mentre que ella no deixa el seu rol de dona arterosa. A tot això, cal afegir que, en la perspectiva de Mazon - important per considerar la traducció pasoliniana -, Agamèmnon sí que parla amb mesura i dignitat, però ho fa, de fet, de manera irònica, perquè pròpiament ell, que ha tret una venjança ultra mesura (ὑπερκότως v. 822)²¹¹ sembla posar-se ara com a nou justicier que ve per restablir l'ordre a Argo; rei insolent, cedeix a la reina pel argument segons què mostrar-se dòcil a la seva dona és prova d'humilitat, és "assegurar-se" contra

²¹¹ Sobre el adverbí, que és conjectura de Kayser, cf. *infra*, la discussió sobre el v. 822 i les relatives notes.

els cops del Destí. Això, subratlla Mazon, resulta fortament irònic, perquè justament el caminar sobre les catifes és un desafiament imprudent al cel²¹².

{Κλ.} Καὶ μὴν τόδ' εἶπε μὴ παρὰ γνώμην ἐμοί. 931
 {Αγ.} Γνώμην μὲν ἴσθι μὴ διαφθεροῦντ' ἐμέ.
 {Κλ.} Ἡὔξω θεοῖς δείσας ἄν ὦδ' ἔρδειν τάδε;
 {Αγ.} Εἶπερ τις εἰδώς γ' εὔ τόδ' ἐξεῖπον τέλος.
 {Κλ.} Τί δ' ἄν δοκεῖ σοι Πρίαμος, εἰ τάδ' ἤνυσεν; 935
 {Αγ.} Ἐν ποικίλοις ἄν κάρτα μοι βῆναι δοκεῖ.
 {Κλ.} Μὴ νυν τὸν ἀνθρώπειον αἰδεσθῆς ψόγον.
 {Αγ.} Φήμη γε μέντοι δημόθρους μέγα σθένει.
 {Κλ.} Ὁ δ' ἀφθόνητός γ' οὐκ ἐπίζηλος πέλει.
 {Αγ.} Οὔτοι γυναικός ἐστιν ἰμείρειν μάχης. 940
 {Κλ.} Τοῖς δ' ὀλβίοις γε καὶ τὸ νικᾶσθαι πρόπει.
 {Αγ.} Ἥ καὶ σὺ νίκην τήνδε δήριος τίεις;
 {Κλ.} Πιθοῦ· κρατεῖς μέντοι παρῆς ἐκῶν ἐμοί.

C. Rispondimi allora, ma proprio ciò che pensi...
 A. Soltanto ciò che penso, son capace di dire. 945
 C. È un voto che avresti fatto, in caso di pericolo?
 A. Sì, se qualche sacerdote me l'avesse detto.
 C. Scrupoli che Priamo, vincendo, non avrebbe sentito!
 A. Oh, egli sarebbe passato certo su questa porpora.
 C. E tu? Non aver timore del giudizio degli uomini! 950
 A. Io penso soltanto alla stima del mio popolo.
 C. Ma chi non è invidiato, non è degno di esserlo!
 A. Ah! Non dovrebbe, una donna, essere così impavida!
 C. Tu, piuttosto! Proprio chi trionfa deve cedere!
 A. Vuoi proprio averla vinta, questa nostra disputa! 955

Pasolini, partint de les consideracions de Mazon, dibuixa un Agamèmnon encara més irònic; i no es tracta només de la “ironia” esementada per ell - la d'un personatge insolent que cau justament per aixó que pensava donar-li salvació – més aviat, l'Agamèmnon pasolinià de dalt de la seva convicció al

²¹² Cf. Mazon 1925, Notice, 4 i 5. L'interpretació irònica de Mazon és marcada en el passatge esmentat de la *Notice* pel recurs a una dicció subratllada per l'ús insistit de l'exclamació («Et il ose prendre encore l'attitude d'un justicier qui vient rétablir l'ordre à Argos!» i, encara, «Et il cède - suprême ironie - à cet argument: se montrer docile à sa femme, c'est faire preuve d'humilité, c'est s'assurer contre le Destin!»).

final cedeix a Clitemestra per posar terme a un diàleg en què la seva dona el trata com un inútil, rebatent-li amb una irritació (en resposta a la irritació mostrada abans per Agamèmnon) que escau més a una altercació familiar que no pas a un debat entre un rei i un reina. Els versos es mereixen una atenta anàlisi.

Ja d'entrada la frase imperativa de Clitemestra («Réponds-moi donc ici avec pleine franchise», Mazon) sona en Pasolini, per l'inserció de to col·loquial «ma proprio» i amb el passatge des de μη παρὰ γνώμην (sense eludir el teu pensament)²¹³ fins a «ciò che pensi», com una pregunta feta amb cautela i consideració sarcàstiques a qui no se sap si podrà respondre amb exactitud. La resposta del rei, que en grec és una declaració d'intencions al futur, “no falsejaré el meu pensament”, esdevé una declaració d'autolimitació (v. 945 P. amb «Soltanto» emfasitzat en *incipit*) de les seves *capacitats* interlocutories: «Soltanto ciò che penso, son capace di dire», on «ciò che penso» reprèn exactament el «ciò che pensi» de Clitemestra, segons la correspondència de γνώμην al v. 931 i al v. 932; la frase resulta encara més emblemàtica de l'ironia que volta a l'entorn del personatge d'Agamèmnon, si es considera la contraposició entre la precedent ampla seqüència en què Clitemestra donava prova de la seva capacitat de dir astutament exactament el contrari del que pensava (vv. 855-913) i la proclamada autolimitació d'ara del rei.

Més endavant, després que Clitemestra demana si el rei hauria passat per les catifes per vot, i després que Agamèmnon respon que sí, la reina, canviant arterosament el tema, li pregunta que hauria fet Priamo: τί δ' ἂν δοκεῖ σοι Πρίαμος, εἰ τὰδ' ἤνυσεν. La pregunta és retòrica i Clitemestra, esperant-se la resposta positiva, juga “una bona carta”, perquè sap que Agamèmnon haurà de respondre que sí; i ell, de fet, així respon, «je crois qu'il eût marché sur des tissus brodés» (v. 936 ἐν ποικίλοις ἂν κάρτα μοι βῆναι δοκεῖ). Pasolini, en canvi, fent de la pregunta de Clitemestra una exclamació, dóna a les seves

²¹³ Així Riba.

paraules un to de reprotxe, actuant ella, irritada, com una muller acre que discuteix amb el marit, imputant-li rèmores que Priamo no hauria tingut, i que ell, en canvi, té. L'*incipit* sona molt fort, «Scrupoli che Priamo, vincendo, non avrebbe sentito!» (v. 948 P.), per la inserció del concepte de “rèmores” que no està en grec ni en Mazon: Clitemestra rebaixa tot el que Agamèmnon ha dit molt seriosament abans com a res més que “rèmores”.

Agamèmnon respon a la provocació de manera bastant insípida, limitant-se a una asserció que senzillament dona raó a Clitemestra (v. 929 P. «Oh, egli sarebbe passato certo su questa porpora», que sona una mica ximple per aquest «Oh,» inicial). Es veu que la capacitat retòrica - i intel·lectual - del rei no pot contrastar la de Clitemestra que mena el discurs on vol ella, desorientant el seu adversari.

Al vers següent, una vegada més, Clitemestra es mostra acre i irritant: «E tu?». El que segueix, «Non avere timore del giudizio degli uomini!», que és pròpiament el que diu la Clitemestra esquilea, ja sona molt diferent després d'aquest «E tu?» que sona acusatori, com un menyspreu vers un Agamèmnon que, en comparació amb Priam, té rèmores. El «timore» que en les paraules de Clitemestra té un sentit negatiu, reprèn amb exactitud el temor esmentat abans per Agamèmnon (v. 938 P.), que concretitzava, de signe positiu, el seu respecte vers als déus.

El rei, doncs, se'n surt ajudant-se amb el que pot, és a dir el poble, del que ara, retornat de Troia, resulta respectuós (cf. vv. 865-69 P.) i que, però, abans, no tenia tant en compte²¹⁴; aquesta afirmació donada amb tanta convicció, «Io penso soltanto alla stima del mio popolo», resulta connotada irònicament per l'ús emfàtic del pronom personal de primera persona in *incipit*, per l'ús del possessiu “meu”, i per la repetició de l'adverbi “solament”, que ens reporta al v.

²¹⁴ Abans de retornar des de l'expedició, Agamèmnon no aparenta evaluar molt l'opinió del poble, cf. el passatge en què el Cor esmenta el rencor d'aquest (vv. 456-57=488 P. i vv. 800 ss.=819 ss. P.).

945 P.²¹⁵; només pot sonar, llavors, com a irònica. El fet més important, però, és que el grec i Mazon tenien una frase de sentit diferent: es diu lapidariament que la veu del poble té una gran força, el subjecte no és el rei i el poble no és el "seu"²¹⁶.

Finalment, a la màxima de Clitemestra sobre l'enveja -que Pasolini tradueix com Mazon-, Agamèmnon contraposa que una dona no hauria de ser impavida, posant «una donna» entre comes de manera que soni com a limitatiu i fent servir un adjectiu de to alt com «impavida» (v. 953 P.). La reina, de nou amb una expressió irritada, com a una altercació, l'apostrofa «Tu, piuttosto!» (v. 954 P.) i, amb un to anàleg, Agamèmnon li rebut «Vuoi proprio averla vinta» (v. 955 P.), expressió força col·loquial, típica d'un debat acre i de nivell baix i que es lliga, per la dicció, amb el principi dels versos de la sequent *rhexis* d'Agamèmnon, «Bene, se proprio ci tieni [...]» (957 P.).

Agamèmnon cedeix i camina sobre les catifes de púrpura, vv. 944-57=957-71 P.

Agamèmnon, vençut, es disposa, després d'haver-se fet treure els calçats²¹⁷ i pregant que cap enveja, de lluny, no caigui sobre ell, a caminar sobre les catifes purpúries.

Bene, se proprio ci tieni, che qualcuno mi sleghi
i sandali dai piedi, e nel momento ch'io pesto
queste pezze preziose, uno sguardo severo
di dio, pur lontano, non cada su me!

960

²¹⁵ Fins a aquest rei que tan sols és capaç de dir el que pensa i que ara sap pensar tan sols en el poble - abans no tan escoltat.

²¹⁶ Es podria afegir que la "estima" no coincideix exactament amb la veu del poble (φῆμη), com d'altra banda tampoc el ψόγον (v. 937) amb el "judici"; potser, però, escau subratllar que mentre la frase en grec és general i implica la conducta d'un rei que considera la veu del poble en general, i, doncs ens remet al discurs sobre Agamèmnon com a rei *tout court*, la frase pasoliniana té valor tan sols en el context d'aquests versos, com a resposta a la insinuació de Clitemestra, al haver temor del judici del poble si ell passa sobre les catifes de púrpura.

²¹⁷ Aquest particular és molt important per la discussió sobre Agamèmnon; Di Benedetto hi veig una prova més de la transformació del rei fins a una comprensió del valor de la mesura (cf. Di Benedetto 1978, 152).

Non è bello l'abuso, stendere sotto i piedi
 questi ricchi arredi, che costano tanto oro...
 Ma basta così. Tu vedi questa straniera:
 accoglila con decoro. Per chi sa comandare
 con animo buono, hanno gli dèi, da lassù, 965
 sguardi d'amore. Per nessuno è leggero
 il giogo della schiavitù. E questa donna,
 dono del mio esercito, è il fiore
 di un'immensa ricchezza. Andiamo!
 Poiché mi sono lasciato convincere a questo, 970
 entriamo in casa camminando sulla porpora.

Omesa l'expressió del v. 945 *πρόδουλον ἔμβασιν ποδός* ("serventes del peu que les calça"), aposició referint-se a les sandàlies, potser perquè considerada no tan important per Pasolini, el verb que indica el passar sobre la púrpura, *ἐμβαίνω* (v. 946 *ἐμβαίνονθ'(α)*), traduït amb «mettre le pied sur» per Mazon, esdevé "pestare" en Pasolini, amb una connotació insolent²¹⁸ i marcat per la forta al·literació *pesto-pezze-preziose*. A més, mentre que en grec, i en Mazon, hi ha l'enveja, definida com procedint d'un ull lluny (v. 947 *μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλοι φθόνος*), Pasolini parla de «uno sguardo severo / di dio pur lontano» (vv. 959-60 P.): d'una banda és fet explícit el déu, que no estava ni en grec ni en Mazon, d'una altra el concepte del *φθόνος* diví, tan important per la tragèdia grega²¹⁹, és traslladat fins a el d'una mirada severa, que inclou, el verb *videre* («sguardo») i, alhora, pel fet que a la *invidia* hi ha l'ull, la enveja. Tot i que per un altre camí, potser, hi entra el tema de l'enveja.

Ara, en la perspectiva de Mazon el sentit pregon del trepitjar les catifes de púrpura es troba a la ironia tràgica de l'escena: Clitemestra, buscant la complicitat dels déus, estaria conduint Agamèmnon a condemnar-se ell mateix

²¹⁸ El "pestare" italià no correspon ni al caminar ni al trepitjar, que seria "calpestare"; més aviat, dóna a la frase la idea de passar amb insolència sobre una cosa.

²¹⁹ El tema del *φθόνος* en la tragèdia ha estat llargament discutit; ara basti recordar la posició de Mazon, pel què l'enveja divina no és el motor del drama: «Agamèmnon n'est point la victime de dieux jaloux, la prospérité n'enfante pas nécessairement le malheur» (Mazon 1925, 5); com a terme oposat es pot esmentar el punt de vista de Di Benedetto 1978, 165 ss. que considera l'enveja divina com síntesi de l'antinomia trágica, a través de què un acte just i lliurat per Zeus resulta al mateix temps un acte injust que engendra l'enveja divina.

perquè trepitjerà la púrpura, cosa que consisteix en un repte contra el cel. Ell, tanmateix, cedeix per protegir-se contra el Destí, considerant que cedir davant la seva dona és un acte d'humilitat. D'aquesta manera l'enveja aquí esmentada per Agamèmnon no és la causa de la seva mort, sinó, més aviat, un signe sensible de la seva condemna a mort: el rei no és la víctima de cap enveja dels déus, la prosperitat no necessàriament engendra la desgràcia, que procedeix, per contra, d'un crim, punit per la Justícia (cf. vv. 750 ss)²²⁰. Per Pasolini, que llegia Mazon, evidentment, el tema de l'enveja divina resultava complicar massa el desenvolupament del drama i, doncs, ho deixa de banda²²¹; el resultat és la substitució de l'enveja amb aquesta "mirada severa". A més, en les paraules que segueixen, s'esmenta un abús, que consistiria en el distendre per sota dels seus peus els rics teixits de la casa, que costen tant d'or (vv. 961-62 P.); en grec no es parla d'abús, sino de "vergonya" (v. 948 πολλή γὰρ αἰδώς)²²², l'abús, més aviat, seria el desafiament vers el cel passant sobre la púrpura; aquí l'Agamèmnon pasolinià sembla més que res considerar un fet que ja no té a veure amb l'enveja dels déus, es tracta d'un argument adjuntiu, una consideració -en termes prosaicament econòmics- sobre el δωματοφθορεῖν, o sigui arruïnar la seva casa.

Pasolini, per tant, simplifica la xarxa de sentit de φθόνος i transfereix la idea del pecat de desmesura, de l'abús i des del trepitjar les catifes fins al arruïnar la riquesa de la casa. En resulta un Agamèmnon força irònic, sobretot a la llum del dibuix del rei a les seqüències precedents; aquest Agamèmnon no ha perdut res de la seva presumida convicció quan conclou el discurs amb un èmfasi que, considerat en la perspectiva d'el que passarà, li afegeix una mica més de ironia mitjançant la repetició de termes exclamatius: «Andiamo!» exclama abans de terminar (v. 969 P.) i, també, «entriamo in casa» (v. 971 P.). Mazon traduïa amb l'exclamació «Allons!» en correspondència amb el principi del v. 956, on, en

²²⁰ Cf. Mazon 1925, *Notice*, 5.

²²¹ Com ja s'ha senyalat per altres temes importants de la tragèdia esquilea, cf. *infra*, V, 455.

²²² Mazon tradueix «c'est une grande honte».

grec, no hi havia cap exclamació, doncs, sens dubte, l'èmfasi irònic de Pasolini ve d'aquí; tanmateix, el verb següent, εἶμι'(ι) del v. 957 traduït per Mazon amb la primera persona, «je rentrerai», esdevé en Pasolini «entriamo» (v. 971 P.).

Clitemestra vv. 958-75=972-99 P.

Clitemestra reprèn el discurs on s'havia acabat el d'Agamèmnon, és a dir des de la púrpura: és el mar - qui pot exhaurir-lo? - que la dóna infinida, la casa no coneix la pobresa; ella hauria ofert ben altres robes perquè les trepitjés el rei, si això hagués servit a rescatar la seva vida. Seguidament la reina parla per metàfores: mentre que hi hagi arrel, el fullam sempre torna a la casa, fent una sombra protectora de la canícula, així el retorn del rei a la llar és com la calor tornada enmig de l'hivern; quan Zeus fa vi del raïm agràs, si entra de sobte la frescor, és que l'heroi acabat ha retornat.

Després, Clitemestra invoca Zeus, i ho fa amb tota la seva arteria, jugant amb el significat del verb τελέω: que Zeus, per qui tot s'acaba, acabi el seu desitg, ben considerant el que cal que s'acabi.

Pasolini, a través d'una exclamació en lloc de la pregunta inicial, ens dóna a veure una reina ben convençuda de si mateixa, que parla amb èmfasi i seguretat:

ἔστιν θάλασσα – τίς δέ νιν κατασβέσει; – 958
τρέφουσα πολλῆς πορφύρας ἰσάργυρον
κηκίδα παγκαίνιστον, εἰμάτων βαφάς.

È il mare - e nessuno mai lo svuoterà! - 972
è il mare che dà, senza risparmiò, il raro
succo della porpora, per tingere le nostre stoffe.

Però sobretot tradueix de manera incisiva uns versos molts bonics. La repetició del sintagma «è il mare» a l'incipit dóna recursivitat a la imatge i en fa, del mar, el protagonista absolut; la notació temporal «mai» en la parèntesi, li dóna una dimensió d'eternitat; l'adjectiu «raro», en *enjambent* i de nivell alt, connota el suc

de la púrpora. El vers es troba en un poema de Seferis (*Nel mio petto si riapre la ferita*) amb gairebé la mateixa repetició anafòrica «E il mare, e il mare, chi mai l'asciugherà?».

Després, els versos finals, des del punt de vista llingüístic atreuen l'atenció:

ὄταν δὲ τεύχη Ζεὺς ἀπ' ὄμφακος πικρῶς 970
οἶνον, τότ' ἤδη ψῦχος ἐν δόμοις πέλει,
ἄνδρὸς τελείου δῶμ' ἐπιστρωφωμένου.
Ζεῦ Ζεῦ Τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει

Nei giorni in cui dio dà il vino dal mosto
se un fresco improvviso investe la casa, 985
è perché il padrone è tornato, fra le sue mura,
a compiere il destino che gli è riservato.

Agamennone entra nel palazzo

Dio, dio del destino! A lieto fine destina 988
i miei voti, attua ciò che hai destinato!

Entra anche lei nel palazzo. La porta rimane aperta

En grec tota la arteria de Clitemestra es troba a la repetició poliptòtica del verb τελέω (ἄνδρὸς τελείου... Ζεῦ Ζεῦ τέλειε). El sintagma ἄνδρὸς τελείου (v. 972), “home acabat” que enigmàticament defineix l’heroi que retorna exitós i alhora l’al·lusió a que Agamèmnon, d’aquí a poc, serà acabat; com es veu Pasolini tradueix de manera diferent: el que retorna és el patró i no un heroi; el vers següent és afegit sense cap correspondència precisa amb el grec²²³. De fet, mentre que a Èsquil l’expressió és sintètica, i val a definir el passat (heroi exitós) i el futur d’Agamèmnon (home mort), a Pasolini el vers ressona tot en el futur pròxim: el rei ha retornat «a compiere il destino che gli è riservato»; l’al·lusió resulta molt més directa i implica també altres significats, com, per exemple, que és Agamèmnon mateix el que ha de complir amb el seu destí.

²²³ Es mantén la suggestió de la forma poliptotica, en grec donada per l’arrel τελ- i a Pasolini pel joc destí-destinar.

Poc després, la reina exulta amb dos versos en què el joc poliptòtic del grec és repres amb contundència per la seqüència *destino-destinare-destinato*, amb forta al·literació (v. 988, «Dio, dio del destino»). Potser que no sigui casual que aquest destí ha de resultar «lieto», amb el mateix adjectiu que, d'inserció pasoliniana, connotava el *refrain* de la pàròdos lírica «era l'atroce presagio di una sorte lieta» (v. 130=152=180 P.) on, de manera anàloga, l'adjectiu resultava una original inserció pasoliniana²²⁴.

Sobretot, però, escau senyalar l'estructura del moviment escènic: a Mazon el rei es disposa a entrar *lentament* dins el palau després del v. 957, quan diu que entrarà, i entrava mentre parlava la reina, per tant devia evidentment poder escoltar el que ella deia; quan la reina acaba el seu discurs, ella també entra al palau i la porta es queda oberta. A Pasolini, hi ha la mateixa nota escènica de Mazon després del vers corresponent al v. 957, és a dir després del v. 971 P. («Egli entra lentamente nel palazzo, mentre Clitemestra gli risponde»), però després del v. 987 P., i abans de l'invocació final de la reina a Zeus, Agamèmnon entra al palau, deixant a soles Clitemestra que recita els vv. 988-89 P. Ara, la motivació de tal canvi és segurament de natura performativa: ja s'ha senyalat que Pasolini introdueix un vers de sentit nou, el v. 987 P. que té com a subjecte el rei mateix («(è tornato) a compiere il destino che gli è riservato»). Agamèmnon entra al palau, en direcció a la seva mort, justament quan Clitemestra al·ludeix al seu retorn per «compiere il destino che gli è riservato»: la seva entrada, ara i concretament, devia crear l'impressió, contundent des de el punt de vista escènic, d'un acompliment, fet per ell mateix i de debó, del seu destí.

Agamèmnon, llavors, acomplirà el seu destí entrant al palau, com està al grec d'Èsquil i al francès de Mazon; a Pasolini, però, ho fa una mica abans, per suggeriment de Clitemestra: s'en surt un rei encara més irònic, i, potser, una mica més patètic.

²²⁴ Cf. *infra*, sobre el v. 152 P.

Tercer estàsım, vv. 975-1033=990-1049 P.

Clitemestra ha entrat dins del palau i la porta s'ha quedat oberta; a les seves paraules d'invocació a Zeus perquè acabi el que deu acabar, segueix el cant del Cor, que manifesta tota la seva inquietud per un terror que vola entorn al seu cor, ara profètic; aquest pressentiment no deixa que s'assegui en el cor una confiança persuasiva, malgrat que faci temps que l'exèrcit argiu hagi partit (les profecies de Calcas, sembla, no s'han realitzat, estrofa 1). El Cor mateix és testimoni del retorn de l'exèrcit, igualment, però, sent per dintre el cant sense lira de la Erínis i, atés que el fons de l'ésser no parla en va, prega que tot sigui una mentida, i que caigui des de la seva esperança dins l'abisme del no acompliment (antístrofa 1).

Τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως 975
δεῖμα προστατήριον
καρδίας τερασκόπου πωτᾶται,
μαντιπολεῖ δ' ἀκέ-
λευστος ἄμισθος ἀοιδά,
οὐδ' ἀποπτύσαι δίκαν 980
δυσκρίτων ὄνειράτων
θάρσος εὐπειθὲς ἴ-
ζει φρενὸς φίλον θρόνον;
χρόνος δ' ἐπεὶ πρυμνη-
σίων ξυνεμβολαῖς
ψαμμος ἄμτα, παρή- 985
βησεν, εὖθ' ὑπ' Ἴλιον
ᾠρτο ναυβάτας στρατός.

Perchè questo terrore 990
che si erige davanti
al mio cuore rapito
e intorno gli vola cieco?
Perchè, senza invito,
senza che nessuno lo paghi 995
il mio canto è profetico?
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

El Cor es demana perquè el terror, δειμα, es posa davant (προστατήριο) del cor "profètic", τερασκόπου, i, de manera obstinada, ἐμπέδως, li vola entorn.

Al text de Pasolini, la pregunta resulta força diferent: el terror s'erigeix "cec" i el cor és "rapit", "arrabassat". Al cor profètic d'Èsquil, que veu alguna cosa, s'oposa oximòricament el terror cec pasolinià. Ara, en acord amb la pràxis traductiva ja senyalada²²⁵, el concepte de "cec" es treu alhora, per oposició, de la idea del cor que veu, profètic – i la qualitat de "profètic" es troba més enllà en el v. 996 P., on en grec hi havia l'esment de μαντιπολεῖν, divinitzar - i des de l'esment de l'obstinació (cega per antonomàsia); l'adjectiu, a més, es troba en posició forta, en iperbato amb el substantiu que qualifica (el terror), i com aquest, en fi de vers.

Atès que pel concepte del cor rapit no es troba cap referència textual, és evident que el poeta vol intencionalment canviar el text, i ho subratlla retòricament, però en quina direcció? Èsquil el Cor posava tres preguntes, a través de les quals el Cor es demana perquè pot veure alguna cosa inquietant, que no deixa espai a la tranquil·litat. Hi ha tres moments: a) el cor és profètic, b) el seu cant té la capacitat de μαντιπολεῖν, divinitzar, c) no pot, com li ocorre amb el somnis obscurs, escopir i deixar que s'assegui sobre el tron del seu cor una persuasiva confiança. Tot apunta a la capacitat de conèixer del Cor, coneixement que portaria a la confiança, no en aquest moment, però.

²²⁵ Cf. per exemple, als vv. 8 P., 420 P., 558 P. ss, 599-600 P., 842-43 P.; i *Cho.* 668 P., 1046-50 P.; *Eum.* 103 P. ss; i *infra*, V, 440-42.

A Pasolini, el moment profètic és substituït, almenys a la primera pregunta, pel seu contrari, és a dir, per la ceguesa del terror - i l'adjectiu per hipòllage transfereix alhora el seu sentit al cor - i per un cor que no és τερασκόπος, que pot veure dins la foscor, sinó, "rapit". Es tracta potser d'una altra manera de percebre el moment profètic: no és que el cor no pugui veure, com a τερασκόπος, sinó que és justament la ceguesa donada pel terror i la condició de ser "rapit" que li fa veure de manera profètica. Pasolini caracteritza la capacitat profètica com si fos un veure a través de la ceguesa, una mena de percepció irracional i fosca. Ara, poc després el Cor diu que es tracta d'un θρήνον Ἐρινύος (v. 991), instituint un paral·lel evident amb *Eum.* 329 ss., on el cant és, sense instrument com aquí²²⁶, un μέλος παρακοπά, / παραφορὰ φρενοδαλῆς, / ὕμνος ἐξ Ἐρινύων, / δέσμιος φρενῶν («l'ossesso canto, / vertigine che perde / la ragione, l'inno / delle Erinni, / che imprigiona l'anima [...]»). L'esment del «cuore rapito» i del «terrore [...] cieco», subratllan la idea que el poeta tenia del fosc i arcaic món de les Erinies, de què resultan trets distintius la violència constrictiva (i el terror s'erigeix com un mur, cf. v. 1030)²²⁷ i alhora l'esfera obscura i pregona lligada als moments d'una consciència no del tot formada (cf. v. 998 P. «visioni magiche»).

Juntament a la suggestió que exercitava aquesta dimensió "amagada" de la consciència, és important senyalar a partir d'ara que l'originalitat del cant pasolinianà està a la diferent conclusió: el Cor, a través del cant, adquireix una visió clara i conscient, si no pròpiament d'el que està per passar a la casa, almenys de l'impossibilitat d'una salvació (vv. 1047-49). Augmentant la idea de la ceguesa a l'incipit del cant, doncs, el poeta engendra alhora una contraposició més forta amb el final.

²²⁶ Cf. v. 333 ἀφόρμηκτος, en Pasolini (v. 340 P.) «voce senza strumento».

²²⁷ Als *Appunti per un'Orestide africana* la primera vegada que Pasolini parla de les Erinies, quan fa la trama de la trilogia (min. 2.10 ss.), les defineix amb insistència «dee del terrore atavico, ancestrale».

Pel que fa a la segona pregunta, el “profètic” d’abans és traslladat aquí, en lloc del verb “divinitzar”, μαντιπολεῖν. A la tercera pregunta, Pasolini insisteix en aquest lèxic “de l’incant”, traduïnt δυσκρίτων ὄνειράτων del v. 981, «songe obscur» en Mazon, amb «visioni magiche » (v. 998 P.), sobretot, però, tradueix la frase dels vv. 982-83 on el Cor es demana perquè no pot «sentir une persuasive assurance s’asseoir au siège de mon cœur» (Mazon), amb «sentire la sicurezza vitale / al centro del mio cuore»: la confiança (v. 982 θάρσος εὐπειθὲς) és enfocada més com referint-se a la possibilitat de viure (la “seguritat” pasoliniana és treta des de l’“assurance” de Mazon, però “vital” no està ni en Èsquil, ni en Mazon) que no pas a un procediment de coneixement confiat (“persuasiva”), com d’altra banda, ocorre pel que fa als vv. 995-69 (=1013 P.) i al final del cant²²⁸; en lloc d’un nivell de confiança el Cor de Pasolini parla de la possibilitat mateixa de viure. La idea del centre del cor, en lloc de la imatge del setial, afegeix un grau més d’estabilitat a el que el Cor desitja.

Els últims versos són dedicats al moment de la sortida de la flota: en aquell temps Calcas profetitzava, i si encara no s’ha enverat res, pot ser un bon senyal; la descripció, després de les preguntes encalçants, distenen el ritme. Pasolini escriu «È un’ora lontana [...]», mentre que el grec i el francès tenien la noció del “temps” (v. 983 χρόνος δ’(έ)); d’aquesta manera, la secció remet directament al que segueix, sent la notació temporal del retorn de l’exèrcit marcada per la mateixa expressió «è l’ora del ritorno» (v. 1008 P.). A més els elements descriptius del grec, com la notació ὑπ’ Ἴλιον, o bé l’expressió analítica ναυβάτας στρατός, són reduïts, la primera omesa, la segona feta més sintètica en «flotta greca»²²⁹.

πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων
νόστον, αὐτόμαρτυς ὦν
τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνωδεῖ 990
θρηνον Ἐρινύος

²²⁸ Cf. *infra*.

²²⁹ Mazon traduïa més a prop del grec «nos marins en armes».

αὐτοδίδακτος ἔσωθεν
 θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων
 ἐλπίδος φίλον θράσος.
 Σπλάγχνα δ' οὔτοι ματά-
 ζει, πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν 995
 τελεσφόροις δίναις
 κυκλούμενον κέαρ·
 εὔχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς
 ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν
 ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον.

Adesso lo vedo coi miei occhi,
 ne sono testimone,
 ch'è l'ora del ritorno: eppure
 dal mio cuore sgorga
 un lamento mortale, 1010
 senza strumento, quello
 che cantano le Erinni.

Ho perduto ogni gioia, ogni speranza.
 E il canto che sgorga
 dal nostro profondo 1015
 non inganna mai.

Il cuore che inconscio danza
 alla coscienza del giusto e del vero,
 prefigura sempre i fatti reali.
 Ma mi faccio l'augurio 1020
 che finisca in niente questo mio disperato pensiero!

A l'incipit de la versió pasolinana s'hi troba una mica més d'inquietud, a través de l'èmfasi produït per la prolèxis del pronom, «lo vedo [...] che è l'ora [...]», que dóna pas a una expressió més articulada que en el text d'origen. Després, mentre que en grec es troba un verb que indica el "cantar", ὑμνωδεῖ, Pasolini introdueix un predicat metafòric, «sgorga», que implica la idea d'una cosa que surt fora amb força, sent propi d'un líquid que flueix d'una font; el mateix verb es troba també a *Eum.* 367 P., referit concretament per les Erinies a la sang que surt²³⁰, i que es troba en la forma variada «s'ingorga», en sentit metafòric, referit

²³⁰ «beviamo il suo sangue / che tiepido sgorga»; al lloc de les *Eumenidi* de Pasolini el verb resulta, com aquí, introduït autonòmament per ell mateix.

a la «corrente d'agonia» que el corifeu prova a les paraules de Cassandra en el v. 1141 P²³¹. A 1245 P., on parla Cassandra, d'altra banda, la veu d'Apollo «fa vorticare la sua tempesta di voci». El moment profètic, doncs, s'assembla a la imatge del remolí, que estava als vv. 996-97, a les giravoltes del cor i als remolins que s'acompleixen (τελεσφόροις δίναις / κυκλούμενον κέαρ), tanmateix, la imatge es fa significativa a Pasolini, que la fa servir a la traducció amb suggestions diferents²³².

Pasolini no tradueix el grec αὐτοδίδακτος “no ensenyat per ningú” (v. 991), molt rellevant²³³, com tampoc l'expressió del v. 992 ἔσωθεν, «au fond de moi-même» (Mazon), però amb la introducció de la metàfora del «gorgo»²³⁴ en reprèn d'alguna manera el sentit, donant al cant la capacitat de fluir, irrompent, del cor, autònom i no ensenyat. D'altra banda, l'esment de la profunditat del ser tornarà poc després, al v. 1015 P.

Més endavant, el θοῆνος de l'Erínis, és definit, ampliant la dicció del grec, «lamento mortale / quello che cantano le Erinni»; el sintagma “el cant de l'Erínis” (v. 991) esdevé una frase amb verb propi, «quello / che cantano le Erinni», la divinitat, d'una, ha passat a ser plural. L'ésser “mortal” del plany s'oposa de manera directa a la seguretat dita «vitale» a l'estrofa, v. 999 P., mentre la frase següent és traduïda donant al concepte grec de la ἐλπίδος φίλον θράσος (en Mazon «pleine et douce, la confiance de l'espoir»), un to més lapidari i assertiu, a través de la duplicació de “qualsevol” i de l'esment ara de

²³¹ Cf. vv. 1140-41 P.: «Nel mio cuore s'ingorga una corrente / d'agonia, come quella del ferito [...]»

²³² Cf. Ag. 1009 P., 1014 P., 1141 P., 1329 P., *Cho.* 195, 486 P., *Eum* 362 P. i *infra*, V, 455.

²³³ El fet que el cant surti sense que ningú l'hagi ensenyat al Cor, implica la idea d'un cant espontanei, procedint pel déu, doncs, profètic. El adjectiu remet a *Od.* 22, 347, on Femio es defineix "autodidacte", és a dir, inspirat per la divinitat; així, segon Fraenkel 1950, II, 446, emergeix l'origen i la natura del coneixement de la llei moral, en posició central a aquest cant coral com a tota la trilogia. Doncs, el ser el cant αὐτοδίδακτος no és de poca importància, si es valuta que en la *Orestea* sovint els cants de terror revelen una veritat pregona, no procedint per una impressió subjectiva, sino d'una dimensió divina, com al cant d'Orestes en *Cho.* 1024-25 («l'Esglai davant del meu cor és a punt de cantar», Riba); cf. Di Benedetto 1978, 235 ss.

²³⁴ La metàfora del “gorgo” és recurrent a la Ag. 1009 P., 1014 P., 1141 P., 1329 P., *Cho.* 195, 486 P., *Eum* 362 P. *infra* V, 9.

la joia, ara de l'esperança: «Ho perduto ogni gioia, ogni speranza». Allí on en grec i en Mazon hi havia el concepte de la “confiança” com terme oposat al terror originat pel cant²³⁵, Pasolini porta el sentit fins a una altra esfera de significació: paral·lelament al que feia al v. 982, on inseria la idea de la “seguretat vital” (v. 999 P.), aquí insereix la de la “joia” i de l’“esperança”; sembla gairebé que mentre que el Cor esquileu enyora la confiança relativament a la seva capacitat de judici, el de Pasolini parla amb una inseguretat existencial, perquè no es tracta ja de confiança, sinó, a un nivell més pregon, de la possibilitat pròpiament de viure; i es veurà que l'accent del final del cant bat sobre aquesta idea (cf. «nessuna idea di salvezza». v. 1048 P.). Prosseguint, es veu que Pasolini construeix referències: «E il canto che sgorga dal nostro profondo» (v. 1014 P.) que tradueix σπλάγχνα del v. 994, però també dóna la imatge del κυκλούμενον κέαρ del v. 997, ens reporta al v. 1009 P. poc abans discutit, pel que fa a l'ús de la mateixa metàfora²³⁶; alhora, com ja s'ha dit, reprenent l'esment de la profunditat omesa en la traducció del v. 992 (ἔσωθεν). Els vv. 995-1000, que corresponen als 1017-19 P., centrals en el cant, resulten força complicats, portant un sentit dens en grec i un original a la traducció pasoliniana. El Cor de vells diu que les entranyes (σπλάγχνα) no ens parlen en va: el cor (κέαρ), a prop o sobre una ment que “sent la justícia” (ἐνδίκους φρεσίν), balla (κυκλούμενον) amb giravoltes, remolins, que tindran acompliment (τελεσφόροις δίναις); després el Cor desitja que de la seva esperança (ἐλπίς o bé de la seva incertesa) això pugui caure fins al no compliment, com a mentida (ψύθη). El κέαρ, en aquest cas, juntament amb σπλάγχνα, constituiria la seu dels elements inestables i tumultuosos²³⁷, al que es contraposen les φρένες com a elements “sòlids i fixos”, com es nota pel

²³⁵ Cf. el v. 982 θάρσος εὐπειθὲς, «persuasive assurance» i el v. 994 ἐλπίδος φίλον θράσος, ambdós amb la paraula clau θράσος/ θάρσος, “coratge, confiança” (cf. *LSJ*, 785).

²³⁶ Cf. els vv. 1141-42 P. «Nel mio cuore s'ingorga una corrente / d'agonia», *infra* V, 9.

²³⁷ Encara que l'especificació del οὐ ματάζει, del “no enganyar” al v. 994 en fa molt més que el centre de les funcions emocionals

adjectiu ἐνδίκος²³⁸. Simplificant, pel que fa a la percepció de la desventura per part del Cor, hi hauria una mena d'estratificació: el cor que balla amb vòrtexs constitueix una manera pregona de sentir, inestable, però; quan s'uneix a una ment conforme a justícia, (πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν), el seu remolí porta a l'acompliment, és a dir que el cor és "profètic" sent que alguna cosa s'acomplirà. Es tracta del pressentiment de la ruïna, tant que el Cor desitja que això sigui tot una mentida, negant, de fet, el que abans ha percebut. A la percepció de la ruïna es contraposa la visió objectiva donada pels ulls: el Cor ha vist el retorn de la flota (πέυθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων v. 988). La funesta profecia de Calcas, llavors, ja hauria d'haver perdut el seu valor. El pressentiment s'oposa a la realitat.

La traducció de Mazon força una mica el text: la dansa del cor és «une ronde folle» i les φρένες ἐνδίκου resulten les entranyes «croient à la justice»²³⁹. Per cert, el vortex, el voltar, és interpretat des del punt de vista d'una acció descomposta, element que pertany a l'esfera monstruosa, ancestral i sense raó de l'Erínis, amb què aquest cant i aquesta dansa són estrictament lligats.

Pasolini passa per Mazon, però alhora se'n allunya bastant. La follia de la dansa s'ha transformat en la "inconsciència" del cor, a què es contraposa la "consciència del just i del ver", que tradueix πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν. El poeta, deixant de banda la estratificació entranyes/cor, potser massa complicada per a un públic modern, hi substitueix la parella antitètica consciència/inconsciència, portant el sentit fins a un pla psicoanalític i existencial. Tot i que resulti gairebé impossible explicar de manera analítica el sintagma, que valdria "ballar a la presència", "ballar davant" o "al ritme" de la consciència, es pot considerar que el just i el ver afegeixen un nucli de significació de signe més positiu i més general que no pas "la realitat" conforme a la justícia (és a dir la ruïna que justament caurà sobre la casa d'Argo); no es tracta només del desenvolupament

²³⁸ Cf. per una discussió detallada del passatge Fraenkel 1950, II, 447-50.

²³⁹ «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».

dels esdeveniments a la trilogia, sinó d'una màxima més general, que procedeix de l'asserció que existeix un nivell conscient del just i del ver, a dalt del qual es troba un cor que encara no n'és conscient.

La follia a Mazon com el cor inconscient a Pasolini porten fins a l'Erinis; ara, la diferent esfera de significació marca una diferent manera d'intrepretar el passatge i tota la trilogia: la parella conscient-inconscient estava, en Pasolini, ja a la pàrros lírica, a l'estrofa on, en grec, es parlava de la llei del $\pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota\ \mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$: Pasolini traduïa de manera original, i resultava que en el somni, quan el remordiment s'inflama, està en aquest (en el somni), inconscient, la consciència. En resulta, llavors, que existeix un nivell inconscient del coneixement (és a dir, aquí, el somni) on es troba la consciència; una mena, diguem-ne, de coneixement inconscient, engendrat pel que fa els vv. 198-202 P., pel remordiment, mentre que en aquests versos, pel terror. L'oposició conscient-inconscient retorna a la traducció de *Eum.* 531-37 (=555-59 P.), que s'imposa com a màxima que explica el sentit pregon de tota la trilogia: «l'angoscia nasce / dall'incoscienza, / nasce dalla coscienza / quella felicità / ch'è è la meta mortale».

Es veurà com l'esfera de l'inconscient, i més generalment l'esfera "psicoanalítica", està lligada a tota una xarxa de referències semàntiques que pertanyen al món fosc i arcaic de les Erínies (l'obsessió, la desesperació, l'atrocitat)²⁴⁰, que resultarà sobrepassat només al final de la trilogia, amb la instauració de la nova societat representada simbòlicament per Atenas (la Raó). En aquest moment el Cor es troba tot involucrat encara al nivell primitiu i arcaic dominat per les Erínies i, encara que hi hagi un procés de desenvolupament, a través del qual al final del cant el Cor es podrà dir "conscient", aquesta consciència, ara, no el porta més enllà d'un coneixement de signe negatiu (el foc procedint del cant no podrà ser extingit per cap idea de salvació, «conscio che nessuna idea di salvezza / il fuoco che l'arde potrà estinguere», vv. 1048-49 P.).

²⁴⁰ Cf. *infra*, V, 443 i 455 ss.

En aquesta perspectiva, la definició com a «disperato», adjectiu d'inserció pasoliniana, del pensament inquiet del Cor no és gaire casual, sent l'esfera de la "desesperació" lligada d'una banda al lèxic amb què són presentats Agamèmnon i l'expedició troiana²⁴¹, de l'altra a les Erínies, el cant d'elles definit «canto dipurato» a *Eum.* 310 P.²⁴², amb què aquest vers té una relació evident.

estrofa i antístrofa 2

El discurs del Cor passa d'un nivell personal a un de més general, que reprèn temes ja tractats en altres parts corals: el concepte de la mesura, ara referit a la parella salut-malaltia²⁴³, el de la fortuna contraposant-se a l'excessiva riquesa, que, seguint un savi temor, seria apropiat llençar per tal que la casa no s'enfonsi; els dons de Zeus i de la terra allunyen la fam (estrofa 2).

μάλα † γάρ τοι τᾶς πολλᾶς ὑγείας †
 ἀκόρεστον τέρμα· νόσος γὰρ
 γείτων ὁμότοιχος ἐρείδει,

 καὶ πότμος εὐθυπορῶν 1005
 ἀνδρὸς ἔπαισεν ἄφαντον ἔρμα·
 καὶ πρὸ μὲν τι χρημάτων
 κτησίῳ ὄκνος βαλῶν
 σφενδόνας ἀπ' εὐμέτρου, 1010
 οὐκ ἔδν πρόπας δόμος
 πλησμονᾶς γέμων ἄγαν,
 οὐδ' ἐπόντισε σκάφος·
 πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλα- 1015
 φῆς τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν
 νῆστιν ὤλεσεν νόσον·

Certo l'ultimo culmine
 d'una salute fiorente
 è violazione dei limiti: 1025
 la malattia l'è prossima,

²⁴¹ Cf. *Ag.* 258 P. (del petit corder comparat amb Ifigenia), 441 P. (del tumults de l'exercit que s'embarca), 590 P. (del descans de l'exercit), 840 P. (de la venjanca que sobeiu a Troia). *Eum.* 310 P.

²⁴² En grec h havia mou`san stugeravn, "poesia d'horror".

²⁴³ Els versos són corromputs, i els editors generalment imprimeixen amb *cruces*; de tota manera es en pot recavar un sentit general.

le è sopra. E spesso
 chi cammina per le libere
 strade di allegrezza,
 urta contro un muro invisibile. 1030
 Però se un timore
 prudente, sa gettare in tempo
 come zavorra la troppa ricchezza,
 non affonda la casa carica d'oro.
 A vincere la fame 1035
 bastano dio e il raccolto
 dei campi, sublime e umile tesoro

Els primers tres versos semblen reconstruïts força lliurement per Pasolini, sent el text grec imprimit amb creus i sent la traducció de Mazon senzillament indicativa; la nota que Mazon posa a peu de pàgina, amb l'esment de la proximitat de la malaltia²⁴⁴, deu haver guiat la traducció, mentre la idea de la violació dels límits resulta original, tot i que segueixi el sentit que s'en pot treure del text. Des del punt de vista retòric, es nota l'amplificació de l'inquietud engendrada per la proximitat de la malaltia, obtinguda pel *clímax* incalçant que "posiciona" la malaltia, abans "pròxima", i seguidament "a dalt" («la malattia l'è prossima, / l'è sopra», vv. 1025-26 P.).

Els versos que segueixen s'allunyen de l'original per l'inserció de metàfores noves: el grec πότημος εὐθυπορῶν (v. 1005), "destí que avança de dret"²⁴⁵ i la imatge del ἄφαντον ἔρμα (v. 1006), l'escull invisible, són canviats per la metàfora del caminar pels carrers de l'alegria i per la imatge del mur. Aquesta última remet al principi del cant, al terror que «si erige» entorn al cor, sent el verb "erigere" propi del construir un mur; la idea del mur, a més, és còngrua amb la dels carrers, que reprenen el significat etimològic de εὐθυπορῶν²⁴⁶. La metàfora de la alegria, però, sona estranya i, aquí, una mica dissonant.

²⁴⁴ Cf. Mazon, en nota: «le text est profondément altéré; mais l'idée qu'il exprimait est bien connue par les écrits hippocratiques: la santé est un équilibre, un juste milieu (mevtron), et un excès de santé est tres proche de la maladie».

²⁴⁵ Així Riba, mentre que Mazon posa «la prospérité triomphant».

²⁴⁶ El adjectiu és compost per εὐθύς, "direct" i pel arrel πορ-, que indica el "caminar".

Per cert, en “el caminar per carrers” i al mur que es presenta de sobte a l’home que va²⁴⁷, sembla escoltar una ressó montaliana, mentre que l’«allegrezza» d’una banda remet al mateix Montale, d’una altra, i més adeguatament, a l’univers poètic leopardiano²⁴⁸. Potser que una metàfora hagi arrossegat l’altra, i aquí, justament, l’estat d’alegria, propi de qui camina per carrers *lliures* sembla indicar un nivell d’inconsciència, que de sobte esvaeix al presentar-se del mur invisible, conduint-nos, llavors, a la poètica montaliana i leopardiana juntament, tot i que la metàfora pertanyi a tota la literatura del segle XX²⁴⁹.

El text segueix amb la metàfora del *llençar* de la nau la carrega excessiva, per tal que no s’enfonsi la casa: l’esment explícit de la nau és omès i resulta al·ludit pels termes «zavorra» i «affondare», que, remetent a la imatge sense anomenar-la directament, permeten posar al centre del discurs la casa.

Al final de l’estrofa, a més, Pasolini innova respecte al text grec, on es diu que el do de Zeus i de l’anyada allunyen la fam. Pasolini amplifica el significat del verb, que ja no és “allunyar”, sinó «vincere», i paral·lelament augmenta la funció del treball dels camps: déu és únicament el primer element, mentre que l’anyada adquireix una importància molt major²⁵⁰, mitjançant l’aposió oximòrica «sublime e umile tesoro», que no estava en grec i que manifesta tota

²⁴⁷ El caminar a prop d’un mur que no es pot valicar és metàfora constant en Montale, indicant a través del procediment poètic de la "correlació objectiva" (remontant a T. S. Eliot), la condició humana de no poder decifrar el sentit de les coses; cf., en *Ossi di seppia* (1925), les líriques *Non chiederci la parola*, *Merigiare pallido e assorto*, *Spesso il male di vivere ho incontrato*, per esmentar les més conegudes, però el tema recorre llargament en tota la producció poètica de Montale.

²⁴⁸ El substantiu «allegrezza» sona estrany en italià, sent usual el terme "allegria", doncs imposa un breu tentatiu de recerca; es troba en una lírica de Montale, *Quasi una fantasia* (continguda en *Ossi di seppia*), però, sobretot sembla procedir del lèxic de Leopardi (amb què Montale, i Pasolini mateix, té molt a veure), indicant l’estat d’inconscient alegria pròpia de la joventut, per exemple, abans que es descobri la vanitat del tot (cf. per exemple *Il sabato del villaggio*, v. 45 «È come un giorno d’allegrezza pieno»). El lligam que uneix Pasolini a Leopardi resulta clar i evident, per exemple i sobretot, en el lèxic de *Le ceneri di Gramsci* que, com diu Pasolini en la *Appendice*, era la llengua de què disposava al moment de traduir *l’Oresteia*.

²⁴⁹ Cf. per exemple, l’importància de la imatge del mur en Brecht, Sartre, o en Salvador Espriu (*El caminante y el muro*)

²⁵⁰ També el sintagma «dio e il raccolto» es pot llegir en hendiàdis, doncs l’anyada coincideix amb el déu i al revés.

l'admiració de Pasolini pel món pagés; retòricament, la parella és al·literant i fortament subratllada per la dicció oximòrica²⁵¹.

L'incipit de l'antístrofa 2 sona molt fort, contraposant a l'ajuda de Zeus i de la natura vers l'home, la impossibilitat per la sang, una vegada versada per terra, de retornar a dins de les venes. També Asclepi (nomenat com "ell que sabia la dreta manera de fer tornar d'entre els difunts"²⁵²) no ha estat aturat pel déu, pel nostre bé? El Cor s'obre a un desig: si la llei divina no hagués restret el nostre destí, ara el cor s'avançaria a la llengua (és a dir que podria profetitzar útilment per al rei), mentre que ara murmura en la sombra i en el dolor, sense poder esperar-se que un consell que porti salut surti del seu cor abrindat (antístrofa 2).

τὸ δ' ἐπὶ γᾶν ἅπαξ πεσὸν θανάσιμον
προπάροιθ' ἄνδρὸς μέλαν αἷμα τίς ἂν 1020
πάλιν ἀγκαλέσαιτ' ἐπαείδων;
οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ
τῶν φθιμένων ἀνάγειν
Ζεὺς ἀπέπαυσεν ἐπ' ἀβλαβεία ;
Εἰ δὲ μὴ τεταγμένα 1025
μοῖρα μοῖραν ἐκ θεῶν
εἶργε μὴ πλέον φέρειν,
προφθάσασα καρδία
γλῶσσαν ἂν τὰδ' ἐξέχει.
νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει 1030
θυμαλγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομέ-
να ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσειν
ζωπυρουμένας φρενός.

Ah, il nero sangue che bagna
la terra, quando una creatura è uccisa,
chi può richiamarlo nelle vene? 1040
Quel grande stesso che sapeva
arrestare i morti sull'orlo
del regno delle ombre, fu frenato da dio.
Ah, se un destino prestabilito da dio

²⁵¹ Cf. *sublime-umile* i *umile-tesoro*.

²⁵² Cf. Riba.

non impedisse un altro destino, 1045
 limpido il cuore precederebbe la lingua!
 Mentre ora nella tenebra mormora,
 conscio che nessuna idea di salvezza
 il fuoco che l'arde potrà estinguere.

L'exclamació «Ah» (v. 1038 P. i v. 1044 P.) escandeix l'antístrofa donant-li el to de lamentació propi d'un desig que no es podrà mai complir (és a dir fer retornar la sang al mort i canviar el destí).

Els canvis semàntics són importants: a l'incipit la negra sang caiguda a terra (τὸ [...]πεσὸν [...]μέλαν αἶμα) esdevé «il nero sangue che bagna la terra»; la sang que xopa la terra intensifica la imatge, que serà represa al v. 1345 P., pronunciat per Cassandra que reula a l'entrar a la casa, «Questa casa è tutta bagnata di sangue...», a més la terra xopa de sang es contraposa de manera oximòrica al final de l'antístrofa, tot protagonitzat pel foc. Després, en la construcció del personatge que sabia parar els morts al límit de la mort (Asclepi), frenat per Zeus, es releva una mena d'orgull "prometeic": en grec hi havia l'especificació, omesa en Pasolini, que Zeus opera "pel bé de nosaltres" (ἐπ' ἀβλαβεία, v. 1024) i, mentre que en grec és Zeus el protagonista absolut d'aquests versos, en posició incipitària al v. 1024, en Pasolini tota la rellevància és assumida per Asclepi, dit amb èmfasi «Quel grande» (v. 1041 P., a l'incipit). El «dio» de Pasolini sembla, llavors, operar en negatiu, limitant i frenant l'home. La seva actitud no sembla benevola, sinó constrictiva; el grec τεταγμένα (v. 1025) que implica la idea d'ordenar, establir, de signe positiu, és traduït per Mazon amb la idea de l'estretor («si les dieux n'avaient étroitement borné le lot de chacun»), augmentada per Pasolini a través del adjectiu «prestabilito», i sobretot a través de l'afegida, expressada com a desig negatiu («Ah, se [...] non [...]!»), que aquest destí n'impideix un altre (v. 1045 P.), així que el cor no pot adelantar-se a la llengua (lliurar-se del presentiment obscur transformant-ho en oracle saludable).

Als dos moments de “desig de l'impossible”, s'oposa, mitjançant la conjunció adversativa «Mentre», l'estat actual del Cor: murmura en laombra ple de dol i sense esperança d'acomplir res d'oportú amb el cor abrandat. El Cor de Pasolini, en canvi, reprèn el tema de la consciència i proclama, amb un un to més assertiu que “el seu cor dins les tenebres murmura, conscient que ninguna idea de salvació podrà extingir el foc que l'abrassa”. Es veu que en comparació amb el Cor esquileu, el de Pasolini ha passat a través d'un procés de desenvolupament intern a la seva consciència: mentre que abans era del tot inconscient (cf. v. 1017 P.), ara, tot i que en negatiu, ha adquirit una consciència, és a dir, que ninguna idea de salvació podrà extingir el foc que abrassa el seu cor. Sembla admetre amb resignació el seu destí, tant que no figura l'esment del dolor (θυμαλγής v. 1031), enfocant tot el discurs en la seva capacitat d'admetre el desastre.

El cant d'Èsquil resulta, pels recursos que hi posa Pasolini, teixit de temes i problemes força moderns, que travessen tota la literatura del segle XX, com la metàfora del mur que s'erigeix de sobte per l'home, el sentit de pèrdua de la «sicurezza vitale» i de l'impossibilitat d'aquesta a dissoldre la tenebra, o bé, el tema del conflicte entre la consciència i l'inconscient.

vv. 1035-1068 (= 1050-82 P.) Clitemestra, el Cor, Cassandra.

La reina torna a aparèixer davant de la porta del palau, i exhorta Cassandra a baixar del carro i a participar a l'aiguamans; l'esclava no es mou, llavors fa present que també Hércules va menjar pa d'esclau i afegeix que és molt millor afrontar-se a un destí d'esclavitud en una casa de rics d'antics: els que sense esperar-ho han fet una bella sega resulten cruels amb els esclaus. La profetessa sembla no entendre la reina i es queda on està. A Clitemestra que, llavors, li

imposa de baixar, s'afegeix el Cor, que amb paraules de pietat prova de convèncer-la²⁵³.

A les paraules inicials de Clitemestra es pot notar l'ús d'un registre estilístic una mica rebaixat, tot i que ella parli amb l'arrogància que escau a una reina davant d'una esclava²⁵⁴; aquesta característica ja estava en grec, on s'esmenta el viure del "pan d'esclavitud" (δουλίας μάζης βίον v. 1041)²⁵⁵, traduït per Pasolini, amb un rebaixament ulterior, amb «pane di schiavo» (v. 1056 P.). El poeta modern, però, insisteix en aquesta direcció quan tradueix el v. 1043 ἀρχαιοπλοῦτων δεσποτῶν, «riches de vieille date», amb «ricchi veri», que en italià sona presumit (i també vulgar); anàlogament, al v. 1059 P. «chi si è arricchito con un colpo di fortuna» correspondria al v. 1044, οἱ δ' οὐποτ' ἐλπίσαντες ἤμησαν καλῶς, «Ceux qui, sans s'y attendre, ont fait belle récolte», amplificant el to de menyspreu (*arricchito, colpo di fortuna*).

Sobretot, però, l'element més rellevant d'aquests versos es troba als vv. 1047-49 (=1062-64 P.), pronunciats pel Cor:

σοί τοι λέγουσα παύεται σαφῆ λόγον· 1047
ἐντὸς δ' ἄν οὔσα μορσίμων ἀγρευμάτων
πεῖθοι' ἄν, εἰ πεῖθοι' ἀπειθοίης δ' ἴσως.

Parla a te, e con parole gentili... 1062

Ormai sei presa nel giro del destino,
e non puoi che obbedire...Perché non lo fai? 1064

El Cor pasolinià renya la profetessa, amb un to una mica més irritat que no pas el d'Èsquil: intenta convèncer Cassandra, presentant les paraules de la reina com a "gentils" en comptes de "clares", σαφῆ. Les pauses suspensives i la

²⁵³ Cf. vv. 1069-71 «Però jo, com que tinc llàstima, no m'enfellowiré. Au, mesquina, abandona aquest vehicle i, cedint al teu destí, estrena el jou» (Riba), traduïts per Pasolini en «Io no, io ho troppa pietà per indignarmi: / coraggio, infelice, scendi da quel carro / e arresa al destino, accetta la schiavitù».

²⁵⁴ Cf. també e v. 1078 P. on Clitemestra diu de Cassandra «Ah, è pazza», amb un evident baixament de to respecte al «Elle est folle» de Mazon.

²⁵⁵ El vers és considerat corrupte per alguns editors, mentre que Mazon ho imprimeix sense dubtes.

pregunta final, que en grec era dubitativa (“potser, però, que no ho faràs”) afegeixen una mica més d’excitació. Després de l’inicial irritació, el Cor es mostrarà piadós amb la noia, com es veu als versos que segueixen (cf. vv. 1083-85 P.).

Cassandra i el Cor, vv. 1069-1177 (= 1083-1205 P.)

Clitemestra entra al palau - la porta es queda oberta -, deixant a soles el Cor i Cassandra:

Ἐγὼ δ', ἐποικτίρω γάρ, οὐ θυμώσομαι 1069
ἴθ', ὦ τάλαινα, τόνδ' ἐρημώσασ' ὄχον,
εἴκουσ' ἀνάγκη τῆδε καίνισον ζυγόν

Io no, io ho troppa pietà per indignarmi:
coraggio, infelice, scendi da quel carro
e arresa al destino, accetta la schiavitù. 1085

L’incipit Ἐγὼ δ', ἐποικτίρω γάρ és emfatitzat per la duplicació del pronom personal i de l’ús de l’adverbi “troppo”. La metàfora del lliurar-se, cedint, al jou de l’escalvitut és reduïda en l’acceptar-la, rendint-se al destí²⁵⁶. Mitjançant un procés d’emfatització, ja senyalat als versos precedents, Pasolini ens mostra un Cor que de debò sent pietat per Cassandra.

La profetessa, que mentrestant ha romàs muda mirant fixament la imatge d’Apollo déu dels carrers - així la indicació escènica²⁵⁷ -, es posa de sobte a cridar dirigint-se a Apollo amb gemecs que no escauen al déu; Cassandra continua i el Cor, no entenent res, es demana si està profetitzant sobre les seves desgràcies (vv. 1083-84), ella continua llançant clams al déu, demanant-li on es

²⁵⁶ Potser no sigui un cas l’inserció del tema del destí, concepte sobre què Pasolini insisteix: lo introduceix de manera directa quan en grec és només al·ludit (cf. vv. 988-89 P., «Dio, dio del destino! A lieto fine destina / i miei voti, attua ciò che ha destinato!» o vv. 1044-45 P. on, mentre que al grec hi havia la idea d’un restringiment de la sort, Pasolini posa un «destino prestabilito da dio»). Es nota, doncs, un reforçament de la costringició donada pels déus. El destí de Cassandra ja havia estat esmentat pel Cor al v. 1048 (=1063) οὔσα μορσίμων ἀγγελμάτων («ets dins els filats de la sort», Riba), traduït amb «ormai sei presa nel giro del destino».

²⁵⁷ Cf. la nota escènica en Pasolini: «Cassandra resta muta, fissando l’immagine di Apollo dio delle strade».

troba (vv. 1085-87). El Cor, que no recull l'al·lusió a la desgràcia imminent, li respon que està a la casa dels Àtrides (vv. 1088-89). Ara, doncs, l'atenció es posa sobre la casa, que Cassandra defineix un «sostre que els déus odian [...] un escorxador humà»²⁵⁸. D'ara endavant el diàleg, ja buidat d'una comunicació real entre els dos, ho serà encara més, ambdós tancats en la seva posició de no entendre de debò l'altre (el Cor) o bé de no voler, al fons, comunicar res (Cassandra).

La profetessa veu els nens massacrats i les seves carns menjades pel pare; després d'una sèrie de preguntes incalzants es demana qual és el nou dolor per la casa, quina desgràcia s'està maquinant. El verb μήδεται (v. 1000) per l'indefinició del subjecte al·ludeix a Clitemestra. Cassandra veu la xarxa i l'assassinat a la banyera i també la seva mort imminent.

El Cor segueix no entenent res, i a cada visió de Cassandra pronuncia paraules de por: es demana que significa aquesta Erínis que ella invoca sobre la casa, adverteix un presagi funest, pensa que Cassandra és boja i que canta com el rossinyol (traient la imatge de l'esdeveniment èpic de Procne). La por pel presentiment, però, es converteix de mica en mica en un terror obert a mesura que en les paraules de la noia emergeixen els fets d'Atreu i Tiestes. El Cor s'encontrarà amb la realitat de l'assassinat del rei només al v. 1346, quan sent en viu els crits d'Agamèmnon.

El diàleg és tot cantat i és organitzat en set parelles estròfiques.

A la traducció l'interpunció suspensiva, les interrogatives directes, la repetició i alguns canvis semàntics marquen de manera evident la busqueda d'un registre estilístic que subratlli el desconcert del Cor.

Mazon traduïa les primeres exclamacions de Cassandra amb èmfasi, «Hélas! ah! terre et ciel! Apollon! Apollon!», mentre que Pasolini reprèn, més sobriament però no amb menys força expressiva, el grec ὀτοτοτοτοῖ πόποι δᾶ / Απόλλων,

²⁵⁸ Riba.

Ἀπόλλων (vv. 1072-73=1076-77), imprimint «Ah! no, no, no! / Apollo! Apollo!», reprenent amb els “no” l’homofonia i la repetició del grec.

vv. 1078-84 = 1092-98 P.

CO Ἡ δ' αὖτε δυσφημοῦσα τὸν θεὸν καλεῖ 1078
οὐδὲν προσήκοντ' ἐν γόοις παραστατεῖν.

KA Ἄπολλον, Ἄπολλον
Ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός.
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον.

CO Χρήσειν ἔοικεν ἀμφὶ τῶν αὐτῆς κακῶν.
μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περ ἐν φρενί.

CAPO CORO Povera blasfema, ancora invoca un dio 1092
che è ben lontano dai canti di dolore!

CASSANDRA Apollo, Apollo,
dio della strada! Tu mi perdi!
È la seconda volta, che mi perdi! 1096

CAPO CORO Che cosa fa? la profezia delle sue sventure?
Ancora soffia in lei schiava lo spirito divino?

L’adjectiu *δυσφημοῦσα* (v. 1078), que valdria, “cridant de manera lúgubre, funesta”²⁵⁹, traduït per Mazon en «lugubre clameur», esdevé en Pasolini «blasfema» i, a més, amb la qualificació de «povera»; l’adjectiu, que no estava en grec i que sembla afegir-se als altres elements que fan més pietós el Cor vers Cassandra, retorna al v. 1185 P., per veu de la mateixa Cassandra, com a qualificació dels seus crits («i miei poveri gridi»), allí també lliurement afegit al text. En la actitud del Cor respecte a Cassandra es nota un canvi progressiu, des de la pietat fins a l’estupor, des de l’inquietud fins a la por; aquest canvi es manifesta, a nivell textual, pel canvi de persona: al principi el Cor es dirigeix directament a Cassandra, ara en parla a la tercera persona, com allunyant-se de la noia que ell no enten; a això s’ha d’afegir que l’adjectiu “pobre” pertany en

²⁵⁹ Riba porta «amb el seu lúgubre crit», Medda «con grido infausto».

Pasolini, amb insistència, al lèxic de la descripció de la guerra troiana²⁶⁰, amb un to pietosament irònic. també les preguntes dels vv. 1097-98, que no estaven en grec, sonen amb el mateix to d'estupor desconcertat («che cosa fa?»): ara el Cor estant-se de la pietat “participativa” d’abans, considera la profetessa amb una pietat més llunyana (cf. v. 1108 P., «questa straniera»).

Cassandra continua amb els seus crits, i Pasolini intensifica la relació entre ella i el seu déu traslladant el sentit del sintagma ἀπόλλων ἐμός, amb la clara interpretació etimològica de ἀπόλεσας (“Apollo destructor”), en la frase repetida «tu *mi* perdi!». La noció d’èsser “perduda” procedeix de la traducció de Mazon que així interpretava: «Apollon qui me perds! (*accentué*) Tu me perds!». La notació de què es tracta de la segona vegada (δεύτερον) adquireix tota l’evidència que tenia a l’*explicit* del vers grec, posat ara en principi de vers («È la seconda volta [...]»).

Segueixen, en Pasolini, les preguntes del Cor, a les quals Cassandra respon:

Apollo, Apollo, dio della strada! Tu mi perdi!	1100
Per che strada mi porti? A quale casa?	

Ἄπολλον, Ἄπολλον	1085
Ἀγνιάτ', ἀπόλλων ἐμός.	
ἄ ποῖ ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην;	

Així, com ja estava al grec, que Cassandra estigui perduda justament pel déu dels carrers sona irònic; la distància entre els dos personatges s’amplia perquè la profetessa continua insistentment amb la seva emoció, fent servir les mateixes paraules d’abans, com si el Cor no hagués dit res entre les unes i les altres. I, efectivament, el Cor, a ella, no ha dit res: considerava que semblava profetitzar sobre la seva desgràcia, com si se li quedessin facultats oraculars tot i sent

²⁶⁰ Cf. *Ag.* 478 P., 486 P., 688 P., 706 P., 764 P., 1092 P., 1185 P., 1368 P., 1141 P., 1538 P., 1565 P., 1567 P., 1681 P., 1710 P.; *Cho.* 94 P., 161 P., 167 P., 539 P., 747 P., 982 P.; *Eum.* 108 P., 648 P. i *infra*, V, 443.

esclava (vv. 1083-84); Pasolini traduïa, augmentant l'inquietud del Cor, com s'ha dit abans, amb tres preguntes (vv. 1097-98 P.).

Ara, el Cor respon a Cassandra que es demanava on l'hagués duta el seu déu, a quina casa:

Πρὸς τὴν Ἀτρειδῶν· εἰ σὺ μὴ τόδ' ἐννοεῖς, 1088
ἐγὼ λέγω σοι· καὶ τὰδ' οὐκ ἐρεῖς ψύθη.

In quella di Atreo...Se non lo sai ancora 1102
io te lo dico, puoi esserne persuasa...

Les pauses suspensives donen una mena d'estupor, de desconcert al que en grec, i en Mazon, sonava com una asserció segura («Celle d'Atrée; je te le dis, si tu l'ignores; tu peux le répéter sans crainte de mentir»).

Ara Cassandra centra la seva atenció en la casa dels Àtrides, i en veu les impietats:

Ἀᾶ
μισόθειον μὲν οὔν· πολλὰ συνίστορα 1090
αὐτόφωνα, κακὰ καρατόμα
ἄνδροσφαγεῖον καὶ πεδορραντήριον.

Ah,
casa sacrilega, covo di ogni colpa, dove 1105
sangue fraterno cola, si mozzano teste,
mattatoio umano caldo di sangue!

El text grec és difícil²⁶¹, però el sentit que s'en pot treure és que la casa dels Àtrides odia els déus (μισόθειον), testimoni de molts assassinats entre germans (πολλὰ συνίστορα αὐτόφωνα), de caps tallats (καρατόμα), escorxador humà (ἄνδροσφαγεῖον) i lloc on la sang cau a terra (πεδορραντήριον). La successió és espantosa i el ritme i la duresa dels compostos en subratllen el sentit.

²⁶¹ Alguns editors imprimeixen amb *crucis* en el v. 1091 com per exemple Page; Mazon, en canvi, recepta *καρατόμα* que és conjectura de Kayser en lloc del tràdit *καρτάνα*.

La traducció de Pasolini efficacement reprèn tots els nuclis conceptuals: com pel «blasfema» d'abans (v. 1092 P.), el «sacrilega» d'ara dóna la idea de la casa que odia els déus; la sang germana²⁶² que goteja junta el sentit de ἀυτόφωνα i anticipa el de πεδορραντήριον, que serà ampliat en la imatge final, el καρατόμα resulta traduït amb “mozzare teste” i, finalment, es troba l'escorxador. La traducció s'encimbella pel que fa al nivell retòric: el «mattatoio umano» (ἀνδροσφαγείον) resulta per hipàllage ser calent, donant icasticament la idea de la sang que goteja i, sobretot es percep que aquesta sang és nova, encara calenta. En resta fora el sintagma «covo di ogni colpa», que resulta afegit per Pasolini que, en canvi, no tradueix el συνίστορα del v. 1090, “testimoni”; Mazon interpretava considerant l'ésser testimoni, per part de la casa, dels assassinats com ésser-ne cómplice i traduïa «complice de crimes sans nombre», d'on s'ha evidentment engendrat el “cova de totes les cuples” pasolinià. Pasolini modifica el text considerant més el punt de vista final de la culpa que no pas l'inicial del complir el crim. El canvi de sentit sembla mínim i potser la cerca de forta al·literació (*covo di ogni colpa*) ha vehiculat la manera de donar significat a πολλά, «ogni».

Seguidament, el Cor nota que l'estrangera té el nas fi com un gos, ja que sent on està la sang; l'afirmació és molt irònica, perquè és veritat que Cassandra adverteix la sang, i justament en aquesta casa. En Pasolini es nota un to gairebé de menyspreu en «Ha le narici d'un cane, questa straniera» (v. 1108 P.) donat per la posició emfàtica del demostratiu (que no hi era en grec, ni en Mazon)²⁶³, amb un procediment d'allunyament anàleg al «povera blasfema» del v. 1092 P.

²⁶² Aquest «sangue fraterno», al final de la trilogia es farà qualsevol sang de germans, amb un ampliament del punt de vista que s'obre a l'home en general: a *Eum.* 985-87 P.: «la melma molle di sangue fraterno / non sommuova mai / gli orrori della vendetta», després de la guerra civil abans (*Eum.* 993 P.) esmentada, resumeix, de fet, qualsevol sang que es vessi entre germans.

²⁶³ Cf. en grec, εἰκεν εὐρις ἢ ξένη κυνὸς δίκην / εἶναι, ματεύει δ' ὧν ἀνευρήσει φόνον. traduït per Mazon en «L'étrangère, je crois, a le nez d'une chienne: elle flaire la piste et va trouver le sang».

La profetessa veu els nens i al·ludeix al terrible banquet en què Atreu convida al seu germà les carns dels seus fills:

< Aã>

μαρτυρίοισι γὰρ τοῖσδ' ἐπιπέιθομαι 1095
κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγὰς
ὀπτάς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.

Ah,
sono chiari i presagi! Questi
bambini che urlano sotto il coltello, 1112
questo padre che ne mangia la carne!

Cassandra diu que confia en aquests testimonis, els nens que planyen la seva matança i la seva carn cuita devorada pel pare; Pasolini simplifica el text desenvolupant el procés que dels testimonis porta al presagi, després trasllada el focus de la carn cuita, que es destacava en un *clímax* d'horror (vehiculada per un *clímax* d'articulació sintàctica), a la imatge més forta dels nens («Questi / bambini»): omet la notació del coure de la carn i insereix la del crit dels petits («che urlano») abaix del coltell («sotto il coltello»), metonímia per la matança (σφαγὰς v. 1096). Una vegada més és la repetició anafòrica - i l'*enjambement* - donen força al ritme («Questi [...] questo»).

El Cor, ara, no en pot més i es dirigeix a Cassandra dient-li que ells no s'en feren d'endeviadors; ella, per resposta, apostrofa Clitemestra absent, amb paraules obscures:

Ἰὼ πόποι, τί ποτε μήδεται;
τί τόδε νέον ἄχος μέγα; 1101
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν,
ἄφερτον φίλοισιν,
δυσίατον, ἀλκὰ δ'
ἐκὰς ἀποστατεῖ.

No, no! Che cosa si prepara? 1116
Che dolore si prepara ancora
dentro questa casa, dolore
inumano, insopportabile

El τάλαινα del grec, adjectiu que fa servir també Cassandra per ella mateixa i el Cor per a ella, val més com a “miserable”, com tradueix Mazon, mentre que el «maledetta» de la Cassandra pasoliniana detecta un grau més de menyspreu; a més, la repetició (cf. vv. 1100-01 χεῖρ... χερὸς) caracteritza la seqüència (*fine-fine, una mano-un'altra mano*), com aleshores l'*enjambement* que marca la condició del llit («divide / con te»).

Οὐπω ξυνῆκα· νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων 1112
ἐπαργέμοισι θεσφάτοις ἀμηχανῶ.

Non la seguo più: ora agli enigmi 1130
succedono oscuri oracoli. Non la capisco!

La traducció de Pasolini està feta, també pel que fa al ritme, sobre la de Mazon, «Je comprends moins encore: aux énigmes succèdent des oracles obscurs, et je reste interdit», però s'en diferencia per l'insistència del pronom personal «la», que enfoca els versos més sobre la relació, de no enteniment, entre Cassandra i el Cor (cf. v. 1131 P. explícitament « Non la capisco!»), que no pas sobre la total incapacitat per part del Cor de comprendre.

Ara Cassandra nomena la xarxa d'Hades, que coincideix amb la companya del llit, la còmplice de l'assassinat. Que la Discordia insaciable llanci contra la família el seu crit ritual sobre el sacrifici d'infàmia, exclama la profetessa.

Ἐή, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται; 1114
ἢ δίκτυόν τί γ' Ἴδου;
ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευνος, ἢ ξυναιτία
φόνου· στάσις δ' ἀκόρετος γένει
κατολολυξάτω
θύματος λευσίμου.

Ah, non posso! Che cosa scorgo!
Una giostra d'inferno! È lei, 1133
la compagna di letto, l'infernale
madre che assassina... Vieni
a urlare, coro che urla
agli assassinii, vieni 1137

a danzare urlando!

La traducció s'allunya força, sigui de l'original o sigui de Mazon. Semànticament es passa de termes que, potser, semblaven massa complicats a termes més a prop d'un públic modern; no es tracta, però, d'una simplificació. La xarxa ja no hi és, i al seu lloc Pasolini posa una «giostra d'inferno»: la imatge és connotada oximòricament per quelcom lligat al joc però al mateix temps “infernall”, intensificant el contraste dins Clitemestra, al mateix temps companya de llit i assassina d'Agamèmnon. La reina, de fet, és evocada a través de la *clímax* que la descriu abans com «compagna di letto», després com «infernale / madre che assassina», inserció tota pasoliniana, on l'*enjambement* marca l'adjectiu “infernall” aïllant-lo, en poliptoto, amb l'«inferno» d'abans, en fi de vers. Ara, en grec (i en Mazon) no s'esmentava que Clitemestra és també mare; en Pasolini aquesta notació ens fa veure la reina en tota la seva terribilitat, perquè és companya de llit i també mare. Just abans Clitemestra parlava d'Orestes a Agamèmnon com «tuo figlio» per dues vagades, i esmentava aquest fill com «testimone della nostra fede», posant èmfasi al seu rol de mare. Doncs, aquí seria vista com desfent-se d'un cop del lligam sacral que la uneix al rei. També té suggestió la idea que la menció just després de les Erínies per part del Cor (v. 1139 P. «Perché chiami le Erinni a questa casa?») al·ludeixi a la seva qualificació de mare, sempre en relació a Orestes, perseguit per les deesses en qualitat d'Erínies de Clitemestra, la seva mare.

El sintagma *στάσις ἀκόρετος* (v. 1117), pròpiament “discordia insaciable” és traduït per Mazon metonímicament: «Allons! que la troupe attachée à la race salue donc du cri rituel le sacrifice d'infamie»²⁶⁷; Pasolini, a la vegada, interpreta com «coro che urla agli assassini» i en lloc de la gravetat del crim,

²⁶⁷ Mazon explica també a les notes que es tracta de les Erínies i que en la part final el text deia literalment “digne de lapidation”, suplici reservat a greus crims.

repeteix, variant-la, l'apòstrofe dirigida a les Erínies: que vingui a cridar, el cor que crita als assassins, que vingui a ballar²⁶⁸ cridant.

El desplaçament semàntic és tot inserit en un marc de retòrica d'altíssim nivell: ja s'ha senyalat el joc oximòric («giostra infernale») i poliptòtic (infernale-inferno); ara, en la part final dels versos, abans dels quals hi ha la breu pausa donada pels punts suspensius, el ritme es fa encara més ràpid que abans, escandit per la repetició de “venir” («vieni [...] vieni») que, les dues vegades en *enjambement* en fi de vers, remet justament a l'evocació; però sobretot l'emoció rítmica és donada per l'incalçant successió poliptòtica de «urlare-urli-urlando». El verb onomatopèic κατολολυξάτω (v. 1117) és doncs traslladat amb la imatge del crit que ho ocupa tot (i que es devia sentir també “cridat” en l'escena), juntament amb la de l'infern.

El Cor, ara, escoltant la referència a les Erínies, s'espanta de debó, posant-les emblemàticament al principi de la seva pregunta:

Ποίαν Ἐρινὺν τήνδε δώμασιν κέλη 1119
ἐπορθιάζειν; οὐ με φαιδρύνει λόγος.
ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς
σταγῶν, ἄτε καὶ δορὶ πτωσίμοις
ξυνανύτει βίου δύντος ἀνγαῖς.
ταχεῖα δ' ἄτα πέλει.

Perché chiami le Erinni a questa casa?
Tu cominci davvero a farmi spavento... 1140
Nel mio cuore s'ingorga una corrente
d'agonia, come quella del ferito,
che accompagna l'ultima luce della vita,
quando la morte scende su di lui. 1144

Literalment el text diu “quina és aquesta Erínis que exhortes a cridar sobre aquest palau?”²⁶⁹. Pasolini segueix Mazon iniciant el vers amb l'interrogació

²⁶⁸ Es noti que aquesta dansa té molt que veure amb el volar del terror entorn al cor «rapito» i amb la dansa que el cor inconscient feia «alla coscienza del giusto e del vero» en el tercer estàsim.

²⁶⁹ Així Riba.

«perché» i fent la pregunta més directa, sense la perífrasi verbal κέλη ἐπορθιάζειν (exhortes a cridar); Mazon també l'evitava, però posant en el seu lloc una expressió encara perifràstica («Pourquoi sur ce palais *provoquer la clameur* de l'Érinis?»), mentre que Pasolini eixuga al màxim la dicció: «Perché chiami [...]?».

Tots els versos semblen ésser més directes: també l'eufemisme del v. 1120, “el teu discurs no m'asserena” és voltat en una asserció que afirma obertament la por per part del Cor, on la suspensió final intensifica l'espant²⁷⁰. Després es desenvolupa la visió poètica pasoliniana: en lloc de les gotes grogues sobre el cor (i.e. la por) posa, molt eficaçment, la imatge d'una corrent d'agonia - l'enjambment reforça les dues paraules - que «s'ingorga». El verb indica un fluid que “fa gorg” obstaculitzant el passatge²⁷¹, doncs, posant-li com a subjecte la corrent «d'agonia» el poeta produeix un fort efecte d'estranyament, subratllant la potència de l'angúnia (el vers es també força al·literant) i reportant a la memòria el tercer estàsim on el Cor deia que sobre el cor li volava entorn, cec, el terror (vv. 992-93 P.), i sobretot els vv. 1009-12 P. on cantava que des del seu cor «sgorga / un lamento mortale, / senza strumento, quello / che cantano le Erinni», i poc després afegia que el cant «che sgorga dal profondo» mai no enganya. Les voltes del terror, entorn, suggerien el moviment circular, mentre que en el segon i en el tercer cas el paral·lel resulta més directe per l'ús de la mateixa arrel verbal (“ingorgare-sgorgare”); allí, però, el lament verbal sortia amb força, com el cant que no enganya, mentre que aquí la corrent d'angúnia es fa atapeïda, i doncs omple el cor. D'alguna manera, tanmateix, la imatge reprèn el κυκλούμενον κέαρ del v. 997, que Pasolini no traduïa literalment.

²⁷⁰ A més, mentre que en grec el pronom με és emfàtic i enfoca l'atenció sobre el que sent el Cor mateix, en Pasolini, el fort *incipit* «Tu» marca més aviat l'acció de Cassandra, és a dir, el que les seves paraules provoquen.

²⁷¹ Resulta d'ús freqüent en italià el nomen rei actae, “ingorgo” per indicar un atapeïment de cotxes, per exemple. Cf. per l'ús de la imatge del vòrtex Ag. 1009 P., 1014 P., 1141 P., 1329 P., Cho. 195, 486 P., Eum 362 P. i *infra*, V, 455.

Seguidament el text s'encimbella en la descripció del soldat que mor, sent l'angúnia del Cor paragonada a la d'ell. El grec descriu el caigut per la referència al δόρον (la llança), es tracta d'un caigut per la llança (δοῦν πτωσίμοις v. 1122), mentre que en Pasolini és més universalment un «ferito» (i Mazon traduïa «guerriers abattus»). Els últims dos versos es distenen amb una plàcida fluïdesa, recorrida per una pregona pietat en la descripció de la mort, on Pasolini reprèn la metonímia esquilea: els rajos de la vida que tramonta (βίου δύντος ἀυγαῖς, v. 1123) són «la ultima luce della vita» (1143 P.). El procés de rarificació, però, és més intens, perquè els rajos han esdevinguts la llum, i la imatge de la posta del sol és donada per l'adjectiu «ultima»²⁷². L'últim vers de la seqüència del Cor donava en forma de màxima el sentit de tots els versos: ταχεῖα δ' ἄτα πέλει, que, lapidari, val pel caigut i alhora per la casa, sent la ἄτα la ruïna; Pasolini s'estima més fixar la mirada en el ferit morent i li dedica per complet l'últim vers: «quando la morte scende su di lui», on el pronom final és senyal d'aquest interès poètic; en Èsquil, com s'ha dit, la imatge val com a referent simbòlic de la ruïna, mentre que Pasolini en fa un moment poètic autònom, dedicat a l'home-soldat que mor.

Mazon imprimeix interpretant els versos com pronunciats fins aquí pel Corifeu²⁷³, i intensifica, doncs, l'impacte escènic de la locució (un cant mixte que comença amb una veu singular a la qual es junten les veus dels vells d'Argo). Després, fins a quan Cassandra baixarà del carro, serà el Cor sencer que parlarà, sense la distinció amb el Corifeu (vv. 1140-45, 1150-55, 1162-67) i, seguidament, prendrà la paraula de nou el Corifeu fins que Cassandra entri al palau i s'escoltin els crits d'Agamèmnon. Pasolini, en canvi, posa com a didascàlia escènica sempre «Capo Coro», resolent el diàleg d'una manera més centrada en

²⁷² La traducció de Mazon («[...] pareil a celui qui, chez le guerriers abatus, accompagne les dernières clartés de la vie, à l'heure où la mort vient à pas rapides») ha pogut dirigir els versos pasolinans per la represa de alguns trets (l'acompanyament, les últimes claritats, la mort), però procedint d'aquí Pasolini en fa un moment poètic molt vibrant amb el seu teixit poètic.

²⁷³ A les seqüències dels vv. 1121-24 i les dels vv. 1132-35 és el Cor sencer que parla després, respectivament, de dos versos del Corifeu (vv. 1119-20 i 1130-31).

la individualitat de les funcions escèniques que no pas en la forta impressió fònica que devia engendrar el cant del Cor sencer.

No hi ha resta, i Cassandra continua, encara més concitada, els seus crits d'horror, en una seqüència que, una vegada més, procedint per al·lusions (la vaca i el brau, les seves banyes), arriba a descriure els actes de la matança per l'esment de la banyera; Pasolini redueix la al·lusivitat: no nomena la vaca del v. 1125 (ἄπεχε τῆς βοῦς) i posa «Sta' lontano / da lei!»; mentre que el δολοφόνου λέβητος del v. 1129 ("cubell de sagnant arteria")²⁷⁴ és «il trabocchetto sanguinoso». Tradueix amb un ritme vertiginós, paratàctic, obsessivament petitiu:

Attento! Attento! Sta' lontano 1145
da lei! ha preso le corna del toro,
nere, stringendole tra i veli:
colpisce, e lui...Lui cade,
sotto la vasca piena...Ecco,
il trabocchetto sanguinoso, 1150
preparato ad arte!

La referència a la vaca-Clitemestra, potser, resultava massa complicada, mentre que no és gaire difícil identificar en el brau el rei Agamèmnon; l'aposició «nere» de les banyes és en posició incipitària donant a la visió de la profetessa un gust de fascinació arcaica, amb una mena de contrast amb els vels.

El Cor, encara, no entén res tot i que comenci a conjecturar un mal:

Οὐ κομπάσαιμ' ἂν θεσφάτων γνώμων ἄκρος 1130
εἶναι, κακῶ δέ τῳ προσεικάζω τάδε.
Ἀπὸ δὲ θεσφάτων τίς ἀγαθὰ φάτις
βροτοῖς τέλλεται; κακῶν γὰρ διαί
πολυεπεῖς τέχνηαι θεσπιωδὸν
φόβον φέρουσιν μαθεῖν

Non sono uno che ha esperienza di oracoli, 1152
ma a queste parole sento sapore di morte.
Mai una volta la bocca dei profeti
annuncia fatti lieti! Per mezzo del dolore

²⁷⁴ Així Riba.

la loro arte impone un terrore religioso
perché il suo intimo senso sia capito...

1156

Pasolini tradueix amb «sapore di morte» l'esment, més genèric en grec, d'algun κακόν; el pressentiment del Cor es fa una mica més fort i després això que es quedava com una pregunta als vv. 1132-33 («D'un oracle ¿surt mai per als mortals cap bon anunci?») ²⁷⁵ esdevé una segura asserció: mai la boca dels profetes no anuncia fets joiosos. Reprèn l'adjectiu "lieto", significatiu al text: es trobava a la pàrodos lírica, al *refrain* «Era l'atroce presagio di una sorte lieta» (vv. 130=152=180 P.) ²⁷⁶ i a les paraules de Clitemestra, quan ella, després que el rei va passar sobre les catifes de púrpura, pregava que el déu portés a un «lieto fine» els seus vots (vv. 988-89 P.).

Es veu, llavors, una "transformació" de la manera de percebre els fets per part del Cor: mentre que al principi del drama esperava que tot s'acabés bé, i es tractava d'una profecia, ara amb un to peremptori declara que els profetes mai no anuncien coses bones, subratllant-ne l'impossibilitat ara amb el reforçament del sintagma temporal «mai una volta», ara amb la puntuació exclamativa.

Després, hi ha la màxima segons què l'art de moltes paraules dels profetes, mitjançant el κακόν, porten a entendre el φόβος. Mazon traduïa «C'est par des malheurs que l'art verbal des prophètes fait entendre le vrai sens de la terreur qu'il inspire», mentre que Pasolini, donant una major extensió a la sintaxi, n'expandeix el sentit: l'art, mitjançant el dolor, imposa un terror religiós de manera que el seu sentit pregon sigui entès. Com es veu la noció d'imposar i la del terror *religiós* són afegides per Pasolini, com també la qualitat del sentit d'ésser «intimo».

El marc de la màxima és, sense dubte, la llei del πάθει μάθος del principi de la tragèdia, però en Pasolini sona matisat amb l'argument "polític" del control

²⁷⁵ Així Riba, Mazon traduïa «D'un oracle, pour les mortels, sort-il jamais une nouvelle joieuse?».

²⁷⁶ Pasolini traduïa força lliurement el grec, que havia αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω (vv. 121=138=159); pel que fa els versos, cf. *infra*

imposat per la religió a través del terror; es tracta de la societat arcaica del regne d'Agamèmnon, que serà superada al final de la trilogia, doncs per ara encara reglada per normes, diguem-ne, "màgiques" i obscures, com, de fet, el terror inspirat per la religió.

Cassandra segueix amb una seqüència de versos (vv. 1158-62 P.) que no tenen res a veure amb el que just abans ha dit el Cor, i crida a la seva vida «pietosa» (v. 1159 P.), és el seu dolor que crida; de nou demana al déu per quin carrer l'ha duta, on, sinó a morir ella també? El Cor, ara irritat, li diu:

Φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἀμ- 1140
φὶ δ' αὐτᾶς θροεῖς
νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθὰ
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, φιλοίκτοις φρεσὶν
Ἵτυν Ἵτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς
ἀηδῶν βίον.

Tu sei una pazza, qualche forza celeste ti agita,
se tu canti su te una canzone così amara!
Sei come l'usignolo che canta disperato, 1165
sempre lo stesso verso, senza requie,
sempre uguale nel suo cuore che canta
una vita seminata di solo dolore!

Pasolini tradueix el φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος del grec (v. 1140) usant pel que fa a la primera part del vers l'adjectiu «pazza» i descomponent el segon qualificatiu grec (θεοφόρητος) en la imatge d'una força celeste que «agita» la profetessa.

«pazza» correspon a la mateixa apòstrofe dirigida a Cassandra per Clitemestra al v. 1078 P. (v. 1064 μαίνεται), quan la reina, irritada pel silenci i l'immobilitat de la profetessa, entrava a la casa. El Cor, doncs, després de la pietat inicial, ara sent la mateixa irritació al no entendre Cassandra i l'anomena amb la mateixa locució²⁷⁷. Pasolini, a més, lliga hipotacticament el moviment donat per la força celeste amb el cant, mentre que en grec hi havia una construcció paratàctica, de

²⁷⁷ D'altra banda "pazza" és un terme més baix respecte a "folle", que es troba en la traducció com a corrispectiu de ὕβρις (cf. vv. 758 i 759 P.).

manera que el «se tu» hipotètic jugui fònicament amb la determinació espacial «su te»: els primers dos versos resulten fortament marcats per l'insistència sobre el "tu", reprenent d'una manera el joc fònic del νόμον ἄνομον del grec (v. 1142). El sintagma prenyat de significat del grec és traduït amb «canzone così amara», deixant de banda totes les implicacions sobre els arguments relatius a la "norma" i a la seva infracció.

Pel que fa a l'esdeveniment mític del rossinyol Procne, es veu que Pasolini ho simplifica, traient-ne, però, alhora el sentit pregon: l'insistència sobre l'iteració de la repetició («sempre lo stesso verso, senza requie, / sempre uguale»), que engendra a nivell retòric una elaborada figura de so (en al·literació i en anàfora), substitueix el crit ἴτυν ἴτυν (v. 1144). L'expressió ἀμφιθαλῆ κακοῖς βίον. (vv. 1144-45) és interpretada amb la metàfora de la sembra que, tot i que diferent de la del grec "florir per totes parts de mals", de totes maneres resulta més a prop del text d'origen que no pas la traducció de Mazon «une vie trop riche de douleurs».

El cant segueix: Cassandra evoca les noces de Paris; el Cor comença a veure amb més claretat de que es tracta (vv. 1186 ss. P. «Sì, è fin troppo chiaro, questo oracolo! / Lo potrebbe capire un bambino... / Mi angoscia, come un morso a sangue, / il tuo triste destino, / mentre ti sento piangere, / per una pena che è anche la mia...»), però Cassandra, ara, respon amb l'esment de la seva ciutat i de ella morint-se sobre la pols: el Cor, llavors, una altra vegada no compren res (v. 1200 P. «Parole oscure su parole oscure»).

Cassandra, vv. 1179-97 (= 1206-25 P.)

Cassandra, després del llarg estàsim en què havia cantat, incòmpresa, les al·lusions a la matança d'Agamèmnon, ara declara que no parlarà més per enigmes; diu - i demostra - que coneix bé els crims del passat. Dibuint les Fúries que mai deixen la casa a través de la imatge d'un κῶμος horrorós, cita la història d'Atreu i Tiestes, a partir de la qual es va engendrar la culpa de l'estirp

i, seguidament, demana retòricament si ella, llavors, és una profetessa de mentida.

El text pasolinià s'allunya força de l'original per com tradueix la imatge de l'oracle que no anirà més velat i encara més en la de la brigada de les Fúries.

Als canvis semàntics correspon una diferent dicció:

καὶ μὴν ὁ χρησμὸς οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων
ἔσται δεδορκῶς νεογάμου νύμφης δίκην·
λαμπρὸς δ' ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολὰς 1180
πνέων ἐσάξειν, ὥστε κύματος δίκην
κλύζειν πρὸς αὐγὰς τοῦδε πήματος πολὺ
μειζόν· φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων·
καὶ μαρτυρεῖτε συνδρομῶς ἵχνος κακῶν
ῥινηλατοῦση τῶν πάλαι πεπραγμένων· 1185
τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὐποτ' ἐκλείπει χορὸς
ξύμφθογγος οὐκ εὐφωνος· οὐ γὰρ εὖ λέγει·
αἰ μὴν πεπωκῶς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,
βρότειον αἷμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,
δύσπεμπτος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων· 1190
ὑμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι
πρῶταρχον ἄτης, ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν
εὐνὰς ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς.

Ma ora il mio oracolo non andrà più velato,
come una giovinetta che si sposa...
Come un vento che soffia al prima sole,
si espanderà, farà rifrangere contro la sua luce
l'onda di un dolore ancora più disperato ancora. 1210
Non vi parlerò più, allora, oscuramente.
Voi potete dirlo, intanto: ho rintracciato,
come un cane, una pista di antichi delitti...
In questa casa si è insediato un coro,
intonato e straziante, che canta la morte: 1215
e ha bevuto, per cantare meglio, l'allegria
compagnia, rinserrata qui dentro: di sangue
s'è ubriacato, il coro delle Erinni...
In fondo a questa casa, esse cantano il canto
della prima colpa...ricordano un letto 1220
fraterno orrendamente contaminato...

A l'oracle que no "ullarà més a través de vels com una nuvia"²⁷⁸, Pasolini dóna la qualitat del moviment: «non andrà più velato» com una «giovinetta che si sposa» - amb tota la delicadesa del diminitiu, subratllada per la suspensió interpuntiva.

Seguidament, hi ha la comparació (cf. ἔοικεν "sembla") entre l'oracle i el buf lluminós (λαμπρός πνέων) que salta (ἐσάξειν) cap al sol ixent i que desfermarà contra els seus rajos (κλύζειν πρὸς ἀγῶας), a manera d'una onada (κύματος δίκην), una desventura encara més terrible (τοῦδε πήματος πολὺ μείζον)²⁷⁹. Pasolini tradueix amb versos versos amplis: «Come un vento che soffia al primo sole»²⁸⁰, seguits per l'inserció pasoliniana del verb «si espanyerà» que subratlla la dimensió espacial de la descripció, com també els rajos del grec esdevinguts més genèricament «la sua luce»²⁸¹. De sobte el ritme incalça a través de la forta al·literació del v. 1210 «l'onda di un dolore più disperato ancora», on el qualificatiu "disperato" resulta autònomament inserit per Pasolini²⁸².

La colla de les Erínies és representada com un κῶμος, és a dir una colla festejadora que va cantant, borratxa, per les cases; aquest *komos*, però, és terrorífic: no passa per les cases, sinó que es queda a la dels Àtrides, no ha begut vi, sinó sang humana.

La traducció de Pasolini s'allunya des del tex grec i del de Mazon amb l'intenció d'intensificar l'horror: el romandre de la colla, expressat per un sintagma negatiu οὐποτ' ἐκλείπει (mai deixa), és capgirat amb un sintagma de sentit positiu «si è insediato». El cor de les Erínies és un cor que canta a "l'unison, no de veu dolces, no és pas bé el que diu"²⁸³, mentre que Pasolini tradueix «un coro /

²⁷⁸ Així Riba.

²⁷⁹ Encara, les paraules són de Riba.

²⁸⁰ El vers recorda, per la seva lluminositat el v. 695 P. «Quando nacque la nuova luce del sole», cf. sobre l'estil de Pasolini, *infra*, V, 447-51.

²⁸¹ Així en Mazon, «et fera déflerer vers sa lumière».

²⁸² L'adjectiu és recurrent i important a la traducció, *Ag.* 258 P., 441 P., 590 P., 840 P., 1022 P., 1165 P., 1210 P., 1321 P., *Cho.* 196 P., 293 P., 400 P., 1056 P.; *Eum.* 310 P., 372 P., 521 P., 578 P., 802 P., 843 P. i *infra* V, 7.

²⁸³ Riba; cf. el grec ξύμφθογγος οὐκ εὐφωνος: οὐ γὰρ εὖ λέγει.

intonato e straziante, che canta la morte»; com es veu, reprement el sentit etimològic de ξύμφθογγος, que canta junt, doncs “afinat”, el poeta, construeix una expressió oximòrica juntant-li l’adjectiu «straziante»; l’eufemisme del grec οὐκ εὐφωνος: οὐ γὰρ εὖ λέγει, es fa, en canvi, lapidàriament evident, «che canta la morte». Aixó que segueix, una vegada més, intensifica l’horror mitjançant la creació d’una expectació major que en grec: Èsquil retarda l’esment de l’haver begut sang humana, posant entre πεπωκώς i el βρότειον αἷμα la frase parentètica ὡς θρασύνεσθαι πλέον, “per tenir més coratge”, i posa només al v. 1188 la notació irònica del κῶμος. Pasolini no parla de sang fins al v. 1217 P. i tot el v.1216 resulta ocupat per una descripció alegre d’una colla que ha begut («e ha bevuto, per cantare meglio, l’allegra / compagnia»), amb la forta expressivitat d’“allegra” en final de vers i en *enjambement* amb “compagnia”; una altra vegada, l’ús del verb cantar en «per cantare meglio» sona força irònic just després de la terminació del vers precedent «che canta la morte:» (i amb els dos punts descriptius) i just abans de l’*enjambement* del vers següent «di sangue / s’è ubriacato». La colla, a més, resulta «rinserrata», amb un verb que mitjançant els elements suffixals fa més forta la imatge de les Erínies que es tanquen a la casa dels Àtrides; el grec tenia ἐν δόμοις μένει i, com a especificació, δύσπεμπτos ἔξω, “de mal treure-la fora”. La notació que les Erínies són les de la raça, συγγόνων Ἐρινύων és omesa i el text es dissol en la pausa suspensiva (v. 1218 P. «il coro delle Erinni...»).

El fort poliptoto del grec ὕμνοῦσι δ' ὕμνον (v. 1191) és brillantment représ en «esse cantano il canto», mentre que l’angoixa de Cassandra és marcada per l’inserció dels punts suspensius al mig del vers següent, «della prima colpa...ricordano un letto», encara en *enjambement* amb «fraterno orrendamente contaminato», on la qualitat del llit “germá” resulta contundentement subratllada.

La secció de versos es conclou amb un ritme sostingut on la profetessa demana retòricament si de cas ha errat o encertat, si és, llavors, una visionària que va de casa en casa.

Cassandra, vv. 1214-41 (=1243-71)

Τοῦ ἰοῦ, ὦ ὦ κακά.
ὕπ' αὖ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος 1215
στροβεῖ ταρασσῶν φροιμίῳις ὤ-ὤ-
Ὅρατε τούσδε τοὺς δόμοις ἐφημένους
νέους, ὀνείρων προσφερεῖς μορφώμασιν ;
παῖδες θανόντες ὡσπερὶ πρὸς τῶν φίλων,
χειρᾶς κρεῶν πλήθοντες οἰκείας βορᾶς· 1220
σὺν ἐντέροις τε σπλάγχν', ἐποίκτιστον γέμος,
πρέπουσ' ἔχοντες, ὧν πατὴρ ἐγεύσατο.

Aiuto, aiuto!
di nuovo l'angoscia divina in me
fa vorticare la sua tempesta di voci! 1245
Guardate questi ragazzi seduti
davanti al palazzo, ombre di sogno:
sì, sono i figli massacrati dai parenti,
le mani colme di carne, portano in pasto
le loro interiora, le loro viscere, 1250
a un padre che se le porta alla bocca...

La profecia, que just abans (vv. 1178-83 = 1206-10 P.) Cassandra definia com un buf de vent, com una onada, ara es manifesta una altra vegada a les paraules de la profetessa, que veu clarament la matança dels fills de Tiestes i el seu pare que se'ls menja.

Als primers vers Pasolini fa servir elements que procedeixen del grec (i de Mazon), però ampliant-ne la visió, de manera que en resulta una imatge nova, lligada amb el lèxic i les imatges del tercer estàsım.

El terrible treball profètic (δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος, v. 1215) esdevé «l'angoscia divina»²⁸⁴, mentre la seva acció, στροβεῖ ταράσσων ("em fa giravoltar i em remou"²⁸⁵), es converteix de manera contundent en «fa vorticare la sua tempesta di voci»; si la imatge del vòrtex es podia treure del grec, la tempesta resulta un element del tot nou²⁸⁶.

Així el vòrtex profètic es lliga amb les imatges del tercer estàsim, on el pressentiment giravoltava, i, a la traducció de Pasolini, volava entorn al cor, cec²⁸⁷.

Els versos que segueixen, en grec, tenen una pregunta, "Veu aquests joves, allí, asseguts davant del palau, semblants a figures de somnis?"²⁸⁸, que Mazon no reté ni tampoc Pasolini. Atreu l'atenció la traducció de ὀνειρώων [...]μορφώμασιν (v. 1218) en «ombre di sogno». Mazon traduïa, coherentment, «formes de songes», i pot ser que Pasolini hagi estat influenciat pel ben conegut sintagma pindàric "home sombra d'un somni" (Pind. P. 8.95 σκιάς ὄναρ ἄνθρωπος), tot i que el context sigui molt diferent. Després, l'horror dels crims s'intensifica: per θανόντες, «enfants tués per des parents», Pasolini posa «massacrati» més lligat, propiament, amb la matança i continua amb un ritme trencat, donat per una banda pel procedir amb la frase nominal «le mani colme di carne», de l'altra per l'enjambement que fragmenta la frase «portano in pasto / le loro interiora, le loro viscere», que es conclou amb tota l'evidència del v. 1251 «a un padre che se le porta alla bocca», que enfoca l'acte de Tiestes.

²⁸⁴ El tema de l'angoixa resulta fonamental a tota la traducció, cf. Cf. Ag. 13 P., 113 P., 453 P., 490 P., 670 P., 881 P., 894 P., 1188 P., 1244 P., 1344 P., 1509 P.; Cho. 93 P., 347 P., 503 P., 998 P. («ansia»); Eum. 138 P. («ansia»), 440 P., 525 P. i cf. *infra*, V, 443.

²⁸⁵ Riba.

²⁸⁶ D'alguna manera, però, procedeix de Mazon («[le travail prophétique] me fait tourner sur moi-même el m'affole de son <horrible> refrain!»)

²⁸⁷ De totes maneres, el lligam entre les dues seccions de versos resulta més fort en grec: als vv. 994 ss. el fon de l'èsser (σπλάγχνα com en el v. 1221, tot i que amb un sentit molt diferent) no ens parla en va quan dança sobre les entranyes que senten la justícia en giravolts que anuncien un acompliment (cf. τελεσφόροις δίνας κυκλούμενον κέαρ). Pasolini traduïa el passatge ometint la imatge de la dança circular i "vortícosa" i posant en seu lloc la del cor conscient que dança inconscientment.

²⁸⁸ Riba.

Ara, també el grec procedia amb un ritme trencat, però es nota que Pasolini omet alguns particulars i els fon amb altres parts del discurs. Al v. 1220 οἰκεῖας βορᾶς és referit a les carns, “served as food”²⁸⁹ i ἐποῖκτιστον γέμος del v. 1221, “lamentable càrrega”²⁹⁰, és dit de les entranyes; el primer sintagma es troba inclòs a «portano in pasto», mentre que la càrrega patètica del segon es dissol a la imatge de la boca del pare que menja (v. 1251 P.), treta directament del francès de Mazon («qu’un père approche de sa bouche!») i no del grec (ὦν πατήρ ἐγεύσατο [les carns] de les quals el pare ha probat el gust”).

Seguidament, el text procedeix amb l’esment del lleó que vol la venjança; es tracta d’Egist²⁹¹: es venjarà del patró, el mateix patró de Cassandra²⁹², perquè finalment ella va reconèixer que cal que soporti el jou de l’esclavitud (vv. 1223-26 = 1252-56 P.).

El *focus* es desplaça fins al guanyador de Troia, vist en la seva ignorància d’allò que li prepara “l’odiosa llengua de gossa” (vv. 1227-28). Ara, la protagonista del discurs de Cassandra és Clitemestra, no anomenada explícitament, sinó amb una sèrie de metàfores (vv. 1229-39), al final de les quals la profetessa conclou amb la constatació que no fa res si el Cor encara no la creu, perquè el futur arribarà i, llavors, haurà de tenir pietat d’ella i alhora de dir que ha estat una profetessa veritable.

νεῶν τ' ἄπαρχος Ἰλίου τ' ἀναστάτης
οὐκ οἶδεν οἷα γλῶσσα μισητῆς κυνὸς
λέξασα κάκτείναςα φαιδρόνους, δίκην
ἄτης λαθραίου, τεύξεται κακῆ τύχη. 1230
τοιάδε τόλμα· θῆλυς ἄρσενος φονεύς
ἔστιν – τί νιν καλοῦσα δυσφιλὲς δάκος
τύχοιμ' ἄν – ἀμφίσβαιναν, ἦ Σκύλλαν τινὰ

²⁸⁹ Cf. LSJ 332.

²⁹⁰ Riba.

²⁹¹ Cf. Fraenkel 1952, III, 563; Thomson 1966, II, 94.

²⁹² En Pasolini es nota un poliptoto que procedeix de Mazon («y attend [el lleó] le retour du maître - mon maître»), «che aspetta / che ritorni il padrone: padrone anche mio», v. 1255 P. En grec, en canvi, l’atenció es posava sobre Cassandra i sobre el fet que Agamèmnon sigui el patró d’ella, a través del fortíssim *enjambement* τῶ μολόντι δεσπότη / ἐμῶ (vv. 1225-26).

οικοῦσαν ἐν πέτραισι, ναυτίλων βλάβην –
 θύουσαν Ἴδου μητέρ' ἄσπονδόν τ' Ἄρη 1235
 φίλοις πνέουσαν; ὡς δ' ἐπωλολύξατο
 ἢ παντότολμος, ὥσπερ ἐν μάχης τροπῇ·
 δοκεῖ δὲ χαίρειν νοστήμῳ σωτηρίᾳ.
 καὶ τῶνδ' ὅμοιον εἶ τι μὴ πείθω· τί γάρ;
 τὸ μέλλον ἤξει· καὶ σὺ μ' ἐν τάχει παρῶν 1240
 ἄγαν γ' ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς.

E il capo della flotta, il distruttore di Troia,
 non sa cosa l'atroce cagna, la cui voce
 non fa che ridire una gioia ch'è morte,
 gli prepara in nome delle vecchie colpe. 1260
 È dannata. Femmina assassina del maschio,
 solo qualche mostro - Scilla, con le sue
 due teste, terrore dei naviganti - forse
 potrebbe prestarle il nome che si merita,
 madre infuriata, uscita dall'inferno, in guerra 1265
 contro tutti i suoi! Ah, il grido di trionfo,
 ch'essa ha lanciato, come sul nemico morto!
 E doveva essere gioia per un felice ritorno!
 Che mi crediate o non mi crediate, che importa?
 Tutto si compirà. E tu, pieno di dolore, 1270
 vedrai che ho detta soltanto la verità.

Els vv. 1227-60 P. presenten una traducció original, en la qual els elements del grec, filtrats per la traducció de Mazon, es combinen en una forma nova. En grec el subjecte de la frase és l'odiosa llengua de gossa (γλώσσα μισητῆς κυνός) que, metonímicament, compleix l'acció de preparar alguna cosa amb destí funest (τεύξεται κακῆ τύχη), parlant i parlant amb esperit d'alegria (λέξασα κἀκτείνασα φαιδρόνους), com una *ate* amagada (δίκην ἄτης λαθραίου)²⁹³.

En Pasolini la metonímia és resolta i el subjecte és la «atroce cagna», on el qualificatiu “atroç” resulta força rellevant, sent usat sovint en la traducció per qualificar el món arcaic i violent d'on comença el desenvolupament de la

²⁹³ Mazon interpreta el datiu κακῆ τύχη com d'interés «pour son malheur» i el sintagma δίκην ἄτης λαθραίου com «sournoise puissance de mort»; Riba reprén la interpretació del francès trobem respectivament «per al seu infortuni» i «com un mal fat sorneguer».

tragèdia²⁹⁴; la veu es junta a través del nexa relatiu «la cui voce». El larguejar del discurs de Clitemestra és donat per «non fa che ridire», solucionat per l'ús del prefix verbal i per la construcció «non fa che»²⁹⁵. Sobretot, però, resulta brillantment traduït l'esment que el que diu Clitemestra, amb falsa alegria, conté una *ate* amagada: a l'expressió sintètica «una gioia ch'è morte» es perceben els elements del grec combinats en un eficaç oxímoron. El que segueix, «in nome delle vecchie colpe», no està en grec, i si d'una banda l'esment de la culpa es pot remetre al concepte d'*ate*²⁹⁶, d'altra devia haver-hi un motiu més per introduir la noció de "culpa".

Ara, el discurs desenvolupat per Èsquil sobre el mite dels Àtrides és complex i no es pot reduir massa senzillament a la cadena de culpes que pesen sobre el *ghenos* d'Agamèmnon; és a dir, el dramaturg posa la seva visió ètica i política a dalt de la història mítica, donant a la successió dels fets un sentit particular²⁹⁷; a Pasolini tot això no interessa gaire, tot focalitzant la seva atenció sobre el sentit polític del passatge d'una societat barbàrica i irracional (la d'Agamèmnon i de les Erinies) a una altra formalitzada per les lleis i regulada per la raó (l'Areòpag i Atena). Llavors, els fets de l'*Agamèmnon*, la matança del rei, vistos a dins de la història de la cadena de culpes, en resulten "simplificats" perquè no és precisament sobre aquest tema que Pasolini posa la seva atenció. L'esment fet ara de les «vecchie colpe», em sembla, es pot reconduir a la necessitat de lligar l'occisió del rei a la cadena parentelar de crims, que Èsquil no tenia, o que no articulava en aquests termes²⁹⁸.

El text de Pasolini prossegueix amb un allargament dels termes que identifiquen Clitemestra com a dolenta: l'incipit del v. 1261 P. «È dannata. Femmina

²⁹⁴ Cf. Ag. 112 P., 152 P., 180 P., 399 P., 494 P., 1175 P., 1258 P., 1532 P.; Cho. 983 P., 1020 P.; Eum. 644 P. i *infra*, V, 443.

²⁹⁵ El Cor reprèn la idea que Clitemestra parli més del que escau, com ja havia subratllat Agamèmnon en els vv. 916 ss.

²⁹⁶ De totes maneres, en la traducció de Mazon, com ja senyalat abans, el concepte de *ate* es trobava inclòs en aquell de la «puissance de mort», sense cap referència a una culpa.

²⁹⁷ Cf., per exemple, Di Benedetto 1978.

²⁹⁸ L'esment de la *ate* amaga potser la idea de venjança, però no en termes tan explícits.

assassina del maschio» sona molt fort i, de fet, tradueix un sintagma diferent, havent el grec, amb contundent evidència, τοιάνδε τόλμα “Tal és la seva audàcia” (v. 1231). L’expressió pasoliniana, que d’entrada no té a veure amb el text grec i que sembla dictada més per motius fònics (amb la forta al·literació de les consonants nasals) en canvi, en desenvolupa el tema: el gosar més enllà del consentit porta la comdena; en resulta que a la cadena de culpes dins del *ghenos* de la casa hi ha també, ja d’ara, la damnació de Clitemestra²⁹⁹. Mentre que en grec dues frases curtes, a seques, ens introdueixen a la terrible acció de Clitemestra, Pasolini eixuga la dicció, ometent el verb a la segona frase, que es queda nominal: «È dannata. Femmina assassina del maschio». Després, a la seqüència de ser monstruosos enumerats per Cassandra per encontrar una similitud amb la monstruositat de Clitemestra (una amfisbena i Escilla), Pasolini simplifica i, deixant de banda l’amfisbena (v. 1233) esmenta tan sol Escilla; en grec el text és organitzat amb una llarga pregunta (vv. 1232-36 τί νιν [...]) que Pasolini interpreta com exclamació (vv. 1261-67 P.); quan, seguidament, la profetessa descriu la reina com una θύουσαν Ἄιδου μητέρ' ἄσπονδόν τ' Ἄρη / φίλοις πνέουσιν (“rabiosa mare d’infern, que per a tots els seus respira guerra sense treva”), Pasolini reprèn d’una banda la traducció de Mazon³⁰⁰, d’una altra se’n allunya ometent el concepte de guerra sense treva (ἄσπονδόν τ' Ἄρη): «madre infuriata, uscita dall’inferno in guerra / contro tutti i suoi!».

El Cor i Cassandra, vv. 1242-55 (=1272-86 P.)

CAPO CORO

Tu hai parlato del banchetto di Tieste,
preparato con la carne dei suoi figli.
Ho capito, e ho tremato. Che paura
sentire intera la verità, senza veste.

1275

²⁹⁹ El terme, de totes maneres, té una implicació religiosa que es lliga amb el v. 1265 P. on es diu que aquest monstre que és Clitemestra és una «madre infuriata, uscita dall’inferno».

³⁰⁰ Cf. Mazon «mère en furie, sortie de l’Enfer, qui contre tous les siens ne respire que guerre sans trêve»

Quanto al resto, annaspo ancora disorientato.
 CASSANDRA
 Io dico che tu vedrai la morte di Agamennone
 CAPO CORO
 Taci, infelice! Questo no, non voglio sentirlo...
 CASSANDRA
 E nessuno potrà impedire i mali che prevedo.
 CAPO CORO
 Se accadranno! Ma ci proteggono gli dèi. 1280
 CASSANDRA
 Tu preghi: ed essi preparano la strage
 CAPO CORO
 Ma chi è quell'uomo che compie questa infamia?
 CASSANDRA
 No, non hai guardato in fondo ai miei velami
 CAPO CORO
 Ma non vedo il perché, il perché di questa morte!
 CASSANDRA
 Eppure io parlo la tua lingua con te! 1285
 CAPO CORO
 Anche Apollo: ma le sue parole sono oscure.

El Cor - parla el corifeu - ara entén les referències a la casa dels Àtrides, però encara no veu clarament la veritat, que serà declarada, finalment i explícitament, al v. 1246 (=1277 P.); i, tot i així, amb prou feines es disposa a acceptar la veritat.

Els vv. 1242-45 són enterament dominats per la por; Pasolini tradueix apropant-se més que no pas Mazon a la icàstica forma lapidària del grec:

ξυνῆκα καὶ πέφρικα, καὶ φόβος μ' ἔχει
 κλύοντ' ἀληθῶς οὐδὲν ἐξηκασμένα.
 τὰ δ' ἄλλ' ἀκούσας ἐκ δρόμου πεσῶν τρέχω. 1245

Ho capito e ho tremato. Che paura
 sentire l'intera verità, senza veste. 1275
 Quanto al resto, annaspo ancora disorientato.

Mazon traduïa «j'ai compris et j'ai frissonné, et la terreur me prend, à ouïr la vérité crue et sans images», mentre que Pasolini posa un punt després dels dos

pretèrits passats, començant una nova frase amb el sintagma «Che paura» que, en *explicit* i en *enjambement*, amplifica la sensació de terror per part del Cor: mentre que el grec feia servir l'expressió “el terror me s'apodera”³⁰¹ seguit per la construcció amb el participi κλύοντ' ἀληθῶς, “en sentir la veritat”, Pasolini ho fa tot més directe, amb l'exclamació «Che paura / sentire intera la verità», on la transposició de l'ordre normal de les paraules («intera la verità»), n'evidencia el sentit. El que segueix és original: οὐδὲν ἐξηκασμένα, referit a la veritat val “no contada per semblants”, “no la seva semblança”, i Mazon traduïa «la verité crue et sans images»; Pasolini introdueix, en canvi, «senza veste», que reprèn la imatge de l'oracle que anava “envelat”, «Ma ora il mio oracolo non andrà più velato» (1206 P.) i «No, non hai guardato in fondo ai miei velami» (v. 1283 P.) on, com aquí, la imatge del vel que revesteix l'oracle és una idea introduïda per Pasolini; trobava aquesta metafòra al v. 1178³⁰² (=1206 P.) i la reprèn en aquesta secció del text, introduint-la de manera autònoma.

Més endavant, una altra vegada, la traducció interpreta pregonament el grec: la desorientació del Corifeu és donada per la imatge de l'haver perdut la pista (ἐκ δρόμου πεσὼν τρέχω, “corro esverat fora de pista”)³⁰³, resolta per Pasolini amb l'adjectiu «disorientato» que ben desenvolupa sintèticament la idea.

A la esticomítia que segueix (vv. 1246-55) entre Cassandra i el Corifeu Pasolini posa en evidència el punt de vista “desorientat” del Corifeu en relació a la terrible veritat del v. 1246, és a dir que Cassandra li dirà la mort d'Agamèmnon. Al v. 1248 el grec tenia εὔφημον, ᾧ τάλαινα, κοίμησον στόμα, traduït per Mazon «Ah! tais-toi, malheureuse! laisse dormir ta voix!»³⁰⁴. Pasolini, per contra, deixa de banda l'imperatiu i la imatge de fer dormir la boca, focalitzant tota l'atenció sobre el rebuig del Corifeu a rebre la veritat; el subjecte, doncs, és ell mateix, que no vol escoltar: «Questo no, non voglio ascoltarlo» (v. 1278 P.),

³⁰¹ La traducció, molt bona, és de Riba.

³⁰² Cf. vv. 1178-79 καὶ μὴν ὁ χρησμός οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων / ἔσται δεδορκῶς

³⁰³ «court horse de la carrière» en Mazon.

³⁰⁴ Riba traduïa «Calla, mísera! Abalteil la teva boca!».

on la duplicació de la negació evidencia la voluntat quasi desesperada del Corifeu en pretendre no donar credit a la veritat. I continuarà amb la mateixa obstinació: quan Cassandra diu que no hi ha cap curandero capaç d'evitar les seves paraules (v. 1248=1279 P.), el Corifeu respon que els protegeixen els déus (v. 1249=1280 P.)³⁰⁵; la profetessa, llavors, li mostra la realitat, "Tu preguntes; però ells, tenen el pensament a matar" i el Corifeu demana quin home prepara tal sacrilegi; Cassandra respon que massa s'erra sobre els seus oracles³⁰⁶. Ara, el Corifeu, encara desorientat, explicita que no ha entès: τοῦ γὰρ τελοῦντος οὐ ξυνῆκα μηχανήν (v. 1253), "És que no veig el recurs del qui ha de fer-ho", on el μηχανή indica l'artifici mitjançant el qual l'assassí portarà a terme la seva acció, doncs pròpiament és el "com" i no el "perquè" com tradueix Pasolini: «Ma non vedo il perché, il perché di questa morte!». El Corifeu pasolinianà sembla encara més desorientat, amb aquesta pregunta que testimonia una desesperada recerca de sentit («il perché, il perché», amb duplicació).

Cassandra respon que ella parla fins i tot massa bé la llengua grega; en Pasolini la traducció és una mica diferent: ometent la referència a la llengua grega, per obvis motius de contextualització, insereix una mena de participació al diàleg per part de la seva Cassandra que diu que ella parla *amb* ell la llengua d'*ell*: «Eppure io parlo la tua lingua con te» (v. 1285 P.). El Corifeu, però, insisteix en la seva incapacitat de comprendre: també Apollo parla la seva llengua, però les seves paraules es queden fosques. En aquest punt, a la traducció de Pasolini, hi ha dos punts, que com pel v. 1281 P., «Tu preghi: ed essi preparano la strage», donen al text una major evidència, contraposant els conceptes mitjançant una dicció molt seca: «Anche Apollo: ma le sue parole sono oscure».

Cassandra, la tercera *rhexis* profètica, vv. 1256-94=1287-1330 P.

³⁰⁵ La traducció pasoliniana d'aquest vers és feta sobre la de Mazon que posava «S'ils doivent voir le jour; mais les dieux nous en gardent»; però, ben mirat, el grec tenia ἀλλὰ μὴ γένοιτό πως, ben traduït per Riba amb «però que no sigui!».

³⁰⁶ Com senyalat abans, aquí Pasolini canvia l'esment de l'oracle, introduint la metàfora dels vels.

És la tercera vegada que Cassandra, després d'haver parlat amb el Cor, es lliura a un excés profètic³⁰⁷:

Aiuto! Cos'è questo fuoco? Viene su di me!
Apollo, Apollo! No! Abbi pietà di me!
È lei, la leonessa con due piedi,
che ha dormito col lupo mentre era via 1290
il leone, è lei, che mi dà la morte!
Nel bicchiere dove essa versa il veleno,
vuol mischiare la sua vendetta e la mia paga;
vule, arrotando il coltello contro il marito,
punirlo di morte per avermi portata con sé! 1295
Ma ora perché farmi anche ridere alle spalle,
con questo scettro e queste sacre sciarpe
che mi svolazzano intorno al collo?
Via, vi butto via, prima d'essere morta!
(spezza lo scettro: poi si strappa di dosso le bende)
E voi, maledette, ch'io mi conforti un poco 1300
vedendovi nel fango! Andate a far bella un'altra!
Ecco! È Apollo stesso che mi spoglia, qui,
del manto dei profeti: ma mi ha vista bene,
a lungo, sotto questi panni, derisa da tutti,
amici e nemici, da tutti, e inutilmente! 1305
Ho dovuto sentirmi trattare come una mendica,
che va di porta in porta a leggere il futuro,
come una povera visionaria affamata.
E ora che il dio profeta, per cui fui profeta,
mi ha portata, lui stesso, qui a morire, 1310

³⁰⁷ Ara la profetessa declara que la lleona de dos peus que ha dormit amb el llop en absència del lleó generós la matarà; a més, punirà el marit amb la mort pel fet d'haver-la duta amb ell. En uns vers molt forts, Cassandra recorda d'ésser profetessa d'Apollo; les cintes i la vara, signes distintius del seu ofici, ara esdevenen símbol de la seva desventura: amb un sarcasme patètic les ve ara ridícules, portades per ella mateixa, doncs les llança a terra, i "que facin rica una altra". Apollo l'ha vista ser la gran riota d'amics i enemics; el déu profeta, que l'ha feta profetessa, ha consentit que sigui considerada com a una pobra captaire afamada, i ara la duu a tal destí de mort. De manera amarga ve que no serà atesa per un altar parial, sinó per un piló que serà ensangat, la seva gola tallada. No moriràn, però, ella i Agamèmnon, ἄτιμοι, sense que els vegin els déus: vindrà un altre, un venjador, una branca matricida que mata la mare i que venja el pare; bandejat, retornarà (la profecia sobre Orestes). De nou, focalitza el discurs sobre ella mateixa, recorda Troia i es pregunta perquè gemeix per les mateixes persones que han fet tant patir la seva ciutat; diu que haurà de ser forta en morir, saluda la porta de l'Hades, i, en fi, desitja un cop ben donat, perquè pugui, sense agonia, cloure els ulls, entre els dolls d'una sang que fa la mort dolça. Pasolini augmenta la pateticitat de la dicció, amb figures de repetició (anàfora, poliptoto, al·literació), amb una intensificació de l'ironia patètica de Cassandra quan parla d'ella mateixa, i, en alguns casos, amb una construcció metafòrica diferent.

non un altare, mi attende, nel palazzo paterno,
 ma un ceppo che, sgozzata, arrosserò di sangue.
 Eppure gli dèi non lasceranno impunita
 la nostra morte: no, verrà qualcuno a ricordarci,
 un figlio nato per uccidere una madre 1315
 e per vendicare la morte di un padre.
 Dopo aver vagato in esilio, lontano da qui,
 tornerà a porre questo fastigio all'edificio
 di delitti costruito dalla sua famiglia.
 Il gemito di suo padre in agonia lo guiderà. 1320
 Ma perché, giunta al luogo del destino, mi dispero?
 Se, dopo aver visto distrutta la mia città,
 ora vedo i suoi distruttori, per volere divino,
 finire nel medesimo modo? Coraggio!
 Non devo farmi pietà, devo subire la morte: 1325
 così gli dèi compiono un grande giuramento.
 A queste porte io saluto le porte dell'Inferno:
 e m'auguro, ora, soltanto un colpo sicuro,
 che, senza strazio, nell'ingorgo del sangue
 che dolcemente uccide, mi chiuda gli occhi. 1330

Ja als primers vers hom pot notar el joc de repeticíó: al v. havia ὁτοτοῖ, Λύκει' Ἀπολλον, οἱ ἐγὼ ἐγὼ la repeticíó és "jo"; Mazon transposava la iteració en la idea de la pietat que treia ell mateix dels versos («Apollon Lykéios, pitié, pitié pour moi!»), mentre Pasolini s'estima més posar l'accent sobre la invocació desesperada a Apollo, tot conservant la idea de la pietat de Mazon. En surt un vers, «Apollo, Apollo! No! Abbi pietà di me!» (v. 1288 P.) que a través de la inserció exclamativa «No!», reté el ritme trencat del grec, que marcava també el vers precedent (παπαῖ· οἶον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δ' ἐμοί).

Als vv. 1299-91 P. la dicció resulta més directa que no pas al grec on hi havia determinacions que es perden en la traducció, com la del lleó "noble", v. 1259 λέοντος εὐγενοῦς, que indicava Agamèmnon, oposant-lo al lleó covard del v. 1224 (λέοντ' ἄναλκιν) que metafòricament al·ludia a Egist i que Pasolini traduïa amb «leone pavido»; tampoc l'incís με τὴν τάλαιναν (v. 1260) no troba correspondència als versos italians.

Clitemestra, la lleona, és ara la protagonista, i l'anàfora del verb voler en 1293 P. i 1294 P. ho remarca; els versos, tot i que no s'allunyin força de la traducció francesa³⁰⁸, són construïts amb atenció: els vv. 1292-93 P. són marcats per la forta al·literació en -v, i l'escollida del verb "arrotare" (v. 1294 P.) resulta molt feliç: el grec θήγουσα φωτὶ φάσγανον (v. 1262) indicava la preparació, per part de Clitemestra, de la seva espasa, el fer-la més tallent, que Mazon interpretava amb un genèric «fourbissant»³⁰⁹, mentre Pasolini, introduint un verb més específic (fer o refer la punta a un ganivet) tradueix de manera més icàstica³¹⁰.

Comença l'amarga reflexió de Cassandra sobre el seu ofici de profetessa i sobre el seu déu, Apollo: la vara i les cintes són καταγέλωτα (v. 1264), "riota"; Pasolini volta la frase en «Ma ora perché farmi anche ridere alle spalle?» (v. 1296 P.), on el «anche» ("fins i tot") i la construcció verbal «ridere alle spalle» semblen augmentar el to de sarcasme patètic amb què la noia es dibuixa ella mateixa. Les cintes que li queden entorn al coll, περὶ δέσση (v. 1265), quasi amb un toc de frivolitat, «svolazzano intorno al collo» (v. 1298 P.). Cassandra, ara, trencant la vara i arrencant-se les cintes, pronuncia amb irritació σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ· / ἴτ' ἐς φθόρον· πεσόντα γ' ὦδ' ἀμείβομαι/ ἄλλην τιν' ἄτης ἀντ' ἐμοῦ πλουτίζετε (vv. 1266-68); en la traducció el desdeny es fa més fort, mitjançant una dicció més trencada i exclamativa, marcada per la reiteració i l'al·literació: «Via, vi butto via, prima d'essere morta!» (v. 1299 P.), marcada també per l'escollida del verb, en comptes de "destruir" (διαφθερῶ), "buttare via" ("llançar, rebutjar"), que en italià té un sentit fort: es "butta via" alguna cosa quan ja no serveix de res, com el rebuig; aquests signes distintius del profeta, en grec "llençats a terra" (πεσόντα), resulten per la Cassandra

³⁰⁸ Cf. Mazon: «Dans la coupe où elle brasse le poison, elle entend à sa vengeance mélanger aussi mon salaire: elle pretend, en fourbissant le poignard contre un époux, le punir de mort pour m'avoir amenée ici!»; es noti que ja Mazon omet en la traducció la comparativa wJ" del v. 1260, de fet transformant la comparació del grec (cf. Riba, «com si preparés metzines [...]») en una metàfora.

³⁰⁹ Cf, però, Riba «tot esmolant».

³¹⁰ Cf. Headlam, «sharpening her blade for man (vows) [...]»

pasoliniana estar al fang («vedendovi nel fango!», v. 1301 P.). El grec té una construcció senzilla en la seva evidència, diu ἴτ' ἐς φθόρον, “aneu en mala hora”, i després s’esmenta el tema de la venjança: πεσόντα γ' ὧδ' ἀμείβομαι (v. 1267), “per ser caiguda, així em revenjo”; Pasolini afegeix la idea del fang i també la de les cintes maleïdes, tot marcant l’incipit del vers: «E voi, maledette, ch’io mi conforti un poco / vedendovi nel fango! Andate a far bella un’altra!» (vv. 1300-01 P.). Com es veu, la venjança deixa lloc a la idea de “un poc de confort” que ara ens introdueix més aviat al sofriment de Cassandra, que no pas a la seva violència. Després, lligant-se amb el «svolazzano» del v. 1298 P., les cintes són rebutjades amb l’exclamació irònica «Andate a far bella un’altra!», mentre que el grec tenia ἄτης [...]πλουτίζετε, “enriqueixiu de calamitat”.

Pel que fa als vv. 1274-79, Pasolini, com Mazon, reté el fort políptoton del grec καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμέ, amb «E ora il dio profeta, per cui fui profeta» (v. 1309 P.), però mentre el francès traduïa molt a prop «Et voici qu’aujourd’hui le prophète qui m’a fait prophétesse», Pasolini introdueix el nexa relatiu d’interés «per cui», que dóna a la relació entre déu i Cassandra una gradació més de proximitat, juntament amb l’esment «lui stesso» al vers següent, remarcació que no estava en grec.

Després, la contraposició entre l’altar pairal i el piló del sacrifici és expressada mitjançant l’oposició incipitària «non un altare [...] / ma un ceppo» (vv. 1311-12 P.), i mentre el grec feia servir una construcció complexa³¹¹, Pasolini simplifica la dicció en «ma un ceppo che, sgozzata, arrosserò di sangue», on “sgozzata” desenvolupa la idea del genitiu absolut κοπέισης i la qualitat del piló, ἐπίξηνον [...]φοίνιον, vermell de sang, traspasa en el sintagma «arrosserò di sangue»; resulta deixat de banda, però, l’esment molt contundent a la calor de la sang, element molt rellevant al grec, sobretot perquè introduït a través d’un subtil procediment retòric.

³¹¹ El v. 1277 θερμῶ κοπέισης φοίνιον προσφάγματι té la marcada hipàllage de θερμῶ referit gramaticalment a προσφάγματι, però, *ad sensum*, a la sang produïda pel cop sacrificatori («el cop calent que tallarà la meva gola», Riba).

Ara Cassandra, profetitzant el retorn d'Orestes, parla una altra vegada de venjança: no moriràn ἄτιμοι per part dels déus (v. 1279); l'expressió resulta difícil de traduir per la necessitat d'explicitar l'adjectiu, llavors, Mazon posava «Mais les dieux du moins ne laisseront pas ma mort impunie», seguit per Pasolini³¹²; la mort no restarà impunida perquè vindrà “un venjador nostre, un plançó matricida, exactor de pena pel seu pare”³¹³, ἡμῶν [...]τιμᾶρος / μητροκτόνον φίτυμα, ποινάτωρ πατρός (vv. 1280-81); aquí, de nou, el grec imposava el desenvolupament dels conceptes concentrats en formes denses de significat com μητροκτόνον i ποινάτωρ πατρός; Pasolini ho fa de manera molt incisiva: conservant la marcada dicció oposicional del grec, construeix dos versos que tenen aquesta oposició en *explicit*, «un figlio nato per uccidere una madre / e per vendicare la morte di un padre» (vv. 1315-16 P.).

Els versos que segueixen, potser, mereixen una atenció més específica:

τί δῆτ' ἐγὼ κάτοικτος ὦδ' ἀναστένω;	1285
ἐπεὶ τὸ πρῶτον εἶδον Ἰλίου πόλιν	
πράξασαν ὡς ἔπραξεν, οἱ δ' εἶλον πόλιν	
οὕτως ἀπαλλάσσουσιν ἐν θεῶν κρίσει,	
ιοῦσα πράξω, τλήσομαι τὸ κατθανεῖν·	
ὁμώμοται γὰρ ὄρκος ἐκ θεῶν μέγας·	1290
Ἄιδου πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσεννέπω·	
ἐπεύχομαι δὲ καιρίας πληγῆς τυχεῖν,	
ὡς ἀσφάδαστος, αἱμάτων εὐθνησίμων	
ἀπορρυσθέντων, ὄμμα συμβάλω τόδε.	

Cassandra es pregunta perquè es posa a gemegar, ἀναστένω, que Pasolini tradueix amb «mi dispero» (v. 1321 P.): la desesperació, com ja s'ha senyalat, és un tema que recorre tota la traducció³¹⁴ i que la Cassandra pasoliniana, definida pel Cor (v. 1165 P.) «usignolo che canta disperato», ja havia explicitat al v. 1210 P., quan vaticinava «l'onda di un dolore più disperato ancora».

³¹² Cf. Riba «Peró no morirem sense que ens vengin els déus», que conserva la construcció del grec, amb "nosaltres" subject i que desenvolupa ἄτιμοι amb el concepte de la venjança.

³¹³ Així Riba.

³¹⁴ Cf. *Ag.* 258 P., 441 P., 590 P., 840 P., 1022 P., 1165 P., 1210 P., 1321 P., *Cho.* 196 P., 293 P., 400 P., 1056 P.; *Eum.* 310 P., 376 P., 521 P., 578 P., 802 P., 843 P., cf, també, *infra*, V, 443.

La profetessa recorda la seva ciutat, i ho fa amb una retòrica fortament marcada per la repetició (vv. 1286-87 epifora πόλιν i al·literació Ἰλίου / εἶλον, v. 1287 políptoton πράξασαν ὡς ἔπραξεν); Pasolini, que omet la notació segons què “la ciutat d’Ilion fou tractada com fou tractada”, transposa el políptoton entre altres termes, és a dir entre la ciutat «distrutta» i els seus «distruttori», concepte que treia de la relativa οἱ δ’ εἶλον πόλιν / οὕτως ἀπαλλάσσουσιν. A més, l’expressió «per volere divino» (v. 1323 P.), en *enjambement*, resulta gairebé regida ἀπὸ κοινοὺ per el que precedeix com per el que segueix, desencadenant un interessant punt de vista: els destructors de Troia ho serian per voler diví, com també acabaran de la mateixa manera, és a dir, per voler diví.

Al final de la *rhexis* el to es fa més alt, amb el reconeixement per part de Cassandra que cal conformar-se al seu destí, acceptant-lo amb coratge: Pasolini introdueix, seguint Mazon, l’exclamació «Coraggio!» (v. 1234 P.), aïllada en fi de vers, que ens tramet als versos següents, corresponent, més o menys, a l’expressió del grec ἰούσα, πράξω (v. 1289), traduïda per Mazon, amb «Allons!». Mazon, però, seguia amb «je serai forte et subirai la mort - les dieux n’en ont-ils pas juré un grand serment?», doncs eixamplant el ἰούσα, πράξω amb la idea de mantenir-se forta, mentre Pasolini fa precedir el concepte del “tolerar el morir” (τλήσομαι τὸ κατθανεῖν) pel del “caler no apiadar-se de si mateixa” «Non devo farmi pietà, devo subire la morte» (v. 1325 P.); d’aquesta manera hi afegeix una cosa més respecte al grec i a Mazon, enfocant el discurs poètic en la actitud de pregona dignitat de la profetessa, que tanta pietat havia suscitat en el Cor al principi de l’escena (cf. v. 1083 P. «Io no, ho troppa pietà per indignarmi»), com al final (cf. v. 1360 P. «Quanta pietà mi fa questa tua morte, che tu sai»). Així les paraules del principi de l’escena, lligant-se amb les que la conclouen, inscriuen Cassandra dins el marc de la pietat³¹⁵. Des del punt

³¹⁵ Cf. Thomson 1966, I, 29 que, comentant els versos finals de tota l’escena, senyala «the keynote of the scene is pity», remetint en una nota a peu de pàgina a la teoria aristotèlica de la pietat i el terror.

de vista retòric la fermesa de Cassandra és subratllada per la repetició en anàfora interna del vers del verb «Non devo [...], devo [...]» (v. 1325 P.).

Els dos punts en fi de vers, seguits per la lapidària afirmació (una pregunta en Mazon) que d'aquesta manera els déus compleixen un gran jurament, donen força a la determinació de Cassandra³¹⁶.

La profetessa, ara, saluda les portes de la casa dels Àtrides, que coincideixen amb les de l'Infern; la dicció trencada marca, com en grec, el moment fortament patètic que conclou la *rhexis* de Cassandra: Pasolini ho evidencia una mica més amb l'inserció d'adverbis com «e m'auguro, ora, soltanto un colpo sicuro» (v. 1328 P.), mentre el bonic oxímoron «nell'ingorgo del sangue / *che dolcemente uccide*, mi chiuda gli occhi» ve de Mazon («dans les flots d'un sang qui *tue doucement*») i tradueix αἱμάτων εὐθνησίμων / ἀπορροέντων (v. 1293-94). El grec implicava la idea d'una sang que, corrent, dóna una bona mort, Pasolini, altrament, introdueix la imatge rara del «ingorgo», que confereix a la seqüència un potent contraste amb la idea del morir dolçament. Ara, la mateixa imatge estava als vv. 1141 P. ss, on el Cor, ja que Cassandra cridava la colla de les Erínies, deia de tenir una corrent d'agonia: «Nel mio cuore s'ingorga una corrente / d'agonia, come quella del ferito, / che accompagna l'ultima luce della vita, / quando la morte scende su di lui.»; el context és molt semblant (el tema de la mort i del tancar els ulls): la sang és com un fluid que, donant voltes concèntriques, engendra un vortex (“sgorgare”), però aquest vortex resulta quasi atapeït pel mateix correr del fluid (“ingorgo”). Sigui el tema del “gorgo”, sigui el de l’“ingorgo” resulten recórrer un numero notable de vegades³¹⁷, formant una imatge poètica força difícil d'explicar analíticament i que evoca molts significats afegits.

³¹⁶ Mazon posava una nota a peu de pàgina (Mazon 1950, 56) en què explicava que Cassandra sembla voler dir que els déus protectors de Troia l'han sacrificada amb la condició que els déus dels Grecs permetessin la derrota dels vencedors.

³¹⁷ Cf. Ag. 1009 P., 1014 P., 1141 P., 1329 P., Cho. 195, 486 P., Eum 362 P. i *infra*, V, 445.

al personatge de Cassandra que no pas a la comparació amb el brau. Que el punt de vista sigui tot en la comparació amb el vedell i no focalitzat en Cassandra, es veu també per l'omissió del significat de θεηλάτου, literalment "empenyada pel déu", que com pel coratge, escau a la profetessa i no a l'animal. El diàleg ara esdevé una esticomítia, on la profetessa torna a dir el caràcter inevitable del seu destí de mort, mentre el Cor li reconeix el seu coratge; després d'una última exclamació pel seu pare i els fills d'ell, es dispon a entrar, però, a l'últim moment, recula.

A la pregunta del Corifeu sobre el perquè, si coneix la seva sort va cap a l'altar, ella respon que fent temps no guanyarà res (v. 1299), doncs al v. 1300 P. el Corifeu diu «però la darrera estona és tan preada!» (Riba); en grec en ambdós versos hi ha χρόνον, i Mazon tradueix amb «heure»; Pasolini, en canvi, amb una idea més moderna, amb «minuto»³¹⁹.

CASSANDRA

Niente mi può salvare: cosa conta un minuto? 1335

CAPO CORO

L'ultimo minuto della vita è senza pari...

CASSANDRA

Il mio giorno è venuto: non mi serve fuggire

CAPO CORO

Il tuo coraggio rivela un grande spirito

CASSANDRA

Ecco parole che si dicono solo a chi muore

CAPO CORO

Morire con gloria è pure una grazia del cielo 1340

CASSANDRA

Ah, pietà di te, padre, e dei tuoi figli!

Si avvolge la testa, e si muove verso il palazzo. Ma, d'improvviso, si ferma e si ritrae

³¹⁹ L'especificació temporal que des del concepte de temps, passant per aquell altre d'hora, arriba fins al de minut, porta el concepte de la inutilitat del temps més a prop d'un públic modern (que conta el temps per minuts) i alhora es lliga potser millor amb la part final de l'escena, on es diu que un cop d'esponja ho esborra tot, doncs remarcant a partir d'ara que una part petita de temps no serveix de res.

L'especificació, no existent en grec, de l'últim minut «della vita» contribueix a posar tota la idea dels versos més a prop de Cassandra, perquè és de la seva vida, de fet, de què ara s'està parlant: sense disminuir el valor general de la màxima sentenciosa del Corifeu, la de Pasolini resulta més enfocada sobre Cassadra.

També al vers següent (v. 1301) ἦκει τόδ' ἡμαρ· σμικρὰ κερδανῶ φυγῆ «Non, le jour est venu: quel profit ai-je à fuir?» (Mazon), Pasolini hi posa una determinació més per apropar-se a la pietat del personatge de Cassandra, que diu «Il mio giorno è venuto, non mi serve fuggire». El Corifeu, llavors, reconeix que el coratge de la noia revela un gran esperit («Il tuo coraggio rivela un grande spirito», v. 1338 P.), a què ella respon οὐδεις ἀκούει ταῦτα τῶν εὐδαιμόνων (v. 1303), traduït per Pasolini amb «Ecco parole che si dicono solo a chi muore» (v. 1339 P.): en el passatge del grec a Pasolini hi ha per cert Mazon, «Voilà qu'on ne dit pas aux heureux de ce monde!», on “les coses que ningú que sigui feliç escolta” esdevenen coses dites; al final del vers, però, l'eufemisme del grec i de Mazon s'ha totalment esborrat per deixar lloc a l'evidència brutal de la realitat, és a dir que el que diu el Corifeu es diu només a qui està a punt de morir. El Corifeu, intentant donar un sentit als esdeveniments, treu el discurs del morir “gloriosament” (εὐκλεῶς); ja es veurà que al final de tot, tampoc aquest sentit es quedarà. I que Cassandra, passant del tot de la màxima del Corifeu, exclami en resposta un vers tot de pietat pel pare i els seus fills, deixa aquesta màxima buidada de significat: no hi ha cap comunicació, ara, entre el Corifeu i la profetessa. Ella, amb el crit dolorós «Ah, pietà di te, padre, e dei tuoi figli!» (v. 1341 P.), remarca el tema de la pietat que al grec es treia de la forma exclamativa ἰὼ πάτερ σοῦ σῶν τε γενναίων τέκνων (v. 1305) i que era explícit en Mazon («Ah! pitié sur toi, père [...]); la pietat resulta ser l'eix portant de tota l'escena (cf. v. 1360 P. «Quanta pietà mi fa questa tua morte»).

Llavors Cassandra sembla voler entrar a la casa, però es deté de sobte. A la pregunta del Corifeu de què li passa, respon que la casa fa olor de sang, però finalment es decideix i després d'una altra petita *rhexis* (vv. 1313-20) on, planyent el destí d'Agamèmnon i el seu mateix, torna a profetitzar la matança que succeirà en la casa (una dona caurà per ella, i un home per un altre home malmullerat), el Corifeu, de nou, la compadeix. Per fi als vv. 1322-26 Cassandra pronuncia les seves últimes paraules: «que els meus venjadors i els meus occidors paguin alhora el deute de l'esclava morta ací, de la tan amanosa presa!»³²⁰. I entra en la casa.

CAPO CORO

E adesso? Perché torni indietro impaurita?

CASSANDRA

No! No!

CAPO CORO

Perché gridi? Che angoscia ancora senti in cuore?

CASSANDRA

Questa casa è tutta bagnata di sangue... 1345

CAPO CORO

Sì, ma di pecore immolate all'altare...

CASSANDRA

È come il fiato che esce da una tomba.

CAPO CORO

No, non è profumo d'incenso che tu senti!

Al v. 1308 τί τοῦτ' ἔφευξας; εἴ τι μὴ φρενῶν στύγος, el Corifeu pregunta perquè Cassandra crida així (cf. el φεῦ φεῦ al vers predent), si no fos per un στύγος, un objecte odiós, una cosa abominable dins de la seva ment; ara, el concepte és difícil de traduir, i Mazon ha, potser poc eficaçment, «Pourquoi ce cri? Quel monstre se forge donc ton âme?». Pasolini abans que tot reconeix en les φρένες la seu del cor i no de l'ànima, i després introdueix el tema, potser un dels més importants a la traducció³²¹, de l'angoixa; la notació adverbial «Che angoscia ancora» (v. 1344 P.) remet evidentment a tota la llarga secció de versos

³²⁰ Així Riba.

³²¹ Cf. *Ag.* 13 P., 453 P., 490 P., 670 P., 881 P., 894 P., 1188 P., 1244 P., 1344 P., 1509 P.; *Cho.* 93 P., 347 P., 503 P., 998 P. («ansia»); *Eum.* 138 P. («ansia»), 440 P., 525 P. i *infra*, V, 443.

precedents en què Cassandra profetitzava: als vv. 1244-45 P., quan per la segona vegada va tenir una esclatada profètica deia «*di nuovo l'angoscia divina in me / fa vorticare la sua tempesta di voci!*».

Cassandra respon (v. 1309) que la casa “bufa” (δόμοι πνέουσιν) mort que mulla de sang (φόνον αίματοσταγή): l'expressió és molt condensada, Mazon se'n escapa traduïnt «Ce palais sent le meurtre et le sang répandu»³²², mentre Pasolini, potser no tan feliçment a primer cop d'ull, s'estima més deixar del tot la metàfora i recórrer, per contra, a una notació molt realística, «Questa casa è tutta bagnata di sangue» (v. 1345 P.) que, de totes maneres, devia de tenir molt impacte en el públic, que veia Cassandra apropiar-se a la casa i tornar darrera després d'haver vist a cop d'ull tota la sang per terra, a dintre, doncs deixant a l'espectador imaginar el terra de la casa xop de sang. La imatge ja estava al v. 1038 P. (tercer estàsım), «Ah, il nero sangue che bagna / la terra», on Pasolini la introduïa variant autonòment el grec, que parlava de la sang *caiguda* a terra³²³. Aquest esment, però, si fos del tot realista suposaria que la sang del rei hagi ja sigut vessada, mentre que ell serà assassinat després, quan s'escoltaràn des de dintre els seus crits (v. 1384 P.), llavors hem d'interpretar que Cassandra veu *profèticament* la casa ja mullada de sang. Des d'aquesta perspectiva, doncs, la traducció resulta molt interessant, perquè Cassandra no sent al·lusivament un buf, una olor a sang, sinó ja *ho veu* tot amb més claredat. El registre realista continua al vers següent, on el Corifeu, encara del tot inconscient d'el que està passant, suposa que es tracti de sang animal, d'un sacrifici que s'està fent (θυμάτων έφεστίων v. 1310), mentre Pasolini tradueix «pecore immolate all'altare»; en aquest cas el realisme resulta fortament irònic: el Corifeu s'imagina un sacrifici, però el Corifeu pasolinià, fins i tot, conjectura que es tracti d'ovellas, i això el fa encara més ignorant sobre la situació. A més, després que Cassandra esmenta que la olor és com un buf que surt d'un sepulcre, el Corifeu

³²² Riba, com sempre, resol bé la situació «La casa fa olor de mort i de sang vessada», tot i que hagi de rebaixar la metàfora de πνέουσιν.

³²³ Cf. *infra*.

segueix amb la seva i, sense que això tingui res a veure en el diàleg, constata que no es tracta d'un perfum de Síria, expressió que Pasolini simplifica amb «profumo d'incenso».

Llavors la profetessa es deixa anar a una dolorosa reflexió, una vegada més totalment descollada des les paraules del Corifeu:

CASSANDRA

Via, andiamo a piangere, dentro la casa,
su me, su Agamennone. La nostra vita è finita. 1350

Ah, stranieri...

no, non guardatemi come un uccello che grida
spaurito tra gli alberi: voglio soltanto
che dopo morta, voi siate i miei testimoni
il giorno in cui per il mio sangue di donna 1355
altro sangue di donna scorrerà, e per il sangue
d'un uomo, ucciso dalla sposa, scorrerà
altro sangue di uomo. Questo è il dono
ch'io chiedo ai miei ospiti prima di morire

L'*incipit* amb aquest «Via, andiamo a piangere» sona a resignació més que en la traducció de Mazon, que traduïa «Allons! j'irai donc gémir [...]», per la felicitat escollida d'una forma exclamativa rebaixada de to com és «via» en italià. La notació «dentro la casa» no estava en Mazon³²⁴ i té l'avantatge de definir des del punt de vista escènic l'actitud de Cassandra: anar dins la casa és anar cap a la mort, però també és el moviment concret de la profetessa; d'altra banda l'incís serveix també a dilatar en el ritme l'objecte del plor, que passa al vers següent, «su me, su Agamennone» (v. 1350 P.). Pel que fa als altres versos, segueixen força de prop l'original, llevat que per la manera de traduir els vv. 1318-19³²⁵: al grec no hi ha cap esment de sang, que Pasolini treu de Mazon: «le jour où, pour prix de mon sang, le sang d'une femme, une femme aussi versera le sien, et où,

³²⁴ Mazon imprimia al text (v. 1313) la conjectura de Karsten θανοῦσι en lloc del tràdit δόμοισι, traduint, doncs, « Allons! j'irai donc gémir jusque chez les ombres et sur moi et sur Agamèmnon». Thomson, d'on vé la interpretació de Pasolini, imprimia, en canvi, δόμοισι i Headlam traduïa «Well, I will go in [...]».

³²⁵ Els versos en grec: ὅταν γυνή γυναικὸς ἀντ' ἐμοῦ θάνῃ, / ἀνὴρ τε δυσδάμαρτος ἀντ' ἀνδρὸς πέση.

pour prix d'un homme perdu par son épouse, un homme tombera». El text italià, però, resulta més lapidari en comparació a la versió francesa i més a prop, per la definida contraposició de les parts, de l'original grec: Pasolini repeteix el mateix verb «scorrerà», mentre en grec hi havia respectivament “morir” (θάνη) i “caure” (πέση); la correspondència és donada per l'ús repetit del mateix tipus de sintagma («altro sangue...scorrerà...e per il sangue...scorrerà...altro sangue»). Quan s'arriba a ἀνήρ τε δυσδάμαρτος que trenca tal correspondència d'expressió, Pasolini posa «ucciso dalla sposa» simplificant-ne el significat, que seria el d'haver-se casat amb una mala muller («malmullerat», Riba). En resulten dos versos secs i molt clars.

El Corifeu en aquest punt pronuncia un sol vers, tot ple de la pietat que sent per Cassandra, i ella, encara, no li respon i pronuncia les seves últimes paraules:

CAPO CORO

Quanta pietà mi fa questa tua morte, che tu sai. 1360

CASSANDRA

Ancora solo una parola...Non, non voglio cantare
da me la mia veglia funebre! Al sole,
alla sua luce suprema, rivolgo questa preghiera:
proteggi chi verrà a vendicare il mio padrone,
e il colpevole, nell'atto di scontare la colpa, 1365
sconti anche quella d'aver ucciso una schiava
la cui morte gli è costata così poco.

Cassandra esce

El v. 1321 ὦ τλήμον, οἰκτίρω σε θεσφάτου μόρου, amb l'invocació “o misera” al principi, focalitza l'atenció sobre Cassandra, després, el Corifeu afegeix que sent pietat per la sort que ella preveu; la traducció de Pasolini, s'enfoca, en canvi, sobre la pietat, que constitueix l'exclamació incipitària del vers, després el destí no és tan sol “previst” (θεσφάτου), sinó “sabut” («Quanta pietà mi fa questa tua morte, che tu sai» v. 1360 P.). Aquest petit rellicament semàntic amplifica la sensació de pietat que el públic devia percebre vers Cassandra; d'altra banda, com explica Thomson, en aquests versos emergeix amb força la

pietat per Cassandra, ja que Èsquil concentra en ella la compassió que hauríem de sentir, en canvi, per Agamèmnon. Aquesta tendència pasoliniana en eixemplar el tema de la pietat ja s'havia senyalat pel que fa al v. 1341 P., on la pietat és treta del text de manera original³²⁶.

Als versos pronunciats per Cassandra s'hi nota l'insistència sobre si mateixa («No, non voglio cantare / da me la mia veglia funebre»), l'acumulació de negacions com també al v. 1352 P. («No, non guardatemi») que articulen una desesperada requesta, allí als vells d'Argo, aquí fins i tot a si mateixa. L'esment de la mort, en les seves últimes paraules, conclou amb força la *rhesis* de la profetessa, i el tema del "costar així de barat"³²⁷ engendra una oposició contundent entre els termes: indica; la seva mort i el poc que ha costat. El Corifeu³²⁸, llavors, conclou amb quatre versos on plany la sort de la raça humana: el feliç és igualat a l'infeliç per la misèria que emmarca ambdós, l'un com una sombra, l'altre el què dibuix és esborrat per un cop d'esponja humida; i l'omple de pietat més el primer que no pas el segon.

<CO> Ἰὼ βρότεια πράγματ'· εὐτυχοῦντα μὲν 1327
 σκιᾶ τις ἂν πρέψειεν· εἰ δὲ δυστυχοῖ,
 βολαῖς ὑγρώσων σπόγγος ὤλεσεν γραφήν·
 καὶ ταῦτ' ἐκείνων μᾶλλον οἰκτίρω πολύ.

CAPO CORO

Ah povera sorte degli uomini! La loro gioia
 è immagine dipinta: viene il dolore,
 un colpo di spugna, e tutto è cancellato. 1370
 È questo che ne fa insopportabile il pensiero

La traducció de Pasolini s'allunya força de l'original: desapareix el moviment binari del grec, que distingia entre la sort de l'home feliç (una ombra) i la del

³²⁶ Cf. *infra*.

³²⁷ «una schiava / la cui morte gli è costata così poco» (vv. 1366-67) traduiria εὐμαροῦς χειρώματος (v. 1326) que indica una conquesta, feta amb violència, fàcil d'aconseguir.

³²⁸ En els manuscrits seguia parlant Cassandra, l'atribució al Corifeu és de Weil i així imprimeix Mazon, però no tots els estudiosos es troben d'acord: Page, per exemple atribueix aquests versos a Cassandra, com per exemple Thomson i Page.

infeliç (un dibuix que una esponja mullada, d'un cop, esborra) i es queda, una vegada deixada la metàfora de l'ombra, tan sols la de l'esponja, mentre la metàfora de la imatge pintada treta del γραφήν del v. 1329. Que l'esponja sigui mullada és deixat de banda com accessori: la dicció procedeix amb un estil que, molt sec, s'expressa mitjançant una sintaxi paratàctica³²⁹. Però, sobretot, a nivell semàntic, Pasolini crea una nova oposició, que no és entre dos tipus de sort, sinó entre joia i dolor: la imatge dibuixada és esborrada pel dolor, metafòricament indicat pel cop d'esponja. La sort de l'home, doncs és una sola, i és «povera» - adjectiu prenyat de significat a la traducció -³³⁰, tots els homes són reunits en la inutilitat dels seus destins. Pasolini, llavors, fent la màxima del Corifeu més general I pagant el preu de deixar de banda la distinció esquilea, ens fa veure un ésser humà universalment perdut en la inutilitat del tot. A més, s'ha de notar que, com també als versos següents, en lloc de l'expressió "mortals" (βρότεια πράγματα) trobem els "homes". Fins aquí, encara que canviï l'expressió lingüística, el sentit general de la màxima és el mateix, mentre l'últim vers és un afegit tot pasolinià: una vegada omesa la distinció grega entre les dues sorts, traduir la preferència del Corifeu per l'una més que per l'altra ja no tenia cap sentit, doncs crea un vers nou. Conclou, doncs, amb un grau més de dolor: no només la sort de l'home és pobra i s'esborra per un cop d'esponja, sinó també, el pensament d'aquesta terrible veritat és «insopportabile» («È questo che ne fa insopportabile il pensiero», v. 1371 P.).

Com es veu, el pensament del Corifeu és ara del tot diferent en comparació amb el que declarava al principi de la secció de versos. En la esticomítia amb Cassandra encara tenia uns punts fermes, com la importància de l'últim minut, el coratge que revela un esperit fort i, fins i tot, la gràcia celeste del morir amb

³²⁹ Cf. la funció sintàctica del dos punts (v. 1368 P.), la metàfora del cop de esponja com aposició (i en *enjambement*) al v. 1370 P., l'ús de la conjunció coordinativa «e» (v. 1370 P.).

³³⁰ Cf. *Ag.* 478 P., 486 P., 688 P., 706 P., 764 P., 1092 P., 1185 P., 1368 P., 1141 P., 1538 P., 1565 P., 1567 P., 1710 P.; *Cho.* 94 P., 161 P., 167 P., 539 P., 747 P., 982 P.; *Eum.* 108 P., 648 P. i *infra* V, 7.

glòria; ara, tot això és un no res, perdut en la insuportable transitorietat de la sort humana.

El Cor, vv. 1331-42 (=1372-83 P.)

Ara és el Cor sencer que canta, seguint el mateix tema d'infelicitat dels mortals: cap d'ells es pot sadollar; després el foc es mou sobre Agamèmnon, que amb la gràcia divina ha conquerit Troia i ara retorna honorat pels déus. Si ara, però, ha de pagar la sang dels seus pares i, morint ell mateix, causar altres morts, qui, entre els mortals, pot dir que ha nascut amb un destí sense mals?

τὸ μὲν εὖ πράσσειν ἀκόρεστον ἔφνυ 1331

πᾶσι βροτοῖσιν· δακτυλοδείκτων δ'
οὔτις ἀπειπὼν εἴργει μελάθρων,
«Μηκέτ' ἐσέλθης», τάδε φωνῶν.

καὶ τῷδε πόλιν μὲν ἐλεῖν ἔδοσαν 1335

μάκαρες Πριάμου, θεοτίμητος δ'
οἴκαδ' ἰκάνει· νῦν δ' εἰ προτέρων
αἴμ' ἀποτείσει

καὶ τοῖσι θανοῦσι θανῶν ἄλλων 1340

ποινας θανάτων ἐπικρανεῖ,
τίς < τίς > ἂν εὔξαιτο βροτῶν ἀσινεῖ
δαίμονι φῦναι τάδ' ἀκούων;

Non c'è uomo che si accontenti mai
di una vita felice: nessuno

che ci rinunci, nessuno che, schermendosi,
dica: «Ecco ora non chiedo di più». 1375

Quest'uomo da dio ha avuto la grazia
di vincere Troia, e ora, sempre

protetto da dio, ritorna. Eppure,
se deve pagare il sangue
dei padri, morendo, a causa 1380

di tanti morti, e causando altri morti,

chi di noi potrà mai dire

d'esser nato a una vita da non piangere?

El text grec resultava complicat als vv.1331-34 per la metàfora de la cambra: a la bona ventura ningú, vetant-li l'entrada amb el dit llevat, li diu «no entris

més»³³¹; Pasolini simplifica el text i deixa de banda la metàfora, tanmateix n'amplifica el sentit amb la duplicació del tema: «nessuno / che ci rinunci, nessuno che, schermendosi [...]». A més, l'accent és sobre l'home (com a exemple de la humanitat sencera), mentre el grec era indefinit, amb el datiu d'interés *πᾶσι βροτοῖσιν*, “per tot als mortals”³³². Després de l'*incipit* molt fort «Non c'è uomo che», trobem la duplicació esmentada abans «nessuno / che [...], nessuno che [...]», amb un fortíssim *enjambement* al v. 1373 P. que deixant completament aïllat el terme ho subratlla de manera incisiva, juntament amb la mateixa posició al vers següent del segon «nessuno».

A més, per l'escena moderna el concepte de “mortal” no era evidentment prou significatiu, remetent el seu sentit a una esfera, diguem-ne, sociològica i religiosa pròpia del context grec, mentre Pasolini traspasa el sentit grec fins a una dimensió moderna, vàlida per un públic dels anys '60: les referències als “mortals” esdevenen referències a “l'home”; com també al v. 1327 l'exclamació *ὦ βροτεια πράγματ'(α)* esdevenia en Pasolini «Ah povera sorte degli uomini!» (v. 1368 P.)³³³.

També els conceptes d'“accontentarsi” (conformar-se) i “renunciar” són molt moderns, típics d'una societat consumista, mentre, pel que fa al primer cas, l'adjectiu grec *ἀκόρεστος*, indica la “impossibilitat de saciar-se”, usat ara pel dolor³³⁴, ara pel plor en relació a Cassandra³³⁵.

Després de la reflexió general sobre els mortals, es passa, ara en concret, a l'exemple d'Agamèmnon; la connexió, en grec, era donada pel principi del v. 1335 *καὶ τῶδε* que Pasolini tradueix feliçment amb «Quest'uomo» (Mazon perdia la contundència incipitària posant «C'est ainsi qu'à cet homme [...]»), d'una banda conservant la mateixa evidència del grec, d'una altra, canviant el

³³¹ Aquesta és en línia general l'interpretació de Mazon («Du succès les mortels ne se rassasient jamais. Nul n'y renonce et, le doigt levé pour l'écarter de sa demeure, ne lui dit "n'entre plus"»).

³³² Cf. Mazon «les mortels».

³³³ Cf. també el v. 937 P. «Io sono un uomo», on Agamèmnon *deia θνητὸν ὄντα*.

³³⁴ Cf. v. 756 *ἀκόρεστον οἰζύν*, traduït per Pasolini com «infinita miseria» (v. 781 P.).

³³⁵ Cf. v. 1143 *ἀκόρετος βοᾶς*, on Pasolini posa «che canta disperato» (v. 1165 P.).

subjecte de la frase (en grec els μάκαρες, els déus beats): fa d'Agamèmnon el protagonista absolut del discurs. El rei ha hagut la gràcia de vèncer Troia i ara retorna. En grec la condició segons què hauria de pagar la sang dels pares, i morint provocar el càstig d'altres morts, és expressada pel nexes $\nu\tilde{\nu}\ \delta'\ \epsilon\tilde{\iota}$ i el futur³³⁶; Mazon tradueix «Mais» al principi de la frase, mentre Pasolini fa servir el nexes format per la conjunció adversativa-limitativa «Eppure» que, aïllada en fi de vers, dóna molta força al ritme i per la hipotètica «se».

El que segueix resulta una mica complicat, el grec donant possibilitat a diferents interpretacions: Mazon tradueix $\pi\rho\omicron\tau\acute{\epsilon}\rho\omega\nu\ \alpha\tilde{\iota}\mu'$ (α) com «le sang qu'ont répandu ses pères», desenvolupant des de la idea dels “primers” la dels pares, i segueix «[...] et, mourant lui-même, après tant de morts, provoquer d'autres morts, châtement de la sienne [...]»³³⁷; és a dir, interpreta el datiu del v. 1339 $\theta\alpha\nu\omicron\upsilon\sigma\iota$ com una mena de genitiu absolut³³⁸, mentre de la frase $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega\nu\ / \pi\omicron\iota\nu\acute{\alpha}\varsigma\ \theta\alpha\nu\acute{\alpha}\tau\omega\nu\ \acute{\epsilon}\pi\iota\kappa\rho\alpha\nu\acute{\epsilon}\iota$, “causar el càstig d'altres morts”, en treu un força arbitrari «châtiment de la sienne», deslligant $\pi\omicron\iota\nu\acute{\alpha}\varsigma$ del seu genitiu específic $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega\nu\ \theta\alpha\nu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$.

Ara, Pasolini segueix la interpretació de Mazon, però introdueix, amplificat pel políptoton, el tema de la causa: en resulta un text contundent, a prop del grec pel ritme i l'estil, amb el fortíssim políptoton de «morendo...altri morti...altri morti» que correspon al de l'arrel $\theta\alpha\nu-$ e grec, $\tau\omicron\iota\sigma\iota\ \theta\alpha\nu\omicron\upsilon\sigma\iota\ \dots\theta\alpha\nu\acute{\omega}\nu\ \dots\theta\alpha\nu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$; per Pasolini els fets de la casa dels Àtrides són reduïts a una cadena de causa-efecte que articula els crims (i alhora n'és articulada).

La conclusió té molt d'efecte: abans que tot Pasolini hi insereix l'especificació «chi di noi», que no estava ni en grec ($\tau\acute{\iota}\varsigma$), ni en Mazon («Qui donc, qui donc»);

³³⁶ Així imprimeix Mazon, però altres editors, com Page per exemple, hi posan els corresponents subjunctius (conj. Zakas).

³³⁷ La traducció de Riba, en canvi, té l'advantage d' ésser alhora més a prop del grec i expressiva: «Però ara, si ha de pagar la sang vessada abans d'ell, i, morint, després de tants morts, provocar el càstig d'altres morts [...]».

³³⁸ Em sembla més convenient la proposta interpretativa de Medda, que tradueix «ma se ora pagherà il sangue di chi morì prima, / e ai morti morendo pagherà / il prezzo di altre morti» intepretant el datiu com a complement indirecte o d'interés.

el poeta fa el text més patètic, perquè el Cor sencer s'identifica amb la desesperació de no tenir una vida sense plor, però també hi incorpora el públic i l'humanitat sencera. Després, una altra vegada, arrossega el sentit, típicament grec pel seu eufemisme, de la "sort sense dany", ἀσινεῖ / δαίμονι (v. 1341-42), fins a l'expressió «nato a una vita da non piangere»: ara, la idea de la vida en comptes de la de la sort, i la idea del plor en comptes del dany (o del «maux» de Mazon), que són noves i no pertanyen al text d'Èsquil, porten els versos fins a un sentit diferent i més modern. De totes maneres, als versos pasolinians devia operar la suggestió de l'ampla tradició poètica del tema de l'ésser nascut per plorar, immediatament reconduïble, per cert, a Leopardi³³⁹, per citar els exemples més coneguts.

Des del punt de vista estilístic, Pasolini tradueix de manera que el cant del Cor procedeixi per parts fragmentades, el ritme és ara més distès (potser als primers versos, de caràcter general), ara sanglotant (des del 1377 P. fins al 1381 P., reprenent el ritme convuls també del grec), per fer-se raonant als últims dos. La seqüència és dominada per una sèrie continuada d'*enjambment* molt forts, que aïllen els termes clau del sentit a la part final dels versos: ara el «mai» (v. 1372 P.) i el «sempre» (v. 1377) que marquen la dimensió de temps universal dels versos, ara el «nessuno» del v. 1373 P., «sangue» al v. 1379 P. i «causa» al vers següent.

Els crits d'Agamèmnon, el diàleg entre els coreutes, vv. 1343-71 (=1384-1412 P.)

Des de dins s'escolta el crit d'Agamèmnon, ferit a mort. El Corifeu es demana qui ha estat ferit mortalment i, de nou, el rei crida el seu dolor. El Corifeu, per fi, s'adona que es tracta del rei i convoca un consell. Els versos 1348-69 són organitzats per Mazon amb dotze coreutes que donen la seva opinió en respectives parelles de versos on emergeix la confusió i la indecisió dels

³³⁹ El tema, però és un *topos* de la literatura clàssica. Cf. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante per l'Asia*, vv. 39-60, sent, però, el tema operant en tota la seva producció poètica.

coreutes, els últims dos dels quals es mostren encara dubtosos sobre l'ocorregut. El Corifeu, doncs, conclou tota la secció (vv. 1370-71) amb la decisió de conèixer exactament el que ha passat al rei.

Al passatge de l'original cap al text de Pasolini es nota primerament una intensificació de dolor als dos versos que pronuncia Agamèmnon i un to de lúcid enteniment per part del Corifeu:

AGAMENNONE

Mi hanno ferito! Aiuto, sto morendo!

CAPO CORO

Tacete, leggiù qualcuno grida, in agonia... 1385

AGAMENNONE

Aiuto, aiuto! Mi colpiscono ancora!

CAPO CORO

Chi grida è il nostro re, tutto è finito.

Gente, riniamoci in concilio, l'ora è grave.

L'Agamèmnon esquileu pronunciava abans un vers d'analítica precisió, ὦμοι πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω (v. 1343), "Ai de mi! He rebut un cop mortal, endins!", on el dolor del rei és dibuixat per la retòrica del vers, amb el políptoton que ho enfoca tot sobre el cop. Pasolini, en canvi, insereix de manera directa la plena consciència d'Agamèmnon que el cop que ha rebut és mortal, i, doncs, que s'està morint. La forma verbal del gerundi implica que l'acció ha començat però no ha acabat, provocant llavors l'agonia de què parla es al vers següent (a Pasolini). Aquí també, el grec deia una cosa diferent, és a dir σίγα· τίς πληγὴν ἀυτεῖ καιρίως οὐτασμένος; que tenia la idea del "mortalment ferit", esdevinguda, justament, la de la «agonia». El concepte té relevància a la traducció, i Pasolini l'havia introduït als versos, pronunciats per Agamèmnon (vv. 819-20), que parlaven de la ciutat de Troia fumant: allí també, a la imatge de la ciutat que està a punt de morir, junts als últims bufos de riquesa, Pasolini preferia la de la agonía, «La Vendetta, disperata, sopravvive, là dove Troia agonizza sulla cenere, / che ancora fuma, dall'impura ricchezza» (vv. 840-42 P.). Una vegada més, l'explícita referència al ser copejat dues vegades (v. ὦμοι μάλ'

αὐθις, δευτέραν πεπληγμένος v. 1345), esdevé en Pasolini el crit d'ajuda duplicat.

Seguidament, Pasolini afegeix al text dos sintagmes a l'*explicit* dels versos del Corifeu («tutto è finito» i «l'ora è grave») i, també, converteix en cosa certa («Chi grida è il nostro re») el que en grec només semblava haver ocorregut (v. 1346 τοῦργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι βασιλέως οἰμώγμασιν "El crim és fet; *sembla*, pel gemecs del rei")³⁴⁰. Ara, les dues frases lapidàries del final dels versos, també condueixen a la mateixa recerca de certesa, afirmen, tot i que no del tot explícitament, el que ha tingut lloc, «[...] tutto è finito / [...] l'ora è grave». Després segueixen les intervencions del coreutes. Hi ha varies proposicions: cridar els ciutadans al palau, irrompre a dins per sorprendre els assassins a l'acte, fer alguna cosa i no vacil·lar, es constata que s'està preparant per la ciutat la tirania, encara s'incita a no vacil·lar, es dubta i potser sigui millor planejar abans d'actuar, es diu que les paraules no ressusciten els morts, s'incita a no cedir als solladors de la casa per allargar-se la vida, es diu que tot això no és tolerable i que millor morir-se que viure a la tirania; i, finalment, l'onzè coreuta dubta que per uns gemecs s'hagi de concloure que el rei sigui mort; el dotzè reforça el dubte i afegeix que «quan es sap clara una cosa cal indignar-se'n: conjecturar és diferent de saber»³⁴¹. En aquest punt el Corifeu es proposa de saber exactament què ha estat de l'Àtrida.

En Pasolini, es pot notar una mena d'intensificació de la confusió que caracteritza els coreutes, a través ara d'una oposició més marcada entre les propostes d'ells, ara a través d'una més explícita declaració de dubte.

En grec les posicions del quart (vv. 1352-53) i del setè coreuta (vv. 1358-59) no són oposades, un diu que no és l'hora de vacil·lar (τὸ μὴ μέλλειν δ' ἀκμῆ) i

³⁴⁰ En grec es nota com una mena de aposiopesi, és a dir costaria massa al Corifeu admetre el que està passant: també els versos finals de la secció, vv. 1370-71, no es diu explícitament que poster Agamèmnon ha estat assassinat, sinó s'afirma de voler "saber exactament què ha estat de l'Àtrida".

³⁴¹ Així Riba.

l'altre que és pròpi de qui obra planejar abans (v. 1359 τοῦ δρωῶντός ἐστι καὶ τὸ βουλευῶσαι πέρι); en Pasolini, en correspondència d'aquests versos, trobem, en canvi, una total oposició, donada per l'ús del mateix verb ("cal pensar") : resulta que un diu «bisogna / muoversi presto, non è il momento di pensare» (vv. 1393-94 P.) i l'altre, després, «Ho solo confusione nella testa: / e prima di agire, bisogna pensare!». A més, els últims coreutes es demanen perquè per uns gemecs "profetitzar" (μαντευσόμεσθα v. 1367) la mort del rei, mentre en Pasolini el dubte resulta eixamplat i l'enfoc és una mica diferent: «Sì, ma perché senza altra prova che un grido / voler esser certi della morte del re?» (vv. 1407-08 P.), on l'encertar se substitueix al profetitzar; i, sobretot, mentre que el dotzè coreuta acabava amb una màxima, σάφ' εἰδότας χρὴ τῶνδε θυμοῦσθαι πέρι / τὸ γὰρ τοπάζειν τοῦ σάφ' εἰδέναι δίχρα (vv. 1368-69), "Quan se sap clara una cosa cal indignar-se'n: conjecturar és diferent a saber", Pasolini la interpreta com una acció pròpia dels vells d'Argo: «Ancora non sappiamo di che cosa indignarci, / lo immaginiamo soltanto, non lo sappiamo!», fent el dubte més gran perquè són ells mateixos que no saben i que estan en plena confusió, no es tracta gens d'una norma de sentit comú.

Els versos finals esborren totalment el rebuig a pronunciar les coses amb els seus noms, i al vers amb l'aposiopesi τρανῶς Ἀτρείδην εἰδέναι κυροῦνθ' ὅπως. (v. 1371), "saber exactament què ha estat de l'Àtrida" Pasolini ho explicita tot «La sola cosa che ci resta da fare / è sapere di certo se Agamennone è morto».

Des del punt de vista estilístic, s'ha de senyalar la retòrica fortament exclamativa (fet força obvi en uns versos com aquests) i la forta al·literació dels vv. 1391-92 P. «Io penso invece che dobbiamo *accorrere noi, / cogliere l'assassino con l'arma ancora in mano*».

En conclusió, en grec s'esmenta dues vegades el règim tirànic que es tem s'instaurarà en Argo, al v. 1335 i al v. 1365 (τυράννις), Pasolini, tanmateix, ho tradueix com «tirannia» la primera vegada, mentre que pel que fa a la segona

(πεπαιτέρα γὰρ μοῖρα τῆς τυραννίδος) fa servir el concepte de “vergonya”:
«la morte m’è piú dolce della gogna!» (v. 1406 P.).

Clitemestra s’enfrenta al Cor: la seva defensa de l’assassinat

La reina, ara, després dels crits del rei que es mor, es troba sola, enfrentada al Cor: s’obre la porta de la casa i es veuen, a terra, els cadàvers d’Agamèmnon i de Cassandra, mentre Clitemestra té una espasa a la mà. Comença ella mateixa a parlar, i ho farà per deu vegades en resposta al Cor, abans que entri en l’escena Egist (v. 1577). El diàleg comença amb versos recitatius (Cl. vv. 1372-98, Co. vv. 1399-1400, Cl. vv. 1401-06), i segueix com un diàleg líric-epirrematic amb el Cor. Tota l’escena es desenvolupa de manera que a vegades la reina, al principi orgullosa i menyspreant, sembla vèncer el debat, el Cor retreient-se en si mateix quan ella esmenta la llei del contracanvi i nomena la *dike* de la seva filla. A partir d’un moment, de fet, els dos ja no comuniquen: el Cor parla d’Hèlena i de l’*eris* de la casa (vv.1448-61), Clitemestra li respon solament sobre Hèlena (vv. 1462-67) i el Cor reprén el seu lament dirigit al *daimon* de la casa (vv. 1468-74), com si ja no escoltés la reina. Atés que el Cor no respon, sembla adhuc que els dos es reconciliïn, quan Clitemestra esmenta, també ella al tema del *daimon* de la casa (vv. 1475-80); però, de sobte, el ritual funerari que escau al rei fa esclatar com una onada emotiva al Cor, que doncs, ataca de nou: Clitemestra onora el *daimon* que ha destruït la casa (vv. 1481-96). La reina esmenta llavors el dimoni d’Atreu; el Cor, tot admitint la complicitat d’aquest dimoni, però, hi afegeix la voluntat d’ella. La reina, llavors, una altra vegada agressiva intenta defensar’s encara mitjançant Ifigènia, i encara la llei del contracanvi posa en dificultat el Cor. Una vegada més l’emotivitat produïda en el Cor pels rituals funeraris provoquen un altre atac contra la reina: ara és el Cor que fa servir la llei del contracanvi i l’argument de la *Dike*; a Clitemestra no li

queda res més que ser condescendent, i termina amb el propòsit de treure de la casa el "furor d'homicidis mutus"³⁴².

Thomson, de què Pasolini llegia el comentari, sembla haver influït força pel que fa a l'interpretació del personatge: considera Clitemestra com una dona de "passional natura", el seu odi sortint de l'amor; parangonada a Lady Macbeth, naturalment depravada, Clitemestra emergeix, en canvi, com una dona que ha sigut depravada per les condicions de la seva vida, quedant-se noble a despit de la seva depravació³⁴³.

vv. 1372-98 (= 1413-38 P.), Clitemestra

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!	1415
Questo incontro, da tanto tempo lo sognavo: finalmente é venuto, vittorioso: e ora resto, qui, dove ho ucciso, sulla mia opera compiuta.	1420

La traducció pasoliniana, en veritat, no s'allunya força del text d'origen, tot i que alguns particulars semblen eixamplar la característica de personatge fort i convençut de la seva raó que resulta ser Clitemestra en aquest moment.

L'incipit és molt fort, amb la proclamació del no avergonyar-se ara; ben mirat, també al grec ressaltava el verb, posat en *explicit* del v. 1373 (πολλῶν πάροιθεν καιρίως ειρημένων / τἄναντί' εἶπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι), doncs Pasolini, de fet, s'apropa a la dicció del grec³⁴⁴, donant més força a un element deixat de

³⁴² Segueixo en la interpretació general de l'escena les consideracions de Di Benedetto 1978.

³⁴³ Cf. Thomson, 1966 I, 30 i 31.

³⁴⁴ El posar en *incipit* un element que en grec estava subratllat pel fet de trobar-se en fi de vers és un procediment que es veu sovint a la traducció i que demostra l'atenció de Pasolini per la dicció grega; cf. *infra*, V, 448, sobre els molts llocs on Pasolini ofereix una versió millor de la de Mazon.

banda per Mazon, on tota l'evidència és posada sobre la necessitat de Clitemestra de complir la seva acció³⁴⁵.

L'esment del «dovere» es lliga a la següent *rhexis* de la reina, on ella presenta Agamèmnon mort per la seva mà «com'era mio pieno diritto» (v. 1445 P.); mentre que allí el grec tenia l'esment de la *dike* (v. 1406 ἔργον δικαίας τέκτονος referit a la mà assassina), al vers examinat «dovere» (v. 1414 P.) tradueix l'adverbi grec καιρώς (v. 1372) que indica més la conveniència d'el que demanaven les circumstàncies que no pas un fet lligat al deure o al dret³⁴⁶. Llavors, Pasolini, traslladant el pla de les mentides de Clitemestra des del de la necessitat, del convenient, fins al del "deure", la fa més convençuda del seu dret a matar el marit: el "deure" té un graó més de constricció a l'acció, implicant-ne una connotació, diguem-ne, més èticament justificable, que no pas la necessitat. Als versos que segueixen (1415 P. ss.) es veu plenament la visió que de Clitemestra tenia Pasolini: és una dona que ama - i odia - fortament³⁴⁷; l'esment de l'amor i de l'odi procedeix per cert de l'interpretació de Thomson i de la traducció de Mazon juntament³⁴⁸, mentre que el grec tenia la parella oximòrica ἐχθρός / φίλος que indicaria més pròpiament la parella "amic/enemic"; de totes maneres, l'expressió pasoliniana reforça la imatge d'una Clitemestra "passional": el verb grec πορσύνω "preparar", era traduït per Mazon en «assouvir» ("preparar a satisfer" per Riba), doncs indicant una acció que implica una arribada a un punt final, justament la satisfacció, mentre que el pasoliniana «dar sfogo» té la connotació d'una acció que es libera de sobte amb fúria i sense control.

³⁴⁵ Mazon tradueix «La nécessité tout à l'heure m'a dicté bien des mots: je ne rougirai pas de mentir».

³⁴⁶ Mazon havia «nécessité» i Riba tradueix «Del molt que suara he dit per al meu propòsit, no m'avergonyaré de dir ara el contrari».

³⁴⁷ Cf. sobre el personatge de Clitemestra, *infra*, V, 437-40.

³⁴⁸ Cf. Mazon «Lorsque, sue ceux qu'on hait en semblant les aimer, on se prépare à assouvir sa haine».

La pregunta que segueix en grec és resolta en una exclamació. El text d'Èsquil es presentava difícil, posant com a hipòtesi retòrica la frase ara esmentada (Riba: «Perquè, si no, el qui es prepara a satisfer el seu odi contra els qui odia fent veure que els estima, ¿ com entravessaria a prou altura els filats de la Perdició perquè poguessin més que un salt?»); és a dir, Clitemestra diu que ha hagut de fingir, perquè sinó, com podria haver sobrepassat tots els obstacles qui es prepara a satisfer l'odi?

Com es veu, Pasolini ho simplifica tot i, deixant de banda els metafòrics filats de la perdició i la pregunta retòrica, posa una més senzilla constatació: quan algú es prepara a prorrompre amb odi no hi ha cap obstacle que pugui fer-li difícil l'èxit! L'exclamativa d'una banda resol la dificultat textual, però d'una altra subratlla encara més l'apassionament ferotge de Clitemestra.

La reina és vista des de la perspectiva de ser victoriosa, celebra el seu triomf amb un èmfasi ara contingut, quasi, diguem-ne, com un caçador que posa el peu sobre la seva víctima: el grec era força difícil (vv. 1377-78) amb una frase nominal i una expressió molt condensada ἐμοὶ δ' ἀγῶν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι / νίκης πάλαισμι' ἀρ' ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μὴν. Al primer vers trobem el datiu d'interés amb què Clitemestra enfoca toda l'atenció sobre ella mateixa, i la forma nominal οὐκ ἀφρόντιστος que, amb la forta litote, s'imposa com predicat verbal «aquest encontre, no he deixat de meditar-lo fa temps» (Riba); després es diu que ara va venir (ἀρ' ἦλθε) una vella lluita de νίκης, per cert amb temps (σὺν χρόνῳ γε μὴν).

Ara, tot i que Mazon imprimeixi una conjectura seva (v. 1378 πάλαισμι' ἀρ'), el text no resulta gens segur i alguns editors es lliuren a les *cruces*, mentre altres proven de resoldre el problema textual per via conjetural³⁴⁹; de totes maneres, amb el text de Mazon, ens trobem amb un νίκης πάλαισμα que hauria d'indicar la venjança, com es veu a partir de la traducció del francès: «Cette

³⁴⁹ West posa una *crux* després de νίκης παλαϊας que és la forma tradita, Page posa νείκης (Heath) i conserva παλαϊας, i no posant alguna interpunció després del vers precedent, pot interpretar com un genitiu referint-se a ἀγῶν «frutto di un'antica contesa» (trad. Medda).

rencontre-là, longtemps j'y ai songé: elle est donc venue, la revanche - enfin!»³⁵⁰. Pasolini resol brillantment la dificultat inserint el tema de la victòria: d'una banda manté la suggestió del text grec - tot i que filològicament de manera incorrecta - d'una altra l'enriqueix amb la contundent al·literació «finalmente è venuto, vittorioso» (v. 1419 P.); la solució resulta no tan sols una eina estilística, sinó que opera també a nivell de la construcció del personatge de Clitemestra, vista i percebuda - per ella mateixa i pel públic, almenys fins ara - en la seva autocelebració de la victòria. La retòrica del vers següent, fragmentada en petits sintagmes i per l'*enjambement* del vers precedent, va en la mateixa direcció, de celebració lapidària, «[...] e ora resto, / qui, dove ho ucciso, sulla mia opera compiuta», on es pot notar una *climax* en la significació dels determinants de lloc (que ja estava en grec): el lloc on estàn els cadàvers d'Agamèmnon i de Cassandra és ara «qui», ara «dove ho ucciso» i, finalment, donant sentit al tema de la conclusió victoriosa, «sulla mia opera compiuta». S'ha de notar que el grec tenia ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις (v. 1379, traduït per Mazon «et je demeure où j'ai frappé: cette foi, c'est fini!») on ἔπαισα val "he colpit", traslladat per Pasolini en «ho ucciso» (v. 1420 P.), doncs portant l'acció fins al seu resultat final.

La descripció de l'acció assassina, vv. 1383-92, té en Pasolini un ritme concitat i ràpid alhora, molt clar en els gests que Clitemestra recorda:

Οὕτω δ' ἔπραξα, καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνήσομαι,
 ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον·
 ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
 περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν,
 παίω δέ νιν δίς, κὰν δυοῖν οἰμώγασιν
 μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα, καὶ πεπτωκότε
 τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός
 Διὸς νεκρῶν Σωτήρος, εὐκταίαν χάριν.
 οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρυγάνει πεσῶν,

1385

³⁵⁰ Riba, del qual ja s'ha citat el primer vers, traduïa «la lluita de revenja ha vingut, a la fi!», següint de manera clara la interpretació de Mazon.

κακφυσιῶν ὄξειαν αἵματος σφαγὴν
βάλλει μ' ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου, 1390
χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσον ἢ διισδότω
γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.

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 1425
lui s'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, 1430
mi ha tutta bagnata con le sue gocce oscure,
dolci, per me, come quelle della rugiada
che piove nel seno dei boccioli aperti.

Clitemestra estén sobre Agamèmnon «unes malles sense sortida, com una xarxa de peixos - una mala riquesa de roba»³⁵¹. L'expressió πλοῦτον εἴματος κακόν, traduïda per Mazon com «une robe au faste perfide», esdevé en Pasolini «vesti di sacrilego fasto», on, si l'esment del fast ve de Mazon, el “sacríleg”, en canvi, resulta tot pasolinià. L'adjectiu es lliga de manera directa amb el v. 1105 P. on Cassandra deia la casa dels Àtrides «casa sacrilega» (μισόθειον, v. 1090) i, en general, amb l'inserció de termes lligats a la religió que es nota a la part final de la tragèdia³⁵², quasi com si Pasolini volgués fer encara més fosca aquesta part del drama mitjançant el recurs a l'esfera semàntica d'una religió vista com arcaica, màgica, i sempre de signe negatiu (“sacríleg”)³⁵³.

Després la reina descriu exactament els cops que cauen sobre el rei: dos, i a més el tercer i final cop, com ofrena votiva a Zeus salvador dels morts. Els versos

³⁵¹ Riba.

³⁵² Cf. al v. 1092 P. «povera blasfema» dit pel Cor a Cassandra, l'esment del «terrore religioso» (v. 1156 P.) en les paraules del Cor referit al poder de les profecies.

³⁵³ Cf. també les referències de la nota anterior: la religió és constantment percebuda o per la trasgressió vers ella (el sacrilegi, la blasfèmia) o per una costringició negativa (el terror que imposa).

són dominats per un feroç sarcasme: el tercer cop remet a l'ús de dedicar la tercera libació a Zeus Salvador i, a més, Clitemestra, poc abans, subratllava que el rei va amollar els seus membres en només dos gemecs (v. 1384)³⁵⁴.

Pasolini deixa de banda la referència, massa contextualitzada en la religió grega, de la tercera libació i s'estima més la idea de la reiteració posant «l'ho colpito *ancora*» (v. 1427 P.). Tal repetició és marcada per la duplicació del mateix sintagma al mateix vers «due volte», mentre el grec feia servir un'expressió poliptotica (v. 1384 *παίω δέ νιν δίς· κὰν δυοῖν οἰμωγμάτοι*), que, seguida pel «ancora» ara esmentat, dóna la idea de la determinació i de la implacable absència de pietat en l'acció de la reina. Els crits d'Agamèmnon, els *δυοῖν οἰμωγμάτοι*, són resolts amb el gerundi «due volte urlando», posat en fi de vers en *enjambement* amb el seu verb «lui si è accasciato», que ben concretitza la imatge dels membres que s'amollen (*μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα* v. 1385), respectant alhora l'ordre del discurs grec. La caiguda d'Agamèmnon, *πεπτωκότι* (v. 1385) esdevé «come fu in ginocchio» (v. 1426 P.); es nota una tendència a la reificació dels gestos: les accions genèriques, com l'amollar-se dels membres o del caure a terra, resulten més enfocades. concretament, en “l'ajupir-se” i en el “caure agenollat”. L'espectador “veu” amb precisió, doncs, a les paraules de Clitemestra, el rei que cau sota els cops. També després, quan ella diu que “caigut, vomita alshores la seva ànima” (v. 1387 *οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρυγάνει πεσών*), la Clitemestra pasoliniana ens posa sota els ulls l'escena, remarcant la posició d'Agamèmnon, no tan sols “caigut”, sinó «bocconi»: «Egli ha esalato l'anima, bocconi, il sangue / [...]» (v. 1429 P.); la posició a dins del vers del determinant i la contraposició que engendra amb el lèxic elevat d'“exhalar l'ànima”, ho subratllan de manera evident. L'estar ajupit d'aquesta manera ens fa veure un rei sense autoritat, sense honor, menyspreat³⁵⁵. Després,

³⁵⁴ Mazon intensifica aquest sarcasme posant «et, sans un geste, en deux gémissament».

³⁵⁵ El caure de genoll escau a un rei menys que un genèric “caure”; la Clitemestra de Pasolini aparenta parlar amb més sarcasme.

la reina pasoliniana dirà que ell ha mort en silenci (v. 1487 P.)³⁵⁶, doncs estimant com no res els dos crits. Ara, com ben remarca l'*enjambement* entre els vv. 1429-30 P., la sang ho protagonitza tot. En grec el text és condensat per una dicció metonímica. Al v. 1389, *κᾶκφυσιῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγῆν*, la reina diu que Agamèmnon, caigut, exhala la seva ànima "i bufant una violenta *σφαγῆν* de sang, em copeja amb gotes esquitxants (*ἐρεμνῆ ψακάδι*) de rosada sagnant (*φοινίας δρόσου*)". Mazon interpretava *σφαγῆν*, que literalment val "matança", traduïent «il crache alors son âme, et le sang qu'il rejette avec violence sous le fer qui l'a percé» i remetia a una nota a peu de pàgina³⁵⁷. Doncs llegeix *σφαγῆν* com a metonímia per l'arma feta servir per Clitemestra i introdueix l'esment al "ferro" que el fereix³⁵⁸; així, també, tradueix Pasolini que, però, resol la metonímia ferro-ganivet, «il sangue / schizzando sotto il coltello che l'ha ferito» (v. 1430 P.)³⁵⁹. Continua simplificant la metàfora de la rosada³⁶⁰ i canviant el verb de l'acció: la sang d'Agamèmnon «mi ha tutta bagnata con le sue gocce oscure» (v. 1431 P.), on el color "obscur" és encara tret de Mazon, mentre el verb dóna més evidència a la imatge de Clitemestra, ella "xopa" (i «tutta») de sang. La sang que xopa és una imatge recursiva en la traducció³⁶¹ i ja s'havia senyalat quan Cassandra veia la casa «tutta bagnata di sangue» (v. 1345 P.) i pel v. 1038 P. «Ah, il nero sangue che bagna / la terra [...]», que està lligat de manera evident amb el vers en examen: allí, al tercer estàsım, el Cor es demanava -

³⁵⁶ La mort en silenci és tretada de Mazon, «Lui, est tombé sans un mot»

³⁵⁷ A la nota feia referència al v. 1149 on Cassandra plorava el seu destí d'esperar "el partiment al doble tall d'un glavi".

³⁵⁸ Riba segueix Mazon en general, però s'en destaca objectivant la *σφαγῆν* en la ferida sufrida per Agamèmnon «i exhalant un doll furent de *la seva gola partida*».

³⁵⁹ El verb "schizzare" reprén més a prop la idea continguda en *ὀξεῖαν* i augmenta la forta al·literació en sibilant.

³⁶⁰ Pasolini, doncs, perd una part de la comparació amb la imatge rural següent, que era anticipada per l'esment de la rosada.

³⁶¹ Cf. també l'esment tot pasolinian de Clitemestra que haurà de «morire nel sangue» (*Cho.* 529 P.) en les paraules d'Orestes i, en les paraules de Clitemestra, iròniques, la «melma di sangue» de la qual Orestes s'hauria tret fora refugiant-se cap Estrofi (v. 670 P.). Cf. *Ag.* 759 P., 1038 P., 1345 P., 1431 P.; *Cho.* 529 P. («morire nel sangue»), 670 P., 817 P., 834 P.; *Eum.* 245-46 P., 362 P., 869 P., 985 P.

retòricament - com es pot cridar en les venes la *negra sang*, una vegada *caiguda* per terra; es tracta (de manera irònicament tràgica, perquè el Cor encara no sap res) de la sang d'Agamèmnon, com subratlla la correspondència lexical entre els versos (μέλαν αίμα v. 1020 - φοινίας δρόσου v. 1390; πεσόν v. 1019 - πεσών v. 1388). Pasolini conserva la correspondència entre els dos passatges, potser, adhuc, de manera més exacta que no pas el grec, usant el mateix verb i la mateixa notació del color de la sang (v. 1038 P. «nero sangue» - v. 1431 P. «gocce oscure»)³⁶².

Més endavant es desenvolupa la metàfora de la φοινίας δρόσου: Clitemestra s'alegra per aquestes gotes que la toquen com el sembrat s'alegra per l'aigua que prové de Zeus, en l'època en què esclaten les beines.

Pasolini no tradueix amb un verb referit a Clitemestra mateixa, com en grec (χαίρουσαν οὐδὲν ἥσσον ἢ "gaudint no menys que"), i enfoca tota l'atenció sobre les gotes de sang, construint els versos amb la forta oposició entre el final de vers «oscure» i el principi del següent «dolci»; el contrast es desenvolupa als dos versos successius: la descripció "bucolica" en grec ocupava un vers (v. 1392) deixant espai als sentiments de Clitemestra al vers precedent (v. 1391), mentre en Pasolini la descripció del sembrat i de la pluja que l'alegra resulta eixamplada en dos versos, marcats per una dicció justament plàcida i dolça. Alguns elements són trets de Mazon, com la idea del «seno dei boccioli» («au sein du bouton» que traduiria κάλυκος ἐν λοχεύμασιν), però la *lexis* resulta original per la placidesa ara esmentada i per l'inserció de la imatge de la pluja.

Després, la reina torna a parlar als vells d'Argo i, amb un to de menyspreu, s'en fot d'ells («che a voi piaccia o no», v. 1435 P.); amb un «me ne vanto» (v. 1434 P.) que recorda una mica el «me ne frego» de la retòrica mussoliniana (i poc que després serà un «non me ne importa», v. 1443 P.), comença a remarcar la

³⁶² En comparació amb el «noires» de Mazon, la notació «oscure» de Pasolini n'amplifica el sentit, perquè l'adjectiu, a parte del color, també implica una idea més amplia de qualitats (la no comprensió per exemple).

culpabilitat d'Agamèmnon, que hagué al seu retorn d'engollir el crater de mals que havia volgut omplir; la traducció segueix força de prop el grec i el francès:

«Ecco i fatti, notabili di Argo: me ne vanto,
che a voi piaccia o no. Se libare s'un morto 1435
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 fiato.»

vv. 1399-1400 (=1439-40 P.), el Cor

Θαυμάζομέν σου γλῶσσαν, ὡς θρασύστομος,
ἦτις τοιόνδ' ἐπ' ἀνδρὶ κομπάζεις λόγον. 1400

Mi stupisce il linguaggio spudorato
con cui ti fai vanto di una colpa

El Cor es troba desorientat i no conseguix altra cosa que estupor vers el llenguatge de la reina, ella que “parla amb pompa” (κομπάζεις λόγον) sobre el cos d'un marit. Com es veu Pasolini concretitza el cos matat d'Agamèmnon (ἐπ' ἀνδρὶ) directament en la «colpa»; així el Cor, desorientat a Èsquil perquè veu el seu rei mort - i l'expressió ἐπ' ἀνδρὶ conté alhora la idea de èmfasi, “sobre un home com ell” -, en Pasolini es presenta ja amb un to acusatori, ja que comença des d'ara a desenvolupar el discurs de la culpa de Clitemestra.

vv. 1401-06 (=1441-45 P.), Clitemestra

La Clitemestra pasoliniana resulta molt arrogant, amplificant la dicció ja agressiva del grec:

Mi tratti come una povera donna impazzita:
ma a chi lo sa, senza tremare, ripeto: 1442
che mi si approvi o no, non me ne importa.
Ecco Agamennone, ucciso dalla mia mano, 1444
com'era mio pieno diritto. Ora sai ogni cosa.

D'entrada, el grec ἀφράσμονος (v. 1401), traduït per Mazon amb «une femme irréflechie», esdevé «una povera donna impazzita», on l'ús de “povera” com aquell de “impazzita” testimonia el recurs a un lèxic baix, típic de quin ataca

amb menyspreu³⁶³; el mateix adjectiu en «il tuo cuore impazzito» poc després ho farà servir el Cor en relació a Clitemestra. Encara, es troba una expressió força baixa per la acumulació pronominal «non me ne importa», que es lliga amb el «me ne vanto» del v. 1434 P. Als dos versos finals Pasolini omet de traduir ἐμὸς πόσις (vv. 1404-05), en posició relevant als versos grecs i que qualificava com a més greu el crim fet contra el marit, mentre tradueix amb més evidència l'esment del dret, que en Èsquil s'havia mitjançant la perífrasi ἔργον δικαίας τέκτονος (v. 1406), pròpiament "obra de just artífex", que esdevé «com'era mio pieno diritto».

El diàleg líric-epirremàtic entre el Cor i Clitemestra, vv. 1407-1576 (=1446-1631 P.)

El Cor encara es mostra estupefacte, es pregunta (en Pasolini hi ha una exclamació) quina verinosa menja o quin beuratge hagi pres la reina per poder pensar de tallar de banda les execracions del poble; des d'ara ella serà sense pàtria, una avorrició pel seu poble (vv. 1407-11=1446-52 P.).

Pasolini simplifica les expressions difícils del grec (hi ha problemes textuais al v. 1409) i fa acabar el petit cant d'aquests versos amb una lapidarietat que ja estava en grec (vv. 1450-52 P. «[...] Ormai / tu sei senza patria / la tua città ti rinnega»). Clitemestra respon amb un altra llarga *rhexis* (vv. 1412-25=1453-66 P.) en què, recordant la matança d'Ifigenia - no anomenada directament -, reganya el Cor per no haver jutjat de la mateixa manera Agamèmnon quan va matar la seva filla. El tema del contacanvi és el punt més fort de la seva defensa i recorda l'actitud del rei en sacrificar la jove filla:

³⁶³ Hi ha un ús distintiu en la traducció dels termes "pazza" i "folle", el primer sempre enfocant expressions de menyspreu (cf. 627 P. de Clitemestra, com ara, sobre la consideració dels altres vers ella mateixa, v. 1078 P. dit per Clitemestra de Cassandra, v. 1163 P. referit pel Cor a Cassandra, v. 1469 P. referit pel Cor a Clitemestra), el segon en contextos més elevats (cf. vv. 758 P. i 759 P. com traducció de ὄβρις). L'adjectiu "povero/a" resulta usat ara amb commiseració (en el context de la guerra vv. 478 P., 486 P., 688 P., 706 P.; referit als crits de Cassandra, v. 1185 P.; a la sort dels homes, v. 1368 P.), ara amb distant ironia (v. 1092 «povera blasfema» dit pel Cor de Cassandra). Cf. Ag. 478 P., 486 P., 688 P., 706 P., 764 P., 1092 P., 1185 P., 1368 P., 1141 P., 1538 P., 1565 P., 1567 P., 1710 P.; Cho. 94 P., 161 P., 167 P., 539 P., 747 P., 982 P.; Eum. 108 P., 648 P. i *infra* V, 7.

vv. 1414-18 (=1455-58 P.)

οὐδὲν τότ' ἀνδρὶ τῶδ' ἐναντίον φέρων,
ὄς οὐ προτιμῶν, ὥσπερ εἰ βοτοῦ μόρον, 1415
μήλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν,
ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλτάτην ἐμοί
ᾠδῖν', ἐπωδὸν Θρηκίων ἀημάτων.

Ma, contro di lui, tu hai taciuto, un giorno, 1455
quando, freddo, come scegliesse dal gregge
una pecora, ha ucciso la figlia, il mio cuore,
per scongiurare il vento della Tracia...

En el passatge des del grec fins a Pasolini el rei sembla més cruel: el ser οὐ προτιμῶν, «insouciant» en Mazon, esdevé «freddo»; alhora desapareixen els elements descriptius: Clitemestra diu, amb una mena de aposiopesi, que es tractà com del fat d'una bestia (ὥσπερ εἰ βοτοῦ μόρον), quan els ramats sobreixen d'ovelles llanoses (μήλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν) i, després, amb tota la brutalitat possible, hi ha la frase molt senzilla, ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, “sacrificà la seva filla”; Pasolini, en canvi, posa des del principi el rei com a subjecte de tot i, ometint els elements del fat de la bestia i del raimat, despulla la dicció fins a fer-la brutal en la seva evidència, freda com el rei mateix: «una pecora», en principi de vers i en *enjambement*, es troba a la mateixa posició de «quando, freddo» i n'eixemplà el sentit; a més, sent «pecora» i «filla» al mateix vers, la dolorosa identificació és fa evident. Encara, Ifígenia és dita “el dolor més estimat de les meves entranyes”; «il mio cuore» de Pasolini la porta a una dimensió afectiva més propera per un públic modern.

En la part final de aquests versos (vv. 1421 ss.) Clitemestra es fa encara més agressiva que abans, fins a amenaçar el Cor.

vv. 1462-66 P.

[...] Ma tu minaccia, 1462
minaccia pure! Però ricorda che solo
la forza vale: se vincerai, sarò tua.

Ma se dio diversamente decide, imparerai
troppo tardi a giudicare con giustizia.

La traducció no s'allunya gaire des del text de sortida, a part que per la repetició que, com es veurà, és tret característic de ambdós els personatges del diàleg.

El Cor, ara, reacciona a la vegada amb violència i ataca la reina amb el mateix argument de la llei del contracanvi (vv. 1471-73 P. «[...] Disonorata, / senza un amico, ti toccherà / pagare male su male»). Una vegada més, Clitemestra prova a ferla servir per ella mateixa, evocant de nou la matança de la seva filla; segueix amb la proclamació arrogant de la seva satisfacció en matar Agamèmnon i Cassandra:

vv. 1431-47=1474-90 P.

Καὶ τήνδ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν·
μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην,
Ἄτην Ἐρινύν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ,
οὐ μοι Φόβου μέλαθρον ἐλπίς ἐμπατεῖ,
ἕως ἂν αἴθη πῦρ ἐφ' ἐστίας ἐμῆς
1435
Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί·
οὗτος γὰρ ἡμῖν ἀσπίς οὐ σμικρὰ θράσους.
Κεῖται γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος,
Χρυσηῖδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίῳ·
1440
ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος
καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε θεσφατηλόγος
πιστὴ ξύνεννος, ναυτίλων γε σελμάτων
ἰσοτριβῆς. Ἄτιμα δ' οὐκ ἐπραξάτην.
ὁ μὲν γὰρ οὕτως, ἢ δέ τοι κύκνου δίκην
1445
τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον
κεῖται φιλήτωρ τοῦδ', ἐμοὶ δ' ἐπήγαγεν
ἀνὴρ παροψώνημα τῆς ἐμῆς χλιδῆ.

Non vuoi sentire il pegno dei miei giuramenti?
Per la Giustizia che ha vendicato infine mia figlia,
1475
per la Morte e l'Erinni cui ho votato quest'uomo,
mai, mai entrerà in questa casa la paura,
finché a difendere il fuoco del mio focolare,
ci sarà Egisto, il mio leale protettore:

è dietro a lui che io mi sento sicura. 1480
 Ed eccolo qui sulla polvere, chi mi umiliò,
 tesoro di Criseide, là sotto Troia!
 E accanto a lui, la schiava, la maga,
 la sua concubina, che condivise il letto
 e condivide ora la cuccia sulla nave dei morti. 1485
 Ognuno ha ottenuto ciò che meritava.
 Lui, caduto in silenzio, lei, come un cigno,
 ha cantato il suo ultimo canto, e, qui distesa,
 accanto a lui, come in un letto nuziale,
 sparge l'aroma che corona il mio trionfo. 1490

Clitemestra es fa fort de la δίκη de la seva filla i crida en el seu jurament també *Ate* i *l'Erínis*; Pasolini resol el concepte de *l'Ate* en el de la Mort i subratlla la determinació de la reina mitjançant la repetició «mai, mai [...]» (v. 1477 P.).

La figura d'Egist és dibuixada per la Clitemestra pasolinià amb una concessió més a l'esfera dels sentiments que no pas en grec (o millor, en comparació a com sona per un home modern una traducció literal del grec): en Èsquil (v. 1437) hi ha una metàfora per la qual Egist és assimilat a un escut “no petit de audacia per a nosaltres” (ἡμῖν plur. maiestatis) i Mazon eixampla el concepte expressat pel datiu d'interés, «Il est le large bouclier en qui je mets mon assurance»³⁶⁴; Pasolini augmenta encara més l'idea de confiança, passant-se de la metàfora i voltant tota la frase en la perspectiva de seguretat de Clitemestra: «è dietro a lui che io mi sento sicura» (v. 1480 P.); l'intensificació donada per l'ús dels pronoms personals (lui, io, mi) i la menció mateixa de la seguretat porten la significació fins a una esfera d'afecte que no hi havia en grec.

D'una banda, doncs, Egist, i de l'altra, de sobte, un altra vegada el rei assassinat (i Cassandra): en grec és introduït per l'evidència del jeure a terra, κεῖται (v. 1438 i, en anafora, al v. 1446) i per la qualitat d'haver ultrajat “aquesta dona”; Pasolini amplia i especifica amb l'esment de la pols l'acció de jeure i convert l'anomenació indirecta (γυναικὸς τῆσδε) en directa amb el pronom personal:

³⁶⁴ Riba tradueix «ell és el escut, no pas esquifit, de la nostra confiança».

«Ed eccolo qui sulla polvere, chi mi umiliò» (v. 1481 P.)³⁶⁵. L'esment de la pols, a part de enfocar l'atenció en la terra (ja en Mazon «Le voilà donc à terre»), hi junta el concepte de la pèrdua: en la traducció la pols resulta objectivitzar la derrota, com al v. 360 P. on «Quelli, sulla polvere» es refereix als cossos dels guerrers derrotats a Troia i al v. 846 P., on Troia és «un'intera città ridotta in polvere»³⁶⁶; l'esment de la pols, ambdues les vegades, no estava ni en grec ni en Mazon.

Pasolini insisteix en remarcar deicticament la posició dels cossos, Cassandra és «accanto a lui»; segueix l'enumeració de noms que li dona la reina («la schiava, la maga, / la sua concubina, che condive il letto» vv. 1483-84 P.). Resalta de manera clara l'intenció de subratllar el menyspreu arrogant de Clitemestra en la traducció de τερασκόπος (v. 1440, "intèrpret de prodigi"³⁶⁷) en «maga» que sona com a una ridiculització de nivell baix. El que vé després és traduït lliurement per Pasolini: Cassandra, que era la concubina d'Agamèmnon, «condive ora la cuccia sulla nave dei morti» (v. 1485 P.). El grec feia servir un'expressió no del tot clara³⁶⁸ des de la qual Mazon treu el sentit que Cassandra havia compartit amb Agamèmnon el jaç com abans compartia el banc en la mar³⁶⁹; Pasolini manté la idea del jaç i de la nau, però crea la imatge nova de la «nave dei morti» (v. 1485 P.).

Els dos, ara, són recordats en la seva mort, per oposició; la Clitemestra esquilea lliura en mig vers la mort d'Agamèmnon (v. 1444 ὁ μὲν γὰρ οὕτως, "ell com he dit") i dedica a Cassandra tres versos i mig (1444-47), mentre Pasolini, procedint des de Mazon, remarca el silenci del rei³⁷⁰, construint una

³⁶⁵ La conjunció «Ed» al principi de vers és emfàtica i engendra un procediment irònic.

³⁶⁶ La imatge de la pols com resultat de la derrota és comú (valgui com exemple el famós vers manzoní sobre Napoleó del *Cinque maggio*, vv. 47-48 «due volte nella polvere, / due volte sull'altar»). Cf. sobre l'estil compòsit de Pasolini, *infra*, V, 447-51.

³⁶⁷ Així Riba; Mazon havia «le devineresse».

³⁶⁸ ἰστοριβής és conjectura de Pauw.

³⁶⁹ Cf. Mazon «la voilà donc, fidèle, partageant maintenant sa couche, comme elle avait déjà partagé son banc en mer!».

³⁷⁰ Cf. Mazon «Lui, est tombé sans un mot. Elle, au contraire, comme un cygne»

fora oposició entre la mort d'Agamèmnon, en silenci, i la de la profetessa, cantant com un cigne. Una vegada més, remarca la xarxa de notacions deictiques, «[...] e, qui, distesa, / accanto a lui, come in un letto nuziale» (vv. 1488-89 P.), convertint la imatge ferotgment irònica de l'amant que jeu (v. 1446 κεῖται φιλήτωρ) en la, potser encara més feroç, del llit nupcial. L'últim vers, força lliure³⁷¹, exemplifica, amb una dicció potser massa complicada pel elevat nivell metafòric, tota la arrogancia de Clitemestra: la profetessa ara destesa diffon un aroma que corona el seu triomf («sparge l'aroma che corona il mio trionfo», v. 1490 P.).

El Cor és una altra vegada desorientat, invoca la mort, recorda el seu rei, la follia d'Hèlena i de les vides perdudes a Troia, el coronament de sang que no es renta; conclou que hi havia a la casa una Discòrdia (Ἔρις) per la miseria d'Agamèmnon. De fet, el Cor no aporta al diàleg ningú element dialèctic, es retreu en si mateix i en el seu dolor, deixant, pel moment, Clitemestra victoriosa amb les seves raons.

La traducció de Pasolini s'allunya força de l'original, com ja s'havia senyalat pel que fa a altres seccions de versos de fort impacte emotiu (cf. per exemple el tercer estàsim); no gensmenys reeix a transmetre una inquietud que, tot i que amb mitjans expressius diferents, s'apropa de manera contundent a Èsquil - un Èsquil, diguem-ne del secle XX.

vv. 1448-61=1491-1507 P.

Φεῦ, τίς ἄν ἐν τάχει, μὴ περιώδυνος,
μηδὲ δεμνιοτήρης,
μόλοι τὸν αἰεὶ φέρουσ' ἐν ἡμῖν 1450
μοῖρ' ἀτέλευτον ὕπνον, δαμέντος
φύλακος εὐμενεστάτου καὶ
πολλά τλάντος γυναικὸς διαί·
πρὸς γυναικὸς δ' ἀπέφθισεν βίον.

³⁷¹ En grec la notació ἐμοὶ δ' ἐπήγαγεν, v. 1446, introduïa el sarcasme segon que Agamèmnon hauria dut Cassandra a Clitemestra per augmentar la pompa de la reina.

Ἰὼ <ἰὼ> παράνους Ἑλένα
μία τὰς πολλάς, τὰς πάνυ πολλάς 1455
ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ,

νῦν τελέαν πολύμναστον ἐπηνθίσω
δι' αἶμ' ἀνιπτον ἧτις ἦν τότε ἐν δόμοις 1460
ἔρις ἐρίδματος, ἀνδρὸς οἰζύς.

Ah, una morte, per me!

Una morte improvvisa, incosciente,
senza agonia - che venga
a darmi per sempre la pace!

Lui è morto, lui, che buono, 1495
su noi vegliava, lui,
che per una donna ha sofferto tanto,
e, per una donna, ha perduto la vita.

Ah, Elena, la tua follia!

Quante anime, quante, quante anime, 1500
hai perduto laggiù!

E qui ora, conseguenza suprema,
questa corona di sangue che non si lava.

Erano le Erinni

asserragliate in questa casa, 1505

erano le Erinni

intente a perdere quest'uomo!

L'expressió tricòlica ἐν τάχει, μὴ περιώδυνος, / μηδὲ δεμνιοτήρης (vv. 1448-49) adjectiva la μοῖρα, la sort: el Cor desitja un destí ràpid, sense dolor, sense llit d'espera, que li doni un somni per sempre (ἀεὶ) sense fi (ἀτέλευτον). Pasolini concentra el sentit, duplicant la «morte»³⁷² i sobretot simplificant el nucli conceptual del somni³⁷³, que esdevé «per sempre la pace». L'adjectivació tricòlica és resolta brillantement amb l'expressió al·litterant «improvvisa, incosciente», on el segon terme arrosega el sentit de "sense dolor", fins a una esfera de significació lligada (aquí superficialment) al món psíquic: no tan sols l'absència de dolor, sino la absència de percepció, rendeix la mort soportable. També l'esment de l'absència del llit és sintetitzat per «senza agonia» (v. 1493

³⁷² "Mort" per "destí" procedeix per Mazon: «Las! quelle mort viendra, rapide, sans souffrance aiguë, sans lit d'agonie».

³⁷³ Cf. Mazon, «le sommeil que rien n'interrompt ni ne termine».

P.) que, per cert, procedeix des de Mazon, «sans lit d'agonie», però és fet més directe per l'omissió del particular del llit.

En la part que es refereix a Agamèmnon Pasolini estudiantament repeteix el pronom personal, totes tres les vegades en un lloc relevant del vers (vv. 1495-96 P.): l'aposició a dins del vers, subratllada per la interpunció, és un recurs privilegiat pel poeta italià per destacar un terme³⁷⁴. A la perífrasi del “domar” Pasolini substitueix l'evidència de «Lui è morto» i desenvolupa la imatge del “guardià bondados” en «lui, che buono / su noi vegliava»; l'accumulació pronominal (*lui-noi*) institueix en les paraules del Cor una relació més directa i afectiva entre ell i el rei. El ritme de la repetició sona, em sembla, quasi a litúrgia, sent el termes disposats de manera similar a la plegaria del *Gloria*³⁷⁵.

L'antítesi següent és traduïda amb eficàcia: les frases resulten eixugades com en grec i el lèxic ve de Mazon, que, però, posa un superflu «manteinant» («celui qui tant souffrit pour une femme et, maintenant, par une femme perd la vie!»), decididament omès per Pasolini³⁷⁶.

El lament desencadenat pel record d'Hèlena és molt fort. La repetició obsessiva del pronom interrogatiu «quante» (també en posició forta, entre comes) i de «anime» produeix un vers de gran intensitat emotiva, «Quante anime, quante, quante anime» (v. 1500 P.); potser comparable amb la del grec: en μία τὰς πολλάς, τὰς πάνυ πολλάς / ψυχὰς ὀλέσασ' (vv. 1455-56) la fortíssima al·literació del primer vers segueix al segon gràcies a l'*enjambement* i produeix

³⁷⁴ Cf., per exemple, Ag. 1487 P. «Lui, caduto in silenzio, lei, come un cigno», Ag.1429 P. «egli ha esalato l'anima, bocconi, il sangue», Ag. 1500 P. «Quante anime, quante, quante anime», també Ag. 953 P., 1609 P., Cho. 300 P., 503 P., 584 P., 723 P.

³⁷⁵ Cf. el tricolon «Perché tu solo il Santo, tu solo il Signore, tu solo l'Altissimo». Cf. el ressò evangèlic de Ag. 1018 P., la «mortale passione» de Cho. 19 P.; també «tabernacolo» a Eum. 306 , 668 P., 923 P.; «osanna» a Eum. 999 P., 1008 P., 1019 P.1051 P. i *infra*, V, 446-47.

³⁷⁶ A vegades Mazon sembla introduir elements superflus, que gairebé semblen glosses explicatives, cf. també pel que feia al v. 1444 ὁ μὲν γὰρ οὕτως, ἡ δὲ τοι κύκνου δίκην, on Mazon advertia la necessitat d'explicar el nexa adversatiu i tradueix: «Lui, est tombé sans un mot. Elle, au contraire, comme un cygne»; Headlam també complicava la dicció («while she, after carolling swan-like her last dying lamentation, he [...]»). Pasolini reprén Mazon, però hi treu el nexa, nogensmenys atenent que resalti el contrast «Lui, caduto in silenzio, lei, come un cigno» (v. 1487 P.). Cf. *infra*, V, 448.

una sensació fonica on els termes es confonen en un plor continuat. Mazon, en canvi, de manera una mica opaca ententava donar força al vers mitjançant una determinació quantitativa: «Ah! Hélène, folle Hélène, qui, suele, as détruit sous Troie, des centaines, des milliers de vie...!». La determinació de lloc (ὑπὸ Τροίᾳ), desapareix davant a la terribilitat del desastre i esdevé un genèric «laggiù».

Hi ha com un moment de pausa, ara, en la constatació de l'irreparabilitat dels fets, il·l·el ritme, en Pasolini, es fa de sobte raonant; el Cor deia que ara Hèlena (però es pot llegir Clitemestra també) s'ha posat com una corona de flors (ἐπιηρθίσω), suprema (τελέαν), inoblidable (πολύμναστον), que no es pot entar de la sang. La dicció grega és difícil per la concentració de conceptes, la "corona", en veritat, és alludida pel verb "encoronar-se" de manera que, de fet, no hi ha objecte, sinó tan sols una successió de adjectius; Page imprimeix entre *cruces*, mentre Mazon, subratllant la dificultat textual només que pel vers següent, tradueix: «Tu as donné à ton œuvre un suprême, inoubliable couronnement, en rependant un sang impossible à laver»³⁷⁷. Pasolini elabora el text de Mazon: remarca la concretesa deíctica («E qui, ora» v. 1502 P.) i introdueix el concepte de "conseqüència suprema" com a aposició de la corona, que és feta per sang que no es renta (E qui ora, conseguenza suprema, / questa corona di sangue che non si lava»). El nexa é molt complicat a nivell metafòric: «questa corona di sangue» - una altra vegada amb el pronom deíctic - reuneix en si la imatge de la victòria bruta de sang i que alhora ferà ensagnar (i, per cert, de manera directa evoca la imatge de la corona d'espines que taca de sang la cara). Però sobretot la inserció del sintagma «consequenza suprema» ens porta de manera més directa a la idea de la cadena de assassinats en la casa dels Àtrides, anticipant el tema del destí de la casa.

³⁷⁷ Cf. les traduccions de Riba «Ara t'has posat la suprema, la inoblidable flor, amb una sang que no es renta», i de Medda «ora infine ti sei ornata della corona più piena, che a lungo sarà ricordata».

El Cor segueix, reconeixent que devia de ser-hi en la casa, doncs, una *Eris* («Querelle» a Mazon) establerta per la misèria d'un espòs³⁷⁸; Pasolini construeix un text nou: identifica l'*Eris* amb les Erínies i crea un ritme fortament patètic, després el moviment raonant d'abans, que accelera el dolor del Cor mitjançant la repetició al·litterant del mateix vers «Erano le Erinni» (v. 1504 P. i 1506 P.), a què segueixen, respectivament, dos versos que formen en una *climax* de gravetat: les Erínies eren ben tancades en aquesta casa (v. 1505 P., però l'italià "asserragliarsi" val molt més), eren les Erínies que maldaven per perdre aquest home (v. 1507 P., encara els pronoms demonstratius).

Clitemestra no respon, ara, sobre l'*Eris*, mentre ho fa en relació a l'invocació a la mort i a Hèlena:

vv. 1462-67 (=1508-14 P)

Non chiamare la morte,
 se questa angoscia ti soffoca,
 non infuriarti contro Elena, 1510
 come se sola colpevole,
 essa avesse perduto tante anime,
 e avesse aperto ora sul fianco
 una ferita che non si rimargina!

On en grec es trobava un greu dolor (v. 1463 βαρυνθείς) i en Mazon un més genèric «coup», Pasolini introdueix el tema de la "angoixa": els personatges de la tragèdia són, de fet, "angoixats", segons el tall "psicoanalític" que li dona³⁷⁹; el verb "asfixiar-se" va de consecüència, escaient a la sensació, justament, provocada en un subjecte ansiós. De totes maneres, respecte al grec, que s'expressava a través del participi (βαρυνθείς), hi ha un ampliament del tema mijançant la construcció d'una frase entera. A més, Clitemestra qualifica com violenta la consideració del Cor vers Hèlena: el grec feia servir l'esment del κότος (κότον ἐκτρέψης, v. 1464), doncs, la ira, que Mazon traduïa de manera

³⁷⁸ Ara Mazon admet la dificultat textual.

³⁷⁹ Cf. Ag. 13 P., 113 P., 453 P., 490 P., 670 P., 881 P., 894 P., 1188 P., 1244 P., 1344 P., 1509 P.; Cho. 93 P., 347 P., 503 P., 998 P. («ansia»); Eum. 138 P. («ansia»), 440 P., 525 P. i cf. *infra* V, 16-10.

El Cor, com si Clitemestra no hagi pronunciat res, continua con la seva, és a dir, amb el lament dirigit al *daimon* de la casa, del què les germanes Hèlena i Clitemestra serien l'eina.

La traducció segueix de prop el text francès, però amb petits canvis semàntics; per exemple, l'expressió grega "exerceix un poder (κράτος [...]κρατύνεις, amb un evident políptoton) que m'esgarrapa el cor (καρδιόδηκτον)", difícil de traduir amb la mateixa força expressiva, és resolta a través de la duplicació del predicat: «per trionfare, per incenerirci» (v. 1518 P.), on a la idea del triomf segueix la de la cendra, com si es tractés d'una ciutat conquistada i feta cendra: i justament així era dibuixada Troia a les paraules del *Agamèmon* pasolinià (vv. 841 P.) - en grec hi havia l'esment del fum. Després d'un triomf (i es veu que tots els triomfs a dins de la tragèdia són, en fi, desastres) hi ha la cendra.

Ara el Cor fa una comparació amb un corb enemic (ἐχθροῦ) a dalt d'un cadàver, que es vanta de cantar un cant de victòria. El text és difícil; queda oberta la discussió sobre qui és el corb (el *daimon* o Clitemestra) i s'ha perdut una paraula al final del v. 1474, probablement un adjectiu referit al cant. Pel que fa a la primera dificultat, Mazon interpreta amb el *daimon* com a subjecte³⁸¹, mentre que al segon cas integra la traducció amb «son chante < de victoire>!».

Pasolini segueix Mazon en la interpretació del *daimon*, intensificant molt la dicció: la repetició de «eccoti [...] eccoti» (v. 1519 P. i v. 1520 P.), una vegada més³⁸², és directament relacionada amb la intenció de lligar els versos amb l'evidència de l'escena, donant als actors la possibilitat d'indicar i de fer veure al públic on es trobin, concretament, les coses del drama (i al lector d'imaginar l'escena). No és un cas, doncs, que mentre en grec es creava la imatge del corb a dalt d'un cadàver, en Pasolini aquesta imatge sigui transportada a la realitat física de l'escena, a dalt de la porta de la casa, «sulla porta del palazzo», on

³⁸¹ De fet, imprimeix en el v. 1473 σταθεῖς dels mss. Interpretant, per contra, amb Clitemestra com a subjecte s'hauria de acollir la conjectura de Stanley σταθεῖς', com fa Page.

³⁸² A la discussió d'aquesta secció de versos s'ha subratllat l'ús de pronoms deíctics que "posen a sota dels ulls" (de l'espectador i del lector) l'esdeveniment tragic. Cf. *infra* V, 13.

efectivament es desenvolupava aquest diàleg. Pasolini trobava aquesta interpretació al comentari de Thomson, on el estudiós anglés es declarava a favor de la conjectura δώματος de Karsten al v. 1472 (Mazon imprimia σώματος)³⁸³; és veritat la imatge del cadaver es convertia en la realitat del cadaver d'Agamèmnon, però, amb l'esment de la casa, l'incombència de l'esperit maligne s'expandiria sobre tota la casa (doncs també pel que fa a tota l'acció de les *Coèfores*) i no tan sols referit al cadaver del rei³⁸⁴.

La sensació d'incombència aparenta augmentada pel canvi de l'adjectiu referit al corb: "enemic" en Èsquil (ἐχθροῦ) i «de malheur» en Mazon, és «scuro» en Pasolini - i l'adjectiu resulta reforçat per ser en anàstrofe amb el seu nom -, la foscor sent identificable de manera directa com a presagi de fets dolents.

També el vers final resulta nou i original. El corb no es vanta de cantar (ὕμνεϊν ἐπεύχεαι) "segons l'ús", com enten Mazon³⁸⁵, un cant de victòria, sinó «canta, rauco, un canto di gioia» (v. 1521 P.) La posició de «rauco», entre comes i a mig vers, és relevant i freqüentment utilitzada per Pasolini³⁸⁶; l'adjectiu, del tot autònom de Mazon i de Untersteiner, d'una banda indica la qualitat concreta del cant que el corb produeix, ronc, d'una altra, a nivell metafòric, opera com a mal presagi, remetent a tota la sèrie de cants disarmonics de la tragèdia, com ara el cant de les Erínies, ἄνευ λύρας...θρηῆνον (v. 990-91), sense lira, «senza strumento» (v. 1011 P.), ara i amb el νόμον ἄνομον (v. 1142) de Cassandra, «canzone amara» (v. 1164 P.) en Pasolini.

Al final de la secció, Pasolini hauria pogut retenir l'esment de la victòria que trobava en Mazon - i ja s'ha senyalat que el tema de la victòria i del triomf és de

³⁸³ Cf. Thomson 1960, II, 110.

³⁸⁴ Cf. encara Thomson 1960, II, 110 «the δαίμων is envisaged as an incubus in the house (1468, cf. 1481-82)».

³⁸⁵ Mazon imprimeix ἐννόμως que és llició de t i val "segon la llei", doncs "conform a l'ús", mentre els escoliis i el codex T *post correctionem* portaven ἐκνόμως, "de manera discordant", que aquí aparenta molt més raonable, també perquè institueix un paral·lel molt relevant amb el θρηῆνον ἄνευ λύρας de les Erínies en el tercer estàsım.

³⁸⁶ Cf. Cf. Ag. 1487 P. «Lui, caduto in silenzio, lei, come un cigno», Ag1429 P. «egli ha esalato l'anima, bocconi, il sangue», Ag. 1500 P. «Quante anime, quante, quante anime», també Ag. 953 P., 1609 P., Cho. 300 P., 503 P., 584 P., 723 P.

manera evident reforçat per Pasolini³⁸⁷ - hi posa, però, el tema de la joia: «il tuo canto di gioia!» (v. 1521 P.). Ara, el concepte de la joia recorre tota la tragèdia: marca l'espera del senyal de foc per part del misstager³⁸⁸ i de Clitemestra³⁸⁹, Hèlena mateixa sembla “una joia” quan arriba a Troia³⁹⁰, la joia subratlla el tema del retorn del rei³⁹¹ i la joia dels homes és una “imatge pintada”³⁹². Sobretot, però, aquesta joia remet de manera clara al tercer estàsım: després l'esment del cant sense lira de les Erinies, el Cor afirma que ha perdut «ogni gioia, ogni speranza» (1013 P.)³⁹³. La joia, perduda pel Cor passa, de manera inquietant - i exemplar -, al corb fosc que canta ronc (el *daimon* dolent que està a dalt de la casa); retornarà, la joia, pel camí exemplar que s'acompleix a la trilogia, existencial i polític alhora, només al final de les *Eumènides*³⁹⁴.

vv. 1475-80 (=1522-29 P.)

Clitemestra, just després del discurs del Cor sobre el corb, subratlla que finalment ha corregit el seu parer: és justament aquest el Geni que tre vegades s'ha engreixat de la raça³⁹⁵. Ara, entre els dos personatges aparenta ser-hi una relativa calma, quasi com si ambdós foren d'acord que la desgràcia de la família procedeix des d'aquest *daimon*.

³⁸⁷ Cf. sobre el v. 1518 P. «per trionfare, per incenerirci».

³⁸⁸ Cf. v. 24 P. i 26 P.

³⁸⁹ Cf. v. 621 P. i 629 P.

³⁹⁰ Cf. v. 767 P.

³⁹¹ Clitemestra diu que es gusta la joia del retorn d'Agamèmnon, una joia que el destí no pot vèncer; i Cassandra la anomena ironicament; cf. v. 918 P. i v. 1268 P.

³⁹² Cf. v 1368 P.

³⁹³ El sintagma és del tot pasolinià i no ha correspondència ni al grec ni a Mazon

³⁹⁴ La joia gairebé sempre esmentada de manera irònica, la joia es ferà “de veritat” només al final de les *Eumènides*: la joia, com l'amor han de passar tot el procés de la trilogia per ser, circularment, recobrades. Aquest camí, es veurà, és del tot paral·lel al desenvolupament polític; cf. *infra*, V, 456-60.

³⁹⁵ «d'ell ens ve la passió de llepar sang que es cria al nostre ventre. Abans que hagi cessat el mal antic, ja surt un nou abscess» (Riba).

La traducció de Pasolini resulta feta sobre la de Mazon³⁹⁶, mentre s'en allunya en la part final de la seqüència, on el segon oferia una traducció una mica anodina:

[...].ἐκ τοῦ γὰρ ἔρωσ
αἱματολοιχὸς νείρη τρέφεται,
πρὶν καταλήξαι
τὸ παλαιὸν ἄχος νέος ἰχώρ. 1480

Fu lui, nelle nostre viscere,
a nutrire questa sete di sangue,
sempre nuovo, benché sanguini ancora
la piaga vecchia, per la nuova voglia.

Mazon, de fet, traduïa «C'est lui qui, dans nos entrailles, nourrit cette soif de sang. Avant même qu'ait fini le mal ancien, un abcès nouveau apparaît». Com es veu Pasolini, com ell, redueix el sintagma ἔρωσ αἱματολοιχὸς a una genèrica «sete di sangue», però n'amplia el concepte als versos següents, on s'esmenta l'incessant passió que engendra un sempre nou desig de sang, a través ara de l'inserció de «sempre nuovo» referit a «sangue» i ara de la concessiva «benché sanguini ancora». A més, en grec el v. 1480 sona molt fort per l'oposició entre τὸ παλαιὸν ἄχος ("el mal antic") i el νέος ἰχώρ ("el nou abscess"), articulada per l'al·literació i atenyda pel acostament dels termes contrastius, amb l'el·lipsi del verb per el segon sintagma (νέος ἰχώρ roman sense verb); era difícil abastar la mateixa força expressiva i s'havia de resoldre la frase nominal. Mazon i Riba introdueixen un predicat verbal (l'un «apparaît», l'altre «surt»), mentre Pasolini, que tradueix en versos, doncs amb més llibertat de forçar l'expressió lingüística, introduïx una nova frase «benché sanguini ancora», deixant-se oberta l'opció de concloure amb un vers interament nominal, «la piaga vecchia, per la nuova voglia» que, tot i que digui una cosa una mica diferent del grec, dona al text una

³⁹⁶ Ambdós interpreten el στόματος γνώμην ("el parer dels teus llavis") del v. 1475 com "error" i ambdós ometen la referència a les tres vegades (τριπάρχυντον v. 1476). Per cert, pel que fa a Pasolini l'omissió d'aquesta última referència s'ha de assimilar a l'omissió de l'esment del tercer cop sobre Agamèmnon (v. 1386), que al·ludia a l'ús de la tercera libació.

contundència expressiva (i contrastiva) molt a prop d'Èsquil. La substitució del contrast *mal antic ~ nou abscess* per el de *plaga vella ~ nou desig* reforça el tema del desig de sang. Clitemestra, ara, s'està preparant a allunyar de si mateixa la responsabilitat del seu acte (cf. als versos següents, vv. 1497-1503=1546-53 P.), i la de Pasolini posa l'accent sobre el fet que l'esperit maligne té una gana de sang que es repeteix a l'infinit. Llavors, la introducció de Pasolini al v. 1525 P. del pronom possessiu al costat de la raça («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!»), que no estava en grec, subratlla el punt de vista d'una Clitemestra que es mostra notablement afectada pel *daimon*. El mateix passa amb el v. 1526 P. on les entranyes resulten per la reina «le *nostre* viscere». Clitemestra, doncs, intenta mostrar-se com a "víctima" (la casa i ella) del esperit, i encara més a Pasolini, on el recurs als pronoms possessius acosten la desgràcia de la casa a la de ella.

vv. 1481-96 (=1530-42 P.)

El Cor, continuant les paraules de la reina, canta la maldat del esperit de la casa i l'omnipotència de Zeus; però, de sobte, retorna la desesperació pel rei mort i, paral·lelament, la ira contra Clitemestra.

Ἥ μέγαν, <ἧ μέγαν> οἴκοις
 δαίμονα καὶ βαρύμηνιν αἰνεῖς,
 φεῦ φεῦ, κακὸν αἶνον ἀτη-
 ρᾶς τύχας ἀκόρεστον·
 ἰὼ ἰή, διαὶ Διὸς
 1485
 παναιτίου πανεργέτα·
 τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται;
 τί τῶνδ' οὐ θεόκραντόν ἐστιν;
 Ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ,
 1490
 πῶς σε δακρῶσω;
 φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω;
 κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῶδ'
 ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων.
 ὦμοι μοι, κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον
 1495
 δολίῳ μόρῳ δαμείς <δάμαρτος>

ἐκ χειρὸς ἀμφιτόμῳ βελέμῳ.

CORO

Oh, senza pietà per questa casa, 1530
odio puro, è lo spirito che evochi
con atroci parole. E, oh dolore,
col consenso di dio:
che tutto vuole e tutto compie.

Niente, senza di Lui, 1535
accade tra gli uomini.

Niente che non sia opera Sua.

CAPO CORO

Signore mio, mio povero signore,
come ti piangerò?

Cosa dirà il mio devoto cuore? 1540

Sei lì, su questo tessuto di ragno,
un'empia mano ti ha lasciato senza vita.

CORO

Ah, tu te ne stai lì su un letto
indegno di te, una furia improvvisa
di tradimento ti ha straziato. 1545

La traducció posa l'accent sobre l'odi que s'engendra des de l'esperit, que resulta connotat pel ser "sense pietat" (μέγαν δαίμονα) i, justament, "odi pur" (βαρύμηνιν). Com es veu, Pasolini transporta els qualificatius grecs fins a un nivell que pertany més a l'esfera dels sentiments que per ell pertanyen al món fosc i irracional de la societat d'Agamèmnon, que no pas a la de la terribilitat, sobretot pel que fa al primer; sent el segon adjectiu més difícil d'interpretar analíticament, Pasolini s'està d'una precisió poc profitable i li dona una significació que, encara que no segueixi de prop el grec, en reprèn la força expressiva, «odio puro»³⁹⁷.

Le «atroci parole», en canvi, resulten una inserció del tot pasolinià, no havent res de similar ni en grec ni en Mazon: l'atrocitat és un tret característic del

³⁹⁷ Es noti que, per cert, el grec βαρύμηνις era de difícil traducció, indicant la profunditat de l'odi; Mazon posava «creul dans ses rancunes» i Riba, seguint-lo «cruel en les seves rancúnies».

personatge de Clitemestra, vista com atroç, abans, per Cassandra («atroce cagna», v. 1258) i ara pel Cor³⁹⁸.

Després, en grec hi havia una exclamació perifràstica, κακὸν αἶνον ἄτ- / ηῤῶς τύχας ἀκόρεστον (vv. 1483-44), que val, més o menys, “trista lloança de ruïnosa sort insadollable” i qu Pasolini redueix en un «oh dolore» (v. 1532 P.). El joc de paraules següent, διαὶ Διὸς (v. 1485) que indica en Zeus la causa de tot, és desenvolupat en «col consenso di dio» (v. 1533 P.), mentre Mazon posava «par Zeus». El déu resalta de manera forta, una vegada eixemplada l’expressió condensada. El déu és, de fet, el protagonista absolut d’aquests versos: en lloc de les preguntes retòriques del grec, que contribuïen a fer el Cor desesperat, Pasolini s’estima més un estil lapidari i sec fet de afirmacions, a nivell estilístic subratllades per l’anàfora «Niente [...] niente» (v. 1535 P. i v. 1537 P.) i per un ritme força ràpid. Els versos, doncs, aparenten quasi una litúrgia (cf. la repetició) que testimonia la dominació absoluta del déu; això es lliga, d’alguna manera, a l’esment que sonava una mica estrany del «terrore religioso» de què parlava el Cor al v. 1156 P. En lloc del *pathos* grec hi ha una firme consciència que tot es resol en déu. L’excés d’emotivitat del corifeu és fort: el pensament retorna al rei mort i a com es podrà plànyer. Ara sí, les preguntes es fan encalçants. L’invocació «signore mio» (v. 1538 P.) és repetida i invertida, amb l’inserció del adjectiu “pobre”, tan important al lèxic pasolinià de la tragèdia³⁹⁹; la força senzilla del grec, que feia servir la duplicació (v. 1513 Ἴὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ) resulta transposada amb efecte.

El rei - segueix el lament del Cor - jaç en un ordit d’aranya, exhalant la vida en una impia mort; el llit és innoble, el rei domat per una mort traidora, sota l’arma de doble tall feta servir per la má de Clitemestra (v. 1520 ἐκ χειρὸς ἀμφιτόμος βελέμνος).

³⁹⁸ Sobre el tema de l’atroçitat, cf. *Ag.* 112 P., 152 P., 180 P., 399 P., 494 P., 1175 P., 1258 P., 1532 P.; *Cho.* 983 P., 1020 P.; *Eum.* 644 P. i *infra*, V., 443.

³⁹⁹ Cf. *Ag.* 478 P., 486 P., 688 P., 706 P., 764 P., 1092 P., 1185 P., 1368 P., 1141 P., 1538 P., 1565 P., 1567 P., 1710 P.; *Cho.* 94 P., 161 P., 167 P., 539 P., 747 P., 982 P.; *Eum.* 108 P., 648 P. i *infra*, V., 443.

Pasolini barreja els termes i l'esment de la má compareix on no hi era (v. 1542 P.), mentre que és omès, juntament al de l'arma, als versos finals pronunciats pel Cor, on estava en grec (v. 1520); Pasolini insereix el concepte de «furia improvvisa / di tradimento» (vv. 1544-45 P.), que reforça la idea de la violència sobtada de Clitemestra, la reina domada per la passió, com és dibuixada al llarg de la tragèdia⁴⁰⁰. No és gens casual, llavors, que a Pasolini hi hagi un canvi de subjecte: Clitemestra, la «furia improvvisa» és l'auctora de l'acció («ti ha straziato»), mentre en grec Agamèmnon, subjecte passiu, era “domat per una mort traidora”. La mateixa Clitemestra, al final d'aquest diàleg, reprendrà el terme, aquesta vegada present en grec (cf. μανίας v. 1576), per descriure la cadena de crims («furia di reciproci omicidî» v. 1631 P.) que ella voldria allunyar. L'ús del verb “straziare”, que no troba correspondència amb el grec δαμάζω (v. 1495), subratlla aquesta fúria excessiva i sobtada que concretitza el cos esgarrapat del rei.

Els versos 1489-96 (=1538-45 P.) es repeteixen iguals poc abans en grec (vv. 1513-20) i en Pasolini (1566-73 P.), marcant la urgència emotiva del Cor davant el cadaver del rei.

vv. 1497-1503 (=1546-53 P.)

Clitemestra, ara, intenta defender-se com pot: que el Cor no pensis que ella sigui l'esposa d'Agamèmnon, en realitat és l' *ἀλάστωρ*, l'esperit venjador d'Atreu que ha obrat oferint Agamèmnon com a paga pels infants. Pasolini tradueix així:

Come puoi dire che l'assassina son io?
 Io non so neanche se sono la sua sposa...
 Sotto la figura della sposa
 di questo morto, è il vecchio,
 il nudo spirito, 1550
 vendicatore dell'ospite di Atreo,
 che è tornato qui

⁴⁰⁰ Cf. sobre el personatge de Clitemestra, *infra*, V, 437-40.

a saldare il conto della prima colpa.

els primers versos resulten força diferents comparats sigui amb el grec, sigui amb Mazon: en grec no hi havia l'explicitació de l'assassí, sinó, amb una mena d'aposiopesi, que ja s'ha senyalat, l'esment de l' ἔργον, la "obra"⁴⁰¹; i, sobretot, pel que fa el que segueix (v. 1498), μήδ' ἐπιλεχθῆς Ἀγαμεμνονίαν εἶναί μ' ἄλοχον, es nota l'intenció de canviar el text. En grec es tractava de l'exortació, dirigida al Cor per part de Clitemestra, a no creure que ella fora l'esposa d'Agamèmnon; Pasolini, donant la volta a la frase, en fa una afirmació en què dubta ella mateixa: el subjecte, fort («Io» al *incipit*), és Clitemestra que amb una retòrica arterosa fa servir tota una sèrie d'expressions dubitatives («Io *non so neanche se sono la sua sposa...*» v. 1547 P., amb els punts suspensius)⁴⁰² per fer sorgir el dubte en el seu interlocutor. Després, la reducció del teixit verbal fa més directa la dicció: παλαιὸς δριμύς ἀλάστωρ (vv. 1500-01, «l'antique, âpre Génie vengeur») esdevé «il nudo spirito / vendicatore» (vv. 1550-51 P.)⁴⁰³. El tema del sacrifici de l'home per venjar els infants (vv. 1502-03) es resol en el més genèric, i directe, «a saldare il conto della prima colpa» (v. 1553 P.).

vv. 1505-20 (=1554-70 P.)

Al escoltar això el Cor es fa violent i amb una sèrie de preguntes retòriques incalçants demana a la reina com pot dir-se no culpable («innocente» v. 1554 P.); finalment, utilitza contra ella la llei del contracanvi; la traducció de Pasolini té ben en compte el francès, llevat que per l'inserció de l'adjectiu "pobre" referit a la sang dels infants, «come / il loro povero sangue reclama» (v. 1565 P.)⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Cf. v. 1497 ἀρχεῖς εἶναι τόδε τοῦργον ἐμόν, «Tu prétends que c'est là mon ouvrage» (Mazon).

⁴⁰² Cf. de pas, la forta al·literació en sibilant.

⁴⁰³ El sintagma, correspon, per la sequedat d'expressió, a l'«odio puro» amb què al v. 1531 P. es definia l'esperit.

⁴⁰⁴ Cf. *infra*, V, 443.

Després, es repeteix el cant a dalt del mort ja analitzat precedentment (cf. 1538-42 P.).

vv. 1521-29 (=1574-82 P.)

Pasolini deixa de banda els primers dos versos (vv. 1521-22), amb problemes textuais, amb què la reina reprenia les paraules del Cor (οὐδ' ἀνελεύθερον οἴμαι θάνατον / ~-~ τῶδε γενέσθαι), traduïts per Mazon amb «Indigne, non! son trépas même ne l'aura pas été»⁴⁰⁵; després la Clitememestra pasolinià fa llarg ús de pronoms possessius per fer la desgràcia més a prop d'ella: la casa, doncs, (v. 1524, οἴκοισιν), esdevé «la nostra casa» (v. 1575 P.).

La reina torna amb àmfasi a recordar la seva filla, ara anomenada, suprema defensa, amb el seu nom; posa l'accent al seu dolor de mare (més que en la brutalitat de la mort de la filla) dient-li ἐμὸν ἐκ τοῦδ' / ἔρνος ἀερθέν τὴν πολύκλαυτόν τ' Ἴφιγενεΐαν (vv. 1524-25), «beau fruit que j'avais de lui, mon Iphigénie tant pleurée». Pasolini ampliant el to pietós de mare tradueix: «Al dolce frutto del mio seno, / l'eternamente pianta Ifígenia» (vv. 1576-77 P.), on tant la “dolçesa”, com l’“eternitat” i el nom posat en *explicit* (corresponent a l'*incipit* del grec) en fan dos versos de notable tendresa; el adjectiu “dolç” no estava en grec i, tot i que ja Mazon ampliava la imatge amb «beau», resulta una inserció de Pasolini, dirigida a “entendrir” la figura de la noia, com resultarà als vv. 1609-13 P. («Solo Ifigenia, lei, la tenera / figlia [...]»). Després Clitemestra es torna de nou arrogant com al principi i amonesta el rei mort que no s'en vagi tan superb a baix, «tra le ombre» (v. 1580 P.)⁴⁰⁶, ja que tan sols ha pagat el mal que va fer ell primer.

Non ha portato lui, morte e tradimento,
in questa nostra casa? 1575
Al dolce frutto del mio seno,

⁴⁰⁵ El fet que Clitemestra repregui les mateixes paraules del Cor és força important a nivell dialèctic, contraposant-se de manera agressiva a les paraules dites abans pel Cor.

⁴⁰⁶ L'acotació grega ἐν Αἰδοῦ, v. 1527, és omesa per Pasolini, que sovint s'està d'anomenar particulars relatius a la religió pròpiament grega.

l'eternamente pianta Ifigenia,
 non ha dato una morte
 degna della sua? Non vada
 tanto superbo, giù, tra le ombre,
 non ha fatto che pagare
 il male che ha compiuto per primo.

vv. 1530-50 (=1583-1605 P.)

El Cor es troba una altra vegada en dificultat (v. 1530 ἀμηχανῶ). La llei del contracanvi no abasta a resoldre la situació, ara prova una terrible por. De sobte, però, com abans, el pensament dels honors funeraris doguts al rei fan sortir en el Corifeu una altra “onada emotiva” que causa una nova ira contra Clitemestra. Un altra vegada parla el Cor sencer, amb més calma, encara per demanar-se com es podrà plànyer el rei.

ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεῖς	1530
εὐπάλαμον μέριμναν	
ὄπα τράπωμαι, πίτνοντος οἴκου.	
δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ	
τὸν αίματηρόν, ψακὰς δὲ λήγει.	
δίκην δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θηγάνει βλάβης	
πρὸς ἄλλαις θηγάναισι οἴρα.	

CORO

Non so più dove sono, ogni pensiero si confonde nell'angoscia: dove riparare quando la casa cade?	1585
Tremo allo scroscio della pioggia di sangue che rovina il tetto: e l'uragano cresce.	
Il Destino, per un nuovo castigo, su nuove pietre affila la giustizia.	1590

El Cor comença amb la descripció de la seva angúnia: es diu privat (στερηθείς) d'un eficaç enteniment (εὐπάλαμον μέριμναν) del pensament (φροντίδος)⁴⁰⁷, no sap on voltar-se, atès que la casa s'esta caient.

Pasolini tradueix de manera brillant, preservant el sentit pregon del grec i donant-li alhora una forma molt moderna. Segueix, al començament, Mazon, interpretant amb l'esment de l'angoixa («tout conseil sûr s'échappe à mon angoisse»), per cert tret de la μέριμνα (v. 1531) que, però, *vox media*, aquí valdria al seu significat positiu de "pensament coherent" (qualificat per l'adjectiu εὐπάλαμον, "ingenious, skilful"⁴⁰⁸) i no com *cura*; de totes maneres, és del tot autonòma la idea de «ogni / pensiero si confonde / nell'angoscia» (vv. 1583-85 P.). Pasolini, maneja el lèxic de l'inconscient i crea una expressió moderna que, però, no deixa de ser Èsquil. Seguidament, l'adherència amb el grec és perfecta, la casa "cau" (πίτνοντος οἴκου, v. 1532, mentre Mazon sobreposava «quand *croule* la maison») i la pluja de sang fa malbé la teulada; «che rovina / il tetto» (vv. 1588-89 P.) tradueix senzillament i de manera eficaç el compost δομοσφαλῆ, mentre Mazon advertia la necessitat de resoldre l'adjectiu amb una perífrasi («je tremble au bruissement de l'averse sanglante sous laquelle le palais s'effondre»).

La frase grega ψακὰς δὲ λήγει (v. 1534) indica que les gotes de pluja ja no són petites (començarà una tempesta); Mazon traduïa «Dejà c'est un déluge!», mentre Pasolini juga amb l'assonància entre «scroscio» (v. 1587 P.) i «l'uragano *crebbe*»: el ritme de la frase és terrible en la seva senzillesa. La petita seqüència es conclou amb la plena consciència que el destí ja prepara la justícia per un nou castig.

El Corifeu, però, una altra vegada és prés per l'emoció, invoca de nou la mort i es llança conta Clitemestra, indigna de complir els ritus funeraris per Agamèmnon.

⁴⁰⁷ Així també entén Thomson 1960, II, 112.

⁴⁰⁸ Cf. LSJ 725.

CAPO CORO

Ah, Terra, Terra, perchè
non hai accolto me nel tuo seno
prima ch'io vedessi questo morto
ai piedi della vasca d'argento! 1595
Chi lo sotterra? Chi lo veglia?
Tu? Ne avrai il coraggio? Avrai
coraggio di seppellirlo
dopo averlo ucciso? Potrai
rendere alla sua anima un onore 1600
disonorante, a riscattarti
dell'enormità che hai compiuto?

Pasolini omet les referències al ritu funerari, com, per exemple, l'esment a les lamentacions (v. 1541 τίς ὁ θρηνήσων; traduït amb «chi lo veglia?»), trasposant la ritualitat antiga a la moderna (en aquest cas “la vetlla funerària”); sobretot, però, crea un ritme incalçant de preguntes, on el mínim «Tu?» en principi de vers articula la ràbia del Corifeu.

Més endavant trasllada el polípototon del grec ἄχαρι χάρι (v. 1545) a «Potrai / rendere alla sua anima un onore / disonorante» (vv. 1599-1601 P.), on la posició en *enjambement* reforça el joc etimologic honor-deshonorant.

El ritme la secció sencera és fortament marcat per l'*enjambement*, com el dels dos verbs referits a Clitemestra («Avrai», «Potrai»), ambdós després de la fi d'una pregunta. Al vers final Mazon interpreta el grec ψυχῆ τ' ἄχαρι χάρι ἀντ' ἔργων / μεγάλων ἀδίκως ἐπικραῖναι; (vv. 1545-46) com «et, pour rançon d'un atroce forfait, perfidament apporter à son âme un hommage qui ne serait qu'un outrage?»; llegint al μέγαν ἔργον el crim atroz, és a dir, l'assassinat. Pasolini també interpreta així⁴⁰⁹, però, em sembla, s'apropa més al grec que no pas Mazon, fent evident la idea de la grandesa de l'acció de Clitemestra («enormità», v. 1602 P.).

⁴⁰⁹ Medda, per contra, tradueix «in cambio delle sue grandi azioni», entenent que les grans accions són les d'Agamèmnon.

El Cor sencer, pren la paraula i conclou, ell també, amb una pregunta:

CORO

E chi potrà cantare la funerale
di quest'uomo, il canto delle lacrime,
con un cuore veramente puro? 1605

A la traducció de Pasolini la lloança plorada (αἶνον [...] σὺν δακρύοις, vv. 1548-49) es transforma en un «canto delle lacrime» (v. 1604 P.): l'expressió, fortament metafòrica i pregnada, ens transporta dins la dimensió de dolor que prova el Cor.

vv. 1551-59 (=1606-13 P.)

Οὐ σὲ προσήκει τὸ μέλημ' ἀλέγειν
τοῦτο· πρὸς ἡμῶν κάππεσε, κάτθανε,
καὶ καταθάψομεν οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν
τῶν ἐξ οἴκων,
ἀλλ' Ἴφιγένειά νιν ἀσπασίως 1555
θυγάτηρ, ὡς χρῆ,
πατέρ' ἀντιάσασα πρὸς ὠκύπορον
πόρθμευμ' ἀχέων
περὶ χεῖρε βαλοῦσα φιλήσει.

Non prenderne pena: tocca 1606
a me, che l'ho ucciso, seppellirlo.
E senza cerimonie funebri.
Solo Ifigenia, lei, la tenera
figlia, andrà incontro al padre, 1610
laggiù sulle rive dei fiumi dolorosi,
e gli getterà al collo le braccia,
baciandolo con pietà.

Clitemestra respon amb placida fermesa: per ella ha caigut, ha mort, escau a ella enterrar-lo, sense ceriminies, però. Amb dolorós sarcasme, adjunta que serà Ifígenia a acollir-lo, tirant-li els braços al coll i besant-lo, en el mon dels morts⁴¹⁰.

⁴¹⁰ Èsquil juga amb l'etimològia de Aqueront i la paraula ἄχος, "dolor".

Pasolini redueix la seqüència *κάππεσε, κάτθανε* (v. 1552), “ha caigut, ha mort” i posa, una altra vegada, com a subjecte la reina, que sense esitació afirma «l’ho ucciso» (v. 1607 P.); també el “plor, el de la família” (v. 1553-54 οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν / τῶν ἐξ οἴκων) esdevé més senzillament «cerimonia funebre» (v. 1608 P.). L’atenció és tota per Ifígenia, descrita amb tendresa per la mare: Pasolini té cura de mantenir les paraules corresponents del grec (vv. 1555-56 ἀλλ’ Ἰφιγένειά νιν ἀσπασίως / θυγάτηρ) en la mateixa posició també al vers italià: el nom de noia, amb èmfasi, és al *incipit*, a mig vers hi ha el pronom personal entre comes «lei»⁴¹¹, i el «figlia», encara en posició forta al principi de vers, «Solo Ifigenia, lei, la tenera / figlia» (vv. 1609-10 P.). I justament aquest “filla” és la clau de la seqüència: Ifígenia i Agamèmnon són dibuixats en llur ser filla i pare, la situació “normal” entre filla i pare, però, és a dir un abraç, és trasposada al món dels morts.

Pasolini enfoca els seus versos en la tendresa d’Ifígenia, qualitat que, encara que es pugui treure del grec, no hi era tan explícita: el nexa «tenera / figlia», amb el fortíssim *enjambement* qualifica aquesta Ifígenia, abans dita «dolce frutto del mio seno» (v. 1576 P.), on el “dolç” era també una inserció pasoliniana⁴¹². També més endavant Pasolini afegeix a l’imatge esquilea del abraç i del petó la de la pietat, del tot nova, «baciandolo *con pietà*» (v. 1613 P.); Pasolini dona a aquesta Ifígenia narrada per la mare també la qualitat del perdó: després d’haver estat sacrificada, és encara capaç de besar el seu pare amb pietat.

La descripció del món infernal, adhuc, es fa delicada: Èsquil jugava amb l’etimologia de Aqueront πρὸς ὠκύπορον / πόρθμευμ’ ἀχέων (vv. 1557-58), “a l’impetuós passatge dels dolors”, a què Mazon afegia l’explicitació de la idea del riu, «sur la rive du fleuve impétueux des doulers», mentre Pasolini hi esborra l’esment de l’impetu (ὠκύπορον) i fa la imatge més plana (també a

⁴¹¹ Cf. Ag. 1487 P. «Lui, caduto in silenzio, lei, come un cigno», Ag.1429 P. «egli ha esalato l’anima, bocconi, il sangue», Ag. 1500 P. «Quante anime, quante, quante anime», també Ag. 953 P., 1609 P., Cho. 300 P., 503 P., 584 P., 723 P.

⁴¹² Cf. *infra*, la discussió relativa al vers.

nivell fònic): «laggiù sulle rive dei fiumi dolorosi» (v. 1611 P.). A més, el sintagma “fiume doloroso” té un lligam directe amb l’imaginari dantesc de l’Aqueront, referència immediata, intencional o no, per la trobada al infern d’Ifígenia i Agamèmnon; el riu infernal és la «trista riviera d’Acheronte» en *Inferno*, III, 78, on “trista” és comunement glossat amb “dolorós”⁴¹³.

vv. 1560-66 (=1614-21 P.)

El Cor explica forta i clarament la llei del contracanvi: fins que Zeus duri en el seu tron qui tal fa, tal sofreix. Després, una altra vegada, una pregunta: «qui extirparà d’aquest palau el germen d’execració? La raça és envescada en la Calamitat» (Riba).

μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς 1563
παθεῖν τὸν ἔρξαντα· θέσμιον γάρ.

[...] nel trono 1617
di dio sta scritto: Chi ha peccato paga.

Pasolini deixa de banda el durar de Zeus, però reté la idea del tron, on està escrita la llei. Aquesta llei, “qui fa sofreix” és canviada a nivell de significació: la norma ètica, esdevé religiosa, entrant-hi l’element típic de la religió cristiana, o sigui el «peccato». Tal esment ens remet al dibuix que Pasolini feia de “déu” als vv. 1535-37 P., un déu quasi “terrorific” en la seva potència i absoluta (i cf. també l’acotació del «terrore religioso» al v. 1156 P)⁴¹⁴. És clar que l’absoluta és un tret de Zeus, tal com emergeix en la construcció de la teologia esquilea, aquí, però, se li afegeix aquest matís “moralístic” (castigar els pecats) que és del tot pasolinià⁴¹⁵; resulta ser, doncs, un déu escaient a la societat arcaica del món

⁴¹³ El sintagma trova una correspondència perfecta amb el famós vers de Petrarca (CCLXXIX, 11) «[...] a che pur versi / degli occhi tristi un *doloroso fiume?*», es tracta, però, del plor i no del riu infernal.

⁴¹⁴ Cf. Ag. 1556 P., *Cho.* 303-04.

⁴¹⁵ La idea, potser, va treure-la de Thomson, que en la seva introducció (Thomson 1960, I, 30) reportava aquests versos traduïts així «The law abides yet beside the throne of Zeus, / The sinner must suffer. So 'tis ordered».

d'Agamèmnon, abans que evolucioni, a la tercera tragèdia, fins a un model de viure civil dominat per la raó⁴¹⁶.

Clitemestra reconeix que el Cor parla amb veritat i es mostra conciliant; resignada al dolor present, està disposada a fer un pacte amb el geni maligne: que ell s'en vagi de la casa, a ella li abastará la meitat dels seus béns.

El diàleg es conclou, pertant, amb una calma aparent.

Egist, vv. 1577-1611 (=1632-66 P.)

Finalment entra a l'escena Egist; s'alegra de la mort d'Agamèmnon i, recordant la història d'Atreu i del seu pare Tiestes, afirma que per fi s'ha complert justícia.

La traducció de la *rhesis* d'Egist no té elements massa relevants, d'una banda s'hi nota una actitud a la simplificació⁴¹⁷, per fer el conte més directe, d'una altra una intensificació de elements que accentuen la seva arrogància; Egist, de fet, com es veurà també al diàleg amb el Cor, resulta un personatge desagradable: Thomson, de què Pasolini llegia el comentari, lo qualifica com «enterely contemptible» a comparació amb Clitemestra, que, malgrat la seva depravació, es queda noble⁴¹⁸.

En Egist contrasten l'arrogància davant del rei assassinat i l'intenció de fer més patètic el conte sobre el seu pare; al principi de la *rhesis* gaudeix del cos del rei que jaç a terra: «oggi, che con tanta gioia vedo quest'uomo / buttato, qui, sopra il manto delle Erinni» (vv. 1635-36 P.). L'element nou de la traducció és el participi «buttato» que correspon, intensificant-lo, al grec κείμενον (v. 1581), “jeure estés”. El verb “buttare” descriu l'acció del llençar una cosa que ja no serveix, un rebuig; aquí el cos del rei és assimilat, sense cap respecte algú, a tal

⁴¹⁶ Cf *infra*, V, 455-60.

⁴¹⁷ Pel que fa a la simplificació, cf., per exemple, la reducció dels versos 1590-91 [...]ξένια δὲ τοῦδε δύσθεος πατήρ / Ἀτρεὺς, προθύμως μᾶλλον ἢ φίλως [...] («Però en hospitalitat, el pare sense deù d'aquest home, Atreu, amb més zel que amor [...]» Riba), que resulten concisament traduïts en «Ospite, perfetto ed empio, Atreo, il padre / di quest'uomo» (vv. 1645-46 P.), on el sintagma oximòric “perfecte i impiu” conté la qualitat d'actuar segon les normes de la hospitalitat i a la vegada la de transgredir-les.

⁴¹⁸ Cf. Thomson 1966, I, 31.

esfera de significació⁴¹⁹. Hi ha un procediment recurrent pel qual, quan Clitemestra parla del cos del rei, copejat o ja mort, sempre ho fa mitjançant un rebaixment semàntic: el cos del rei és vist com del tot privat de la seva dignitat, ara resultava «accasciato» (v. 1426 P.) i poc després exhalava l'anima «bocconi» (v. 1429 P.).

Pasolini augmenta l'arrogància d'Egist fent-lo parlar amb una orgullosa anàfora (que no estava en grec): «*Io* ero destinato a fare questo omicidio: / *io*, terzo figlio del mio misero padre» (vv. 1659-60 P.). Aquí també hi ha una simplificació del text, que portava l'acotació, per part d'Egist, d'esser el tretzè fill del seu pare; Pasolini posa "tercer", atès que un públic modern no devia donar massa importància a la numeració exacta del fills de Tiestes.

L'Egist pasolinià, alhora, intenta fer més patètic el seu relat dels esdeveniments del passat: Atreu «[...] diede a mio padre / in pasto la carne dei suoi piccoli figli» (vv. 1647-48 P.); l'esment patètic dels "petits fills" és del tot pasolinià, portant el grec παρέσχε δαῖτα παιδείων κρεῶν (v. 1593, "ofereix la carn dels fills").

La maledicció llançada per Tiestes és un vers fort: οὕτως ὀλέσθαι πᾶν τὸ Πλεισθένους γένος (v. 1602), on la força expressiva de la maledicció és donada a nivell fònic per la forta al·literació, abans en -o, i després en -p; Pasolini reprén perfectament la dicció grega i construeix un vers analogament clar i expressiu, a través de l'al·literació: «Tutta la vostra razza rovini così!» (v. 1657 P.), on el verb "rovinare" com a intransitiu resulta de nivell alt i, des del punt de vista semàntic, té l'avantatge d'implicar una sèrie ampla de significats.

El Cor davant de Egist (i Clitemestra), la conclusió de la tragèdia, vv. 1612-73 (=1667-1722 P.)

⁴¹⁹ Cf. per la idea, els vv. 695-96 P. i *Cho.* 110 P.

El Cor⁴²⁰ reacciona amb violència a les paraules d'Egist, i en el diàleg que segueix entre ells Pasolini aparenta augmentar l'indignació del Cor, mentre Egist, tot dominat per la seva set de poder, resulta dibuixat amb trets irònics.

Clitemestra s'insereix per dues vegades en el diàleg, ara per demanar la fi del conflicte, ara en la conclusió de la tragèdia, per afirmar la voluntat de restaurar l'ordre. La tragèdia, doncs, termina sense tancar la cadena de crims que s'ha engendrat i, de manera inquietant, en deixa el desenvolupament al segon drama.

L'actitud del Corifeu pasolinià és pot ben veure en la traducció dels vv. 1625-27

Γύναι σὺ, τοὺς ἦκοντας ἐκ μάχης μένων 1625
οἰκουρὸς, εὐνήν ἀνδρὸς αἰσχύνας ἄμα,
ἀνδρὶ στρατηγῶ τόνδ' ἐβούλευσας μόρον;

CAPO CORO

Donna! Sei una donna che aspetta il ritorno
dell'uomo dalla guerra, insozzandogli il letto, 1680
e, come lui ritorna, l'ammazzi, il povero eroe.

Pasolini duplica l'apòstrofe injuriosa dirigida a Egist («Donna...donna»), aïllant en *incipit*, conclosa pel punt exclamatiu, fortíssima, la injuria. Després el lèxic resulta rebaixat: αἰσχύνω indica el deshonorar, el suscitar vergonya, i era ja fort en grec, l'“inosozzare” italià, però, afegeix un grau més a tal vergonya; per cert, aquesta violència procedeix des de Mazon («souillas»), però l'amplificació continguda en el sintagma «l'ammazzi, il povero eroe» resulta autonòma: la perífrasi del grec “maquinar la mort” (ἐβούλευσας μόρον) esdevé de manera brutal “ammazzare” i l'escolida del verb és intencionalment dirigida vers el baix, existent la variant semàntica de “uccidere”. La conclusió té el seu efecte, l'ἀνήρ στρατηγός és l'«eroe» a què Pasolini afegeix la connotació de «povero», que, com s'ha vist, vehicula l'actitud de pietat, a vegades irònica, del poeta⁴²¹.

⁴²⁰ El Cor sencer introdueix el diàleg, parlant en els vv. 1667-71 P., després la paraula és deixada al Corifeu, com interpreta Mazon en el seu text.

⁴²¹ Cf. *infra*, V, 443.

Pel que fa a la resposta d'Egist (vv. 1628-32) Pasolini tradueix tan sols el primer vers («Ecco parole che faranno versare nuove lacrime», v. 1628=1682 P.), ometent la comparació per contrastes que Egist fa entre la veu d'Orfeu i la del Corifeu: evidentment aquesta secció de versos era considerada de poca importància per Pasolini, potser, perquè reduïen la força i la rapidesa del conflicte dialògic.

El Cor mostra la seva ira, en Pasolini, una vegada més, duplicant l'injúria (i triplicant l'anàfora de «tu» (vv. 1683-85 P.):

Tu, mio padrone? Tu, tiranno di questa città?
 Tu che hai preparato la morte a quest'uomo,
 e non hai neanche saputo colpirlo di tua mano?

En grec hi havia l'expressió (v. 1633) ὡς δὴ σὺ μοι τύραννος Ἀργείων ἔση, que, com es veu, en Pasolini es divideix analíticament en els conceptes de patró i de tirà, formant amb la tercera pregunta una *climax* d'indignació.

Egist respon que ell no podia, sospitat, complir la matança, i avança la seva istància de conquerir el poder: l'expressió del grec ἄρχειν πολιτῶν (v. 1639) era traduïda amb precisió per Mazon amb «commander aux citoyens», mentre Pasolini actualitza el tema del poder i hi posa l'expressió moderna, i corrent, d'una dictadura, és a dir “impadronirsi del potere” («Ora, con le ricchezze del morto, intendo / impadronirmi del potere», vv. 1678-79 P.).

El Corifeu, insisteix encara en la vergonya d'Egist, que s'ha fet ajudar en la seva maquinació per una dona; el to resulta molt violent:

Perché non hai ucciso tu stesso Agamennone?
 Vile, perché hai mandato avanti una donna,
 vergogna della città e dei suoi dèi? 1695
 Ma Oreste vede ancora la luce del sole,
 e non gli mancherà l'occasione di tornare,
 un giorno, e d'essere la morte di voi due!

Egist era qualificat pel seu anim, ἀπὸ ψυχῆς κακῆς (v. 1643), i després hi havia, com a aposició, l'esment del μίασμα, contaminació, sollament de la ciutat. Pasolini eixampla el tema de la covardia i de la vergonya posant «vile» i «vergogna» en anàfora al·literant, ambdós amb la mateixa funció sintàctica d'aposició. La segona aposició resulta referida a Clitemestra, però la assonància amb «vile» engendra en la cadena fonica una mena de construcció ἀπὸ κοινοῦ, pel què la vergonya passa a ser també Egist. A més, mentre Clitemestra resultava en grec (i en Mazon) el subjecte del verb ἔκτεινε (v. 1646) i el Cor es demanva perquè «ha estat una dona, sollament del país i dels deus del país, que l'ha mort» (Riba), en Pasolini hi trobem una altra construcció sintàctica, per la qual és Egist, subjecte, que “ha enviat per davant” la reina; subratllant la seva covardia.

En els versos que segueixen es pot marcar la transposició metafòrica pel que fa a Oreste, φονεύς, “matador”, en grec, però metonimicament “mort” de Egist i Clitemestra en Pasolini.

Egist respon cridant els seus soldats i ell i el Corifeu posen mà a l'espasa; ara Pasolini aparenta ironitzar sobre aquest Egist covard i li fa pronunciar el vers «Con la spada in pugno, sono pronto a morire» (v. 1702 P.); ara, l'Egist esquileu, amb èmfasi responia al Corifeu, que incitava a tenir l'espasa en el puny, ἀλλὰ κἀγὼ μὴν πρόκωπος οὐκ ἀναίνομαι θανεῖν (v. 1652), traduït per Mazon com «Soit! je suis prêt a mourir aussi l'épée au poing»; Pasolini, abans que tot, restitueix al vers l'ordre de les paraules del grec, on el complement modal al principi matisava de impetuosa arrogància la *lexis* d'Egist, però, sobretot, n'omet els elements lligats a la resposta (“però jo també” ἀλλὰ κἀγὼ μὴν), creant, llavors, un vers on Egist afirma, ironicament, amb tragica voluntat, quasi eroica, el seu coratge. En aquest punt pren la paraula Clitemestra:

Fermati, amore mio, il male presente è già tanto,
 abbiamo legato ormai tanti fasci di dolore! 1705
 Basta coi lutti, non uccidere ancora, basta!

Rientra, e rientrate anche voi, vecchi, in casa,
prima che succeda qualcosa. È stato il destino.
Fossero sufficienti queste disgrazie, saremmo
contenti, tanto ci ha straziati la sfortuna. 1710
Io, una povera donna, dico questo: ascoltatemi!

En Pasolini és evident, del principi, la voluntat de donar a la reina aquella nobletat d'anim de què parlava Thomson; segons l'estudiós anglés la reina, callada al llarg del dialleg entre Corifeu i Egist, participa, amb el espectador de la sensació, causada per contraste a la truculència d'Egist, que tot fou, en fi, un crim sòrdid i sense sentit⁴²². Ella, ara, invoca la pau.

Clitemestra estima de veritat Egist, com es nota per la parentesi dolça «amore mio», i després desenvolupa un discurs en què tot ho domina la força absoluta del destí: «È stato il destino» (v. 1708 P.); la necessitat del grec, *χωρὴ τὰδ' ὡς ἐπράξαμεν*. (v. 1658) on figura, però, també l'home com a auctor de les accions (*"necesse est que les coses siguin com les vam fer"*), esdevé un dolorós sospir d'impotència, on l'únic i absolut subjecte és el destí; al llarg de la tragèdia es nota una praxis traductiva per la qual on s'esmenta el destí, Pasolini resulta presentar-lo, amb èmfasi, com a absolut patró dels esdeveniments⁴²³, punt de vista que emergeix ara amb evidència.

El vers final d'aquesta seqüència confirma la actitud del poeta, almenys ara a la fi del drama, vers Clitemestra: abatuda pel destí, no li resta com a qualificació només que la de ser dona (*ὦδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν*, v. 1661), a què Pasolini hi afegeix «povera», creant un sintagma, «povera donna», que en italiá engendra una imatge de desgràcia i sobretot de humiltat: Clitemestra ja no és la forta reina d'abans que amb arrogància defensava el seu assassinat, ja no és mare d'Ifígenia amb què ententava justificar-se, tan sols s'ha fet una "pobre dona", amb tota la compassió del traductor, l'última exclamació d'ella, «ascoltatemi!» que sona a desesperat crit de alerta.

⁴²² Cf. Thomson 1960, II, 31.

⁴²³ Cf., per exemple, cf. *Ag.* 988-99 P., 1044 P., 1063 P., 1085 P., *Cho.* 34 P., 85 P., 149 P., 311 P., 442-43 P., 617 P. i *infra*, V, 455.

Hi ha espai per un altre petit diàleg sticomític entre el Corifeu i Egist i la tragèdia es conclou.

Encara el Corifeu segueix amb els seu menyspreu vers Egist, el poder al què aspira definit com «il tuo potere infame» (v.1714 P.), i Clitemestra, recobrat de nou el seu estatus de reina, d'una manera una mica sobtosa deprés d'aixó que va dir poc abans, afirma que els dos sabran reconstituir l'ordre:

CLITEMESTRA

Non ascoltare questi faziosi moniti. Qui dentro
noi due sapremo presto restaurare l'ordine

1722

COÈFORES

Orestes, vv. 1-21 (=1-22 P.)

La tragèdia s'obre amb Orestes que invoca Hermes Infernal perquè posi els ulls sobre la matança paternal i perquè sigui aliat seu; el noi es troba al túmul del pare i ofereix un rull de cabell a l'Ínac que va nodrir-lo, i un altre se'l talla com a homenatge del dol.

De sobte, però, entra una processó de dones: ha de ser una processó per portar libacions al pare, i amb elles va Electra; Orestes, llavors, exhorta Pílates, que està amb ell en l'escena, en silenci, a amagar-se'n per descobrir què significa la suplicació de les dones.

Dio dell'Inferno, guarda mio padre ucciso:
nell'ora in cui ritorno alla mia terra,
sii il mio custode, la mia salvezza.
Qui, sul tumulo della tomba di mio padre,
io mi rivolgo a te, dio, e tu ascoltami. 5
(*Si strappa una ciocca di capelli e la depone sulla tomba.*)
Una ciocca di capelli ho dedicato al dio
che m'ha allevato: e questa a te, dio di dolore.
Io, padre mio, su te non ho cantato il canto
dei morti, non ti ho dato l'ultimo addio,
quando ti hanno trasportato fuori dalla casa... 10
.....

Pasolini obre la tragèdia amb la paraula "déu", tal com va començar l'*Agamèmnon* («Dio, fa' che finisca presto questa pena!») i, si d'una banda aquest *incipit* resulta, de manera òbvia, requirit pel text grec (Ἑρμῆ χθόνιε, cf. Mazon «Hermès Infernal»), d'una altra Pasolini fa del déu el centre d'aquests versos⁴²⁴: es troba quatre vegades en Pasolini (vv. 1 P., 5 P., 6 P. i 7 P.), mentre en grec la divinitat era present només a la invocació a Hermes Ctonio. L'Ínac esdevé el «dio che m'ha allevato», el dolor (v. 7 τόνδε πενθητήριον) es fa «dio del dolore»; al v. 5 P. l'acotació del déu resulta original de Pasolini, sent en grec

⁴²⁴ El passatge a una divinitat genèrica és recurrent a la traducció, cf. Albini 1979, 53, Fagioli 1980, 15-18, ambdós citats per Fusillo 1989, 195, i la nota relativa a Ag 1 P.

τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε κηρύσσω πατρὶ / κλύειν, ἀκοῦσαι⁴²⁵. Aquí Pasolini interpreta lliurement el text: en grec, encara que el text tingui llacunes, és evident que Orestes es dirigeix al pare, a dalt de la seva tomba, (τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε), i els dos infinits κλύειν i ἀκοῦσαι es refereixen, en *asyndeton*, al pare mort (així també Mazon); l'Orestes de Pasolini, en canvi, es dirigeix abans que tot al déu, i després al pare: «Qui, sul tumulo della tomba di mio padre, / io mi rivolgo a te, dio, e tu ascoltami»; hi ha també una mena d'inversió pel que fa als pronoms personals de manera que «a te», just després l'esment de la tomba del pare, sembla referir-se a ell, mentre que resulta ser el déu, com clarifica l'aposició «dio» entre comes; el següent «tu», doncs, ha de ser el pare.

L'acumulació dels pronoms personals continua (v. 7 P. «a te», v. 8 P. «su te», v. 9 P.«ti», v. 10 P. «ti»), donant al text una gran força expressiva. Ja s'ha dit de l'Ínac que esdevé un déu, mentre que, pel que fa a la introducció del «dio del dolore», cal remarcar que l'expressió de Pasolini d'una banda subratlla la presència dels déus, d'una altra conserva de manera contundent la figura d'al·literació (v. 7 τόνδε πενθητήριον) en líquida i dental, no mantinguda a Mazon («en hommage de deuil»).

La indicació escènica, també, resulta canviada, intensificant el dolor del jove: mentre Mazon indica que Orestes es "talla" un rull de cabells («Il se coupe une boucle de cheveux»), el de Pasolini, una mica més excitat, "s'esgarrapa" el rull («Si strappa una ciocca di capelli»).

Al v. 8 hi ha l'onomatopeic ῥῶμαξα i el complement directe σόν [...] μῶρον, traduïts per Pasolini amb «non ho cantato il canto / dei morti» (vv. 8-9 P.), on a la figura etimològica s'afegeix el fort *enjambement*; i, mentre en Èsquil hi havia al principi del vers οὐ γὰρ παρῶν, «je n'ai pas été là» (Mazon), Pasolini hi posa una altra vegada el pronom personal «su te non ho cantato [...]». L'esment de la pràctica grega de estendre el braç (v. 9 οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ') és substituïda pel

⁴²⁵ Cf. Mazon, «Sur le tertre de cette tombe, je somme mon père de me prêter l'oreille, et d'entendre...»

més modern «non ti ho dato l'ultimo addio» (v. 9 P.), com les libacions del v. 15 (νερτέροις μιλίγματα) per l'acció de pregar, «per pregare» (v. 16 P.)

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?
Ma, forse, tutte quelle donne stanno salendo, 15
alla tomba di mio padre, per pregare...
È la sola ragione...Ecco Elettra,
mia sorella Elettra, che trascina quassù
la sua mortale passione. Ah, dio, dammi
la forza di vendicare mio padre, aiutami! 20
Appartiamoci, Pilade, vediamo che cosa
è venuta a fare questa processione di dolore.
(Oreste e Pilade si nascondono)

La processó de les dones i d'Electra resulta construïda de manera que Orestes, sorprès perquè no sap ben bé de què es tracta, les vegi procedir : «assenyalades pels seus vels negres»⁴²⁶ les dones i la germana destacant-se del grup pel seu dolor: el nexa de στείχω, "procedir", amb πρόπω, "destacar", en participi, de fet, està repetit dues vegades, en *incipit* ambdues (v. 12 on és la colla de dones a destacar, i v. 18 on és Electra). En ambdós casos hi ha un datiu que indica la cosa per la qual destaquen, les dones per les vestes negres (v. 11 φάρεσιν μελαγχίμοις) i Electra pel seu trist dolor (v. 17 πένθει λυγρῶ); ara, en grec πρόπω inclou també el sentit de resplendir, així que en el primer cas s'engendra també una expressió oximòrica (l'esplendor i les vestes negres), mentre al segon, la metàfora del "resplendir de dolor". A Mazon aquest joc estilístic es perd, atès que tradueix solament στείχω, deixant de banda el participi, i que redueix la impressió visiva de les vestes, fosques, en «fúnebre».

El paral·lelisme i la densitat de l'expressió grega es perden també en Pasolini, que, però, recupera la força del text mitjançant l'ús d'una potent metonímia, reforçada per l'*enjambement*. Les dones «vengono avanti tutte chiuse / nei loro

⁴²⁶ Així Riba.

veli oscuri» (vv. 12-13 P.) i Electra «trascina quassú / la sua mortale passione» (vv. 18-19). Pel que fa a la primera expressió, hi ha un procés de recuperació - intencional o no - del grec μελαγχίμοις, "fosc" i no "fúnebre" (Mazon), sobretot, però, destaca la creació de la imatge de "tot cloure's en els vels": sembla quasi una processó de les que es poden veure encara ara al sud d'Itàlia, amb les dones amb el vel que'ls tapa la cara, però hi ha alguna cosa més, perquè són *totes* closes amb els vels.

Pel que fa a Electra, hi ha un grau més d'innovació poètica per part de Pasolini, ja no avança, sino «trascina» («que trahit» en Mazon) una «mortale passione» («sa douleur amère» a Mazon); i l'adverbi de lloc «quassù» no hi era en grec. És clar que aquí *passió* s'ha d'entendre etimològicament com el patiment del dolor, i aquest dolor resulta portar a la mort, però també hi ha un clar ressò - construït per la imatge de la noia que *arrossega amunt* i sobretot per la paraula *passió* - de la processó de Crist pujant cap al Calvari. D'altra banda el tema de Crist - i en general el lèxic religiós⁴²⁷ - resulta important en la producció poètica de Pasolini⁴²⁸ i la pel·lícula *Il Vangelo secondo Matteo* serà presentada al públic el 1964, testimoniant l'interés, als mateixos anys de la traducció, per la passió de Crist.

Al final de la seqüència la metonímia «processione di dolore» (v. 22 P.) que estaria per γυναικῶν ἥτις ἦδε προστροπή (v. 21) ον, com es veu, el dolor és introduït per Pasolini, dóna llum a tots els versos, resumint en un únic sintagma la processó de les dones i d'Electra i explicant la pregunta d'Orestes del principi, «che cosa è questa fila di donne [...]».

Pàrodos, vv. 22-83 (=23-93 P.)

⁴²⁷ Cf. pel que fa a la traducció, el ressò evangèlic de Ag. 1018 P. i el litúrgic de Ag. 1495-96 P.; també «tabernacolo» a *Eum.* 306, 668 P., 923 P.; «osanna» a *Eum.* 999 P., 1008 P., 1019 P., 1051 P.

⁴²⁸ Cf., per exemple, *La crocifissione* (1948-49) a *L'usignolo de la Chiesa cattolica* o *La religione del mio tempo* (1957-59) en la col·lecció poètica que porta el mateix títol.

La traducció de la pàrodos presenta una insistent intensificació dels elements fosc i irracionals que són recurrents a la tragèdia; aquí encara més: mort Agamèmnon, es queden a la casa dels Àtrides la por de Clitemestra i el dolor del Cor, constituït per esclaves, les Coèfores, que, com indica el nom, porten les libacions a la tomba del rei. Disposat a l'orquestra, el Cor comença el seu cant de dolor; es barregen el cant fúnebre, acompanyat pel l'esquinçament ritual de les vestes i l'esgarrap de les galtes, el tema de la casa que ha caigut en desgràcia, el de la Justícia que tard o d'hora colpeja el culpable, el de la irreparabilitat de la sang vessada a terra i, per últim, el de la seva esclavitud: planyen el destí de la casa, amb el cor gelat.

«Fuori dalla casa dei padroni,
 eccomi a portare offerte, in processione,
 a starzarmi con le mani... 25
 Ecco la mia guancia infiammata
 dalle unghie, che mi sbranano,
 ecco i singhiozzi - è tutta la vita
 che piango così -
 ecco il pazzo dolore 30
 che lacera il lino dei veli
 ormai a brandelli sul mio petto,
 ecco il segno delle mie disgrazie,
 del mio ossesso destino.

La condició d'esclavitud de les noies és de manera evident subratllada en funció d'una condemna al "poder": el cant comença amb les noies que diuen *ιαλτὸς ἐκ δόμων ἔβην* (v. 22) "Enviada del palau, surto [...]", i termina amb la resignació, sent elles esclaves, "a les ordres dels qui tenen la força" (Riba); en Pasolini el primer vers és traduït amb «Fuori dalla casa dei padroni», explicitant l'esclavitud que era implícita en el grec - i usant una dicció lligada a la discussió sobre la lluita de classe - mentre que en la part final trobem «infinito è il mio pianto / per l'immorale potere di chi regna su di me», que junta al text la idea de la immoralitat i del poder, que no hi eren en grec.

Després, la repetició del deíctic «ecco», "vet aquí", per cinc vegades (al v. 24 P. «eccomi», i «ecco» en els vv. 26 P., 28 P., 30 P., 33 P.), articula el text (en grec procedint per frases juxtaposades), oferint de manera directa a l'espectador - i al lector- el sofriment del Cor, augmentat amb imatges de viva violència: en Èsquil la galta es destaca, vermella, pels solcs recents que obre l'ungla (vv. 24-25 *πρέπει παρής φοίνισσ' ἄμυγ / μοῖς ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ*), en Pasolini la galta és "inflamada", adjectivació que inclou la idea de l'esplendor del grec; a més, el vers següent ens condueix a una esfera de violència animal, amb les ungles que estripen, com si fossin d'un animal carnívor: «Ecco la mia guancia infiammata / dalle unghie, che mi sbranano». Com en altres llocs, Pasolini treu un concepte d'una altra part del text, en aquest cas l'estripar s'esmenta poc després en l'expressió *λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων / λακίδες* (vv. 28-29), però la connotació animal resulta del tot pasoliniana.

D'aquí endavant el text grec resulta difícil per l'accumulació de les expressions de dolor: fent cridar els teixits de lli, el dolor ha esquinçat els vel·ls que drapen el pit. Ara, la metàfora del dolor que fa cridar el lli⁴²⁹ potser semblava massa dura al poeta, que la deixa de banda, enfocant el seu punt de vista sobre el dolor qualificat com boig; la potència expressiva és subratllada per la forta al·literació «*lacera il lino dei veli*» (v. 31 P.). A continuació la traducció s'allunya més i els temes del "signe"⁴³⁰ de la desgràcia i el del "destí obsés"⁴³¹ resulten introduïts, mentre que en grec les noies diuen que «estranyes a tota riulla són els mals que percuden» (Riba).

Aquests trets, la bogeria, el signe i l'obsessió, remetent al món fosc i violent en què resulta inscrita la història de la casa dels Àtrides. La qualificació del dolor

⁴²⁹ Així la interpretació de Mazon (i de Riba), de totes maneres en grec aquest dolor és implícit, sent els teixits el subjecte de la frase.

⁴³⁰ Per la fascinació que exerceix aquest tema, cf. Ag. 5 P., 10 P., 314 P., *Cho.* 432 P., 620 P., 903 P., 996, *Eum.* 797 P.

⁴³¹ Cf. sobre l'obsessió, Fusillo 1989, 207-08 i al coment de Ag. 50 P., 216 P., 423 P., 466 P., 1048 P.; *Cho.* 34 P., 40 P., 289 P., 335 P., 1041 P.; *Eum.* 83 P., 234 P., 307 P., 330 P., 861 P., 940-42 P. Fusillo 1989, 201 senyala també el tema de la impunitat.

com a boig, adjectiu clau en el lèxic de la traducció⁴³², ens remet a un tipus de dolor que, justament perquè boig, no es pot controlar, es desencadena sense contenció. L'esment del signe ens porta dins una esfera de "comunicació simbòlica" (i l'existència del món subterrani de l'inconscient és un tret característic de la traducció): en el principi de l'*Agamèmnon* el guaita pasolinia deia que, de tant mirar el cel fent la guardia, coneixia tot els signes de les estrelles (v. 5 P.), pels quals es transparenta l'altre món; el signe, doncs, com a eina per conèixer una realitat més pregona que aquella que diem "objectiva". En aquest cas el dolor boig de les Coèfores, l'esquinçar-se les galtes i les vestes, és el signe - diuen - de les seves desgràcies, del seu destí obsés. El text grec, ἀγέλαστοις / ξυμφοραῖς πεπληγμένων (vv. 30-31) descriu l'estat de les noies, percutides per dolors del tot estranys a la riulla, mentre que les Coèfores de Pasolini, mitjançant la introducció de conceptes com els del signe i del destí, diuen una altra cosa. Ja des del principi emergeix el nucli dramàtic que es desenvoluparà al llarg de la tragèdia: hi ha un destí que resulta ser obsés; el que es veu ara, en aquest cant inicial, no és res més que un "signe" del que succeirà. L'adjectiu "obsés", terme clau en aquest cant i en la traducció, retorna poc després en el v. 40, «ossessionato dall'odio», dit del son de Clitemestra. Obsés és el cant de les Erínies en *Eum.* 307 i 330 P. com el cor dels Àtrides al principi de l'*Agamèmnon*, quan es descriu la seva avidesa de guerra (v. 50 P.), i Agamèmnon resulta "obsessionat pel retard" quan es desvela l'oracle de Calcas; encara, l'adjectiu es troba, per dues vegades (vv. 423 P. i 467 P.), amb insistència, en el primer estàsim de l'*Agamèmnon*. L'obsessió, com l'angoixa, resulta ésser un dels motors de l'acció dramàtica en la traducció pasoliniana: ja que tot és marcat per la força del destí (cf. v. 85 P. «Io...predestinata da dio»), els personatges són com

⁴³² L'adjectiu es troba en *Ag.* 627 P. (riferit ironicament a la reina per si mateixa), 1078 P. (de Cassandra dit per Clitemestra), 1163 P. (el Cor a Cassandra), 1441 P. (Clitemestra diu al Cor que la tracta com a «una povera donna impazzita»), 1469 P. «cuore impazzito» dit pel Cor del cor de Clitemestra.

assetjats, com indica l'etimologia del terme obsessió (*ob-sideo*), per allò que, irreparablement, ha de passar.

El Cor, ara (antístrofa 1) descriu la por de Clitemestra que va cridar en la nit a causa d'un somni terrible: els intèrprets expliquen que es tracta dels morts irritats amb els assassins. Llavors, la reina ordena a les esclaves de fer libacions. Elles planyen la casa sense esperança (estrofa 2).

«Fu tanto chiaro 35
da agghiacciare
il profeta che in questa casa
conosce il senso dei sogni.
Dal sonno disperato,
ossessionato dall'odio, 40
nel cuore della notte
dalla casa profonda,
si destò con un urlo
di spavento, vedendo il futuro:
ed echeggiò quest'urlo 45
dentro le stanze delle donne.
Chi sa capire i sogni
- uomini ispirati da dio -
dissero: «Sono
quelli che stanno sottoterra, 50
i morti, che piangono
maledicendo chi li ha uccisi»

La dicció esquilea és fortament metafòrica, amb l'adjectiu dens de sentit ὀρθόθριξ "que dreça els cabells" referit al somni profètic, ὄνειρόμαντις (v. 33), de Clitemestra que, sent el subjecte metonímic de la frase, "respirant venjança", crida dins la casa. Mazon tradueix ὄνειρόμαντις amb «le prophète qui [...] parle par la voix des songes» i posa en nota a peu de pàgina que tal profeta és «le remords anxieux qui habite Clytemnestre»; a la traducció de Pasolini la imatge dels cabells dreçats resulta substituïda per la de «agghiacciare» (v. 36, "glaçar algú"), metàfora que també farà servir el Cor quan, conclouent el seu cant

(v. 93 P.), dirà que la seva angoixa reprimida el gela. En ambdós casos es tracta d'una innovació del traductor que, doncs, matisa l'atmosfera de terror - i de dolor- de la casa amb el recurs a la idea d'alguna cosa que els deixa com "petrificats", de sobte, sense possibilitat de reaccionar. A més, Pasolini sembla introduir un profeta de debò, com si a la casa hi hagués un profeta que interpreti els somnis (vv. 35-38); a primer cop d'ull sembla quasi que hagi malentès el text de Mazon, que justament parla d'un profeta. Si d'una banda és ben possible, d'una altra la nota explicativa del filòleg francès no deixava espai al dubte, donant compte del fet que el profeta en qüestió era un profeta metafòric. Potser, doncs, que tal com passa en altres llocs de la traducció, hi hagi una simplificació del nivell metafòric, molt complicat; de tota manera, no es tracta d'una simplificació generalitzada: sovint, la reducció del teixit metafòric correspon a una imatge massa llunyana del patrimoni d'imatges d'un públic italià dels anys '60, com en aquest cas⁴³³. Seguidament, de fet, el subjecte canvia, mentre que en grec era el somni profètic, en Pasolini esdevé més directament, tot i ésser implícit, Clitemestra (vv. 43-44 P. «si destò con un urlo / di spavento»).

El son del qual es desperta amb un crit la reina és dit «disperato, / ossessionato dall'odio» (vv. 39-40 P.): d'una banda Pasolini reprèn aquí el "respirar venjança" (κότον πνέων v. 33) d'abans, d'una altra introdueix elements nous, com l'ésser "desesperat" i "obsessionat". Sobre l'obsessió ja hem dit abans, sobre el v. 34 P., que és un tema fonamental de la traducció, aquí més que en altres casos directament relacionats amb el sentit etimològic de l'adjectiu (*obsideo*: assetjar), perquè el somni de Clitemestra, tal com es revelarà més endavant, és l'infantament d'una serp que mama al seu pit (vv. 527 ss.= XXX), és de debò assetjat per l'odi d'Oreste. La desesperació, d'altra banda, marca el món d'atrocitat del regne d'Argo, en contraposició al govern d'Atenas, regit, després

⁴³³ Cf., per exemple, els vv. 316-17 P. on la imatge de l'esquena del mar (v. 286 νωτίσαι) és omesa.

del judici d'Oreste a la fi de la trilogia, per la racionalitat⁴³⁴. La dicció fortament metafòrica, deixada de banda fins ara, és traslladada per Pasolini al v. 42 P. on, en lloc de l'adverbi *μυχόθεν* (v. 35) que indica "al fons del palau", el poeta crea el sintagma metonímic «dalla casa profonda», que, inserit en la seqüència dels vv. 39-40 («nel cuore della notte / dalla casa profonda»), contribueix a donar un ritme encalçador a tota la successió de versos.

Proseguint, mentre que en Èsquil es parlava de venjança, amagada en *κότον πνέων* (v. 33, «soufflant la vengeance»), Pasolini introdueix un altre esment al futur (cf. en el v. 34 el "destí" de les Coèfores): «vedendo il futuro» del v. 44 P. té com a subjecte implícit Clitemestra, que ja des d'ara veu, a través del seu somni, el futur. Tot resulta ja establert⁴³⁵, també ho era en la tragèdia grega, però el poeta italià emfatitza aquest tret, posant el tema del futur i del destí ja en el principi del drama. Pasolini deixa de banda la problemàtica dels actes dels personatges que es mouen dins del que ja és establert - sent la seva interpretació focalitzada en el sentit polític del desenvolupament de la trilogia,, doncs, la dinàmica de les accions - i dona tot ja com conlòs des del principi.

En l'estrofa 2 el Cor reprèn el tema de la seva situació present: és Clitemestra que va ordenar les libacions, perquè allunyin d'ella els mals; després, les noies planyen la desgràcia en què ha caigut la casa, des de la mort d'Agamèmnon.

È per il cieco desiderio
che questo empio atto di pietà
allontani il male da lei 55
- ah! Terra madre! -
che mi manda qui la donna lontana da dio.
Ma temo queste preghiere.
Non ci sono preghiere
per spiare il sangue. 60

⁴³⁴ Sobre el tema de la desesperació, Cf. *Ag.* 258 P., 441 P., 590 P., 840 P., 1022 P., 1165 P., 1210 P., 1321 P., *Cho.* 196 P., 293 P., 400 P., 1056 P.; *Eum.* 310 P., 372 P., 521 P., 578 P., 802 P., 843 P. i *infra*, V, 443.

⁴³⁵ Resultaria aquí massa llarg examinar els molts passatges en què tot això és evident; només s'indicaran, doncs, alguns versos; cf. *Ag.* 988-99 P., 1044 P., 1063 P., 1085 P., *Cho.* 34 P., 85 P., 149 P., 311 P., 442-43 P., 617 P. i *infra*, V, 455.

Ah, disgraziato focolare,
 casa senza speranza!
 Un'ombra che non conosce sole
 né amore di uomini
 è caduta su questa casa di morti. 65

El grec s'obria amb una forta acusació contra Clitemestra: *τοιάνδε χάριν ἀχάριν ἀπότροπον κακῶν / ἰὼ γαῖα μαῖα, μωμένα μ' ἰάλλει δύσθεος γυνά:* (vv. 43-6) "Desiderosa que aquesta gràcia - que no és cap gràcia - faci lluny d'ella els mals, ió Terra mare!, m'envia la dona sense déu" (Riba); Pasolini manté l'oxímoron grec connotant-lo d'una manera més "religiosa", enfocant-ne els termes entre els pols semántics de la impietat/pietat «empio atto di pietà» (v. 54 P.), mentre insereix autònomament la idea del «cieco desiderio» (v. 53 P.): per la ceguesa es troba el paral·lel d'Ag. 52 P. on eren els voltors, imatge metafòrica dels Àtrides, els qui eren «ciechi di dolore» i d'Ag. 993 P. on el terror que s'erigia entorn al cor profètic dels vells d'Argo era «cieco». L'adjectiu resulta, doncs, de matisar com a irracional l'esfera dels sentiments dels personatges, adquirint un sentit "existencial" peculiar a la traducció. Des del punt de vista retòric, la duplicació de «preghiere» (vv. 58 i 59 P.) d'una banda serveix per fer fluir de manera més peremptòria el discurs, d'una altra subratlla la insistència sobre el sentit religiós (una religió inútil) de la processó de les Coèfores.

La traducció dels versos següents resulta bastant a prop del grec i de Mazon: les noies planyen la pèrdua de la majestat d'abans («La lealtà» en Pasolini, v. 66 P.), transformada només en por. L'únic déu resulta la «fortuna», però la Justícia, abans o després copeja els culpables (antístrofa II); una vegada vessada a terra la sang no hi ha cap remei (strofe III).

L'epode pasoliniana (=85-93 P.), en canvi, introdueix elements nous i originals:

ἐμοὶ δ', ἀνάγκαν γὰρ ἀμφίπτολιν 75
 θεοὶ προσήνεγκαν, ἐκ γὰρ οἴκων
 πατρῶων δούλιόν ἐσάγαγον αἴσαν
 δίκαια καὶ μὴ δίκαια,

† πρέποντ' ἀρχὰς βίου,
 βία φερομένων αἰνέσαι, πικρῶν φρενῶν † 80
 στύγος κρατούσα· δακρῶ δ' ὑφ' εἰμάτων
 ματαίοισι δεσποτᾶν
 τύχαις, κρυφαίοις πένθεσιν παχνουμένα.

Io...predestinata da dio 85
 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.
 Ma, sotto questi veli, 90
 infinito è il mio pianto
 per l'immorale potere di chi regna su di me:
 e l'angoscia repressa mi gela.

Una vegada més el destí dirigeix els personatges, ja des d'abans («predestinata»). Si l'esment de la ἀνάγκη indicava la necessitat establerta pels déus (θεοὶ προσήνεγκαν), no ho feia amb l'explicitació tan forta de Pasolini⁴³⁶. A més, mentre el sentiment del Cor és donat per les expressions πικρὸν φρενῶν (v. 79) i στύγος κρατούση (v. 80) que Mazon tradueix «je dois à *contre-cœur* -justes ou injustes - me résigner aux ordres des puissants et *contenir ma haine amère*», en Pasolini l'aversion de les noies esclaves sona més forta al sintagma - que hom pot llegir en edidi - «reprimendo dolore e vergogna». Però, sobretot, emergeix la reflexió sobre la dialèctica esclau-patró, com en el principi del cant: πρέποντ' ἀρχὰς βίου (v. 79, «me résigner aux ordres des puissants») esdevé «eseguo la volontà dei miei padroni» (v. 88 P.) i el final de l'epode resulta del tot nou. La corifea compadeix, a sota dels vels (ὑφ' εἰμάτων) la sort desgraciada dels amos (ματαίοισι δεσποτᾶν τύχαις, datiu d'interés),

⁴³⁶ Els versos són de difícil interpretació, amb la parentètica dels vv. 75-76 que debería indicar que els déus van imposar una necessitat ἀμφίπτολις, o sigui pròpia d'una ciutat assetjada (cf. Garvie 1965, 65 ss. i, en general pel que fa als problemes del text Citti 2006, 51). Mazon tradueix «Pour moi, que les dieux ont enveloppée dans les maux de ma ville et conduit en servage loin de toit paternel [...]».

corglaçada de penes secretes⁴³⁷; Pasolini capgira el sentit: el plànyer - infinit - justament s'engendra per la immoralitat del poder a què les noies són constringides; no hi ha pena per als amos, ans, al contrari, el reconeixement que la seva possessió és immoral. Això provoca que l'angoixa - sentiment que tampoc estava en el text grec ni en Mazon - reprimida, li geli el cor.

Electra, vv. 84-105(= 94-115 P.)

En la primera *rhexis* d'Electra, la noia, incerta, es dirigeix a les dones que porten les libacions demanant-los consell, què fer amb aquestes ofertes votives? El fet és que les envia Clitemestra i doncs Electra no sap que dir, potser sigui millor callar?

Donne, povere serve della mia casa, poiché siete venute qui con me a questo triste rito, siatemi vicine, datemi qualche consiglio...	95
Cosa devo domandare, libando sulla tomba? Che preghiere fare? Come invocare mio padre? Porto forse offerte a uno sposo amato, da parte di una sposa amata...da parte di mia madre?	100
No, non ho coraggio, di mentire, non so cosa dire versando quest'acqua sulla tomba. Oppure potrei recitare le parole del rito: «A chi ti fa questi doni, dà giusta ricompensa!»	105
Sì, ricompensa degna dei suoi atti infami! Oppure in silenzio, senza una preghiera, come lui è morto, posso versare l'offerta sulla terra che se la beve, e ritornare a casa gettando l'urna senza guardarmi indietro, come si fa quando si gettano i rifiuti?	110
Che cosa devo fare? Compagne, consigliatemi. In questa casa noi coviamo uno stesso rancore... Ah, non nascondetemi il cuore, per paura. Liberi o servi siamo uguali davanti al destino. Parlate, se avete per me una buona parola!	115

⁴³⁷ L'expressió que magistralment segueix el grec és de Riba.

En la traducció es nota la interpretació pròpia de Pasolini: hi ha entre la noia i les serves un graó més de proximitat. L'incipit grec *δμῳαὶ γυναῖκες* (v. 84) qualificava les dones del Cor abans que res com a "captives" (i així tradueix Mazon), coherentment amb l'esment de la captivitat de les noies dels vv. 75 ss.; Pasolini comença la seqüència, en canvi, amb «Donne, povere serve della mia casa», que matisa la relació de les Coèfores amb la casa més com a serves - i "pobres"⁴³⁸ - que no pas com a botí de guerra, com pròpiament indica el sintagma *δμῳαὶ γυναῖκες*. Ara, això conjuntament amb el tema padró-serf desenvolupat al principi del drama (cf. vv. 23 P., 87 P., 92 P.), proposa una lectura particular de la relació entre Electra i les Coèfores: la noia es dirigeix a elles amb una actitud més participativa que en grec, també després amb la requesta «siatemi vicine» (v. 96); al v. 111 P. Electra, amb una sol·licitud que sembla sortir-li del cor, li demana «Che cosa devo fare? Compagne, consiglatemi»: l'incís "companyes" tradueix el grec *ὦ φίλαι* («amies» en Mazon) i apropa afectivament la situació de la filla dels reis amb la de les serves, lligades per la mateixa rancúnia, com queda explicitat en el vers següent (v. 101 *κοινὸν γὰρ ἔχθος ἐν δόμοις νομίζομεν*, v. 112 P. «In questa casa noi coviamo uno stesso rancore...»). Quan Electra les exhorta a no amagar-li el fons del cor (v. 102 *μὴ κεύθετ' ἔνδον καρδίας*) en Pasolini l'expressió és més directa: «Ah, non nascondetemi il cuore» i engendra una metonímia més forta. I al final de la *rhexis* Electra demana, quasi suplicant - ella filla de reis - «una buona parola» (v. 115 P.). La sort comuna entre ella i les Coèfores és afirmada als vv. 103-04 *τὸ μόρσιμον γὰρ τὸν τ' ἐλεύθερον μένει / καὶ τὸν πρὸς ἄλλης δεσποτούμενον χερός*: l'oposició és entre qui és lliure i qui és comandat per la

⁴³⁸ L'adjectiu resulta utilitzat sovint en la traducció per marcar a vegades un tò irònic, a vegades, com aquí, una comparticipació emotiva a l'estat de la persona "pobra"; cf. Cf. *Ag.* 478 P., 486 P., 688 P., 706 P., 764 P., 1092 P., 1185 P., 1368 P., 1141 P., 1538 P., 1565 P., 1567 P., 1681 P., 1710 P.; *Cho.* 94 P., 161 P., 167 P., 539 P., 747 P., 982 P.; *Eum.* 108 P., 648 P. i *infra*, V, 443.

mà d'un altre⁴³⁹, Electra i les noies, però la perífrasi del segon element (ésser comandat per la mà d'un altre) ja resulta canviada en Mazon («le même sort est réservé à l'homme, qu'il soit libre ou esclave au pouvoir d'un maître»), amb l'inserció del "poder" i del "padró", mentre que en Pasolini la frase es fa lapidària «Liberi o servi siamo uguali davanti al destino». Ara, Pasolini canvia el subjecte - el "nosaltres" apropa més Electra i les esclaves i dóna a la màxima un valor general (està implícit un subjecte com "tots nosaltres, els humans") – i es desfa de la perífrasi: es queda, lapidària, l'oposició entre lliures i serfs. En tots els punts considerats ressalta que Pasolini no parla d'esclavitud per ser botí de guerra, com era la concreta situació de les Coèfores, sinó que insisteix amb el tema serf (aquí, v. 114 P.)/serve (v. 94 P.)/servir (v. 87 P.). La distància és mínima però rellevant. L'esclavitud, coherent amb la situació de les noies, captives, esdevé "servitud", més adaptable en l'escena moderna a la oposició amb els padrons.

Atreu l'atenció el v. 110 P. El context és el de la disjuntiva d'Electra: recitar les paraules del ritu, de venjança, o abocar les libacions en silenci, com va morir el seu pare, i després anar-se'n com un que tira l'objecte lustral sense girar el cap. Mazon posa en una nota l'explicació donada per l'escoli: es tracta de l'ús atenès de llençar darrere seu, sense girar els ulls, tot objecte que havia servit a una purificació, considerat com a residu de la purificació; i tradueix de manera explicativa «tel un objet lustral qu'on jette après usage». Pasolini, en canvi, construeix una frase forta «gettando l'urna senza guardarmi indietro, / come si fa quando si gettano i rifiuti?» (vv. 109-110 P.). El "tirar el rebuig", acció quotidiana de qualsevol veí d'una ciutat moderna, concorda de manera estrident amb la imatge de la urna i amb la d'una purificació amb libacions. D'una banda, potser, hi havia la instància de contextualitzar el text, d'una altra el terme "rifiuto" té alguna raó més contundent per ser aquí, que no pas una contextualització (queda el ritual antic, per exemple, el girar-se enrere). Em

⁴³⁹ Riba: «El que és fatal, espera tant el lliure com l'asservit a la mà d'un altre»

sembla, doncs, que Pasolini aquí intensifiqui el fàstic d'Electra justament a través d'una forta caiguda del registre estilístic: d'una banda el ritm, de l'altra el llençar la deixalla. També s'ha de valorar la importància per Pasolini de l'estètica del rebuig, de què ja hem parlat en relació a Ag. 696 P.⁴⁴⁰.

vv. 106-123 (=116-133 P.), esticomíia Electra/Cor

A la requesta d'Electra d'un consell per part del Cor - afectivament «una *buona* paraula» (v. 115 P.) - aquest li respon que cal invocar un justicier; Electra, "inexperta" (cf. v. 128 P.) no comprèn bé des del principi el que el Cor li vol aconsellar, i doncs aquest li diu, més obertament, que cal un assassí, com ells - Egist i Clitemestra -, v. 131 P.: «Ah, diciamolo forte: un assassino come loro!». El Cor conclou, com a màxima, «si può desiderare, contro il malvagi, il male» (v. 133 P.). La traducció aparenta no introduir elements nous, nogensmenys, l'últim vers es presenta des d'un focus, potser, més ètic que no pas inserit en la complexa trama del dret que s'afirma a la trilogia: en grec hi havia una pregunta d'Electra (si fos respectuós demanar aquestes coses als déus, εὐσεβῆ, v. 122), a la qual en segueix una altra - retòrica - del Cor, πῶς δ' οὐ, τὸν ἐχθρὸν ἀνταμείβεσθαι κακοῖς; (v. 123); car es tracta de donar, en canvi (ἀντί-), com a resposta (αμείβεσθαι), el mal als enemics, des d'un punt de vista de la llei de la compensació⁴⁴¹. En Pasolini, per contra, la ferma afirmació del Cor aparenta inserir-se més aviat en un discurs ètic més general, atès que el tema de la compensació resulta menys fort i, diguem-ne, implícit, mentre que ressalta el de la maldat: desitjar per als malvats el mal.

vv. 165, 124-51 (=134-61 P.), Electra

⁴⁴⁰ Allí el que quedava de la flota que retornava de Troia es reduïa a «cadaveri e rottami», amb el mateix procediment estilístic de fer caure de sobte la dicció, des d'un nivell elevat fins a un nivell molt baix ("rottami"). Sobre tema del rebuig-deixalla, cf. també Ag.1636 P., on el cos copejat del rei és «buttato».

⁴⁴¹ El tema era ja desenvolupat al diàleg epirremàtic entre el Cor i Clitemestra al final de l'*Agamèmnon*.

Electra invoca Hermes Ctònic, com ja abans Orestes (v. 1), en la seva qualitat de missatger entre vius i morts, perquè els déus de sota terra i la mare Terra escoltin els seus precés, mentre que ella, espargint l'aigua lustral, prega al seu pare. Li demana abans que res protecció: ara ella és esclava i Orestes bandejat; tot gràcies a la mare mateixa ; demana que retorni Orestes i que ella tingui un cor més cast que el de la mare; per als enemics prega perquè surti un venjador i que els matadors morin a llur torn. Conclou amb l'exhortació a les Coèfores de coronar els precés amb flors de gemecs, com és costum, entonant el péan.

Dio dell'Inferno, re dei vivi e dei morti,
fa' che ascoltino questa mia preghiera 135
gli spiriti che stanno sotto terra, testimoni
terribili dell'assassinio del padre,
e la Terra stessa, madre di tutti noi,
che ci ha nutriti, e in sé ci raccoglie,
a germinare nuove vite - mentre versando 140
quest'acqua sacra ai morti, io prego mio padre:
«Padre, pietà di me, e di tuo figlio Oreste!
Fa' che torniamo padroni della nostra casa!
Ora non siamo che due diseredati senza speranza:
così ci ha ridotti la stessa nostra madre 145
che ha sposato Egisto, complice del suo omicidio.
Io sono viva, e schiava. Oreste vivo, e in esilio,
e quei due trionfano, ricchi della tua ricchezza.
Che un caso divino riconduca qui Oreste,
questo ti chiedo, dammi ascolto, padre! 150
E a me, tua figlia, conserva un cuore più puro
di quello di mia madre, e mani più pietose.
Per noi, sono queste le mie preghiere:
ma, per i nostri nemici, per essi venga l'ora
della vendetta, e muoiano come sei morto tu! 155
Ai colpevoli sipuò augurare sventura.
A noi, invece, invia gioia laggiù, dall'ombra,
in nome della Terra e della Giustizia!».
Ecco l'invocazione con cui verso l'urna.
E voi, compagne, ornatela del rito del pianto, 160
intonando il coro su questa povera tomba.

La traducció pasoliniana segueix força el text, amb canvis que no modifiquen gaire el sentit ni la dicció. Els primers dos versos, però, es mereixen una certa atenció.

Hermes, com a missatger, és el déu que escau a la situació, a més és explícit que es tracta de Hermes "ctonio", que acompanya les ànimes dels difunts en el Hades. Car els versos κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω, / <ἄκουσον> Ἑρμῆ χθόνιε, [...] en la traducció de Mazon sonen: «Puissant messager des vivants et des morts, entends-moi, Hermès Infernal [...]». En Pasolini trobem «Dio dell'Inferno, re dei vivi e dei morti» (v. 133 P.). És notòria la substitució dels déus propis del món grec antic amb un més genèric "déu"⁴⁴² i pertant resulta natural que aquí Hermes esdevingui el "déu de l'Infern", però és estrany que la qualitat de missatger sigui omesa: potser Pasolini busqués una reciprocitat més forta amb l'*incipit* de la tragèdia, amb què aquest vers resulta correlat. Allí Orestes, com ara Electra, invocava Hermes "ctonio" amb la fórmula πατρῶ' ἐποπτεύων κράτη («attache ton regard sur mon père abattu»)⁴⁴³, a Pasolini «Dio dell'Inferno, guarda mio padre ucciso». La correspondència en la primera part del vers és perfecta; i en el cas del v. 133 l'afegit «re dei vivi e dei morti» dona a la figura del déu de l'Infern una potència més forta que explica i intensifica a distància la invocació d'Orestes (que miri el seu pare mort perquè té la potestat sobre els vius i els morts).

El v. 126 πατρῶων δωμάτων ἐπισκόπους referit als déus de sota terra («vigilants de la sang del meu pare», Riba), és traduït per Mazon amb l'afegit d'una venjança que de fet no hi era en grec, «témoins vengeurs du meurtre de mon père», mentre que Pasolini amb «gli spiriti che stanno sotto terra, testimoni, / terribili dell'assassinio di mio padre» (vv. 136-37 P.) afegeix la

⁴⁴² Cf. la nota relativa a *Cho.* 1 P.

⁴⁴³ Hi ha un problema exegetíc sobre què significa κράτη i sobre l'expressió en general; Battezzato (BUR 1995) tradueix «che sorvegli il regno paterno», interpretant "sobre el regne del pare d'Orestes" és a dir, d'Agamèmnon, i posa en una nota la discussió represa sobre aquest vers en *Ar. Ran.* 1126 ss. on s'entenia, al contrari, que el pare fos d'Hermes, és a dir Zeus.

connotació de la terribilitat, creant un fort efecte fònic mitjançant l'al·literació en dental (i en *enjambement*). Aquest accent en la terribilitat va en la mateixa direcció del v. 134 P. que feia el déu infernal més gran i potent, ja que és rei dels vius i dels morts.

La correspondència de les pregàries d'Orestes i Electra, que, com hem subratllat, resulten idèntiques al *incipit*, és buscada per Pasolini als vv. 135-36 (=147-48 P.): Electra diu que és esclava (ἀντίδουλος), mentre Orestes és bandejat dels seus béns; la correlació, en grec, és donada per la successió de μὲν i δέ, mentre Pasolini n'amplia l'oposició - «Io sono viva, e schiava. Oreste vivo, e in esilio» - afegint-hi, en les paraules de la noia, que ella es troba viva, esment que no es trobava en grec.

El tema de l'estatus present dels fills del rei és abordat a Èsquil a través dels conceptes del poder i dels béns. Tot i no tenir ja el poder, Electra i Orestes tenen el dret de ser ἄνακες d'Argo (v. 131 ὡς ἀνάξομεν δόμοις), Electra, però és convertida en esclava (v. 135 ἀντίδουλος); paral·lelament, l'usurpació del poder s'acompanya amb la privació de les riqueses (vv. 135-36 ἐκ δὲ χρημάτων / φεύγων Ὀρέστης ἐστίν), de les quals els assassins gaudeixen ultra mesura (vv. 136-37 οἱ δ' ὑπερκόπως / ἐν τοῖσι σοῖς πόνοισι χλίουσιν μέγα). Poc abans, a la antístrofa 2 (vv. 55-65) es desenvolupava el tema del succés (v. 59 τὸ δ' εὐτυχεῖν) com a nou déu, una vegada lluny el respecte d'antuvi (v. 55 σέβας) i el tema de com la balança de la Justícia, abans o després, puneix l'excés⁴⁴⁴. D'una banda riquesa i poder van junts, d'una altra el càstig per els que passen la mesura és irremediable. A Pasolini, en la antístrofa 2, la traducció per σέβας és «lealtà» (v. 66 P.) i per εὐτυχεῖν és «fortuna» (v. 70 P., «succés» en Mazon): la lleialtat per al poder d'abans ja no hi és, mentre que l'únic déu és, ara, el succés, l'èxit. Pel que fa a les paraules d'Electra, per contra, es nota un petit allunyament. Sembla que la noia parli sobretot dels béns que ella i el seu germà ja no tenen: el sentit de ἀνάξομεν és traslladat amb «Fa' che torniamo padroni

⁴⁴⁴ Sobre el tema de la riquesa i de l'excés, cf. Di Benedetto 1978, 180 ss.

della nostra casa!» (v. 143 P.), després, el vagar com a vagabunds venuts per la mateixa mare i per Egist (v. 132 πεπρωμένοι γὰρ νῦν γέ πως ἀλώμεθα) resulta enfocat tot a través del concepte de la pèrdua dels béns «Ora non siamo che due diseredati senza speranza» (v. 144 P.). La riquesa resulta emfatitzada per la figura etimològica a la traducció dels vv. 136-37, «e quei due trionfano, ricchi della tua ricchezza» (v. 148 P.). Tot plegat, sembla que hi hagi una insistència sobre el tema de la riquesa i el poder, focalitzat en termes moderns. No és casual, potser, que mentre que les Coèfores són "serve", Electra és "esclava", connotant d'una manera diferent llur estatus de classe (les unes servees captives, l'altra feta esclava).

Al final, encara, Pasolini interpreta autonòment: Electra es dirigeix a les servees amb l'apòstrof «compagne» (cf. v. 111 P.) i la tumba d'Agamèmnon és qualificada com a «povera tomba» (v. 161 P.)⁴⁴⁵.

Electra vv. 235-45 (= 244-52 P.)

La secció dels vv. 235-37 en Mazon atribuïda a Electra, en Pasolini resulta atribuïda al Cor i postposada (vv. 249-52 P.) després de la traducció dels vv. 238-45 (= 244-48 P.). Pel que fa a l'atribució i a la posició dels versos, Pasolini segueix el text de Thomson, que acceptava la distribució de Rossbach per motius de «dramatic situation»⁴⁴⁶: aquestes paraules trenquerien l'emoció de l'abraçada entre els dos germans.

Pot ser que aquesta raó "dramàtica" hagi portat també a l'eliminació dels vv. 244-45 en què Electra pregava *Kratos*, *Dike*, i Zeus com a tercer, d'ésser al costat seu: d'aquesta manera l'exclamació de la noia conté només la seva emoció en abraçar el seu germà retrobat, després de la hesitació inicial i la dificultat en reconèixer-lo.

⁴⁴⁵ Cf. *infra*, V, 443.

⁴⁴⁶ Cf. Thomson 1966, 137 que explica en el comentari les raons de la atribució i de la posició dels versos.

«Immagine quattro volte colma del mio amore!
 Padre, non posso chiamarti che col nome di padre, 245
 e madre – la madre che odio – mi sei, per affetto,
 e sei mia sorella Ifigenia, uccisa senza pietà,
 e infine sei mio fratello, il solo che mi resta!»

Hi ha una mena d'intensificació dels elements: Electra crida la imatge del germà en les quatre formes que ell ha esdevingut per ella (pare, mare, germana occisa i germà): en Pasolini els quatre termes ocupen cadascú la posició incipitària del vers, respectant l'èmfasi del grec (cf. v. 240 πατέρα σέ, καὶ τὸ μητρός), que Mazon perdia traduïnt «Destin veut qu'en toi je salue un père; à toi revient l'amour dû à ma mère [...]»⁴⁴⁷. A la traducció els termes són escandits rítmicament per la conjunció copulativa «Padre [...], e madre [...], e sei mia sorella [...], e infine sei [...]», on la germana matada sense pietat és dita amb el seu nom, mentre que en grec, per aposiopesi, era només al·ludida (v. 242 καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου). Pel que fa a l'últim vers d'aquesta secció, «e infine sei mio fratello, il solo che mi resta!» (v. 248 P.) es nota com un ressó de les cèlebres motivacions d'Antigone⁴⁴⁸; el grec tenia (v. 243) πιστὸς δ'ἀδελφὸς ἦσθ' ἐμοὶ σέβας φέρων (traduït per Mazon amb «et voici qu'en toi je trouve le frère fidèle qui va me rendre le respect des mortels!»)⁴⁴⁹, respecte al qual Pasolini deixa de banda el tema del "respecte" i enfoca l'exclamació d'Electra des del punt de vista de la seva solitud: Orestes és l'únic germà que se li queda. Només ara, entre els dos germans s'insereix el Cor amb els vv. 235-37 (= 249-52 P.), en què s'uneix a Electra en l'exclamació de joia; després, pren la paraula Orestes tot invocant Zeus: que miri la misèria en què han caigut els fills de

⁴⁴⁷ A vegades, es pot notar una possible sugestió inicial exercitada per la traducció de Headlam, cf. per exemple, el cas de *Ag.* 1050, 1294 P., *Cho.* 867 P., 1017 P., 1050 P.; o, a vegades per la de Untersteiner, el desenvolupament de les imatges i de la llengua resulta, però, del tot autonòma, cf. *Ag.* 1168 P., 1487 P., *Cho.* 245-48 P., 291 P., 315-16 P., 696-98 P., 985 P., 990 P., 1014 P., *Eum.* 22 P., 85-86, 194 P., 385 P., 468 P., 695 P., 744 P., 788 P., 835 P. El judici, negatiu, sobre la traducció ve de Degani 1979, després corregit per Albini 1979 i Fusillo 1996. Cf. *infra*, V, 448.

⁴⁴⁸ Cf. *Soph. Ant.* 908-12.

⁴⁴⁹ Cf. Riba, «i tu has estat un germà fidel, que em porta respecte»; Riba, pel que fa σέβας reporta en nota (Riba 1934, 96) l'explicació de Wilamowitz «com a rei i senyor» i la traducció de Mazon.

l'àguila, ja sense protecció; si el déu els deixa morir no rebrà mai més les ofertes tan esplèndides, que no deixi morir, doncs, l'estirp de l'àguila (vv. 246-63).

El text de Pasolini substitueix - com sempre - a Zeus un més genèric «dio», reprenent la força de l'*incipit* grec (v. 246 Ζεῦ, Ζεῦ a què correspon el v. 253 P. «Dio, dio»). Després, el *focus* pasolinià es queda a la descripció del pare mort entre “els replecs i els nusos d'un horrible vibre” (Riba) i sobre la qualitat d'impuresa de Clitemestra: el grec feia servir θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν / δεινῆς ἐχίδνης (vv. 248-49), així que la nissaga òrfena de l'àguila és destreta per una dejunada fam, νῆστις λιμός (v. 250); doncs la serp-Clitemestra és “horrible” i la fam “devoradora”. En Pasolini es troba, en canvi:

«Ecco: i figli dell'aquila sono senza padre,
è morto tra le spire di una serpe impura, 255
e impietosa la fame spaura questi orfani»

La impuresa de Clitemestra ve de Mazon («vipère infâme»), mentre que la impietat de la fam («impietosa la fame» en anàstrofe) és tota pasoliniana (Mazon tradueix «faim dévorante»); ara, als vv. 140-41 Electra pregava el pare demanant-li d'ésser, ella, σωφρονεστέραν i εὐσεβεστέραν en les mans, en comparació amb la seva mare, i Pasolini interpretava com «E a me, tua figlia, conserva un cuore più puro / di quello di mia madre, e mani più *pietose*» (vv. 151-52 P.): l'articulació dels conceptes és la mateixa, puresa-pietat, de la que ara proposa Orestes, per contraste (impuresa-impietat), en relació sempre a la mare i a l'estatus en què ha deixat els seus mateixos fills.

A més, mentre que en grec la fam πιέζει «presse» (Mazon) els dos fills, en Pasolini es troba el verb «spaura»; és immediat, per la raresa del verb, pensar a un ressò leopardià, tot i que del tot fora de context⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ Cf. en el célebre *Infinito* di Leopardi «ove per poco il cor non si spaura». Cf. *infra*, V, 450 per alguns exemples d'hipotext que Pasolini fa servir.

Després d'una breu intervenció del Cor (que demana silenci per tal de no ser descobert pel qui deté el poder, vv. 264-68 = 270-74 P.), Orestes pronuncia una llarga *rhexis* (vv. 269-305 = 275-310 P.), just abans que comenci el primer estàsim.

vv. 269-305 (= 275-310 P.) Orestes conta l'oracle d'Apollo.

Després de la pregària a Zeus - interrompuda per les paraules de prudència del Cor -, Orestes, confiant en l'oracle d'Apollo, comença a contar-lo: emergeix el caràcter violent de l'ordre del déu (vv. 270-75), el dolorós patiment que el mateix Orestes hauria de sofrir si no aconsegueix l'ordre (patiment, atacs de les Erinies causat per la sang paterna, exclusió de la vida civil i solitud) i, en fi, les seves raons a aconseguir el precepte: a l'ordre del déu s'ajunta la voluntat pròpia d'Orestes, per la mort del seu pare, per l'estatus en què es troba ara i pels ciutadans (els vencedors de Troia ara són serfs de dues dones). El text resulta molt difícil en alguns punts, per la sintaxi i també per una sèrie d'expressions lligades a la realitat pròpia del món grec arcaic. Pasolini d'una banda tradueix amb un grau més de llibertat, introduint conceptes escaients a una representació moderna, d'altra banda, escolleix de manera autònoma una significació diferent, que procedeix de la seva interpretació de la trilogia.

Així, per exemple, el perill a través del qual l'oracle imposa de passar (v. 270 τόνδε κίνδυνον περῶν) esdevé una «lotta» (v. 276 P.) i quan al final el noi esmenta els ciutadans, ho fa compadecient llur condició de "subjectes" a dues dones (Clitemestra i Egist), δυοῖν γυναικοῖν ὧδ' ὑπηκόους πέλειν (v. 304); aquí Pasolini amplia el tema i a més de traduir ὑπηκόους "serfs" («servi di due donne!», v. 308 P.), afegeix poc abans dos versos que no tenen correspondència en grec i que resulten del tot pasolinians «E, soprattutto, c'è il desiderio che finisca / per i miei cittadini uno stato di schiavitù» (vv. 306-07 P.). Des d'aquest punt de vista, el terme "lluïta", que traduïa el perill a través del qual Orestes haurà de passar, remet de manera immediata a una visió "política" de

l'acompliment de l'oracle: ja Electra remarcava d'ésser «schiava» (v. 147 P.), ara Orestes, de manera anàloga, ho remarca en relació als ciutadans. La lluita contra Clitemestra i Egisto, és a dir, es dibuixa no tan sols com una necessitat religiosa, que pertany a l'oracle, sino com també política. Tal instància resulta com un afegit a l'ordre de l'oracle, com un desig autònom del propi Orestes ja en grec; Pasolini, però, ho amplia i ho "modernitza" en termes de lluita política, (i, de fet, la victòria d'Orestes es perfilarà, en l'òptica pasoliniana, com també la victòria de la democràcia sobre la tirania) mentre que en grec resultava sobretot lligat al tema de l'honor⁴⁵¹.

Retornant al text, poc abans, al v. 278 P., hi ha un clar exemple de la "reducció" en termes moderns de què s'ha parlat: Apollo - que en Pasolini és, òbviament, un «dio onnipotent» (v. 270 P.) - proclama, si Orestes no compleix la seva ordre, *πολλὰ καὶ δυσχειμέρους / ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμὸν* (vv. 271-72, "rovinoses tempestes de gel contra el fetge ardent"), que Pasolini tradueix amb «disgrazie / da far tremare i cuori più resistenti»⁴⁵².

El precepte s'haurà de complir amb ferocitat, Orestes exigirà la pena com un brau, *ταυρούμενον* (v. 275), que esdevé «farouche» en Mazon, «con spirito selvaggio» en Pasolini (v. 280 P.).

La secció dels vv. 278 ss. (= 284 ss. P.) resultava difícil tant per la sintaxi com per el sentit i resulta traduïda més lliurement.

Mentre en grec Orestes continuava amb l'estructura del discurs indirecte, Pasolini introdueix la dicció directa, emfatitzant la força constrictiva del discurs del déu (cf. v. 285 «egli gridò» pel grec *πιφάύσκων εἶπε*, v. 279).

«Guarda che dal ventre della terra i morti infelici»

⁴⁵¹ En grec la oposició és més que res entre la gloria dels ciutadans vencedors de Troia, dits "els més il·lustres entre els mortals" (v. 302 *πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν*), que derrocaren Troia amb "gloriós esperit" (v. 303 *εὐδόξω φρενί*), i la vergonyosa situació de subjectes a les dones (v. 304 *ὑπηκόους*).

⁴⁵² Ja Mazon canviava el text, en «peines à glacer la sang de mon cœur», donant notícia en una nota a peu de pàgina que el fetge era pels antics la seu d'una part de l'ànima (cf. Mazon 1925, 90).

egli gridò «libereranno un uragano di orrori, 285
cancri che marciscono la carne, divorandola,
fin che distruggono il vecchio corpo, fin che nascono
sopra le piaghe frange bianche di peli...»

El grec tenia:

τὰ μὲν γὰρ ἐκ γῆς δυσφρόνων μηνίματα
βροτοῖς πιφάυσκων εἶπε τάσδε νῶν νόσους,
σαρκῶν ἐπαμβατῆρας ἀγρίαις γνάθοις, 280
λιχῆνας ἐξέσθοντας ἀρχαίαν φύσιν·
λευκὰς δὲ κόρσας τῆδ' ἐπαντέλλειν νόσῳ·

en Mazon «Déjà, révélant aux mortels les vengeances de l'enfer irrité, il nous a fait connaître ces maladies effroyables qui montent à l'assaut des chairs, ces lèpres à la dent sauvage qui vont dévorant ce qui la veille était un corps, tandis que des poils blancs se lèvent sur ses plaies». Com es veu, imatges com «il ventre della terra» (v. 284 P.), el «uragano di orrori» (v. 285 P.), els «cancri che marciscono la carne» (v. 286 P.), resulten noves, tot i mantenir un estret lligam amb el grec - per exemple l'esment de les selvatges mandíbules es retroba en «divorandola» del v. 286 P. -; la dicció, és marcada per les fortes al·literacions (*ventre-terra-morti*, *cancri-marciscono-carni*) i mitjançant un ritme incalçant («fin che [...], fin che»), recreant la violència de la descripció grega.

Les ἄλλας [...] προσβολὰς Ἐρινύων (v. 283), «attaques des Érinyes» en Mazon, esdevenen la «ossessione / delle Erinni» (v. 289-90 P.), amb un terme, el de l'obsessió, recurrent a la traducció per enfocar el mon fosc i arcaic de les deesses (i de la societat anterior a l'establiment de les lleis amb el procés en l'últim drama)⁴⁵³. Seguidament, la traducció continua en la mateixa direcció, amb una dicció que subratlla l'esfera del terror ancestral i irracional causat per les Erinies: el v. 285 (ὄρῶντα λαμπρόν, ἐν σκότῳ νωμῶντ' ὀφρύν) resulta difícil i s'ha de postular una llacuna; Mazon, doncs, traduïa integrant el text («et les

⁴⁵³ Cf. sobre l'obsessió, Fusillo 1989, 207-08 i al coment de Ag. 50 P., 216 P., 423 P., 466 P., 1048 P.; Cho. 34 P., 40 P., 289 P., 335 P., 1041 P.; Eum. 83 P., 234 P., 307 P., 330 P., 861 P., 940-42 P.; per el desenvolupament del tema com a eix fondata de la història dels Àtrides, cf. *infra*, V, 455-60.

visions d'effroi qui viennent <la nuit> s'offrir aux regards <d'un fils> roulant dans l'ombre un œil en feu») i explicant en una nota que el sentit «n'est pas sûr». Pasolini crea un vers d'una gran potència expressiva que en una certa manera reprèn millor que Mazon el sentit del grec⁴⁵⁴: «[scil. le Erinni] che si vedono con l'occhio bruciato nel buio» (v. 291 P.), en qué l'oxímoron reprèn la oposició λαμπρόν, ἐν σκότῳ.

El text segueix amb la descripció de l'arma, un tenebrós βέλος que els morts imploren demanant venjança - és un deliri, un esglai en la nit - l'home que ha de venjar-se és empent fora de la seva ciutat, ultrajat per un agullò de bronze, exclòs de la vida amb els altres homes, la ira del pare fa que es quedi sol i que «miserament es quedi dissecat per una mort que le fa malbé tot» (Riba):

τὸ γὰρ σκοτεινὸν τῶν ἐνεργέων βέλος
 ἐκ προστροπαίων ἐν γένει πεπτωκότων,
 καὶ λύσσα καὶ μάταιος ἐκ νυκτῶν φόβος
 κινεῖ ταράσσει καὶ διωκάθει πόλεως
 χαλκηλάτῳ πλάστιγγι λυμανθὲν δέμας. 290
 καὶ τοῖς τοιούτοις οὔτε κρατῆρος μέρος
 εἶναι μετασχεῖν, οὐ φιλοσπόνδου λιβός,
 βωμῶν τ' ἀπείργειν οὐχ ὄρωμένην πατρὸς
 μῆνιν· δέχεσθαι <δ'> οὔτε συλλύειν τινά,
 πάντων δ' ἄτιμον κᾶφιλον θνήσκειν χρόνῳ 295
 κακῶς ταριχευθέντα παμφθάρτῳ μόρῳ.

Quando il gemito dei morti consanguinei si desta
 la forza sotterranea è un disperato delirio
 che fa passare le notti tra gli urlì, e rende
 l'uomo schiavo del suo terrore, lo allontana 295
 dal consorzio umano, segnato a dito, escluso...
 Per lui non c'è rapporto o comunione con gli altri,
 l'ira del padre lo ricaccia da ogni altare,
 nessuno l'accoglie, nessuno ne condivide la casa.
 Disprezzato, solo, giunge senza vita alla morte. 300

⁴⁵⁴ Ag. 1168 P., 1487 P., Cho. 245-48 P., 291 P., 315-16 P., 696-98 P., 985 P., 990 P., 1014 P., Eum. 22 P., 85-86, 194 P., 385 P., 468 P., 695 P., 744 P., 788 P., 835 P. El judici, negatiu, sobre la traducció ve de Degani 1979, després corregit per Albini 1979 i Fusillo 1996. Cf. *infra*, V, 448.

Pasolini sembla simplificar el text: elimina l'arma tenebrosa, el agulló de bronze, la mort per disseccament, com també l'esment de la cratera i de la libació com a elements de la vida social (representada en Pasolini per l'esment de l'altar). En lloc d'aquests nuclis semàntics, n'introdueix d'altres i l'accent resulta posat sobre el dolor i el deliri: en lloc del σκοτεινὸν βέλος hi ha el gemec dels morts, que s'identifica amb una força subterrània, provocant un desesperat deliri que fa passar la nit entre crits, que expel·lia l'home, esclau del seu terror. L'impressió fònica és contundent (el gemec i els crits), com també la idea del terror que esclavitza l'home – una inserció, aquesta, del tot pasoliniana -. Pasolini, doncs, insisteix en enfocar la persecució de les Erínies mitjançant la irracionalitat, la desesperació incontrolada. No és casual, potser, que els esments de les coses pròpies de les deesses, com l'agulló de bronze⁴⁵⁵ i la mort per disseccament (cf. *Eum.* 267 i 302, com reporta Mazon), són difuminats per recercar un efecte que, tot i que es perdi una referència concreta a les Erínies, resulta, però, més terrorífic: «Disprezzato, solo, giunge senza vita alla morte» (v. 300 P.); la posició forta de l'incipit i de «solo» entre comes⁴⁵⁶, presenta de manera lapidària l'acabar de la vida per qui no aconsegueix la venjança; la desesperació és subratllada per l'oxímoron de l'“arribar a la mort ja sense vida”, mentre que l'expressió grega, com ja s'ha notat, recordava la mort que donen les Erínies, és a dir, per eixugament de la sang de la víctima.

Orestes, conclouent la seva *rhesis*, afegeix a la voluntat del déu la seva: els desitjos coincideixen, accomplir l'ordre, el gran dolor pel seu pare, l'ésser sense riqueses i, en fi, la condició vergonyosa dels ciutadans.

⁴⁵⁵ Mazon explica en una nota a peu de pàgina que Estobeu (117.9) veia aquest agulló en les mans de les Eumènides.

⁴⁵⁶ Pel gust pasolinianà de isolar en aquesta posició del vers termes que vol ressaltar, cf. Cf. Cf. Ag. 1487 P. «Lui, caduto in silenzio, lei, come un cigno», Ag. 1429 P. «egli ha esalato l'anima, bocconi, il sangue», Ag. 1500 P. «Quante anime, quante, quante anime», també Ag. 953 P., 1609 P., *Cho.* 300 P., 503 P., 584 P., 723 P.

πολλοὶ γὰρ εἰς ἓν συμπίτνουσιν ἴμεροι,
 θεοῦ τ' ἐφετμαὶ καὶ πατρὸς πένθος μέγα, 300
 καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχηνία,
 τὸ μὴ πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν,
 Τροίας ἀναστατήρας εὐδόξω φρενί,
 δυοῖν γυναικοῖν ᾧδ' ὑπηκόους πέλειν.
 θήλεια γὰρ φρήν· † εἰ δὲ μή, τάχ' εἴσεται. 305

[...] 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. 305
 E, soprattutto, c'è il desiderio che finisca
 per i miei cittadini uno stato di schiavitù:
 essi, i vincitori di Troia, servi di due donne!
 Perché anche lui, ha un cuore di donna:
 e se non è vero, lo sapremo presto tutti. 310

En Pasolini, a primera vista, resulta estrany que en lloc de les ἐφετμαὶ, els comandaments, del déu (v. 300), hi hagi el «dolore /dovuto agli dèi» (vv. 304-05 P.) i que aquest sigui contraposat al «dolore vero, per la morte del padre» (v. 304 P.): l'ús del mateix terme engendra, de fet, una contraposició, subratllada per l'especificació que el per la perdua del pare és un dolor vertader. Pot ser, atès que la religió emergeix, a vegades, com una força constrictiva que s'imposa pel terror⁴⁵⁷, que aquí Pasolini vulgui marcar que l'oracle té la força del dolor que poden provocar els déus, mentre que el dolor de veritat, el del cor, és per la mort del pare. A tot això es junta, com a conclusió de l'elencació, amb l'èmfasi produïda pel sintagma «E, soprattutto», el desig que termini l'esclavitud per als seus ciutadans (cf. *supra*).

L'Orestes pasolinià, en aquesta *rhexis*, apareix com un vertader heroi: la seva venjança és ordenada pel déu, la seva conclusió, però, adquireix una força que resulta emotiva i justa alhora; pel patiment pregon, veritable, pel seu pare i per la preocupació de l'estatus dels ciutadans. Potser, no és casual que mentre que

⁴⁵⁷ Cf. Ag. 1556 P., 1618 P., Cho. 1010 P.

el grec fa esment de les riqueses (v. 301 χρημάτων ἀχηνία) l'Orestes pasolinià parli més genèricament de la seva «miseria vergognosa».

vv. 306-478 (= 311-457 P.), el *kommos*.

Després que Orestes va contar l'oracle d'Apollo, comença un llarg cant en què s'alternen el Cor i els dos germans, al final del qual resultarà clara la voluntat de venjança. A l'anàlisi de Thomson⁴⁵⁸, que com es veurà Pasolini segueix radicalitzant-ne el punt de vista, al llarg de les seqüències hi ha una inversió de posicions: al principi el Cor, davant dels dos germans que es lamenten, proposa amb fermesa la venjança i, justament quan els dos prenen llur decisió, és ell que es dol, perdent la confiança cap al futur (vv. 466-75). L'acció dramàtica, però, ja s'ha posat en marxa: quan el cant es conclou, es queden (segon episodi) Electra i Orestes sobre el túmul del pare, com transformats: l'una ha passat d'una inseguretad dolorosa a la certesa de la venjança; és terrible, quasi com - diu Thomson - una segona Clitemestra; l'altre s'ha reafirmat en la seva decisió de matar la mare. En aquesta òptica, el Cor tendria la funció de canalitzar la decisió dels germans⁴⁵⁹. Pasolini tradueix el cant enfocant de manera diferent la funció escènica dels personatges i donant un sentit diferent als versos en relació al desenvolupament del drama. Hi ha també - cosa estranya en la traducció - una reducció de versos, faltant la traducció dels vv. 363-92.

Considerant l'extensió del cant es procedirà amb una anàlisi per petites seccions de versos (les interlocucions en el cant), deixant al final les consideracions conclusives sobre el cant sencer.

vv. 306-14 (= 311-17 P.), Cor

El principi del *kommos* s'obre - canta el Cor - amb la invocació a les Moires, perquè de part de Zeus tot s'acompleixi de manera conforme al dret:

⁴⁵⁸ Cf. Thomson 1966 II, 34 ss.

⁴⁵⁹ Les seqüències en què aconpleix aquesta funció de manera específica resulten compostes per un ritme anapèstic (vv. 309-14, 340-41, 375-79 i 400-04).

ἀλλ' ὦ μεγάλαι Μοῖραι, Διόθεν 306
τῆδε τελευτᾶν,

ἧ τὸ δίκαιον μεταβαίνει.
«ἀντὶ μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ 310
γλῶσσα τελείσθω» τοῦφειλόμενον
πράσσουσα Δίκη μέγ' αὐτεῖ.
«ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν
πληγὴν τινέτω δράσαντι παθεῖν»,
τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ.

Mazon tradueix «Parques puissantes, que, de par Zeus, tout s'achève dans le sens où se porte aujourd'hui le Droit!», i Pasolini:

Necessità, che per volere di dio, 311
attui ciò che è giusto!
«A parola di odio risponda parola di odio -
ecco, così la Giustizia,
che vuole da ognuno ciò che deve,
dice forte a chi l'ode -
per sangue spanto si spanda altro sangue!»

Allò que en Èsquil - in en Mazon - era una invocació a les Moires, seguida per una fórmula de desig, en Pasolini esdevé una invocació a la Necesitat i resulta seguida per una ferma asserció: la Necesitat, ara invocada, aconpleixi el que és just. S'en surt reforçada la idea d'un destí ja establert⁴⁶⁰, com als vv. 442-43 P., on, deixant de banda el text grec, hi insereix el seu punt de vista: «Ogni cosa è prestabilita, da sempre, / ma possano i nostri voti attuarla!». La repetició del mateix verb "attuare", imposa un raonament més: per Pasolini tot està ja dibuixat, el que falta és només una realització plena d'aquest dibuix que es posa en marxa a través de l'acció humana, que, justament, la "actua"; una mena de procés que porta de la potència fins al acte. Aquí el Cor invoca aquesta

⁴⁶⁰ És òbvi que les accions dels herois trágics es moguin dirigides per un destí ja establert, però la posició de l'home davant a aquest "destí" no és gaire sencilla, sino complexa. Pasolini sembla reduir del tot el problema de dilema tràgic per posar en evidència altres temes; cf., per exemple, Ag. 988-99 P., 1044 P., 1063 P., 1085 P., Cho. 34 P., 85 P., 149 P., 311 P., 442-43 P., 617 P. i *infra*, V, 455.

necessitat que porta a actuar el dibuix del destí. I, mentre que en grec el desig sembla tot enmarcat pels déus (les Moires i Zeus), la presència del verb “actuar”, que designa l’acció pròpiament humana en els vv. 442-43 P., mou l’eix de les paraules del Cor ja vers la decisió del tot humana dels dos germans: seràn Electra i Orestes que actuaràn el dibuix del destí. Thomson anotava que quan el Cor s’expressa amb un ritme anàpeptic (com aquí), té la funció dramàtica d’empentar els germans a la venjança; en aquesta perspectiva, Pasolini apropant l’acció de la Necessitat, és a dir “actuar”, a la dels nois, fa el Cor encara més decidit a empentar els nois a l’acció.

A més, respecte al grec i al francès de Mazon, Pasolini institueix ja des d’ara una relació entre la Justícia que clama amb gran veu i el destinatari d’aquest missatge: «dice forte a chi l’ode»; en l’original no hi ha cap referència a qui escolta. Es troben també reduccions, com l’esment al δρᾶσαντι παθεῖν («qui tal ha fet, tal sofreixi», Riba) i al τριγέρον μῦθος. Pel que fa al segon, l’expressió («un adage trois fois vieux» en Mazon) era potser considerada com una informació accessòria, treient força a la dimensió lapidària de l’enunciació de la llei del contracanvi; pel que fa la primera omisió, en canvi, resulta més complex trobar-hi una explicació. Mazon traduïa el sintagma amb «au coupable le châtiment» i de primera sembla extrany que aquest sintagma no entri en la traducció, amb la importància que té el discurs sobre la culpa. Però, potser és precisament per aquest motiu que Pasolini el treia: és a dir, no descartant la hipòtesi que es tracti com en el primer cas d’una voluntat de fer el text més eixut⁴⁶¹, és veritat que aquest esment complicava bastant el tema del contracanvi, introduint, de fet, la persona que apleix l’acció (δρᾶσαντι, el culpable a Mazon). Ara, a la traducció és freqüent la reducció de temes complicats que pertanyen a l’esfera ètico-religiosa esquilea, com ara el del τὸν πάθει μάθος o el de la justesa de l’expedició troiana; de manera anàloga, potser, lligar el contracanvi a la culpa no interessava, aquí, gaire a Pasolini, ja que amb la

⁴⁶¹ En aquest cas el sintagma δρᾶσαντι παθεῖν insisteix i declina el concepte ja esmentat abans.

Necessitat invocada fa poc n'hi havia prou per dibuixar el procés de mort-venjança desencadenat a la casa.

vv. 315-22 (= 318-27), Orestes

Padre, povero padre,
che parola, che atto,
mi è necessario 320
per respirare l'anima tua
dal fondo della terra?
Tenebra e luce sono
pari: canto di morte
è quasi canto di vita, 325
per tutti gli Atridi
davanti a questa casa!

Pasolini, respecte a la tradició de Mazon, reprén un sentit més a prop del grec quan tradueix τί σοι / φάμενος ἢ τί ῥέξας (v. 315-16) amb l'esment de la parella paraula-gest que haurà d'acomplir (cf. Mazon «par quels mots, quelles offrandes»); d'aquesta manera, ja s'introdueix el tema de l'acció del noi (cf. poc abans sobre el nucli semàntic de "acte, actuar"). La diferent interpretació (actes *vs.* ofertes votives) remonta, ben mirat, a la del v. 317. Aquí Mazon segueix el text de **M** ἄν ἔκαθεν οὐρίσας, doncs entenent que Orestes demana a si mateix com enviar de lluny (ἔκαθεν) al pare mort un "vent propici" fins al llit (la seva tumba) que ara el té⁴⁶²; Thomson⁴⁶³, en canvi, que aquí com en altres llocs Pasolini segueix en la reconstrucció del text, imprimeix amb la conjectura de Headlam ἄν τόθεν οὐρίσας, explicant que aquesta invocació és dirigida a Agamèmnon no per confortar-lo, sino, més aviat, per obtenir-ne l'ajuda a la venjança; eliminant aquest "de lluny" i reforçant amb un interrogatiu (τόθεν) el dubte del noi, aquest es demanaria «how is he to succeed in wafting his father spirit from the grave?». Pasolini interpreta seguint Thomson, però hi afegeix la

⁴⁶² Mazon tradueix «O mon père, malheureux père, par quels mots, quelles offrandes, *saurais-je de si loin atteindre* jusqu'au lit qui te retient?».

⁴⁶³ Cf. Thomson 1966 II 142

seva poesia: i el reportar l'esperit del pare de la terra es converteix en «riaspirare l'anima tua / dal fondo della terra» (vv. 321-22 P.), on el “tornar a respirar l'ànima” suggereix com una mena d'apropiació de l'ànima del pare, que demana venjança, a dins d'ell mateix.

Els versos que segueixen són complicats: d'una banda Pasolini acull la interpretació de Mazon segons la qual també els Àtrides que es queden es mereixen un cant de dol com Agamèmnon, però, ben mirat, el poeta hi barreja la idea de Thomson d'un ressò pitagòric en la oposició *llum ~ tenebra* i de una coincidència entre dol i una confortació del mort («canto di morte / è quasi canto di vita», vv. 324-25 P. que resulta ben diferent de la idea de Mazon, «à nous aussi une lamentation pour seul hommage agréé»). Tot i així, Pasolini no segueix l'estudiós anglés en canviar el text del v. 322 (Thomson proposa de llegir *πρόσθε δαμείσιν ἄταις* en lloc de *προσθοδόμοις Ἀτρείδαις*, donant als versos un sentit del tot diferent), i es queda amb la imatge dels Àtrides que es queden, vius, a la porta de la casa.

vv. 324-31 (= 328-37 P.) Cor

Figlio la fame feroce del fuoco
non divora lo spirito dei morti:
prima o dopo il loro dolore duole! 330
Se la vittima è pianta
presto sarà vendicata.
Se la vittima è un padre,
o chi ha dato la vita,
è ossessionato il colpevole 335
dallo spietato gemito
dei pietosi innocenti.

El sentit de la resposta del Cor és aclarir els dubtes d'Orestes i remarcar la necessitat de la venjança; la traducció, més que traslladar aquest sentit cap a d'altres direccions, resulta caracteritzada per la instància d'una *dictio* contundent, obtinguda per la insistència en la al·literació (v. 328 P. «Figlio la

fame feroce del fuoco»), complicada pel políptoton (v. 330 P. il loro dolore duole). Des del punt de vista semàntic, Pasolini trasllada termes grecs fins a la seva esfera de significació, així el culpable és «ossessionato» i si el gemec és “despiadat”, els innocents són “piadosos”. Juga a construir oposicions: el gemec (cf. vv. 292 i 336 ,341, 348 P.) resulta, com també en grec, l’eix portant del cant, i aquest és despiadat tot i que procedeixi pels innocents piadosos, i ho és, de despiadat perquè, justament, els innocents demanen venjança. En grec no hi havia tal oposició: el gemec era ἔνδικος, “conforme a justícia”, mentre que per construir el fort oxímoron, Pasolini ha de fer-lo «spietato», en una certa manera capgirant el sentit del grec (conforme a justícia > despiadat), que és recuperat, però, amb l’especificació que es tracta del gemec dels piadosos innocents (doncs, sí, conforme a la justícia). Electra, en les paraules que pronunciarà seguidament, reprèn la mateixa expressió del Cor, quan anomena el cant conjunt d’ella i del seu germà com a «pietosi gemiti» (v. 341 P. que tradueix el grec θρηνησος). Pel que fa a l’obsessió, el terme és característic de tot allò que es relaciona amb les Erinies de manera específica (cf., poc abans, vv. 289-90 «l’ossessione / delle Erinni», i difusament en la traducció)⁴⁶⁴ i, de manera més general, de tot allò que resulta lligat a la cadena fosca d’assassinats dins la societat arcaica d’Argo abans de la instauració de la Raó amb la intervenció d’Athena en el procés d’Orestes.

En els vv. 333-39 (= 338-45 P.) pren la paraula Electra, per unir-se al plor («pietosi gemiti», v. 341 P.); subratlla la condició d’impotència en què es troben ella i Orestes «riuniti sulla tua tomba / impotenti, a pregare!», vv. 342-43 P., on “impotents” tradueix la parella del grec ἰκέτας i φυγάδας (vv. 337-38, «suppliants et exilés» en Mazon) i conclou amb dues preguntes (vv. 338-39 τί τῶνδ' εὔ, τί δ' ἄτερ κακῶν; / οὐκ ἀτρίακτος ἄτα;) que Mazon traduïa «Où trouver là un réconfort? autre lot que des souffrances? Triomphe-t-on du

⁴⁶⁴ Cf. sobre l’obsessió, Fusillo 1989, 207-08 i al coment de Ag. 50 P., 216 P., 423 P., 466 P., 1048 P.; Cho. 34 P., 40 P., 289 P., 335 P., 1041 P.; Eum. 83 P., 234 P., 307 P., 330 P., 861 P., 940-42 P. Cf. *infra*, V, 455-60.

Malheur?». Electra es demana, doncs, si es pot trobar quelcom de bo, sense mal, en la situació present (τῶνδ', dins d'aquestes coses); si no és invencible la Calamitat. Al text de Pasolini, en canvi, les preguntes retòriques porten el sentit a una altra direcció: «Cos'è bene e cos'è male? / O tutto è morte fonda?» (vv. 344-45 P.). L'Electra pasoliniana, s'allunya de la situació present i la seva pregunta es fa més general i diferent: "què és bo i què es dolent" subratlla més aviat que no hi ha una distinció neta entre bé i mal, que hi ha un dubte, que tot sigui una mort pregona. El desconcert de la noia és total i creix encalçador a la segona pregunta: des de la situació actual es passa a la condició existencial de l'angoixa (cf. v. 347 P.), en la qual no es veu tampoc la separació entre bé i mal.

El Cor, llavors, s'insereix al cant per donar força als joves (vv. 340-44 = 346-49 P.), un dia, si ho vol, un déu podria fer resonar, des d'aquesta desgràcia en lloc del *threnos* un pean dins les sales reials. El θοῆνος és traduït amb «gemiti», per tal d'engendrar una xarxa de referències amb els vv. 292, 336, 341 P., on hi ha el mateix terme i els mals de la situació present, la «détresse» en Mazon (ἐκ τῶνδε v. 340) esdevé «questa ora d'angoscia» (v. 347 P.).

Ara, és Orestes que continua el plor, considerant que si el pare fos mort a Troia per l'arma enemiga, almenys hauria deixat glòria a la casa i una vida digna d'ésser envejada als fills, tendria ara una gran tomba ultramar (vv. 345-53 = 350-57 P.); el Cor prossegueix el mateix argument d'Orestes (vv. 354-62 = 358-65 P.), remarcant que si fos mort així, a Troia, rebria l'honor escaient-li, també sota terra, un rei a l'Hade, com era en terra. Per contra, la seva mort sense honor, per la mà traïdora de la seva dona, li treu aquest honor (cf. Mazon en la nota a peu de pàgina).

Després, falta la traducció dels vv. 363-92, que pronuncien ara Electra (vv. 363-71), ara el Cor (vv. 372-79), ara Orestes (vv. 380-85), i una altra vegada el Cor (vv. 386-92). Des del punt de vista del contingut aquesta secció contenia l'enunciació de la llei del contracanvi i tant Electra com Orestes, empesos pel Cor, comencen a tenir més clara la idea de la venjança. En la interpretació de

Thomson, que Pasolini tenia a l'abast i que ja s'ha vist que tenia en compte⁴⁶⁵, l'estructura del *kommos* es pot considerar, en termes musicals, com a una "ternary form"⁴⁶⁶ on tots els personatges oscil·len entre la determinació a la venjança i el dubte; tot el cant resulta enmarcat pel lament. Des del punt de vista dramàtic es desenvolupa un contrast pel qual, mentre al principi són els nois que són indecisos i el Cor molt determinat en la idea de venjança, al final hi ha un capgirament de les posicions: els nois són decidits i el Cor ja no té molta esperança cap al futur.

La interpretació, tot i que s'adjunti alguna cosa, no s'allunya de la de Thomson, de manera que l'omissió no dóna, al capdavant, un sentit diferent al cant; sembla més que Pasolini hagi volgut reduir l'extensió, notable, del cant: els termes principals no canvien, tot i que siguin retallades una *rhesis* d'Electra, vv. 363-71 (tampoc en Troia devia morir el pare; llei del contracanvi), dues del Cor, vv. 372-79 i 386-92 (llei del contracanvi i venjança), i una d'Orestes, vv. 380-85 (persuasió del discurs del Cor; llei del contracanvi). Ara, ja s'ha subratllat que Pasolini s'està d'alguns elements propis de la complexa xarxa ètico-religiosa esquilea, més interessat al desenvolupament de l'acció dramàtica, que no pas a interpretar els nuclis conceptuals de la tragèdia; pot ser que en aquest cas la llargada del cant l'hagi portat a sacrificar uns versos que portaven un contingut no tan fonamental per ell, i que, de totes maneres, figurava també a la prossecució del cant.

És clar que en resulta afeblida la idea de Thomson del moviment "ondulatori" del qual s'ha parlat, atès que a la traducció, després de la secció en què el Cor reprèn la frase d'Orestes sobre la mort amb glòria i el consegüent honor entre els reis de sota terra, canta Electra (vv. 394-99 = 366-72 P.) que invoca Zeus, la Terra i la potència dels déus infernals. I el Cor canta al seu torn:

CAPO CORO

⁴⁶⁵ Cf. la discussió relativa als vv. 319-21.

⁴⁶⁶ Cf. Thomson 1966, II, 34.

No, non un dio!
Per sangue spanto si spanga altro sangue!
È antica legge! E l'assassinio 375
richiede le Erinni, che al primo male
rispondano con un nuovo male.

El Cor corregeix Electra, que cridava Zeus: no es tracta d'un déu, hi ha una llei per la qual «els sagnants degotissos escampats per terra demanen una altra sang» (Riba); és a dir, la venjança s'ha de remetre a aquesta llei, i a ells dos per actuar-la, i no a Zeus⁴⁶⁷: ἀλλὰ νόμος μὲν φονίας σταγόνας / χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν / αἶμα (vv. 400-02). Pasolini ho explicita amb força mitjançant l'èmfasi de l'incipit «No, non dio!». A més, a la duplicada exclamació «Per sangue spanto si spanga altro sangue! / È antica legge!», ritmicament fort, aïlla el contingut de la llei i li dóna la força de l'injunció (en grec es tracta d'una asserció); resalta el sintagma «È antica legge», on la qualitat de "antiga" és una inserció pasoliniana i anticipa el desenvolupament del drama: el Cor defensa aquesta llei antiga, que serà superada per la nova, la de la Raó; el tema és lligat de manera explícita a la intervenció de les Erínies, deesses arcaïques que seràn contraposades a les noves Eumènides (v. 376 P.)

Orestes també, reprenent el cant (vv. 405-09 = 378-83 P.) es remet als soberans dels inferns i a Zeus; el Cor respon (vv. 410-17 = 384-90) amb desconcert: el cor li torna a botre i es desespera. Pasolini interpreta amb força originalitat:

ORESTE
Sì! Ma voi guardate, sovrani
di sotto terra, guardate,
morti che ci maledite, 380
ciò che degli Atridi rimane! Quanta
misera, quanta umiliazione!
Cosa devo fare, mio dio?

CORO
Trema il mio cuore

⁴⁶⁷ Així explica Mazon en nota a peu de pàgina.

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.

385

Com es veu (i com subratlla Mazon en nota), a la injunció directa del Cor, Orestes respon amb la seva impotència: com podrà ell, exiliat i miserable, ésser l'eina de les Erinies? Busca ajuda en els déus. Les Erinies són al·ludides en el sintagma πολυκρατεῖς Ἄραϊ φθινομένων (v. 406), les «tot poderoses Imprecacions dels morts» (Riba), que Pasolini tradueix efficacement amb «morti che ci maledite» (v. 380 P.). La misèria en què el noi es troba, ἀμηχάνως / ἔχοντα καὶ δωμάτων / ἄτιμα (vv. 407-09 Riba: «[vegeu] en quina indignació, en quina humiliant privació de la casa!») és remarcada pel fort *enjambement*, figura que caracteritza la secció de versos sencera, exprimint rítmicament l'angoixa d'Orestes «Quanta / miseria, quanta umiliazione!».

Escoltant aquestes paraules el Cor es desespera (vv. 410-14); després, a part del principi del v. 415, ὅταν δ' αὖτ' ἐπαλκῆς, que s'ha d'intergrar per trobar-ne el sentit, el text és marcat per les *cruces* i Mazon que dona la traducció com a indicativa: «Des accents virils au contraire écartent de moi le chagrin, et tout dès lors m'apparaît plein d'espoir». El Cor, doncs, contraposa al punt de vista d'Orestes, que busca l'ajuda dels déus, el seu punt de vista: escau ésser "virils", és a dir, encaregarr-se ells mateixos de la venjança per poder esperar de nou. Mazon parla només de virilitat, mentre que Pasolini, també fent més explícita i clara la contraposició entre l'ajuda esperada pels déus i la que ha de venir per els germans, arrossega el sentit fins al nucli conceptual de la lluita, «Solo se parlerai di lotta con ardore» (v. 387 P.).

Parole di lotta?
Quelle per il dolore
che ci ha dato una madre?

Si può, forse, frenarlo?

No! Non si frena!

395

Un lupo affamato: questo è il cuore
che mia madre mia ha dato.

Electra, en respondre al Cor (vv. 418-22) expressa toda la seva indecisió, τί δ' ἄν φάντες τύχοιμεν; («par quels mots pourrais-je agir?»). Les paraules de què parla Electra corresponen, evidentment, als “accents virils” poc abans requerits pel Cor; Pasolini, conservant la mateixa correspondència, ho fa tot més explícit: l’interrogació «Parole di lotta?» (v. 391 P.) exprimeix no tan sols la indecisió de la jove, sino la seva incapacitat a comprendre la posició del Cor, que voldria veure en els nois una certesa més neta pel que fa a la venjança. Pasolini sembla explicitar, més que no pas el text grec - i de Mazon -, aquesta contraposició, i fer-la una mica diferent, com també es veurà en els versos que segueixen: el Cor proposa en termes clars la lluita, mentre que Electra, indecisa, continua mostrant el seu dolor, instintiu, pregon, encara no del tot certa de la venjança; tot i així, paragona la seva ira a un llop, que té un cor que no es deixa amansir (vv. 421-22 λύκος γὰρ ὡστ' ὠμόφρων ἄσαντος ἐκ / ματρὸς ἐστι θυμός).

Pasolini tradueix tota la secció de versos pronunciats de manera que ressalti la seva instintivitat: la substitució de la comparació amb l’expressió lapidària del v. 400 P., a la qual segueix tota l’evidència de com es troba el seu cor, fa el dolor d’Electra més directe i incisiu.

El Cor, ara, respon de manera que emergeix la seva caiguda en el dolor més fosc (vv. 423-28 = 398-402 P.); Thomson parlava d’una *climax*⁴⁶⁸: el Cor, abans fort i decidit, es lliura de nou a la incertesa. Els termes de la traducció resulten diferents: el Cor sembla desesperar-se més per la indecisió dels joves (que es remeten als déus, que planyen el seu dolor) que no pas per la situació; quan

⁴⁶⁸ En el final - deia l’estudiós anglés - hi ha com un capgirament de les posicions, els nois que abans aparentaven ser febles ara s’han fet forts, mentre que el Cor, abans fort i decidit, cau ara en la desesperança; cf. *infra*, a la introducció del *kommos*.

Pasolini tradueix aquesta secció, de fet, fa començar les paraules del Cor amb una frase que no existia en grec - ni en Mazon:

Allora non mi resta che straziarmi
il petto, come le vecchie prefiche,
agitare disperata le mani, 400
straziarmi, sempre più, battermi
il povero capo, a sangue!

El sintagma «Allora non mi resta che» es lliga a les paraules precedents d'Electra, com a conseqüència d'elles, com a resposta al seu dolor, mentre que a Èsquil hi havia una explosió de dolor, no tan explícitament lligada a les paraules de la noia ⁴⁶⁹. En Pasolini, per tant, el Cor sofreix perquè no veu en els joves la força per afrontar-se a la venjança de manera viril, amb la *lluita*. Es més aviat una conseqüència a la feblesa d'Electra que no pas un dolor que surt autònom, per la desgràcia present. Com abans el seu cor tremava a l'escoltar el prec d'Orestes, ara plora en escoltar el d'Electra. El que queda del diàleg corroboraria aquesta lectura: el Cor s'ha mostrat fort i decidit des del principi, ara, en canvi, tremola per les indecisions dels germans, ara d'Orestes, ara d'Electra. Després d'una nova explosió de dolor de la noia (vv. 429-33 = 402-07 P.), és el mateix Orestes que li respon, (vv. 434-38 = 408-13 P.), incitant ell mateix i la seva germana; el Cor intervé per fomentar una vegada més l'odi contra la mare (vv. 439-43 = 414-20 P.), recordant el *maschalismós*. Electra (vv. 444-50) s'abandona de nou al dolor, el mateix dolor d'abans, pregon i instintiu, al qual, finalment, el Cor respon amb els vv. 451-55 (= 428-33 P.). Aquí Pasolini explicita el procés interior que s'haurà d'acomplir, segons el Cor, en Electra: quan ella diu al Cor d'escriure el seu dolor al cor, ell enuncia clarament que ho farà, la seva paraula, però, haurà de baixar fins a la raó de la noia («fa' / che discenda la mia parola / nella tua ragione. Le cose passate sono passate, le cose /

⁴⁶⁹ Cf. vv. 423 ss. i la traducció de Mazon, «Et moi, je bats sur ma poitrine le rythme du thrène arien. Voyez donc: suivant le rite des pleureuses kissiennes, sans relâche, ma main errante bondit; elle va redoublant ses coups, frappant de haut et de loin, faisant gémir sous ses chocs mon front meurtri et douloureux».

future sono sotto il segno⁴⁷⁰ dell'ira. / Chi lotta non deve avere pietà»⁴⁷¹). D'una banda està el Cor, fort i que fa ús de la raó per a legitimar la venjança en termes de lluita, d'una altra Orestes, que es convenç per si mateix (i ha estat decidit des del principi, quan deia que a la voluntat de l'oracle se sumava la seva) i tracta de convèncer la seva germana i, finalment, està Electra, sofrint d'un dolor irracional que s'ha de convertir-se en una ira que porti a la lluita *amb raó*.

Aquest Cor, doncs, que incita a la lluita, es desespera més per la indecisió dels germans que no pas per la desgràcia en si, assumint un matís una mica diferent en comparació amb el Cor esquileu - i el de Mazon o Thomson. Sembla gairebé una interpretació "aristotèlica" d'un Cor que incita i és fort, i que quan plora no ho fa per feblesa, sino per una mancança de decisió dels germans. Ara, el *kommos*, com el diàleg líric-epirremàtic de l'*Agamèmnon*, respon a un dibuix dramàtic complex, on les posicions dels personatges no resulten "coherents" en termes moderns, també perquè no hi ha a Èsquil un desenvolupament de la psicologia dels personatges. Pasolini simplifica el daltabaix d'estats d'ànim del Cor i interpreta el *kommos* establint una mena de joc de papers més comprensible per a un públic modern: el Cor que incita i empeny els germans, Orestes que ja està convençut d'el que escau fer, i Electra, sofrida i dubtosa, a la vegada, però, posseïda per una ira irrefrenable.

Pel que fa a les seccions de versos de què s'ha parlat de pas no hi ha canvis de sentit importants (tret dels versos que tenen a veure amb la interpretació del paper del Cor), val la pena, però, confrontar la manera amb què Pasolini dona a les paraules d'Electra i a les d'Orestes una *dictio* sensiblement diferent: l'una caracteritzada per un dolor boig, l'altre per la fermesa:

ELETTRA

Ah, madre, madre,

⁴⁷⁰ Pel tema del "signe", cf. Ag. 5 P., 10 P., 314 P., Cho. 33 P., 432 P., 620 P., 903 P., 996, Eum. 306 P., 797 P., i *infra*, V, 444.

⁴⁷¹ El text segueix el de Mazon «<Inscris> et par tes oreilles laisse descendre mon avis jusqu'au fond calme de ta pensée. Le passé le voilà! Ce qui doit suivre, que ta colère te l'enseigne! A qui descend dans l'arène sied un implacable courroux».

pazza, madre feroce
che hai avuto il coraggio di sotterrare 405
questo re in silenzio,
senza il pianto dei sudditi e senza il tuo.

ORESTE

Tu ricordi un passato che è impietà:
ma l'empio atto contro nostro padre,
nostra madre lo dovrà scontare: 410
questo ha deciso un dio
e questo la mia mano:
e, dopo averla uccisa, muoia anch'io!

[...]

ELETTRA

Tu parli di mio padre: e io? Ah,
scacciata, odiata, in giro per la casa
come una cagna: le mie lacrime
scoppiavano come risate, piangere,
singhiozzare nascosta, unica 425
mia consolazione...Scivilo,
scrivilo nel tuo cuore!

L'acumulació dels vv. 403-04 P. és del tot pasoliniana, amb la repetició per tres vegades de la paraula "mare" que reproduïx el ritme del plor grec $\iota\omega\ \iota\omega\ \delta\alpha\iota\alpha / \pi\acute{\alpha}\nu\tau\omicron\lambda\mu\epsilon\ \mu\eta\tau\epsilon\rho$ (vv. 429-30); els adjectius "boja" i "feroç" reprenen d'una banda l'esfera semàntica del mon fosc i arcaic del casal d'Argos, d'una altra matisen el mateix estat d'ànim d'Electra, que està justament boja de dolor (cf. vv. 423-24 P.) i feroç com un llop (cf. vv. 421-22 i 396-97 P., «un lupo affamato»). Pel que fa als versos que Electra pronuncia seguidament a la intervenció d'Orestes, la *dictio* és marcadament "patètica", adhuc fins l'anacolut: als vv. 423 P. ss. «le mie lacrime / scoppiavano come risate, piangere / singhiozzare nascosta, unica / consolazione...» el sentit procedeix per *enjambement*, quedant-se suspès fins al sintagma - encara en *enjambement* - «mia consolazione»; a més, el contrast de $\acute{\epsilon}\tau\omicron\iota\mu\acute{o}\mu\epsilon\rho\alpha\ \gamma\acute{\epsilon}\lambda\omega\tau\omicron\varsigma\ \acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\phi\epsilon\rho\nu\ \lambda\acute{\iota}\beta\eta$ (v. 448), «les larmes plus promptes à jaillir que le rire» (Mazon), és es fa «le mie lacrime / scoppiavano come risate» (vv. 423-24 P.).

Orestes, en canvi, procedeix amb una *dictio* mesurada, que es desplega mitjançant el raonament i l'oposició de termes binaris enunciats de manera clara: el passat és impiu, i ara la mare haurà de pagar la seva impietat; això ho decideix el déu, això la meua mà. La traducció segueix de molt a prop el grec, fins i tot en l'articulació retòrica (cf. vv. 434-35 el políptoton ἀτίμως / ἀτίμωςιν, vv. 436-37 la anàfora ἑκατι / ἑκατι, en al·literació amb ἔπειτα, v. 438).

El Cor proposa el camí de la raó i de la ira com a matriu d'una lluita sense pietat, nucli conceptual que, potser, remet a l'ideologia marxista a què Pasolini feia referència.

D'aquí en endavant el text segueix amb un diàleg ràpid: tan Electra com Orestes pronuncien per dues vegades tan sols un vers, i després respon el Cor, la primera vegada amb tres versos i la segona amb un cant més llarg de setze versos. El *kommos* es conclou: al segon episodi la decisió ja està presa sense dubtes ni vacil·lacions.

Pel que fa a la primera responsió, Orestes, Electra i el Cor s'uneixen invocant la intervenció del pare contra els enemics (vv. 456-60 = 434-38 P.); en la segona Orestes proclama que Ares lluitarà contra Ares i el Dret contra el Dret (v. 461), Electra prega als déus (v. 462), el Cor de nou tremola, es deté a plànyer el seu dolor, afirma que la salvació d'aquests mals ha de venir de dins la casa i no de fora (vv. 463-75); després, la corifeu conclou amb una invocació als déus del Infern, per tal de que escoltin el prec i ajudin a la victòria.

ORESTE

Morte contro Morte, Amore contro Amore

ELETTRA

Dio, attua i tuoi disegni d'Amore 440

Pasolini tradueix amb "Mort" el grec Ἄρης i amb "Amore" la personificació de Δίκη; Mazon traduïa respectivament amb «la Force» i amb «le Droit»: en la lluita que seguirà, de fet, es contraposaràn dues parts que pretenen cadascuna

tenir el dret a la lluita i la justícia al costat pròpi⁴⁷², és a dir, les dues parts xoquen de manera frontal i absoluta. Pasolini deixa de banda tal especulació, diguessim, de caràcter general intern a la tragèdia i posa en boca d'Orestes una contraposició, la Mort i l'Amor, una mica més propera al seu pròpi punt de vista: la "Mort contra la Mort" es refereix, suposadament a la de la mare com a canvi per la del pare⁴⁷³; pel que fa a "l'Amor contra l'Amor" es pot suposar que es tracti de l'amor per al pare *vs.* l'amor que es debería a una mare. En aquests termes, per tant, l'amor, aquí inserit autonomament per Pasolini⁴⁷⁴, més que no pas la "Justícia" del text d'origen remet a l'esfera dels sentiments de Orestes⁴⁷⁵. Al vers següent, cantat per Electra, la noia prega als déus que decideixin conformement a la justícia, mentre que Pasolini hi posa una altra vegada l'"Amor". En aquest cas, el "disseny d'Amor" que el déu ha d'actuar és el de venjar el pare. S'engendra un nucli de sentit oxímoric pel qual la venjança, es a dir una mort, s'identifica amb el sentiment oposat a l'odi que la genera, o sigui amb l'amor. Els contraris a la construcció dramàtica de la tragèdia es toquen i s'identifiquen, com a deixar espai al no sentit, o almenys al sentit complex i paradoxal del drama. Si es llegeix la tragèdia esquilea sense - o deixant-la de banda -, la complexa xarxa de valors ètico-religiosos que la constitueixen i que li donen un sentit coherent, s'engendra una contradicció insoluble. Aquí, paradoxalment, el disseny d'Amor del déu coincideix amb la Mort (cf. també el v. 476 P.); al llarg de la tràgedia, però l'Amor, com el sistema cívic, evoluciona i s'arribarà a l'amor just i conciliant d'Atena⁴⁷⁶.

⁴⁷² Per les raons de Clitemestra, cf. el diàleg líric-epirremàtic amb el Cor dels Argius al final de l'*Agamèmnon* (vv. 1439-1631 P.), i a les *Coèfores* el diàleg amb Orestes que està a punt de matar-la (vv. 866-904 P.).

⁴⁷³ Ares, el déu de la guerra s'identificava amb la mort a el primer estàsime de l'*Agamèmnon*, quan es parlava d'ell com a canviador de cossos per cendra (cf. vv. 472 P. ss).

⁴⁷⁴ Sobre el tema de l'amor, fonamental a la traducció, cf. *infra*, V, 451-52 i 456-60.

⁴⁷⁵ No queda exclòs, tanmateix, que es tracti de l'amor que ha mogut Clitemestra a la seva acció assassina, atès que a la traducció de l'*Agamèmnon* la reina resulta connotada pel seu amor passional per a Egist; en aquest cas, Pasolini contraposaria l'amor de Orestes pel pare a el de Clitemestra per Egist.

⁴⁷⁶ Cf. *infra*, V, 451-52 i 456-60.

CORO

Tremo a sentirti pregare con queste parole!
Ogni cosa è prestabilita, da sempre,
ma possano i nostri voti attuarla!

Dolore incarnato
in questa gente, tonfo 445
della Morte di sangue!
Ah, insopportabili piaghe,
e sofferenza senza fondo!

Ma il rimedio è qui,
nella casa, non cercatelo 450
altrove, è qui,
dentro: qui cercatelo
assetati di sangue!
Così cantano gli dèi sottoterra.

CAPO CORO

Sì, ascoltate, spiriti sotterranei, 455
questa disperata supplica, aiutate
questi ragazzi, portateli alla vittoria!

Una vegada més el Cor tremola, i ho fa, com abans, just després d'haver escoltat les paraules d'Electra. Aquí també remarca que tot ja està establert, només falta la actuació, o sigui actuar la venjança. De nou, torna a caure a la desesperació, subratlla, però, una vegada més, que el remei està dins la casa i no fora, dins la casa l'hauràn de trobar. La Corifeu tanca el llarg cant, finalment, amb la obertura a l'esperança, amb la idea de la victòria.

vv. 479-513 = 458-92 P. segon episodi: Orestes-Electra.

Al final del llarg *kommos* hi ha una esticomítia entre els dos germans, en què recordant al pare la manera infamant en què fou matat, li pregunten d'ajudar-los, enviant-los la Justícia a combatre amb ells.

L'Orestes de Pasolini evoca des de la Terra el seu pare de manera més directa en comparació amb text d'origen, com si el rei mort hagués de presentar-se en carn i ossos a l'escena. La suggestió ve de Mazon que tradueix l'injunció a la Terra d'enviar-li el pare a vetllar el combat, v. 489 ὦ γαῖ, ἄνες μοι πατέρ ἐποπτεῦσαι μάχην⁴⁷⁷, com si fos la voluntat mateixa del rei: «Terre, ouvre-toi, mon père veut veiller au combat»; Pasolini tradueix «Schiuditi Terra: mio padre vuol combattermi accanto». Si es torna a considerar el principi del *kommos* (vv. 315-18 = 318-22 P.), on Orestes demanava quines ofrenes havia d'enviar al pare i que Pasolini traduïa amb «Padre, povero padre / che parola, che atto, / mi è necessario / per riaspirare l'anima tua / dal fondo della terra?», es veu que Pasolini és pregonament suggestionat per la idea de despertar l'ànima del mort, com si hagués de reviure en el fill, presentant-se *al seu costat* en la lluita: hi ha com un grau més a l'evocació del mort⁴⁷⁸.

Després d'haver evocat la infàmia de la mort del pare, Orestes li prega d'enviar la Justícia a combatre pels seus, o, millor, que el pare concedeixi l'ús de les mateixes preses - la metafòra és presa de la lluita - si, ell, vençut, vols ésser vencedor al seu torn (vv. 497-99).

ἦτοι δίκην ἴαλλε σύμμαχον φίλοις,
ἦ τὰς ὁμοίας ἀντίδος λαβὰς λαβεῖν,
εἶπερ κρατηθεῖς γ' ἀντινικῆσαι θέλεις⁴⁷⁹.

Pasolini tradueix, amb la mateixa perspectiva que s'havia senyalat pels vv. 439-40 P.:

Manda l'Amore a combattere con i tuoi figli...
O manda l'Odio, meglio, che uccida chi ti uccise,
se, dopo aver perduto, vuoi vincere, adesso!

⁴⁷⁷ El vers diria pròpiament "O terra envia'm el pare a vigilar la batalla".

⁴⁷⁸ Aquest aspecte de l'evocació de l'esperit del mort és subratllat per Thomson, que deia (Thomson 1966, 38 «The curse of Atreus has risen from the tomb and lives again in them»).

⁴⁷⁹ Cf. Mazon, «Envoie donc la Justice combattre avec les tiens; ou, plutôt, laisse-les user des mêmes prises, si, naguère vaincu, tu veux vaincre à ton tour».

La Justícia (Δίκη) esdevé “Amor”, en una perspectiva per la qual la venjança és un acte d’amor; i de manera paradoxal, aquest Amor coincideix amb l’Odi.

Als versos que segueixen, pronunciats per Electra, Pasolini s’està de traduir la metàfora dels pollets (v. 501 ἰδῶν νεοσσοὺς τούσδ’ ἐφημένους τάφῳ), en lloc de la qual hi posa l’esment dels fills, femella i mascle, més genèrica:

E ora ascolta il mio ultimo grido, padre:
eccoli qui, i tuoi figli, sulla tomba, 480
la femmina e il maschio: abbi pietà di loro.

Després, els vv. 503-09 són traduïts per Pasolini amb l’ordre que en dóna Thomson i no Mazon: el primer els distribuïa fent pronunciar els vv. 503-04 a Orestes, els vv. 505-07 a Electra i els vv. 508-09 de nou a Orestes, mentre que Mazon els ordenava creant dues *rheseis* de cinc versos cadascuna, una d’Electra (vv. 500-04) i una d’Orestes (vv. 505-09). Amb la distribució de Thomson el diàleg entre els dos germans es fa més ràpid, a més, el discurs sobre la continuació de l’estirp (cf. l’esment dels pollets abans i la comparació amb els suros que duen la xarxa⁴⁸⁰) és pronunciat per Electra, mentre que les paraules d’Orestes resulten una injunció a l’esperit del pare (vv. 497- 99 i vv. 508-09).

ORESTE

Non cancellare dalla terra il seme della stirpe,
eccoli qui, i tuoi figli, sulla tomba, 480
la femmina e il maschio: abbi pietà di loro.

ELETTRA

Perché i figli salvano il padre dalla morte,
un poco, come i sugheri reggono la rete 485
galleggiando, sospesi sopra i gorghi...

ORESTE

Ascoltaci, allora: è per te che piangiamo!

⁴⁸⁰ Cf. vv. 506-07 φελλοὶ δ’ ὡς ἄγουσι δίκτυον, / τὸν ἐκ βυθοῦ κλωστήρα σώζοντες λίνου., traduïts per Mazon «ainsi que la liège, retenant le filet, sauve des eaux profondes le réseau de lin».

Salvi te stesso, cedendo ai nostri lamenti!

A la comparació amb els suros Pasolini introdueix la imatge, per a ell molt significativa, del “gorgo” (cf. *Ag.* vv. 1009 P., 1014 P., 1141 P., 1329 P., *Eum.* 367 P.)⁴⁸¹, que encaixava de manera coherent amb el context d’origen, on es parlava de la profunditat marina.

COR

καὶ μὴν ἀμεμφῆ τόνδ' ἐτείνατον λόγον, 510
τίμημα τύμβου τῆς ἀνοιμώκτου τύχης.
τὰ δ' ἄλλ', ἐπειδὴ δοῶν κατώρθωσαι φρενί,
ἔρδοις ἂν ἤδη δαίμονος πειρώμενος.

CORO

I vostri lunghi lamenti a questo rito,
riparano tanto ingiusto silenzio...Ma ora 490
non devi più pensare, devi operare:
è il momento che tu ti affidi al tuo dio!

En els versos final, pronunciats pel Cor, a l’exhortació a actuar s’afegeix la de posar a prova el δαίμων. En grec el terme indica la potència divina o bé el poder que controla el destí individual; Mazon, doncs, traduïa amb «Destin». Pasolini, tot i que a molts llocs de la traducció insisteixi sobre el poder “coercitiu” del destí⁴⁸², aquí tradueix amb «dio», com explicitant que el destí al qual Orestes ha d’obeir és, de fet, un déu. Ara li escau només entregar-se a ell. A més, mentre que el grec insistia sobre el concepte de l’acció (amb el políptoton δοῶν - ἔρδοις, v. 512 i v. 513), Pasolini introdueix l’oposició explícita entre “pensar” i “operar” («non devi più pensare, devi operare»v. 491 P.).

vv. 514-50 (= 493-530 P.), el Cor conta el somni de Clitemestra

Orestes, després que el Cor l’ha exhortat a no pensar més, sinó a actuar tot entregant-se al seu déu (vv. 510-13), demana al Cor perquè Clitemestra (no

⁴⁸¹ Cf. *Ag.* 1009 P., 1014 P., 1141 P., 1329 P., *Cho.* 195 P., *Eum.* 362 P. cf. *infra*, V, 445.

⁴⁸² Cf., per exemple, *Ag.* 988-99 P., 1044 P., 1063 P., 1085 P., *Cho.* 34 P., 85 P., 149 P., 311 P., 442-43 P., 617 P. i *infra*, V, 455.

anomenada sinó al·ludida en aposiopesi) va enviar libacions, atès que per a un mort aquestes ofrenes són un favor ben miserable. No comprèn la desproporció entre l'incurable dolor (v. 516 ἀνήκεστον πάθος) i el miserable favor (v. 517 δειλαία χάρις).

Llavors, el Cor li explica que fou empesa per un somni,

οἶδ', ὦ τέκνον, παρῆ γάρ· ἔκ τ' ὄνειράτων
καὶ νυκτιπλάγκτων δειμάτων πεπαλμένη
χοὰς ἔπεμψε τάσδε δύσθεος γυνή. 525

CORO

Sì, lo so. Io ero là, figlio. Furono
dei sogni, d'angoscia, durante la notte,
a destarla, a farle mandare questi doni,
alla tomba, lei, così lontana da dio! 505

A la traducció es passa d'una *dictio* articulada a una fragmentada, que procedeix per frases parentètiques breus; a més l'adjectiu carregat de significat νυκτιπλάγκτων, referit al terrible (δειμάτων) somni, "que fa va vagar al llarg de la nit", és traduït dividint la imatge en dues: «dei sogni, d'angoscia, durante la notte», com Mazon («de terreurs inquiétantes»), no tradueix de manera literal; també al discurs del guaita, al principi de l'*Agamèmnon* (v. 12) hi havia el mateix adjectiu i evitant de traduir-lo literalment⁴⁸³, introduïa el tema de l'angoixa, aquí subratllat per la posició forta entre comes al mig del vers⁴⁸⁴.

Ara comença una esticomítia (vv. 516-34) entre Orestes i el Cor, per la qual progresivament el noi coneixerà el cotingut del somni.

La força dramàtica és contundent: la narració del somni, que de mica en mica, es fa sempre més clara, coincideix amb el que acudirà a la casa. Clitemestra - encara no anomenada - va somiar amb parir una serp que, mamant el seu pit, en feia sortir un coàgul de sang amb llet; la realitat correspon de manera

⁴⁸³ Cf. *infra* sobre Ag. 13-14.

⁴⁸⁴ Cf. Ag. 1487 P. «Lui, caduto in silenzio, lei, come un cigno», Ag1429 P. «egli ha esalato l'anima, bocconi, il sangue», Ag. 1500 P. «Quante anime, quante, quante anime», també Ag. 953 P., 1609 P., Cho. 300 P. «Disprezzato, solo, giunge senza vita alla morte», 503 P., 584 P., 723 P..

perfecta: será el mateix Orestes, el fill-monstre, que matarà la seva mare, la mateixa que li va donar el pit quan ell era nadó.

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? 510

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!

Pasolini subratlla la relació fill-mare: quan Mazon tradueix «comme un enfant» (v. 529 παιδὸς δίκην) i «monstre nouveau-né» (v. 530 νεογενὲς δάκος), Pasolini repeteix la paraula “fill”: «come un figlio» i «quell'osceno figlio» (510 P.). D'una banda, l'“obscenitat” del fill-serp esdevé bestialitat poc després (cf. vv. 528 i 529 P. «bestia» les dues vagades en *explicit*), d'una altra hi ha una mena de lirisme en convertir l'evidència brutal del coàgul de sang i llet (v. 533 ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος i v. 546) en la imatge del fil de sang que “rosetjava” la llet (cf. v. 513 P. i també al v. 526 P.).

La Corifeu, doncs, descriu l'angoixa de la reina (vv. 535-39 = 515-19 P.):

Poi si è svegliata, e ha gettato un grido d'orrore: 515

sono avvampate le torce soffocate dal buio

illuminando la casa, ai gridi della padrona.

Così essa ha mandato qui queste offerte funebri,

sperando che potessero servire a qualcosa...

La traducció, tot i seguir de prop la de Mazon⁴⁸⁵, troba la seva força, per exemple, en la creació de la imatge de les torxes “sofocades per la foscor”: en grec la dicció era difícil, tant, de fet, que Mazon explicava en nota que traduïa literalment: πολλοὶ δ' ἀνῆθον, ἐκτυφλωθέντες σκότῳ, / λαμπτήρες ἐν δόμοισι δεσποίνης χάριν· (vv. 536-37), «Et aussitôt les torches, à qui l'ombre avait fermé les yeux»⁴⁸⁶; després hi ha l'esment de la veu de Clitemestra, que no estava en grec («dans la maison jaillissent en foule a la voix de la maîtresse»); aquest tret passa també a Pasolini, que construeix un joc subtil de repetició i de contraste en sinestèsia: hi ha el crit repetit (v. 515 P. «un grido d'orrore», v. 517 P. «ai gridi della padrona») i el contrast entre llum i foscor, que és marcat, però, per la qualitat sinestètica de ser “ofegat” («le torce soffocate dal buioi», v. 516 P.).

En la resposta d'Orestes (vv. 540-50) es compleix, explícita, la voluntat de matar la mare; aquí també Pasolini segueix la traducció francesa⁴⁸⁷, de la qual s'allunya per l'edulcoració ja senyalada del “coàgul de sang” (v. 526 P. «arrossando di sangue il latte della madre») i, al final de la secció, pel reforçament de la imatge “bestial” d'Orestes. La serp, el monstre (v. 548 ἔκπαγλον τέρας, «monstre qui l'épouvanta»), esdevé «l'affamata bestia», que acaba per coincidir amb el mateix Orestes (v. 549 ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ, «et c'est moi - le serpent!»): a Pasolini tal coincidència és expressada per la mateixa paraula, en *explicit*, «[...] l'affamata bestia / [...] e io, diventato bestia, vv. 528-29 P.» i, sobretot, per la idea de la metamorfosi (ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ, “jo, fet

⁴⁸⁵ Cf. Mazon: «Elle s'éveille et pousse un cri d'effroi. Et aussitôt les torches, à qui l'ombre avait fermé les yeux, dans la maison jaillissent en foule à la voix de la maîtresse. C'est alors qu'elle envoie ces offrandes funèbres, espérant y trouver le remède à ses maux».

⁴⁸⁶ Que valdria, “moltes torxes cegades per la foscor anaven sortint en la casa per la mestressa”.

⁴⁸⁷ Cf. Mazon: «Eh bien! Je prie la Terre qui nous porte, je prie le tombeau de mon père de me laisser réaliser ce songe. Voyez, je l'interprète en le serrant de près: si, sorti du même sein que moi, ce serpent, ainsi qu'un enfant, s'est enveloppé de langes, a jeté ses lèvres autour de la mamelle qui jadis me nourrit et au doux lait d'une mère mêlé un caillot de sang - tadis qu'elle, effrayée, criait de douleur - il faut, comme ell l'a donné au monstre qui l'épouvanta, qu'elle me donne aussi son sang, et c'est moi - le serpent! - c'est moi qui la tuerai, ainsi que le prédit son rêve».

serpent’’), que ja estava en grec. Aquí la bestialitat del nou Orestes és donada pel particular, inserit per Pasolini, de com morirà la mare, «dovrà morire nel sangue» (v. 529 P.), que ens reporta a la suggestió de la casa i de la terra *xopes* de sang, com veia Cassandra a través de la seva profecia al final de *l’Agamèmnon*⁴⁸⁸.

vv. 551-84 (= 531-62 P.), el pla d’Orestes

El Cor desitja que la interpretació d’Orestes sigui realitat i demana al noi el seu pla. Orestes l’explica als vv. 554-84 (= 534-62 P.): es presentarà a les portes del palau amb Pilade, ambdós vestits com a estrangers, de manera que Egist haurà d’obrir la casa; una vegada al seu conspecte, no li donarà tampoc el temps de demanar d’on vingui i el matarà. l’Erínis en beurà la sang. A la part final del discurs, Orestes dóna ordres perquè tot s’acompleixi bé (a Electra que entri dins el palau per vigilar i a les dones que callin quan calgui i que parlin a propòsit).

A la traducció de les dues seccions de versos hi ha uns canvis semàntics que, subratllats per una dicció oximòrica, marquen el contrast de la situació, que resulta inserit per Pasolini, on en el grec no hi era (la bestialitat d’Orestes és alhora un acte dolç i pur, cf. 531 P. i 535 P.).

El Cor respon a Orestes «Ah! com’è dolce sentirti profeta!» (v. 531 P.), que tradueix el v. 551 τερασκόπον δὴ τῶνδέ σ’ αἰροῦμαι πέρι («Ah! je t’agréé aujourd’hui pour devin», a Mazon)⁴⁸⁹: la dolcesa és un element pasolinià que contrasta fortament amb les paraules poc abans dites per Orestes, que marcaven la bestialitat de la seva venjança (cf. vv. 528-29 P.). El Cor que al *kommos* invitava amb força a la venjança, aquí adhuc acosta el sentiment de la dolcesa a la imatge de la bestia en què es convertirà Orestes. Tot i que es tracti d’una secció de versos, diguem-ne, funcional al desenvolupament de l’acció tràgica, Pasolini no s’està de connotar-la amb la ferocitat que escau a la casa dels

⁴⁸⁸ Cf. Ag. 759 P., 1038 P., 1345 P., 1431 P.; Cho. 529 P. («morire nel sangue»), 670 P., 817 P., 834 P.; Eum. 245-46 P., 362 P., 869 P., 985 P.

⁴⁸⁹ Cf. Riba: «Oh, et prenc per endeví del que tinc en cor».

Àtrides. Poc després, pel que fa a les paraules d'Orestes, mentre que en grec Agamèmnon era definit ἄνδρα τίμιον (v. 556, «héros révééré» en Mazon), Pasolini tradueix amb «puro eroe» (v. 536 P.): Pasolini feia servir el mateix sintagma, «puro eroe», al v. 505 P., quan en grec Agamèmnon era qualificat com a “heroi en armes”, que els enemics reverien (vv. 627-28); la puresa retornarà en la traducció del v. 578 ἄκροτον αἶμα (v. 556 P. «puro sangue»), aquesta vegada pròpiament, quan Orestes diu que l'Erinis mai sadolla de sang en beurà de pur (non diluit com a la tercera libació després d'un banquet, dirigida a Zeus); com d'altres vegades, Pasolini treu un element clau del text i ho transposa en un altre lloc, aquí a la qualificació d'Agamèmnon. El sentit d'aquesta translació, em sembla, és posar la venjança, a través de la puresa del rei matat i de la sang que es vessarà, dins l'esfera semàntica de la puresa, enmarcant ja a partir d'ara l'acte assassí d'Orestes dins els extrems oximòrics de la bestialitat i de la puresa.

Pel que fa a la sang que l'Erinis beurà, pura, a més, el grec feia servir φόνου δ' Ἐρινύς οὐχ ὑπεσπανισμένη (v. 577), és a dir l'Erinis mai sadolla de homei («gorgée de meurtres», Mazon) beurà sang pura com a tercera libació (ἄκροτον αἶμα πίεται τρίτην πόσιν); Pasolini, tot mantenint la puresa de la sang, canvia l'esment de l'assassí (el φόνος directament lligat a la concreta matança de Agamèmnon) pel de la ràbia: la idea de la venjança lligada a l'Erinis es fa més general i més ineludible: no només lligada a la mort del rei, sinó sempre alimentada per la ràbia.

D'altra part, la ràbia, a més de contraposar-se d'alguna manera a la puresa, reprén des el punt de vista lexical, la ira en què Pasolini enmarca la casa dels Àtrides: quan Orestes anomena la casa, als vv. 565-66, per dir-ne que cap porter, en ella, podria rebre amb alegria un estranger, subratlla el contrast entre l'alegria (v. 565 καὶ δὴ θυρωρῶν οὐτις ἂν φαιδρᾶ φρενὶ) i els mals que dominen el palau (v. 566 ἐπειδὴ δαιμονᾶ δόμος κακοῖς); Pasolini posa en lloc dels “mals” un “esperit feroç” (vv. 544-45 P. «So che nessun guardiano ci accoglierà con gioia: / in quella casa regna uno spirito feroce»), marcant doncs

amb la idea de la ferocitat - en què es troba la ràbia de l'Erinis esmentada després - la casa i, paral·lelament, fent els genèrics mals del grec com a més al·lusius a l'Erinis que hi habita. D'una banda, doncs, hi ha la puresa d'Agamèmnon mort i de la sang que beurà l'Erinis, d'una altra la ferocitat de la casa, ja infestada per l'Erinis i la seva ràbia.

Les ordres finals resulten donades a Electra, a les serves i, finalment, a Pilade. No és gens clar, però, si Orestes s'estigui dirigint a Pilade: Mazon, per exemple, interpreta el deíctic del v. 583, *τούτω*, com referit a la tomba d'Agamèmnon⁴⁹⁰, mentre que Pasolini sembla seguir Thomson⁴⁹¹ (i Untersteiner) en identificar-hi Pílates.

vv. 585-652 (= 563-622 P.), primer estàsım

El cant coral, com passa també pels de *l'Agamemnon*, resulta traduït amb més llibertat que no pas altres llocs, evidentment perquè la forma lírica li dóna una possibilitat major de poder desplegar el seu ritme i de proposar una creació personal d'imatges.

Les noies del Cor canten l'horror dels monstres que es troben a la terra i al mar, el cel amb foc i una ventosa ira; com es pot parlar, doncs, de l'home il·limitadament audaç, i del desig sense fre que domina la femella, tant entre les bèsties com entre els humans (vv. 585-601)? Després, inicia una sèrie d'exemples de femelles miserables i matadores (Altea filla de Tèstios, Escila i, després, les dones de Lemnos, vv. 602-20 i vv. 631-38), fins a arribar al cas de Clitemestra, la desamorada esposa que va matar un heroi en armes que els enemics reverien (vv. 623-30). Seguidament, es troba la reflexió sentenciosa i general: la Justícia està preparada contra els qui trepitgen la majestat de Zeus (vv. 639-44) i, si l'altar de la Justícia (així Mazon) està a punt d'enfonsar-se, el

⁴⁹⁰ Així també Riba; cf. però, per exemple, Medda que en nota a la seva traducció proposa que es tracti de Hermes (p. 418, n. 100).

⁴⁹¹ A més Thomson subratlla com tota l'expressió sobre el silenci i el vetllar per la victòria al combat procedeixi del lexic místic (cf. Thomson 1966, I, 38-39).

Destí forja la seva espasa; la taca dels antics homeis s'ha de pagar a l'Erinis (vv. 645-52). Així, en línia general, el text d'Èsquil, que en alguns punts, però, resulta difícil de llegir⁴⁹².

A la traducció falten els vv. 631-38 (on es contava per al·lusions la història de les dones de Lemno) perquè, potser, posats després de l'estrofa 3 amb l'esment de Clitemestra, continuarien la comparació de les dones trencant la successió Clitemestra-consideració general sobre la Justícia.

A més, mentre que en Mazon hi ha dues indicacions de recitació («un peu moins bien marqué» després de la antístrofa 1 i «Plus vif» després de la antístrofa 2), a Pasolini no n'hi ha cap: el ritme és donat per la dicció contundent dels versos:

estrofa i antístrofa 1, vv. 585-601 (= 563-80 P.)

πολλὰ μὲν γὰρ τρέφει	585
δεινὰ δειμάτων ἄχη,	
πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων	
ἀνταίων βροτοῖσι·	
βλαστοῦσι καὶ πεδαίχμιοι	
λαμπάδες πεδάοροι·	590
πτανά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμόεντ' ἄν	
αἰγίδων φράσαι κότον.	
ἼΑλλ' ὑπέρολμον ἄν-	
δρὸς φρόνημα τίς λέγοι	595
καὶ γυναικῶν φρεσὶν τλημόνων	
παντόλμους ἔρωτας	
ἄταισι συννόμους βροτῶν;	
ξυζύγους δ' ὀμαυλίας	
θηλυκρατῆς ἀπέρωτος ἔρωτος παρανικᾶ	600
κνωδάλων τε καὶ βροτῶν.	

Infinite cose orrende, nere	
visioni, la Terra crea...	
Il mare sfama mostri	565
mortali...Fra la terra	

⁴⁹² Per exemple, Page posa *crucis* pels vv. 628 i 641 i una llacuna al v. 598; Mazon, en canvi, considera tota la secció 641-45 com a corrupta, resolvent el text de manera conjectural als altres llocs esmentats.

e il cielo vibrano
 scie di fuoco: e tutto
 ciò che batte le ali o striscia al suolo,
 può testimoniare i furori dell'aria... 570
 Ma chi mai può
 dire la sacrilega ira
 dell'uomo? Chi lo spirito
 delle donne, capaci
 di qualsiasi amore, fino 575
 agli atti più disumani?
 Il connubio dei sessi
 è corrotto dalla voglia senza pietà
 della femmina, sia
 tra noi uomini che tra le bestie. 580

Ja des del primer vers s'imposa la forta al·literació *orrende nere* seguida poc després per una altra, «Il *mare sfama mostri / mortali*» (v. 565 P.), amb *enjambement*. De manera evident, com ja en altres llocs, Pasolini reprèn l'al·literació del grec (v. 586 δεινὰ δειμάτων).

A més, tradueix el nexa dens de significat dels vv. 585-85 πολλά [...] ἄχη, com ja Mazon («innombrables sont les fléaux d'effroi, les monstres que nourrit la terre»), dividint la imatge única del grec, toda construïda amb termes que indiquen horror i basarda “els molts espantadissos horrors de coses terrorífiques”, en dues, la de les infinites coses horroroses i la de les negres visions, reificant a les «nere visioni» l'objecte del terror; dóna, llavors, a δειμα el significat més pròpi de “visió terrible”, potser sota la influència de la traducció d'Untersteiner, «Molti la terra alimenta orrendi tormenti: paurosi fantasmi». Pel que segueix, Pasolini segueix Mazon en l'estructura de la frase «et les bêtes cruelles à l'homme qu'enferme le sein des mers», en canvia, però, els termes, inserint-hi la menció que el mar «sfama mostri /mortali» (v. 565-66 P.), incloent a la imatge dels monstres el fet que es menjan alguna cosa, fent-los encara més terribles. La pausa suspensiva entre les imatges dels monstres de la terra i els del mar intensifica la sensació de por, com també la al v. 566 P.

La descripció següent procedeix palesament de Mazon («Entre terre et ciel jaillissent des météores de feu. Et tout ce qui vole ou marche peut parler du courroux orageux des vents»), també aquí, però, les substitucions lexicals transporten els versos fins a una atmosfera de terror màgic, aconseguida per la inserció de termes que matisen amb indefinició la imatge: «vibrano» i «scie di fuoco» (vv. 566 i 568 P.) són trets de “météores”, enfocant-ne de totes maneres la línia de claror que aquestes, passant, deixen al cel (cf. també al v. 563 P. «Infinite»). El mateix passa al v. 569 P. on les tempestes de vent del grec (κἀνεμόεντ' ἄν αἰγίδων [...] κότον) i de Mazon, esdevenen «furori dell'aria» (v. 570 P.), i també aquí la frase és tancada per una pausa suspensiva.

Després de la descripció de la terribilitat dels elements, la forta contraposició ἄλλ' al v. 594 («Ma», v. 571 P.) porta a la incredulitat vers la audàcia arrogant de l'home i, després, el discurs s'enfoca en la passió sense frens de la dona. Els termes del grec resulten pertànyer a la mateixa esfera semàntica oferida per l'arrel τολ/τλη que indica la capacitat d'aguantar pacientment el que passa (d'aquí es forma l'adjectiu formular d'Odisseus, πολύτλας): Èsquil juga amb el sentit de cada expressió: d'una banda l'home en general té un ὑπέροτλον φρόνημα, un pensament que *ultra*-passa el límit del coratge (τόλμα) i d'una altra les dones poden aguantar, tolerar (γυναικῶν τλημόνων), παντόλμους ἔρωτας, amors de cada mena d'ultratge, que porten a la desgràcia (ἄτη). Pasolini tradueix canviant una mica els termes de la qüestió: el sentiment massa audaç de l'home («l'audace sans bornes» en Mazon) i els impúdics amors de les dones de cor impudent («les amours éhontées, toujours liées à des désastres, des femmes de cœur impudent») esdevenen, respectivament, una «sacrilega ira» i «lo spirito / delle donne, capaci di qualsiasi amore, fino/ agli atti più disumani». L'eix conceptual es desplaça des del passar el límit (en grec i en Mazon) fins a una esfera de significats que comprén la ira sacrílega i la inhumanitat dels actes. Potser la clau de la interpretació de Pasolini es troba una mica més endavant: l'amor femení (v. 600 θηλυκρατῆς ἀπέρωτος ἔρωτος), que

Mazon, seguint el concepte del límit, traduïa com «désir sans frein»⁴⁹³, resulta una «voglia senza pietà» (v. 578 P.). La transgressió del límit, doncs, sembla esdevenir en Pasolini un “ultrapassar” una dimensió piadosa (cf. «sacrilega ira» v. 572 P.) que pertoca a l’amor entre els humans (cf. «atti disumani» v. 576 P.). Així l’amor es converteix en una «voglia» (v. 578 P.), i aquesta és «senza pietà» (cf. també els vv. 604-05 P. on les noces entre els reis són definides «senza amore/empie»). Una vegada més, Pasolini s’està del sentit ètic de la poesia d’Èsquil, traslladant els termes de la qüestió a un altre context. El nucli conceptual del límit resulta omés i portat dins de una esfera religiosa, per la qual la ira és “sacrílega” i l’amor convertit en gana “sense pietat”. Mentre que en grec la condemna de l’home i, després, de la dona és del tot interna al mateix conjunt del límit, es a dir, la transgressió és de la mateixa qualitat, en Pasolini, en canvi, els sentiments condemnats són de qualitat diferent, d’una banda la ira, d’una altra el desig que porta fins a actes inhumans; resulta gairebé immediat identificar en les paraules del Cor, abans Agàmemnon i després Clitemestra. A la traducció de *l’Agamèmon*, de fet, l’expedició troiana resulta lligada a una ira que s’ha de placar, una ira que empenta abans Hèlena i, després, empenta l’expedició (cf. vv. 715-46 P.); aquesta ira és “sacrílega” perquè s’ha hagut de sacrificar Ifigènia per a placar-la. La imatge de la dona, és obvi, pot identificar-se amb la reina, sent la matança del rei (que en les *Choefores* és qualificat com a home “pur”, cf. vv. 536 P., 606 P.) un acte inhumà. L’al·lusió als personatges de la tragèdia, òbviament, estava ja en grec, però Pasolini s’hi refereix en termes diferents: a la transgressió del límit, concepte típicament grec, substitueix el comportament dels personatges, definit entorn a un eix ètic, és a dir, tant la ira que s’està dels lligams sagrats, com l’ultratge a l’amor.

Al cant del Cor el focus passa d’un pla general a un molt proper, com es veu des del sintagma personal «noi uomini» (v. 580 P., que correspon al més genèric

γ Així també Riba («desig sense fre»), mentre Medda dona un significat més propi al compost ἀπέρωτος («perversa passione»).

κνωδάλων τε καὶ βροτῶν del grec, v. 601), que apropa tot el discurs a la situació present.

estrofa i antístrofa 2, vv. 602-22 (= 581-601 P.)

ἴστω δ' ὅστις οὐχ ὑπόπτερος
φροντίσιν δαεῖς
τὰν ἄ παιδολυ-
μὰς τάλαινα Θεστιάς μήσατο 605
πυρδαῆ τινὰ πρόνοι-
αν, καταίθουσα παιδὸς δαφαινὸν
δαλὸν ἤλικ', ἐπεὶ μολῶν
ματρόθεν κελάδησε, 610
ξύμμετρόν τε διαὶ βίου
μοιρόκραντον ἐς ἡμᾶρ.
ἄλλαν δ' ἦν τιν' ἐν λόγοις συγγεῖν
φοινίαν Σκύλλαν,
ἄτ' ἐχθρῶν ὑπαὶ 615
φῶτ' ἀπώλεσεν φίλον Κρητικοῖς
χρυσεοδμήτοισιν ὄρ-
μοις πιθήσασα, δώροισι Μίνω,
Νίσσον ἀθανάτας τριχὸς
νοσφίσασ' ἀπροβούλως 620
πνέονθ' ἄ κυνόφρων ὑπνω·
κιγχάνει δέ νιν Ἐρμῆς.

Chiunque non ha lasciato stingere
il ricordo degli
antichi miti, sa
del fuoco, infame, che una madre,
la figlia di Testio, potè attizzare: 585
per uccidere il figlio! Ché
la sua vita era legata a una brace,
dal primo vagito fuori dal ventre
materno, giù lungo i giorni
della vita che si consuma: e lei, 590
per ucciderlo, fece
divorare quella brace dal fuoco!

E gli antichi miti con orrore parlano
anche della
sanguinaria Scilla: spinta 595

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 600
dei morti a Ermes lo affidò...

A la segona parella estròfica, la de la comparació mítica, es nota, a primer cop d'ull, la insistència explícita en els noms dels antic mites (vv. 582-83 P., v. 593 P.), que en grec eren indicats ara per una perífrasi (vv. 602-03 «Que tous ceux qui n'ont point laissé s'envoler de leur mémoire les histoires», Mazon), ara per l'esment ἐν λόγοις (v. 613). Resulta clar el passatge des d'un text on el mite era una referència primària i viva fins a un text, l'italià, on opera la distància que el separa de l'original: el conte mític és percebut com a molt llunyà i "antic". La perífrasi dels vv. 602-03 conté un imperatiu: ἴστω δ' ὅστις οὐχ ὑπόπτερος / φροντίσιν, literalment, "sapiga-ho el qui no s'hagi deixat sortir ales a l'enteniment" (Riba). Mazon, interpreta amb "record de les històries"⁴⁹⁴, i Pasolini el segueix; subratlla, però, la idea de la distància amb el sintagma «stingere il ricordo»: hi ha, doncs, un record i a mesura que passa el temps es desteny. A més, aquest record és portador de veritat: mentre que el grec feia servir la construcció amb l'imperatiu, Pasolini dóna per descomptada la veritat del mite mitjançant l'ús del present indicatiu, introduït per la fórmula - en posició rítmicament forta - «Chiunque [...] sa» en el v. 581 P⁴⁹⁵. El que segueix, potser per la dificultat del text grec, resulta força modificat: el concepte típicament grec del terme que cadascú té, fixat pel destí, és reduït a un esment donat de pas i el destí (v. 612 μοιρόκραντον ἐς ἡμαρ) és omès⁴⁹⁶. La dramàticitat del conte és articulada per un ritme que marca l'atrocitat de la

⁴⁹⁴ «Qui n'ont point laissé s'envoler de leur mémoire les histoires [...]».

⁴⁹⁵ Aquest "saber" tan marcat, em sembla, pot procedir des del joc molt fort en grec donat pel polàiptoton dels vv. 603 i 606 δαεις, πυρδαῖ que marca la idea del "saber".

⁴⁹⁶ Aquests termes reflecteixen la visió religiosa de la vida, per la qual és donat un terme. μοιρόκραντον és un adjectiu dens de significat, que uneix la moira, el destí, al terme donat, decidit -κραντον.

història . El foc amb què la filla de Tèstio mata el seu fill és «infame» (v. 583 P.), tal qualitat sent evidenciada per la posició forta de l'adjectiu (apositiva entre comes)⁴⁹⁷ i per la al·literació (*fuoco, infame*); encara, les entranyes d'on surt el fill són “maternes” en *enjambement*), on la insistència sobre la maternitat, ja subratllada al v. 583 P. en la oposició «madre / la figlia» (vv. 584-85 P.), marca la contraposició amb la ferocitat de la matança d'un fill; finalment, el verb del foc que quema el tió-fill és un icàstic «divorare» (592 P.).

A la antístrofa la història de Escil·la també és contada de manera que s'en resalti l'atrocitat: Pasolini substitueix l'odi del text grec (v. 613 ἄλλαν δ' ἦν τιν' ἐν λόγοις στυγεῖν, «Les vieux récits flétrissaient aussi la sanglante Skylla», Mazon), amb un explícit “horror”: «E gli antichi miti con orrore parlano» (v. 593 P.). Després, segueix reforçant, com Mazon, la impudicitat de la dona: «la cagna vergognosa» al v. 600 P. (cf. «l'impudente chienne!» de Mazon en incís) es troba en posició forta rítmicament i tradueix ἄ κυνόφρων del v. 621.

estrofa 3

ἐπεὶ δ' ἐπεμνησάμην ἀμειλίχων
 πόνων, ἀκαίρως δὲ δυσφιλῆς γαμή-
 λευμ' ἀπεύχεται δόμος 625
 γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν
 ἐπ' ἀνδρὶ τευχεσφόρῳ
 ἐπ' ἀνδρὶ δήοισιν ἐπικότῳ σέβας
 τίων ἀθέρμαντον ἐστίαν δόμων,
 γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν; 630

Ah, io ricordo antichi
 fatti di follia...Ma non è giusto! È qui
 che si son consumate nozze senza amore,
 empie, è qui che ha cospirato 605
 una donna contro un puro eroe,
 contro un re la cui collera atterriva
 gli eserciti nemici...Si può

⁴⁹⁷ Cf. Ag. 1487 P. «Lui, caduto in silenzio, lei, come un cigno», Ag1429 P. «egli ha esalato l'anima, bocconi, il sangue», Ag. 1500 P. «Quante anime, quante, quante anime», també Ag. 953 P., 1609 P., Cho. 300 P. «Disprezzato, solo, giunge senza vita alla morte», Cho. 503 P. «dei sogni, d'angoscia, durante la notte», Cho. 584 P.

con cuore leale accettare tutto ciò?

Felici le case dove non arde un fuoco 610
di cattive passioni, e mite vi è la donna!

Des de l'exemple de Escil·la, el discurs passa, sempre lligant-se al tema de la memòria (v. 624-25 ἐπεὶ δ' ἐπεμνησάμην ἀμειλίχων/πόνων, «I puix que he retret afficcions tan amargues», Riba), directament al palau d'Argos i a Clitemestra, al·ludida per l'expressió metonímica “odiosa unió” (v. 624-25 δυσφιλὲς γαμή/λευμ') i, després, per la perífrasi de “les meditades traïdories d'un cor de dona” (v. 626 γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν); la contrapart és Agamèmnon, l'heroi, «un urc que fins els enemics reverien» (Riba). L'estrofa termina amb l'honor que el cor reserva a la llar que no acalora excessivament (v. 629 ἀθέρμαντον ἐστίαν), imatge que introdueix la de la dona que no s'abandona a l'audàcia (v. 630 γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν).

Pasolini emfatitza, com ja senyalat, el tema de la memòria; d'una banda es nota una amplificació del dolor del cor (cf. l'exclamació inicial «Ah!» del v. 602 P. i l'efecte al·literant que segueix), d'una altra, aquest dolor es converteix en bogeria: el dolor implacable, ἀμειλίχων/πόνων («tristes forfaits» en Mazon), esdevé «antichi / fatti di follia»; com si el que va passar a la casa d'Argos fos massa foll per poder ésser comprés, ja que tot el món d'Argo (Clitemestra, les Erínies, i després el mateix Orestes) és significat mitjançant l'esfera conceptual de la bogeria, del no-racional⁴⁹⁸. A més, el poeta hi introdueix un marc de tipus específicament moral, «Ma non è giusto!» (v. 603 P.).

La repetició del sintagma «è qui che» (v. 603 P. i v. 605 P.) focalitza la desesperació del cor sobre el palau, i la unió odiosa del v. 624 del text grec és arrossegada fins a crear una doble imatge, on la primera ens porta a dins la segona, amb una mena de hendíadis: «nozze senza amore / empie» (vv. 503-04 P.), les noces són “sense amor”, i per això, “impiadoses”; Mazon desfa la metonímia del grec i tradueix «épouse abominable», Pasolini desenvolupa el el

⁴⁹⁸ Cf. *infra*, V, 455-60.

tema de l'amor: l'amor femení "sense amor" del v. 600 θηλυκρατῆς ἀπέρωτος ἔρωτος, és definit una «voglia senza pietà» (v. 578 P.); perquè l'amor entre home i dona és concebut des d'una perspectiva gairebé sagrada. Aquí, com les noces van ser sense amor, resulten «empie». La parella oximòrica *impiu ~ pur* articula el discurs, ja que Agamèmnon, és definit «puro eroe» (en grec era un heroi guerrer, v. 627 ἐπ' ἀνδρὶ τευχεςφόρῳ, i que suscitava respecte, v. 628 ἐπ' ἀνδρὶ δῆροισιν ἐπικότῳ σέβας; cf. també el v. 537 P.).

Pel que fa al final de l'estrofa, el tema de la mesura resulta afeblit; d'una banda Pasolini transforma l'oxímoron del foc sense calor del grec en la imatge de la llar que no crema *de passions malvades*, explicitant la metàfora de partida que Mazon traduïa de manera més aviat anodina amb «le foyer paisible»; d'una altra defineix la dona des d'una perspectiva que oposa a la inhumanitat, la impietat, la ferocitat exemplificades abans, la mansuetud, com en una oposició bèstia / dona.

estrofa i antístrofa 4

Com ja s'ha senyalat, Pasolini no tradueix la antístrofa amb la història de les dones de Lemno, així que just després l'esment de Clitemestra ve, com a tancament del cant, la parella estròfica 4, que tanca el cant amb el tema de la Justícia que persegueix el culpable, reificada en la persecució de l'Erinis (vv. 639-52).

τὸ δ' ἄγχι πλευμόνων ξίφος διανταίαν ὄξυπευκὲς οὐτᾶ, †διαὶ Δίκας· τὸ μὴ θέμις, γὰρ οὐ λὰξ πέδον πατουμένον· τὸ πᾶν Διὸς σέβας παρεκβάντες οὐ θεμίστως.†	640 645
--	----------------------------

Ma abbiamo sempre puntato sul petto, pronto a ferire, il pugnale della Giustizia: essa ha ragione contro chi calpesta	615
--	-----

i precetti del dio, irragionevole.

Mazon posa en nota a peu de pàgina la advertència que el text és profundament corromput i dóna una traducció conjectural: «Le glaive aigu vise au cœur et le transperce, au nom de la Justice». Pasolini, que evidentment no s'esforça en la construcció d'un text correcte, tradueix basant-se en Mazon, dibuixant, però, l'acció de la Justícia com sempre a punt de venir, incumbent (el glavi està puntat sobre el pit i està preparat a ferir, v. 613 «pronto a ferire»). Després, la pausa amb dos punts posa en escena, amb una evidència lapidària, aquesta acció: la Justícia té raó de qui, irraonable, trepitja els preceptes del déu. En grec hi havia un joc poliptòtic entre τὸ μὴ θέμις (v. 641) i οὐ θεμίστως (v. 645), transposat per Mazon en termes de dret («Elle a tous le droits sur ceux qui, contre tout droit»); Pasolini, en canvi, introdueix el concepte de raó, reconduint una vegada més (cf. el v. 603 P.) el tema de la transgressió de la Justícia al de la transgressió de la raó: d'aquesta manera tot allò que passa als Àtrides és marcat per tal excés, mentre que l'equilibri al final de la trilogia és recobrat mitjançant la instauració de la Raó, és a dir, al món de les regles vigilades per Atena després de la transformació de les Erínies en Eumènides⁴⁹⁹.

A la antístrofa, la traducció segueix de prop Mazon (i el text)⁵⁰⁰, però, tot i que la base de la interpretació segueixi el text francès, se n'allunya en la construcció del sentit dels últims versos.

Δίκας δ' ἐρείδεται πυθμὴν·
προχαλκεύει δ' Αἴσα φασγανουργός·
τέκνον δ' ἐπεισφέρει δόμοις
αἰμάτων παλαιτέρων
τίειν μύσος χρόνῳ κλυτὴ
βυσσόφρων Ἐρινύς.

650

⁴⁹⁹ Cf. *infra*, V, 455-60.

⁵⁰⁰ La metàfora del fill de l'antiga sang (τέκνον...αἰμάτων παλαιτέρων, vv. 649-50), «l'enfant de meurtres anciens» en Mazon, resulta més genèrica en Pasolini, una vegada omès el matís antropomòrfic de l'expressió: «l'ultimo frutto dei vecchi delitti», on "l'últim", afegit per Pasolini, reforça l'oposició oximòrica.

La Giustizia, se appena vacilla,
subito il Destino le affila nuove armi:
ed ecco qui l'ultimo frutto dei vecchi delitti,
che si fa posto nella casa, sotto il segno, 620
maturato dal tempo a nuova ira,
della fulgente Erinni.

Mazon traduïa: «et voici l'enfant des meurtres anciens qui à son tour entre dans la maison, sous la conduite de celle qui doit enfin payer la souillure, l'Érinis fameuse par ses noirs desseins», interpretant τέκνον αἱμάτων παλαιτέρων com la nova mort que es produirà en la casa (la de Clitemestra), senyalant, però, que l'expressió pot al·ludir alhora a Orestes, que, de fet, està a punt d'entrar a la casa. El τέκνον és reportat a casa per Justícia i la taca, la fera pagar l'Erinis famosa pels seus designis.

La construcció de Pasolini afegeix uns elements nous i significatius, que eixamplen la tensió d'el que està a punt de passar; la idea del fruit dels delits que “es fa lloc” és diferent respecte a la indicada per ἐπισηφέρει “portar a la casa”, indicant més aviat que el subjecte s'arrela en un espai i que troba el lloc que li pertoca. Aquest fruit es fa lloc “baix el signe” de l'Erinis; el signe és un element que significa una realitat *altra*, que la prefigura⁵⁰¹, i el signe de la fulgent Erinis és madurat pel temps “a una nova ira”: el poeta fa servir una expressió indefinida i de presagi, que genera inquietud.

Pasolini, a més, introdueix la metàfora del procés de maduració que, partint del fruit, porta cap a una nova ira, element que no hi era en grec (hi havia el de la taca, el μύσος) i, paral·lelament, l'Erinis “famosa pels seus pregons designis” ha esdevingut «fulgente». L'adejectiu, concordat amb signe, és significatiu; Mazon traduïa amb «noirs» i Thomson⁵⁰², a la seva introducció, «some inscrutable / Fury's deadly purpose», mentre que Pasolini engendra

⁵⁰¹ Per la fascinació que exerceix aquest tema, cf. *Ag.* 5 P., 10 P., 314 P., *Cho.* 33 P., 432 P., 903 P., 996, *Eum.* 306 P., 797 P.

⁵⁰² Cf. Thomson 1966, I, 39.

una metàfora nova, treta de la mateixa esfera de significació del signe: el pregon, inescrutable o negre disegni, és difícil de veure, però hi és, com a signe que resplandeix, correlatiu objectiu de la realitat que s'ha d'interpretar. Tot el cant és recorregut per la imatge del foc (vv. 568 P. «scie di fuoco», 588 P. la brasa del fill de Altea, v. 610 P. el foc de la llar), introduït també on no hi era (cf. v. 592 P.). Pasolini sembla fascinat per la idea del foc que resulta signe, presagi de quelcom. D'altra banda *l'Agamèmnon* començava enigmàticament amb un signe i amb un foc: «Conosco ormai tutti i segni delle stelle, / specie di quelle che ritornano / con l'estate e con l'inverno, e in cui / traspare, di fuoco, l'altro mondo». A més, la dimensió temporal, expressada en grec pel complement χρόνω (v. 651), «enfin» en Mazon, resulta dilatada per les notacions «maturato *nel tempo* a *nuova ira*», que donen a la imatge la força d'un esdeveniment que es reitera en el temps, com justament el naixement d'un fruit i la seva maduració, en un cicle reproductiu que no s'acaba mai.

Tercer episodi, vv. 653-782 (=623-768 P.)

vv. 653-67 (=622-35), Orestes i l'esclau.

Orestes crida l'atenció del minyó del palau perquè surti algú amb autoritat que l'aculli com escau - una dona mestressa, o un home, que val més.

Respecte a Mazon (i al grec) Pasolini insisteix sobre l'esfera semàntica de la foscor: quan Orestes demana que l'esclau s'apressi, ho fa remarcant que és gairebé ja nit, "el carro tenebrós de la nit s'apressa", τάχυνε δ', ὡς καὶ νυκτὸς ἄρμ' ἐπιίγεται / σκοτεινόν (vv. 660-61)⁵⁰³, que Pasolini tradueix: «ma presto, ché il carro della notte è sopra / di noi, oscuro.» (vv. 630-31 P.). El carro "és a dalt de nosaltres", ja no "s'apressa": l'expressió té un sentit d'immenència inquietant; a més, la foscor d'aquest carro és aïllada i intensificada pel ritme de la frase.

⁵⁰³ Mazon tradueix «mais hâte-toi, car le char ténébreux de la nuit se hâte aussi».

Poc després, l'adjectiu "oscuro" retorna: Orestes diu que un home valdria més perquè en les converses entre homes, cap delicadesa no entela els mots (αἰδῶς γὰρ ἐν λέσχησιν οὐσ' ἐπαργέμους / λόγους τίθησιν, vv. 665-66); en Pasolini, en canvi, es troba «La timidezza, nell'incontro, può rendere oscure / le parole» (vv. 635-36 P.); atès que l'obscuritat es trobava en Mazon, «car alors nulle gêne au cours de l'entretien n'obscurcit les propos», la suggestió ve d'aquí; en Pasolini, però, la repetició de l'adjectiu, a tan breu distància, remarca l'atmosfera fosca d'el que passarà i alhora la xarxa de referències iròniques a la mentida d'Orestes (les paraules fosques).

vv. 668-718 (= 637-90 P.), Clitemestra i Orestes

La traducció sembla no posar molt de nou respecte a la de Mazon; potser Pasolini considerava els versos gairebé com de passatge, necessaris al desenvolupament de l'acció tràgica o, més senzillament, no hi trobava prou material que fos funcional per a posar-hi un significat nou. De fet, aquí es posen les bases concretes per el que ocorrerà després: Clitemestra rep els estrangers (Orestes i Pílates disfressats), disposant tot per als hostes, un bany calent, un llit per descansar les fatigues del viatge; Orestes es presenta: diu que és un dauliés de Fòcida i, viatgant cap a Argos, es va encontrar amb Estrofi de Fòcida que li va contar la mort d'Orestes; doncs Estrofi, ja que ell anava cap a Argos, li havia demanat de portar aquesta notícia al palau argiu, amb l'intenció de saber si els d'allí volien les cendres d'Orestes per sepultar-lo en patria o si es devia quedar com a hoste per a sempre més en terra de Fòcida.

El discurs es conclou amb uns versos de forta notació irònica - i la ironia tràgica marca l'episodi sencer - quan el jove estranger diu que no sap si va parlar davant de qui és qualificat (entenent així τοῖς κυρίοισι καὶ προσήκουσιν, v. 689)⁵⁰⁴ per entendre el discurs, mentre que sí que ho sabrà qui va donar la vida a

⁵⁰⁴ Mazon tradueix aquest sintagma amb «parents qualifiés pour m'entendre»; Riba, de manera diferent, però amb una nota explicativa amb el mateix argument de Mazon, assigna a τοῖς

Orestes. Mazon interpreta així, traduint «Parlé-je à des parents qualifiés pour m'entendre? Je l'ignore, mais qui lui a donné le jour, sans doute, ne l'ignore pas» i posa a peu de pàgina una nota que n'explica el sentit: m'han dit de parlar amb els pares d'Orestes, ara no se si estic parlant amb la mare; si de cas, ella ho sabrà i m'ho dirà.

Pasolini tradueix (vv. 660-62 P.):

Ora io non so se parlo a chi può capire
quanto io dico: ma chi, a Oreste ha dato la vita
dovrebbe certamente capire di che si tratta.

Mentre que al principi es manté un significat anàleg - tot i que Pasolini resolgui el sintagma del v. 689 de manera genèrica, «a chi può capire», passant-se de parents i qualificats -, és a dir Orestes fingeix de no saber amb qui parla, al final el discurs pren un altre camí i l'ironia es trasllada: no hi ha cap pregunta directa (que no hi era tampoc en grec) i no hi ha cap dubte sobre la identitat de qui Orestes té davant d'ell, sino una asserció condicional sobre el fet que, qui té davant d'ell hauria d'entendre el de què es tracta. I el de què es tracta, és en primer lloc la qüestió sobre les mentideres cendres d'Orestes, però també, irònicament i generalment, tota la qüestió de la identitat d'Orestes, del seu exili i, en fi, de la venjança. El condicional eixampla la ironia, perquè Clitemestra *hauria* de comprendre, de reconèixer el seu fill i el seu destí.

vv. 691-99 (= 663-72 P.), el fingit lament de Clitemestra

La reina⁵⁰⁵ esclata en un plor fingit per la mort d'Orestes i a les seves paraules prossegueix l'ironia tràgica: la maledicció de la casa, que ella menysprea per la mort d'Orestes, que veu moltes coses, que mata com un arc que veu de lluny, serà una maledicció de veritat tal com ella, mentint, descriu.

κυρίοισι un significat més generic que "parents" «atanyents qualificats»; Medda, en canvi, disarticula la coordinació entenant els dos adjectius amb un sentit de disjunció, «se mi trovo a parlare coi padroni o coi parenti», afegint en nota que es tracta d'una frase de sentit no clar.

⁵⁰⁵ Thomson atribuïa els versos a Electra: la germana, amb el seu plor, fingit, ajudaria Orestes en el seu pla; cf. Thomson 1966, II, 161 ss. Pasolini segueix la atribució de Mazon (i de la majoria dels editors).

Pasolini amplifica uns punts. D'una banda eixample l'aspecte diví d'aquesta maledicció, d'una altra afegeix uns detalls per tal de reforçar la ironia.

Oh dio! Tu parli, e compì la nostra rovina.

No, non si può lottare con te, Maledizione
divina, di questa casa! Tu vedi tutto.

Ciò che io credevo tanto al sicuro e lontano, 665
tu lo colpisci, con la tua arma che non perdona,
e mi togli l'ultimo dei cari che mi restano!

Adesso anche Oreste - che aveva avuto la sorte
fortunata di levarsi da questa melma di sangue -
adesso anche quella speranza insensata, di qualche 670
gioia per questa casa - tu, Maledizione, cancelli!

A la traducció del vers inicial οὐ γὰρ, κατ' ἄκρας εἶπας ὡς πορθούμεθα, v. 691, «Malheur sur moi! tes paroles achèvent ma ruine» en Mazon) Pasolini introdueix l'exclamació «Oh dio!», que reforça, com dit, la idea de la divinitat que maleeix la casa; al v. 665 P. la Maledicció (la Ἀρά del grec), de fet, és definida “divina”, en un ritme marcat per l'*enjambement* i per la pausa que n'aïlla la significació; a més, explicitada, la Maledicció retorna també a la fi del plor, quan no hi era ni grec ni en Mazon: obre i tanca el sentit del versos.

Pasolini remarca alguns dels aspectes de la Maledicció: ja no veu “moltes coses” (v. 693 πόλλ' ἐπωπιᾶς, «ta vue est perçante» en Mazon) sinó que ho veu tot (v. 665 P. amb la forma lapidària de la frase «Tu vedi tutto», tancada per un punt ferm.). Els elements específics, com el de l'arc que veu bé des de lluny (v. 694 τόξοις πρόσωθεν εὐσκόποις), és resolt amb més genericitat: d'una banda la noció del “lluny” és traslladada, abans, en ell que es creia segur, «Ciò che cerdevo tanto al sicuro e lontano», d'una altra l'arc esdevé una “arma que no perdona” i el verb és “copejar” i no “despullar dels seus”: «tu lo colpisci, con la tua arma che non perdona». D'aquesta manera la frase, “copejar amb una arma que no perdona”, és en tot els seus aspectes el que farà Orestes amb la seva

mare; l'esment del perdó, introduït per Pasolini, ens col·loca ja a la gran escena on el jove, sord a tots els plors de la mare, la copejerà a mort.

Més endavant, με τὴν παναθλίαν del v. 695 («malheureuse!» en Mazon) és omès, però se'n recupera el sentit amb l'èmfasi de la repetició dels pronoms personals referits a ella mateixa per Clitemestra, «e *mi* toglì l'ultimo dei cari che *mi* restano!» (v. 668 P.).

Als versos que tanquen el plor, es nota la contraposició entre la «sorte / fortunata» (vv. 668-69) d'Orestes i la «speranza insensata» (v. 671 P.) que ell representava; l'adjectivació és un element pasolinià, que va en la mateixa direcció d'emfatitzar la ironia tràgica: la sort afortunada, un pleonasme ben clar, ha estat *de veritat* l'estar lluny del fang de mort del palau i l'esperança de Clitemestra ha estat *de veritat* "insensada".

Pel que fa a la imatge de la «melma di sangue» (v. 670 P.): el grec feia servir contundentment ὀλεθρίου πηλοῦ (v. 697), que indica un fang rovinós, que porta mort; ja Mazon introdueix la idea de la sang, «bourbier sanglant», que esdevé, finalment, en Pasolini, una «melma di sangue». Ara, la imatge és metafòrica, però també descriu bé el vertader "bany de sang" que ha mullat la casa d'Argos; aquesta sang xopa *de veritat* el terra del palau (cf. Ag 1038 P., 1345 P., Cho. 529 P.) que és, doncs, *de veritat* una fang de sang⁵⁰⁶.

vv. 700-19 (= 673-89 P.), Orestes i Clitemestra, com a hoste i mestressa.

Orestes, després del plor de la mare, de manera convencional s'excusa per les males notícies (vv. 700-06 = 673-79P.) i, per part seva, Clitemestra el tranquil·litza: no per això no serà rebut com escau, i dóna ordres a l'esclau⁵⁰⁷ perquè els hostes entrin a casa (vv. 707-18 = 680-87 P.). Pasolini no enfoca la

⁵⁰⁶ Cf. per la imatge, Ag. 759 P., 1038 P., 1345 P., 1431 P.; Cho. 529 P. («morire nel sangue»), 670 P., 817 P., 834 P.; Eum. 245-46 P., 362 P., 869 P., 985 P. cf. *infra*, V, 444.

⁵⁰⁷ Thomson proposa de interpretar que Clitemestra es dirigeixi a Electra, tractant-la com a esclava; de la indicació escènica després del v. 687 P., «Oreste e Pilade, condotti da un servo, entrano nel palazzo», resulta clar que Pasolini segueix Mazon en interpretar que les paraules de la reina són dirigides a un esclau.

traducció de manera particularment autònoma, reprenent el text de Mazon amb pocs trets diferents; es pot senyalar, tanmateix, la notació temporal del v. 710, ἀλλ' ἔσθ' ὁ καιρὸς, que indica el baixar de la nit, traduïda amb «Ma ormai è la *fine* del giorno» (Mazon traduïa «Mais l'heure est venue»). Pasolini indica més explícitament l'arribada de la foscor⁵⁰⁸: la fi del dia remet, potser, a la fi de la casa, engendra una mena d'expectació pel que fa a la *fi* dels esdeveniments. D'altra banda, també l'altra notació temporal, la dels vv. 660-61 (el carro fosc de la nit s'apressa), que traduïa «il carro della notte è sopra / di noi, oscuro [...]» (vv. 630-31 P.), afegia, com senyalat abans, a l'expressió grega (i de Mazon) una mena d'imminència inquietant.

vv. 719-33 (= 691-705 P.), la corifea

La Corifeu exhorta les seves companyes a desplegar la seva veu al servei d'Orestes; després invoca la terra augusta, el túmul del rei mort; i la Persuasió perquè, juntament amb Hermes infernal i nocturn, dirigeixi la lluita mortal.

εἶέν, φίλῃαι δμῳίδες οἴκων,
 πότε δὴ στομάτων 720
 δεῖξομεν ἰσχὺν ἐπ' Ὀρέστη;
 Ὡ πότνια χθῶν καὶ πότνι' ἀκτὴ
 χώματος, ἦ νῦν ἐπὶ ναυάρχῳ
 σώματι κεῖσαι τῷ βασιλείῳ,
 νῦν ἐπάκουσον, νῦν ἐπάρηξον· 725
 νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθῶ δολίαν
 ξυγκαταβῆναι, Χθόνιον δ' Ἑρμῆν
 καὶ τὸν Νύχιον τοῖσδ' ἐφοδεῦσαι
 ξιφοδηλήτοισιν ἀγῶσιν.

Coraggio, amici servi,
 cosa aspettiamo a usare la voce
 nostra sola forza, per Oreste?
 O sacro suolo e sacro tumulo
 che ricopri il corpo 695

⁵⁰⁸ Potser la suggestió vengui de Thomson, que a la seva introducció a la trilogia notava, analitzant aquesta part del drama, «It is now late evening», cf. Thomson 1966, I, 39.

di un grande re, ora
ascoltaci, ora aiutaci:
ora è il momento che la Verità
usi, per vincere, l'inganno, e il dio
dell'Inferno, il dio della Notte, 700
guidi il colpo delle spade omicide.

A primer cop d'ull sorprèn que les φίλαι δμωίδες οἴκων, les «amies, captives du palais» (Mazon), exhortades per la Corifeu, esdevinguin en Pasolini «amici servi». És possible que en masculí l'exhortació (usar la veu quan qualsevol altra cosa no es pot fer servir)⁵⁰⁹ soni al poeta com a més general, però no es pot descartar la hipòtesi d'una banal manca d'atenció, perquè havia de ser clar, en l'escena, que el cor el composaven dones; tot i que, pel que fa allò que segueix, es nota l'usual cura de Pasolini de mirar, quan Mazon no el satisfà, el text grec.

La invocació a la terra i al túmul té una connotació més aviat religiosa, amb πόντια, “augusta” (així Mazon), que és traduït amb «sacro», tant pel que fa al sol, com pel túmul; després, quan Mazon tradueix la reiteració del *vũv* (vv. 725) amb la repetició del mateix verb, «prête-nous l'oreille, prête-nous ton secours» - perdent en tot cas el tercer *vũv* del v. 726 («Oui, l'heure est venue [...]»), Pasolini restitueix la forma grega, «ora escoltaci / ora aiutaci: / ora è il momento» (vv. 696-98 P.), reformulant la invocació amb una clara referència litúrgica⁵¹⁰.

Seguidament, es nota un desplaçament de conceptes: en grec hi ha una Πειθὼ δολίαν, la Persuasió arterosa, que en Pasolini, però, sembla exactament el seu contrari, la Veritat. Aquesta «Verità», però, ha de fer servir l'engany. Doncs, el concepte grec de la Persuasió artera és desarticulat en una Veritat que usa l'engany que, bàsicament, construeix una imatge de mateix sentit; tanmateix, el passatge engendra una suggestió una mica diferent i amb una certa densitat de significació: a les falses paraules de la mare, la mort d'Orestes coincideix amb la

⁵⁰⁹ Pasolini, seguint Mazon, explicita la notació “nostra sola força”, que es treu fàcilment del grec στομάτων... ἰσχύν.

⁵¹⁰ Cf. pel que fa a la traducció, el ressò evangèlic de Ag. 1018 P. i el litúrgic de Ag. 1495-96 P.; el més genèricament religiós, Cho. 19 P., 58-59 P., i també «tabernacolo» a Eum. 306, 668 P., 923 P.; «osanna» a Eum. 999 P., 1008 P., 1019 P.1051 P.

perdició de la casa, aquesta, però, és la veritat, almenys la d'Orestes: ell acabarà amb el que era el casal d'Argos; més enllà (vv. 740-41) la nodrissa repeteix que l'anunci dels estrangers és la fi de qualsevol esperança, i això, pel que fa a Clitemestra, és veritat. Una veritat que, per triomfar, ha de fer servir l'engany. Després, com sempre, Pasolini simplifica els déus grecs i Hermes és definit com a déu ara de l'Infern, ara de la Nit.

vv. 734-65 (= 706-40 P.), la dida.

El discurs de la dida s'articula abans amb una notació sobre l'actitud mentidera de Clitemestra (plorava, però a dins somreia), després amb el dolor en recordar Orestes petit, de qui ella tenia cura.

Thomson - que Pasolini llegia - descriu com a «garrulous, simple-minded and affectionate» les seves paraules, tenint el seu discurs la funció d'avisar-nos de les mentides de Clitemestra en relació a l'acollida d'Orestes i de preparar-nos a l'escena en què Clitemestra demanarà pietat a Orestes en qualitat de fill⁵¹¹.

Pasolini sembla concordar en tot amb la perspectiva de Thomson i la traducció resulta plena de termes de registre baix, com escau a una dida una mica "poc-solta". Així els ulls de Clitemestra són «[...] ma i suoi occhi... / i suoi occhi son tutti un sorriso» (vv. 709-10 P., que correspondria a ἐντὸς ὀμμάτων γέλων / κεύθουσ' en grec, «mais ses yeux, en dedans cachent un sourire» a Mazon); ara, l'expressió "ser tot *una cosa*", en italià, resulta força col·loquial, com també la frase «mi toccava fare la lavandaia» (v. 735 P.). A més, a partir del v. 721 P. enllà hi ha una freqüent repetició del pronom personal de primera persona, que afegeix afectivitat al registre (cf. per exemple, vv. 722-23 P. «Io l'ho ricevuto tra le braccia dal ventre materno, / io l'ho nutrito, io, l'ho cullato» i, poc després, al v. 725 P. «io per lui [...]»); una altra vegada el pronom personal: «Il bambino non sa parlare, lui, / nelle fasce [...]» (vv. 727-28 P.); la repetició: «e allora dovevo lavare, lavare le sue fasce» (vv. 733 P.); les pauses suspensives (nou vegades, vv.

⁵¹¹ Cf. Thomson 1966, I, 40.

710 P., 711 P., 716 P., 726 P., 728 P., 730 P., 738 P., 739 P. i 740 P.); i, per cert, els diminitius: «come un agnellino»⁵¹² (v. 727 P.), «il suo corpicino» (v. 731 P.).

El record d'Orestes infant es conclou amb la proposició, necessària al desenvolupament de l'acció, d'anar a parlar amb Egist, tal com Clitemestra li havia demanat.

vv. 764-82 (= 741-68 P.), l'esticomítia entre el cor i la dida

En aquesta breu esticomítia l'acció dramàtica va endavant: la dida es disposa a parlar amb Egist i el Cor s'interposa demanant si ell acollirà Orestes sol o bé amb els armats; com que va saber que vindrà amb llancers, prega la dida d'aconsellar-li de venir sol, per tal de no alarmar els hostes. Amb un dubte sobre la veritat de la mort d'Orestes, la dida surt d'escena i el Cor es queda sol, entonant el tercer estàsım.

Al v. 744 P., a la pregunta de si Clitemestra vol que Egist sigui cridat sol o amb l'escolta, la dida exclama «Oh, con tutte le sue guardie, armate!» (cf. v. 769 ἄγειν κελεύει δορυφόρους ὀπάονας, "vol que dugui la seva escolta de llancers"), on l'exclamació inicial, juntament amb l'estupor articulat pel ritme (l'adjectiu "armades" després de la pausa, quasi com a aposició) confirma la poca-solta esmentada abans.

L'ús de l'adjetivació en «per non intimorire i *poveri* ospiti» (v. 747 P.), on el "pobres" és inserció pasoliniana, com sovint, irònica⁵¹³.

vv. 783-837 (= 758-811 P.), segon estàsım

El cor, oblidada la incertesa d'abans, entona un cant on el tema principal és la venjança sense pietat. El text grec és difícil i Mazon posa *cruces* en

⁵¹² Es noti que el grec tenia ὡσπερ εἰς βοτὸν (v. 753), «comme un petit chienne» en Mazon, que Pasolini reformula amb la imatge del petit corder.

⁵¹³ Cf. *Ag.* 478 P., 486 P., 688 P., 706 P., 764 P., 1092 P., 1185 P., 1368 P., 1141 P., 1538 P., 1565 P., 1567 P., 1681 P., 1710 P.; *Cho.* 94 P., 161 P., 167 P., 539 P., 747 P., 982 P.; *Eum.* 108 P., 648 P. i *infra*, V, 443.

correspondència dels vv. 785-88, 796-99, 815-16, 819, 822, 834-37 i estableix una llacuna en el v. 803. També hi ha una sèrie de versos que figuren al text però amb el signe diacrític d'expunció: es tracta de la repetició dels vv. 789-93 després del v. 799 i de la repetició de la secció vv. 806-11 després del v. 818. A la traducció de Pasolini es reproduueix gràficament l'estructura del text de Mazon, alineat de manera diferent segons la mètrica del cant (i Mazon senyala on el cant és «plus soutenu»); i, sobretot, posa una línia sencera de punts suspensius (com si es tractés de una llacuna) en correspondència dels versos entre creus de Mazon, mentre pel que segueix imprimeix el cant com un tot seguit, sense interrupcions. Com altres vegades, la reconstrucció dubtosa⁵¹⁴ del text dóna a Pasolini més llibertat.

CORO

Adesso ascoltami,
re del Cielo. 760

.....

Fa' trionfare chi entra
adesso nella casa, dio:
se tu gli darai grandezza,
egli due volte, tre volte 765
di cuore ti compenserà.

D'entrada, la forma és fermament lapidàri: en grec hi havia un cert èmfasi en l'acumulació de termes en el nom de Zeus (vv. 783-84 *πάτερ Ζεῦ θεῶν Ὀλυμπίων*), reproduïda per Mazon, «maintenant, je t'en conjure, Zeus, père des dieux de l'Olympe»; en Pasolini, en canvi, el déu – com sempre és dit Zeus en la traducció – és indicat amb la senzilla, encara que potent, expressió «re del Cielo». També l'«ascoltami» sembla portar a la mateixa sobrietat expressiva, al costat del «je te conjure» de Mazon.

Després (vv. 789-93), - Mazon s'està de provar una traducció dels versos entre cruces (785-88) - la requesta a Zeus es fa explícita: se li demana de fer triomfar el

⁵¹⁴ Mazon posa en una nota al peu de pàgina «le texte de ce chœr est en grande partie perdu. [...] Le sens en nombre d'endroits ne se laisse même pas entrevoir».

de la casa sobre els seus enemics; així si ell, Zeus, l'exalta i el fa potent, rebrà una doble o tripla recompensació. A Pasolini hi falta del tot la referència als enemics i la súplica es concentra només en el que «entra adesso nella casa» (és a dir Orestes, vv. 762-63 P.); ben mirat, però, Orestes i Pílates ja havien entrat després de l'últim diàleg amb Clitemestra (v. 687 P., en correspondència de l'entrada en Mazon), la referència a la actualitat "ara" de l'entrada, per tant, té la funció de reportar l'espectador al moment en què Orestes, decidit a la venjança, entrava. El noi està ja a dins, covant la seva acció: després del diàleg grandios entre mare i fill, la matança s'acomplirà dins la casa i hi ha tota una sèrie de referències que subratllen aquest doble espai, el *fora* i el *dins* la casa. Cada referència a allò que està a dins ajuda a la construcció de la tensió del drama, forma el pressentiment de l'acció terrible que allí s'acomplirà. Els versos de Pasolini, estant-se de fer l'esment dels enemics, es concentren del tot en aquest "dins". El ritme es fa encaçant gràcies a la repetició, cf., per exemple, la duplicació de «egli due volte, tre volte» (v. 765 P.), al costat de l'expressió francesa «double et triple» (cf. v. 792 δίδυμα καὶ τριπλᾶ); la repetició de seccions de versos, a més, donen una atmosfera "màgica i ritual" al cant.

A la antístrofa, el cor parangona Orestes a un poltre, orfe d'un heroi que al déu fou car, junyit a un carro de penes; la traducció no s'allunya gaire del francès⁵¹⁵.

Després es repeteixen els versos 762-66 P.:

Guarda il pulledro [sic] nato
da un eroe che ti fu caro,
legato a un carro di dolore!

.....

770

Fa' trionfare chi entra
adesso nella casa, dio:
se tu gli darai grandezza,
egli due volte, tre volte
di cuore ti compenserà.

⁵¹⁵ Cf. Mazon: «Vois le jeune coursier, orphelin d'un héros qui te fut cher, attelé à un char de douleurs».

Ara la invocació s'obre als déus de la casa, els protectors:

E anche voi che state
in fondo alla casa, nell'oro,
ascoltate, dèi protettori!
Placate secondo giustizia
il sangue dei delitti antichi: 780
il vecchio male non deve
più germinare in questa casa!
 Tu che stai nella grande
 casa sul baratro profetico,
 Apollo, fa' che questa famiglia 785
 possa risollevarsi e guardare
 con occhi felici la luce
 stupenda della libertà,
 dopo tanta notte!

La casa dels Àtrides era famosa per la seva riquesa, doncs el seu interior és dit δωμάτων πλουτογα / θῆ μυχόν (vv. 800-01, «fond du palais, dans l'éclat joyeux de l'or» en Mazon). En Pasolini això és reduït a l'expressió «in fondo alla casa, nell'oro» (v. 777 P.), on l'atenció es queda tota a l'or, una vegada polit ell vers de l'element descriptiu del grec (πλουτογαθῆ "joiós de tresors") i a través de la construcció, rara en italià, de "stare...nell'oro". Més endavant, mentre que el grec esmentava la sang dels fets passats (v. 804 τῶν πάλαι πεπραγμένων... αἵμα), en Pasolini hi ha el sintagma «il sangue dei delitti antichi»: de manera molt semblant, es trobava al v. 619 P., «ed ecco qui il frutto dei vecchi delitti». Sense haver d'interpretar el paral·lel de manera estricta, és a dir sense que s'hagi de trobar-hi una motivació determinada, es veu com l'atenció - i el gust - de Pasolini es deturava en la idea de la repetitivitat de les morts a la casa dels Àtrides, per la qual la sang antiga en crida una nova. Aquesta, d'altra banda, és la interpretació fonamental de la trilogia i no sorprèn, llavors, que un esment als fets antics, en Pasolini, es lligui de manera immediata a la idea dels antics assassinats.

La invocació passa ara a Apollo: al text grec és anomenat “tu que habites l’esplendidament bastida boca” (vv. 806-07 τὸ δὲ καλῶς κτίμενον ὦ μέγα ναίων / στόμιον); aquesta boca, com precisa Mazon en nota, probablement és el badaluc de Delphos, sobre el qual hi havia el trespeus on seia la Pítia. L’expressió, que en Mazon era traduïda amb la metàfora del grec («Toi que habites l’édifice splendide bâti autour de la bouche terrible»), es fa més explícita a Pasolini amb la imatge del «baratro profetico» (v. 784 P.). Aquest “baratro” comença a remetre a l’esfera de la foscor, reificació de la desventura del palau dels Àtrides. Seguidament, de fet, es demana a Apollo de poder veure la llum de la llibertat (vv. 809-11):

καί νιν ἐλευθερίας
λαμπρὸν ἰδεῖν <φῶς> φιλίαις
ὄμμασι<ν ἐκ> δνοφερᾶς καλύπτρας.

Pasolini, traduint φιλίαις ὄμμασιν amb «occhi felici» (v. 787 P., en Mazon «yeux fidels», a prop del grec), juga amb l’efecte d’al·literació, creant els versos «e guardare / con occhi felici la luce / supenda della libertà, /dopo tanta notte!» (vv. 786 P. ss.); l’exclamació final, amb l’èmfasi de l’adjectiu “tanta”, substitueix amb una expressió més general la frase analítica del grec (“després dels vels de la tenebra”), fent concreta mitjançant la idea de “quantitat de la nit” la desgràcia de la casa. Mentre que els déus, generalment, són traduïts en termes genèrics, estant-se de la precisa correspondència grega, aquí Apollo manté el seu nom: probablement perquè la imatge de l’oracle de Delphos i de la seva propietat màntica, sense el seu déu, hauria de sortir rebaixada⁵¹⁶.

Després de Zeus («re del Cielo» en Pasolini), els déus protectors de la casa i Apollo, ara l’invocació passa al “fill de Maia”, o sigui Hermes, segons Mazon en el rol de déu de l’astúcia i alhora de la venjança (cf. v. 727-28 = 699-700 P.). Seguidament, es repeteix la secció dels vv. 806-11 (= 783-90 P.):

⁵¹⁶ NOTA sul fatto che in qualche luogo si mantiene dio greco

E il figlio di Maia, ci aiuti,
 come può lui: lui che meglio di tutti 790
 può far soffiare venti di pace.
 Non dica la parola nemica
 a spandere sulle pupille la tenebra,
 nemmeno il giorno abolisce!
 Tu che stai nella grande 795
 casa sul baratro profetico,
 Apollo, fa' che questa famiglia
 possa risollevarsi e guardare
 con occhi felici la luce
 stupenda della libertà, 800
 dopo tanta notte!

Com pel que feia a l'explicitació del «baratro profetico» (v. 784 P.), també aquí l'expressió dels vv. 813-14 ἐπεὶ φορῶτατος / προᾶξιν οὐρίσαι θέλων, «personne ne sait mieux que lui faire souffler les vents propices», és depurada de l'al·lusió (els vents propicis) i és traduïda amb la introducció directa del tema de la pau: «lui che meglio di tutti / può far soffiare venti di pace» (vv. 791-92 P.). El que segueix, en grec, resulta una afirmació: ἄσκοπον δ' ἔπος λέγων / νυκτὸς προὐμμάτων σκότον φέρει, / καθ' ἡμέραν δ' οὐδὲν ἐμφανέστερος («Avec un mot obscur il répand sur les yeux les ombres de la nuit, et le jour même ne les dissiperait pas»)⁵¹⁷ que al text de Pasolini es fa ordre negativa, amb la transposició de la paraula “obscura” en una paraula “enemiga”.

Finalment, el cant, tormentat per les creus, termina amb l'esclat del desig d'alliberació (vv. 819-26 = 803-06 P.) i de victòria; i amb una exhortació a no tenir pietat, mitjançant un hipotètic diàleg entre mare i fill (vv. 827-30: si Clitemestra li digués "fill", Orestes hauria de respondre-li el que li crida el seu pare i hauria de matar-la consumant l'obra amarga de *Ate*). Paradigma de tal falta de pietat és Perseus (vv. 831-34). Després d'una última referència a *Ate* (vv. 834-37), es repeteix la secció dels vv. 827-30.

⁵¹⁷ Cf. Riba: «Amb un mot obscur expandeix davant dels ulls la fosca de la nit, i de dia no és pas més clar».

Pasolini no tradueix tot el text, deixant de banda els versos entre creus i la repetició dels vv. 827-30. La traducció, llavors, resulta:

Allora, per celebrare la liberazione,
andremo per le vie della città
cantando l'osanna che le donne cantano
quando soffiano venti di vittoria! 805

.....
E tu, fatto furia, nell'ora dell'azione,
se ti chiama col nome di figlio,
gridale ciò che tuo padre ti grida, 810
attua spietato la Maledizione!

El "cant femení amb què se celebra l'alliberament de la ciutat" (vv. 820-23 *θηλυν ουριοστάταν [...] / νόμον μεθήσομεν πόλει*)⁵¹⁸ és connotat religiosament com a «osanna»⁵¹⁹. Després, el *σὺ δὲ θαρσῶν* del v. 827, esdevé «fatto furia», amb una fortíssima al·literació: en comparació amb el francès «Toi, hardiment», on el participi del grec és un substantiu abstracte, Pasolini retorna a la forma participial, tot i que al passiu.

vv. 838-54 (= 811-28 P.), Egist

L'Egist de Pasolini parla amb un estil força alt, fred, però, i que genera ironia: les seves paraules tenen un matís una mica "d'altre temps", com de un personatge de teatre clàssic que parla modulant amb art les seves pauses.

Ἦκω μὲν οὐκ ἄκλητος, ἀλλ' ὑπάγγελος·
νέαν φάτιν δὲ πεύθομαι λέγειν τινὰς
ξένους μολόντας οὐδαμῶς ἐφίμερον, 840
μόρον γ' Ὀρέστου3 καὶ τόδ' αὖ φέρειν δόμοις
γένοιτ' ἂν ἄχθος δειματοσταγές, φόνω
τῷ πρόσθεν ἐλκαίνουσι καὶ δεδηγμένοις·

⁵¹⁸ El text, com dóna notícia Mazon en nota, és molt incert, i hi ha una secció de versos entre creus.

⁵¹⁹ Cf. *Eum.* 999 P., 1008 P., 1019 P., 1051 P., en què, efectivament es cantarà l'osanna per l'alliberament de la ciutat.

Son qui non di mia volontà, ma richiesto.
 Mi dicono che sono arrivati degli stranieri
 a portare una notizia non certo lieta,
 la morte di Oreste: ben triste peso, 815
 per questa casa che un'altra morte
 ha lasciato bagnata di sangue, piena di dolore.

La notícia de la mort d'Orestes és "de cap manera desitjada" (v. 839-40 οὐδαμῶς ἐφίμερον) perquè - explica Riba en nota - el blasme d'aquesta mort recauria sobre ell; malgrat aquesta exegesi del sintagma, el mateix Riba recalca que la sinceritat d'Egist és molt discutible. Pasolini simplifica el problema (que de totes maneres no s'esmentava en Mazon) i tradueix «non certo lieta» (v. 814 P.), on el "lieta" eleva el to i sona irònic, per ser palesament fals, en boca d'Egist: sí que, per ell, la mort d'Orestes és una bona notícia. La ironia prossegueix al sintagma «ben triste peso» (v. 815 P.). Aquí el text grec tenia una expressió més articulada (cf. vv. 841-43), traduïda per Mazon amb: «Charger encore pareil fardeau sur ses épaules, il y a là de quoi pénétrer d'epouvante une maison qu'une première mort a laissée déjà saignante et meurtrie». Pasolini simplifica la primera part (la notícia com una estil·lació de por) amb «ben triste peso» que treu la seva força irònica per l'aixecada de to deguda ara a la posició de les paraules ("ben triste" emfàtic al principi) ara a l'escollida lexical ("triste" i "peso"). Pel que fa a el que segueix, tret del fet que Mazon en dóna una traducció força lliure (ἐλκαίνουσι καὶ δεδηγμένοις crea la imatge de la ferida i de la mossegada), Pasolini segueix Mazon pel sentit general, allunyant-se'n, però, en l'estil: la casa sagnant és "xopa de sang", una expressió que el poeta fa servir sovint per descriure la casa dels Àtrides⁵²⁰ i després hi afegeix, com a aposició, el sintagma «piena di dolore»: de la metàfora de la ferida de la casa es queda, metonímicament, el resultat.

⁵²⁰ Cf. *Ag.* 759 P., 1038 P., 1345 P., 1431 P.; *Cho.* 529 P. («morire nel sangue»), 670 P., 817 P., 834 P.; *Eum.* 245-46 P., 362 P., 869 P., 985 P.

Seguidament, la *rhesis* d'Egist continua amb el dubte que es tracti de res més que una veu de dones porugues, que s'envolen per terminar en un no res (vv. 844-47 = 818-21 P.); el Cor respon (vv. 848-50 = 822-24 P.) amb el consell de demanar directament als estrangers: no fan falta les paraules si hom es pot informar personalment. Egist, llavors, es es disposa a demanar-ho (vv. 851-54 = 825-28 P.) i entra a la casa.

vv. 855-74 (= 829-43 P.), la última incitació del cor i la matança d'Egist

Zeū Zeū, τί λέγω; πόθεν ἄρξωμαι 855
τάδ' ἐπευχομένη κἀπιθεάζουσ',
ὕπὸ δ' εὐνοίας

πῶς ἴσον εἶποῦσ' ἀνύσωμαι;
Nūn γὰρ μέλλουσι μιανθειῖσαι
πειραὶ κοπάνων ἀνδροδαϊκτων 860

ἢ πάνυ θήσειν Ἀγαμεμονίων
οἴκων ὄλεθρον διὰ παντός,
ἢ πῦρ καὶ φῶς ἐπ' ἐλευθερίᾳ
δαίων ἀρχάς τε πολισσονόμους

.....
ἔξει, πατέρων μέγαν ὄλβον. 865
Τοιάνδε πάλιν μόνος ὦν ἔφεδρος
δισσοῖς μέλλει θεῖος Ὀρέστης
ἄψειν· εἴη δ' ἐπὶ νίκη.

Dio, dio, e ora? Come
cominciare a pregarti? 830

E, nella mia pia passione
come scegliere le parole più pure?
È adesso che la spada omicida
bagnandosi di nuovo sangue
sta per sprofondare questa casa 835
nel buio della rovina...

O forse farà avvampare fuochi
e luce di libertà,
riportando la legge sul trono
e la grandezza dei padri! 840

È il turno dell'ultimo atleta, Oreste,
che lotta per questo, solo

contro due: assistilo, vittoria!

El breu cant, des del punt de vista estilístic - i sobretot pel que fa als conceptes, - té uns passatges importants. S'hi desenvolupen els temes *passió piadosa ~ pureza*: en grec, la corifeu es demana com, empentada pel seu bon afecte (ὕπὸ δ' εὐνοίας), pugui dur a terme (ἀνύσωμαι) una paraules apropiades (ἴσον εἰποῦσ'); hi havia, doncs, una successió de termes que indiquen més aviat la propietat de llenguatge que no pas la commoció⁵²¹. És possible que a «nella mia pia passione» de Pasolini (v. 831 P.), es trobi amagada l'expressió de Mazon, «dans la ferveur de mes vœux», el lliscament semàntic, però, fins a l'esfera de la pietat i de la passió («pia passione») i de la pureza («parole più pure», v. 832 P.) resulta del tot autònom: Pasolini sembla remarcar que la violència de la venjança, de la qual la corifeu s'ha fet portaveu, ha de ser pura i, per tant, n'és justificada (cf. també la continuada al·literació en labial sorda -p). Tot això es contraposa de manera contundent a l'esment de les espases "assassines"; aquí, en grec - i en Mazon - hi havia una expressió metonímica, v. 860 περιχαῖ κοπάνων ἀνδροδαϊκτων («les glaives à la pointe meurtrière») i un verb que connotava l'acció com a contaminada, impura, μιανθεῖσαι. Pasolini s'està de la metonímia i de la contaminació, que transposava, per oposició, a la pureza del vers anterior. El trasllat, freqüent⁵²², de conceptes en llocs diferents porta a un resultat molt a prop del text d'origen: «la spada omicida / bagnandosi di nuovo sangue». (vv.833-34 P.) Encara, hi ha un joc pel que fa als termes temporals: el νῦν del v. 860, juntament amb la perífrasi amb μέλλομαι (μέλλουσι μιανθεῖσαι), que remarca l'imminència de l'acció, és represa per «è adesso che» (v. 833 P.), mentre que en grec, després, hi ha una focalització en el futur de la ruïna de la casa (v. 862 διὰ παντός, «à jamais» en Mazon); Pasolini dóna la volta al sentit, inserint-hi l'esment del futur en la noció d'una nova sang (v. 834 P. «bagnandosi di nuovo sangue»): de manera clara, doncs, s'estima més subratllar

⁵²¹ Cf. la traducció de Riba «I en el meu bon desig ¿ com l'acabaré, dient just el que cal?».

⁵²² Cf. *infra*, V, 440--42.

analíticament la repetició de la maledicció de la casa, en la qual nova sang crida nova sang. El tema és subratllat per la imatge ja feta servir altres vegades del mullar-se de sang⁵²³, mentre que el grec tenia μιανθεισαι (v. 859) que implica més aviat la contaminació.

A més, la ruïna de la casa, οἴκων ὄλεθρον (v. 862), resulta construïda poèticament mitjançant la metàfora de la fosca, que no hi era en grec, «nel buio della rovina...», que ens prepara a la fulgor que ve després (v. 862 ἢ πῦρ καὶ φῶς ~ «O forse farà avvampare fuochi / e luce di libertà», amb la fortíssima al·literació en fricativa bilabial).

En fi, des del punt de vista de la *lexis*, l'últim vers desplega tota la vehemència de la "passió" de la corifeu a través de la substitució de la frase εἴη δ' ἐπὶ νίκη («que ce soit pour la victoire!» en Mazon) amb un sintagma senceraament nominal, constituït només per l'esclat violent «assistilo, vittoria!».

Pel que fa als aspectes conceptuals, escau evidenciar que als vv. 839-40 P. Pasolini interpreta "políticament" el text: la corifeu es demana si la venjança arrossegà la casa a la ruïna per sempre o si amb el foc i la llum de la llibertat Orestes guanyarà una altra vegada la sobirania sobre la seva casa, així com l'antiga prosperitat (vv. 863-65): els termes són ἀρχή i πατέρων μέγαν ὄλβον. El punt de vista és intern a la casa d'Orestes i als seus privilegis, es tracta d'una qüestió de legitimitat i de prosperitat (cf. Mazon, «et son trône de souverain légitime» i de riquesa, «l'éclatante prospérité de ses pères»); Pasolini, en canvi, ho porta tot dins l'esfera de la llei i de la grandesa, traduint amb la inserció d'una llei "abstracta": «riportando *la legge* sul trono / e la grandezza dei padri!». Això s'insereix dins la línia interpretativa que ve de Thomson, és a dir del procés que porta, al llarg de la trilogia i com a seu punt final, mitjançant la constitució de l'Areòpag i la conversió de les Erínies, a la instauració de la democràcia atenesa.

⁵²³ Cf. *infra*, V, 444.

vv. 869-84 (= 848-58), el desconcert en la casa per la mort d'Egist.

A Egist és deixat, a l'escena, res més que un crit de dolor (v. 869 ἔξ, ὀτοτοτοῖ, «Ah! ah!» en Mazon i un més lapidari «Aiuto!» en el v. 844 P.). Després el Cor, surt de l'escena, com es diu, “rentant-se les mans de l'acudit” (vv. 870-74 = 845-47 P.): no vull que sembli implicat a la mort d'Egist. Tot el desconcert per aquesta mort és expressat per l'esclau que, sol a l'escena, toca *desesperadament* la porta del gineceu⁵²⁴. Els versos, que fan avançar l'acció del drama, són traduïts per Pasolini amb una clara “afegida de desesperació” en comparació amb en el text d'origen. La sintaxi grega, de fet, ja procedia amb interrogacions encalçants (cf. vv. 880, 882) que reificaven la incertesa de la situació; a la traducció la *lexis* es fa encara més patètica per una progressió d'exclamacions i repeticions que, tot i estar present també en Mazon, resulta amplificada, com per exemple als vv. 850-51 P. «*Aprite la porta, aprite presto la porta, / aprite le stanze delle donne [...]*»: el grec tenia dues frases de les quals, com sovint a Èsquil, la segona explícita i específica la primera (vv. 877-78 ἀλλ' ἀνοιξατε / ὅπως τάχιστα, καὶ γυναικείους πύλας / μοχλοῖς χαλᾶτε, «Allons, ouvrez, vite! tirez les verroux du gynécée»); Pasolini opta per la triple repetició de “obrir” que ben reifica, en el gest escènic de cridar a les portes tancades, la desesperació de l'esclau. A més, mentre que en Èsquil l'esclau cridava per tres vegades que Egist morí (v. 876 οἴμοι μάλ' αὔθις ἐν τρίτοις προσφθέγμασιν), segons el costum grec, en Pasolini aquesta triplicitat, omesa abans (cf. vv. 848-49 «Aiuto, aiuto! Egisto è colpito a morte! / Aiuto. aiuto! Il nostro re non è più!») es desplega en el desesperat intent, per tres vegades, de fer obrir les portes.

La casa sembla dormir, ningú no respon al crit de l'esclau (vv. 882-83 κωφοῖς αὐτῶ καὶ καθεύδουσιν μάτην / ἄκραντα βάζω, «Je hurle à des sourdes. Ils dorment; je crie sans succès, pour rien!»). La calma aparent de la casa és dibuixada per Pasolini amb termes oximòrics: «Ai sordi grido, a chi dorme, in

⁵²⁴ Cf. la nota escènica de Pasolini, que tradueix la de Mazon, «Il Coro si ritira. Esce un servo, corre verso la porta del gineceo, bussando *disperatamente*»

folle pace, / e non mi sente!» (vv. 855-56 P.). El sintagma «in folle pace» és un element del tot pasolinià, que subratlla la suggestió, ja senyalada altres vegades, de la “folia” de la casa dels Àtrides. Ara, en el silenci de l’escena poblat només pel crit de l’esclau, tal pau no pot ésser definida altrament que “folia”. A més, als últims versos (vv. 883-84), l’esclau fa una referència al destí de Clitemestra: «Voici sa gorge, je crois, sur le tranchant du rasoir et qui va, à son tour, justement frappée, s’abattre sur le sol» (Mazon). L’esment de la justícia és contingut en el sintagma adverbial πρὸς δίκην πεπληγμένος, «colpit en justícia» (Riba), mentre que en Pasolini esdevé el subjecte d’una frase autònoma: «Io vedo il suo collo, dovunque sia, che cade / su un rasoio, e rotola a terra: *la giustizia lo vuole!*» (vv. 857-58 P.); d’una banda l’accent és posat més explícitament sobre el procés imparabile de la cadena de colpes i de la justícia que les placa, d’una altra, es diu que el coll cau i després que “rodola”, mentre que en grec l’acció era visualitzada només pel verb “colpir”: a la imatge metonímica del coll colpit que cau s’afegeix un altre element, el rodolar (el coll és colpit i el cap, llavors, rodola a terra), que augmenta l’*energia* de la dicció metafòrica, posant directament “sota els ulls” dels espectadors el cap de Clitemestra que rodola.

Just després, finalment, quasi com cridada per la seva mateixa mort, entra a l’escena Clitemestra⁵²⁵.

vv. 885-99 (= 859-72 P.) Clitemestra entra en escena: el diàleg amb el serf, Clitemestra i Orestes.

{Κλ.} τί δ' ἐστὶ χρῆμα; τίνα βοῆν ἴσθης δόμοις;	885
{Οι.} τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω.	
{Κλ.} οἶ γὰρ, ξυνηκα τοῦπος ἐξ αἰνιγμάτων.	
δόλοισ ὀλούμεθ', ὥσπερ οὖν ἐκτείναμεν.	
δοίη τις ἀνδροκμηῆτα πέλεκυν ὡς τάχος·	
εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν, ἢ νικώμεθα.	890
ἐνταῦθα γὰρ δὴ τοῦδ' ἀφικόμην κακοῦ.	

⁵²⁵ Cf. la nota escènica «Clitennestra esce dalle stanze delle donne».

CLITENNESTRA

Cosa c'è? perché riempi la casa di grida?

SERVO

I morti...sono venuti a uccidere il vivo... 860

CLITENNESTRA

Dio! Comprendo il senso di questa oscura parola.

Ci tocca morire nel modo con cui abbiamo ucciso

Tu va', portami la mannaia che dà morte:

ora si saprà se abbiamo vinto o perduto:

sono ormai a questo punto del mio destino... 865

Clitemestra entra a l'escena i demana el perquè dels crits del serf. La traducció de Pasolini segueix la de Mazon «Qu'est-ce? de quelles clameurs remplis-tu la maison?» en la metàfora d'omplir la casa de crits⁵²⁶. Però al vers següent ja es nota l'interpretació pasoliniana: respecte al grec τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω (“dic que els morts maten el viu”), Mazon usa el verb “frapper” i posa «Je dis que les morts frappent le vivant»; Pasolini, en canvi, construeix de manera més directa la cèlebre frase, ometent el “jo dic” i fent de l'enunciat una afirmació directa, enigmàtica i inquietant per les pauses suspensives i per l'evident estructura quiàstica que contraposa els morts al viu; a més, hi ha expressada clarament l'intencionalitat de l'acció, mitjançant l'ús de la perífrasi “sono venuti a”: «I morti...sono venuti a uccidere il vivo...», v. 860 P. Clitemestra, ara, ho compren tot. A la traducció de Pasolini es noten alguns canvis respecte al grec i a Mazon, i tot i que no canviïn el sentit general, en modifiquen una mica la dicció. L’“enigma” (cf. v. 887 ξυνῆκα τοῦπος ἐξ αἰνιγμάτων, «je comprends le mot de l'énigme») és fa «questa oscura parola»: l'enigma consisteix en el v. 886 i alhora en el somni de la serp, cosa que és explicitada més endavant (cf. vv. 928-29), mentre que “aquesta fosca paraula”, sobretot per l'adjectiu demonstratiu, semblaria limitar-se només al v. 886, deixant el procés de la plena comprensió del somni als versos següents. Pasolini

⁵²⁶ El grec tenia τί δ' ἐστὶ χρῆμα; τίνα βοήν ἴστης δόμοις, v. 885, on el verb ἴστημι, pròpiament, indica l'acció de “posar”, tant que Riba tradueix «Quin auxili crides a la casa?» i Untersteiner «Quale grido d'aiuto nella casa alto sollevi?».

introdueix, suggestivament, la foscor. Després, és omès l'esment de l'astúcia (v. 888 δόλοις ὀλούμεθ', «la ruse» en Mazon, mentre que en Pasolini hi ha el més indefinit «Ci tocca morire nel *modo* con cui abbiamo ucciso») i del “trist destí” que Mazon («j'en suis là de mon triste destin») introduïa al final de la *rhexis* de la reina (v. 891 ἐνταῦθα γὰρ δὴ τοῦδ' ἀφικόμην κακοῦ). Tot i que de manera quasi imperceptible, Pasolini sembla voler otorgar a la seva Clitemestra, respecte a la de Mazon, una lúcida comprensió de la tragicitat del seu destí. Així hi ha una mena de pujada al registre estilístic quan tradueix al v. 889 la ἀνδροκμήτα πέλεκυν, «la hache meurtière» en Mazon, amb «la mannaia che dà morte» (v. 863 P.): la “mannaia”, respecte a la destal, es qualifica més com l'arma del botxí o, pròpiament, com l'eina que fa servir el carnisser per tallar bèsties grans i, després, la perífrasi “que dóna mort” reifica més que l'adjectiu “mortífer” l'imatge de la carnisseria que es farà. El destí de la reina no és trist, sinó que és *lúcidament* el seu destí. Sobretot, però, hi ha una manera diferent d'interpretar el sentit del verb al v. 889 δοίη τις ἀνδροκμήτα πέλεκυν ὡς τάχος: Mazon hi veu un crit gairebé desesperat «Personne ne me tendra donc vite la hache meurtrière!», mentre que en Pasolini⁵²⁷ es tracta d'una ordre al serf, «Tu va', portami la mannaia che dà morte». La reina, tot i que s'apropi al seu destí, no deixa la seva grandesa tràgica.

L'ordre, de totes maneres, no serà acomplerta, el serf entra a la casa i «irrompe» en l'escena Orestes⁵²⁸.

Les indicacions escèniques del text de Pasolini segueixen les de Mazon: hi ha un primer moment en què Orestes i Clitemestra s'enfronten de peu (vv. 892-95 = 866-69 P.), després Orestes, amb l'espasa aixecada, es llança contra la seva mare que cau als seus genolls, esquinçant-se la roba i mostrant-li el pit (vv. 896 ss. = 870 ss. P.). La traducció de Pasolini segueix de prop la de Mazon, tot i que i s'en

⁵²⁷ Pot ser que Pasolini prengui aquesta manera d'interpretar el vers des d'Untersteiner, que llegia quan traduïa la trilogia, «a me si dia al più presto una scure che l'uomo in morto trasforma»

⁵²⁸ Cf. la notació escènica «Rientra il servo e irrompe Oreste».

pugui destacar, per exemple, com arrelí, més que el francès, la raó de Clitemestra en l'amor: quan la reina s'assabenta que Egist ha mort, exclama (v. 893) οἶ 'γά. τέθνηκας, φίλτατ', Αἰγίσθου βία i Orestes respon (v. 894) φιλεῖς τὸν ἄνδρα; τοιγὰρ ἐν ταύτῳ τάφῳ. Mazon (i Riba) tradueixen φίλτατ' amb «vaillant» («valent» Riba)⁵²⁹, «Hélas! tu es donc mort, ô mon vaillant Égisthe», mentre que Pasolini explicita «No! Egisto, *amore mio*, sei morto!» (867 P.)⁵³⁰. La variació pot semblar mínima, però no tant si es considera dins el marc del personatge pasolinià de Clitemestra, és a dir una dona que, amb el marit lluny, estima d'un amor fort i apassionat Egist⁵³¹. Consequèntment, en la resposta d'Orestes, Pasolini tradueix reprenent l'expressió precedent «È il tuo amore? Seguilo nella tomba!», mentre que Mazon, seguint la sintaxi grega posava «Tu l'aimes? [...]». Ara, palesada la intenció d'Orestes de matar la seva mare, Clitemestra es posa de genolls i comença a defensar-se amb l'argument de ser mare, ensenyant el seu pit al fill:

{Κλ.} ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἰδεσαι, τέκνον, 896
μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.

CLITEMESTRA

Fermati, figlio, abbi pietà, bambino, 870
di questo seno, a cui tante volte, aggrappato,
nel sonno, hai succhiato il latte della vita!

Així Mazon: «Arrête, ô mon fils! respecte, enfant, ce sein, sur lequel souvent, endormi, tu suças de tes lèvres le lait nourricier». Respecte al text d'origen la sintaxi procedeix de la mateixa manera, amb un ritme trencat, però hi ha la intensificació de «bambino» (v. 870 P., que correspon a «enfant» en Mazon) en *explicit* i, sobretot, l'inserció del participi, emfàticament a la mateixa posició del

⁵²⁹ Cf. Medda, que, en canvi, posa «Aihmé, sei morto, *mio amato*, forte Egisto».

⁵³⁰ La suggestió, potser, ve de Headlam, «O my most beloved Aegisthus [...]».

⁵³¹ Cf en la esticomítia seguènt, els vv. 868, 880, 894 P. i, en general, cf. *infra*, V, 437-40.

vers, «aggrappato», que no estava ni en grec ni en francès⁵³². La imatge és contundent: Clitemestra recorda al seu fill el seu ésser nen, indefens, que s'agarrava al pit de la mare per la llet de la vida. Ella, ara, implícitament, s'agarra a aquest argument, ella indefensa davant del fill armat amb l'espasa. La força de les paraules de Clitemestra sembla una mena de feblesa al propòsit de la venjança, tant que Orestes es dirigeix a Pílates, que s'ha quedat callat al seu costat.

vv. 900-03 (= 874-76 P.) les paraules de Pílates a Orestes

{Ορ.}

Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;

{ΠΥΛΑΔΗΣ}

ποῦ δὴ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα 900

τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα;

ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον.

ORESTE

Pilade! Cosa faccio? Posso uccidere mia madre? 873

PILADE

E come finiranno le parole del tuo dio,

le promesse sacre, la fede dei giuramenti?

È meglio avere nemici gli uomini che gli dèi.

La pregunta d'Orestes és si es pot matar “una mare”, μητέρ' [...]κτανεῖν, traduït per Mazon amb «tuer une mère»; la presència en Pasolini del pronom possessiu («posso uccidere *mia* madre?», v. 873 P.), com ocorria al v. 867 P. i al v. 868 P. («amore *mio*» i «*tuo* amore»), intensifica la dimensió patètica de l'escena, traslladant el dubte de caràcter general al pla personal de la situació específica, d'ara mateix, d'Orestes.

A la trilogia Pílates només pronuncia aquests tres versos; Pasolini fou tan suggestionat per aquest emblemàtic personatge que escriurà la tragèdia *Pilade*

⁵³² Potser la traducció d'Untersteiner, «abbi trepido rispetto, o figlio caro, di questo mio seno, sul quale spesso *appoggiato* nel sonno [...]», ha operat una mena de suggestió pel que fa al participi.

(1966) com a continuació de la trilogia⁵³³. A la traducció canvien els termes més relacionats amb la religió grega, com sovint - Pílates esmentava els oracles d'Apollo declarats a Pito -, però el text és gairebé el mateix (però, amb la disposició en *climax* del termes). Des del punt de vista de la progressió de l'acció dramàtica, aquests versos aconsegueixen la funció de reafirmar contundentment la voluntat d'Orestes: Thomson, a la seva introducció i a les notes⁵³⁴, afirmava que «it is the voice of Apollo speaking». En el moment de la feblesa, enfrontat a la seva mare, és el recurs als juraments sagrats que fa forta la voluntat d'Orestes. Pílates no pren part a la matança, és com un personatge fora de l'acció i alhora dins d'ella perquè recorda el que s'ha de fer; se'n queda, de totes maneres "pur". En el drama del 1966, Pílates, de fet, incarna una mena de "puresa", és «l'obbediente, - il silenzioso, il discreto, - il timido, Pilade, nato per essere amico» que, quan la voluntat positiva d'Orestes es converteix en una desmesurada sed de poder, fins i tot termina - buscant desesperadament una sortida - per aliar-se amb Electra, que representa el vell tipus de poder, precisament aquest mateix simbolitzat per Clitemestra i Egist. Pílates busca «come un santo una luce» i és justament aquesta llum consoladora, la de la Raó-Poder, que, després d'haver-lo il·luminat, es riu d'ell abandonant-lo a una «pura e semplice incertezza». No canvia res, ningú no se'n surt, de la lluita per al poder.

Tornant al text, ara, mentre que la resposta de l'Orestes d'Èsquil és pròpiament κρίνω σε νικᾶν, καὶ παραινεῖς μοι καλῶς («C'est que tu as raison, je le reconnais, et ton conseil est juste», Mazon), la de l'Oreste pasolinià és «Tu hai ragione, lo so, sei la voce della giustizia» (v. 877 P.): a Pasolini, Pílates no només dóna la raó a Orestes, també reconeix que l'amic és, ell mateix, "la veu de la justícia".

⁵³³ Sobre el drama, cf. Fusillo 1989, 214-33 i Vitali 2006, 55-68.

⁵³⁴ Cf. Thomson 1966, I, 42 i II, 176.

vv. 903-30 (= 877-904 P.) Orestes i Clitemestra.

Clitemestra, ja ho hem vist, comença la seva “defensa” en primer lloc amb l’argument d’èsser mare, al qual Orestes replica amb el de la traició i de la matança del seu pare (vv. 905-07, v. 909); després ella esmenta que la *Moira*, també, va tenir la seva part (v. 910) i Orestes respon promptament contraposant-hi el mateix argument, és a dir que, per tant, serà la mateixa *Moira* a matar-la (v. 911); acorralada, doncs, Clitemestra prova d’argumentar que és difícil per a una dona estar lluny del seu marit (v. 920) i seguidament retorna a l’argument “de la mare” (v. 922 κτενεῖν ἔοικας, ὦ τέκνον, τὴν μητέρα), subratllant la maledicció que caurà a sobre d’Orestes si la matés, al·ludint a les seves Erínies (v. 912 οὐδὲν σεβίζῃ γενεθλίουσ ἀράσ, τέκνον; i v. 924 ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας.). Finalment, ja desesperada, assumeix el seu destí i recorda el somni que va fer (cf. vv. 32 ss.), el serpent que nodriva al pit (v. 928). Orestes, de manera lapidària, confirma, ara, la veridicitat del somni (vv. 929-31).

La esticomíia resulta estructurada de manera que a cada intervenció de la mare Orestes hi contraposi la seva raó (la raó del pare).

A la traducció, es poden notar alguns canvis de perspectiva: la veu de Clitemestra es fa més patètica, en el seu intent d’escapar a la mort, mitjançant una consideració de la cadena de culpes lligades al Destí que resulta una mica més constrictiva en comparació amb Mazon (però no amb el grec); la relació entre home llunyà i dona resulta traslladada a un context “burgés”; en fi, alguns trets del grec, com per exemple les gosses rancunioses que signifiquen les Erínies, són simplificats.

Clitemestra, crida la *Moira*: ἡ Μοῖρα τούτων, ὦ τέκνον, παραιτία. (v. 910); Mazon tradueix «Dans tout cela, mon fils, le Destin eut sa part», mentre que Pasolini intepreta παραιτία amb el sentit, explícit, de “culpa”, «Anche il

Destino, figlio mio ha avuto la sua colpa!» (v. 884 P.), així com Untersteiner⁵³⁵. Orestes respon καὶ τόνδε τοίνυν Μοῖρ' ἐπόρουνεν μόρον (v. 911), que Pasolini tradueix reforçant el paper que hi juga el Destí: «Ed è ora il Destino che vuole la tua morte» (v. 885 P.): el passatge és des de “preparar” fins a “volar”. La variació, es veu, és mínima, però s’ha de considerar que Pasolini no prova d’interpretar la complexa xarxa de la relació entre Destí i decisió individual; per a ell, tot és originat per un Destí de mort que es perpetua en una altra mort, i els personatges, considerats com a “eines per a exprimir escènica­ment idees”⁵³⁶ són atrapats en aquest esquema i no s’en surten; posa, en canvi, el seu interès en altres temes que la trilogia li atorga. Doncs, aquí, com passa de manera més evident en altres llocs⁵³⁷, aquest Destí sembla actuar de manera autònoma respecte als personatges, de fet, com si fos un altre personatge, i el més efectiu. La culpa, ja present abans⁵³⁸, retornarà poc després, quan a la desesperada pregunta de Clitemestra «Ma vuoi davvero uccidere tua madre, figlio?» (v. 896 P.), Orestes contesta σύ τοι σεαυτήν, οὐκ ἐγώ, κατακτενεῖς (v. 923), en Mazon «Ce n’est pas moi, c’est toi qui te tueras toi-même», que esdevé en Pasolini «Sei tu, non io, la colpa della tua morte!» (v. 897 P.). Clitemestra, doncs, com s’ha dit, és atrapada dins la xarxa del seu Destí i, a més, Pasolini sembla subratllar-ne el to de dona “enamorada”; abans la passió amorosa de la reina per a Egist explotava en el seu crit «No! Egisto, amore mio, sei morto!» (v. 867 P.), ara hi ha una lleugera variació en la traducció del v. 920 ἄλγος γυναιξίν ἀνδρὸς εἶργεσθαι, τέκνον, que sembla portar a la mateixa direcció: Mazon posava «Fils, il est dur aux femmes d’être loin du mari», mentre que Pasolini dóna la volta a la frase i tradueix «Per una donna, è duro, figlio, avere l’uomo lontano»

⁵³⁵ «Di quel fatto colpevole, o figlio, è pure la Moira».

⁵³⁶ Cf. *Nota*, 1009.

⁵³⁷ Cf., per exemple, *Ag.* 988-99 P., 1044 P., 1063 P., 1085 P., *Cho.* 34 P., 85 P., 149 P., 311 P., 442-43 P., 617 P. i, en general, *infra*, V, 455.

⁵³⁸ Abans, Clitemestra instava el fill a considerar les *culpes* del pare: en aquest cas “la culpa” ja estava en Mazon, «Dis tout, mais dis aussi les fautes de ton père», mentre que el grec tenia πατρός τοῦ σοῦ μάτας (v. 918). Pasolini reprèn de manera evident el text francès «Di’ tutto, allora, ma anche le colpe di tuo padre!» (v. 892 P.)

(v. 894 P.); les “dones”, es fan una sola, de manera que Clitemestra enfoqui ja, no - o no tant - una condició general, sinó la seva pròpia; a més, la perspectiva no és la de la dona lluny del marit, sinó més aviat la d’“haver lluny l’home”; l’accent toca més sobre el fet que és l’home que es troba lluny i no pas la dona a ser-ho; en altres paraules, Pasolini sembla introduir l’abandó per part de l’home que se n’ha anat a la guerra (i fou Agamèmnon a allunyar-se, de fet), deixant a casa la dona que experimenta, llavors, tota la seva feblesa.

L’home, i no “el marit” de Mazon, resulta a Pasolini com a “protector” de la dona; i amb això és relacionat l’ús, duplicat (vv. 893 i 895 P.), del verb “lluitar”. En grec Orestes oposa a la solitud de Clitemestra el paper del pare (v. 919, τὸν πονοῦντ’), «el qui passa fatigues» (Riba), i que amb el seu μόχθος nodreix, τρέφει, la dona asseguda a casa (v. 921); Pasolini tradueix «Non accusare chi lottava, tu, sicura nella casa!» (v. 893 P.) i «Eppure era lui, lottando, che ti faceva vivere!» (v. 895 P.). En el primer cas és evident la influència de Mazon que posava «Accuser le soldat, toi, assise au foyer!», on el terme “soldat” pot haver suggerit la introducció del tema de la lluita, en el segon cas, però, el tema resulta com a tret autònom de la interpretació de Pasolini, atès que Mazon traduïa «Le labeur du mari nourrit la femme oisive».

Èsquil, doncs, ens presentava l’home que patint i amb les seves fatigues brinda a la dona la possibilitat de la tranquil·litat a casa, mentre que en Pasolini, passant per Mazon, les fatigues i els patiments són explicitats en la lluita (la guerra, la de Troia en concret), que l’home fa per garantir a la dona el benestar a casa; la relació home-dona, doncs, s’inscriu dins el marc “brutal” de un societat on l’home se’n va a la guerra deixant a casa la dona, una societat, al capdavall dominada per la violència que serà superada en la darrera part de la trilogia.

Als vv. 924-25 s’esmenten les gosses rancunioses de la mare (μητρὸς ἐγκότους κύνας) i les del pare (τὰς τοῦ πατρὸς), que són, evidentment, les Erínies; Pasolini simplifica l’al·lusió i esdevenen ara els crits de gossa de Clitemestra

(«Attento! Abbi paura dei miei urli di cagna!», v. 898 P.), ara els del pare («E quelli di mio padre, come fare per non sentirli più?», v. 899 P.).

Per terminar, als ultims versos de la secció, Orestes conclou el diàleg amb la seva mare, abans de matar-la, amb la lapidària asserció que el seu somni era la veritat:

ἦ κάρτα μάντις οὐξ ὄνειράτων φόβος.
ἔκανες ὄν οὐ χροῆν, καὶ τὸ μὴ χρεῶν πάθει. 930

Fu segno di verità il tuo sogno di questa notte:
ora soffri, sacrilego, ciò ch'è sacrilego soffrire! 904

En grec el jove deia que el terror dels somnis de la mare era verídic; ella va matar qui no devia, i sofereix el que no hauria d'ésser. Mazon traduïa força lliberament la segona part: «Le terreur de tes songes fut devin sincère. Tu tuas ton époux, meurs sous le fer d'un fils».

Pasolin és fascinat pel tema del “signe” que, d'altra banda li ofereix la possibilitat d'una bonica al·literació (segno-sogno): ja en el principi de la trilogia (cf. *Ag.* 4 = 5 P.) l'assemblea dels astres nocturns (ἄστρον [...] νυκτέρον ὀμήγουσιν) esdevenien «i segni delle stelle» i el senyal de foc que s'espera des de Troia, λαμπάδος τὸ σύμβολον (v. 8) era «il segno / della lampada» (vv. 10-11 P.)⁵³⁹. A més, introdueix de bell nou el nucli conceptual del “sacrilegi”, que no es trobava ni en grec, ni en Mazon, ni en Untersteiner⁵⁴⁰, i que, com abans, fa servir fònicament - en un políptoton d'estructura quiàstica - per subratllar la força de les paraules de l'heroi. Ara, el trencament de les regles socials, resultat de l'acte de Clitemestra, és punit amb una matança contrària, però de manera anàloga, a la norma (cf. l'arrel χρε-) ⁵⁴¹; això, en Mazon, es reduïa en termes més senzills a una llei de reciprocitat (tu has matat el teu marit, doncs un fill et mata a tu), mentre que Pasolini hi afegeix un to religiós. D'aquesta manera, la cadena

⁵³⁹ L'ús d'aquest nucleu conceptual, però, és més estès, cf. també la traducció als vv. *Ag.* 314 P. e *Cho.* 33, 432, 620 P.

⁵⁴⁰ Cf. la traducció d'Untersteiner: «perciò subisci ciò che non sarebbe dovuto accadere».

⁵⁴¹ Cf. Medda 2004 (1995), 451, n. 154.

de mort resulta vista des d'una perspectiva més inquietant: ja no es tracta d'una qüestió de regles, sinó que té que veure amb l'esfera irracional d'un acte "sacríleg"; justament la que pertany al món arcaic de les primeres dues tragèdies.

vv. 931-72 (= 909-47 P.) el tercer stàsim.

L'escena entre mare i fill termina amb Orestes arrossegant Clitemestra dins el palau; la corifeu comença el cant:

CAPO CORO

Non posso che piangere sul destino di tutti due: 905
Oreste ha compiuto l'ultimo atto di un lungo
destino di sangue: possa ora la vita
di questa casa non fermarsi per sempre!

CORO

La Giustizia ha colpito la stirpe di Priamo,
e con che impeto, a punirla. 910

E ha colpito la casa di Agamennone,
due volte feroce, due volte mortale.

Fu lei la guida dell'esule
predetto dall'oracolo,
venuto qui lungo le strade di Dio. 915

Gridate di gioia nella reggia,
libera dei gemiti, libera dei sacrileghi
padroni che godevano
ricchezze avute uccidendo!

Ha colpito colui che lottando nell'ombra, 920
e tradendo, doveva punire:

e a guidare il suo braccio alla lotta,
era lei, la figlia di Dio, la Giustizia,
che sui nemici di Dio spira vendetta e morte.

Gridate di gioia nella reggia, 925
libera dei gemiti, libera dei sacrileghi
padroni che godevano
ricchezze avute uccidendo!

La parola di Apollo un giorno
Soffiata dall'immenso antro 930

- e il suo tradimento non tradisce –
condanna una colpa impunita da tanto tempo...
Io dico: è la Giustizia divina che trionfa.
Si può ora non servire il male
ed onorare serenamente Dio. 935
 Si può ora guardare la luce!
 Si è spezzato il nodo che ci legava:
 risorgi, casa! E' troppo tempo
 che non sei che rovine sulla terra!
Presto spazzerà il tempo che purifica 940
il patio della casa,
come, dal focolare, ogni sporcizia
avrà lavato il rito
d'espiazione celebrato contro le colpe.
 Si può ora guardare la luce! 945
 Si è spezzato il nodo che ci legava:
 risorgi, casa! E' troppo tempo
 che non sei che rovine sulla terra!

A les paraules de la corifeu es nota abans que tot una reducció del nivell metafòric: el τλήμων Ὀρέστης del v. 933, «le malhereux Oreste» en Mazon, és més senzillament «Oreste» (v. 906 P.); la frase grega ἐπεὶ δὲ πολλῶν αἱμάτων ἐπήκρυσσε (v. 932 “[sc. Orestes] ha tocat el punt més alt de tants fets de sang”) era traduïda per Mazon mitjançant la introducció d’una metàfora, «a couronné la série meurtrière», que Pasolini deixa de banda, apropant-se més al grec, amb «ha compiuto l’ultimo atto di un lungo / destino di sangue » (vv. 906-07 P.). El v. 934 ὀφθαλμὸν οἴκων μὴ πανώλεθρον πεσεῖν, “que l’ull de la casa no caigui completament destruït”, indicava a través d’una metonímia Orestes; passant a través de la traducció de Mazon, «que l’œil de la maison ne soit pas éteint à tout jamais» en Mazon), l’ull esdevé «la vita» (i ja no indica més Orestes, sinó més generalment la vida de la casa⁵⁴²) i el “destruir-se completament” passa a ésser

⁵⁴² Com senyala Medda 2004 (1995), 452 en nota a peu de pàgina, l’ull indica la part més valiosa de la casa, doncs Orestes; la metàfora és freqüent en grec, però Mazon no ho explica, doncs no és possible saber si Pasolini escullia entre aquesta interpretació i aquella més genèrica (ull de la casa = vida de la casa) que posa en la seva traducció.

«fermarsí»: evidentment, la imatge de l'ull destruït engendrava la de l'ull tancat per sempre, i doncs, la de la vida que es para.

En resulta, doncs, un text eixut i lapidàri que posa en relleu el «destino di sangue» (v. 907 P.): l'expressió, que ve de πολλῶν αἱμάτων palesa com a Pasolini interessava, més que res, posar en primer pla el tema de la cadena de la sang, que serà trencada a la fi de la trilogia.

El perpetuar-se de la cadena de sang, d'altra banda, és posat en relleu seguidament, en la repetició per tres vegades del verb «ha colpito» (vv. 909, 911, 920 P.), que marca la inexorabilitat del destí de sang de la casa.

En grec, de fet, hi havia ἔμολε μὲν δίκη (v. 935), «Elle est venue, la Justice» en Mazon i, poc després (vv. 937-38) ἔμολε δ' ἐς δόμον τὸν Ἀγαμέμνονος / διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης («il est venu dans le palais d'Agamèmon le double lion, le double meurtre»); el “copejar” posa en relleu l'acció voluntària de la Justícia⁵⁴³ i la parentètica «e con che impeto», on la conjunció té un valor fortament emfàtic (cf. també als vv. 921, 922, 931 P.), ho subratlla; no és casual que la «Giustizia» obri i tanqui els vv. 909-23: sobretot al v. 923, pel joc d'aposisicions («era lei, la figlia di dio, la Giustizia»), la recerca de tal *ringkomposition* es fa evident. La repetició del verb “copejar”, com en grec, traspasa en l'altra «due volte feroce, due volte mortale»; la *lexis* resulta reduïda des del punt de vista metafòric, però també el sentit de l'expressió sembla canviar: mentre que en la figura del doble lleó-doble Ares s'hi amagaven dues persones, és a dir Orestes i Pílades, el sintagma, una vegada fet modal, «due volte feroce, due volte mortale», fa que l'eix de la acció estigui només en la Justícia, passant-se d'Orestes i Pílades (que són, de totes maneres la reificació d'aquesta Justícia). En resulta, en altres paraules, una vegada omès l'esment del lleó on s'amagava Orestes, una doble força indefinida que sembla referir-se més als dos assassinats de la casa (el d'Agamèmon i el de Clitemestra) o a la doble

⁵⁴³ Cf. de manera anàloga al v. 885 P. on, amb el Destí subjecte, Pasolini evidenciava el “voler” autònom d'aquesta força que mou el drama; cf. també, per una analòga intensificació de la voluntat, en aquest cas de la tempesta que arrossega la casa, el v. 1055 P.

matança d'ara (la de Clitemestra i la d'Egist), que no pas al les eines de la Justícia en aquest cas concret (Orestes i Pílades); d'aquesta manera, amb un text més obert a la interpretació, el tema del "destí de sang" (cf. v. 907 P.) que afecta els Priamides s'en surt reforçat: l'acte d'Orestes, com deia abans la corifeu, n'és ara mateix l'últim, el segon, i tot i que seguidament el text reprengui amb la Justícia que va guiar Orestes (vv. 939-41 = 913-15 P.), aquesta doble ferocitat sembla remontar a la sèrie de matances del palau.

Seguidament els vv. 942-45 (= 916-19 P.)⁵⁴⁴ s'obren a la joia per la llibertat conquerida:

ἐπολολύξατ' ὧ̃ δεσποσύνων δόμων 942
 ἀναφυγᾶ κακῶν καὶ κτεάνων τριβᾶς
 ὑπὸ δυοῖν μιστόροισιν
 δυσοίμου τύχας.

Pasolini segueix amb la figura de repetició, posant l'accent en el nucli conceptual de la llibertat: la fugida dels mals i de l'engrunament de les riqueses, ἀναφυγᾶ κακῶν καὶ κτεάνων τριβᾶς (v. 943)⁵⁴⁵ esdevé «la reggia libera dei gemiti, libera dei sacrileghi / padroni che godevano / ricchezze avute uccidendo». Tota la secció és, de manera evident, interpretada des d'una perspectiva "política"; els dos sacrílegs (δυοῖν μιστόροισιν, v. 944) són els «sacrileghi / padroni» (vv. 917-18 P.), on el fort *enjambement* posa en relleu el terme "padroni", que, com en altres llocs, transporta de sobte i contundentment els fets del palau dels Àtrides dins un context modern de, diguem-ne, una "lluita de classe"; potser no és fortuït que mentre que abans la traducció de δόμος era «casa», ara és «reggia», indicant de manera concreta el lloc del poder. Tot i així, la perspectiva pasoliniana resulta encara més pregonament influenciada pel substrat polític; mentre que en Èsquil el punt de partida era la

⁵⁴⁴ Aquests versos es repeteixen, en grec i en Pasolini, després del v. 952 (= 924 P.); analogament pel que fa als vv. 951-64 (= 936- 39 P.) que es repeteixen després del v. 971 (= 944 P.)

⁵⁴⁵ Cf. Mazon: «Ah! jetez un cri d'allégresse sur le palais de vos maîtres enfin délivré de ses maux, ainsi que des deux sacrilèges qui, pour dévorer ses richesses, avaient pris un chemin de mort!»

casa, la seva alliberació de la desgràcia i del consum de les seves riqueses per part de Clitemestra i Ègist, en Pasolini el punt de vista es focalitza tot sobre als "padroni": els vv. 917-19 P. ens donen la imatge ja no de la casa, sino d'els que en gasten la riquesa, i a més amb un ritme que ho subratlla, a través del encadenar-se dels *enjambements*, de manera que els patrons es trobin al mateix vers amb el verb "gaudir" i, paral·lelament, les riqueses (v. 918 P.), en el vers següent, amb el verb "matar" (v. 919 P.). Pasolini, doncs, dibuixa els sacrílegs que maten per apoderar-se del poder i que gaudeixen gastant la riquesa⁵⁴⁶ i, des del punt de vista sintàctic, la forma es fa difícil: d'una banda als sintagmes «libera dei gemitu, libera dei sacrileghi» seria més usual fer servir la preposició "dai", que indica "llunyania de", que no pas el "dei" que forma el genitiu d'especificació; d'una altra banda, en «ricchezze avute uccidendo» es nota una concentració sintàctica.

L'antístrofa reprèn el tema de l'arribada d'Orestes com a venjador arterós que aconsegueix el seu deure i desenvolupa el de l'ajuda proporcionada per la filla de Zeus, *Dike* - sobre la qual Èsquil juga reconstruint-ne l'etimologia -, que respira sobre els seus enemics una funesta rancúnia. Pasolini segueix de prop el text de Mazon, obliterated, però, evidentment per motius de comprensió per al públic modern, el joc eziològic.

La segona parella estròfica, després de recordar el paper d'Apollo, esmentat com a Lòxias Parnassi, és tota ocupada per la joia i l'esperança: ara és possible veure finalment la llum, una vegada trencada la cadena; el Cor canta l'aixecament de la casa, després de la purificació que cal.

Mazon explica en nota que el Cor representa l'oracle mateix com a adversari dels dos criminals, en la convicció que Orestes no ha estat més que una eina de la voluntat divina i que, per tant, haurà de triomfar; aquest triomf - diu Mazon -

⁵⁴⁶ Un tema, aquest del poder desencadenat en el seu gaudiment que serà investigat contundentment en la pel·lícula *Salò*.

, com es veurà en l'escena següent de la "folia" d'Orestes, serà miserablement desmentit.

La traducció de Pasolini és evidentment refeta sobre la francesa⁵⁴⁷, però se'n allunya per la substitució de ὁ Λοξίας ὁ Παρνασίας amb «Apollo» i l'esment de la paraula del déu "bufada des de l'immens atri profètic". El grec feia servir μέγαν ἔχων μυχὸν / χθονὸς ἐπωρθίαξεν (v. 954-55), és a dir Loxia "que té el gran fons de la terra va proclamar", traduït per Mazon amb «avait naguère proclamé au fond de l'antre redoutable»; Pasolini sembla reprendre l'idea ja desenvolupada en Ag. 1098 P., on l'esperit diví "bufava" dins Cassandra («Ancora soffia in lei schiava lo spirito divino?» demanava el Cor)⁵⁴⁸.

A la nota escènica Mazon, seguit per Pasolini, escriu que, terminat el cant, s'obre la porta central i es veuen els dos cadàvers de Clitemestra i Egist, estesos costat per costat; per la dreta el poble s'aplega a veure l'espectacle.

vv. 973-1006 (= 949-81 P.) Orestes mostra els cadàvers de Clitemestra i Egist.

Qui davanti a voi sono i corpi dei due tiranni
che hanno ucciso mio padre e perso la mia famiglia. 950
Qui, dove sedevano, venerati, nel loro trono,
innamorati uno dell'altra, stanno ancora insieme:
voi vedete quanta fedeltà li tiene vicini...
Insieme avevano giurato la morte di mio padre,
e insieme di morire: il giuramento è compiuto. 955
Guardate, voi che finora non avete che udito,
la catena che ha legato le braccia di mio padre,
il ferro che gli ha inchiodato i piedi.
Dispiegate il manto, avvicinatevi in cerchio,
e alzate la coperta che ricopre l'uomo: al padre 960

⁵⁴⁷ Cf., per exemple, «par traîtrise sans traîtrise, la faute longtemps impunie» de Mazon i el corresponent pasolinià «[la parola di Apollo...] e il suo tradimento non tradisce – / condanna una colpa impunita da tanto tempo...»

⁵⁴⁸ Aquí el "buf diví" es treu des de μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περὶ ἐν φρενί (Ag. 1084), que Mazon traduïa «Le souffle de dieu vit dans son âme d'esclave». El "bufar" engendra al llarg de la tragèdia una imatge poètica (cf. també els vv. 1065-67 = 1047-48 P.) que agrada a Pasolini, tant que la fa servir quan pot, com aquí. Cf. Ag. 1098 P., 1208 P., Cho. 930 P., 1047 P., Eum. 843 P., 864 P., 927 P. i *infra*, V, 445.

- non al padre mio, ma a colui che dà vita al mondo,
 al Sole – sia esposta tutta la vergogna di mia madre:
 e il Sole testimoni, a chi un giorno mi giudichi,
 che ho agito con giustizia dando la morte
 a mia madre: non parlo della morte di Egisto: 965
 come adultero, ha subito la pena che la legge vuole.
 Ma di lei, che concepì tanto male contro l’uomo
 i cui figli aveva portato nel ventre
 - peso d’amore, un giorno, e oggi di tanta vergogna –
 Cosa ne pensi, di lei? Murena o serpente, 970
 creatura comunque capace d’avvelenare senza mordere,
 solo toccando, solo con la presenza del suo furore!

(Un servo gli tende il manto che
 avvolgeva il cadavere)

E questo, che nome dargli, se ogni nome è troppo poco?
 Rete per le belve, o sudario che copre il cadavere
 dalla testa ai piedi? Bavaglio, potrei chiamarlo, 975
 velo che lega le gambe... strumento adoprato
 da un mostro, per imprigionare i suoi ospiti,
 per rapinarli, e, con questo oggetto della sua mania,
 più sono le vittime più grande è il suo orgasmo...
 Ah, una donna come mia madre non possa entrare mai 980
 nella mia casa: meglio morire senza figli!

La *rhesis* d’Orestes, a la traducció de Pasolini, resulta caracteritzada per pocs trets semàntics distintius, que val la pena, però, subratllar perquè es lliguen a la intepretació general del drama (i de la trilogia). Clitemestra i Egist, com abans seien majestuosos en el tron, ara jeuen acostats, fidels als seus juraments. El grec té (vv. 975-77):

σεμνοὶ μὲν ἦσαν ἐν θρόνοις τόθ' ἡμενοί,
 φίλοι δὲ καὶ νῦν, ὡς ἐπικάσαι πάθη
 πάρεστιν, ὄρκος τ' ἐμμένει πιστώμασιν.

Mazon, amb força llibertat, traduïa passant-se del φίλοι δὲ καὶ νῦν, tot i que sigui subratllat per la posició incipitària: «Ils siègeaient augustes, naguère, sur leurs trônes: maintenant encore, ils restent unis – leur sort du moins invite à le

penser – et leur serment demeure, fidèle aux engagements pris.». Pasolini, en canvi, respecta, ben entès, des de la seva perspectiva, el text grec i posa «innamorati» en l'incipit del v. 952 P. i, resolvent la parentètica del v. 976 amb «voi vedete» (v. 953 P.), emfatitza la fidelitat dels amants afegint el pronom exclamatiu, «quanta fedeltà» i amb la pausa suspensiva que trenca el ritme de la descripció. D'una banda, doncs, s'apropa més al grec que no pas el francès, d'una altra evidència la relació entre Clitemestra i Egist com lligam amorós. Aquest tret és característic de la traducció de Pasolini, que, com es veu en altres llocs, dibuixa una reina, fosca i violenta, al mateix temps posseïda per una passió amorosa per Egist que el fascina, com sempre li van fascinar els personatges femenins tan forts⁵⁴⁹.

Després, quan l'heroi mostra el teixit amb el qual fou entrampat Agamèmnon, una altra vegada hi ha en Pasolini un procediment traductiu que apunta a reificar-ne els elements, oferint al públic modern una visió violenta i crua de del cos del rei atrapat mortalment:

ἴδεσθε δ' αὐτε, τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν, 980
τὸ μηχανήμα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρὶ,
πέδας τε χεῖροῖν καὶ ποδοῖν ξυνωρίδα.

Guardate, voi che finora non avete che udito, 956
la catena che ha legato le braccia di mio padre,
il ferro che gli ha inchiodato i piedi.

Com es veu, en grec el μηχανήμα (v. 981) reprenia l'eina que la arterosa Clitemestra havia fet servir per capturar el marit, la ret de pesca (cf. Ag. 1114-15 τί τόδε φαίνεται; / ἡ δίκτυόν τί γ' Αἴδου, i ἄρκυς en Ag. 1116, “xarxa” pròpiament de pesca, ma «giostra d'inferno» al v. 1133 P.); seguidament tal μηχανήμα és especificat pel δεσμὸν, la cadena, i més exactament pel grilló que li immobilitzava les mans (πέδας τε χεῖροῖν) i pels llaços que li lligaven els peus (ποδοῖν ξυνωρίδα). En Mazon tot això era «contemplez enfin le piège qui

⁵⁴⁹ Cf. *infra*, V, 437-40.

enserra mon malhereux père, entravant ses bras, enchaînant ses pieds »; doncs, com en grec, abans hi ha l'eina arterosa en general, «le piège», que traspassa en alguna cosa que immobilitza les mans («entravant ses bras») i que, finalment, enllaça els peus del rei («enchaînant ses pieds»). Pasolini opta per ometre la referència al μηχάνημα i concretitza la imatge en una cadena que lliga els braços d'Agamèmnon i en un ferro que li clava els peus: d'aquesta manera, reprentent-ho del δεσμὸν, tota l'eina de la captura s'ha fet de ferro, i l'esment dels peus clavats remet a la imatge sagrada del martiri⁵⁵⁰, n'evoca més directament la corporeïtat i la sang; tant que ja no fa falta subratllar, com en grec, l'adjectivació del pare com a «malheureux» (v. 981 ἀθλίω πατρί). Pasolini, com deia en la *Nota*, “despulla els versos del to sublim”⁵⁵¹; com aquí Agamèmnon és més lapidàriament «mio padre», poc després ja no és l'«heroi» de Mazon, una vegada més, lapidàriament, l'“home”:

Dispiegate il manto, avvicinatevi in cerchio,
e alzate la coperta che ricopre l'uomo: al padre 960
- non al padre mio, ma a colui che dà vita al mondo,
al Sole – sia esposta tutta la vergogna di mia madre:

En grec el text, d'altra banda, deia στέγαστρον ἀνδρὸς δείξαθ' («mostreu-lo – el cobertor d'un heroi!» Riba v. 984); l'heroi, com s'ha dit, era cosa de Mazon, «étez le voile qui enveloppa les héros». Aquest “home” retornarà poc després - i estava tan en grec com a Mazon - quan Orestes dirà que la seva mare ha sigut capaç d'imaginar un horror tan gran per a l'home (v. 991 ἦτις δ' ἐπ' ἀνδρὶ τοῦτ' ἐμήσατο στύγος) del qual va portar el pes dels fils en el ventre (v. 992 ἐξ οὗ τέκνων ἦνεγχε' ὑπὸ ζώνην βάρος). Aquí, Pasolini tradueix:

Ma di lei, che concepì tanto male contro l'uomo

⁵⁵⁰ Cf. també la imatge, al principi de les *Coèfores* de Electra que arrosega la “seva mortal passió”, v. 19 P.

⁵⁵¹ Cf. la *Nota del traduttore*, 1008: «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».

i cui figli aveva portato nel ventre

968

- peso d'amore, un giorno, e oggi di tanta vergogna -

D'una banda segueix Mazon en l'expressió «fardeau d'amour jadis», d'una altra, però, canvia l'odi (στύγος, «haine» en Mazon) per «tanta vergogna», que reprenia del v. 986 ἄναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἐμῆς («les forfaits infâmes de ma mère» en Mazon), «tutta la vergogna di mia madre» (v. 962 P.). Una vegada més, mentre que en grec l'acció de Clitemestra és tota, diguem-ne, interna a l'esfera de la maquinació arterosa (v. 991 τοῦτ' ἐμήσατο στύγος e cf. el μηχάνημα del v. 981 deixat de banda per Pasolini), a la traducció el verb “concepire” juga amb l'ambivalència del seu significat “pensar”, però també “concebre, engendrar”, pròpiament dit dels fills. Clitemestra, arterosa, traspasa en la reina de Pasolini, més guiada per la seva monstrositat maniàtica, adhuc “orgàsmica” (cf. vv. 977-79 P.), que no pas per la seva dolenta maquinació. El verb μῆδομαι connota les accions de Clitemestra al llarg de la trilogia, en Ag. 1100, per exemple, Cassandra, amb la seva clarividència, demanava desesperada referint-se a ella τί πότε μήδεται; “què maquina?” també allí Pasolini deixava de banda aquest tret de dolenta astúcia i feia preguntar a la seva Cassandra un més indefinit «Che cosa si prepara?» (v. 1116 P.).

Orestes segueix, parangonant la seva mare a una murena o a una serp, capaç d'enverinar sense mossegar, només amb el toc, només a través de la seva audàcia i del seu natural orgull (Riba), τόλμης ἕκατι κακδίκου φρονήματος (v. 996). Aquí Pasolini comença a dibuixar la seva Clitemestra - des de la perspectiva d'Orestes: és una dona terriblement violenta, folla, diguem-ne; per això en el v. 996 hi entra a ple dret el “furor”: «solo toccando, solo con la presenza del mio furore!» (v. 972 P.). L'«effet de son audace et de son orgueil naturel...» de Mazon s'ha condensat de manera més directa el «suo furore!» - i amb una exclamació en lloc de la pausa suspensiva del francès. Seguidament, amb una forta *climax*, Orestes termina la descripció (vv. 997-1006 = 973-981 P.): anomena una altra vegada les eines que la mare va fer servir: trampa de

salvatgina, drap de taüt, xarxa, filat, vel de travar; i la sèrie termina amb la comparació amb el bandit (v. 1001 φιλίτης ἀνήρ), que ensarrona els seus hostes i els roba, el bandit que amb aquesta frau mataria força gent i s'escalfaria força el cor. Que mai una tal esposa no entri a la seva casa – conclou Orestes – que pugui morir sense fills.

A l'enumeració de les eines, Pasolini segueix la traducció francesa⁵⁵², però quan comença la comparació, el text pren una direcció autònoma: el bandit esdevé «un mostro»⁵⁵³, els hostes no són ensarronats sinó «imprigionati», la frau és un «oggetto della sua mania», i, finalment, l'esment en “escalfar-se el cor” tranpassa en un “orgasme”.

[...] strumento adoprato

976

da un mostro, per imprigionare i suoi ospiti,
per rapinarli, e, con questo oggetto della sua mania,
più sono le vittime più grande è il suo orgasmo...

Com es veu, la mania i l'orgasme posen Clitemestra dins un marc de una follia, maniàtica, connotada, ella, per elements psicoanalítics (la mania), i propiament sexuals (l'orgasme). Una vegada més, mentre que l'Orestes esquileu terminava exclamant que una tal esposa (v. 1005 τοιάδ'... ξύνοικος) no entrés mai a casa seva, el de Pasolini no s'està d'evidenciar en Clitemestra la doble característica de dona i de mare (v. 980 P., «Ah, una donna come mia madre») que, al capdavant, representa la seva intrínseca contradicció. A Pasolini l'esment dels fills (v. 1006 ὀλοίμην πρόσθεν ἐκ θεῶν ἄπαις) arrossega el de la mare que no estava en grec, engendrant un joc psicoanalític des del punt de vista d'Orestes:

⁵⁵² Cf. el grec ἄγρευμα θηρός, ἢ νεκροῦ ποδένδυτον / δροίτης κατασκήνωμα; δίκτυον μὲν οὖν, / ἄρκυν τ' ἂν εἴποις καὶ ποδιστήρας πέπλους. Aquí Pasolini segueix el text francès, «Piège à fauve? draperie de cercueil, entourant le mort jusqu'aux pieds? Non, filet, bien plutôt, panneau, voile entrave».

⁵⁵³ Poster en la introducció del “monstre” hagi jugat un paper decisiu el comment que ne feia Thomson en la seva introducció, cf. Thomson 1966 (1938), I, 44, «the purple robe in which this monster that was his mother once displayed the body of his father»

havent una tal mare que es va portar d'aquesta manera amb el seu fill, doncs que jo mori sense fills per la por de tenir una dona-mare com ella (que va matar el seu marit, i doncs, em mataria a mi?). De passada, mentre que en grec la fórmula amb ὀλοίμην és típica del desig/maledicció i, per tant, hi estaven els déus (ἐκ θεῶν), el text pasolinià no té cap déus i la frase es transforma en una més "laica" exclamació: «meglio morire senza figli!» (v. 981 P.).

En l'escena tot això, amb el teixit brut de sang a la vista del poble d'Argo i dels espectadors, devia provocar un fort impacte emotiu i devia deixar, impresa, la imatge d'aquesta reina tan terrible, contradictòria, contundentment inquietant en la seva crueltat i alhora en la seva apassionada - i desesperada - recerca d'amor⁵⁵⁴. La mania i l'orgasme seran, de fet, els trets desenvolupats en la seva aparició, com a fantasma no menys real que la dona d'ara, a la tragèdia següent. També, però, cal remarcar que aquests mateixos matisos, la mania i, de manera més general, l'orgasme, traspasaràn ara mateix en Orestes (cf. vv. 1007-09 = 982-85 P. i vv. 1018-20 = 995-98 P.) que, foll per l'arribada de les Erínies, abandonarà l'escena.

vv. 1007-20 (= 982-998 P.) el Cor i Orestes: la incertesa abans de la follia.

El Cor s'abandona a un crit de dolor, pels tristos esdeveniments i per la reina, que ha sucumbit a una mort cruel; de nou una exclamació: per qui queda també floreix el dolor:

αἰᾱ̃ αἰᾱ̃ μελέων ἔργων·
 στυγερω̃ θανάτω̃ διεπράχθης. 1008
 αἰᾱ̃, αἰᾱ̃,
 μίμνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνθεῖ.

Ah, quante povere vicende! 982
 Tu, muta in un'atroce morte...
 Ma pure per chi resta,
 quanto dolore, ancora!

⁵⁵⁴ Cf. *infra*, V, 437-40.

El Cor pasolinià exclama la misèria dels fets, amb una expressió densa de sentit; l'adjectiu "pobre, a" (982 P.) juga, de fet, un paper important entre els recursos semàntics que Pasolini fa servir: resulta, cada vegada, com a xifra del seu punt de vista extern, sofert, sobre la història dels Àtrides, entesa com a paradigma de dolor⁵⁵⁵; l'adjectiu exclamatiu "quante" hi afegeix èmfasi. Al v. 1008 es veu clarament la proximitat de Pasolini a Clitemestra: *στυγερόν θανάτῳ διεπράχθης* expressava (amb el predicat verbal al medi "has obtingut, t'has procurat") com la reina, en última anàlisi s'ha buscat la seva mort, odiosa, *στυγερόν*, sí, però buscada. En Pasolini la falta del predicat, la pausa suspensiva i l'adjectivació, en canvi, ens la presenten amb una mena de momentània compassió - i hem de recordar tota la qüestió del seu Destí⁵⁵⁶ -; ella és ara muda i la seva mort atroç. També l'atrocitat⁵⁵⁷ juga un paper clau en la semàntica del text, i aquí Pasolini insereix la sort de Clitemestra en el món fosc i irracional a què ella i la societat arcaica del regne d'Agamèmnon pertanyen. La forta al·literació (*muta-morte-atroce*) ho subratlla tot amb força expressiva. Quan Pasolini fa el text tan seu, ho fa introduint-hi la seva poètica i a la *Nota* diu explícitament que la llengua poètica de la qual disposava era la de *Le ceneri di Gramsci*⁵⁵⁸. És natural, aleshores, que, tant la forma com el lèxic, remetin a aquella llengua que, a més, és una llengua en què, com aquí, un viu (el mateix jo poètic de Pasolini) parla a un mort (Gramsci): la forma interlocutòria «tu, [...]» és la forma en que el poeta mateix es dirigeix a la tomba de Gramsci⁵⁵⁹; i el nucli

⁵⁵⁵ L'adjectiu resulta recurrent també a *Le Ceneri di Gramsci*; cf. *infra*, Cf. Ag. 478 P., 486 P., 688 P., 706 P., 764 P., 1092 P., 1185 P., 1368 P., 1141 P., 1538 P., 1565 P., 1567 P., 1681 P., 1710 P.; *Cho.* 94 P., 161 P., 167 P., 539 P., 747 P., 982 P.; *Eum.* 108 P., 648 P.

⁵⁵⁶ Cf. *infra*, V, 437-40.

⁵⁵⁷ Cf. Ag. 112 P., 152 P., 180 P., 399 P., 494 P., 1175 P., 1258 P., 1532 P.; *Cho.* 983 P., 1020 P.; *Eum.* 644 P. i *infra*, V, 443.

⁵⁵⁸ Cf. *Nota*, 1008 «Come tradurre? io possedevo già un "italiano": ed era naturalmente quello delle *Ceneri di Gramsci* (con qualche punta espressiva sopravvissuta de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*)».

⁵⁵⁹ cf. *Ceneri*, I, 16 «Tu giovane, in quel maggio in cui l'errore», i I, 22«[...] tu, morto, e noi / morti ugualmente, con te, [...]»

semàntic de l'ésser mut, és, evidentment, bàsic en una poesia sepulcral⁵⁶⁰, però resulta important al llarg de tota la poètica pasoliniana⁵⁶¹.

El vers següent era traduït per Mazon amb força llibertat, «Hélas! Hélas! le châtement qui s'est fait attendre ne s'en épanouit un jour que plus terrible!», mentre que Pasolini, potser seguint Untersteiner («ah, ah, anche per chi rimane il dolore fiorisce»), lo interpreta més a prop del grec, afegint-hi, però, uns trets estilístics que donen al lament del Cor una dimensió sofrida: paral·lelament al v. 982 P. introdueix l'adjectiu amb funció exclamativa «quanto dolore»; i subratlla a través de l'adversativa i d'una dicció pronominal la contraposició entre Clitemestra, qua ja ha mort, i els que es queden («Tu [...] Ma pure per chi resta»). L'última paraula a l'últim vers no és gens casual: «quanto dolore, ancora!», on l'«ancora!» obre la perspectiva a tot el que encara haurà de ocórrer (cf. també els vv. 997-98 P.).

Orestes pren la paraula: comença amb una temptativa de defensa del seu acte, prenent com a testimoni el teixit tacat de sang (vv. 1010-15); però ben aviat el seu discurs traspasa en el dolor pels esdeveniments, per tota l'estirp, perquè aquesta victòria té ja una taca gens envejable (vv. 1016 ss.):

ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε; μαρτυρεῖ δέ μοι	1010
φᾶρος τόδ', ὡς ἔβαψεν Αἰγίσθου ξίφος.	
φόνου δὲ κηκίς ξὺν χρόνῳ ξυμβάλλεται,	
πολλὰς βαφὰς φθείρουσα τοῦ ποικίλματος.	
νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμώζω παρῶν,	
πατροκτόνον θ' ὕφασμα προσφωνῶν τόδε	1015
ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν,	
ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα.	

Perché? Fu colpevole o no? Lo testimonia la tinta 986
di questo manto, dovuta alla spada di Egisto...

⁵⁶⁰ cf. *Ceneri*, V, 29-34 «[...] Ah come / capisco, muto nel fradicio brusio / del vento, qui dov'è muta Roma / tra i cipressi stancamente sconvolti, / presso te, l'anima il cui graffito suona [...]».

⁵⁶¹ cf., per exemple, *Il pianto della scavatrice*, I, «sulla terra / muta di vita»; VI, « accompagnata / dal muto stuolo dei suoi scalpellini, / la vecchia scavatrice»; VI «verso questi operai, che muti innalzano, / il loro rosso straccio di speranza.».

Il sangue che la macchiò si accorda al tempo
per corrodere questi colori un giorno tanto vividi.
Ora sono qui a esaltare mio padre, a piangerlo: 990
e, davanti a questa stoffa complice del parricidio,
io tremo: per i miei atti, per il mio rimorso,
per tutta la stirpe. Di questa vittoria
non mi resta che il sapore della morte.

Pasolini segueix Mazon fins a la traducció del v. 1013⁵⁶²; després, però, se n'allunya. El v. 1014 resulta, de fet, interpretat d'una altra manera: Mazon tenia «Ah! maintenant je puis ouvertement m'applaudir, ouvertement me lamenter» (llegint evidentment en el v. 1014 αὐτὸν com a reflexiu) i posava en nota⁵⁶³ que, atès que el teixit és testimoni irrefutable, ara Orestes pot obertament aplaudir el seu acte com a just i, alhora, lamentar-se'n perquè la criminal ha estat la seva mare (el teixit seria metonímicament ella); Orestes plany, doncs, sobre els actes duts a terme, sobre el càstig infligit, que entra dins d'aquests actes - diu Mazon - , i sobre tota la raça. D'aquesta manera, aquí Orestes no fa altra cosa que reafirmar-se en la seva convicció d'haver dut a terme un acte just; plora, sí, perquè ja veu que tot això s'insereix dins la sèrie de matances que encadena la casa al μῦσμα, però en resulta un Orestes encara del tot convençut que la justícia està al costat seu.

Untersteiner traduïa el v. 1014 «mio padre lodo, mio padre piango». La traducció de Pasolini, «Oro sono qui a esaltare mio padre, a piangerlo» sembla venir d'ell⁵⁶⁴, que sigui així o no, el text grec en resulta més ben entès i interpretat, desmentint, una vegada més, l'opinió Degani que afirmava que la traducció de Pasolini traduïa al seu torn - i malament - el francès⁵⁶⁵.

⁵⁶² Cf. Mazon, «A-t-elle ou non frappé? Voici mon témoin : ce voile qui déclare que sa teinte est due à l'épée d'Égisthe. Le sang qui l'a taché travaille avec le temps à détruire ses couleurs multiples». De totes maneres, es pot senyalar com Pasolini afegeixi el adverb "tanto" en funció exclamativa, eixamplant en la frase «questi colori un giorno tanto vividi» (v. 989 P.) el matís de record melancòlic.

⁵⁶³ Cf. Mazon 1947, 119, n. 2.

⁵⁶⁴ Des d'Untersteiner vé també l'esment del «parricidio»: «ma rivolgendo la parola solo a questa parricida veste».

⁵⁶⁵ Cf. *infra*, V, 448.

Seguidament, els versos pasolinians ens porten fins a una perspectiva “psicoanalítica”: Orestes comença a percebre’s a sí mateix no només com a just venjador, sinó, alhora, com “culpable”; de fet, mentre que en Mazon el teixit ho justificava tot i l’heroi plorava sobre «le forfait et sur le châtiment, et sur ma race entière», en Pasolini abans que tot el teixit és «complice del parricidio» i, a més, hi ha un «io tremo» (v. 992 P., cf. també el v. 1003 P. «e il cuore che trema»), que no correspon al grec, on hi havia ἀποιμώζω, “ploro, lamento”, ja traduït en el precedent «a piangerlo» i que insereix, de sobte, la por i l’inquietud d’Orestes per si mateix. Després els objectes d’aquesta inquietud: els actes, el remordiment i, en fi, tota l’estirp. El remordiment, element del tot autònom en la traducció, ben exemplifica el que es deia abans sobre les referències “psicoanalítiques”; a més, els objectes resulten tots dins l’esfera de la subjectivitat d’Orestes («per i miei atti, per il mio rimorso / per tutta la mia stirpe»)⁵⁶⁶: el que pel Orestes de Mazon era vist des d’una perspectiva externa, que li atorgava l’estatus de “justs”, és a dir els esdeveniments de la casa, el càstig, s’han fets, en l’Orestes pasolinià, tots seus, i dins la seva consciència clamen la por, ara suggerida en el tremor, però poc després explicitada en tota la seva grandesa (cf. v. 1003 P. «la Paura»).

La conclusió, doncs, només podia seguir aquesta línia i la taca gens envejable de la victòria, ἄζηλα νίκης τῆσδ’ ἔχων μιάσματα (v. 1017), element que pertany a la cadena de sang de la casa, esdevé, internament a la consciència d’Orestes (cf. «non mi resta che»), un «sapore di morte» (v. 994 P.).

El Cor amonesta Orestes: cap mortal pot passar sense pagar una vida exempta de dany fins a l’últim, una pena ara, i una altra en vidrà.

οὔτις μερόπων ἀσινῆ βίσιον 1018
 διὰ πάντος ἄτιμος ἀμείψει.
 αἰαῖ, αἰαῖ,
 μόχθος δ’ ὁ μὲν ἀντίχ’, ὁ δ’ ἦξει.

⁵⁶⁶ Aquest punt de vista “intern” a la subjectivitat d’Orestes pot haver estat suggerit per la traducció d’Untersteiner: «soffro sull’azione compiuta, sulle conseguenze che provo e su tutta la mia stirpe».

Nessuno di noi può passare una vita
di dolore senza portarne il segno:
E' appena finita
un'ansia che un'altra incomincia.

995

Aquí també Pasolini procedeix en una altra direcció; el punt focal del grec estava en la ἀτιμία, la impunitat, a dins la cadena de sang. I Mazon traduïa «sans payer sa part». Com abans Orestes parlava de si mateix, del seu remordiment, ara el Cor segueix en el mateix argument i amb la mateixa perspectiva, la de la consciència; així no es tracta ja dels mortals, sinó de «nessuno di noi» i el ἄτιμος és omès: des del pla, diguem-ne, del dret, culpa/punicò s'arriba a un pla, una vegada més, psicoanalític pel qual el dolor engendra un signe que en testimonia la presència. La «vita / di dolore» és evidentment la d'Orestes, i el "signe" d'aquest dolor consistirà en l'arribada de les Erínies; però les paraules del Cor semblen ressonar a nivell també més universal, per a l'home⁵⁶⁷. El sintagma «nessuno di noi», pren el lloc del més "elevat"⁵⁶⁸ οὐτις μερόπων, i alhora apropa el punt de vista del Cor - i del poeta - a la condició humana. El desenvolupament del tema és el mateix, és a dir que la matança de la seva mare engendrarà la persecució de les Erínies, però l'apropament al tema és força diferent. Doncs, el μόχθος del v. 1020, la «peine», es fa, dins el marc de la subjectivitat, una «ansia».

vv. 1021-44 (= 999-1023 P.) Orestes, els primers signes de la folia provocada per les Erínies

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

1000

⁵⁶⁷ Cf. també els versos finals, 1054-58 P.

⁵⁶⁸ Cf., encara, el passatge en la *Nota del traduttore*, en que Pasolini proclama el rebaixament de tots els tons elevats en tons més prosaics, civils, "en la desesperada correcció de qualsevol tantació classicista" (*Nota*, 1008)

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, 1005
 ma ne 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, 1010
 non l'avesi 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, 1015
 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, 1020
 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 atti.

La *rhesis* d'Orestes és caracteritzada per una intensificació dels elements que en denoten la follia que s'apropa⁵⁶⁹. Pasolini fa servir per sis vegades la pausa suspensiva i, sobretot en l'*incipit* es nota el recurs a una dicció connotada per la incertesa: el primer vers (v. 1021) tenia ἀλλ' ὡς ἂν εἰδῆτ', οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, que Mazon traduïa «Mais, sachez-le bien - car je ne sais, moi, comment tout finira»; en Pasolini el «Guarda...» incipitari resol de manera contundent la inquietud i la incertesa d'Orestes; i la comparació que segueix (vv. 1022-23 ὥσπερ ξὺν ἵπποις ἠνιοστροφῶ δρόμου / ἐξωτέρω), marcant tal estat d'ànim, esdevé quasi anacolútica (vv. 1000-01 P. «Ma è come quando si [...] e si [...]). Després, les φρένες δύσαρκοι (v. 1024), «esprits indociles», resulten «le mie forze scatenate» (v. 1001 P.) i tot s'esvaneix davant de la por. Aquesta és una força personificada («la Paura», v. 1003 P.) i Pasolini dóna volta a la frase grega

⁵⁶⁹ Cf. Thomson 1966 (1938), I, 44, «as the struggle becomes more acute, revealing the first signs of approaching madness, he remains himself of the command of Apollo [...)].

per obtenir-ne la màxima expressivitat: allí la por estava preparada davant del cor a cantar i ell a botre a la seva veu (vv. 1024-25 πρὸς δὲ καρδία φόβος / ἄδειν ἑτοῖμος ἢ δ' ὑπορχεῖσθαι κρότῳ, «l'Épouvante est là, devant mon cœur, toute prête à chanter, et lui à bondir» en Mazon); el passatge, com remarca Mazon posant una nota que remet a Ag. 997, respon a la complicada “fenomenològia” dels sentiments (la distinció entre φρένες i καρδία i la palpitació del cor percebuda com una dansa) i com allí, Pasolini transforma la dicció, ja difícil, en una imatge molt densa, diferent, però alhora molt propera a l'expressió forta del grec: abans que tot, com s'ha dit, tot s'esvaeix, només hi ha la Por - i amb *enjambement* («Davanti al cuore c'è solo / la Paura») -, després hi ha el seu cant i el cor que trema (cf. v. 991 P. «io tremo»). La dansa, el “bondir”, s'ha fet tremor. Clitemestra és vista des de la perspectiva de la seva impuresa, és un μίασμα (vv. 1028 πατροκτόνον μίασμα καὶ θεῶν στύγος); Pasolini reprèn a partir de Mazon la dicció tricolica («elle avait tué mon père, elle n'était que souillure, exécution des dieux»), però n'emfatitza la *climax* reduint la primera frase en un adjectiu lapidari («era un'assassina» v. 1006 P.) i portant els altres dos sintagmes fins al màxim de la impietat («era un contagio vivente, una bestemmia a dio!», v. 1007 P.). Tot això ja hi era en Mazon, com es veu, però, després, quan Orestes prova de defensar-se tot remetent-se a l'ordre d'Apolló, mentre que en grec i en Mazon el discurs es focalitza sobre una qüestió de dret (vv. 1030-32, χρήσαντ' ἔμοι / πράξαντι μὲν ταῦτ' ἐκτὸς αἰτίας κακῆς / εἶναι, «Loxias, qui m'a prédit qu'à agir comme j'ai fait je ne risquais pas d'être accusé de crime [...]»), en Pasolini hi entra més la religió: «dicendomi che non era peccato» (v. 1010 P.), com, poc després, la branca coronada de llana del suppliant (vv. 1034-35 ὡς παρεσκευασμένος / ξὺν τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει προσίξομαι, «avec ce rameau ainsi paré de laine») esdevé «come armato piamente di questo ramo / coperto di veli» (vv. 1013-14 P.), expressió que ve de manera directa d'Untersteiner («piamente armato di questo ramoscello cinto di bende»).

Es poden senyalar, de pas, altres punts: per exemple, al v. 1012 P., atesa la predilecció que Pasolini explicita a *Le ceneri di Gramsci* per la poesia de Leopardi, de manera directa el sintagma «sovrumani dolori» remet a aquest poeta⁵⁷⁰. Al v. 1017 P., una vegada més, Pasolini s'en surt millor que Mazon en traduir φεύγων τόδ' αἶμα κοινόν (v. 1038) que aquí no pot voler dir altra cosa que, metonímicament, la seva estirp: la sang comuna, κοινόν, és aquell que pertany a Orestes i a la seva mare i, mentre que Mazon reduïa la densitat del grec amb «fuir le sang d'une mère»⁵⁷¹, Pasolini amb «fuggo il mio sangue», indica la sang de l'estirp - és també la sang que té a les seves mans.

En el final, en què Mazon senyalava una llacuna, una vegada més Pasolini canvia una mica el sentit. El francès reconstruïa «Pour moi, errant, banni de cette terre, <je fuirai par le monde>, vivant ou mort, ne laissant que ce renom»⁵⁷², mentre que Pasolini conclou «Quanto a me, andrò via, fuori da questo paese, / a cui, vivo o morto, lascio l'eredità dei miei atti» (vv. 1022-23 P.); la conclusió que Mazon treia, evidentment, semblava massa feble i Pasolini hi afegeix, en canvi, un esment que es lligui de manera més contundent al desenvolupament de la última tragèdia. A més, l'«eredità dei miei atti» sona més com a viril acceptació del propi destí per part d'un heroi com Orestes - i s'ha de recordar que els versos els pronunciava Gassman.

vv. 1044-47 (= 1024-27 P.) la llibertat per Argo

El Cor prova d'animar Orestes, recordant-li que ha ben reeixit, que justament ara no s'ha, ell mateix, de maleir, perquè ha lliurat el poble d'Argo tallant el cap

⁵⁷⁰ Cf. *L'infinito* de Leopardi en que el adjectiu es trova en un context on entren, tot i que per un enraonament diferent el cor i la por «e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete / Io nel pensier mi fingo, ove per poco / Il cor non si spaura.».

⁵⁷¹ Aquí també Untersteiner interpreta com Mazon, «sfuggir voglio così al materno sangue» ; en Thomson no hi ha cap coment sobre aquest vers, però Headlam traduïa «act of kindred bloodshed».

⁵⁷² Cf. el grec que imprimeix Mazon ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος, / [.....] / ζῶν καὶ τεθνηκῶς τάσδε κληδόνας λιπῶν.

de dues serps. Thomson observava que aquí el Cor ja no té convicció en el que diu⁵⁷³, però Pasolini, com Mazon, sembla interpretar d'altra manera, posant al principi la victòria (el "triomf" en Mazon, «Tu as triomphé»), tot i que al grec hi havia una forma una mica més rebaixada, ἀλλ' εὖ γ' ἔπραξας.

ἀλλ' εὖ γ' ἔπραξας, μηδ' ἐπιζευχθῆς στόμα
φήμη πονηρᾶ μηδ' ἐπιγλωσσῶ κακά. 1045
ἠλευθέρωσας πᾶσαν Ἀργείων πόλιν,
δυοῖν δρακόντοιιν εὐπετῶς τεμῶν κάρα.

Ma tu hai vinto! la tua lingua non deve essere
schiava di voci di dolore, non devi accusarti, 1025
proprio oggi che hai mozzato la testa ai serpenti
e hai ridato ad Argo la libertà!

El llenguatge de Pasolini, tot i que en grec hi hagi la llibertat (v. 1046), procedeix en la direcció política que explícitament ell llegeix a la trilogia: la contraposició entre esclavitud i llibertat és palesa, amb el terme «libertà» que conclou enfàticament en *explicit* l'exclamació del Cor (v. 1027 P). A més tots els termes que podien afeblir de certa manera la confiança del Cor, diguem-ne com a termes mitjans, resulten canviats: a més del ἀλλ' εὖ γ' ἔπραξας esmentat abans, φήμη πονηρᾶ, «langage amer», esdevé un més solemne «voci di dolore», el non maleir-se, μηδ' ἐπιγλωσσῶ κακά, deixa lloc a «non devi accusarti». D'aquesta manera, fent entrar a l'esfera més pròpia del dret tot el discurs que Orestes havia fet abans, el Cor li reconeix la plena conformitat del seu acte. Ha fet el que devia, lliberant Argo. Clitemestra i Egist, d'altra banda són les "serps", representen la dictadura que serà sobrepassada. Hi falta encara tota l'última tragèdia, però ja ara, està dibuixat el camí vers la democràcia.

Orestes, però, mentre s'allunya per sortir de l'escena, retorna sobre els seus passos: les Erínies ja li estan a sobre.

⁵⁷³ Cf. Thomson 1966 (1938), I, 44, «and the Chorus recall, though no longer with conviction, the heroic nature of what he has done»

vv. 1048-76 (= 1028-58 P.) el final: Orestes i les Erínies

Orestes veu les Erínies que l'arrosseguen; el Cor, després d'una temptativa per mantenir la calma (vv. 1051-52), aconsella al noi l'única possibilitat que li queda, és a dir, anar a Delfos, al santuari d'Apollo per obtenir-ne la purificació. Orestes surt de l'escena fugint; la tragèdia es tanca amb l'angoixa del Cor que en pocs versos reprèn tota la història dels Àtrides i es demana on terminarà la força d'Ate.

ἄ, ἄ,
δμωαὶ γυναιῖκες· αἴδε, Γοργόνων δίκην, 1048
φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένοι
πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκέτ' ἂν μείναιμι' ἐγώ.

No!
Donne...guardate...come Gorgoni...
coperte di nero, coi capelli pieni 1030
di serpenti...Io non posso resistere!

La força brutal i obsessiva de les Fúries és expressada a nivell sintàctic per la pèrdua de la norma: com en grec, llur visió és relatada només per expressions nominals, la única frase sent aquella final (οὐκέτ' ἂν μείναιμι' ἐγώ, "no puc romandre més", v. 1050). A nivell semàntic l'horror es manifesta a través de la dicció metafòrica, ja densa al text d'origen; eren vestides de negre (φαιοχίτωνες) i «enlacées de serpents sans nombre...»⁵⁷⁴ (πεπλεκτανημένοι / πυκνοῖς δράκουσιν). A Pasolini tot això traspasa en "cobertes de negre" i el cúmul de serps està a la cabellera: el vers 1030 P., al·literant (coperte di nero, coi capelli pieni), prepara a l'horror, que es desplega de sobte al vers següent mitjançant l'enjambement, «di serpenti...»⁵⁷⁵.

L'acció del final, οὐκέτ' ἂν μείναιμι' ἐγώ «je ne puis plus rester» (Mazon), resulta considerada per Pasolini des d'un altre punt de vista: Orestes no pot

⁵⁷⁴ Cf. Riba, millor que Mazon «enrixolades d'una espessor de serps». Aquí, també, com a altres llocs la traducció de Pasolini resulta més eficaç de la de Mazon, tot i que procedint d'aquesta: «i capelli pieni di serpenti», de fet, respecta més el grec, on no hi ha la idea de "sense número, innumerable" (clarament de πυκνοῖς) que Mazon fica al text. Cf. *infra*, V, 448.

⁵⁷⁵ Les serps als cabells figuraven en l'enllestiment escenogràfic en les altes estaques culminades per gran caps de bronze amb cabells fets per serps, com Gorgones.

“resistir”. La perspectiva no és, ara, en la relació d’Orestes amb l’espai circumstant (el romandre), sinó del tot interna a ell mateix (el resistir)⁵⁷⁶. Després, però, hi haurà, amb l’espai i el moviment escènic, un joc tot particular: els moviments, en grec, resulten marcats ara per μείναιμι, després per στροβοῦσιν (v. 1052, on el Cor demana quines fantasies “el fan rodar”), a què segueix ἴσχε (“estigues ferm”):

τίνες σε δόξαι, φίλτατ' ἀνθρώπων πατρί,
στροβοῦσιν; ἴσχε, μὴ φοβοῦ, νικῶν πολὺ

Finalment, s’arriba al v. 1062 on Orestes diu que és arrossegat i que no pot romandre més, com al principi (ἐλαύνομαι δὲ κούκέτ' ἂν μείναιμι ἐγώ, «Mi travolgo...Non posso restare...», v. 1043 P.).

Ara, el moviment de l’ànima, de la ment, si així es pot dir, atesa la situació de follia - el Cor no veu les Erínies, només les veu Orestes -, en Pasolini es fon ara amb el moviment de cos, o sigui amb el moviment escènic⁵⁷⁷: στροβοῦσιν i ἴσχε indiquen moviments relatius a les φρένες i al καρδία, és a dir el rodar de la ment (cf. al v. 1025 on la por cantava i el cor botrava i Ag. 995-7 amb el consegüent consell a asserenar-se)⁵⁷⁸. Pel que fa a l’escena grega no podem dir si aquest moviment era reificat a través del moviment del cos, tot i que sembli raonable, però sí és evident que en Pasolini tal ambivalència es fa explícita: la ment que “erra” del noi resulta concretitzada pel seu moviment dins l’escena. Així els vv. 1051-52 són traduïts amb:

Che spettri *ti respingono*, se tu sei l’uomo 1032
al mondo più caro al padre? Non temere, hai vinto!

⁵⁷⁶ Cf. també *Eum.* 36 (= 36 P.) on, analogament, el moviment del cos (l’èsser sense força i el no poder estar dreta de la Pítia, és traslladat a un moviment de l’ànima («non posso sopportarlo, non posso resistere»), enfocant l’horror des d’un punt de vista psíquic.

⁵⁷⁷ Cf. també la traducció de *Eum.* 36-38 (= 36-38 P.).

⁵⁷⁸ Cf. la traducció de Mazon «Devant quel vains fantômes tour-noies-tu ainsi [...]. Courage!»

on «ti respingono» correspondria a στροβοῦσιν (i a μὴ φοβοῦ «Non temere», on es fon també ἴσχε); i seguidament Orestes respon:

οὐκ εἰσὶ δόξαι τῶνδε πημάτων ἐμοί· 1053
σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες

Non sono spettri, che *mi respingono*,
lo so! sono le furie di mia madre⁵⁷⁹! 1035

On aquest altre «mi respingono», com el precedent, no troba corresponent en grec («non, ce ne sont pas fantômes qui font ici mon tourment»). L'Orestes de Pasolini es mou en l'escena, foll. D'altra banda, quan el noi comença a parlar, al v. 1029 P. «Donne...*guardate*...come Gorgoni», es dirigeix al Cor però també al públic, amb aquest "mireu" que no hi havia en grec; i mentre que el Cor no veia les Fúries, els espectadors sí (cf. v. 1061). Doncs, s'engendra tot un joc sobre el veure i el no veure, sobre la ment que no pot estar ferma i el cos que es mou.

Lamentablement la documentació fílmica de l'arxiu de l'INDA⁵⁸⁰ no testimonia la sortida d'escena, a la representació del 1960, del final de les *Coèfores*, però pot ser, atès que la didascalía abans de l'aparició de les Fúries deia «Orestes, che stava allontanandosi, ritorna sui suoi passi», que Orestes provés de sortir i que les Fúries no el deixessin, repel·lint-lo enrere. A la fotografia que es mostra⁵⁸¹ per gentil concessió de l'INDA, l'escena no pot ser altra que la d'aquests versos, i, de fet, Orestes resulta empès per les dones "vestides de negre".

El Cor, ara sí, s'adona del que passa: Orestes té a les seves mans encara la sang; el turbament assalta les seves φρένες («âme» en Mazon):

ποταίνιον γὰρ αἶμά σοι χεροῖν ἔτι· 1055
ἐκ τῶνδέ τοι ταραγμὸς ἐς φρένας πίτνει.

Hai il suo sangue ancora fresco nelle mani... 1036
Per questo la tua anima trema tanto...

⁵⁷⁹ Com en la traducció del v. 924 les μητρὸς ἐγκότους κύνας, resulten simplificades, allí amb els «urli di cagna» (v. 989 P.) i aquí amb les «furie».

⁵⁸⁰ Que he pogut consultar gràcies a la cortesia de la Doct.ra E. Servito.

⁵⁸¹ Cf., *infra*, arxiu 1.

ἀλλ' εὐτυχοίης, καί σ' ἐποπτεύων πρόφρων 1063
θεὸς φυλάσσοι καιρίοισι συμφοραῖς.

Addio! Che il cielo ti guardi con pietà,
e ti porti verso giorni più umani... 1045

Pasolini afegeix una explícita “pietat” a les paraules del Cor; potser una «bona sort» resultés quasi irònica, aquí, com també “els dies millors”; doncs, ja que tota l’escena és dominada per la monstruositat, a què ja ens havia preparat Clitemestra vista com a monstre (cf. vv. 977-79 P.), al Corifeu no li queda més que desitjar-li «giorni più umani...» (1045 P.). Aquest matís tan “pietós” ve, potser, de Thomson, que a conclusió de la introducció a la tragèdia observava com el Cor de les *Coèfores* es distingeix del de l’*Agamèmnon* per un procedir, diguem-ne, sotragant: passa, al llarg de la tragèdia, per «moods» molt diferents, «from rejoicing to dismay, from dismay to half-convinced assurance and desperate consolation [...]»⁵⁸⁴.

El Cor sencer, ara, sol en l’escena canta la seva inquietud (vv. 1065- 76 = 1046-58 P.):

ὄδε τοι μελάθροις τοῖς βασιλείοις 1065
τρίτος αὖ χειμῶν
πνεύσας γονίας ἐτελέσθη.
παιδοβόροι μὲν πρῶτον ὑπῆρξαν
μόχθοι τάλανές τε Θυέστου·
δεύτερον ἀνδρὸς βασιλεία πάθη, 1070
λουτροδάικτος δ' ὤλετ' Ἀχαιῶν
πολέμαρχος ἀνήρ·
νῦν δ' αὖ τρίτος ἦλθέ ποθεν – σωτήρ·
ἦ μόρον εἶπω; ποῖ δῆτα κρανεῖ,
ποῖ καταλήξει 1075
μετακομισθὲν μένος ἄτης;

Per la terza volta su questa
casa ha soffiato
la furia della tempesta!

⁵⁸⁴ Thomson 1966 (1938), I, 45.

la morte dei figli divorati
 di Tieste, fu il principio. 1050
 Poi toccò al re
 dell'esercito greco, a soffrire,
 assassinato accanto al bacile.
 E ora per la terza volta
 ci travolge il vento...Ma è speranza 1055
 o disperazione? Dove si dirige?
 Dove si disperde,
 infine spento, il canto della Morte?

El Cor recorda que aquesta és la tercera vegada que per la casa reial, bufant, s'ha acomplert la tempesta per l'estirp; en primer lloc les desventures infelices del nens de Tiestes, després el rei i, ara, on s'acabarà adormida la ira d'Ate?.

Pasolini simplifica tota la dicció i els versos es fan lapidaris: d'una banda, desvaneixen la casa regal, l'estirp, l'acompliment i la densitat d'adjectius i compostos que connotaven la sort del fills de Tiestes; d'una altra es nota l'inserció de termes com «furia», «morte», «divorati». Una vegada més, doncs, el procediment de traducció que Pasolini deia "per analogia": treu alguns elements, però en restitueix d'altres, trets d'aquests primers, o com al cas de «divorati» directament de Mazon, obtenint, per vies diferents, una força expressiva analòga a la del grec. I aquí, de nou, corregeix el text de Mazon, que una mica opacament no traduïa $\pi\rho\omega\tau\omicron\nu$ del v. 1068 fent-ho implícit en «Des enfants dévorés ouvriront - tristement pour Thyeste! - la série de nos maux.». La sèrie $\pi\rho\omega\tau\omicron\nu\dots\delta\epsilon\upsilon\tau\epsilon\rho\omicron\nu\dots\nu\tilde{\nu}\nu\delta'$, però, articula tot el discurs, doncs Pasolini ho subratlla, amb l'èmfasi del joc dels *explicit-incipit* i de la represa «[...] fu il principio. / Poi [...] E ora [...]» (vv. 1050-51 P.)⁵⁸⁵; aquesta estructura, a més, li atorga la possibilitat de fer servir, a través la lapidarietat que fa solemne la dicció, un matís que dona al text una atmosfera de descripció quasi bíblica.

Ara, el discurs passa a la segona etapa, la mort d'Agamèmnon: aquí tenim $\alpha\tilde{\nu}\delta\rho\varsigma\beta\alpha\sigma\acute{\iota}\lambda\epsilon\iota\alpha\pi\acute{\alpha}\theta\eta$, «le sort fait à un mortel héros» segons Mazon. Pasolini

⁵⁸⁵ Cf. la estructura en Headlam, «The first beginninig was [...] next came [...]»

redueix i condensa el discurs: el πάθος sembla, a primer cop d'ull, desaparèixer en «Poi toccò al re», frase que es regeix per si sola, que continua, però, en *enjambement*, amb l'especificació «dell'esercito greco»; i ara, amb el salt sintàctic produït per la preposició «a», gens comú en italià en estructures com aquestes⁵⁸⁶, retorna el πάθος dins el verb “sofrir”. Després de tal altesa del to, donada justament per aquest «a soffrire», la frase «assassinato accanto al bacile» baixa notablement de to, per la concretesa de la imatge del rei, abans duta per temes indefinits (el rei, el sofrir, l'exèrcit) i ara prosaicament tan tangible i concreta en la mort a la banyera.

El νῦν δ' αὖ τρίτος ἦλθέ del v. 1073 ens recol·loca en el present; en grec la represa no era tan precisa com es fa en Pasolini («Per la terza volta [...] E ora per la terza volta») que ara desenvolupa uns vers del tots autònoms - i molt bonics.

νῦν δ' αὖ τρίτος ἦλθέ ποθεν – σωτήρ'
 ἦ μόρον εἶπω; ποῖ δῆτα κρανεῖ,
 ποῖ καταλήξει 1075
 μετακομισθὲν μένος ἄτης;

E ora per la terza volta
 ci travolge il vento...Ma è speranza 1055
 o disperazione? Dove si dirige?
 Dove si disperde,
 infine spento, il canto della Morte?

Mazon traduïa «Et maintenant encore, pour la troisième fois, vient de venir à nous – que dois-je dire? la mort? ou le salut? Où donc s'achèvera, où s'arrêtera, enfin endormi, le courroux d'Até?». Com ja als vv. 935 i 946 la acció de la Justícia, “venia” (ἔμολε) i Pasolini hi afegia una voluntat més activa, eixamplant-ne el paper («ha colpito», vv. 909, 911 i 920 P.)⁵⁸⁷; aquí també intensifica l'acció: el verb grec é ἦλθε, “ha vingut”, mentre que en Pasolini trobem «ci travolge». Però, sobretot, hi insereix magistralment la imatge del vent: ho treu des de la χειμῶν / πνεύσας (vv. 1065-66), i en fa l'eix central de la

⁵⁸⁶ Es espectacularia més una forma com «toccò [...] di soffrire» o bé «toccò [...] soffrire».

⁵⁸⁷ Cf. també *Cho.* 885 P.

futura desgràcia. En grec, ben mirat, el subjecte de ἤλθε es trobava al vers seguënt a la disjuntiva (un salvador o la mort?). Aquest vent de Pasolini, en canvi funciona com a subjecte de «ci travolge» i alhora absorbeix en si mateix el sentit de la disjuntiva seguënt, es fa contradictori en la seva ambivalència. La creació de la imatge permet, doncs, a Pasolini de tenir el nivell dels versos dins d'una dicció indefinida que és, al capdavant, la força d'aquests versos, també en grec; allí la vinguda, deixada encara sense subjecte⁵⁸⁸, es concretitzava en la disjuntiva σωτήρ / ἡ μόρον, mentre que en Pasolini el vent, element immaterial i general, provoca una reificació que es queda, però, diguem-ne, general, indefinida⁵⁸⁹. El termes mort-salut, poden ampliar-se, i juntarse, a través del trasbalsament immaterial del vent, en «speranza / o disperazione»⁵⁹⁰; el terminar (κρᾶνῃ) i el placar-se adormit (καταλήξει / μετακομισθὲν) pot tensar-se fins al «Dove si dirige? / Dove si disperde infine spento [...]?»». Es tracta del futur i la parella esperança-desesperació conté etimològicament ja l'espera. Les preguntes es queden (també en grec) com suspeses fins al vers final, on s'explicita la μένος ἄτης, com si el tema fos encara dominat pel vent; només al final surt l'altre subjecte. En Pasolini tal ambivalència resulta encara més contundent, perquè ara l'acció del dirigir-se, ara la de dispersar-se ben escauen al vent, com també l'adjectiu «spento» (que ve de μετακομισθὲν).

⁵⁸⁸ Per la manera en que Mazon imprimeix el text, amb un guió parentètic abans de la disjuntiva (– σωτήρ / ἡ μόρον εἶπω;) el subjecte principal precedent, el χειμῶν, sigueix d'una manera encara activo, perquè la frase comença reprenent la forma d'aquella (τρίτος) i perquè el predicat verbal (ἤλθε) és deixat com a suspès per la dilació del subjecte, requerint, doncs, momentaneament, l'altre. Una tal forma sintàctica ha d'haver jugat un paper important en la inserció pasoliniana.

⁵⁸⁹ Hi ha, també, un joc de contrastes pel qual abans el subjecte més fort, “la furia de la tempesta”, tenia un verb més feble, “ha soffiato”; ara, en canvi, la tempesta s’ha fet un “vent” generic, però aquest arrossega, atropella, amb més força del bufar.

⁵⁹⁰ Medda 2006, 123 analitza de pas el text i sugereix que Pasolini substitueixi el terme “salvatore” amb el vent, doncs el nou assassinat portaria ja a dins la perspectiva d'un retorn a la tempesta de les Erinies; tot i això, Medda fa servir com a comparació la traducció de Battezzato, «ed ora per terzo da qualche luogo è venuto il salvatore – o morte è il nome da dargli?» i non la de Mazon, diferent, i sobretot punt de sortida de aquella pasoliniana: en Mazon (νῦν δ' αὖ τρίτος ἤλθέ ποθεν – σωτήρ / ἡ μόρον εἶπω) els termes mort i salut anaven junts i corresponen a «speranza o disperazione» en Pasolini. El vent és inserit de bell nou (a través del χειμῶν d'abans) i absorbeix alhora el sentit de l'esperança i de la desesperació.

Les últimes paraules del Cor dispersen aquella llum d'esperança, el dubte, que es podia quedar almenys en la disgiuntiva, i la pregunta és la més angoixosa: el nou subjecte, «il canto della Morte» arriba com de sobte i emmarca d'inquietud la tragèdia sencera. En grec era “la força de Ate” i indicava la cadena de sang que lliga la història dels Àtrides, el nucli conceptual de l'acte al qual en segueix un altre, com a venjança del primer; a Pasolini el sintagma «il canto della Morte» és, una vegada més, més indefinit. Aquesta pregunta, al capdavant, interroga sobre *on* terminarà la tempesta començada la primera vegada a causa de la mort dels fills de Tiestes, prosseguida, la segona vegada, per la mort d'Agamèmnon i, per la tercera vegada continuada en l'assassinat de Clitemestra. Doncs, el cant de la Mort hauria de ser el cant que Orestes està percebint dins la seva ànima, ara, que el fa tremar (cf. v. 1037 P. «Per questo la tua anima trema tanto...»); tot i així, el text de Pasolini s'ha depurat de les referències més concretes a Orestes (cf. per exemple el procés de rarefacció que des de σωτήρ, i.e. Orestes, porta fins a “esperança”: el cant de la Mort es fa universal, tots els versos sonen com a conclusió universal sobre la tragicitat de l'home, i a través de la seva densitat de sentit s'acompanya amb tota una sèrie de imatges. Com el proper cant de les Erínies, per exemple, o el cant que van entonar Orestes i Electra juntament amb el Cor (el *kommós*), o ens reporta al cant inquietant del segon estàsिम de l'*Agamèmnon*; en altres paraules, aquest cant de la Mort és com la xifra (el «segno» que tant fascina a Pasolini) que jeu a sota de la sencera vivència tràgica: tota la trilogia no sent altra cosa que un llarg cant de la Mort⁵⁹¹.

Aleshores, no és casual que Pasolini busqui com a paraula final de la tragèdia la de la Mort personificada. Si es compara aquest final amb el de les Eumènides «[...] dio / si è pacificato con la Morte. / Gridate osanna al nostro canto!» (vv.

⁵⁹¹ Ressonen, ara els vv. 995-98 P.: «Nessuno di noi può passare una vita / di dolore senza portarne il segno: / E' appena finita / un'ansia che un'altra incomincia».

1058-60 P.), es veu com a sota de la història tràgica jeu la interpretació d'aquesta com a síntesi, donada per la transformació de les Erínies en Eumènides.

Retornant a l'esment del vent, cal senyalar que aquest té un relleu particular per al futur desenvolupament de la poètica pasoliniana en relació a les Erínies. Com recorda Medda 2006, 118-23 hi ha tot un procés que porta Pasolini, a la pel·lícula *Appunti per un'Orestiaide africana*, a identificar les Erínies amb el vent. Es tracta d'un procés, una vegada més, "per analogia": la dicció metafòrica que en Èsquil sovint associava les Fúries al vent (*Eum.* 137, 840 i 938 ss.) fascina el poeta, i justament en aquest passatge final de les *Coèfores* Medda n'identificava la gènesi. Es pot afegir que la imatge del buf i del vent és subratllada per Pasolini en molts altres llocs, esdevenint una imatge clau de la seva traducció.

EUMÈNIDES

vv. 1-33 (= 1-33 P.), la plegària de la Pítia

La Pítia, a l'entrada del temple d'Apollo a Delfos, invoca, abans de seure en el seu tron, una sèrie de déus (la Terra, Temis, Febe, Febo, Pal·las Pronaia, les Nimfes, Bromi, les aigües del Pleistos, Poseidó) i, finalment, Zeus Suprem per qui tot es perfà.

La llarga pregària, en Pasolini, assumeix un to marcadament bíblic: el que en grec era un *logos* (v. 4 λόγος τις, v. 21 ἐν λόγοις) traduït per Mazon amb «vieux récit», en Pasolini esdevé «la storia sacra» (vv. 5 P. i 20 P.); paral·lelament, l'honor tributat pel poble a Apollo (v. 15 τιμαλφεῖ) és descrit amb el verb “osannare” (v. 15 P. «Venne, e il popolo di qui lo ricevette osannando»). A més, el Zeus Suprem (Τέλειον Ὑψιστον Δία v. 28) es fa «omnipotente dio» i el bon encert que la profetessa demana als déus mentre entra al temple (v. 31 ἄριστα δοῖεν) és traduït amb «questi dèi bendicano / il mio ingresso dentro la mia chiesa» (vv. 29-30 P.).

Els fills d'Hefest en els quals s'amaguen els atenesos (Erictoni era un dels fills del déu) són recordats per haver ammansit en benefici d'Apollo la terra feréstega de Delfos (v. 14 ἀνήμερον τιθέντες ἡμερωμένην). El vers, en Pasolini, oposa la civilitat a l'estat salvatge: «essi, che avevano reso civile la terra selvaggia» (v. 14 P.); si d'una banda l'esment del “salvatge” hi era en Mazon («apprivoisant pour lui le sol sauvage»), el de la “civilització” resulta inserit per Pasolini⁵⁹².

Pel que fa al to del relat de la Pítia, que remonta al passat mític de la terra de Delfos, d'una banda Pasolini redueix, com usual, el nom de Zeus en un més genèric «dio» i l'omet els epitets i els noms massa específics del grec⁵⁹³; d'una altra banda, hi ha moltes divinitats que es queden esmentades com corresponia

⁵⁹² El verb grec ἡμερόω pot portar a una tal interpretació, però el seu significat principal és pròpiament⁵⁹², referit a un passat bestial, el de “to tame”, és a dir “ammansir”, com justament tradueix Mazon.

⁵⁹³ Així Pal·las Pronaia és més senzillament «Atena» (v. 21 = v. 20 P.), el penyal del Còricos és la «vicina grotta» (v. 22 = v. 21 P.), Poseidó és «il grande / dio del mare» (v. 27 = 26-27 P.).

al grec; potser perquè llur nom engendrava una atmosfera arcaica i mítica («Febe» v. 5 i 8 P., «Febo» v. 8 P., «Efesto» v. 13 P., «Bromio» v. 23 P., les «Baccanti» v. 24 P., «Penteo» v. 25 P., les «fontane del Plisto» v. 26 P.). El matís “mític” és intensificat per alguns canvis semàntics. Per exemple, Febos, està assegut com a quart profeta en Delfos i Zeus li dóna al cor un “art diví” (v. 17 ἔνθεον κτίσας φρένα); respecte a la «divine science» de Mazon, el «senso celeste» de Pasolini (v. 16 P.) a través d’una major indefinició, remet a un món llunyà, on el sentit es configura com a eina de coneixement, encara el penyal de Còricos, δαιμόνων ἀναστροφάι (v. 23), «retrait d’un dieu» en Mazon, resulta un «rifugio di spiriti» en Pasolini (v. 22 P.) que interpreta de manera més convenient que el francès el grec δαίμων; la mort de Penteo, λαγὼ δίκην (v. 26) és la d’una «bestia braccata» (v. 25 P.), on Pasolini, com sovint, uneix una imatge més feroç a l’al·literació que la subratlla.

vv. 34-63 (= 34-62 P.), la Pítia entra al temple i veu les Fúries

La profetessa, en entrar, es troba amb l’espectacle horrible de les Fúries; l’efecte de tal vista repercuteix sobre el seu cos: sense força, les cames no l’aixequen, corre ajudant-se amb les mans i no per lleugeresa de cames. Conclou que una vella esfereïda no és res, més ben dit, és un infant.

ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν,
 πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου, 35
 ὡς μήτε σωκεῖν μήτε μ' ἀκταίνειν στάσιν·
 τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκεία σκελῶν.
 δείσασα γὰρ γραῦς οὐδέν, ἀντίπαις μὲν οὔν.

Non si può dire, non si può vedere
 ciò che mi respinge indietro! 35
 Non posso sopportarlo, non posso resistere,
 le mie mani tremano, le mie ginocchia si piegano,
 come una vecchia atterrita, come una bambina.

Com ocorria per la descripció de la follia a Orestes (*Cho.* 1050 = 1031 P.), també aquí es nota el mateix trasllat a l'esfera psíquica: tant *σωκεῖν* com *μ' ἀκταίνειν στάσιν* (v. 36) indicaven l'estat del cos (no tenir força, no poder mantenir-se dret), mentre la traducció pasoliniana, més indefinida ("sopportare", "resistere") inclou més pregonament l'estat de terror de l'ànima de la Pítia. Una mica més enllà, d'altra banda, la construcció *ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρᾶκεῖν* (v. 34, «horrible à dire, horrible à voir de ses yeux le spectacle», Mazon) era resolta ometent el *δεινὰ*, de manera que en el vers següent el subjecte resulta el més indefinit possible, «ciò che mi respinge indietro» (v. 35 P.): l'horror és tan gran que la Pítia ja des d'ara no té nom per dir el que veu, tampoc pot tenir nom de *δεινὰ*, monstre horrorós i terrífic.

La indefinició, però, termina al v. 37 P. on, en Pasolini, les mans de la profetessa tremolen i el genolls es pleguen. El grec tenia una descripció analítica (corre amb les mans, i no per les cames ràpides), una mica difícil, que ja Mazon reduïa, «et que mes mains courent seules, pour mes jambes alourdies» i que es fa encara més senzilla a Pasolini. A més, el que segueix (v. 38) era en Èsquil una màxima, "una vella esfereïda no és res, més ben dit és un infant", mentre que Pasolini en fa una constatació de la Pítia sobre si mateixa que és «come una vecchia atterrita, come una bambina», doncs, encara, intensificant el seu patiment davant de la vista terrible de les Fúries.

Aquesta intensificació prossegueix: l'home que ella veu és «un uomo, ripugnante, / accucciato a pregare, le mani bagnate di sangue» (vv. 41-42 P.), que tradueix el grec *ἄνδρα θεομυσῆ / ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι / στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδὲς ξίφος* (vv. 40-42). Com es veu l'ésser *θεομυσῆ*, "odiós per el déu" perquè sollat, «chargé d'une souillure» en Mazon, es fa més directament «ripugnante»; seure en la postura de qui suplica una

purificació esdevé «accucciato a pregare»⁵⁹⁴, mentre la ferida recent és una «piaga».

Més enllà, la Pítia comença a descriure les Fúries: enfront de l'home dorm una estranya colla de dones, asseguda en els setials; seguidament la Pítia es corregeix demanant-se si es tracti de dones o més aviat de Gòrgones (οὔτοι γυναιῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω, v. 48). Després es desenvolupa una llarga temptativa de comparació, perquè tampoc s'assemblen a les Gòrgones, que ella va veure pintades, una vegada, en l'acte d'emportar-se l'apat de Fineo; no tenen ales, aquestes; i, a més, són negres, fastigoses, ronquen amb un bleix que no permet acostar-se'ls, dels ulls regalen un doll horrible. La Pítia conclou que mai no ha vist una raça semblant, i es lliura completament a Apollo, el déu profeta, metge i purificador.

La traducció de Pasolini segueix bastant de prop la de Mazon.

πρόσθεν δὲ τὰνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος 46
εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἤμενος.
οὔτοι γυναιῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω,
οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.

[...] E innanzi a lui... 45
sta dormendo seduto un branco di donne...
ma dorme?...sono vere Gorgoni...
ma no, non posso chiamarle neanche Gorgoni...

El θαυμαστὸς λόχος [...] γυναικῶν («troupe étrange de femmes») és, amb una connotació escaient a les feres, un «branco». Just després, la pregunta de la Pítia era οὔτοι γυναιῖκας, és a dir, «des femmes?»; Pasolini, en canvi, li fa preguntar «ma dorme?»: evidentment estimant-se més donar un detall sobre el son de les Fúries, dubtós, i doncs perillós, que no pas sobre llur identitat.

Les pauses suspensives eixamplen la inquietud de la profetessa.

⁵⁹⁴ El passatge intermedi és evidentment l traducció de Mazon: «un homme chargé d'une souillure, accroupi en suppliant, les mains dégouttantes de sang, avec une épée frais sortie d'une blessure».

Més abans, es pot senyalar com alguns trets comencen des d'ara a matisar les Fúries com a instrument de la culpa, horrorós: són «le spettrali vergini» (v. 67 P., on el grec tenia αἱ καταπτύστοι κόραι, «les vierges maudites» en Mazon), «queste furenti» (v. 66 P.)⁵⁹⁶; i als vv. 70-73 P. «Nate dalla colpa, stanno nella colpevole ombra / laggiù, sotto la terra, creature / per cui hanno orrore gli uomini e i celesti» (vv. 71-73 κακῶν δ' ἕκατι κἀγένοντ', ἐπεὶ κακὸν / σκότον νέμονται Τάρταρόν θ' ὑπὸ χθονός, / μισήματ' ἀνδρῶν καὶ θεῶν Ὀλυμπίων). La culpa, repetida en Pasolini, no estava en grec, com tampoc l'horror (Mazon traduïa μισήματ' amb «exécrites»).

I aquest horror és subratllat en el ritme amb què Apollo descriu la caça de les Erínies (vv. 73-78):

Ma fuggi, non stancarti mai. 73
 Esse cercano te, nell'immenso mondo,
 t'inseguono in tutti i luoghi dove vai,
 anche oltre il mare, anche nelle città
 circondate dall'acqua. Ma non stancarti
 mai di patire la pena che devi patire

El precepte «non stancarti mai» és repetit, la segona vegada en *enjambement* quan el grec variava els verbs (v. 74 φεῦγε μηδὲ μαλθακὸς γένη i v. 78 καὶ μὴ πρόκαμνε, «Fuis pourtant, ne te relâche pas [...] Mais ne te lasse pas»); la qualificació «immenso mondo» (v. 74 P., δι' ἠπείρου μακρῶς, «à travers tout un continent») amb la seva indefinició allarga el territori de l'horrorosa caça; l'incipit «mai» al v. 78 P., juntament amb la reiteració en anàfora de «anche [...] anche» (v. 76 P.) reifica l'infinita pena - en l'espai i en el temps - que sofrirà Orestes.

Com a conclusió d'aquesta secció, hi ha:

⁵⁹⁶ En aquest cas, la notació de la fúria de les deesses vé directament dal grec (v. 67 τάσδε τὰς μάργους), bé traduït per Mazon «ces furieuses»; més endavant, però, el matis de la fúria serà repres per Pasolini de manera independent cf. Cf. *Eum.* vv. 66 P., 129 P., 220 P., 432 P., 512 P., 737 P., 832 P., 834 P., 848 P., 944 P.

κάκειϊ δικαστὰς τῶνδε καὶ θελκτηρίου
μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὐρήσομεν,
ὥστ' ἔς τὸ πᾶν σε τῶνδ' ἀπαλλάξαι πόνων·
καὶ γὰρ κτανεῖν σ' ἔπεισα μητροῶν δέμας.

81

[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 uccidere.

81

L'alliberar-se de la pena que Apollo promet a Orestes esdevé un alliberar-se de la *obsessió*, en línia amb l'ús semàntic ja notat al llarg de les dues primeres tragèdies⁵⁹⁷; però, sobretot, hi ha un traslladament des dels jutges d'Atenas (κάκειϊ δικαστὰς τῶνδε) i des de les paraules «apaisants» (θελκτηρίου /μύθους), els mitjans de l'alliberació, fins a una frase amb valor de màxima: “la força de la raó que sa jutjar i salvar”. Des d'un procediment tot humà (jutges i paraules que són μηχανὰς), a través d'una identificació dels termes que adelantaven el tribunal amb la “força de la raó”, es passa a un pla universal. Ja des d'ara, llavors, Pasolini dóna la interpretació simbòlica, “ideològica”- però fer servir les seves paraules de la *Nota a la traduzione* – del drama, és a dir el passatge de l'obsessió a la raó. Encara, s'ha de notar que en aquest passatge, mitjançant l'esment de l'obsessió, es compleix una subtil identificació del pla psicoanalític amb el, diguem-ne, polític-existencial⁵⁹⁸.

vv. 85-93 (= 85-91 P.) Orestes i Apollo

ἄναξ Ἄπολλον, οἶσθα μὲν τὸ μὴ ἀδικεῖν·
ἐπεὶ δ' ἐπίστα, καὶ τὸ μὴ ἀμελεῖν μάθε.
σθένος δὲ ποιεῖν εὖ φερέγγυον τὸ σόν.

85

Apollo, mio dio, tu sai ciò che non è giusto!
85

⁵⁹⁷ Cf. *infra*, V, 455-60.

⁵⁹⁸ Cf. *infra*, V, 455-60.

Mostra di sapere anche ciò che non è pietoso!
Ma tu sei forte, e questo è garanzia di amore...

En grec el jove deia al déu que, atès que el sap el que no és injust, doncs, que aprengui també el que no és negligent; el seu poder és garantia dels seus beneficis. Pasolini corregeix l'ambivalència amb què Mazon traduïa els sintagmes grecs τὸ μὴ ἀδικεῖν i τὸ μὴ ἀμελεῖν, referint-los, des del punt de vista comportamental, al déu mateix ("el no ésser injust" i "el no tenir en compte")⁵⁹⁹, jugant amb la ambivalència de la construcció grega, que, amb l'article i l'infinitiu val, però, com a objecte de οἶσθα, "el que...". Després, dóna al verb ἀμελεῖν, "negligir", en paral·lel amb el concepte de la justícia, un sentit ètic, com el d'ésser piados. Però, sobretot, retorna al grec i a l'articulació del sentit a través de la dicció litòtica, que Mazon desenvolupava al grau positiu («tu sais être juste [...] être vigilant»); d'aquesta manera, l'adversativa «Ma» al v. 87 P. rep més èmfasi (v. 87 δὲ) i la frase final adquireix contundència. Aquí el passatge a la segona persona del singular («Ma tu»), com subratllat precedentment, quan Apollo s'acostava a Orestes, articula l'apropament, ara, d'Orestes al déu. L'εὖ ποιεῖν, doncs, es transforma obertament en "amor".

El déu li contesta que la por no venci el seu cor (v. 88 μὴ φόβος σε νικάτω φρένας, «non devi sfiduciarli mai» en Pasolini), i crida el seu germà, Hermes, perquè protegeixi i condueixi el seu suplicant (vv. 89-91), conclouent que Zeus practica aquest respecte als proscrits que desemboca amb el socors d'una bona guia (vv. 92-93).

Pasolini omet tal puntualització sobre el paper de Zeus, que, evidentemnt, fonamenta la legitimitat de l'accolida de la súplica d'Orestes per part d'Apollo, i doncs d'Hermes, des del punt de vista del dret religiós; així és simplificada també l'identificació d'Orestes com a ἰκέτην (v. 92), que Pasolini tradueix amb

⁵⁹⁹ Cf. Mazon «Sire Apollon, tu sais être juste : dès lors, apprends aussi à être vigilant, et ta puissance est garante de tes bienfaits»

un més genèric «fedele» (v. 91 P.): una vegada més, el tema pregon de la legitimitat i del dret resulta deixat de banda⁶⁰⁰.

vv. 94-116 (= 92-114 P.), l'ombra de Clitemestra

L'ombra de Clitemestra entra en escena per renyar l'estol de les Fúries: elles dormen i no fan cas a la venjança que imposa la reina; Orestes, de fet, s'ha escapat com un cérvol. La secció de versos culmina amb una peremptòria afirmació de poder per part de l'ombra: ella, com a somni, les crida.

Pasolini, d'entrada, posa emfatitza la presència de Clitemestra mitjançant la repetició en posició forta del pronom personal «io» (v. 92 aïllat entre comes, v. 93 en *incipit*, v. 97 en *explícit*), que en grec hi era només al v. 95 (ἐγώ) i a la traducció de Mazon era del tot deixat de banda. La força del personatge, a més, resulta subratllada, en comparació amb la traducció francesa, pel canvi de totes les interrogacions retòriques amb exclamacions o per frases amb pauses suspensives⁶⁰¹. A més, pel que fa als vv. 98-100 [...] προυννέπω δ' ὑμῖν ὅτι / ἔχω μεγίστην αἰτίαν κείνων ὑπο· / παθοῦσα δ' οὕτω δεινὰ πρὸς τῶν φιλάτων, traduïts per Mazon amb «Oui, vous dis-je, de mes actes on me fait grand crime là-bas», es nota en Pasolini l'inserció d'un vers del tot seu: «[...] Laggiù, tra l'ombra, / vivo nella vergogna, lo sapete? / Vivo sotto il peso della colpa, io / che ho subito ciò che ho subito» (vv. 95- 98 P.). Partint de la interpretació de Mazon, amb αἰτίαν indicant el crim comès per Clitemestra i no pas el que ara està patint als Inferns⁶⁰², Pasolini fa el text més contundent, tot inserint-hi el nucli conceptual de la culpa, que ens dona una Clitemestra més obertament lligada amb la cadena de culpa-venjança que corre al llarg de la trilogia. Per això, poc després, quan ella reivindica com ha estat matada pel seu fill, v. 102 κατασφαγείσης πρὸς χερῶν μητροκτόνων («une mère qu'égorgea un bras

⁶⁰⁰ cf. per les pauses, vv. 95 P., 111 P.; les exclamacions als vv. 92 P., 112 P.

⁶⁰¹ INS

⁶⁰² Cf, però la interpretació de Medda «a voi proclamo che un'accusa atroce subisco da parte di quelli».

“mirar” que construeixen dos diferents nivells de coneixement. Percebuts d’aquesta manera, els versos s’obren a la perspectiva “psicoanalítica” del conèixer que Pasolini sovint subratlla⁶⁰⁵.

El text pasolinià segueix bastant de prop el de Mazon per al que queda⁶⁰⁶, fins al final «Ritornate in voi, dee del mondo sotto terra: / dal fondo del vostro sogno Clitemestra vi chiama» (vv. 113-14 P.); la comparació amb el francès mostra obertament el calc que en fa el poeta italià⁶⁰⁷, tot i que el text grec sigui una mica més expressiu; a la frase ὄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλυταιμῆστρα καλῶ, el subjecte ὄναρ, “somni”, coincideix amb Clitemestra, la qual es queda com una mena d’aposició: “Jo, somni, Clitemestra, us crido”.

vv. 117-39 (= 115-32 P.), Clitemestra incita les Fúries.

En la breu escena la reina incita les deesses dormides a aixecar-se i fer llur deure, és a dir perseguir Orestes. Els canvis sintàctics i semàntics respecte a Mazon - i al grec - són molts.

Abans que tot, es pot notar com l’èmfasi del possessiu (cf. al v. 108 P.) continua aquí, on φίλοις γὰρ εἰσιν, οὐκ ἐμοί, προσίκτορες (v. 119) era traduït per Mazon amb «Les miens ont à qui recourir – et moi, non!» i esdevé en Pasolini «*mio* figlio ha chi l’aiuta, non io!»; però, sobretot, mentre que en grec hi havia una oposició entre el son (v. 121 i 124 ὑπνώσσεις, v. 127 ὕπνος, o bé el somni al v. 131 ὄναρ) i la violència que les Erinies haurien de desencadenar, en Pasolini aquesta oposició es fa entre una “pau” i la mateixa violència (emfatitzada): el v.

⁶⁰⁵ Per una discussió sobre aquest punt, cf. *infra*, V, 455-60.

⁶⁰⁶ Tret per l’inserció del matis, tot pasolinià, de l’adjectiu “pobres” al v. 180 P.: «E adesso calpestate così quei miei poveri doni!», traducció de καὶ πάντα ταῦτα λάξ ὀρώ πατούμενα, «Et tout cela, aujourd’hui, je le vois foulé aux pieds» en Mazon. Clitemestra està recordant les ofrenes fetes a les Fúries i com, ara, aquestes siguin menysvalorades; l’adjectiu pasolinià (cf. *infra*, V, 443), a més, subratllat per el possessiu “meus”, engendra un joc irònic tant des del punt de vista intern al personatge (Clitemestra veu rebassada la seva atenció al culte de les deesses), com des de un punt de vista extern (al espectador/lector li fa dificultat considerar com a “pobres” els dons d’una reina tan magniloquent i inquietant, com la Clitemestra de Pasolini).

⁶⁰⁷ Cf. Mazon: «Reprennez donc vos sens, déesses de l’Enfer. Du fond de vos songes, Clytemnestre vous appelle».

121 ἄγαν ὑπνώσσεις κού κατοικτίξεις πάθος al v. 127 P., passant per la versió de Mazon «Vraiment, tu dors trop, sans pitié pour ce que j'endure», esdevé «La tua pace non ha pietà della mia passione!» (v. 117 P.); on clarament Pasolini retorna, construint aleshores una forta al·literació, amb contundència al text grec traduïnt πάθος amb “passió”. Poc després (v. 120 P.) la reina insisteix «Il tuo dovere è non dare pace!»; una vegada més, doncs, la pau (amb l'al·literació «dovere...dare»). I tot això a partir d'un vers, τί σοι πέπρωται προῶγμα πλήν τεύχειν κακά; (v. 125), a més interrogatiu⁶⁰⁸, on, de pau, no n'hi era. Mazon tenia «T'aurait-on alloué d'autre lot que de faire souffrir?», de manera que la versió de Pasolini resulta del tot nova. S'ha de recordar que, abans, en traduir els vv. 68-69, on Apollo descrivia les Fúries caigudes en la son (ὑπνω πεσοῦσαι), Pasolini hi introduïa el tema de la pau: «Ora le vedi queste furenti, qui, in pace: / eccole, vinte dal sonno [...]» (vv. 66-67 P.)⁶⁰⁹.

D'una banda el fer el mal, el τεύχειν κακά, és expressat per Pasolini amb una litote no gaire fàcil («non dare la pace», v. 120 P.), d'una altra la pau, que abans s'identificava amb l'esfera conceptual de la son o bé del somni, ara en el sintagma «non dare pace» indica la continua persecució que les Fúries haurien de dur a terme, com resulta dels vv. 137 ss, que terminen, justament amb l'extenuació per perseguiment (v. 139 ἔπου, μάραινε δευτέροισ διώγμασιν, «exténue-le par une poursuite nouvelle»). De manera molt interessant, llavors, Pasolini aconsegueix interpretar a fons el text grec (el “no donar la pau” com a resultat final del mal de les deesses) i alhora construir amb originalitat el seu, fent servir un terme, com el de la pau, que, tot i que lligat al grec, resulta nou i original en el context, lligant-se amb els altres termes pasolinians que hi entren (la pietat i la passió, per exemple).

Més endavant es relleva la tendència a complicar la dicció metafòrica:

⁶⁰⁸ Es noti que les interrogacions amb què resulta construït el text grec (vv. 124, 125) resulten canviades per Pasolini amb frases exclamatives per tal de donar, evidentment, a Clitemestra un tarannà, diguem-ne, més autoritari.

⁶⁰⁹ Pel que fa el tema de la pau i les Fúries, cf. també *infra* sobre el v. 223 P.

ὑπνος πόνος τε κύριοι συνωμόται 126
δεινῆς δρακαίνης ἐξεκήραναν μένος.

Il sonno, la fatica, congiurano a spegnere 121
l'impeto del vostro sdegno di serpi!

Clitemestra, una vegada més, plany l'afebliment de les Fúries; el son i la fatiga sent potents conspiradors («conjurés invincibles» en Mazon), la força de la terrible serp s'ha apagat. Pasolini simplifica la imatge dels conspiradors i l'uneix a la de l'apagament («congiurano a spegnere»), introduint, però, la idea d'un menyspreu despectiu, «sdegno»⁶¹⁰; i, sobretot, complica les relacions sintàctiques de la frase, la força ja no és senzillament pertanyent a la serp (nom - μένος - i complement d'especificació format per subst. - δρακαίνης - i adj. - δεινῆς -), sinó que es tracta de "l'impetu del menyspreu de vosaltres les serps" - i l'inserció del possessiu augmenta el menyspreu de la reina.

Una manera més o menys anàloga de traduir hom pot senyalar per la secció de vv. 131-39 (= 134-32 P.) :

ὄναρ διώκεις θῆρα, κλαγγαίνεις θ' ἄπερ
κύνων μέριμναν οὐποτ' ἐκλείπων πόνου.
τί δρᾶς; ἀνίστω, μή σε νικάτω πόνος,
μηδ' ἀγνοήσης πῆμα μαλθαχθεῖς ὑπνω.
ἄλγησον ἦπαρ ἐνδίκους ὄνειδεσιν· 135
τοῖς σώφροσιν γὰρ ἀντίκεντρα γίγνεται.
σὺ δ' αἵματηρὸν πνεῦμ' ἐπουρίσασα τῶ,
ἀτμῶ κατισχναίνουσα, νηδύος πυρί,
ἔπου, μάραινε δευτέροις διώγμασιν.

Tu insegui in sogno la bestia, e urla
come un cane, che come un pazzo, fatica: 125
Cos'hai ? la fatica non deve vincerti mai,

⁶¹⁰ Aquesta idea, potser, vé des d'una suggestió de Thomson, que al comentari dels vv. 130-39, escrivia: «The vengeance of the dead, of which the Fúries are embodiments, was conceived as being stirred up by reproaches, taunts, of the indignities and shames that they had suffered [...]» (Thomson 1966 II, 195).

non devi smettere un istante di odiare,
 hai ragione di farlo, è la furia della saggezza,
 fagli sentire addosso il tuo fiato sanguinoso, 130
 brucialo al soffio infuocato del tuo ventre,
 lascialo e riprendilo, inseguilo senza fine.

De manera progressiva, el text grec es fa dens i metafòric, i hom pot notar el gradual allunyament de Pasolini del text, que, justament per la seva dificultat, ha d'ésser "interpretat" per tal de no perdre'n la seva força expressiva. Als vv. 134-35 Clitemestra incita les Fúries a no oblidar, pel son, l'ofensa patida (πῆμα); que el cor (d'elles) pateixi per retrets justs (ἐνδίκους ὀνειδέσιν), de fet són per als savis (τοῖς σώφροσιν) uns agullons que serveixen de contracanvi (ἀντίκεντρα). Com es veu, el concepte de la conformitat amb la *dike* de la venjança de les Erínies és expressat per l'adjectiu ἐνδίκους (v. 135) i per la reciprocitat de l'agulló (ἀντί – κεντρα) que els savis han de fer servir.

Pasolini comença generalitzant el discurs: l'ofensa patida (πῆμα), que es referia a Clitemestra mateixa o a les Fúries⁶¹¹, es col·loca en el pla general del deure de les Erínies, que és el dolor («non devi distarti dal dolore, col sonno», v. 127 P.). Després, en lloc de l'esment de la justícia, Pasolini hi posa, encara (cf. sobre el v. 120 P., «Il tuo dovere è non dare pace»), la dimensió continua, extenuant, del patiment que han de provocar: «Non devi smettere *un istante* di odiare» (v. 128 P.); el tema, però, del dret, és reprès ara mateix («hai ragione di farlo», v. 129), lliscant en el de la saviesa: «è la furia della saggezza». Aquí Pasolini canvia la imatge específica de l'agulló, posant-hi una més genèricament "fúria", però ben mirat, aquest nucli semàntic remonta al sentit pròpi del κέντρον, que és l'agulló que porta a la follia, de la qual la fúria n'és un aspecte⁶¹²; i alhora engendra un

⁶¹¹ Aquí el terme πῆμα es pot interpretar com referit a la ofensa patida per Clitemestra (la seva mort) o a aquella patida per les Fúries, atès que Orestes s'ha fugit. Mazon, clarament, interpreta segon la darrera opció («le tort que t'est fait»), potser, però, millor deixar indefinida la qüestió, perquè, al capdavall, tant les Erínies, com Clitemestra juntaments van patir una ofensa i coincideixen en el mateix objecte d'odi (cf. Medda 1995).

⁶¹² El tema del furor és constant, com'era de esperar-se, a les Eumènides; cf. vv. 66 P., 129 P., 220 P., 432 P., 512 P., 737 P., 832 P., 834 P., 848 P., 944 P.

joc de coincidència: l'odi, que és el deure de les deesses, és la fúria – que és també llur nom - de la saviesa. Tot allò que en grec posava en relleu la legitimitat de la venjança de la reina, en Pasolini es fa eina de significació de la follia, de l'odi, de la violència amb què haurien d'actuar les Fúries. La constància de la seva acció, ja senyalada (cf. vv. 120, 128), és de nou subratllada per la substitució de les accions de “seguir” i de “extenuar” del grec (ἔπου, μάραινε v. 139, «Suis-le, exténue-le») amb un *tricolon* que reifica el dolor del torment, «lascialo e riprendilo, inseguilo senza fine» (v. 132 P.): Pasolini treu la idea de l'afebliment i posa en canvi la de una acció que causa l'extenuació (el “deixar” i el “tornar a prendre”); treu la imatge de la caça renovada (δευτέρους διώγμασιν) i hi substitueix un “perseguitament”, emfatitzat per l'adverbi “sense fi”.

vv. 140-77 (=133-94 P.), la *pàrodos*: el Cor lamenta la fugida d'Orestes

Clitemestra ha sortit de l'escena i la corifeu incita les seves companyes a aixecar-se i a resistir a la son; conclou la seva *rhesis* de només tres versos amb l'exhortació a considerar si hi ha, en aquest preludi, res d'il·lusió (identificant el preludi amb el somni en què les Fúries veien la reina que les reganyava): ἰδώμεθ' εἴ τι τοῦδε φροσίου ματᾶ (v. 142). Mazon traduïa identificant de manera directa el preludi amb el fantasma de la reina⁶¹³, «et voyons s'il n'y a pas dans ce présage quelque part d'illusion». Pasolini dóna la volta a la frase, fent-ne una interrogativa, inquietant per la presència angoixant del “incube”: «Che cosa c'è di vero nel nostro incubo?» (v. 135 P.); d'aquesta manera, la pregunta de les Fúries resulta com la pregunta que es fa tothom, després d'un malson, quan espera donar-se una resposta negativa, és a dir que es tracti només d'un presagi.

Després s'obre una secció (vv. 143-54) que Mazon senyalava com a cantada de manera alternada pels elements del Cor, mentre que en Pasolini canta el Cor

⁶¹³ Cf. LSJ, 1492, en referència a aquest vers.

sencer. El text s'allunya del francès en la recerca d'un ritme i d'una al·literació que Mazon no retenia: la sèrie poliptòtica del grec, insistida, amb l'arrel παθ- (v. 143, 144, 2x145), que Mazon provava de retenir («Ah! malheur! malheur! quelle *souffrance*, amies! / - J'ai déjà pourtant assez *souffert* pour rien. / - Ah! la douloureuse *souffrance*! Las! l'intolérable peine! [...]»), en Pasolini és declinada amb la idea del "turment", que possiblement li arriba directament de Thomson⁶¹⁴:

οὐ ἰοὺ πόπαξ. ἐπάθομεν, φίλαι, –
 ἦ πολλὰ δὴ παθοῦσα καὶ μάτην ἐγώ. –
 ἐπάθομεν πάθος δυσαχές, ὦ πόποι, – 145
 ἄφερτον κακόν. –

Ah, disgraziate! Quanto tormento, compagne!
 Quanto inutile tormento! 138
 Ci tormenta un'ansia che
 non si può dire, un male
 che non si può sopportare!

Pasolini marca la *clímax* des de πάθος δυσαχές (tris dolor) fins a ἄφερτον κακόν (mal insoportable) tant amb la variació semàntica entre «ansia» i «male», com amb les respectives adjectivacions que són desenvolupades en dos frases; i amb un ritme tot evidenciat amb l'*enjambement*. Seguidament, hom pot notar la recerca de l'al·literació a tota costa (vv. 141-42 P. «La belva ha *rotto* la nostra *rete*, non c'è più! / Il sonno mi ha *preso*, ho *perso* la mia *preda*!») i la voluntat d'eixamplar el tema de la vellesa de les Fúries; l'apòstrofe a Apollo que, déu jove, "ha tirat sota les potes del seu cavall"⁶¹⁵, les velles divinitats (v. 150 νέος δὲ γραίας δαίμονας καθιππάσω) esdevé «Tu, giovane, calpesti la mia immemorabile vita!» (v. 144 P.), on la connotació de "velles" és notablement complicada. La "mia immemorabile vita" excava dins l'essència, segons

⁶¹⁴ Cf. Thomson 1966 I 46, que quan parla de les Fúries, fent un paral·lel amb la religió mística, les defineix «angels of torment»; cf. també, *infra*, sobre el v. 224.

⁶¹⁵ Així Riba, que bé trasoposa el sentit del verb grec καθιππάζομαι al v. 150: «Ets jove, i has tirat a les potes del teu cavall divinitats antigues».

els hi farà “vomitar” (cf. v. 183 ἀνῆς) els qualls de la sang que van xuclar als homes.

I ara, Apollo:

Ecco cosa fanno i giovani dèi, 155
che si credono più in lato della giustizia!
Trono da cima a fondo
rosso di sangue!
Eccoti qui, all’ombelico
del mondo, carico 160
della più nera sporcizia!
Il suo focolare l’ha contagiato
con le sue mani, per sua volontà,
il dio Profeta: è andato
al di là della legge 165
degli dèi, per proteggere
un uomo, ha violato le norme eterne!

Tret d’alguns detalls⁶¹⁶, el que segueix resulta força a prop del text d’origen, però al final se’n allunya en la recerca d’un registre més expressiu: el Cor diu que Apollo pot vexar-la, però no li arrencarà la seva víctima, aquesta, per molt que fugi sota terra no serà mai alliberada; pertot on es giri, amb la seva taca, sobre el seu cap s’abatirà un altre venjador

κάμοί γε λυπρός, καὶ τὸν οὐκ ἐκλύσεται, 173
ὑπὸ δὲ γᾶν φυγῶν
οὐ ποτ’ ἐλευθεροῦται.
ποτιτρόπαιος ὢν δ’ ἕτερον ἐν κάρα
μιάστορ’ εἴσιν οὐ πάσεται.

Ma può straziarmi, non strapparmi il colpevole: 168
dovesse riparare sottoterra
non sarà libero più.
Dovunque vada è pronto
per lui, turpe, il turpe spirito della vendetta.

⁶¹⁶ Cf. per exemple la substitució de la taca de sang que embruta el tron del déu amb la «più nera sporcizia».

Pasolini, com es veu, marca la impossibilitat d'alliberar-se de la venjança, amb la repetició de l'adjectiu "turpe": ell, Orestes, és tacat de turpitud i, al seu torn, trobarà un esperit de la venjança tacat de turpitud. La idea ve de Mazon («il trouvera un vengeur *prêt à son tour* à s'abattre sur son front»), però resulta formulada de manera original.

vv. 177-97 (= 173-94 P.), Apollo expulsa les Fúries

Apollo, violentment, expulsa les Fúries del seu temple; a una part en què les amenaça de fer-los vomitar la sang que van xuclar als homes, en segueix una altra en què, després de dir que no li és permès estar allí, passa a anomenar tots els llocs que, en canvi, escaurien a les Fúries – llocs de dolor i de tortura. Conclou renovant l'injunció d'anar-se'n i afegint que cap déu s'estima un ramat com el d'elles.

Ἐξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος·
 χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν, 180
 μὴ καὶ λαβοῦσα πτηνὸν ἀργηστὴν ὄφιν,
 χρυσηλάτου θώμιγγος ἔξορμώμενον,
 ἀνῆς ὑπ' ἄλγους μέλαν' ἀπ' ἀνθρώπων ἀφρόν,
 ἐμοῦσα θρόμβους οὖς ἀφείλκυσας φόνου.
 Οὗτοι δόμοισι τοῖσδε χρίμπτεσθαι πρέπει· 185
 ἀλλ' οὐ̄ καρανιστῆρες ὀφθαλμωρύχοι
 δίκαι σφαγαί τε, σπέρματός τ' ἀποφθορᾶ
 παίδων κακοῦται χλοῦνις, ἠδ' ἀκρωνία
 λευσμός τε, καὶ μύζουσιν οἰκτισμὸν πολὺν
 ὑπὸ ῥάχιν παγέντες. ἄρ' ἀκούετε 190
 οἷας ἐορτῆς ἔστ' ἀπόπτυστοι θεοῖς
 στέργηθ' ἔχουσαι; πᾶς δ' ὑφηγεῖται τρόπος
 μορφῆς. Λέοντος ἄντρον αἱματορρόφου
 οἰκεῖν τοιαύτας εἰκός, οὐ̄ χρηστηρίοις
 ἐν τοῖσδε πλησίοισι τρίβεσθαι μύσος. 195
 Χωρεῖτ' ἄνευ βοτῆρος αἰπολούμεναι.
 ποιμνης τοιαύτης δ' οὐ̄τις εὐφιλής θεῶν.

Fuori dalla mia casa! Andate fuori!
 Liberare il cuore profetico del tempio!
 O volete che il serpe del mio arco 175

vi prenda in pieno, vi faccia vomitare
 nelle convulsioni del male, la schiuma
 nera, che avete succhiato agli uomini,
 dissanguandoli, in fetidi conati?
 Non vi è permesso stare in questo luogo. 180
 Là dove si decapita, dove si cavano
 gli occhi ai giustiziati, dove si sgozza, dove
 si strappano i testicoli, per castrarli,
 ai ragazzi, dove si fanno torture, dove
 si uccide a colpi di pietra, dove si alzano 185
 gli urli degli impalati: quelle sono le feste
 che fanno la vostra gioia, divinità
 mostruose. E, quello che siete dentro, appare
 fuori nei vostri volti. È nella grotta
 d'un leone gonfio di sangue che dovete cercare 190
 la vostra dimora, non venire a puzzare
 in questo tempio, che è sede di oracolo!
 Via di qua, torma di bestie senz acapo:
 ogni dio prova odio per voi.

Pasolini tradueix de manera contundent, afegint força i expressivitat a la versió francesa de Mazon.

Als vv. 181-82 Èsquil fonia les metàfores de l'arc i de la serp (μή και λαβοῦσα
 πτηνὸν ἀργηστήν ὄφιν, / χρυσηλάτου θώμιγγος ἐξορμώμενον, («si tu ne
 veux que t'atteigne le serpent à l'aile blanche, qui, bondissant de l'arc d'or
 [...]»)) que en Pasolini resulten simplificades amb l'eficaç metàfora de «la serpe
 del mio arco» (v. 175); el «vomitare» del v. 176, anticipat al v. 153 (cf. *infra*),
 estava ja en grec (però, poc després, al v.184 ἐμοῦσα) i en Mazon («rendre»),
 però Pasolini organitza la frase de manera original. El grec, de fet, articulava la
 seqüència frase principal + participi + relativa: “treure” (ἀνῆς) entre als dolors
 (ὕπ' ἄλγους) la negra escuma que provè dels homes (μέλαν'... ἀφρόν ἀπ'
 ἀνθρώπων), “vomitant” (ἐμοῦσα) els qualls (θρόμβους) que heu xuclat del
 carnatge (o de la sang, φόνου); Pasolini fa servir una estructura anàloga –

mentre que Mazon resol la dificultat de la dicció amb dues frases coordinades⁶¹⁷ - posant com verb principal «vomitare» (i no treure), amb la substitució dels dolors per les «convulsioni del male» que reifica el dolor del vomit; el participi «dissanguandoli» i el complement modal «in fetidi conati», que no hi era ni en grec ni en Mazon, concreten la relativa «la schiuma /nera che avete succhiato agli uomini»; finalment, tota la seqüència es conclou, una vegada més, amb la imatge del vomit i sobretot amb la del pudor (cf. al v. 191 P. «puzzare»)⁶¹⁸. A més, tot allò que en grec era una frase que exprimia una condició (fora, si no vulgueu que...) en Pasolini esdevé una pregunta retòrica que Apollo, des de dalt de la seva posició de força, fa a les Fúries⁶¹⁹.

Després, l'enumeració segueix el ritme de Mazon («où...où...où»); Pasolini no s'està, però, de posar-hi algun element que eixampli la pateticitat de la descripció: el lloc on la justícia talla caps i buida ulls (vv. 185-86 οὐ καρανιστῆρες ὀφθαλμωρύχοι / δίκαι σφαγαί τε) esdevé «Là dove si decapita, dove si cavano gli occhi *ai giustiziati*» (vv. 181-82 P.), amb la personificació dels homes condemnats per la justícia, en lloc de la més freda "justícia".

Més endavant es nota l'istància de restituir les expressions del grec de manera més analítica: els vv. 187-88 σπέρματός τ' ἀποφθορᾶ / παίδων κακοῦται χλοῦνις («pour tarir leur fécondité, la fleur de leur jeunesse est ravie aux enfants» en Mazon) són traduïts amb «dove / si strappano i testicoli, per

⁶¹⁷ Cf. Mazon: «te fera cracher doulourosament la noire écume que tu dois aux humains et rendre en lourds caillots tout le sang que tu tiras d'eux».

⁶¹⁸ Al v. 191 P. Pasolini repren la idea de la mala pudor de les Fúries, que vé des de el principi de la tràgedia i que el poeta italià subratlla en la traducció; cf. el v. 54 on es diu que dels ulls regalen un doll fastigós, o el v. 138 on Clitemestra les incita a secar Orestes amb llur alé; Pasolini traduïa el primer pas posant en evidència el «putrido fiato» (v. 52 P.), el segon amb «fagli sentire addosso il tuo fiato sanguinoso» (v. 130 P.).

⁶¹⁹ Em sembla que aquesta interrogació retòrica engendri una mena de "distància" en el tarannà del déu, que com des de dalt de la seva superioritat "apol·linea" tracta amb aquest estol pudent de Fúries; potser que aquesta suggestió vingui de Thomson 1966 I 47-48 on es fa una comparació entre aquest Apollo de les *Eumènides* i aquell del temple de Zeus a Olympia: aquell Déu está a dalt de la furiosa contesa etre els Centaurs i els Lapites, amb el seu splendor immortal, amb la calma del déu que no coneix el dolor mortal; així, diu Thomson, Apollo domina, superior, a sobre de tota la colla de Fúries

castrarli» (vv. 183-84 P.) on es nota en lloc d'una dicció metàforica (el secar, la flor de la joventut) una altra ben concreta, "arrencar els testicles", la "castració". D'altra banda, l'amputació (v. 188) és més generalment la "tortura" (v. 184 P.). Als vv. 188-89 P. hom pot notar la inclinació tota pasoliniana per la interpretació "psicoanalítica"⁶²⁰: on el text grec deia que l'aspecte corresponia a l'actitud de les Fúries, πᾶς δ' ὑφηγεῖται τρόπος / μορφῆς (vv. 192-93, «Et tout votre aspect y répond» en Mazon), Pasolini hi afegeix l'oposició entre "dins" i "fora", «E, quello che siete *dentro*, appare / *fuori* nei vostri volti».

A la fi de la *rhesis* d'Apollo, una altra vegada, trobem la traducció «ogni dio prova odio per voi!» (v. 194 P.) que correspon al text d'Èsquil ποίμνης τριαύτης δ' οὔτις εὐφιλῆς θεῶν; tot i que l'esment del ramat (ποίημνης τριαύτης) sigui omès i que doni la volta a la εὐφιλία amb el seu contrari, l'odi, Pasolini s'apropa més a Èsquil que no pas Mazon, que traduïa «d'un troupeau pareil nul dieu n'a souci»⁶²¹.

vv. 198-234 (= 195-232 P.), el Cor i Apollo

Les Fúries acusen el déu d'ésser el responsable, el que té tota la culpa (v. 200 παναίτιος) de la situació. A l'esticomítia, llavors, es desenvolupa el contrast de les motivacions de l'un i de l'altre bàndol: les Fúries tenen ordenat punir qui es taqui de matricidi, és a dir de delictes de la mateixa sang (v. 212 ὄμαμος φόνος), mentre que Apollo sembla defensar la llei de la reciprocitat de la venjança pel que fa a la matança de Clitemestra (v. 203) i la llei de la purificació per defensar Orestes (v. 205); proclama la santedat del matrimoni (vv. 213-23) i que Atena s'ocuparà de decidir qui té raó (v. 224). Encara hi ha un seguiment del diàleg en què cadascú s'arrela en els seus arguments (vv. 225-34), marcant llavors la forta contraposició que engendra el conflicte tràgic, just abans de l'entrada a l'escena d'Orestes.

⁶²⁰ Cf. *infra*, V, 455-60.

⁶²¹ Cf. Ag. 1168 P., 1487 P., Cho. 245-48 P., 291 P., 315-16 P., 696-98 P., 985 P., 990 P., 1014 P., Eum. 22 P., 85-86, 194 P., 385 P., 468 P., 695 P., 744 P., 788 P., 835 P. i *infra*, V, 448.

La traducció segueix bastant a prop el text, allunyant-se'n només per alguns trets semàntics que evidencien la propensió de Pasolini a fer servir un lèxic de referència ja senyalat; així, les Fúries proclamen «Noi dobbiamo inseguire chi ha ucciso la madre» (v. 207 P.) on el grec tenia τούς μητραλοίας ἐκ δόμων ἐλαύνομεν (v. 210), pròpiament “nosaltres empaitem de llurs cases els matricides”⁶²²; es veu que el rol de les Erínies és percebut com el de caçar, que es fa manifest, en grec, al v. 231 τόνδε φῶτα κάκκυνηγέσω (“el seguiré com un gos de caça”), traduït per Pasolini (v. 229 P.) amb «cacciandolo come un cane». A la seqüència pronunciada per Apollo (vv. 213-24) ressalta la presència, marcada per un fort *enjambement*, en Pasolini, d'«Amore», que correspon a Κύπρις del text grec (v. 215)⁶²³.

Una vegada més, s'insisteix sobre l'esfera conceptual de la pau: v. 223 P. «Ah, non sperare! Quell'uomo non avrà più pace!» (v. 225 τὸν ἄνδρ' ἐκεῖνον οὐ τι μὴ λίπω ποτέ, «Ne crois pas que jamais je renonce à ma proie» en Mazon); la pau estava, com a terme clau, a l'escena en què l'ombra de Clitemestra reganyava les Fúries (cf. v. 66 P., v. 117 P., 120 P.).

A més, ressalta el nucli del “turment”: al v. 224 P. el perseguir (v. 226 σὺ δ' οὖν δίωκε) es fa «Tormentatelo, allora», ja que el turment és percebut com escaient a les deesses⁶²⁴. Finalment, el joc de paraules entre les “Fúries” i llur “fúria”⁶²⁵: v. 220 P. «perché accanto a delitti che ti *infuriano* tanto [...]» que tradueix τὰ μὲν γὰρ οἶδα κάρτα σ' ἐνθυμουμένην (v. 222).

⁶²² «C'est nous qui, de leur toit, chassons les parricides» en Mazon.

⁶²³ Cf. vv. 210-14 P. «Ah, tu disprezzi, tu riduci a niente, un atto / reso santo dalla presenza degli dèi / patroni delle nozze, mostri di non conoscere / l'Amore, con queste tue misere parole, / il dio a cui l'uomo deve le sue gioie più dolci».

⁶²⁴ Cf. els vv. 136-38 P.

⁶²⁵ Cf. *infra*, vv. 66 P., 129 P., 220 P., 432 P., 512 P., 737 P., 832 P., 834 P., 848 P., 944 P.

vv. 235-306 (= 233-307 P.), II episodi: Orestes i el Cor

«Si allontana [sc. Apollo] E intanto la scena cambia. Siamo ad Atene. Oreste entra e corre ad abbracciare la statua di Atena»; així la nota escènica en Pasolini⁶²⁶.

Orestes proclama la seva purificació i invoca l'ajuda d'Atena, mentre que les Fúries continuen llur caça i es preparen a cantar l'himne encadenador. No hi ha pròpiament un diàleg entre els dos personatges, sinó, més aviat, un parlar individualment, d'una banda Orestes suplicant la deessa i d'una altra les Erínies decidides a no deixar escapar llur presa.

En l'*incipit* de la pregària d'Orestes a Atena, Pasolini innova el text:

Atena, è il dio Apollo che mi ordina 233
d'essere qui, accogli con amore l'ossesso,
non ho più le mani impure sporche di sangue, [...]

De fet, el grec tenia:

ἄνασσ' Ἀθάνᾱ, Λοξίου κελεύμασιν 235
ἦκῶ, δέχου δὲ πρῆμενῶς ἀλάστωρα,
οὐ προστρόπαιον οὐδ' ἀφοίβαντον χέρα, [...]

Abans que tot hi ha un reforçament del rol d'Apollo; al text d'origen l'estructura era "jo he vingut pels ordres del Lòxias", doncs amb el voler del déu expressat per un instrumental, mentre que Pasolini dóna al déu la rellevància del subjecte que aconpleix l'acció: «è il dio che [...]». Després hi ha «accogli con amore l'ossesso» que resulta ésser una creació tota pasoliniana: πρῆμενῶς val "amb benevolència" i ἀλάστωρ és el dimoni de la venjança, i aquí indica amb sentit passiu, "el que ha obrat de manera que es mereix de patir

⁶²⁶ En Riba, que reprén la de Mazon: « L'escena canvia i ens trobem a l'acròpolis d'Atenes: A l'orquestra, davant d'un temple, una estàtua de Pal·las. Orestes entra corrent per l'esquerra i es llança als peus de l'estàtua de Atena, que abraça».

una venjança⁶²⁷; per això Mazon traduïa: «accueille le maudit avec bienveillance». Pasolini d'una banda introdueix l'"amor", ja nucli important des del principi de la tragèdia⁶²⁸, d'una altra fa d'Orestes un «ossesso»: el món ancestral i arcaic, el d'abans de passar a la societat de la Raó, instituïda per Atena (i marcada pel passatge de les Fúries a les Eumènides), és dominat per la atrocitat, i marcat psicoanalíticament per l'angoixa i l'obsessió⁶²⁹. Aquest és un dels temes més rellevants de la interpretació pasoliniana⁶³⁰.

Just després, la coordinació grega οὐ προστρόπαιον οὐδ' ἀφοίβαντον χέρα, "ni tacat de delictes (i necessitat de purificació), ni amb la mà bruta", es condensa en «non ho più le mani impure sporche di sangue» (v. 235 P.). El passatge és sense dubte Mazon, «C'est ne pas plus un suppliant aux mains impures», es nota, però, l'instància tota pasoliniana de concentrar els temes de la sang, de la brutícia i de la impuresa.

Orestes, doncs, ja no contaminat, espera la intervenció d'Atena; les Fúries l'empaiten: parla la corifeu, encara, amb la imatge del gos que caça, ara un cérvol ferit. «Come cani con un cervo ferito, è sangue / gocciolato a terra che ci guida...» (vv. 245-46 P.); aquí Pasolini, una vegada més, canviant només la sintaxi (en grec l'esment de la sang es composava de manera analítica, en hendíadis, v. 247 πρὸς αἶμα καὶ σταλαγμὸν, "per la sang i el gotejar"⁶³¹) dóna més rellevància a la sang que mulla el terra, tema, també aquest, rellevant al llarg de la trilogia⁶³². És la sang a guiar les deesses de la venjança: a l'últim vers d'aquesta seqüència diuen que llur perseguit ha d'estar en algun lloc a prop, ja que ὀσμὴ βροτείων αἱμάτων με προσγελά (v. 254 «l'olor de la sang humana

⁶²⁷ Cf. LSJ «he who does deeds which merit vengeance, wretch».

⁶²⁸ Cf. *Eum.* 63 P. i 87 P. pel que fa la relació Apollo – Orestes; en general, sobre el tema del amor cf. *infra*, V, 451-52 i 455-60.

⁶²⁹ Orestes, com a perseguit per les Fúries en resulta "obsessionat"; es tracta de la circumstància concreta del drama, ara i aquí; també, però, dins d'una lectura més pregona, es tracta del estatus de l'home modern perdut, abans que trobi la raó. Cf. *infra*, V, 455-60.

⁶³⁰ Cf. *infra*, V, 455-60.

⁶³¹ Cf. Mazon: «à la piste du sang qu'il perd goutte à goutte...».

⁶³² Cf., per la imatge, *infra*, Cf. *Ag.* 759 P., 1038 P., 1345 P., 1431 P.; *Cho.* 529 P. («morire nel sangue»), 670 P., 817 P., 834 P.; *Eum.* 245-46 P., 362 P., 869 P., 985 P. i *infra*, V, 444.

em riu»)⁶³³. En Pasolini aquesta lapidària observació, tan estilitzada amb la sinestèsia de la sang que somriu, esdevé una pregunta «non è odore di sangue che ci rallegra?» (v. 253 P.).

Segueix un cant del Cor (vv. 255-75 = 254-74 P.) que ens endinsa en l'horror de les Fúries i de la seva dèria de sang, que explotarà en el llarg cant del primer estàsım.

Guarda, guarda bene, spia ogni luogo, non
lasciarlo scappare, il matricida, salvo. 255
Ah, ha trovato ancora un riapro,
abbraccia la statua della dea immortale,
vuole che siano giudicate le sue mani!
Non è giusto! Il sangue di una madre,
una volta spanto, non si può riscattare: 260
ciò che si versa si perde per sempre!
Sei tu, invece, tu, che vivo, mi devi
dissetare, col sangue, sei tu
che mi offrirai le tue vene, perché beva!
Vivo, io voglio scheletrirti, spingerti 265
sotto terra, perché lì
il tuo matricidio sia punito.
Vedrai lì tutti gli altri sacrileghi
vili contro un dio, o con un amico
o con un consanguineo: 270
puntiti ognuno come richiede la giustizia.
Il dio dell'Inferno esige molto dai vivi,
là sotto terra,
e tutto scrive nell'onnipotente spirito.

En general, es noten poques modificacions al text d'origen; el passatge potser més elaborat és el dels vv. 264-68 (= 262-67 P.), on les Erínies descriuen com Orestes deurà oferir-li la seva sang. El grec s'expressa amb circumlocucions:

Ἄλλ' ἀντιδοῦναι δεῖ σ' ἀπὸ ζῶντος ῥοφεῖν
ἔρυθρον ἐκ μελέων πέλανον· ἀπὸ δὲ σοῦ
βοσκὰν φεροίμαν πάματος δυσπότου.
καὶ ζῶντά σ' ἰσχνάνας' ἀπάξομαι κάτω,

⁶³³ Així Riba.

<ἴν'> ἀντιποίνους τίνης
ματροφόντας δύας.

«Ets tu que, en rescabament, has de donar-me a engolir dels teus membres, de viu en viu, un roig maurat d'ofrena. Que en tu jo trobi la pastura d'un beuratge que ningú no beuria [o, "d'un beuratge atroç]"⁶³⁴; Pasolini simplifica i posa el "treure la set amb la sang" i l'"oferir les venes per beure". Tota l'atrocitat es revela en l'evidència dels actes i, sobretot, en el ritme encalçant, amb la repetició obsessiva del «Sei tu»...«tu»...«sei tu» i amb el joc dels *enjambements*.

Més endavant, quan les Fúries afegeixen que portaran sota terra llur presa, sembla escoltar una mena de ressò dantesc, «Vedrai lí tutti gli altri [...]», potser pel mateix tema que no pot no reportar de manera immediata a la *Comedia*, o bé per l'ús de l'hendecasil·lab.

Orestes reprèn la paraula i insisteix sobre el fet que ja és purificat; i invoca de nou l'ajuda d'Atena (vv. 276-98 = 275-98 P.). La corifeu, ara sí, respon a l'heroi que com Apollo, tampoc Atena el salvarà, serà la seva pastura i conclou ὕμνον δ' ἀκούση τόνδε δέσμιον σέθεν (v. 306), "escoltaràs l'himne que t'encadenarà" («Et d'abord tu vas entendre l'hymne qui t'enchaînera» en Mazon). Pasolini, traduint «E non puoi non sentire il nostro ossesso canto!» (v. 307 P.), d'una banda subratlla la necessitat del cant ("no pots no..."), d'una altra, amb l'esment de l'obsessió prepara al cant que ara earan les deesses, un cant, justament, obsessionant.

vv. 307-96 (= 308-411 P.), I estàsim, l'himne encadenador

El ὕμνον δέσμιον resulta estructurat en una introducció d'uns tretze versos (vv. 307-20) i després en quatre parelles estròfiques, de les quals les primeres tres contenen, entre estrofa i antístrofa, un *refrain* que li dona un to màgic-religiós.

⁶³⁴ La citació conté la traducció de Riba, que interpreta δυσπότου del v. 266 com "que ningú no beuria"; l'adjectiu, amb el prefixe δυσ, però, em sembla indiqui més com el beuratge de què es parla sigui dolent, infeliç, atroç per beure; cf. Medda «atroce bevanda» o el mateix Mazon «atroce breuvage».

Mazon posava a una nota a peu de pàgina⁶³⁵ que aquests *refrain* devien ésser acompanyats per una ronda salvatge entorn a la víctima, que formava una mena de “cadena màgica”. Pasolini segueix l’estructura del cant, tot i que no tingui les mateixes indicacions escèniques que posava Mazon, com per exemple, la gradació entre cant «vigoureux» i «large», o bé l’indicació de l’apropar-se del Cor en forma de cadena a Orestes tot agafat a l’estàtua d’Atena. Com era d’esperar en un cant tan emblemàtic per la seva càrrega tan formal (la màgia de la repetició) com del contingut (els deures i drets de les Erínies, la follia de l’encadenació de llur cant), Pasolini insereix molts temes originals.

Cominciamo ora il nostro coro, in cerchio,
 è ora di gridare
 il canto disperato, 310
 di annunciare come si spartisce
 tra gli uomini la nostra presenza!
 Che la giustizia sia con noi, è certo:
 un uomo che esibisce mani pure
 non ha paura che il nostro canto 315
 rompa la sua esistenza.
 Ma un empio, com’è quest’uomo,
 le nasconde, le sue viscide mani,
 e noi, testimoni dei morti,
 gli stiamo implacabili davanti 320
 a ricordagli il debito di sangue.

El Cor incita ell mateix a “nuar la seva dansa” entorn a la seva presa; el verb grec ἄψωμεν (v. 307) indicant, justament, l’entreteixir. Mazon, traduïa contundentment «nouons la chaîne dansante», tot i que el text grec no contingui la noció de la cadena. Pasolini, en canvi, transposa la imatge de l’entrellaçar el teixit a l’encís «in cerchio» (v. 308 P.), transferint la imatge metafòrica directament a l’escena. I el cant, μοῦσαν στυγεράν («notre chant d’horreur» en Mazon), és un «canto disperato» (v. 310 P.): la desesperació d’aquest cant, en el

⁶³⁵ Cf. Mazon 1925, 144, n. 3.

seu sentit etimològic de no tenir cap esperança, és un tema recurrent a la traducció; aquí el trobem després al v. 359 (=372) P. i al v. 379 P. on, respectivament, les Fúries són «Disperate» i el cant es fa un «ritmo senza speranza». En tots els casos l'adjectiu, llavors, es refereix al cant - tot i que pel que fa al v. 359 P. de manera metonímica - i no hi era ni en grec ni en Mazon. Pel que fa a la traducció en general, la manca d'esperança, la desesperació marca contundentment tot el desenvolupament de l'acció⁶³⁶.

El cant consisteix a dir obertament com «notre troupe distribue leurs lots aux mortels» (vv. 310-11 λέξαι τε λάχῃ τὰ κατ' ἀνθρώπους / ὡς ἐπινωμᾶ στάσις ἀμύη); Pasolini capgira el sentit de la frase i les seves Fúries anuncien «come si spartisce / tra gli uomini la nostra presenza!» (vv. 311-12 P.): en grec elles es feien distribuïdores de les sorts, mentre que en Pasolini són directament “presències” a la vida de cadascú. Així, l'home que, pur, no ha de patir per part d'elles, perquè «jamais notre courroux ne marche contre lui ; il traverse la vie sans souffrance» (Mazon, vv. 314-15), en Pasolini no té por que el cant - i no la ira - de les Fúries “trenqui” la seva existència (vv. 315-16 P.): l'acció de les deesses, que era negativa en grec (el “no marxar contre ell, el deixar-lo indemne”), es fa en Pasolini positiva amb tota la contundència del sentit del sintagma “rompere l'esistenza”.

Quan es tracta d'un home impiu, com és el cas d'Orestes - diuen les Fúries -, elles, testimonis rectes, posades al costat dels morts, sorgeixen davant d'ell per a exigir-li el deute de sang fins a l'última gota (vv. 316-20). Pasolini tradueix a prop de Mazon, llevat que per l'accumulació pronominal del v. 318 P. «*le nasconde, le sue viscide mani*» i pel canvi de l'adjectivació de les mans que passen de “tacades de sang” (χεῖρας φονίας v. 317) a ésser “viscosament fastigoses”, «viscide» (v. 318 P.): Pasolini assimila les mans del matricida a l'esfera fastigosa de les Fúries – hem de recordar la pudor amb què són descrites (vv. 52 P., 130 P., 179 P. i 191 P.).

⁶³⁶ Cf. *infra* V, 7.

Després d'aquesta introducció, amb la primera estrofa, el Cor passa a descriure la situació contingent, és a dir l'impediment a llurs drets causat per Apollo;

Madre che ci hai fatte per straziare
chi vede la luce e chi
è nel buio, Madre Notte! Un dio
vuole umiliarci, ci ruba 325
questa creatura tremante
destinata a espiare
il massacro d'una madre.

Aquí Pasolini insisteix sobre el tema del destí, quan tradueix el grec *πτῶκα, ματρῶν ἄγ- / νισμα κύριον φόνου* (vv. 327-28), referit a Apollo que "roba" Orestes, «(en m'arrachant) ce lièvre, seule offrende qui puisse expier l'assassinat d'une mère», amb «ci ruba/ questa creatura tremante /destinata a espiare / il massacro di una madre» (vv. 325-28 P.). D'una banda introdueix el destí com a element de necessitat (cf. també als vv. 351 P.), d'una altra intensifica els elements patètics mitjançant la resolució de la metàfora de la llebre (Mazon) en «creatura tremante» (v. 326 P.) i amb el passatge de l'assassinat al "massacre" (v.328 P.), més contundent a nivell d'imatge. Tanmateix, el grec *πτῶκα* indica un animal que tremola, poruc, i per tant, passa a significar la llebre; Pasolini, llavors, més aviat corregeix el francès⁶³⁷.

Després, el Cor es disposa a pronunciar, concretament, el cant per encadenar la seva víctima:

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος παρακοπά,
παραφορὰ φρενοδαλῆς, 330
ῦμνος ἐξ Ἑρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μικτος, αὐονὰ βροτοῖς.

Ma per la nostra vittima
ecco l'ossesso canto, 330
vertigine che perde

⁶³⁷ Cf., per exemple, Riba que tradueix «aquesta bèstia arrupida».

la ragione, l'inno
delle Erinni,
che imprigiona l'anima,
voce senza strumento, 335
vuoto della vita.

La traducció de Pasolini deu molt a la de Mazon⁶³⁸, que traduïa τóδε μέλος παρακοπά, / παραφορά φρενοδαλής amb «le chant délire, vertige où se perd la raison», que, com es veu, es queda abaix dels vv. 330-32 P.; tot i així, Pasolini insereix de bell nou el nucli temàtic de l'obsessió, al voltant del qual es desenvolupa la visió tràgica de Pasolini⁶³⁹, i el vertigen on es perd la raó (παραφορά φρενοδαλής), es fa un vertigen que, ell mateix, porta la raó a perdre's. Unja vegada més, el cant, que continua sent el subjecte, és "sense lira", mentre que en Pasolini esdevé, per raons d'al·literació anafòrica, «voce senza strumento, / vuoto della vita». L'últim sintagma, de nou, és tot pasolinià: el grec feia servir, com a aposició, αὐονὰ βροτοῖς, és a dir «marciment als mortals»⁶⁴⁰, que passa per «qui sèche les mortels d'effroi» de Mazon, que hi junta la idea de l'espant, i, en fi, s'arriba al "buit de la vida" de Pasolini. Aquí, sempre operant l'al·literació d'abans, el dissecar - concret perquè les Erínies xuclen la sang - es fa abstracte i esdevé un buit existencial que pertany a la dimensió de la vida.

La predilecció per a una dicció abstracta, ara, continua quan es parla de la cega fúria que empenta als mortals al crim, vv. 335-36 θνατῶν τοῖσιν αὐτουργίαι / ξυμπέσωσιν μάταιοι; en Pasolini aquesta ceguesa es fa «follia di morte» (v. 339 P.), sintagma que alhora condensa el tema del μάταιος, de la folla vanitat, i el de la αὐτουργία, del matar per pròpia mà.

El text segueix amb la insistència sobre el deure de les deesses i sobre llur aïllament: cap déu ha de posar-hi mà, elles no tenen cap commensal (estrofa II, vv. 346-51=351-54 P.), al què segueix l'afirmació que aquest deure, que taca de

⁶³⁸ «Mais, pour notre victime, voici le chant délire, vertige où se perd la raison, voici l'hymne des Erinyes, enchaîneur d'âmes, chant sans lyre, qui sèche les mortels d'effroi».

⁶³⁹ Cf. *infra*, V, 455-60.

⁶⁴⁰ Així Riba.

sang impura, és d'elles i només d'elles, Zeus, com els altres déus, no ha d'entrar-hi ni d'instruir processos (antístrofa II, vv. 360-66=363-67 P.). Al mig es repeteix l'efimni (vv. 354-59=355-62 P.)

Δωμάτων γὰρ εἰλόμαν
ἀνατροπὰς, ὅταν Ἄρης 355
τιθασὸς ὦν φίλον ἔλη,
ἐπὶ τόν, ὦ, διόμεναι
κρατερόν ὄνθ' ὅμοως <ἀ>μαυ-
ροῦμεν ὑφ' αἵματος νέου. 359

Nostro dovere è distruggere 355
la dimora dove la morte
fu portata da un ospite
contro i suoi familiari.
Disperate inseguiamolo,
e per quanto sia forte 360
beviamo il suo sangue
che tiepido sgorga.

Resulta força habitual la reducció d'Ares a la mort dins el casal⁶⁴¹, mentre que els versos que segueixen són més aviat originals. Abans que tot hi ha l'èmfasi en el «Disperate», que no té corresponent ni en grec ni en Mazon; després, el text grec, poc segur com admet Mazon en nota, explicava que el paper de les Erínies era «d'abatre's sobre el culpable per infligir-li la taca que ha merescut; però aquesta taca obra després per ella mateixa: consumeix, destrueix de mica en mica el qui n'està marcat»⁶⁴², i Mazon traduïa «A sa poursuite alors, oh ! nous bondissons et, si puissant qu'il soit, nous l'anéantissons sous sa souillure fraîche». Com es veu, llavors, el text de Pasolini va a a la seva, simplifica el problema de sentit i insereix la imatge del doll de sang calenta que engendra un

⁶⁴¹ També, com usual, després (v. 365), Zeus resulta omés.

⁶⁴² Així Riba que reprén la nota (p. 145, n. 6) de Mazon.

vòrtex, un “gorgo”, imatge que Pasolini introduïa a l’*Agamèmnon*, emfatitzant-la⁶⁴³ (cf. vv. 1009 P., 1014 P., 1141 P., 1329 P.), i que ara repeteix.

A l’estrofa III les Fúries declaren com la glòria humana, per alta en el cel que sigui, desapareix sota terra a l’atac d’elles, vestides de negres vels i al ritme maligne de llur peu. En Pasolini la titora de la caiguda de la glòria, des del cel fins a la terra (vv. 368-69 ὑπ’ αἰθέρι [...] κατὰ γᾶς), es «svapora», entre vent i fanga «La più alta gloria dell’uomo svapora / al vento o si perde, spenta, nel fango» (vv. 376-77 P.); i la imatge de l’atac de les deesses, ἐφόδοις μελανείμοσιν (v. 370 «sous l’assaut de nos voiles noirs»), passa per l’al·literació de «all’assedio nostri lividi veli» i per la desesperació - del tot pasoliniana (cf. al v. 310) – del «ritmo senza speranza dei nostri piedi» (v. 379 P.).

A l’últim efimni, una vegada més, retorna la idea de l’obsessió i de la “mania” en la imatge del peu que cau des de dalt, pesat, a baix:

Con maniaco calcolo 380
ora alto ora basso
muovo il mio piede
chi fugge brancola,
il male non ha rimedio.

És tracta de la màgia de la dansa encadenadora de les deesses; en Pasolini el moviment μάλα γὰρ οὖν ἀλομένα / ἀνέκαθεν (vv. 372-73), “violentment des d’amunt”, esdevé, llavors, «Con maniaco calcolo» (v. 380 P.) que reprèn ara el «canto disperato» (v. 310), ara el «ossesso canto» (v. 330 P.=344 P.). L’últim vers, en la seva lapidària *desesperança*, encara, és tret força lliurament del text, atès que el mateix Mazon en nota posava «la fin de la phrase est construite très librement, en une série d’appositions formant tableau»⁶⁴⁴.

L’antístrofa III especifica la idea de la caiguda de la glòria en la de la taca, com una tenebra, que cau damunt de l’home; el grec és molt dens:

πίπτων δ' οὐκ οἶδεν τόδ' ὑπ' ἄφρονι λύμα·

⁶⁴³ Cf. sobre aquesta imatge, *Ag.* 1009 P., 1014 P., 1141 P., 1329 P., *Cho.* 195, 486 P., *Eum* 362 P. i, *infra*, V, 445.

⁶⁴⁴ Cf. Mazon 1925, p. 146, n. 2.

τοῖον ἐπὶ κνέφας ἀνδρὶ μύσος πεπόταται 378
καὶ δνοφεράν τιν' ἀχλὺν κατὰ δώματος αὐδᾶ-
ται πολύστονος φάτις.

com també la traducció de Pasolini:

Cade e non lo sa, nella follia che l'acceca: 385
la notte del suo male gli fiata intorno,
e un buio d'uragano, sopra la sua casa,
e solo la voce del popolo è profetica...

Com sovint, Pasolini treu alguns elements d'un sintagma per posar-los en un altre lloc: la referència inicial a la follia (ὕπ' ἄφρονι λύμα) dóna el pas, en Mazon, a la inserció de la idea de la foscor sobre els ulls, «telle est la nuit que sa souillure, volant autour de lui, étend sur ses yeux», que no estaven en grec; Pasolini posa tal esment directament en lloc de la imatge inicial que Mazon traduïa amb la perdició («Il tombe et ne s'en doute pas, dans le délire qui le perde»). Doncs la follia esdevé cegant, «nella follia che l'acceca» (v. 385 P.) i correspon, de manera immediata, i més escaient, a la idea continguda en ὕπ' ἄφρονι λύμα: lluny de seguir de manera mecànica el francès de Mazon, Pasolini aquí, com en altres llocs⁶⁴⁵, ens restitueix un Èsquil potser més vívid.

Una altra vegada, el grec té una taca, μύσος, que vola entorn, πεπόταται, a l'home, amb tenebra, ἐπὶ κνέφας. Pasolini fa abstracta aquesta contaminació que esdevé, fonent la imatge amb la de la foscor, «la notte del suo male»; el volar es fa un «fiatare», reprenent, a través de l'esment de l'alè, la idea de la pudor de les Fúries⁶⁴⁶. La densitat del text continua: una veu gemegosa, πολύστονος φάτις (v. 380), anuncia una boira tenebrosa, δνοφεράν τιν' ἀχλὺν (v. 379), sobre la casa; és a dir que l'home, cegat, no s'adona de la ruïna

⁶⁴⁵ Cf., per exemple, sobre els vv. Ag. 1168 P., 1487 P., Cho. 245-48 P., 291 P., 315-16 P., 696-98 P., 985 P., 990 P., 1014 P., Eum. 22 P., 85-86, 194 P., 385 P., 468 P., 695 P., 744 P., 788 P., 835 P. El judici, negatiu, sobre la traducció ve de Degani 1979, després corregit per Albini 1979 i Fusillo 1996. cf. també, *infra* V, 11.

⁶⁴⁶ Sobre aquest tema, cf. *Eum.* 52 P., 130 P., 191 P., 788 P.

incombent, mentre que tothom⁶⁴⁷ ja la veu venir. En la versió italiana, Pasolini arrossega el concepte de boira fins al de la tempesta (una «nuée sombre» en Mazon), que amb una sinestèsia contundent es fa un «buio d'uragano» (v. 387 P.); la veu del poble, citada en la nota a peu de pàgina per Mazon és explicitada (v. 388 P.). El ritme, donat per l'anàfora de la coordinativa «e» (vv. 387 P. i 388 P.), ens repeteix la duresa d'aquest huracà. Ara, la imatge de la tempesta de les Erinies és molt significativa, perquè venia a Pasolini dels últims versos de les *Coèfores* (*Cho.* 1055 P.) i arriba, treballada per la seva sensibilitat poètica, fins al film *Appunti per un'Orestiade africana*⁶⁴⁸.

L'última parella estròfica no té efimni al mig i conclou el cant amb el tema del deure immutable i antic de les deesses. En Pasolini es pot subratllar l'èmfasi posada en el caràcter ineludible, del deure (cf. v. 397 P. i 405 P.) de les Fúries, ja des de l'*incipit*:

Così è: nel meccanismo
 del fine, nella memoria del male, 395
 siamo segno d'orrore, compiamo
 un disgustoso dovere [...]

La imatge del "mecanisme" no deixa lloc a imprecisió o a faltes en llur deure. Ara, d'una banda el grec tenia una sèrie d'aposisions εὐμήχανοι / δὲ καὶ τέλειοι κακῶν / τε μνήμονες Σεμναὶ / καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς (vv. 381-84): «enginyoses, tenaces, amb memòria dels crims»⁶⁴⁹ que Pasolini dissol, d'altra banda, però, en conserva la força, atès que εὐμήχανοι porta endins el sentit del mecanisme, i, sobretot, sent «Così è» (394 P.), potser, la millor manera de traduir el fortíssim Μένει γὰρ del *incipit*.

⁶⁴⁷ Mazon ho explica en nota: la veu gemegant és, per exemple, el poble d'Argo davant del palau dels Àtrides (*Ag.* 459-60).

⁶⁴⁸ Cf. sobre *Cho.* 1055 P. i Medda 2004, 118-23.

⁶⁴⁹ Riba.

La traducció segueix força lliberament l'original, amb l'inserció del tema del "signe", recurrent⁶⁵⁰, al v. 396 P. «siamo segno d'orrore», una vegada més amb la sensació de fàstic, «disgustoso dovere» (v. 397 P.). El deure serà reprès més enllà (al v. 405 P.), on es lliga amb el tema del poder:

Chi non si chinerà,
non tremerà, intendendo
questo dovere che fa 405
di noi mezzi della Morte,
col consenso di dio?
Antico è il nostro potere,
non intendiamo che resti
inutile, seppure abitiamo sotto la terra, 410
là dove è ignoto il sole!

Bàsicament en grec l'eix del discurs estava en el fet que les deesses, per la llei establerta per la Moira i ratificada pels déus, són venerades per part de tots els mortals, tenen un vell privilegi i respecte, tot i que llur lloc sigui sota terra.

En Pasolini, en canvi, es troba un paral·lelisme entre qui - i no s'especifica que es tracti de mortals -, retòricament, no entén llur deure (ningú) i elles que no entenen que es quedi inútil llur poder. Des de la complicació retòrica del passatge emergeix que el deure de les Fúries, que són eines de la Mort - personificada -, és paral·lel a llur poder, que és antic. En grec el tema del poder no es trobava, com tampoc el de la Mort, mentre que l'"entendre" ja estava en Mazon⁶⁵¹.

vv. 397-469 (=412-85 P.), Atena i la primera esticomítia amb el Cor i Orestes.

Després del terrible himne encadenador entra a l'escena Atena. Arriba des de l'Escamandre, on estava, tot just, prenent possessió de les terres que els Aqueus li van donar, i només en veure la nova companya de les Erínies s'extranya.

⁶⁵⁰ Sobre aquest tema cf. *Ag.* 5 P., 10 P., 314 P., *Cho.* 33 P., 432 P., 620 P., 903 P., 996, *Eum.* 306 P., 797 P. i *infra*, V, 444.

⁶⁵¹ Cf. la traducció de Mazon «Quel mortel puet donc entendre sans respecte ni tremblement la loi que m'a fixée la Parque et qu'ont ratifiée les dieux? A moi est réservé un antique apanage, et je ne suis pas dépourvue d'honneurs, pour avoir ma place sous terre, dans une nuit colse au soleil».

Demana, doncs, la identitat d'elles i del jove agafat a la seva estàtua. L'aspecte de les deesses no s'assembla a res que ja hagi vist enlloc; es calla, però, perquè no és gens just malparlar dels altres sense tenir-ne raó.

Comença llavors una esticomítia mesurada amb les Fúries que es presenten i comencen a fer valer llurs arguments i proposen a la dea que es faci arbitre del judici. Ella demana a Orestes de parlar: el jove conta la seva història, subratlla que ja s'ha purificat i porta com argument la venjança i que un déu, Apollo, va ser-ne responsable amb la seva ordre. L'heroi termina la seva *rhesis* lliurant-se a la dea.

Thomson⁶⁵², a la introducció de la seva edició de l'*Orestea*, remarca com la tasca de la dea consisteix en posar fi al barbarisme a la terra; ella, sense violència, imposarà el propòsit del seu pare sobre els agents del Fat. A més, l'estudiós subratlla l'actitud de la deessa que, serena i majestuosa reservada - molt diferent de l'apassionat Apollo -, escolta les Fúries amb cortès deferència i només quan elles comencen a defensar llur causa, farà servir un to més sever.

A les paraules de l'Atena pasoliniana s'escolta un ressò d'aquesta interpretació, atès que el seu lèxic resulta recercat i cortès alhora, en plena conformitat amb la idea de Thomson, com per exemple, al v. 427 P. «se non tremo, non celo però l'inquietudine» o bé al v. 424 P. «[...] in cui non ravviso forma di creature»⁶⁵³.

En general, hi ha un èmfasi especial - sovint es combina en políptoton - per part d'Atena en el tema de la justícia⁶⁵⁴, que les Fúries fan servir en resposta, defensiva, a Atena⁶⁵⁵. És veritat que en grec gairebé en tots els llocs hi compareix, insistent, la δίκη, que llavors entra a la traducció francesa; Pasolini, però, la introdueix de bell nou al v. 438 P. que tradueix φονεὺς γὰρ εἶναι

⁶⁵² Cf. Thomson 1966, I, 50-51.

⁶⁵³ S'ha d'afegir també la locució «Ma mi trovo a questo: [...]» del v. 496 P.

⁶⁵⁴ Cf. v. 427 P. «non è atto di giustizia, non è giudizio sereno», v. 443 P. «Tu mi vuoi sembrare troppo giusta...», v. 445 P. «non basta giurare perché la giustizia si attui», v. 452 P. «Se hai veramente fede nella giustizia», i, finalment en les paraules d'Orestes (v. 484 P.) «Se agii o no con giustizia, giudica con giustizia».

⁶⁵⁵ Cf. «Si è eletto a giustiziere di sua madre!» al v. 438 P., «nessuna angoscia al mondo lo giustifica!» (v. 440 P.) i en «Allora interroga, e giudica tu con giustizia!» (v. 446 P.).

μητρὸς ἠξιώσατο (v. 425), al v. 440 P. que correspondria a ποῦ γὰρ τοσοῦτο κέντρον ὡς μητροκτονεῖν; i al v. 427 P. pronunciat per Orestes la introduceix de nou respecte al francès que traduïa força anodinament «Ai-je tort ? ai-je eu raison ?» davant del grec on dominava la δίκη: σὺ δ' εἰ δικαίως εἶτε μὴ κρῖνον δίκην (v. 468).

A més, es pot afegir com és recurrent el tema de l'amor (v. 436 P. «la dov'ogni amore è interdetto»)⁶⁵⁶ i el de l'angoixa (v. 440 «nessuna angoscia al mondo lo giustifica!»)⁶⁵⁷, com també l'actitud que consisteix en fer més patètic el text quan es parla de la guerra: als vv. 457-58 ξὺν ᾧ σὺ Τροίαν ἄπολιν Ἰλίου πόλιν / ἔθηκας Orestes recorda com Atena ajudà a la guerra de Troia, fent de la ciutat d'Ilion "ja no una ciutat"; el grec, amb la *figura etimològica* ἄπολιν [...] πόλιν és molt fort perquè nega a la ciutat la seva realitat, fins i tot lingüística. Pasolini, passant de la traducció de Mazon, aquí una mica feble («à faire une cité de ruines de la cité des Troyens»), insereix la imatge dels morts, al capdavant els veritables protagonistes de cada guerra, «a fare / della città di troia una città di morti» (vv. 471-72 P.).

vv. 470-89 (= 486-505 P.), Atena: la institució del tribunal

La qüestió resulta massa greu perquè la jutgin els mortals i alhora l'agudeses del rencor és massa gran perquè Atena mateixa en sigui jutge. La dea, doncs, atesa la delicadesa de la situació - si rebutgés la requesta de les Fúries, aquestes contaminarien el sol de l'Attica -, decideix instituir un tribunal, constituït pels millors de la ciutat que ara mateix anirà a escollir, que s'ocupi de la sang escampada. Exhorta, llavors, cada bàndol a cridar testimoniatsges i indicis. La traducció és, una vegada més, influenciada per la interpretació de Thomson: la

⁶⁵⁶ Així les Fúries responen a la pregunta de Atena on terminarà llur fúria; cf, pel tema de l'amor, *infra*, V, 455-60.

⁶⁵⁷ A la pregunta de Atena sobre quina necessitat o quina ira empenyé Orestes a matar la seva mare, la corifeu respon amb una pregunta retòrica: «quin agulló pot punyir fins al matricidi?» (Riba). Sobre el tema de l'angoixa, cf. *infra*, V, 443.

institució del tribunal és el símbol d'un ordre nou, mentre que abans els crims eren punits sumàriament per sancions divines⁶⁵⁸.

Al principi de la seva *rhexis*, Atena diu clarament que el fet és massa gran per als mortals i tampoc ella mateixa es pot «prononcer sur des meurtres dictés par un courroux vengeur», οὐδὲ μὴν ἔμοι θεμῖς / φόνου διαιεῖν ὄξυμηνίτου δίκας (vv. 471-72). La motivació està en aquest ὄξυμηνίτος φόνος; Pasolini, en canvi, engendra una oposició diferent:

Se si considera per gli uomini difficile 486
decidere questa lite, anch'io esito
a giudicare un delitto suggerito da un dio.

El fet que l'assassinat "fos suggerit per un déu" no està ni en grec ni en Mazon; es treu del discurs d'abans d'Orestes (cf. v. 465=480 P.), però aquí sembla inserit justament per l'atmosfera interpretativa que la lectura de Thomson devia originar. El tribunal, per Pasolini, seguint el filòleg anglés, representa el passatge de la barbàrie a la democràcia, d'un món reglat pels déus a un altre reglat per la raó, i la raó aconseguida per l'home.

Aquest tribunal és per ell la «prima assemblea democratica della storia»⁶⁵⁹, tanmateix no ho és de veritat, en una perspectiva històrica i no interpretativa: els jutges no són pas elegits, ni l'Areopag és un tribunal democràtic⁶⁶⁰; Atena escull entre els millors de la ciutat (i.e. els aristòcrates). A la traducció, llavors, es nota com els termes que indiquen aquest "escolliment" d'Atena són rebaixats: al v. 483 δικαστὰς [...] αἰγουμένη («je vais ici faire choix de juges» a Mazon) és traduït amb «raccogliere dei giudizi» (v. 498 P.), l'escollir els millors,

⁶⁵⁸ Thomson 1966, I, 51: «the homicide has been punished summarly according to the penalties prescribed by divine sanction; henceforward he is to be tried before a jury of his fellow-men».

⁶⁵⁹ Cf. *Nota*, 1009.

⁶⁶⁰ Cf. Medda 2006, 115-16.

κρίνασα δ' ἀστῶν τῶν ἐμῶν τὰ βέλτατα (v. 487) esdevé «portando con me i migliori / della città» (vv. 503-04 P.).

A més, la dimensió temporal resulta subratllada, per exemple, en l'acumulació que Pasolini fa servir per indicar el futur: «avrà valore per l'infinito tempo futuro» (v. 500 P.), que correspon a εἰς ἅπαντ' [...] χρόνον del v. 484; com, després, el dia de l'institució del tribunal, és a dir, l'«oggi» (vv. 507 P., 514 P., 531 P., 587 P.) marcarà el procés de passatge a la nova societat democràtica (i cf. el «domani» del v. 588 P.)⁶⁶¹.

vv. 490-565 (= 506-81 P.), el segon estàsım.

Les Fúries canten llur inquietud davant de la possibilitat que llur presa, Orestes, se salvi. Si això passés, no hi hauria cap límit pels mortals en relació als crims de familiars (estrofa I); de fet, no essent-hi cap punició, els homes es demanaran l'un l'altre una fi a tals misèries (antístrofa I); ningú, doncs, cridarà la Justícia o el tro de les Erinies, ja que el casal de Justícia s'haurà enfonsat (estrofa II); el terror a vegades és bo i vigila els cors - el seny s'aprèn a força de constricció - sense terror, qui respectaria la Justícia? (antístrofa II); a la mesura els déus atorgan la victòria, ni a una vida anàrquica ni a una sotmesa a un despota (estrofa III); s'ha de venerar l'altar de la Justícia: el profit, impiadós, porta la fi. S'ha de respectar el pare i l'estranger (antístrofa III); qui és just no **es** perdrà, mentre l'audaç, com un naufrag, provarà l'angoixa de l'antena de la nau que es trenca (estrofa IV); ningú escoltarà els seus crits, el cel es riurà d'ell, no trobarà cap remei perquè la seva llarga ventura l'ha llançada contra l'escull de la Justícia, ningú el plorarà, ningú el veurà (antístrofa IV).

El cant, en general, resulta allunyar-se força de la traducció francesa de Mazon. Respecte al grec, en canvi, ocorre - com en altres llocs del text - que, tot i que la versió pasoliniana no sigui "ortodoxa", proposa tanmateix un text molt a prop de la força d'el d'Èsquil; una vegada admesa, això sí, la llibertat de donar-li una

⁶⁶¹ Cf. *infra*, sobre els v. 524 P.

interpretació ara "thomsoniana", ara específicament "pasoliniana". En general es veu, a nivell estilístic, una reducció fins a un to lapidari. Respecte al grec i a Mazon, Pasolini aquí eixuga i fa més solemne la dicció⁶⁶²: les Fúries semblen ara deixar de banda l'aspecte adhuc fastigós d'abans (cf. la pudor⁶⁶³, la crua descripció de com xuclen la sang⁶⁶⁴, etc.) per fer-se defensores de valors assenyats i rigorosos; Thomson, analitzant aquesta part del drama, afirmava la coincidència, de manera específica, dels principis aquí exposats (sobretot als vv. 525-31) amb els que proclamarà Atena als vv. 681-706, i la concordància, genèricament, amb les característiques que els Atenesos acordaven al Areòpag i, bàsicament, a llur democràcia⁶⁶⁵. Pasolini, llavors, sembla subratllar, més que Mazon, la característica gnòmica que ja es trobava al text grec.

Una vegada més, hi ha, per part de les Fúries, una insistència molt forta en el proclamar que el canvi que esdevindrà si Orestes se salva, és a dir la pèrdua del respecte a la Justícia conseqüent a la pèrdua del terror, es complirà ara mateix: l'adverbi «oggi» (v. 508 P) que tradueix el *vūv* de l'*incipit* (v. 490) es repeteix, després, altres dues vegades (v., 514 P., 531 P.), on no estava al text d'origen i fins i tot on hi ha un explícit ἐν χρόνῳ (v. 498, «dans l'avenir qui vient!» en Mazon). Per les Fúries de Pasolini l'eventual absolució d'Orestes - que passa per la institució de l'Areòpag - marcarà una pregona cesura entre el món d'abans i el futur, aquest "avui" és d'una importància cabdal: el canvi del món a la trilogia és el canvi del Món, i de l'Home i de la Societat, en un sentit universal. Més endavant, de fet, Atena, quan demana silenci per començar el debat, parlant de la llei que s'institueix, contraposa explícitament l'«oggi» (v. 586 P.) al «domani» (v. 587 P.).

La traducció, com es deia, s'allunya força de Mazon: en aquest cant, com resultava de Thomson, les Fúries posen ja la base de llur participació en la

⁶⁶² Cf., per exemple, els vv. 510-11 P., 531-32 P., 536-37 P., 560-61 P.

⁶⁶³ Cf. *Eum.* 52 P., 130 P., 179 P., 191 P., 788 P.

⁶⁶⁴ Cf., per exemple, els vv. 262 P. ss.

⁶⁶⁵ Cf. Thomson 1966, I, 53.

futura democràcia atenesa, és a dir, ja des d'ara prefiguren el nucli fonamental de la síntesi que tant Thomson com Pasolini llegien a la trilogia. Atesa la importància del cant per la construcció del sentit general, es nota a la traducció la tendència a "apropriar-se" del text"⁶⁶⁶. Ja el principi és diferent respecte al text d'origen:

Chi darà nuove
leggi se trionfa
oggi, qui, la causa
del matricidio?
Esemplio a ogni uomo 510
a non avere limiti?
Una furia filiale
di sangue, potrà
da oggi straripare.

En Èsquil hi havia una peremptòria afirmació (vv. 490-93 νῦν καταστροφαὶ νέων / θεσμίῳν, εἰ κρατή- / σει δίκη <τε> καὶ βλάβη / τοῦδε μητροκτόνου.) i una exclamació en Mazon («Ce jour verra donc l'avènement de lois nouvelles, si la cause – le crime – de ce parricide doit ici triompher!»). En Pasolini el principi, com els versos següents, esdevé una pregunta retòrica que no deixa cap espai a l'esperança (cf. v. 526 P.). A més, mentre que en grec "aquest matricida" (τοῦδε μητροκτόνου i amb el deíctic), tot i que genèricament, es referia a Orestes, en Pasolini es tracta, abstractament, del matricidi en general («la causa / del matricidio» vv. 508-09 P.), portant-nos fins a aquell nivell general i universal de sentit que el poeta vol atorgar, ara, al cant de les deesses. La pregunta que segueix, en comparació amb Mazon («A tous les mortels un si bel exploit va donner désormais le ton de licences permises»), restitueix el to lapidari del grec⁶⁶⁷ feta encara més senzilla a la frase nominal (vv. 510-11 P.): el concepte de

⁶⁶⁶ De fet, per la dicció densa de sentit, algunes parts del *Pilade* (el drama escrit per Pasolini entre el 1966 i el 1970 que devia constituir la prossecció ideal de la *Oresteia*) es poden assimilar a aquest cant.

⁶⁶⁷ Cf. Riba: «Aquesta feta acordarà tots els mortals amb la llicència».

la llicència és capgirat en el seu contrari, el del límit, anticipant des d'ara la idea de la mesura que es desenvoluparà més endavant (cf. vv. 525-37=542-54 P.).

El final de l'estrofa (πολλά δ' ἔτυμα παιδότηρωτα / πάθεα προσμένει τοκεῦ- / σιν μεταῦθις ἐν χρόνῳ, "molts vertaders dolors fets per els fills [...]), que es feia expressivament analític en Mazon («Mille bonnes blessures, taillées dans leur chair par leurs propres fils [...]), una vegada més, es densifica en Pasolini: la «furia filiale» d'una banda reprèn la idea, que es troba a tota la traducció, de la *figura etimològica* Fúries-fúria⁶⁶⁸, d'una altra, per la forta al·literació, prepara a la contundència de la imatge que es construeix a partir del vers següent amb l'*enjambement* «di sangue»; el verb «straripare», amb l'esment de l'"anar fora dels límits", juntament amb l'esment de l'«oggi» ho conclou tot. En grec la presència ἐν χρόνῳ (v. 498) marcava el moment de passatge entre el passat i el nou curs dels esdeveniments per les Erinies; en Pasolini tal demarcació retorna, quan ja en grec no hi era, a la traducció de l'antístrofa següent i de l'estrofa 2 (cf. vv. 526-27 per l'ús del futur i la sintaxi i vv. 531-32, més explícitament, amb «da oggi»). Com es veurà, Pasolini emfatitza que aquest passatge que s'està acomplint avui mateix i té una importància cabdal per la casa dels Àtrides, però sobretot per l'home en general, que és també el seu espectador o lector; la transformació d'aquesta societat, de fet, «avrà valore per l'*infinito* tempo futuro» (v. 500 P.).

Per la traducció de l'antístrofa es poden fer anàlogues observacions:

Le Erinni che accendono i rimorsi in cuore taceranno, da oggi. Consentiranno ogni odio. L'uomo vedendo i suoi simili	515
prede impotenti degli empi, non avrà più speranza: sarà irrisoria	520

⁶⁶⁸ Cf. *infra*, *Eum.* vv. 66 P., 129 P., 220 P., 432 P., 512 P., 737 P., 832 P., 834 P., 848 P., 944 P.

ogni ordinanza umana.

Hi ha la idea de l' "avui" com a demarcació cabdal entre passat i futur (v. 517 P.) i la forma lapidària porta fins a un sentit universal (v. 518 P.); es troba la falta d'esperança, és a dir la desesperació, així portant del sentit de la trilogia (v. 521 P.)⁶⁶⁹; i, potser cosa més remarcable, l'antístrofa es conclou amb una referència jurídica «*ordinanza umana*» que anticipa el debat sobre la institució de la democràcia, que per Pasolini constituïa el nucli principal de tota la història. No és casual, doncs, que el text dels vv. 522-23 P. sigui del tot autònom: el grec tenia ἄκεά τ' οὐ βέβαια τλά- / μων μάταν παρηγορεῖ, és a dir el discurs sobre els mortals que no troben un final a llurs mals es termina amb la imatge de l'infeliç que es consolarà amb remeis no segurs⁶⁷⁰; el discurs de Pasolini, en canvi, arriba fins a l'esfera de la norma civil que, ja des d'ara, les Fúries, amb llur futura assimilació, prefiguren.

El cant segueix:

Sarà vano chiamarci, nell'ora dell'angoscia, invocare Giustizia, al Trono delle Erinni! E saranno richiami di padri, di madri, colpiti da impunita ira, ché da oggi nel mondo la Giustizia è finita.	525 530
--	------------------------------------

Pasolini, d'altra banda, lliga la funció de les Erínies a la Justícia d'una manera una mica més emfatitzada respecte al text d'origen: a l'exclamació ὦ Δίκη, / ὦ θρόνοι τ' Ἐρινύων (vv. 511-12, «O Justice! ô trônes des Érinyes!») la *Dike* i les Fúries es troben a un mateix pla, articulat per la coordinació τε; mentre que els

⁶⁶⁹ Cf. *Ag.* 258 P., 441 P., 590 P., 840 P., 1022 P., 1165 P., 1210 P., 1321 P., *Cho.* 196 P., 293 P., 400 P., 1056 P.; *Eum.* 310 P., 372 P., 521 P., 578 P., 802 P., 843 P.

⁶⁷⁰ Cf. la traducció de Mazon «Les hommes iront alors se demander l'un a l'autre [...] où donc trouver une fin, une trêve à telles misères, et ne pourront, les malheureux, que se conseiller vainement des remèdes bien peu sûrs », i la de Riba «(els mesquins) s'aconsolaran debades amb remei no segurs».

versos pasolinians «invocare Giustizia, / al trono delle Erinni» (vv. 526-27 P.) testifiquen sintàcticament aquesta diferent percepció: la Justícia es troba *al* tro de les Erínies, són elles que l'administren. També més endavant, la traducció va en la mateixa direcció: als vv. 513 ss. es deia que ploraran així, amb l'exclamació precedent, «un père, une mère, victimes d'un sort inouï», puix que s'ensorra el casal de la Justícia (ταῦτά τις τάχ' ἄν πατήρ / ἢ τεκοῦσα νεοπαθῆς / οἴκτον οἰκτίσαιτ', ἐπει- / δὴ πίτνει δόμος δίκας), en Pasolini, en canvi, a part del plural que generalitza el sentit (pares, mares), es parla en lloc d'una sort nova, νεοπαθῆς, d'una «impunita» ira, que, per la noció del “punir”, ens remet al pla de l'administració de la justícia subratllat abans.

Al v. 525 P. l'angoixa és un tret pasolinià, havent Mazon «quand le sort frapperà» i es lliga amb la xarxa de referències que corre al llarg de tota la traducció⁶⁷¹.

Seguidament, el cant sobre a la Por:

È spesso la Paura	
un senso sacro,	
e deve stare dentro	535
l'anima a vigilarla.	
Niente rendi più esperti	
che conoscere il male.	
Che uomo, che città	
- se sotto il sole	540
niente fa paura -	
ha la giustizia il cuore?	

Mazon traduïa «Il est des cas où l'Effroi est utile» (v. 516 ἔσθ' ὅπου τὸ δεινὸν εὔ). El text de Pasolini se'n allunya en termes d'amplificació semàntica: l'esment del “sentit sacre” d'una banda es lliga a la idea del sentit, del signe, que Pasolini ha construït al llarg de tota la traducció⁶⁷², d'una altra forma l'interpretació pasoliniana. És a dir, la transformació de les Fúries deixarà a la societat aquest

⁶⁷¹ Cf. Ag. 13 P., 113 P., 453 P., 490 P., 670 P., 881 P., 894 P., 1188 P., 1244 P., 1344 P., 1509 P.; Cho. 93 P., 347 P., 503 P., 998 P. («ansia»); Eum. 138 P. («ansia»), 440 P., 525 P.

⁶⁷² Per la imatge del signe, cf. *infra*, V 444.

«senso sacro» que n'és l'essència. La síntesi que Pasolini busca al mite és, justament, «l'incontro e la compresenza del vecchio e del nuovo, a significare che la cosa sacra, una volta dissacrata, non viene meno»⁶⁷³.

Aquesta Por ha de seure a l'ànima: es nota, com passa sovint, una inversió respecte a Mazon, que aquí traduïa amb «vigilant gardien des cœurs» (v. 517 φρενῶν ἐπίσκοπον) i al v. 522 (καρδίαν ἀνα τρέων) amb «la crainte habite en son âme»; Pasolini posa ara «anima» i després «cuore».

Hi ha un altre passatge important, des dels vv. 519-29 ξυμφέρει / σωφρονεῖν ὑπὸ στένει i «il est bon d'apprendre à être sage à l'école de la douleur» fins a la màxima pasoliniana «Niente rende più esperti / che conoscere il male». Pel que fa a la *lexis* es reconeix el mateix to lapidari amb què Pasolini traduïa Ag. 177 (τὸν πάθει μάθος, «solo chi soffre sa», v. 197 P.) i des del punt de vista semàntic, es nota el lliscament des del pla ètic (l'ésser savi) fins a un pla de coneixement més genèric, com ja s'havia notat pel passatge de l'*Agamèmnon*⁶⁷⁴.

La secció d'aquest estàsिम en què la crítica més s'ha detingut és la traducció a l'estrofa III:

μήτ' ἀνάρχετον βίον	525
μήτε δεσποτούμενον	
αἰνέσης ·	
παντὶ μέσῳ τὸ κράτος θεὸς	
ᾧ πασεν, ἄλλ' ἄλλα δ' ἐφορεύει.	530
ξύμμετρον δ' ἔπος λέγω·	
δυσσεβίας μὲν ὕβρις τέκος	
ὡς ἐτύμως, ἐκ δ' ὑγιεί-	535
ας φρενῶν ὁ παμφίλος	
καὶ πολύευκτος ὄλβος.	

La tirannia è oscura,	
ma oscura	
è anche l'anarchia:	545
è al sentimento della	
misura che dio dà forza,	

⁶⁷³ Cf. Duflot 1993, 1474.

⁶⁷⁴ Cf. *infra*, sobre els vv. 197 P. ss.

vittoria sui contrari.

Non mi stanco di urlare:

l'angoscia nasce
dall'incoscienza,
nasce dalla coscienza
quella felicità,
ch'è la meta mortale.

550

Des del punt de vista lingüístic, al principi la llengua de Pasolini s'allunya per canvis de termes (i de sentit, òbviament), tot i que importants, mentre que, prosseguint, a partir del v. 529 construeix un text evidentment nou⁶⁷⁵.

Mazon traduïa «Ne consent pas plus à vivre dans l'anarchie que sous le despotisme», mentre que Pasolini, per començar, inverteix la posició dels termes *tirannia* i *anarchia*, evidentment per emfatitzar com a més despectiu el terme "tirannia". A més, el que en Mazon es mantenia en un pla, diguem-ne, ètic (el βίον grec, "vivre"), en Pasolini es fa, abans que tot, ontològicament veritat «la tirannia è oscura», amb l'afegit de l'adjectiu "fosc"; i es tracta d'un tret que pertoca l'interioritat existencial: el tema, ja preanunciat pel següent «sentimento» (v. 546 P.), continua als versos següents. Aquí Pasolini introdueix pregonament la seva interpretació de la trilogia: el coneixement s'adquireix per la tensió entre consciència i inconsciència⁶⁷⁶. La tirania, com també l'anarquia, resulten dos extrems que no duen enlloc. La solució és la síntesi, la mesura, la victòria sobre els dos contraris. I aquests dos tipus de poder estan lligats a la inconsciència que engendra angoixa; la meta, la felicitat està en la consciència, és a dir, en la mesura. El pla psicoanalític i existencial, coincideix de manera perfecta amb el polític⁶⁷⁷.

La conclusió moral i existencial "cridada" al v. 540 és represa i especificada, gràcies a la repetició fraseològica de «Non mi stanco di urlare»: el grec "dir" (v.

⁶⁷⁵ Cf. la traducció de Mazon, a partir dels vv. 529 ss. «Partout triomphe la mesure : c'est le privilège que lui ont octroyé les dieux, le seul qui restreigne leur pouvoir capricieux»

⁶⁷⁶ Cf. Ag. 975-1034 = 990-1061 P., vv. 995-1000=1014-22 P., i sobretot els vv. 1018-20 P.: «Il cuore che inconscio danza / alla coscienza del giusto e del vero, / prefigura sempre i fatti reali».

⁶⁷⁷ Cf. *infra*, V, 455-60.

531 ἔπος λέγω, eixamplat en v. 538 ἐς τὸ πᾶν δέ σοι λέγω) passa a ésser cridat. També la grafia amb majúscula («Adora», «Attento»), no justificada per cap puntuació sinó pel caràcter de norma ineludible que el poeta vol atorgar als imperatius, contribueix al to peremptòri del principi dels versos:

Non mi stanco di urlare: Adora	555
l'ara della Giustizia	
Attento a non	
calpestarla in nome	
di empie tentazioni!	
ne sarai punito: sola,	560
fatale conclusione.	
Rispetta chi ti ha dato	
la vita, le ragioni	
che fanno sacro l'ospite	
dentro la tua casa.	565

Aquí, una vegada més, retorna la idea de la conclusió fatal, única, la imatge de la falta d'esperança (cf. v. 526 P.); i també l'esment del «sacro» (cf. v. 534 P.). i, finalment, s'arriba a la conclusió del cant, a la última parella estròfica on les Fúries, mitjançant l'*exemplum* de l'acumulació de la riquesa a la nau i el consegüent naufragi, volen marcar l'ineludibilitat de llur ensenyament.

Pasolini no marca, com ha fet per tot el cant, la cesura entre estrofa i antístrofa i imprimeix tot seguit, com es veu, per motius de ritme que es fa concitat a mesura que la tragèdia del naufragi es desenvolupa en tot el seu horror:

Chi accetta il suo dovere, e sa	
essere giusto, non sarà infelice.	
È forte, e al male sopravvivrà.	
ma l'uomo fuori dalla legge accumula	
un carico di ricchezze, nemico della Giustizia,	570
nella sua nave ma fino al giorno in cui	
ammainerà le vele, preso dal terrore,	
davanti all'antenna che si schianta...	
Grida aiuto, allora, e nessuno l'ascolta,	
nel rombo furente della risacca:	575

ride il cielo su quell'uomo incosciente,
che non aveva previsto quell'ora,
disperato naufrago, tra montagne d'acqua.
La sua grande felicità d'una volta
l'ha massacrato sullo scoglio della Giustizia: 580
e muore là, senza nome, senza pianto.

El valor positiu que s'oposa al nucli negatiu tirania-anarquia-inconsciència-empietat és, doncs, el de la mesura-consciència-respecte; i ara és especificat encara més en la norma de l'acceptar el propi deure i en el saber ésser just.

La contraposició, forta, comença al v. 569 P. «Ma», tret, evidentment, de Mazon. Tot el que segueix, però, és molt original: hi ha el «terrore» que concretitza la «Paura», general, d'abans (v. 533 P.); el grec tenia πόνος, traduït per Mazon amb «angoisse», llavors, la idea d'engendrar una referència concreta amb el τὸ δεινὸν del v. 516 resulta nova. A més, després de la pausa suspensiva del v. 583 la imatge adquireix un ritme incalçant que, juntament amb la riquesa expressiva pasoliniana, ens restitueix tota la contundència del text grec: al v. 584 hi ha tot l'horror del crit no escoltat, subratllat per la inserció entre comes de l'adverbi «allora»; el vers següent és tot lliurat a la sensació fònica de la tempesta, al·literant, «nel rombo furente della risacca», on la violenta ressaca ja anticipa el desastre de l'escull. El cel riu “sobre” aquest home inconscient, on a la inconsciència s'ha de donar el sentit existencial que s'ha esmentat abans (cf. vv. 549 P. ss.): no havia previst aquest moment. I ara estalla tota la seva desgràcia que es concentra en un vers que és tota una aposició: en «disperato naufrago, tra montagne d'acqua» ressona el tema de la manca d'esperança⁶⁷⁸ de la solitud de l'home desgraciat, de la seva impotència davant de la monstruositat de la ruïna. Si es compara el francès de Mazon, «en proie à des maux sans remède, et impuissant a surmonter le flot» amb el grec [...] ἀμηχάνοις / δύαις λαπαδνὸν οὐδ' ὑπερθέοντ' ἄκραν (vv. 561-62), es veu que d'una banda a Èsquil hi eren els

⁶⁷⁸ Cf. Ag. 258 P., 441 P., 590 P., 840 P., 1022 P., 1165 P., 1210 P., 1321 P., Cho. 196 P., 293 P., 400 P., 1056 P.; Eum. 310 P., 372 P., 521 P., 578 P., 802 P., 843 P.

le norme che oggi si emanano: e il cui valore
perdurerà domani, a regolare sempre la giustizia

Els jutges són indicats per el deític τῶνδ', mentre que en Pasolini hi ha genèricament la regulació de la justícia⁶⁸⁰; una vegada més, al teatre, l'espectador modern devia percebre que el canvi de la societat ocorria allí mateix, sota els seus ulls, doncs, entre l'ahir i l'endemà: entre «oggi» (v. 587 P.) i «domani» i «per sempre» (v. 588 P.).

Ara, «compare Apollo»⁶⁸¹ com a testimoni per Orestes; Atena regula el debat que comença ara mateix, abans entre el Cor i Orestes (vv. 585-608=600-23 P.), després, quan Orestes demana ajuda al seu protector (vv. 609-13=624-28), entre Apollo i les Fúries (vv. 614-73=629-86 P.). Segueixen uns versos pronunciats per Atena, el Cor i Apollo, en què s'organitza la votació (vv. 974-80=687-93 P.) i, després, Atena pronuncia el discurs amb què institueix per a sempre el tribunal (vv. 681-710=694-722 P.).

Pasolini, almenys fins a la *rhexis* d'Atena, no sembla allunyar-se massa del text francès, tret d'algunes característiques que s'esmentaran. La interpretació global de la secció de versos explícitament segueix la de Thomson. Ara, el filòleg anglès subratlla⁶⁸² que les Erínies, fent bàsicament tres preguntes, *whether*, *how* i *why*, ja porten el debat, amb la qüestió sobre les circumstàncies i les motivacions de l'acte criminal, dins l'esfera humana. Després que Orestes admet tot i Apollo s'assumeix la seva defensa, no s'arriba a un argument decisiu fins a quan no es treu la qüestió de la filiació, patrilinear o matrilinear. Aquest és el punt crucial, i no obstant una última temptativa del Cor de contraposar-se, Atena es posarà, ella tota del pare, al costat d'Orestes. Comença així una nova era, «the reign o

⁶⁸⁰ Cf. Mazon: «il convient de faire silence et de laisser la cité tout entière entendre les lois qu'ici j'établis, pour durer à jamais, et, dès aujourd'hui, pour permettre à ces hommes de prononcer un juste arrêt».

⁶⁸¹ Així la nota escènica a Pasolini.

⁶⁸² Cf. Thomson 1966, I, 54-56.

the law has begun» (Thomson)⁶⁸³, el conflicte entre el costum tribal i el privilegi aristocràtic es resol en la democràcia; i el principi del mascle és el motor d'aquesta evolució social.

A la traducció, es deia, no hi ha, aparentment, moltes novetats: des del punt de vista estilístic es pot remarcar la recerca d'un lèxic força sec que es resol en la predilecció per la forma paratàctica⁶⁸⁴, el ressò del lèxic religiós⁶⁸⁵. Pel que fa als continguts, en canvi, la secció en què Orestes demana l'ajuda d'Apollo, resulta treballada per Pasolini de manera diferent:

Ἦδη σὺ μαρτύρησον· ἔξηγοῦ 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.

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!⁶⁸⁶

La actitud del jove resulta molt més dubtosa i espantada que en el text d'origen, marcada formalment per l'ús de la pausa suspensiva dues vegades. L'Orestes pasolinià ja no crida a testimoni el déu, sinó que, tot i que el déu assoleixi aquesta funció a l'escena («tu sei qui testimone»), s'espera («Aspetto da te») d'entendre el que ell mateix ha fet. Aquest venjador apareix com perdut: ja no “sap entendre el que va fer”, no només es troba dubtós si ho ha fet o no amb justícia, com deia el text grec. És possible que es trobi en la condició existencial

⁶⁸³ Cf. Thomson 1966, I, 54-56.

⁶⁸⁴ Cf., per exemple, el v. 607 P. «Ho afferrato la spada, l'ho colpita alla gola», v. 617 P. «Ha ucciso il suo sposo, ha ucciso mio padre», v. 692 P. «Abbiamo parlato, avete ascoltato.», v. 733 P. «Gli dèi antichi, gli dèi giovani: nessuno».

⁶⁸⁵ Cf. vv. 668-69 P. «A quali cittadini *tabernacoli* potrà sacrificare? / Che *sacro ordine* gli presterà l'acqua lustrale?»

⁶⁸⁶ Cf. Mazon: «A toi de témoigner. Éclare-moi, Apollon : l'ai-je tuée justement ? Le ait 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».

Né l'anarchia né la dittatura
 vi stiano mai di fronte, cittadini: 710
 ma l'autorità non sia del tutto bandita:
 nessuno fa il suo dovere, senza qualche paura.
 Se voi rispetterete questo ordine sempre
 vivrete sereni nel cerchio delle vostre mura,
 come nessun altro popolo al mondo. 715
 Questa assemblea che oggi istituisco
 resterà incorrotta, venerata, pura
 a vegliare sopra la pace del paese.
 È questo il mio augurio, cittadini,
 anche per il futuro. Adesso alzatevi, 720
 portate il vostro voto, e giudicate
 leali al vostro nuovo giuramento.

En Pasolini el τὸ δεινὸν, que al segon estàsım (v. 516) traduïa amb «Paura» (v. 593 P.), ja ha esdevingut la «autorità», tot i que al vers següent hi sigui encara la por. La transformació és important: com a d'altres llocs (cf. aquí mateix v. 697 P. «avrà diritto», v. 707 P. «norme civili», també però abans v. 528 «ordinanza umana», v. 587 P. «norme»), el ressonar d'aquest lèxic jurídic és el signe del prisma "jurídic-civil" amb què Pasolini llegeix la trilogia.

A més, el v. 715 P. «come nessun altro popolo al mondo» es repetirà al v. 859, on Atena descriu a les Fúries els honors que gaudiran a la seva ciutat; hi ha la voluntat, a les paraules de la dea, d'acordar al poble d'Atenas l'excel·lència que la transformació que ara mateix s'està fent li atorgarà. Ara, deixant de banda el problema exegetíc de si aquesta Atenas és o no la Atenas d'Èsquil, és clar que a la Siracusa del 1960, quan es recitava - a la tarda i a nit - aquesta traducció de Pasolini, tal Atenas, tal poble al qual la dea atorgava el privilegi d'ésser com cap altre poble al món, coincidïa amb la mateixa gent que havia acudit a l'espectacle i amb la societat en general, universalment: aquesta de la síntesi pasoliniana és una Atena encara més ideal que la d'Èsquil, i, doncs, al text no trobem, per exemple, el v. 703 οὐτ' ἐν Σκύθησιν οὔτε Πέλοπος ἐν τόποις, que especificava,

justament, que «vous aurez [...] tel qu'aucun peuple n'en possède, ni en Scythie ni sur le sol de Pélops».

L'assemblea es quedarà «incorrotta, venerata, pura / a vegliare sopra la pace del paese» (vv. 717-18 P.). En grec no hi havia l'esment de la "pau" (vv. 705-06 εὐδόντων ὕπερ / ἐγρηγορὸς φρούρημα γῆς καθίσταμαι, més aviat el Consell es quedava «pour garder, toujours en éveil, la cité endormie», Mazon) que, llavors, Pasolini introdueix autonòment. Com ja s'ha senyalat pel que feia al primer estàsिम de l'*Agamèmnon*, en Èsquil no hi ha, al capdavall, una condemna *tout court* de la guerra, mentre que en Pasolini sí i, de manera contundent, n' emergeix la seva monstruositat sense sentit. Aquí, just quan ens apropem a la famosa defensa, per part d'Atena, de la guerra externa en contraposició a la interna (vv. 864-66=864-69 P.), el poeta italià projecta en el futur de la ciutat ideal el valor de la pau: « vegliare sopra la pace del paese» (v. 718 P.) esdevé el carrec de la assemblea; mentre que en grec era el de «garder, toujours en éveil, la cité endormie» (vv. 705-06).

vv. 711-77 (=723-75 P.), l'últim debat i la votació: Orestes és absolt.

Les Fúries, vam veure, mentre que rebatien amb força els arguments d'Apolló, no poden res, en definitiva, contra el tema de la preeminència del mascle en la generació del fill. Això, en la perspectiva pasoliniana, es lligava també, com en Thomson, al debat sobre el passatge del matriarcat al patriarcat i a les tesis de Bachofen⁶⁸⁸. Ara, tot això suggeria la lectura - una mica massa estricta per al ventall de sentits que la trilogia esquilea amaga - de l'oposició déus joves (Apolló i Atena) *versus* divinitats ancestrals (les Fúries).

En la secció de versos en què les Fúries proven una altra vegada de contraposar-se a Apolló, Pasolini insisteix sobre aquest punt. Abans que tot no són traduïts els vv. 723-30, en què s'esmenta, de manera segurament difícil d'entendre per

⁶⁸⁸ Cf. *infra*, introducció, v.

un públic modern, la història d'Admet; tot i que Pasolini conservi l'esment d'Ixíon (v. 718=730 P.), el diàleg, fet més curt, posa en relleu l'oposició vell/nou:

Tu deridi, giovane dio, la nostra vecchiezza: 735
ma io voglio ascoltare la sentenza,
prima di infuriarmi contro questa gente.

Atena ara proclama el seu vot per Orestes, justificant la seva preferència per l'home: «Sono tutta, e con tutto il cuore, per l'uomo: / vergine sto dalla parte del padre» (vv. 741-42 P.); respecte al text francès hi ha molt més força («Mon cœur toujours – jusqu'à l'hymen du moins – est tout acquis à l'homme : sans réserve je suis pour le père»), donada sobretot pel ritme que aïlla en *enjambement* al v. 742 P. «vergine». Per això la dea no té massa en compte la sort d'una dona que havia matat el marit, guardià de la casa:

οὕτω γυναικὸς οὐ προτιμήσω μόρον 739
ἄνδρα κτανούσης δωμάτων ἐπίσκοπον

Per questo non posso indignarmi 743
al destino di morte di una donna,
che aveva assassinato il suo sposo.

Si es compara la versió de Mazon («Dès lors je n'aurai pas d'égard particulier pour la mort d'une femme qui avait tué l'epoux gardien de son foyer»), s'aprecia que Pasolini retorni al text la idea del destí (μόρον), que, d'un "destí de dona" (γυναικὸς μόρον), però, passa a ésser un «destino *di morte* di una donna», fent l'expressió més connotada per la mort incombent que sempre ha estat a dalt de la terrible reina. L'element de "guardar la casa" és deixat de banda com accessori i només es queda l'assassinat del marit.

Les Erínies es veuen perdudes i vacil·len. Invoquen llur mare, la Nit, perquè miri el que està passant, v. 745 ὦ Νύξ μέλαινα μητερ, ἄρ' ὀρᾶς τάδε; («O sombre Nuit, ma mère, vois-tu ce qui se passe?»); en Pasolini la pregunta que invita la mare a mirar, es fa un explícit tremor: «O Notte, nera madre mia, non

mi vedi tremare?» (v. 750 P.). El vers és tot lliurat a l'al·literació en nasal començada per l'adjectiu «nera» i continuada pel possessiu «mia», afegit per Pasolini; pel que fa al tremor, la tragèdia començava sota el seu signe: la sacerdotessa d'Apollo tremolava en veure les Fúries en el temple del déu (v. 37 P.), després era Orestes qui era definit per elles «creatura tremante» (v. 326 P.); a més, hauria de tremolar l'home davant del respecte que elles inspiren (v. 404 P.) i Atena mateixa veient-les per primera vegada es posava a tremolar (v. 427 P.). Ara, escoltant el vot de la dea, són fatalment elles mateixes qui pateixen de la inquietud que suscitaven. Llur síntesi ja comença. No és casual, doncs, que poc endavant, a la pregunta d'Orestes si serà justiciat o si encara veurà la llum (v. 746), elles responen amb l'afirmació ἡμῖν γὰρ ἔρρειν, ἢ πρόσω τιμὰς νέμειν (v. 747), que Mazon traduïa amb una pregunta retòrica «Devrons-nous disparaître ou garder nos honneurs?»; en Pasolini, en canvi, tot això ja resulta connotat per la síntesi que ocurrerà: «Per noi è la fine, o l'inizio di un culto immortale» (v. 752 P.). És clar que aquest «culto immortale» és el que serà instituït al final de la tràgedia, quan les Erinies es faran “Eumènides”, mentre que en grec elles estarien demanant més aviat de llur culte “tradicional”, és a dir, com a venjadores de la sang familiar.

Apollo exhorta a contar bé els vots (vv. 748-51=753-56 P.) i finalment Atena proclama l'absolució d'Orestes (vv. 752-53=757-58 P.): «Quest'uomo è assolto dalla sua colpa: / i voti, per lui e contro di lui sono pari». L'absolució que en grec alliberava el jove, concretament, de l'acusació del crim de sang, αἵματος δίκην (v. 752), en Pasolini esdevé un alliberament no només judicial, sinó també en la perspectiva psicoanalítica i existencial, és absolt de la seva culpa.

Al versos 754-77 (=759-75 P.) Orestes es lliura a la seva joia, jura pau eterna a aquest poble, i desitjant salvació i victòria surt d'escena. Són les últimes paraules del jove a la trilogia:

καὶ χαῖρε, καὶ σὺ καὶ πολιissoῦχος λεώς 775
πάλαισμ' ἄφυκτον τοῖς ἐναντίοις ἔχοις

σωτήριόν τε καὶ δορὸς νικηφόρον.

E ora, addio! E che la tua gente, sempre, 773
alla protezione delle tue armi,
conosca solo la salvezza e la vittoria!

D'una banda es nota la generalització, ja esmentada abans, amb què Pasolini tracta els versos que massa insistien sobre la realitat – tot i que idealitzada a Èsquil – d'Atenas i del poble atenès; ben mirat, aquesta caracterització estava a Mazon i no en grec: el v. 775, per exemple, καὶ χαῖρε, καὶ σὺ καὶ πολιissoῦχος λεώς és traduït amb «Adieu donc ! adieu, Pallas, adieu peuple d'Athènes, puissent [...]», mentre que en grec no figuraven ni Pallas ni Atenas.

Sobretot, però, es nota el canvi de perspectiva en el que segueix; l'Orestes esquileu, després d'haver saludat Atena i el poble que guarda la seva ciutat, desitjava, amb una metàfora treta del gimnàs, que la seva presa (la d'Atena, πάλαισμ'), que no es pot fugir (ἄφυκτον) per als enemics (τοῖς ἐναντίοις), porti (ἔχοις) salvació (σωτήριόν) i victòria a la guerra (metonímicament, δορὸς νικηφόρον). Mazon traduïa «puissent tes attaques, irrésistibles à tes ennemis, sauver ta ville et glorifier tes armes!». Allò que diu l'Orestes pasolinià és força diferent⁶⁸⁹: no hi ha ni la força ofensiva (l'atac de Mazon, la presa del grec), sinó més aviat la protecció; i la guerra és omesa, quedant-se només la idea de la victòria. Com passava abans, els esments massa explícits relativament a la guerra resulten rebaixats.

vv. 778-915 (=776-919 P.), el *kommos*: Atena i les Fúries

Orestes ha sortit d'escena, on romandran, ara i fins al final, les Fúries i Atena. Per tres vegades les trobem, hostils, que canten contra la ciutat que les deshonora; mentre que Atena prova de convèncer-les de canviar d'actitud i a quedar-se com a deesses justes. Hi ha, llavors, amb gradacions de violència i d'arguments diferents, un cant de les Fúries i un consegüent discurs d'Atena; la

⁶⁸⁹ La construcció “a això...coneguis només això altre” resulta una mica obscura en italià.

tossudeses d'elles és marcat per llur repetir després de cada discurs d'Atena el mateix cant d'abans, cosa per la qual la progressió vers la síntesi final es configura com lenta i difícil.

Primer cant de les Fúries (vv. 778-93=776-93 P.), primer discurs d'Atena (794-807=794-807)

Ah, giovani dèi,
straziate
le tradizioni, rubate ciò ch'è mio!
Ma io, misera, ora, e
degradata, a questa terra, 780
ah, io, io, farò vedere
che dolore, che ira!
Ogni goccia caduta
dal mio cuore
per terra, sarà veleno: e una 785
lebbra sui germogli, sui figli,
dilagherà, Giustizia! e tutto
sarà una sola putrefatta piaga
Io piango! Ma devo agire!
Questa città, devo atterrirarla! 790
Hanno patito, ah quanto
patito, le infelici figlie
della Notte, le figlie ferite!

La principal característica d'aquest cant, en termes de traducció, està al ritme; les pauses de puntuació, les repeticions («io, io»), les al·literacions («straziate [...] tradizioni», «lebbra sui germogli, sui figli», «putrefatta piaga / Io piango») marquen el fluir del pensament, que es fa sempre més concitat fins a esclatar en «Giustizia!»; i poc després, amb un procediment anàleg, més dens, fins a «Io piango!». Mentre que Mazon traduïa «Vengeance ! Vengeance !», Pasolini restitueix, justament, el ὦ Δίκαι del v. 785 («Giustizia», v. 788 P.)

Retorna la idea de la repugnança de les Fúries, però ben mirat, en grec es tracta del tema, lligat al ritual i convencional, del μίαισμα tret per una maledicció, són les βροτοφθόρους κηλίδας (v. 787, «plagues homeieres» en Riba i «plaie

meurtière» en Mazon). En Pasolini «sarà una sola putrefatta piaga» (v. 788 P.) sembla relacionar-se, per la idea repugnant de la putrefacció (cf. v. 52 P. «putrido fiato»), no tan sols amb la maledicció per la terra, sinó també amb l'aspecte fastigós de les Erínies⁶⁹⁰.

Una vegada més, en conclusió, el ritme: l'al·literació de “germogli-figli” és represa i passa a elles, «infelici figlie [...] figlie ferite».

Atena, amb el to serè i urbà que li pertoca des de la seva primera aparició a l'escena⁶⁹¹, respon amb tres arguments fonamentals, «no esteu vençudes; no feu mal al país; us ofereixo ací un sojorn honorable»⁶⁹²

Statemi ad ascoltare, non piangete così!
Voi non siete vinte. Ha dato il giudizio, 795
voti pari: la verità non ferisce,
dio ha mostrato limpidi i segni
della sua volontà [...]

D'una banda el discurs es fa més lapidari, com, per exemple, en «la verità non ferisce» en comparació a «pour satisfaire la vérité, non pour vous humilier» de Mazon; d'una altra es veu l'univers expressiu de Pasolini amb els “signes” amb què el déu demonstra la seva voluntat (v. 797 P., «limpidi i segni» per «d'éclatants témoignages» de Mazon).

La descripció de la contaminació de les deesses es molt “pasoliniana”:

no, non fate cadere le vostre lacrime 801
di dee nemiche, la disperata infezione
che brucia ogni germe, cancella la vita!
Io vi offro, come richiede la giustizia,
qui, una sede, dove, con giustizia, abitate: 805
sedute sui seggi lucenti dei vostri altari
riceverete ogni debito onore in questa città.

L'Atena d'Èsquil constatava que elles volien “vomitar sobre aquesta terra una greu ira” (v. 800, ὑμεῖς δ' ἐμεῖτε τῆδε γῆ βαρὺν κότον), i les invitava, doncs, a

⁶⁹⁰ Cf. sobre la pudor de les Fúries, els vv. 52 P., 130 P., 179 P., 191 P.

⁶⁹¹ Cf. *infra* sobre els vv. 412 P. ss.

⁶⁹² Així sintetitza Riba en nota a peu de pàgina.

estar-s'en (v. 801 σκέψασθε) i a no estar irades (μη θυμοῦσθε), a no fer estèril el sòl degotant dels seus llavis divins una escuma salvatge que devora tot germen. Pasolini tradueix conservant el sentit dels termes, desenvolupant, però, alhora unes imatges una mica diferents. Potser per influència de la cèlebre descripció al principi del drama on les Fúries degoten dels ulls «gocce di cancrena» (v. 53 P.), el degotar no ve dels llavis sinó dels ulls, es tracta de «lacrime» (v. 801 P.), la contaminació és «disperata infezione»⁶⁹³, i l'esclat final «cancella la vita!» (v. 803 P.) és un afegit tot pasolinià. A més, respecte a Mazon, on al final no hi ha cap traça de justícia, en Pasolini el tema sembla ésser volgudament subratllat per la repetició de «giustizia», dues vegades en dos versos. Evidentment el canvi que Atena comença a prospectar a les deesses és ja emmarcat dins l'esfera de la justícia, com, d'altra banda, es llegia també a Èsquil (v. 805 ἔδρας τε καὶ κευθμῶνας ἐνδίκους χθονός).

Les Fúries responen a Atena cantant el mateix cant d'abans (vv. 778-93=776-93 P, «Ah, giovani dèi / straziate [...]»), fent com si la dea no hagués parlat; a ella, llavors, pertoca insistir i parla per una altra desena de versos.

Elles canten el mateix; segon discurs d'Atena (vv. 824-36=826-39 P.)

Quan les Fúries terminen llur plany, Atena fa un altre parlament, en què torna a proposar bàsicament les idees del primer, afegint-hi, però, el suggeriment amagat que podria ella respondre a llur violència amb la mateixa violència. A nivell lingüístic, doncs, la dicció és una mica més concitada. En Pasolini es nota el recurs a l'exclamació i a l'especificació de les imatges que segueix la mateixa estructura expressiva del parlament d'abans:

[...]

La vostra bocca furibonda non vomiti 832
 su questo suolo parole il cui solo suono
 è distruzione, è morte! Frenate il furore
 dell'onda nera dell'ira, pensate che qui

⁶⁹³ Cf. *infra*, V, 443.

dove v'offro asilo, avrete solo onore!

[...]

A la primera part el ritme (aquí donat pels enjambements i per l'absència de pauses de puntuació) i l'al·literació (cf. «su questo suolo parole il cui solo suono», «Frenate il furore», «l'onda nera dell'ira») porten a un esclat final (en *climax*, «è distruzione, è morte!»), on l'últim terme és afegit per Pasolini⁶⁹⁴. L'insistència en els termes del “furor” («bocca furibonda», «furore») i després en la “ira”, a part de reprendre el joc etimològic de les “Fúries-furentes”⁶⁹⁵, matisa el discurs d'Atena amb més violència. La imatge del “vomit”, que aquí en grec no hi era (cf. v. 830 μη 'κβάλης, «ne lance pas» en Mazon), és de tota manera represa del v. 800 ἐ<μεῖ>τε, que Mazon traduïa amb «cracher», i que Pasolini, en canvi, deixava de banda, posant un més genèric «non fate cadere le vostre lacrime» (v. 801 P.). A més, pel que fa a la imatge de l'«onda nera dell'ira», que correspondria al grec κοῖμα κελαινοῦ κύματος πικρὸν μένος (v. 832 “la força amarga de la negra onada”) Pasolini s'apropa al text d'Èsquil molt més que el francès de Mazon, «la fougue amère de ce noir flux de haine».

Al final del parlament, mentre que abans Atena ofería a les deesses, genèricament, cada honor degut (v. 807 P.), ara especifica aquest honor, que consisteix en tenir les primícies d'aquesta terra, en les festes pels neixements i per les noces (vv. 837-39 P.).

El segon cant d'elles (vv. 837-46=840-49 P.) i el tercer discurs d'Atena (vv. 847-69=850-73 P.)

Io patire questo, ah! Io,	840
col mio rango divino, io	
qui, impura, nel fango!	
Io spiro disperazione,	
solo, e ira:	
ah, aiuto!	845

⁶⁹⁴ Cf. també l'afegit, amb procediment anàleg, de «cancella la vita» al v. 803 P.

⁶⁹⁵ Cf. *Eum.* vv. 66 P., 129 P., 220 P., 432 P., 512 P., 737 P., 848 P., 944 P.

Che male mi strazia la carne, che
male? Ascolta, Madre,
Notte, la nostra furia: gli dèi
ci negano gli antichi diritti!

El cant de les Fúries, com ocorria pels parlaments d'Atena, reprèn el que s'ha cantat abans, en els temes i en la forma. El «patire», el «straziare», la «ira» (cf., respectivament, v. 791 P., v. 777 P., v. 782 P.)⁶⁹⁶ ja estaven a l'altre cant i ara es repeteixen amb més especificació. Retorna, també, la insistència en el pronom personal «io» (cf. v. 781 P. «ah, io, io,», v. 789 P. «Io piango»). Respecte al text d'origen hom pot notar d'una banda el passatge de la “colera” i de la “venjança” de Mazon («je ne respire que colère et vengeance») fins a la «disperazione» i la «ira»: Pasolini manté alguna cosa de l'estructura sintàctica del francès («je ne ...que ...») amb aquest «solo» en posició emfàtica, però hi insereix de bell nou la imatge de l'“espigar”, ja senyalada al llarg de la trilogia pel que fa a l'esperit diví⁶⁹⁷. Més endavant, amb el ritme fet incalçant pels *enjambements* (vv. 846-47 P. «che / male?», vv. 847-48 P. «Madre, / Notte»), s'arriba a la «nostra furia», el tret fonamental que caracteritza de les Erínies, i a llur revindicació, és a dir els «antichi diritti».

Atena, una vegada més, amb paciència, respon a les Erínies. Després d'haver reconegut el respecte escaient-li per llur vellesa, declara, però, que ella té el do de la raó (v. 852 P., al·literant, «a me *dio* ha *dato il dono della ragione*», cf. v. 850 φρονεῖν, i «quelque sagesse» en Mazon). Passa, llavors, a descriure els honors que rebrien si es quedessin a la seva ciutat; les invita a no suscitar discòrdies, «que l'urc que inspirin als atenesos serveixi per a adquirir glòria en guerres contra l'estranger, no per a destroçar-se en lluites civils»⁶⁹⁸.

σὺ δ' ἐν τόποισι τοῖς ἐμοῖσι μὴ βάλῃς

⁶⁹⁶ Aquí són indicades les referències relatives a la primera vegada que les Fúries cantaven els versos; el cant, és a dir, ocupa els vv. 778-93 i els vv. 808-23 del text grec, i els vv. 776-93 i els vv. 808-25 del text de Pasolini.

⁶⁹⁷ Cf. Ag. 1098 P., 1208 P., Cho. 930 P., 1047 P., Eum. 843 P., 864 P., 927 P. i *infra*, V, 445.

⁶⁹⁸ Així Riba en nota a peu de pàgina.

μήθ' αἱματηρὰς θηγάνας, σπλάγχνων βλάβας
νέων, αἰνοῖς ἐμμανεῖς θυμώμασιν, 860
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·

E voi, allora, in questa terra che io amo, 860
non porterete le vostre ossessioni di sangue,
che esaltano i cuori dei giovani, e senza
neanche la dolcezza che agli ubriachi dà il vino:
non soffierete nei miei cittadini un ardente
spirito di morte, come nelle lotte dei galli, 865
fratelli contro fratelli, i petti invasi
da un gusto atroce di farsi a bradelli!
Basta la guerra contro i nemici esterni
a soddisfare un lecito desiderio di gloria!
Non serve azzuffarsi dentro una stessa gabbia! 870
Ecco le norme della vostra esistenza con noi.
Farete il bene, lo riceverete, sarete sante,
in questa mia terra tanto cara al cielo.

El passatge és molt important perquè porta Pasolini a confrontar-se amb la idea que Èsquil aquí desenvolupava sobre la guerra. En grec, després de la condemna de la lluita interna, la guerra a l'estranger és desitjada: θυραῖος ἔστω πόλεμος, οὐ μόλις παρών, / ἐν ᾧ τις ἔσται δεινὸς εὐκλείας ἔρωσ (Riba: «Vingui la guerra estrangera, sense cap feina a l'abast d'aquell en qui hi ha un viu daler de fama»; Mazon: «Vienne la guerre étrangère, toujours à la portée de ceux qu'anime un fervent désir de vraie gloire»), mentre que en Pasolini el to d'entrada «Basta la guerra [...]» és més aviat limitatiu i la guerra a l'estranger, matisada com «la guerra contro i nemici esterni», sembla més com una guerra “de defensa”, feta per defendre's contra els “enemics”, que no pas una legítima guerra portada a l'estranger pel desig de glòria, com deia Èsquil.

Ara, retornant als versos precedents, en què es deplora la discòrdia interna, es veu que en Pasolini, en aquesta hipotètica ciutat on hi regni l'urc de les Erinies,

s'hi troben els trets que connoten l'esfera conceptual de les Fúries i del món barbàric que se sobrepassarà amb la síntesi de les deesses: l'obsessió de sang i l'atrocitat. No cal senyalar que es tracta d'elements del tot originals.

Una vegada més, la traducció partint del francès de Mazon l'elabora de manera autònoma. Atena pretenia que les Erínies, en els seus ciutadans (ἐν τοῖς ἔμοις ἀστοῖσιν), no implantessin (ἰδρούσης) una discòrdia intestina (metonímicament Ἄρη ἐμφύλιόν) i una audàcia (θρασύν) mútua (πρὸς ἀλλήλους). Pasolini deu molt a Mazon - la imatge del bufar mort i la del germà contra el germà - que traduïa eixamplant el sentit del grec: «et mettre en eux cette soif de meurtre qui lance frères contre frères, en leur soufflant mutuelle audace», però, en definitiva, el poeta italià construeix un text original, on el buf de mort es fa "ardent" i la lluita dels germans és connotada per un «gusto atroce di farsi a brandelli» (v. 867 P.), que concretitza la matança de la guerra: la presència del "gust", irònicament en subratlla la grotesca manca de sentit. Aquests versos, de manera immediata, remetent per llur al cru realisme e les imatges de repertori de la guerra del Biafra, amb què el poeta italià pensava de significar la guerra troiana, que és totes les guerres, al film *Appunti per un'Orestide africana*⁶⁹⁹.

Elles canten el mateix (vv. 870-77=874-83 P.), quart parlament d'Atena:

Les Fúries, tossudes, repeteixen llur cant d'abans («Io patire questo, ah! [...]»), i Atena, per la quarta vegada, prova de convèncer-les a que es quedin, pacífiques, a la seva ciutat. La dea comença a treure del camp el discurs que elles, velles, han estat bandides per ella, divinitat jove; si tenen com a sacra la majestat de Persuasió, restaran a Atenas, en cas contrari, que no llencin llur odi sobre el seu poble.

La Persuasió del grec esdevé en Pasolini la «Verità» i els elements negatius propis de les Fúries resumits en un únic vers (v. 889 μῆνιν τιν' ἢ κότον τιν' ἢ

⁶⁹⁹ Sobre el tema de la guerra, cf. el coment al primer estàsim de l'*Agamèmnon* i *infra*, V, 452-55.

βλάβην) es fan «ira, odio, empietà» (v. 892 P.), posats en conjunt, en *enjambement*, al vers seguënt «rovina del mio popolo» (v. 893 P.).

Finalment, les Fúries comencen a cedir demanant on seria llur seu (v. 892=896 P.); després d'una breu esticomítia en què Atena ratifica el nou objecte de protecció de les Erínies (la prosperitat de la casa), l'eina de manteniment del poder (donar fortuna a qui les honorarà), i el temps (l'eternitat), elles rebutjen llur odi (v. 900). Llavors demanen a Atena què han de cantar sobre el seu país, i així es passa a l'estàsim final.

A la traducció de Pasolini es pot senyalar d'una banda com l'eina de manteniment del poder de les Erínies és «Amerò solo chi ti sarà fedele» (v. 901 P.), retornant, doncs, al tema de l'Amor que corre al llarg de tota la trilogia⁷⁰⁰, d'una altra, com el v.900, crucial a la tràgedia, és traduït amb «Mi possiedi: rifiuto il mio furore» (v. 904 P., cf. el grec θέλξειν μ' ἔουκας καὶ μεθίσταμαι κότου, «Tu charmes mon courroux : je renonce à ma haine»): el rebuig és alhora lingüístic i ontològic, ja no es diran mai més “Fúries” perquè ja no seran furioses, com van estar per tot el drama⁷⁰¹.

La pregària d'Atena comença a dibuixar més explícitament el sentit que Pasolini donava a la trilogia, sobretot pel que fa al primer vers, que respon directament a la pregunta de les Erínies sobre què, concretament, cantar per la terra: «Che vi regni l'armonia della potenza» (v. 907 P.), respon la dea. En grec el text era una mica difícil, ὅποια νίκης μὴ κακῆς ἐπίσκοπα (v. 902) i Mazon explicava que es tractava d'una victòria que no pertany només a un dels bàndols, és a dir, de la concòrdia, mentre que en el sintagma «armonia della potenza» hi entra molt més.

Pel que segueix, la traducció resulta força a prop de l'original; recobra un to nou quan les paraules d'Atena esmenten la gent del poble: els vv. 911-12 στέργω γάρ, ἀνδρὸς φυτυποίμενος δίκην, / τὸ τῶν δικαίων τῶνδ' ἀπένθητον γένος /

⁷⁰⁰ Cf. *infra*, V, 451-52.

⁷⁰¹ Sobre el tema de la coincidència de les Fúries amb llur nom, cf. *Eum.* vv. 66 P., 129 P., 220 P., 432 P., 512 P., 737 P., 832 P., 834 P., 848 P., 944 P. i *infra*, V, 445.

τοιαῦτα σοῦσσι («j'aime a voir, comme un bon jardinier, le Juste croître a l'abri de cette ivraie. Voilà les vœux qui te regardent» en Mazon) són traduïts amb «Ho, per questa terra, l'amore d'un ortolano, / e voglio vedervi fiorire l'erba buona! / Ecco gli scopi del tuo amore divino» (vv. 915-17 P.).

L'hortolà és evidentment tret del jardiner de Mazon - i en grec φυτupoίμενος, valdria més aviat "pastor de plantes"⁷⁰² – però, en tot cas, introdueix l'home humil (l'hortolà més específicament que el jardiner), del poble, a les paraules de la dea; una vegada més, el sentit del vers seguënt és capgirat i n'és treta la idea, tot i que negada, del dol (ἀπένθητον "exempt de dol"), per fer seguir a la imatge de l'hort la de l'erba bona («voglio vedervi fiorire l'erba buona!» v. 916 P.).

Això, resumeix Atena, serà la meta de l'amor diví de les noves deesses: el grec es limitava a dir "vet aquí el que et pertoca" i l'esment de l'amor, llavors, de nou, ens porta vers la personal interpretació de Pasolini.

La *rhesis* es conclou, una vegada més, amb el tema de la guerra:

[...] τῶν ἀρειφάτων δ' ἐγὼ
πρεπτῶν ἀγώνων οὐκ ἀνέξομαι τὸ μὴ οὐ
τήνδ' ἀστύνικον ἐν βροτοῖς τιμᾶν πόλιν.

Io presiederò alle sorti della guerra,
perché la città sia temuta al mondo.

Les «nobles lutttes guerrières», que reflectien l'ètica de la noblesa en guerra són rebaixades en el més genèric «sorti della guerra», i resulta omesa la idea de la guerra com a font d'honor per la ciutat, triomfant entre els homes («c'est moi qui veillerai à ce que toujours elles fassent honneur à ma cité, triomphante parmi les hommes !»).

Aquí la guerra és només l'eina de preservar, mitjançant el temor (cf. el temor que porta al respecte de l'última part del drama), potser, la pau.

⁷⁰² I així, més correctament, tradueix Ribà.

vv. 916-1020 (=920-1027 P.) el tercer estàsım

L'últım estàsım es desenvolupa com un cant alternat entre les Fúries i Atena: elles beneeixen la terra i Atena ratifica llur benedicció afegint-hi el seu amor a la ciutat i un advertiment al poder que segueix tenint llur autoritat⁷⁰³.

Les Fúries s'han convertit i Èsquil, almenys segon el coment de Thomson obert a una lectura antropològica i social, lliga llur síntesi a la realitat concreta, ara i aquí, de la ciutat: el que s'esta fent a l'escena és reproduir el ritual de la processó panatenàica, amb les implicacions polítiques que hi anaven - la qüestió dels metecs, per exemple -; i la joia n'era l'element principal, una joia mesurada i ben diferent de l'esclat bàquic.

En Pasolini l'element de la joia es fa de manera més directa "amor". En aquest cant el poeta italià busca el sentit de la trilogia sencera i, atès que ja vam assistir a una conclusió des del punt de vista jurídic i social, és a dir la institució del tribunal, ara és el torn de treure'n el sentit, diguem-ne, existencial, «il senso della vita» (v. 959 P.): tot el sofriment patit s'encanala en la benedicció de les deesses i d'Atena, en el «slancio d'amore» repetit (cf. v. 932 P. i 975 P.). La distància amb el text de Mazon és proporcional a la voluntat d'interpretar la trilogia de manera original.

Es llegeixen tots els temes agraits a Pasolini: a la primera estrofa el Cor canta la seva convivència amb Atena que es fa amor⁷⁰⁴ a la ciutat «Scelgo di convivere con te: / di amare la città» (vv. 920-21 P.), l'altar dels déus es fa un «tabernacolo»⁷⁰⁵ (v. 923 P.), la divinitat "bufa" sobre la ciutat, «Soffia su lei / la mia divinità» (v. 927-28 P.)⁷⁰⁶.

Atena respon amb uns versos que potser exemplifiquen més que els altres el sentit pregon que Pasolini llegia al text:

⁷⁰³ Thomson 1966, I, 58 paragona el cant a un duet en què, després d'haver tocat el tema, el baix imita el alt i el alt el baix; d'aquesta manera, després d'aquest últim avís a l'austeritat, la joia final es fa més pregon.

⁷⁰⁴ Sobre el tema, cf. *infra*, V, 451-52 i 455-60.

⁷⁰⁵ Cf. el v. 306 i 668 P.

⁷⁰⁶ Cf. *infra*, V, 445.

Io attuo il mio slancio d'amore per questa
 città, ospitando qui, voi, come patrone,
 grandi, inquiete, misteriose potenze.
 Regolerete ogni rapporto umano. 935
 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.

Lo «slancio d'amore», que es repeteix, sempre per boca d'Atena, al v. 975, és tret de « J'obéis à l'amour que je porte», a la vegada tret de τὰδ' ἐγὼ προφρόνως τοῖσδε πολίταις / πράσσω (vv. 927-28); després les deesses, μεγάλας καὶ δυσαρέστους / δαίμονας («puissantes et intractables déesses») són «grandi, inquiete, misteriose potenze» (v. 934 P.). Pasolini matisa amb la inquietud i el misteri la grandesa i el tarannà desagradables de les Fúries. La síntesi no esborra el terror que poden suscitar les Fúries, en Pasolini, però, es queda afegit, també, un rerefons irracional dins d'elles. Al *Pilade*, on el poeta té la possibilitat d'enfocar del tot autonòmament el sentit de la síntesi a què pensava, les Fúries mantenen llur irracionalitat: llur follia és “la germana delirant de la Raó”⁷⁰⁷. Thomson subratllava que la joia de les panatenàiques és molt diferent de la de tipus bàquic, és mesurada⁷⁰⁸; en Pasolini, en canvi, la processó, en les paraules d'Atena és, de tota manera, una «ebbra processione» (v. 1010 P.). En Pasolini tal rerefons irracional es queda fins i tot en Atena: vencedora de manera total i irrefutable, símbol de la Raó, la joia fa tremolar, «Udendo ciò che con slancio d'amore / promettono a questa città, io tremo di gioia» (v. 975-76 P.). En la *Nota*, d'altra banda, Pasolini ho explicitava: «l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni

⁷⁰⁷ Cf. dal *Pilade*: «Folli erano quelle Dee col nome di Furie / e folli dovevano restare col nome di Eumenidi. / Ma la loro follia, da quel giorno in poi, / non sarebbe più stata la follia della paura, / bensì la follia dell'uomo che sogna: / una follia feconda e lieta, / sorella delirante e ispirata della Ragione [...]».

⁷⁰⁸ Cf. Thomson 1966, I, 59.

non deve essere rimosso, ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, e così l'irrazionale diventa energia attiva, passione producente e fertile».

Prosseguint en el text⁷⁰⁹, la síntesi s'actua acceptant aquestes divinitats «primordiali»: és l'única manera de pagar la barbàrie dels pares, qui no ho entén no sap res de la vida (entesa com a continua oposició tesi/antítesi, «i contrasti»). I aquest "qui", és a dir l'home en general, sempre està al mig de la lluita entre una «inconscia empietà» i la «sua coscienza»; quan, malgrat els crits de l'última, venç la primera, l'home cau dins a «una oscura rovina».

Ara, el text és molt dens, però, es veu abans que tot una concepció agonística de la vida, sempre en tensió entre inconsciència i consciència, la necessitat d'anar endavant, pagant la barbàrie que ens precedeix, vers una evolució que és concebuda, doncs, com a síntesi. El marxisme passa a l'esfera existencial⁷¹⁰. El Cor, una vegada més, subratlla amb el joc lingüístic Fúria-fúria el seu canviament, «Il mio atto di grazia allontani / ogni furia dell'aria, /ogni arsura che dissecca i semi [...]» (vv. 943-45 P.). I, una altra vegada, pertoca a Atena cantar:

Avete sentito, senatori di questa città, 955
ció che promettono? Grande è il potere
delle Erinni, per chi vive nel cielo
e per chi sta sotto terra! Agli uomini
son esse che manifestano il senso della vita:
son esse la fonte dei canti di gioia 960
e delle ignote lacrime!

Aquí, a part del «senatori» inicial (v. 949, πόλεως φρούριον, «gardiens de la cité» en Mazon), que ens porta de nou al pla polític, Pasolini explicita, inserint

⁷⁰⁹ La versió de Pasolini aquí s'allunya força, comés obvi, del text francès: «J'obéis à l'amour que je porte à ce peuple en fixant ici de puissantes et intraitables déesses, dont le lot est de tout régler chez les hommes. Qui n'a point su se concilier ces divinités terribles, ne peut comprendre d'où viennent les coups qui s'abattent sur sa vie. ce sont les crimes de ses pères qui le traînent devant elles, et un trépas muet, en dépit de son fier langage l'anéantit sous leur implacable courroux».

⁷¹⁰ El tema era ja anticipat al segon estàsım (vv. 549- 54 P.), on en la consciència Pasolini veia la meta dels mortals.

un sintagma autònom respecte al grec i a Mazon, que el que ensenyen les Erínies és el “sentit de la vida”, al mig entre el contrast de la joia i de les llàgrimes. El Cor renova la seva protecció al poble (vv. 956-67=962-74 P.) i invoca les Parques (les «Dee che presiedete / alla Fine di tutto» en Pasolini, vv. 967-68 P.) com a presència que porti sempre justícia a les cases; Atena (vv. 968-75=975-81 P.) reprèn el cant precedent i esmenta el seu «slancio d’amore» per la ciutat (cf. v. 932 P.)⁷¹¹.

Ara el Cor parla una altra vegada de les guerres:

Che mai in questa terra
la guerra civile
porti le sue miserie,
la melma molle di sangue fraterno 985
non sommuova mai
gli orrori della vendetta
Si scambino solo allegrezze,
solo vicendevoli amori,
solo odî comuni: 990
unico bene è la concordia dei cuori.

La *στάσις* del v. 977 («la Discorde» en Mazon) és explicitada en la «guerra civile», descrita mitjançant la cruesa de la imatge de la sang que mulla la terra, freqüent a la traducció⁷¹² i, a nivell fònic, a través de la forta al·literació. La part positiva, una vegada més, és marcada pel tema de l’amor, eix portant del final de la trilogia. *L’Agamèmnon* s’obria amb l’esment de la joia ja perduda a la casa dels Àtrides; ara (cf. també el v. 976 P. «io tremo di gioia») aquesta joia, circularment és recobrada. La concòrdia, que Mazon esmentava en nota⁷¹³, prepara al tema de la pau que conclou la trilogia.

Seguidament el Cor i Atena es lliuren a un cant propiciatori; el *χαίρετε* del grec (cf. vv. 996, 1003, 1014), que Mazon traduïa amb «Adieu», en Pasolini esdevé un repetit «osanna» (vv. 999 P., 1008 P., 1019 P., 1051 P.). La processó comença a

⁷¹¹ Cf. *infra*, V, 451-52 i 455-60.

⁷¹² Cf. Ag. 759 P., 1038 P., 1345 P., 1431 P.; *Cho.* 529 P. («morire nel sangue»), 670 P., 817 P., 834 P.; *Eum.* 245-46 P., 362 P., 869 P., 985 P. i *infra*, V, 445.

⁷¹³ Cf. Mazon XXX 168, n. 4.

moure's⁷¹⁴ i Atena, després d'haver invitat els vells de la ciutat a guiar les Erínies a llur nova seu, lapidària, afirma: «soltanto chi ama / può ricevere amore» (vv. 1017-18 P.). La màxima és de Pasolini que lliga la pregària, la joia del passatge al nou estat, de nou, al pla existencial⁷¹⁵.

vv. 1020-47 (=1028-43 P.), epode

Després de l'amor, tema central de l'estàsim, l'èxode és lliurat tot a la "pietat" i sobretot a la «pace»; hi ha un «coro di religiose»⁷¹⁶ que pronuncia el cant final:

Incamminatevi, divinità potenti, 1040
figlie senza figli della Notte,
in pia processione,
nel pio silenzio della città.

Andate, là, sotto la terra, dove 1045
è pronto, tra offerte e antichi
riti, per voi, un culto nuovo,
nel pio silenzio della città.

Tranquille, andate, e con il cuore 1050
grato a questa terra, alla festante
luce delle torce che vi mostra la strada!
Gridate osanna al nostro canto!

La pace, oggi, per sempre, ha guadagnato
il popolo di Atene: dio
si è pacificato con la Morte.
Gridate osanna al nostro canto! 1055

En Pasolini el text es construeix tot entre la pietat, el silenci i el cridar «osanna» que emmarquen la processó. La processó és definida en grec amb el sintagma εὐφροῦνι πομπᾷ, («sur le pas d'un cortège ami») que esdevé «in pia

⁷¹⁴ Cf. Thomson 1966, I, 59.

⁷¹⁵ Sobre el tema de l'amor cf. *infra*, V, 451-52 i 455-60.

⁷¹⁶ Mazon posava com a *nota personae* un genèric «le cortège», mentre que Thomson parlava d'una colla de joves, els millors de la ciutat que es posava al cap de la processó. El filòleg anglès, també, suggeria que les Fúries devien ara canviar llur vestits negres per els nou, de color de púrpura, i que, tal canvi, a la llum de les torxes de la processó, devia fer un efecte força espectacular, resumint alhora el canvi simbòlic de llur funció i identitat.

processione» (v. 1042 P.), després la qualitat d'èsser "piadós" passa al silenci; en grec, però, hi havia pròpiament el contrari, εὐφραμεῖτε δέ πανδαμεί, és a dir, "que la ciutat tota pronuncï paraules de bon auspici"⁷¹⁷ i el «pio silenzio» és repetit una altra vegada al v. 1047 P., en correspondència, una altra vegada, amb el grec εὐφραμεῖτε δέ πανδαμεί (v. 1038).

L'escena, llavors, cobra en Pasolini la seva expressivitat justament en el contrast entre el silenci solemne de les Eumènides i l'«osanna» final (v. 1051 P. i v. 1055 P.) que el cor de religioses canta surtint d'escena⁷¹⁸. El crit s'acompanya a la pau que, emfàticament a l'incipit de l'última estrofa, conclou la història dels Àtrides.

⁷¹⁷ Mazon traduia «et que tous dans le cité se recueillent !»

⁷¹⁸ Thomson feia notar que aquest crit (ὄλολύξατε) és el mateix que al principi de l'*Agamèmnon* Clitemestra cridava en resposta a la vista del senyal de foc, el que Cassandra escoltava des de fora del palau, el que cridava, encara, la reina sobre el cos mort del seu marit, el que el fill cridava sobre la mare matada. Ara, per l'última volta, s'escolta el mateix crit que, però, finalment, anuncia l'alliberament de la cadena dels mals. Pasolini no aparenta recullir la idea, atés que aquest «osanna» no es troba en els llocs esmentats.

CONCLUSIONS

I) ELS PERSONATGES

Pasolini considera els personatges de la trilogia en llur ambivalència: «figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente definite e indefinite» i alhora «strumenti per esprimere scenicamente delle idee»⁷¹⁹. A Agamèmnon i a Clitemestra els otorga una atenció particular. D'una banda utilitza el rei per condemnar el conjunt guerra-poder-destrucció, d'una altra fa servir Clitemestra per tal d'explotar el tema de l'amor apassionat. Seguidament a la cita anterior, de fet, Pasolini adjuntava entre parèntesis «si veda la nobiltà d'animo che persiste nei personaggi moralmente e politicamente "negativi" di Clitemestra e Egisto»⁷²⁰. La resta dels personatgens semblen pertànyer més aviat a la segona categoria esmentada i fan progressar l'acció: els dos germans a les *Coefores* simbolitzen la revolta contra el poder arcaic dels pares i ofereixen la possibilitat de l'antítesi⁷²¹, mentre a les *Eumenides* tota l'atenció es focalitza al procés de la síntesi.

IA) AGAMÈMNON

L'actitud de Agamèmnon ha produït una plètorà d'interpretacions, a vegades diametralment oposades: hom ha vist en ell ara un rei que aprèn a través del patiment, ara un rei arrogant; un rei punit pels déus, o bé un home que es condueix, ell mateix, a la ruïna⁷²².

⁷¹⁹ Cf. Nota 1008.

⁷²⁰ Tal idea venia de Thomson: «she remains noble despite her depravity», cf. Thomson 1966, I, 31.

⁷²¹ Des de la traducció del *kommos* de les *Coefores* emergeix de una banda una Electra caracteritzada per un dolor boig, de una altra un Orestes matisat amb una ferma determinació; el Cor, al mig, incita i empeny els germans a la acció; cf. *infra* a la discussió relativa.

⁷²² Agamèmnon ara és l'exemple d'una evolució ètica (cf. Fraenkel 1950, II, 441 ss. i crític Di Benedetto 1978, 165 ss.), ara és arrogant i superb (Denniston-Page 1957, 151 ss. i cf. també Lloyd-Jones 1962); no hi hauria cap enveja del déus, sino una ruïna personal (Mazon 1925, p.5), o bé Agamèmnon aniria identificant-se de mica en mica amb Paris pel seu pecat (Thomson 1966, II, p. 25), mostrant una «unperturbed effrontery» (*ibidem* p. 27). Per un punt de vista general sobre el tema, almenys fins als anys '80, cf. Di Benedetto 1978, 144 ss. Últimament, De La Combe 2001, 189 ss. veu en Agamèmnon una víctima de l'il·lusió d'haver après el que és just (cf. L'ús recurrent de δίκη en les seves paraules); el rei reconeixeria el desastre de Troia i la catàstrofe del

Pasolini al principi n'empfatitza la potència (juntament amb Menelao, «Partirono, i due grandi Re dei Greci», Ag. 119 P.), la set de venjança (Ag. 121 P. i 134 P.) i després, quan sacrifica la seva filla, en dibuixa el destí “despietat” (Ag. 226 P.) i com la seva ment es torna folla, “desesperada” (Ag. 241 P. ss.). A la descripció del sacrifici d'Ifigenia, a més, apareix com gairebé l'únic responsable, mentre que en grec, tot i que la pietat del poeta anava clarament dirigida a la noia, hi havia un complex teixit de significació que enmarcava el fet entre culpa i legitimació⁷²³; Pasolini, en canvi, deixa el rei sol davant la seva responsabilitat. Així, a la pel·lícula *Appunti per un'Orestide africana*, on Pasolini pot dibuixar un Agamèmnon més “seu”, és un rei que «ritorna col suo esercito stanco, lacero, distrutto» o bé «il vecchio Agamennone che torna stanco dalla guerra di Troia»⁷²⁴.

Tornant a la traducció, quan finalment el rei entra en escena, saludat com a «mio re, vincitore di Troia» (v. 803 P.), Pasolini no li estalvia una tallant ironia: la *rhexis* en què Agamèmnon descriu la conquesta de Troia (vv. 810-54 = 831-76 P.) és traduïda marcant la manca de sentit de la guerra⁷²⁵; i el rei mateix també manca de sentit: davant les portes del palau s'augura, arrogant, l'ajut de la Victòria «La Vittoria, che ho al fianco, mi accompagni» (v. 876 P.), però l'únic que aconseguirà serà la mort.

A l'escena de les catifes purpúries (vv. 914-57=929-71 P.)⁷²⁶ esdevé, encara irònicament, una mena de rei “burgès” que no sap resistir les irritades insistències de la seva muller i es lliura, tot i que a contracor, a trepitjar-les. Al

retorn, i per això hauria d'insistir tant sobre la força d'aquesta *Dike*, per assumir la contrapartida de tant dolor.

⁷²³ Cf. Di Benedetto 1978, 165 ss. (*Il dilemma di Agamennone*).

⁷²⁴ Cf. *Appunti*, respectivament al min. 2.22 i 5.36.

⁷²⁵ Cf. *infra*. **XXX GUERRA**

⁷²⁶ Sobre la interpretació del passatge en grec cf. el comentari i les notes relatives.

seu costat, la reina arterosa i “gran” gairebé ridiculitza aquest “gran rei” (cf. v. 119 P. ss.)⁷²⁷.

Les paraules d’Apol·lo (*Eum.* 640-52 P.), emblemàtiques per llur ironia, ens el descriuen al moment de la mort:

L’accolse con parole d’amore, al ritorno
dalla guerra gloriosa, e lo avvolse,
il povero sposo, in un manto, accanto al bagno,
un manto che lo avvolgè come un sudario...
questa fu l’impietosa morte dell’eroe [...]

Quasi al final de la trilogia la caiguda des de la seva glòria és subratllada per la distància que hi ha, respectivament, entre «guerra gloriosa» d’una banda, i «povero sposo»⁷²⁸ o bé «impietosa morte dell’eroe» d’una altra, mentre el grec concentrava la força irònica al *incipit* dels vv. 636-37 i als compostos: ἀνδρὸς μὲν ὑμῖν οὗτος εἶρηται μὀρος / τοῦ παντοσέμνου, τοῦ στρατηλάτου νεῶν.

El sacrifici d’Ifigenia i sobretot la massacre de la guerra devien exercitar sobre Pasolini llur influència per fer del rei un personatge de signe tan negatiu, quan no obertament menyspreat a través de l’ironia que hem subratllat abans. Atès que a Èsquil hom no pot de cap manera parlar d’una ideologia antibel·licista, resulta evident, llavors, com l’exercici de la traducció deixa a Pasolini tot l’espai per a la seva personal interpretació del personatge⁷²⁹.

I B) CLITEMESTRA

El personatge de Clitemestra resulta construït per Pasolini de manera molt més complexa que no pas el del seu marit; això era d’esperar, d’altra banda, atesa la forta fascinació que sobre ell exercitaven les dones apassionades i “perdudes”

⁷²⁷ Aquesta interpretació, potser, és vehiculada per les consideracions de Thomson (Thomson 1966 II, 26-27), que posa atenció a descriure en detall l’habilitat retòrica i l’astúcia de la reina.

⁷²⁸ Per l’ús irònic de “povero, a”, cf. *infra* 443.

⁷²⁹ Cf. *infra* 452-55.

per llur diferència, com ara la Medea-Callas; dones que representen un tret femení, diguem-ne, “màgic” i ancestral, tot i que, alhora atroz i sanguinari⁷³⁰.

Ja d’entrada Clitemestra apareix lligada a l’amor; a la traducció dels vv. 10-11 ὦδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (=13-14 P.)⁷³¹ Pasolini deixava de banda el text grec fent servir, al seu lloc, una expressió del tot nova: «La stessa angoscia che prova una donna / quando cerca l'amore». En resulta, doncs, una Clitemestra “diferent”: terrible i gran, certament, però alhora ja apassionada i enamorada d’Egist. El fet que Pasolini entengués aquesta relació com tan pregona i forta emergeix també als *Appunti*, on, parlant "dels fets de la tragèdia", subratlla que Clitemestra, mentre espera el retorn d’Agamèmnon, s’havia «innamorato» d’Egist⁷³².

L’amor, passional vers Egist, és palesament fals vers Agamèmnon, de manera que tot l’èmfasi amorós amb què la reina parla al seu marit és percebut per l’espectador - i pel lector - com un aspecte de la seva arteria. Així emergeix, per exemple, de l’anàlisi dels vv. 877 P. ss. on, en comparació amb el text grec, Pasolini augmenta els termes lligats a l’esfera semàntica de l’amor: es tracta d’una Clitemestra “que fa l’enamorada”, completament mentidera. Tal tret és reforçat a la sticomitia de les catifes de púrpura (vv. 931-43 =944-56 P.) i en la breu *rhexis* que Clitemestra pronuncia a l’entrada d’Agamèmnon a la casa (vv. 958-75=972-99 P.): atès que Pasolini crea un rei quasi ridícul, l’astúcia de la reina al seu costat en resulta augmentada.

Al final de l’*Agamèmnon*, sobretot al llarg diàleg líric-epirremàtic, és una dona que ama - i odia - fortament; Thomson, de qui Pasolini llegia el comentari, sembla haver-hi influït força: considera Clitemestra com una dona de “passional natura”, el seu odi sortint de l’amor; parangonada a Lady Macbeth,

⁷³⁰ Cf. sobre les dones al cinema de Pasolini, Ryan-Scheutz 2007.

⁷³¹ Cf. *infra*.

⁷³² Cf. *Appunti*, min. 2.03; tot i que el testimoni de la pel·lícula sigui de deu anys posterior, ens obre un punt de vista sobre l’interpretació dels personatges que resulta confirmada per altres punts del text on es introduït de manera original el tema de l’amor Cf., pel que fa al tema de l’amor, *infra*.

naturalment depravada, Clitemestra seria, en canvi, una dona que ha estat depravada per les condicions de la seva vida, romanent noble a despit de la seva depravació. Al diàleg del Corifeu i Egist, la reina participaria amb l'espectador de la sensació, causada pel contrast amb la truculència d'Egist, que tot ha estat, finalment, un crim sòrdid i sense sentit⁷³³. Ella, ara, invoca la pau i desenvolupa un discurs en què domina la força absoluta del destí: «È stato il destino» (v. 1708 P.); la necessitat del grec, *χωρὴ τὰδ' ὡς ἐπράξαμεν*. (v. 1658) on figura, però, també l'home com a actor de les accions (*"necesse est que les coses siguin com les vam fer"*), esdevé un dolorós sospir d'impotència, on l'únic i absolut subjecte és el destí; a Clitemestra, doncs, no li resta res més que reconèixer-se com a dona (*ὧδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν*, v. 1661) i Pasolini hi afegeix l'adjectiu prenyat de significat «povera», creant un sintagma, «povera donna» (v. 1711 P. «Io, una povera donna, dico questo: ascoltatemi!»), que en italià comunica una idea de desgràcia i sobretot d'humilitat: Clitemestra ja no és la forta reina d'abans que amb arrogància defensava el seu acte homicida, ja no és la mare que s'empara en el sacrifici de la seva filla Ifigenia per justificar-se, ara tan sols és una "pobre dona", amb tota la compassió del traductor. La seva última exclamació, «ascoltatemi!» sona a desesperat crit d'ajuda.

A l'escena crucial de les *Coefores*, quan Orestes està a punt de matar-la, es nota una volguda intensificació dels elements patètics: la cadena de culpes de la casa resulta dirigida pel Destí en una manera una mica més constrictiva en comparació amb Mazon (i el grec). Pasolini no indaga, ja s'ha dit, la complexa xarxa ètica esquilea⁷³⁴, ja que l'eix central de la trilogia és la "mecanicitat" del sistema culpa-expiació que es resoldrà a la síntesi marxista; però, sí subratlla en Clitemestra, aquí també, el to de dona "enamorada": la passió amorosa de la

⁷³³ Cf. Thomson, 1966 I, 30 i 31.

⁷³⁴ Cf. *infra*, 455.

reina envers Egist explotava, poc abans de ser matada, en el seu crit «No! Egisto, amore mio, sei morto!» (v. 867 P.)⁷³⁵.

Tot i així, Clitemestra juntament amb Egist, assoleix la seva funció escènica de símbol de la tirania que cal superar: al *Pilade* (1966-70) els cadàvers de Clitemestra i Egist s'han quedat sota el sol, en una imatge que de manera immediata ens reporta al piazzale Loreto de Milà, amb els cossos de Mussolini i de la Petacci penjant:

I corpi di Clitemestra e di Egisto
sono rimasti per molti giorni
qui, nella piazza, sotto il sole.
Li abbiamo guardati, abbiamo ricordato
il nostro passato, l'antico regime.

I poc després Pasolini els defineix «tiranni feroci». La imatge ve clarament de *Cho.* 973-74 (= 949-50 P.), on davant les portes del palau, Orestes mostra al poble els cadàvers de Clitemestra i Egist: «Qui davanti a voi sono i corpi dei due tiranni / che hanno ucciso mio padre e perso la mia famiglia».

A les *Eumenides*, l'interés de Pasolini es posa íntegrament en la síntesi i el fantasma de la reina, tot i conservant la seva grandesa, és més aviat el símbol de l'atrocitat del món abans del canvi.

II A) TRADUCCIÓ: DISLOCACIÓ DE CONCEPTES

L'anàlisi vers a vers ha permès posar de relleu la freqüència d'analogies en la manera de traduir: Pasolini sovint sembla allunyar-se del text creant una imatge distinta; ben mirat, però, un element del grec que semblava omès resulta transposat en un altre lloc o bé col·locat en un context diferent; de manera que es reproduïx, tot i que amb un procés de significació diferent, el sentit i la força expressiva del text d'origen. El resultat és, moltes vegades, contundent. El

⁷³⁵ Aquí Pasolini interpreta correctament el grec οἱ 'γώ. τέθνηκας, φίλτατ', Αἰγίσθου βία (v. 893), que Mazon traduïa, de manera una mica opaca «Hélas ! te es donc mort, ô mon vaillant Égisthe».

mateix Pasolini, entrevistat sobre l'*Orestea*⁷³⁶, deia que no provava de fer ni una traducció literal, que hauria estat impossible perquè els significats de les paraules canvien de manera irrecuperable, ni una mediació classicista; sinó una "traducció per analogia": com per l'ambientació de la pel·lícula *Il Vangelo secondo Matteo*, es tractava doncs, tot i traslladant el context⁷³⁷, de revelar el sentit pregon del text.

Per exemple, pel que fa a Ag. 419-22 P., «Niente può salvare l'uomo / che accecato dall'oro / rovescia l'ara della Giustizia: / il suo bene non dura», al text grec (vv. 381-86)⁷³⁸ no hi havia cap menció d'una ceguesa, que era però al·ludida per la presència d'*Ate*, la qual genera la ceguesa que porta l'home a no entendre el que el danya i, doncs, a cometre una falta ruïnosa. Pasolini deconstrueix el teixit verbal i semàntic del grec per tal de reconstruir-lo d'una manera diferent, però guardant amb el grec un punt de profund contacte, així que elements que d'entrada semblen nous en el text modern, venen en canvi pregonament del text grec; en aquest cas, Pasolini omet la presència d'*Ate*, però n'evidencia la principal propietat amb el sintagma «accecato dall'oro».

A la descripció de la desolació de Troia destruïda i fumant (vv. 818-20=839-42 P.)⁷³⁹ la notació temporal del grec (v. 818 νῦν ἔτ'(ι), «La fumée marque maintenant où fut la ville conquise») és omesa al lloc corresponent i traslladada als versos següents, dilatant temporalment l'agonia de la ciutat («La Vendetta,

⁷³⁶ Cf. el documental *Gassman, Pasolini e i filologi*, presentat per primera vegada a la mostra Vittorio Gassman, Elena Zareschi (Siracusa, Palazzo Greco, Museo e Centro studi INDA, giugno-dicembre 2005).

⁷³⁷ A la pel·lícula l'ambient no resulta reconstruït ni arqueològicament ni filològicament, sinó, *per analogia*, traslladat al particular paisatge de "i sassi di Matera".

⁷³⁸ Cf. els vv. 381-86: οὐ γὰρ ἔστιν ἑπαλιξ / πλούτου πρὸς κόρον ἀνδρῖ / λακτίσαντι μέγαν Δίκας / βωμὸν εἰς ἀφάνειαν. / βιᾶται δ' ἄ τάλαινα πειθῶ, / προβούλου παῖς ἄφερτος ἄτας. La violació de la δίκη engendra l'acció d'ἄτη, que es manifesta a través de πειθῶ, la persuasió, que força i determina les accions de l'home. L'ἄτη, que cegant-lo el porta fins a la desgràcia, és definida com a "consellera" i "irresistible"; cf. Bollack 1981, 406-10.

⁷³⁹ Cf. els vv. 818-20 καπνῶ δ' ἀλοῦσα νῦν ἔτ' εὔσημος πόλις / ἄτης θύελλαι ζῶσι, συνθνήσκουσα δὲ / σποδὸς προπέμπει πίονας πλούτου πνοάς, i la traducció de Pasolini « Si spande un po' di fumo, dove fu la città. / La Vendetta, disperata, sopravvive, / là dove Troia agonizza sulla cenere, / che ancora fuma, dall'impura ricchezza».

disperata, *sopravvive*, / là dove Troia *agonizza* sulla cenere, / che *ancora* fuma»). El moment resulta allargat: encara hi ha cendra «che *ancora* fuma» i Troia que està a punt de morir agonitza; l'altre terme del contrast, la Venjança, en canvi, sobreviu amb desesperació. Ni la venjança ni la desesperació es trobaven al text d'origen, es tracta, llavors, d'una inserció del tot pasoliniana, que ens col·loca encara més dins la dimensió horrorosa de la guerra. A més, és omesa la tempesta d'Ate (v. 819 ἄτης θύελλαί) i al seu lloc es troba la venjança treta d'una mica més endavant (v. 822 ὑπερκότως).

De manera anàloga, als vv. 990-93 P. que tradueixen els vv. 975-77, trobem «Perchè questo terrore / che si erige davanti / al mio cuore rapito / e intorno gli vola cieco?». A Èsquil hi havia un cor que veu alguna cosa (v. 977 καρδίας τερασκόπου), mentre a Pasolini, oximòricament, hi ha un "terror cec". La idea de la ceguesa es treu d'una banda per oposició a la imatge del cor que veu (profètic), i d'una altra des de l'esment de l'obstinació, cega per antonomàsia, continguda a l'adverbi ἐμπέδως del v. 975.

Finalment⁷⁴⁰, hom pot esmentar Ag. 565-66 P.: Èsquil descriu l'estiu a través de la bonica imatge de la mar que s'adorm sense ones en la calma del migdia sense vents⁷⁴¹; Pasolini tradueix icàsticament: «[...] quando si abbandona il mare / ai suoi meridiani giacigli, dove inanimato tace...». La idea del somni traspasa el predicat verbal referit al mar (εὔδοι) a l'esment dels «meridiani *giacigli*»⁷⁴² i la mar és retratada en el seu "abandonar-se" als tals "giacigli"; l'absència de vent i d'ones és donada mitjançant la idea del silenci i de la falta de vida.

⁷⁴⁰ El procediment és molt freqüent, cf., per exemple, també la discussió relativa a Ag. 8 P., 842-43 P.; i *Cho.* 668 P., 1046-50 P.; *Eum.* 103 P. ss.

⁷⁴¹ Cf. els vv. 565-66 ἢ θάλαπτος, εὔτε πόντος ἐν μεσημβριναῖς / κοίταις ἀκύμων νηνέμοις εὔδοι πεσών.

⁷⁴² L'esment de la "ora meridiana" és pot fer remontar a la poètica montaliana, represa en altres parts de la traducció (cf. su Ag. 1030 P.).

II B) TRADUCCIÓ: TEMES I IMATGES RECURRENTS

A la traducció es nota un ús recurrent de termes que, en última anàlisi, individuen la manera d'interpretar la trilogia.

Així la desesperació⁷⁴³, l'atrocitat⁷⁴⁴, l'angoixa⁷⁴⁵ es troben sovint i, a la quasi totalitat dels casos, introduïts autònomament per Pasolini, com també l'adjectiu "povero, a" que marcant la compassió de Pasolini⁷⁴⁶ o, internament, la d'un personatge vers un altre a vegades resulta fortament irònic⁷⁴⁷.

Aquí bastarà remetre's als llocs específics del coment, mentre cal remarcar que tots aquests termes remetent a la idea que Pasolini tenia del món fosc i arcaic abans de la democràcia instituida per Atena. Es tracta de la societat primitiva on «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». Aquest món es presenta, llavors, com a sense esperança, desesperat, atroç i dominat per l'angoixa, perquè, almenys fins a l'absolució d'Orestes la cadena de les culpes es perpetua sense sortida.

Pel que fa al tema de l'angoixa, tanmateix, s'escau recordar que a Mazon es troba sovint aquesta categoria existencial (la seva *Notice*, justament, comença: «*Agamemnon* est le drame de l'angoisse»)⁷⁴⁸, com també, més generalment, a l'"escola francesa" d'aquells anys⁷⁴⁹; en Pasolini, tanmateix, el tema resulta pregonament lligat al de la recerca del sentit dels fets de la trilogia: el tema ètic del coneixement és desenvolupat mitjançant una perspectiva "existencial",

⁷⁴³ Cf. Ag. 258 P., 441 P., 590 P., 840 P., 1022 P., 1165 P., 1210 P., 1321 P., *Cho.* 196 P., 293 P., 400 P., 1056 P.; *Eum.* 310 P., 376 P., 521 P., 578 P., 802 P., 843 P..

⁷⁴⁴ Cf. Ag. 112 P., 152 P., 180 P., 399 P., 494 P., 1175 P., 1258 P., 1532 P.; *Cho.* 983 P., 1020 P.; *Eum.* 644 P.

⁷⁴⁵ Cf. Ag. 13 P., 453 P., 490 P., 670 P., 881 P., 894 P., 1188 P., 1244 P., 1344 P., 1509 P.; *Cho.* 93 P., 347 P., 503 P., 998 P. («ansia»); *Eum.* 138 P. («ansia»), 440 P., 525 P..

⁷⁴⁶ Cf. Ag. 478 P., 486 P., 688 P., 706 P., 764 P., 1092 P., 1185 P., 1368 P., 1141 P., 1538 P., 1565 P., 1567 P., 1681 P., 1710 P.; *Cho.* 94 P., 161 P., 167 P., 539 P., 747 P., 982 P.; *Eum.* 108 P., 648 P..

⁷⁴⁷ Cf. per exemple, el cas d'Ag. 1710 P. o *Eum.* 648 P..

⁷⁴⁸ Cf. Mazon 1925, 3.

⁷⁴⁹ Cf. per exemple, el cèlebre assaig de J. de Romilly *La Crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, publicat a París al 1958.

obertament psicoanalítica. No és casual, doncs, que també el tema de l'obsessió marqui la història dels Àtrides⁷⁵⁰, ja que el subconscient dominat per l'obsessió de mica en mica s'identifica amb el món ancestral i irracional de les Erínies. Així, la idea del "segno"⁷⁵¹ com a xifra superficial d'una capa més pregona de les coses que no es fa palesa de bon principi, com a articulació entre l'aparença externa i un sentit *altre* que cal cercar: el guaita de l'*Agamèmnon* ha après «i segni delle stelle [...] in cui traspare, di fuoco, l'altro mondo» (vv. 5 P. ss.); el Cor de les Coefores ensenya el seu sofriment «ecco il segno delle mie disgrazie» (v. 33 P.) i déu mostra «limpidi i segni / della sua volontà» (*Eum.* 797 P.), per exemple.

Pel que fa a les imatges hom troba freqüentment la de la sang caiguda que xopa la terra⁷⁵². Al principi, procedeix amb una petita modificació del grec (*Ag.* 1038 P. «il nero sangue che *bagna* la terra», que correspondria a la sang "caiguda" a terra, v. 1019 *πεσὸν*)⁷⁵³, però, després es troba inserida de manera autònoma per Pasolini⁷⁵⁴. Així la casa dels Àtrides a *Cho.* 817, per exemple, a les paraules d'Egíst és «bagnata di sangue»: certament la traducció passa per Mazon, que feia servir per la casa els adjectius «saignante et meurtrie», treient-los de *τόδ' αὖ φέρειν δόμοις / γένοιτ' ἂν ἄχθος δειματοσταγές* (vv. 841-42, "això seria per la casa un pes que *degota por*"). La imatge es complica ulteriorment a *Eum.* 985 P. on la sang dels morts per la guerra civil és «melma molle di sangue fraterno», tret del context del v. 980 *μηδὲ πιούσα κόνις μέλαν αἶμα πολιτᾶν* («Que la poussière abreuvée du sang noir des citoyens [...]»), Mazon); la imatge, del tot original pel que fa a *Eum.* 985 P., estava ja a *Cho.* 670, on «melma di sangue» és metonímicament la casa, traduïnt *ὀλεθρίου πηλοῦ* (v.

⁷⁵⁰ Cf. sobre l'obsessió, Fusillo 1989, 207-08 i al coment d'*Ag.* 50 P., 216 P., 423 P., 466 P., 1048 P.; *Cho.* 34 P., 40 P., 289 P., 335 P., 1041 P.; *Eum.* 83 P., 234 P., 307 P., 330 P., 861 P., 940-42 P. Fusillo 1989, 201 assenyala també el tema de la impuritat.

⁷⁵¹ Cf. *Ag.* 5 P., 10 P., 314 P., *Cho.* 33 P., 432 P., 620 P., 903 P., 996, *Eum.* 797 P.

⁷⁵² Cf. *Ag.* 759 P., 1038 P., 1345 P., 1431 P.; *Cho.* 529 P. («morire nel sangue»), 670 P., 817 P., 834 P.; *Eum.* 245-46 P., 362 P., 869 P., 985 P..

⁷⁵³ Cf. també *Ag.* 759 P., 1431 P..

⁷⁵⁴ Cf. *Ag.* 1345 P., *Cho.* 529 P., 670 P., 817 P., 834 P., *Eum.* 245-46 P., 985 P..

697 “fang rovinós”) del grec. Seguint el fil de la imatge, llavors, es veu com Pasolini innova el text, però de manera, per fer servir les seves paraules, “analògica”: una imatge trobada al text en un punt retorna en un altre, més o menys elaborada, nova i autònoma, però alhora “esquilea”.

De manera anàloga es forma també la metàfora del “bufar” l’esperit diví⁷⁵⁵: a Ag. 1098 P. «Ancora soffia in lei schiava lo spirito divino?» és suggerida per Mazon⁷⁵⁶ i no estava en grec; en canvi, a Cho. 930 P., «La parola di Apollo un giorno / soffiata dall’immenso antro» resulta creada per Pasolini autònomament⁷⁵⁷, mentre a Cho. 1046-48 P. resulta treta del grec: «Per la terza volta su questa / casa ha soffiato / la furia della tempesta»⁷⁵⁸, com també a Eum. 843-44 P. «Io spiro disperazione, / solo, e ira»⁷⁵⁹. A Eum 927-28 P. «Soffia su di lei / la mia divinità», de nou, és engendrada per Pasolini⁷⁶⁰.

Per una altra imatge, la del «gorgo»⁷⁶¹, el recorregut sembla una mica més articulat. Pasolini la fa servir, introduint-la de bell nou al text⁷⁶², a la traducció de Ag. 990 ss. (=1008-12 P.): «dal mio cuore sgorga / un lamento mortale, / senza strumento, quello / che cantano le Erinni», però, de manera evident la treia d’una mica més endavant, dels vv. 994 ss, Σπλάγχνα δ’ οὔτοι ματᾶ- / ζει, πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν / τελεσφόροις δίναις / κυκλούμενον κέαρ , que esdevenia: «E il canto che sgorga / dal nostro profondo / inganna mai. / Il cuore che inconscio danza / alla coscienza del giusto e del vero, / prefigura sempre i fatti reali» (vv.

⁷⁵⁵ Cf. Ag. 1098 P., 1208 P., Cho. 930 P., 1047 P., Eum. 843 P., 864 P., 927 P.

⁷⁵⁶ El grec *deia* (v. 1084) μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περ ἐν φρενί, que Mazon traduí «Le souffle de dieu vit dans son âme d’esclave».

⁷⁵⁷ Cf. vv. 953-55 τάπερ ὁ Λοξίας ὁ Παρνασίας / μέγαν ἔχων μυχὸν / χθονὸς ἐπωρθία ξεν, i Mazon «L’oracle que la voix puissante de Loxias Parnassien avait naguère proclamé au fond de l’antre [...]»

⁷⁵⁸ Cf. vv. 1066-67 τρίτος αὔ χειμῶν / πνεύσας γονίας ἐτελέσθη.

⁷⁵⁹ Cf. vv. 840-41 πνέω τοι μένος / ἅπαντὰ τε κότον.

⁷⁶⁰ Cf. vv. 922 ss. ἄτ’ ἐγὼ κατεύχομαι / θεσπίσασα πρευμενῶς / ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους.

⁷⁶¹ Cf. Ag. 1009 P., 1014 P., 1141 P., 1329 P., Cho. 195, 486 P., Eum 362 P.

⁷⁶² La imatge del vòrtex, de fet, no estava ni en grec (vv. 990 ss. τὸν δ’ ἄνευ λύρας ὄμως ὑμνωδεῖ / θρηνον Ἐρινύος / αὐτοδίδακτος ἔσωθεν / θυμός), ni a Mazon («mon cœur au fond de moi-même chante le thrène sans lyre, que nul jamais ne lui apprit, le thrène de l’Érinys!»).

1014-19 P.)⁷⁶³. D'aquí endavant la metafòra del “gorgo” és del tot autonòma al text de Pasolini i, també en la variant de “ingorgo”, indica alhora el vessament brutal i copiós de sang (Ag. 1329 P. «nell'ingorgo del sangue», i també *Eum.* 361-62 P. «il sangue / che tiepido sgorga») o bé l'acció del desconfort que s'endinsa a la capa pregona de l'ésser, (Ag. v. 1141 P.: «Nel mio cuore s'ingorga una corrente / d'agonia»; *Cho.* 194-95 P. «[...] nel cuore un'onda di sconforto / s'ingorga [...]»). Així, quan Orestes compara els fills que salven el nom de l'heroi de la mort als suros que duen la xarxa, salvant de la fondària el mallat de Ili, (*Cho.* 505 ss.), Pasolini posa «galleggiando, sospesi sopra i gorghi...» (*Cho.* 486 P.)⁷⁶⁴. Aquí, de nou, el “gorgo”, que traduiria la “profunditat marina” (v. 507 ἐκ βυθοῦ), té un matís existencial, identificant-se amb la mort-oblit. En aquest cas, a més, la imatge remet directament a l'hipotext del poema de Pavese *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, que es tancava amb el célebre vers «scenderemo nel gorgo muti».

Encara més, es pot assenyalar la freqüència del joc etimològic Fúries-furore a les *Eumenides*⁷⁶⁵; a Pasolini, emblemàticament, al v. 904 P. afirmen «rifiuto il mio furore» (v. 900 θέλξειν μ' ἔουκας καὶ μεθίσταμαι κότου): les “Furies” rebutjen el tret que ontològicament les caracteritza, és a dir, el “furor”; al mateix temps també canviaran de nom, amb la idea, molt esquilea⁷⁶⁶, que el nom dugui a dins la característica principal de qui el porta.

Recurrent és també el tema de la religió: ara des del punt de vista lexical⁷⁶⁷ ara, conceptualment, com a eina d'articulació de la societat: si abans es troba una

⁷⁶³ Aquí, ben mirat, els vòrtexs són traslladats de “el cor que giravolta amb vòrtexs que s'acompleixen” a la traducció del sintagma precedent, Σπλάγχνα δ' οὔτοι ματᾶζει.

⁷⁶⁴ Cf. el context sencer, vv. 484 P. ss.: «Perché i figli salvano il padre dalla morte, / un poco, come i sugheri reggono la rete / galleggiando, sospesi sopra i gorghi...».

⁷⁶⁵ Cf. *Eum.* vv. 66 P., 129 P., 220 P., 432 P., 512 P., 737 P., 832 P., 834 P., 848 P., 944 P.

⁷⁶⁶ Cf. Miralles-Angioni 2012, 562 i n. 32.

⁷⁶⁷ Cf. el ressò evangèlic de Ag. 1018 P. i el litúrgic de Ag. 1495-96 P., 696-98 P.; el més genèricament religiós, *Cho.* 19 P., 58-59 P., *Eum.* 30 P., «storia sacra» a *Eum.* 5 P. i 20 P., i també el «tabernacolo» a *Eum.* 306, 668 P., 923 P.; «osanna» a *Eum.* 15 P., 999 P., 1008 P., 1019 P., 1051 P.

religió que suscita terror, dominada per l'idea del pecat⁷⁶⁸, al final de les *Eumenides* es desencadena la joia de l'*Osanna*.

III) LENGUA

La llengua de Pasolini, com diu ell mateix a la *Nota*⁷⁶⁹, és la de *Le ceneri di Gramsci*, amb supervivències de *L'Usignolo della chiesa cattolica*. La tendència – afegeix – “és la de modificar el to sublim amb un to civil i de corregir tota temptació classicista⁷⁷⁰; d'aquí l'apropament a la prosa, a una locució baixa i raonant”. Pel que fa el “to”, la contundència de la llengua pasoliniana consisteix justament en la coexistència d'un registre relativament baix d'una banda, i d'una altra en la recerca constant d'una lèxis estructurada alhora per un ritme fort i dramàtic i per les freqüents figures de so i de repetició.

L'ús de l'*enjambement* resulta molt freqüent i s'han senyalat els casos més importants a l'anàlisi vers per vers; ara bastarà només donar-ne alguns exemples. La successió d'aquest trencament de la cadena de significants crea un ritme seguit, com a la descripció del viatge del foc a l'*Agamèmnon* (Ag. 310 P. ss.) a l'enumeració dels monstres de *Cho.* 563-80 P., o bé engendra pauses fortíssimes que posen en relleu un element més que un altre creant una expectativa, com, per exemple, a Ag. 731 P. ss. «A Troia un'ira che non sa perdono, / spinge colei che *amando* / ama la morte. *L'offesa* / alla tavola ospitale»: entre «amando» i «ama la morte» es dibuixa tot el personatge d'Hèlena. Aquests versos, a més, exemplifiquen la insistent recerca de la figura de so; l'al·literació⁷⁷¹ i el políptoton es troben per tot arreu, i també per això es remet a l'anàlisi. Ara bastarà observar que mentre al cas esmentat el primer *enjambement*

⁷⁶⁸ Cf. Ag. 1556 P., 1618 P., *Cho.* 303-04., 1010 P.

⁷⁶⁹ *Nota*, 1008.

⁷⁷⁰ L'apropament no classicista és un tret característic de la relació de Pasolini amb “els clàssics”; cf. sobre el tema, Beltrametti 2008.

⁷⁷¹ Cf. Fusillo 1989, 197.

vé de Mazon⁷⁷², hi ha molt llocs, on la recerca d'efectes retòrics (o bé semàntics) crea una llengua que respecta el grec d'Èsquil de manera diferent, però "anàloga". Per exemple, el crit de Cassandra ἴτυν ἴτυν (Ag. v. 1144) és traslladat amb l'insistència sobre l'iteració de la repetició, «sempre lo stesso verso, senza requie, / sempre uguale» (vv. 1066-67 P.), engendrant a nivell retòric una elaborada figura de so (al·literació i anàfora) que ens restitueix el rossinyol «che canta disperato» (v. 1165 P.). El ritme subratlla constantement el sentit: sovint la posició al mig del vers, entre comes, evidencia un terme clau, com, per exemple, «egli ha esalato l'anima, bocconi, il sangue» (Ag. 1429 P.) o bé «Disprezzato, solo, giunge senza vita alla morte» (Cho. 300 P.)⁷⁷³.

A vegades, la traducció no només porta una notable força expressiva, anàloga al text d'origen, sinó que sembla àdhuc més escaient que no pas la de Mazon, tot i que se n'hagi dit el contrari⁷⁷⁴. Per exemple, als vv. 1455-56, μία τὰς πολλάς, τὰς πάνυ πολλάς / ψυχὰς ὀλέσασ'(α), la fortíssima repetició al primer vers que segueix al segon gràcies a l'*enjambement* produeix una sensació fònica on els termes es confonen en un plor continuat; Mazon, de manera una mica opaca, provava de donar força al vers mitjançant la determinació quantitativa: «Ah! Hélène, folle Hélène, qui, suele, as détruit sous Troie, des centaines, des milliers de vie...!»; Pasolini, en canvi, tradueix amb una gran força expressiva: «Quante anime, quante, quante anime / hai perduto laggiù!» (Ag. 1500-01 P.): la repetició obsessiva del pronom interrogatiu «quante» (també en posició forta, entre comes) i de «anime» produeix un vers en què la dicció esquilea és represa, com

⁷⁷² Cf. vv. 699 ss. «Une Clère aux desseins infailibles pousse vers Ilion celle dont l'alliance allie à la mort. Le mépris de la table hospitalière [...]»; el segon, en canvi, és del tot pasoliniana.

⁷⁷³ Cf. també, Ag. 1487 P. «Lui, caduto in silenzio, lei, come un cigno», Ag. 1500 P. «Quante anime, quante, quante anime», Ag. 953 P., 1609 P., Cho. 503 P. «dei sogni, d'angoscia, durante la notte», Cho. 584 P.

⁷⁷⁴ A vegades, es pot notar una possible sugestió inicial exercitada per la traducció de Headlam, cf. per exemple, el cas de Ag. 1050, 1294 P., Cho. 867 P., 1017 P., 1050 P.; o, a vegades per la de Untersteiner, el desenvolupament de les imatges i de la llengua resulta, però, del tot autònoma, cf. Ag. 1168 P., 1487 P., Cho. 245-48 P., 291 P., 315-16 P., 696-98 P., 985 P., 990 P., 1014 P., Eum. 22 P., 85-86, 194 P., 385 P., 468 P., 695 P., 744 P., 788 P., 835 P. El judici, negatiu, sobre la traducció ve de Degani 1979, després corregit per Albini 1979 i Fusillo 1996.

deia Pasolini, “per anàlogia”⁷⁷⁵. També a *Cho.* 1017 P. Pasolini s’en surt millor que Mazon en traduir φεύγων τὸδ’ αἷμα κοινόν (v. 1038): el sintagma indica, metonímicament, la seva estirp: la sang comú, κοινόν, de fet, és aquella que pertany a Orestes i a la seva mare. Mentre que Mazon reduïa la densitat del grec amb «fuir le sang d’une mère»⁷⁷⁶, Pasolini amb «fuggo il mio sangue», indica alhora la sang de l’estirp i la que té a les seves mans, és a dir la de la seva mare.

La llengua de Pasolini es configura com una llengua composta, en un freqüent moviment de daltabaix pel que fa el lèxic⁷⁷⁷; el passatge potser més exemplificatiu és *Ag.* 695-96 P. «Quando nacque la nuova luce del sole / l’Egeo era pieno di cadaveri e rottami»: el grec feia servir la metafòra del mar que “floreix” de cadàvers (ἀνθοῦν)⁷⁷⁸, traduïda per Mazon amb «Quand se leva la radieuse lumière du matin, la mer Égée foisonnant et de cadavres de Grecs et de débris de vaisseaux». Pasolini no anomena els morts d’un o de l’altre bàndol, assimilats en un únic indefinit «cadaveri», i els derelictes de les naus esdevenen «rottami», concepte clau a la poètica pasolinina⁷⁷⁹. La imatge es fa despullada i l’icàstica presència de morts i de deixalles parla sense ornaments («era pieno di»): la societat del consum "rottama" un després de l’altre allò que gasta en el cicle producció-consum-destrucció; amb una mena d’hendíadis, doncs, els cadàvers esdevenen *coses* rompudes i deixades.

⁷⁷⁵ Tot i que la sugestió pugui venir de Headlam «those many, all those many lives [...]», el desenvolupament del ritme és autònom.

⁷⁷⁶ Aquí també Untersteiner interpreta com Mazon, «sfuggir voglio così al materno sangue»; a Thomson no hi ha cap comentari sobre aquest vers i Headlam traduïa «act of kindred bloodshed».

⁷⁷⁷ Cf. per citar un exemple molt bonic de tal daltabaix a la llengua de *Le Ceneri di Gramsci*, VI (*Me ne vado, tilascio nella sera*), «[...] e gruppi di militari vanno, senza fretta, / verso il monte che cela in mezzo a sterri / fradici e mucchi secchi d'immondizia / nell'ombra, rintanate zoccollette / che aspettano irose sopra la sporcizia / afrodisiaca [...]».

⁷⁷⁸ Cf. vv. 658-60 Ἐπεὶ δ' ἀνήλθε λαμπρὸν ἡλίου φάος, / ὀρώμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς / ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις· i Riba, «quan pujà la radiosa llum del sol, veiem la mar Egea florida de cadàvers d'aqueus i de runes de naus».

⁷⁷⁹ La poètica de Pasolini recorre sovint a l'escenari lleig i desolat de les perifèries invadides de "rottami", com les "borgate romane" de Torpignattara, el Pigneto, la Marranella, tant en el cinema, com en la poesia i en la novel·la.

La baixada de to des del vers que precedeix, «Quando nacque la nuova luce del sole», és contundent: la successió final de síl·laba oberta i l'al·literació en *-n* i *-l* n'amplien la perspectiva espacial, tot introduint fònicament la calma del matí que segueix la tempesta: l'evidència de la destrucció, dels cadàvers i dels "rottami", resulta encara més forta.

A part de l'ús de la barreja lexical, hom ha assenyalat també el recurs, força freqüent, a un italià de la millor tradició poètica, on es fonen suggestions de Dante, Foscolo, Leopardi, Montale, Pavese; però també d'Eliot i, en general, de la poesia del segle XX⁷⁸⁰. Per exemple, a Ag. 1029 ss. P. Pasolini escriu amb força llibertat⁷⁸¹ «[...] E spesso / chi cammina per le libere / strade di allegrezza, / urta contro un muro invisibile.», on per cert hom escolta el ressò de Leopardi («allegrezza»)⁷⁸² i Montale («muro invisibile»)⁷⁸³.

Juga un rol important també la *performance*⁷⁸⁴: la traducció neix per a la representació de Gassman a Siracusa i aquest tret és ben evident⁷⁸⁵; per exemple a Ag. 985-89 P. Pasolini, respecte a Mazon, canvia el temps d'entrada d'Agamèmnon al palau: el rei es disposa a entrar "lentament" dins el palau (després del v. 957=971 P.), i hi entra mentre la reina parla; quan la reina acaba el seu discurs, entren tots dos al palau i la porta es queda oberta. A Pasolini, Agamèmnon entra definitivament al palau, abans de l'invocació final de la reina a Zeus (vv. 973-74=988-89 P.), deixant sola Clitemestra. La motivació és escènica: Pasolini introdueix a la *rhesis* de Clitemestra un vers nou, el v. 987 P. («è tornato) a compiere il destino che gli è riservato»); Agamèmnon, comença a entrar al palau, anant de dret cap a la seva mort, justament mentre Clitemestra

⁷⁸⁰ Cf. Ag. 471 P., 703 P., 600 P., 610 ss. P., 1029 ss. P., Cho. 256 P., 486 P., 1012 P.

⁷⁸¹ Cf. els vv. 1005-06 και πότημος εὐθυπορῶν / ἀνδρὸς ἔπαισεν ἄφαντον ἔρμα, «La prospérité triomphante heurte soudain un écueil invisible» a Mazon.

⁷⁸² Cf. també a Cho. 256 P. «spaura» i a Cho. 1012 P. «sovrumani dolori».

⁷⁸³ Cf. *infra*, a l'anàlisi del passatge.

⁷⁸⁴ A l'escena, organitzada juntament amb l'escenografia de Theo Otto, hi havia els ballets "africans" guiats per Mathilde Beauvoir; per gaudir d'una reconstrucció de l'escena, cf. el documental *Gassman, Pasolini e i filologi*.

⁷⁸⁵ Cf., per exemple, Ag. 1519 P., Cho. 1029 P., 1032 P., 1034 P., Eum. 36-38 P.

al·ludeix el seu retorn per «compiere il destino che gli è riservato»: Agamèmnon, llavors, complirà el seu destí entrant al palau, com està al grec d'Èsquil i al francès de Mazon; a Pasolini ho fa una mica abans i per suggeriment de Clitemestra, fent del rei un personatge encara més irònic, i, potser, una mica més patètic.

IV) AMOR

La trilogia s'obre amb el tema de l'amor: el guaita, de fet, parangona la seva angoixa a la de Clitemestra, «La stessa angoscia che prova una donna / quando cerca l'amore» (vv. 13-14 P.), amb una traducció lliure i, potser, discutible⁷⁸⁶; lluny d'ésser un error, però, no deixa de palesar obertament la interpretació de Pasolini. La reina és enfocada des del principi com una dona que ama i l'acció tràgica de l'*Agamèmnon* es desenvolupa justament a causa d'aquest amor entre Clitemestra i Egist⁷⁸⁷; a les *Eumenides* el que mou Atena a convèncer les Fúries per protegir la seva ciutat és un «slancio d'amore», repetit (v. 932 P. i v. 975 P.) i inserit autònomament per Pasolini⁷⁸⁸. Paral·lelament, l'*Agamèmnon* s'obria amb l'esment de la joia perduda a la casa dels Àtrides, recobrada circularment a la fi de la trilogia per Atena que diu «tremo di gioia» (v. 976 P.). És a dir, hi ha a la història dels Àtrides un desenvolupament que es concretitza en un doble nivell, "existencial" i cívic: com des d'un amor apassionat però ferotge, hom arriba a un amor envers la ciutat i de signe positiu, tal com de la pèrdua de la joia inicial hom arriba al seu recobrament. Aquest passatge engendra la pau que, finalment, tanca tota la trilogia. Al mig d'aquests extrems, l'amor és de manera constant inserit a la traducció per Pasolini on el text grec (o Mazon) ho permetia

⁷⁸⁶ El grec havia ὦδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαο (vv. 10-11); cf. el coment sobre el vers; cf. també Greco 2009, 166-67 i n. 24.

⁷⁸⁷ Cf. *supra* sobre el personatge de Clitemestra, de qui Pasolini subratlla l'amor per Egist.

⁷⁸⁸ Cf. respectivament els vv. 927 ss. i 968 P. En tots dos llocs el grec havia προφρόνως, traduït la primera vegada per Mazon amb «amour»; al segon cas, però, el sintagma és obertament d'inserció pasoliniana. Com a altres llocs la traducció francesa dóna la sortida al text pasoliniana que, tantmateix, resulta original i autònom.

i on el poeta italià s'en prenia la llibertat⁷⁸⁹: es tracta ara de l'amor entre la reina i el seu amant, ara el d'Hèlena i Paris o bé el d'Apollo i Cassandra, el fals amor de Clitemestra per Agamèmnon, l'amor dels vells d'Argos per llur rei, l'amor més genèric que esmenten els germans contaposant-hi la Mort, l'amor que vé de déu, el que la mare porta dins les seves entranyes, és a dir, l'amor filial, l'amor que Atena ha da contraposar a l'obsessió d'Orestes, l'amor d'Apol·lo pel seu protegit, en fi, l'amor per la ciutat. A la trilogia l'amor és declinat en tots els seus aspectes. Ara paral·lelament al passatge d'una societat a una altra, hom passa, com es deia abans, d'un amor apassionat (Clitemestra-Egist; Hèlena-Paris) i funest a un amor cívic, en general envers els homes i llur ciutat, representat per Atena. És justament aquest amor que podrà alliberar Orestes de la seva obsessió (Cf. *Eum* 234 P. «accogli con amore l'ossesso», per cert, d'inserció pasoliniana)⁷⁹⁰ i fer entrar ell i la ciutat, finalment, a l'etapa de la pau⁷⁹¹.

V) GUERRA

L'anàlisi vers a vers ha permès, anotant els petits canvis entre el text d'origen i el de Pasolini, veure amb claredat com totes les referències d'Èsquil a la guerra són, a Pasolini, interpretades de manera que recalqui una condemna total d'aquesta. Aquí bastarà recordar el primer estàsिम (vv. 355-488=394-518 P.), Ag. 636-80 (=688-715 P.) on el missatger recorda la tempesta de retorn, Ag. 785-94 P. i Ag. 839 P. ss.

A Ag. 437 ss., al context d'Ares que canvia cossos humans per cendra, es troben conceptes com la lloança als caiguts (v. 445 στένουσι δ' εὔ λέγοντες) o bé la mort "bella" a la batalla (v. 454 εὔμορφοι). Tot i així, aquests temes són inserits

⁷⁸⁹ Cf. Ag. 14 P., 201 P., 455 P., 516 P., 578 P., 732-33 P., 745 P., 770 P., 966 P., 1175 P., 1132 P., 1415 P., 1704 P., *Cho.* 99-100 P., 439-40 P., 575 P., 604 P., 867-68 P., 880 P., 893 P., 951 P., 968 P., *Eum.* 87 P., 213 P., 234 P., 438 P., 915 P., 917 P., 921 P., 932 P., 975 P.

⁷⁹⁰ Cf. el v. 236 δέχου δὲ πρῶτον μενῶς ἀλάστορα, traduït per Mazon amb «accueille le maudit avec bienveillance».

⁷⁹¹ Cf. per al desenvolupament d'aquest discurs, *infra* 455-60.

dins el marc de la inutilitat de la guerra, absurda i desproporcionada, moguda per la dona d'un altre (vv. 447-48 ἀλλοτριὰς διαὶ γυναι- / κός). El tema de la mort gloriòsa és doncs absorbit en un context que el priva de significat. Tanmateix, és impensable en Èsquil una visió "pacifista". A les *Eumenides*, de fet, Atena convida els ciutadans a fugir de les guerres internes, però mai posa en discussió la guerra a l'exterior, element bàsic de l'imperi atenès⁷⁹². Excloent doncs una condemna de la guerra *tout court* a Èsquil, les referències piadoses a la cendra dels caiguts resulten contradictòries, perquè no deneguen pregonament el valor atorgat per la cultura grega arcaica al guerrer mort en batalla. Pasolini, en canvi, accentuant el to patètic del text, nega rotundament cap valor a la mort en guerra. Així - per citar només uns dels trets assenyalats al coment al qual es remet – els cadàvers ja no són bonics, intactes en la forma (v. 454 εὖμορφοί), sinó «*povere* salme intatte» (v. 486 P.). Al mig hi és sens dubte Mazon, «corps intacts»⁷⁹³, però l'adjectivació "povere", del tot pasoliniana, hi afegeix una ironia tallent; la mateixa es troba ara a les paraules del missatger «ai morti non resta che *un poco* di terra» (v. 602 P.), ara a les del Cor «A me, non restano *che le briciole* di tanta gloria» (v. 620 P.).

Pel que fa a la tempesta del retorn (Ag. 636-80=688-715 P.) es remet als vv. 695-96 P. de què s'ha parlat pel que fa la llengua de la traducció (cf. v. 696 «L'Egeo era pieno di cadaveri e rottami»).

A Ag. 761-71 (= 785-94 P.) el Cor parla de la ὕβρις: des d'una desmesura antiga es produeix una desmesura nova, i de tal cadena s'engendra Ate. Pasolini, amb un subtil transferiment semàntic (πότημος>prosperitat>potència)⁷⁹⁴ lliga obertament la follia a la potència: la reflexió pròpiament religiosa del Cor

⁷⁹² Cf. *Eum.* 864-65 «ci sia la guerra esterna, guerra che è presente in non piccola misura, e in essa potrà realizzarsi l'intenso desiderio di gloria».

⁷⁹³ Mazon interpretava evidentment des del punt de vista antropològic la sepultura dels cossos, com també Riba, mentre Medda tradueix «belli del loro valor», interpretant, llavors, des d'un punt de vista ètic el sintagma.

⁷⁹⁴ Els vv. 761-62, traduïts per Mazon «aux foyers de justice, la prospérité n'a que de beaux enfants, toujours», esdevenen en Pasolini «nella casa dove regna giustizia / la potenza ha sempre / e solo esiti felici»: hi ha una transposició des de πότημος (prosperité) fins a «potenza».

esquileu es torna més aviat una consideració en termes generals sobre la guerra i la ruïna a què condueix. La «potenza», de fet, és des del principi associada a la guerra portada a Troia, definint de manera plena de significat els dos Àtrides (v. 46 P., «doppia potenza»), i al primer estàsim resulta ésser el pol negatiu que defineix negativament el bé suprem⁷⁹⁵; en ambdós casos el terme, d'inserció pasoliniana, testimonia la llibertat – i l'originalitat – interpretativa de Pasolini.

A l'*Agamèmnon* d'Èsquil l'expedició troiana és legítima perquè hi han participat els déus, i n'és senyal la “defensa” de la causa, és a dir el rapte d'Hèlena justament punit. La dona era motiu de retret en les paraules del Cor (v. 448 ἀλλοτρίας διαὶ γυναικός i v. 803 θάρσος ἐκούσιον), mentre el rei als vv. 821 ss. L'esmenta parlant del rapte que calia punir. Ben mirat, però, aquesta “defensa” resulta força irònica mirada des de fora: Agamèmnon diu que per «il rapimento d'una sposa» (v. 844 P.) s'ha tret una «dolorosa soddisfazione» (v. 845 P.), que consisteix en «un'intera città ridotta in polvere» (v. 856 P.). En grec Hèlena era una γυνή («femme» a Mazon), no hi ha cap traça de cap dolor, i es parla d'“una” ciutat. A Pasolini, doncs, el rei sembla animat per una mena de “falsa compunció”; l'esment d'una ciutat «intera» institueix un contrast amb el v. 839 P., amb què s'iniciava aquesta descripció: es deia que on fou una ciutat hi quedava només *una mica* de fum; ara aquest *poc* es contraposa a la ciutat *sencera*. I tot per Hèlena, adúltera per al Cor, i ironicament «sposa» per al rei de Pasolini. El personatge, doncs, sembla carregat d'una ironia que no estava - o al menys no d'aquesta manera - al text grec.

El discurs sobre la guerra s'aclareix, almenys a Èsquil, a *Eum.* 858-65 on Atena rebutja les guerres civils (el tema és reprès pel Cor als vv. 937-48), tot i justificant, però, la guerra “externa” (θυραῖος ἔστω πόλεμος, οὐ μόλις παρών, / ἐν ᾧ τις ἔσται δεινὸς εὐκλείας ἔρωσ· (vv. 864-65)⁷⁹⁶. Pasolini modifica tant

⁷⁹⁵ Cf. vv. 416-18 P.

⁷⁹⁶ Cf. Ribà: «Vingui la guerra estrangera, sense cap feina a l'abast d'aquell en qui hi ha un viu deler de fama»; Mazon: «Vienne la guerre étrangère, toujours à la portée de ceux qu'anime un fervent désir de vraie gloire».

com pot el text: «Basta la guerra contro i nemici esterni / a soddisfare un lecito desiderio di gloria!» (vv. 868-69 P.): *l'incipit*, respecte al grec, és més aviat limitatiu i la guerra a l'estranger, matisada com «la guerra contro i nemici esterni», aparenta més com una guerra feta per defensar-se contra els “enemics” que no pas una legítima guerra portada a l'estranger pel desig de glòria (i. e. l'imperi atenès), com deia Èsquil.

LA HISTÒRIA DELS ÀTRIDES COM A DESENVOLUPAMENT POLÍTIC I EXISTENCIAL

Al llarg de l'anàlisi textual de la traducció hom ha esbrinat com, sovint, hi ha una “reducció” del sistema ètic⁷⁹⁷ que Èsquil, de mica en mica, fa progressar a l'escena; la complexitat moltes vegades és deixada de banda perquè, basicament, l'interés de Pasolini, s'ha dit moltes vegades, es posa en la lectura “política” de la història. Com a conseqüència, l'acció dels personatges és definida per un destí més “coercitiu”⁷⁹⁸ en comparació amb el text d'origen; i l'accent és posat en el *com* evoluciona la història dels Àtrides, cap on, no en el *perquè*. Tot és jugat pel Destí, que és un personatge més del drama, ‘l'instrument escènic’ - per fer servir l'expressió pasoliniana esmentada abans -, potser, el més rellevant. Deixant ara de banda el discurs sobre tal interpretació política⁷⁹⁹, resulta interessant focalitzar l'anàlisi sobre l'home. Tot i no tenir “espai d'acció”, com és natural, atès que la seva història és ja escrita, Pasolini, li atorga un desenvolupament interior que procedeix en paral·lel amb el desenvolupament polític. És a dir: el passatge des del món irracional, arcaic,

⁷⁹⁷ Cf., per exemple, la reducció dels termes que a la *parodos* anapèstica legitimaven la expedició troiana (Ag. 43-61 P.). A Ag. 379-80 P. esvaeix el tema de l'avidesa del guany per una més genèrica «empietà»: els versos, lligats amb els del primer i del segon estàsime (Ag. 461-73 i Ag. 750-81), on la desgràcia és considerada com conseqüència d'una prosperitat sense mesura (Di Benedetto 1978, 180 ss.), contribueixen a construir la malla de la visió ètica esquilea. Cf. també Ag. 845 P. amb «dolorosa soddisfazione» que tradueix de pas *ὑπερκότως / ἐπραξάμεσθα* (Ag. 821-22) sintagma molt important per la discussió sobre la legitimació de la guerra. Cf. encara, la discussió relativa a Ag. 444 P., Ag. 777 P. ss, Ag. 959-60 P.

⁷⁹⁸ Resultaria aquí massa llarg examinar els molts passatges en què tot això és evident; només s'indicanen, doncs, alguns versos; cf. Ag. 988-99 P., 1044 P., 1063 P., 1085 P., *Cho.* 34 P., 85 P., 149 P., 311 P., 442-43 P., 617 P.

⁷⁹⁹ Es remet, com s'ha dit altres vegades, a Fusillo 1996 i Angioni 2013.

atroç i primitiu fins a la societat “democràtica” d’Atena és el mateix passatge que porta l’home (Oreste si es vol, però la perspectiva s’amplia a l’home en general) de l’obsessió fins a la pau i l’amor⁸⁰⁰. La dimensió política es fon completament amb la psicoanalítica⁸⁰¹. És a dir, la síntesi opera en els dos nivells alhora, com era d’esperar en un poeta on l’heterodoxia marxista arrelava en la constant consideració d’un mateix, en una perspectiva existencial com a eix central de la interpretació del món⁸⁰².

La reflexió sobre el coneixement, llavors, és traduïda en termes existencials.

A Ag. vv. 176-83 (=195-202 P.) el procés d’adquisició de la saviesa, el célebre τῷ πάθει μάθος és un μνησιπήμων πόνος, un «dolor que retreu el mal antic»⁸⁰³ que porta fins al σωφρονεῖν. En tal concepció ètica, el dolor resol la funció educativa volguda per Zeus⁸⁰⁴. A la versió pasoliniana, en canvi, emergeix de manera evident una visió psicoanalítica⁸⁰⁵, per la qual el do del déu esdevé la ‘raó’ (i no la saviesa, τὸν φρονεῖν) i el resultat del procés del sofriment és el ‘saber’ (i no l’esser ‘savi’, σωφρονεῖν); l’eix del discurs és traslladat des d’una norma ‘comportamental’⁸⁰⁶ fins a un procés d’apropiació de la raó (simbòlicament Atena) que serà complert al final de la trilogia. Al tercer stàsim de l’*Agamèmnon* (vv. 975-1034 = 990-1061 P., i sobretot vv. 995-1000 = 1014-21)⁸⁰⁷

⁸⁰⁰ Hom pot seguir, també, el *fil rouge* del tema de la joia, cf. la discussió relativa a Ag. 1251 P.

⁸⁰¹ A més dels exemples que es feràn, cf. també al final de les *Coèfores* (986 P. ss.), on la perspectiva “psicoanalítica” de la follia de Orestes és ben clara, cf., també, *Eum.* 188-89 P.

⁸⁰² Cf. per exemple, com a vegades (*Cho.* 1030 P., *Eum.* 36 P.) el moviment del cos és traslladat per Pasolini a un moviment de l’ànima, enfocant, en el cas dels versos esmentats, l’horror des d’un punt de vista psíquic i intern.

⁸⁰³ Així Riba.

⁸⁰⁴ Pel que fa a la discussió sobre el sentit d’aquests versos, cf. al lloc corresponent del comentari.

⁸⁰⁵ Cf. els vv. 197-202 P. «solo chi soffre, sa. / Quando, in fondo al sonno, / il rimorso s’infiama, / è in esso, inconscio, la coscienza: / così si attua la violenza d’amore / degli dèi al tribunale dei cieli».

⁸⁰⁶ Cf. Di Benedetto 1978, 140 ss. que observa que el φρονεῖν i el σωφρονεῖν «coinvolgono in prima istanza il comportamento dell’uomo, nella misura in cui nelle sue azioni egli sa attenersi a una regola di saggezza, di moderazione» i llavors recondueix aquesta màxima al personatge d’Agamèmnon.

⁸⁰⁷ Cf. Ag 1014-21 P. (994-1000): «E il canto che sgorga / dal nostro profondo / non inganna mai. / 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!».

la tensió entre φρένες i κάρδια, esdevenia una relació entre consciència i inconsciència (vv. 1018-20 P.: «Il cuore che inconscio danza / alla coscienza del giusto e del vero, / prefigura sempre i fatti reali»). A *Eum.* 517-25 = 543-54 P. el Cor proclama la necessitat de permanència del τὸ δεῖμα en un context civil com a base de la saviesa (σοφρωνεῖν); Pasolini tradueix:

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

Aquí, potser, hi ha la clau més pregonada del sentit que dóna a l'*Orestea*: la tirania, com també l'anarquia, resulten dos extrems que no duen enlloc. La solució és la síntesi, la mesura, és a dir, la victòria sobre els dos contraris. Paral·lelament, els dos tipus de poder estan lligats a la inconsciència que engendra angoixa, mentre la felicitat està en la consciència, o sigui, en la mesura: el pla psicoanalític-existencial coincideix de manera perfecta amb el polític.

D'altra banda, Orestes, quan comença el debat a les *Eumènides*, no només es troba dubtós si ha matat la mare amb justícia o no, com deia el text grec (vv. 609-13), ans, apareix com perdut: ja no sap «capire cosa ho fatto» (vv. 624-28 P.). És possible que es trobi, llavors, en la condició existencial dibuixada abans, al segon èstasim de la mateixa tragèdia, la de la inconsciència que engendra angoixa, és a dir, a l'estadi previ al de la consciència; de manera anàloga al món que, encara, es troba sense lleis i sense raó - si seguim el paral·lel entre esfera existencial i social que Pasolini sembla suggerir.

Ara, portant aquest discurs fins a les seves últimes conseqüències, és clar que a nivell polític el procés de síntesi acaba en la concòrdia, en la pau que les Eumenides s'ocuparàn de vigilar; a nivell existencial, així sembla suggerir el text, el procés d'adquisició de la consciència acabarà en la joia, en l'amor tan celebrat a la versió pasoliniana: des de l'amor apassionat però atroç de Clitemestra i d'Hèlena, de fet, es passa al potent amor d'Atena (v. 932 P. i v. 975 P. «slancio d'amore»). D'altra banda, és justament l'amor que Orestes invocava per ésser alliberat de la seva obsessió: «accogli con amore l'ossesso» (*Eum* 234 P.)⁸⁰⁸.

La història contada per Èsquil s'acabava amb aquesta "confortant" síntesi (concordia: demòcracia-amor); per Pasolini, però, la seva història d'Orestes continua. Tornant a parlar dels Àtrides l'eina expressiva segueix sent Èsquil⁸⁰⁹; la síntesi esquilea, però, a menys que es desenvolupi en un altre lloc/temps com l'Àfrica on, potser, encara podria tenir lloc (*Appunti per un Orestide africana* 1968-69)⁸¹⁰, ja no podrà ésser; i al final cal tornar a escriure-la. Així hom arriba a la catàstrofe del *Pilade* (1967)⁸¹¹. El punt és la Raó-Atena⁸¹²: no coincideix amb la norma ètica que s'amagava al text d'Èsquil, ni amb aquella eina moderna, il·lustrada, capaç de racionalitzar l'existència – i la producció -, es tracta més

⁸⁰⁸ Cf. el v. 236 δέχου δὲ πρῆμενῶς ἀλάστορα, traduït per Mazon amb «accueille le maudit avec bienveillance».

⁸⁰⁹ Pasolini diu en una entrevista que després d'haver traduït Èsquil no pot deixar d'expressar el seu propi teatre a la manera esquilea Cf. el documental, *Il mestiere di Dioniso: Vittorio Gassman e Elena Zareschi*, AFI (Archivio Fondazione Inga/Siracusa), 2005, min. 10:48 ss.

⁸¹⁰ L'Àfrica dels anys '70, encara no del tot afectada pel neocapitalisme imperant a occident, pot ser l'únic lloc/temps on reproposar la mateixa història amb el final 'progressiu' que li donava el poeta grec.

⁸¹¹ Aquest drama, compost a partir del 1966, narra els esdeveniments posteriors a les *Eumènides*: l'aliança entre Atena i Orestes acaba per produir un benestar nou i feroç, tirànic en l'apropiació de la voluntat fins i tot dels més revolucionaris, i assumeix les formes d'un poder neocapitalista, mentre que Electra retrocedeix fins a revitalitzar aquell feixisme contra el qual tant havia combatut – el vell món de les Fúries. Sol, al bell mig, es queda Pilade, el pur i somiador, la «Diversità fatta carne», l'escàndol - clarament portador de la matriu de l'autor - que no pot fer altra cosa que constatar, conscientment, com qualsevol lluita pel poder duu a dins seu la derrota. Així, es lliura, com succeeix necessàriament a l'home tràgic contemporani, a la inacció. Sobre el tema, cf. Fusillo 1989, 214-33 i Vitali 2006, 55-68.

⁸¹² Cf. sobre el argument E. Siciliano 2006, pp. 69-78.

aviat, d'una 'raó passional': era justament en aquest punt que havia d'acomplir-se la síntesi de què parlava el seu Èsquil. Quan, però, és Pasolini mateix que construeix el seu drama, farà explicar a l'Orestes del *Pilade*, al començament del drama, la síntesi que hauria hagut de desenvolupar-se a partir de la història de l'*Orestea*:

Folli erano quelle Dee col nome di Furie
e folli dovevano restare col nome di Eumenidi.
Ma la loro follia, da quel giorno in poi,
non sarebbe più stata la follia della paura,
bensì la follia dell'uomo che sogna:
una follia feconda e lieta,
sorella delirante e ispirata della Ragione.
Questa decisione di Atena
era così giusta, che sembrò naturale:
e fu subito accolta da tutti.
Così le Furie cessarono di contorcersi e danzarono;
cessarono di urlare, e cantarono;
i loro capelli si sciolsero lievi come spighe
sui lievi colli, intorno ai lievi sorrisi.
La fredda e severa Ragione fu in loro lieve danza.

No es tracta de la Raó, sinó de la seva germana, delirant i inspirada, una follia «dell'uomo che sogna / una follia feconda e lieta». Paral·lelament, lo «slancio d'amore» d'Atena al final de les *Eumenides*, en què ja es trasllua la seva força («slancio») contradictòria, es farà, dins de *Pilade* «un terribile, / sanguinario, puro, disperato, amore».

Si aquesta Raó (i aquest amor) no pot ésser, a l'heroi *Pilade-Pasolini* no li queda cap més solució que deixar el teatre maleint Déu i la Raó i lliurant-se a la inacció:

«Che tu sia maledetta Ragione, / e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio».

Per Pasolini la síntesi esquilea consistia en la possibilitat de «l'incontro e la compresenza del vecchio e del nuovo a significare que la cosa sacra, una volta

dissacrata, non viene meno»⁸¹³ ; i això era evidentement el que apropava tant la sensibilitat pasoliniana al text d'Èsquil – i al tema del mite en general. Quan aquesta possibilitat no es dóna, no queda a l'home tràgic modern res més que rebutjar amb força i coratge qualsevol altra solució.

L'anàlisi de la traducció ha obert, com s'ha demostrat, molts arguments de discussió; sobre la interpretació política de la trilogia s'ha dit molt⁸¹⁴ i, sobretot, és el mateix Pasolini qui diu, amb poques i clares paraules què en pensa. Tanmateix, la seva interpretació política de la trilogia no és ni original (obertament procedeix de Thomson), ni des del punt de vista de l'obra esquilea, correcta⁸¹⁵.

El tret més interessant i original - em sembla - que s'ha pogut treure a partir de l'estudi sistemàtic de la traducció ha estat, per una banda, l'anàlisi i la comprensió del llenguatge pregon, dens, expressiu, que Pasolini crea per respectar la força del drama esquileu, cosa que li reeix de manera contundent⁸¹⁶; per una altra, a nivell de sentit, a part del desenvolupament de temes importants com aquell de la guerra i de l'amor, la idea de la perfecta coincidència entre els plans existencial i polític de la història.

⁸¹³ Trec aquesta citació (en J. Douflot 1983) de Beltrametti 2012, p. 87, que tracta magistralment i amb intel·ligent sensibilitat el tema del vell i del nou en Pasolini, abraçant-ne gran part de la producció lligada al mite grec.

⁸¹⁴ La contribució més important sobre aquest tema és, em sembla, la de Fusillo 1996; hom pot juntar el breu de Greco 2009, que partint d'una anàlisi textual, de manera brillant reconstrueix el teixit ideològic i poètic de Pasolini.

⁸¹⁵ Cf. Medda 2004, 114-116 que breument esmenta els punts "dèbils" de la interpretació pasoliniana.

⁸¹⁶ Aquesta és la perspectiva, em sembla més compartidora i apreciable pel que fa al mètode i als resultats, de E. Medda a Medda 2004, que, reconegut estudiós d'Èsquil i ellenista, a través d'una rigorosa anàlisi lingüística posa en relleu com el més important llegat de la traducció és, justament, la llengua.

BIBLIOGRAFIA

edizioni

- *-Eschyle, Tragédies, Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, text ét. et trad. par Paul Mazon, Paris, 2009 (1925).
- *-Èsquil, L'Orestea*, trad. de C. Riba sobre el text est. i rev. per P. Mazon, Barcelona 1934.
- *-Aeschylus. Agamemnon*, ed. E. Fraenkel, Oxford 1950.
- *-Orestiade di Eschilo*, Istituto Nazionale del Dramma Antico, XVI Ciclo di Rappresentazioni classiche, 19 maggio-5 giugno 1960, Roma-Siracusa 1960.
- *-Eschilo, Orestiade*, in W. Siti; S. De Laude 2001, (edd.), *Pier Paolo Pasolini. Teatro*, Milano 2001.
- *-L'Agamemnon d'Eschyle*, ed. J. Bollack, Lille 1981.
- *-Eschilo, Orestea*, introduzione di V. Di Benedetto, trad. e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni, Milano 2004 (1995).

- Albin 1979: U. Albin, *Il banco di prova delle Coefore*, *Dioniso* 50 (1979), 47-57.
- Angelini 2000: F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma 2000.
- Angioni 2013: M.C. Angioni, «Dret, Llei i Poder a l'història dels Àtrides segons P. P. Pasolini», en curs de publicació (Actes del congrés internacional *Tragèdia, Tragicitat i Tràgic*, Barcelona, 19-20 oct. 2012).
- Beltrametti 2012: A. Beltrametti, «La storia incomincia là dove finisce», in *I Quaderni di Dioniso*, 2012 1, INDA.
- Berti 2008 : I. Berti, *Mito e politica nell'Orestea di Pasolini*, in *Congreso Internacional: Imágenes: La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales* (Logroño, 22-24 de Octubre de 2007), Universidad de La Rioja, 2008.
- Bertolaso 2006: D. Bertolaso, *A proposito dell'Orestea di Eschilo sulla scena moderna*, *Annali Online Univ. di Ferrara-Lettere*, 2 (2006), 202-216.
- Bierl 1996: A. Bierl, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen*, Stuttgart 1996.
- Bierl 2004: A. Bierl, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, [trad. L. Zenobi e pref. di M. Fusillo], Roma 2004.
- Bollack 1981: J. Bollack, *L'Agamemnon d'Eschyle*, I II, Lille 1981.
- Bonanno 1993: M.G. Bonanno, *Pasolini e l'Orestea: dal teatro di parola al cinema di poesia*, *Dioniso* 62/63 (1993), 135-54.

- Citti 2006: V. Citti, *Studi sul testo delle Coefore*, Amsterdam 2006
- Citti 1979: V. Citti, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli 1979.
- Clavo-Riu 2007: M. Clavo- X. Riu (editors), *Teatre grec: perspectives contemporànies*, Lleida 2007.
- D'Elia 2005: G. D'Elia, *L'eresia di Pasolini. L'avanguardia della tradizione dopo Leopardi*.
- Degani 1961: E. Degani, Recensione a Eschilo, *Orestide*, di Pier Paolo Pasolini, in *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 39, 187-92.
- Denniston.Page 1957: J.D. Denniston-D.L. Page, *Agamemnon*, Oxford 1957.
- De Romilly 1958: J. de Romilly, *La Crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1958.
- De Santi 2004: G. De Santi, *Mito e tragedia in Pasolini*, in Fabbro (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine 2004.
- De Ste Croix 1981: G.E.M. De Ste Croix, *The Class Struggle in the Ancient Greek World*, London 1981.
- Di Benedetto 1978: Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978.
- Di Donato 2006: R. Di Donato, *Ancora su Eschilo ed Atene*, Lexis 24, 2006.
- Dodds 1960: E. R. Dodds, *Moral and Politics in the Oresteia*, PCPhS, 1960.
- Fagioli 1980: N. Fagioli, *L'Orestide di Pasolini*, Resine 3 (1980), 9-18.
- Douflot 1983: J. Douflot 1983, (ed.), *Il sogno del Centauro*, Roma 1983.
- Ferrari 1938: W. Ferrari, *La Parodos dell'Agamennone*, ASNP 7, 1938, 335-99.
- Flashar 1991: H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, München 1991.
- Fraenkel 1950: E. Fraenkel, *Agamemnon*, Oxford 1950.
- Fusillo 1996: M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze 1996
- Greco 2009: G. Greco, «Il prologo dell'Agamennone di eschilo nella traduzione di Pier Paolo Pasolini: alcune considerazioni», *Sem.Rom XII*, 1, 2009.
- Hall-Macintosh-Taplin 2000: E. Hall-F. Macintosh-O. Taplin, *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford 2000.
- Hall-Macintosh-Wrigley 2004: E. Hall-F. Macintosh-A. Wrigley, *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford 2004.
- Ivanov-Kristeva 1977: V. Ivanon, J. Kristeva e altri, *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari 1977.
- Lago 2007: P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo*, Firenze 2007.

- Lloyd-Jones 1962: H. Lloyd-Jones, *The guilt of Agamemnon*, Oxford 1962.
- Lucignani 2001: L. Lucignani, *Lettera a George Thomson*, in P.P. Pasolini, *Teatro*, a c. di W. Siti e Silvia de Laude, Milano 2001.
- Macintosh 1997: F. Macintosh, *Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth- century productions*, in Easterling, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge 1997.
- Marx 1963 [1847]: K. Marx, *Introduction générale à la Critique de l'économie politique* [1847], in *Œuvres*, édition établie par M. Rubel, I, Paris, 1963.
- Medda 2006: E. Medda, *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un'Orestide africana*, in Fabbro (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine 2004.
- Miralles 1968: C. Miralles, *Tragedia y Política en Esquilo*, Barcelona 1968.
- Miralles 2009: C. Miralles, *La luce del dolore, aspetti della poesia di Sofocle*, Napoli 2009.
- Pickard Cambridge-Gould-Lewis 1968: A. W. Pickard Cambridge, J. Gould, D.M. Lewis, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968.
- Podlecki 1966: A. J. Podlecki, *The political background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor, 1966.
- Ryan-Scheutz 2007: C. Ryan-Scheutz, *Sex, the Self and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*, Toronto 2007.
- Siciliano 2006 : E. Siciliano 2006, «Pilade, politica e storia» in E. Fabbro (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine 2006.
- Siti-De Laude 2001: W. Siti; S. De Laude 2001, (edd.), *Pier Paolo Pasolini. Teatro*, Milano 2001.
- Siti-Zabagli 2001: W. Siti; F. Zabagli 2001 (edd.), *Per il cinema* Milano 2001.
- Steiner 1996 [1984]: G. Steiner, *Antigonas*, Barcelona 1996 [*Antigones*, Oxford 1984].
- Thomson 1949 [1940]: G. Thomson, *Eschilo e Atene*, Torino 1949 [*Aeschylus and Athens*, London 1949].
- Thomson 1966 (1938): G.. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam -Praga 1966
- Thomson 1979 [1945]: G. Thompson, *Marxismo e poesia*, Urbino 1979.
- Van Watson 1989: W. Van Watson, *Pier Paolo Pasolini and the Theatre of the Word*, Ann Arbor-London 1989.
- Vegetti 1977: M. Vegetti, *Marxismo e società antica*, Milano 1977.
- Vernant-Vidal Naquet 1976 [1973]: J.P. Vernant-P. Vidal Naquet, *Mito e tragedia nella Grecia antica*, Torino 1976 [*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1973].
- Vernant-Vidal Naquet 1991 [1986]: J.P. Vernant-P. Vidal Naquet, *Mito e tragedia due*,

Torino, 1991, [*Mythe et tragédie deux*, Paris, 1986].

- Vidal Naquet 2002: P. Vidal Naquet, *Le Miroir brisé*, Paris 2002.
- Vigni 1989: F. Vigni, *Il sogno della verità e la verità del sogno: i film fiaba La terra vista dalla luna e Che cosa sono le nuvole?*, in AA.VV., *Le giovani generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Fondo Pier Pasolini, Roma, 1989.
- Vitali 2006: L. Vitali 2006, «La colpa, il sacrificio e il destino degli antieroi» in E. Fabbro (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine 2006.
- Wiles 2000: D. Wiles, *Greek Theatre performance, an Introduction*, Oxford 2000.

WEB-SITES:

- Engramma: <http://www.pasolini.net/>
- Pagine Corsare: <http://www.pasolini.net/>