

# **STUDIUM RICERCA**

**Anno 115-gen./feb. 2019-n. 1**  
**Sezione on-line di Letteratura**

## **STUDIUM**

### **Rivista bimestrale**

direttori emeriti: Vincenzo Cappelletti, Franco Casavola

Comitato di direzione: Francesco Bonini, Matteo Negro, Fabio Pierangeli

Coordinatori sezione on-line Letteratura: Emilia Di Rocco, Giuseppe Leonelli, Fabio Pierangeli

Caporedattore: Anna Augusta Aglitti

Abbonamento 2019 € 72,00 / estero € 120,00 / sostenitore € 156,00

Un fascicolo € 16,00. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio.

e-mail: rivista@edizionistudium.it Tutti i diritti riservati.

www.edizionistudium.it

*Gli articoli della Rivista sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche ci si avvarrà anche di professori esterni al Consiglio scientifico. Agli autori è richiesto di inviare, insieme all'articolo, un breve sunto in italiano e in inglese.*

**Edizioni Studium S.R.L.**

COMITATO EDITORIALE

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*); Componenti: Mario Belardinelli (*Università Roma Tre, Roma*), Ezio Bolis (*Facoltà teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*), Angelo Maffeis (*Facoltà teologica, Milano*), Gian Enrico Manzoni (*Università Cattolica, Brescia*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*), Angelo Rinella (*Università LUMSA, Roma*), Giacomo Scanzi (*Giornale di Brescia*).

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: Roberto Donadoni

Redazione: Simone Bocchetta

ufficio commerciale: Antonio Valletta

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Edizioni Studium s.r.l., via Crescenzo, 25 - 00193 Roma

Tel. 06.6865846 / 6875456, c.c. post. 834010

Stampa: mediagraf - Noventa Pad. (PD)

Finito di stampare nel mese di febbraio 2019

Autorizzazione del Trib. di Roma n. 255 del 24.3.1949

Direttore responsabile: Vincenzo Cappelletti

Sezione monografica  
“Le élites femminili del Novecento.  
Tra letteratura e giornalismo”  
A cura di M. Venturini e F. Tomassini

Monica Venturini, Francesca Tomassini, *Premessa. Le élites femminili del Novecento. Tra letteratura e giornalismo* 7

- I. Monica Venturini, *Margherita Sarfatti e Ugo Ojetti. A colpi di parole* 10
- II. Floriana Calitti, *Laura Cantoni Orvieto, Il Marzocco e i «nobili spiriti»* 35
- III. Simona Onorii, *Tra i carteggi di Eleonora Duse: un percorso nella scrittura delle “belle mani”* 62
- IV. Sandro Gentili, Chiara Piola Caselli, *Eva Kühn Amendola. Dalla società teosofica alla «Cultura dell’anima» (1905-1919)* 83
- V. Francesca Tomassini, *«Al di là del futurismo». Sulle lettere di Sibilla Aleramo a Umberto Boccioni* 115

Sezione miscellanea

- VI. Massimo Naro, *La verità è bella, ma difficile: la teologia-altra di Dante Alighieri* 140
- VII. Ester Cerbo, *Guerra vissuta, guerra rappresentata: il teatro di Euripide* 158
- VIII. Ottavio Ghidini, *August W. Schlegel, la folla, il narratore. «I promessi sposi», capitolo tredicesimo* 188

## VII. Guerra vissuta, guerra rappresentata: il teatro di Euripide \*

di Ester Cerbo

### 1. Guerra esterna e lotta civile (πόλεμος e στάσις)

«Ogni guerra è una guerra civile [...]. Ora che ho visto cos'è guerra [...] so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero chiedersi: "E dei caduti che facciamo? perché sono morti?". Io non saprei cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero». Con questa riflessione si conclude *La casa in collina*, il racconto scritto da Cesare Pavese nel 1947.

Dopo quel tragico periodo, oggi noi moderni occidentali, quando parliamo di guerra, pensiamo alla cosiddetta "guerra giusta o necessaria", una guerra vista come contraccambio di un attacco terroristico (pensiamo all'11 settembre 2001) o come azione di difesa per minacce che hanno una certa consistenza (ma poi, in verità, la cosiddetta giusta causa cela sempre altre motivazioni); la pace è invece considerata una norma nella nostra vita, una norma infranta appunto da tale tipo di guerra, che però si combatte spesso, sempre lontano da noi (Siria, Africa, Afghanistan). Eppure viviamo ormai nella continua paura che certi delicati equilibri possano rompersi e condurci ad un nuovo disastroso conflitto.

Nell'antichità, invece, la pace era avvertita come una tregua prolungata, uno stato transitorio di interruzione di uno stato naturale di conflitto, quasi una deviazione dalla norma. La

pace cosiddetta “olimpica” in realtà era denominata *ekecheiria* (ἔκεχειρία) che significa letteralmente «situazione in cui ci si astiene dall’usare le mani», dunque «sospensione delle ostilità»<sup>1</sup>. Una sorta di inviolabilità, di immunità accordata nell’ambito delle feste religiose a persone, territori e persino agli agoni, che in esse si svolgevano; la sua origine risalirebbe alle pause concesse durante le lunghe battaglie per permettere il recupero e la sepoltura dei caduti.

La guerra, al contrario, costituiva un aspetto fondamentale della vita, era in un certo senso concepita come naturale e necessaria, persino interpretata come «padre di tutte le cose»<sup>2</sup>, rappresentava una sfida positiva per l’uomo di valore. Era infatti il luogo privilegiato in cui il *polites* (πολίτης), il giovane aristocratico, misurava le proprie attitudini e capacità in riferimento agli ideali tradizionali, per acquisire il *kleos* (κλέος), la *time*

---

\* Il presente lavoro costituisce la rielaborazione del testo presentato all’Università degli Studi di Salerno (1 marzo 2018) per il ciclo di seminari tenuti nell’ambito del progetto FARB interdisciplinare, dal titolo “Vivere e raccontare la guerra. Pratiche e conseguenze, narrazioni e rappresentazioni dei conflitti armati”. Ringrazio tutti i partecipanti per i preziosi interventi e gli stimoli offerti alla discussione.

<sup>1</sup> Si veda M. Lämmer, *La cosiddetta «pace olimpica» nell’antichità greca*, in *Lo sport in Grecia*, a cura di P. Angeli Bernardini, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 119-152.

<sup>2</sup> Così Eraclito, fr. 53, 1 DK: πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς «*polemos* di tutte le cose è padre, di tutto poi è re». Si tratta di un argomento di ampia portata, al quale in questa sede si può solo accennare; per un opportuno approfondimento sul modo di concepire la guerra e la pace nella Grecia classica, e sui diversi aspetti ad esse collegati si rimanda a K.-J. Hölskeskamp, *La guerra e la pace*, in *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2. II, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 1997, pp. 481-539.

(τιμή), per conseguire la “bella morte”, la sola che avesse un significato sociale, secondo quanto risulta dall’*Iliade* e dai versi del poeta Tirteo (fr. 10 W.)<sup>3</sup>.

Su questa linea, Platone, nel V libro della *Repubblica*, sostiene che la città ideale prepara e pratica costantemente la guerra e che la migliore città usa la guerra per educare i suoi cittadini e per insegnare alle altre città greche a non rendere schiavi i Greci. I giovani dovranno allora ricevere una *paideia* guerriera ed assistere alle battaglie, per imparare il loro compito futuro; bisogna dunque cominciare da questo, rendere i figli «osservatori della guerra» (θεορούς πολέμου, 467c). Ai giovani più valorosi la città dovrà allora riservare dei premi, come era già in Omero (468d; cfr. *Il.* 8. 162). Ma, da un’altra prospettiva, la guerra, *polemos*, è secondo Tucidide anche un *didaskalos biaios* (διδάσκαλος βίαιος), un maestro violento, e forse di violenza: un maestro brutale che insegna ad usare la violenza<sup>4</sup>.

Accanto a *polemos*, che indica propriamente la guerra esterna, è di norma presentata la *stasis*, la lotta tra fazioni all’interno della *polis*; questa distinzione è richiamata da Eschilo in un celebre passo delle *Eumenidi* (vv. 861-865), dove Atena ammonisce le Erinni a non suscitare la discordia intestina tra i cittadini; la guerra rimanga all’esterno (v. 864 θυραῖος ἔστω

---

<sup>3</sup> Si veda A. Iannucci, *Parole per la guerra: Omero, Tirteo e gli altri*, in *Teatri di guerra. Da Omero agli ultimi giorni dell’umanità*, a cura di A. Bonandini-E. Fabbro-F. Pontani, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 23-47.

<sup>4</sup> Su questo aspetto si rinvia a D. Piovan, *Tucidide, la stasis e la corruzione del linguaggio*, in *Teatri di guerra*, cit., pp. 131-143.

πόλεμος), a portata di mano per chi abbia in sé tremendo amore di gloria (v. 865 δεινὸς εὐκλείας ἔρωσ)⁵.

Una puntualizzazione di queste due diverse forme di contesa, espresse da due termini distinti, la troviamo ancora in Platone, sempre nel V libro della *Repubblica* (470b-c): «A me pare che come ci sono questi due nomi, *polemos* (guerra) e *stasis* (lotta intestina), così ci siano due cose diverse, in due diversi tipi di conflitti. E intendo per queste due cose l'elemento familiare e affine, e quello estraneo e straniero. Quando, dunque, c'è l'inimicizia con il familiare, si chiama *stasis*, quando con lo straniero, *polemos* [...]. La stirpe ellenica è a se stessa familiare e affine, e alla barbara straniera ed estranea». Pertanto, *polemos* indicherebbe la guerra contro i barbari, in quanto Elleni e barbari sarebbero per natura nemici, mentre la *stasis* comprenderebbe le lotte all'interno della stessa *polis* e quelle tra le *poleis* greche, essendo gli Elleni per natura amici e familiari a se stessi.

Considerata la guerra come dato naturale della vita, anche gli effetti della guerra, dal trattamento dei prigionieri alla distruzione delle città, alla schiavitù di intere popolazioni ed esecuzioni di massa dei soldati, pur se terribili, erano accettati come un'inevitabile necessità, che porta comunque lutto e dolore.

Ed è sugli effetti della guerra, ma anche sui suoi prodromi, e su come essi vengano discussi, affrontati e subiti che la tragedia focalizza principalmente il proprio sguardo.

Quando viene rappresentata a teatro, la guerra in sé, vissuta nella realtà, occupa lo spazio extrascenico e confluisce nello spazio scenico attraverso la viva voce dei personaggi e del coro; la guerra difatti non si addice alle forme e ai mezzi espressivi

---

<sup>5</sup> Per un'ampia trattazione del concetto di *stasis* si veda H.-J. Gehrke, *La stasis*, in *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, cit., pp. 453-480.



del teatro, al suo tempo concentrato, al suo spazio limitato: esige piuttosto le grandi narrazioni, come avviene nell'epica e con la storiografia (e la storia in antico coincideva con le guerre, soggetto delle opere degli storiografi). Sulla scena, nella *performance* assistiamo, per l'appunto, al prima, al dopo, ai retroscena, a violenze e violazioni per noi al di là di ogni limite, ascoltiamo la voce del dissenso, dei vinti, e soprattutto delle donne superstiti, deportate e ridotte in schiavitù, private del proprio *oikos* e *gamos*<sup>6</sup>.

Insomma, la tragedia disgrega il racconto bellico consegnato dall'epica e lo riflette in molti punti di vista, che inglobano certamente riferimenti, allusioni ai problemi e ai fatti contemporanei: un *miroir brisé*, secondo la bella immagine di Pierre Vidal-Naquet<sup>7</sup>, uno specchio infranto della realtà restituita dalla lettura dell'artista, dal suo modo personale di interpretarla ed

---

<sup>6</sup> Un'esauriente e puntuale panoramica sulla presenza della guerra nel teatro del V sec. a.C., con particolare riferimento al mito della guerra di Troia, si ha in A. Beltrametti, *La guerra di Troia ha avuto luogo. Le scene del teatro e i retroscena delle guerre: oro, violenze, menzogne*, in *Uomini contro. Tra l'Iliade e la Grande Guerra*, a cura di A. Camerotto-M. Fucecchi-G. Ieranò, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 131-144. Sul rapporto contrastivo tra *polemos*, la sfera pubblica e maschile, e *gamos*, la sfera privata e femminile, come modello ideologico veicolato attraverso il mito dall'universo tragico, si veda V. Andò, *Matrimonio e guerra nel discorso tragico: una lettura delle Troiane di Euripide*, in AA.VV., *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 1991, vol. I, pp. 251-264.

<sup>7</sup> P. Vidal-Naquet, *Le miroir brisé: tragédie athénienne et politique*, Les Belles Lettres, Paris 2002.

esprimerla, ma non fonte documentaria di quella medesima realtà<sup>8</sup>.

## 2. Euripide e la guerra del Peloponneso

È soprattutto la tragedia euripidea a rappresentare da varie prospettive il tema della guerra, ad analizzarlo attraverso i conflitti tra i singoli individui e tra individui e detentori del potere. Il teatro di Euripide attraversa il periodo in cui la guerra del Peloponneso (431-404 a.C.), «il più grande sconvolgimento che abbia interessato i Greci, una parte dei barbari ed esteso anche alla maggior parte dell'umanità»<sup>9</sup>, diventa più violenta e cruda: essa ingloba in sé *stasis*, nella sua duplice forma di scontro tra le *poleis* greche e di lotta tra fazioni all'interno della città, e *polemos*, per l'intervento della Persia a fianco di Sparta.

---

<sup>8</sup> Si veda A. Beltrametti, *Introduzione. La storia sulla scena attica di V secolo*, in *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, a cura di A. Beltrametti, Carocci, Roma 2011, pp. 13-30. Tra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento si è diffuso un tipo di critica – esercitata in particolare dalla scuola franco-belga (Goossens, Grégoire, Delebecque) –, che mirava a rintracciare spasmodicamente nelle tragedie allusioni a fatti e personaggi contemporanei, perdendo di vista il senso complessivo della struttura drammatica; per una diversa e più equilibrata prospettiva si rinvia a G. Cerri, *Messaggi etico-politici nella tragedia euripidea: dalle Supplici all'Oreste*, in *Il teatro e la città. Atti del Convegno Internazionale. Siracusa, 19-22 settembre 2001*, a cura di M.G. Bonanno-G. Mastromarco, Palumbo, Palermo 2003, pp. 62-91.

<sup>9</sup> Così afferma Tucidide (I 1, 2): κίνησις γὰρ αὕτη μεγίστη δὴ τοῖς Ἑλλησιν ἐγένετο καὶ μέρει τινὶ τῶν βαρβάρων, ὡς δὲ εἰπεῖν καὶ ἐπὶ πλεῖστον ἀνθρώπων.

In questa sede, dapprima passerò brevemente in rassegna le opere più significative di Euripide composte tra il 430 e il 407-406, per cogliere la reazione del poeta, di un intellettuale, di fronte agli avvenimenti contemporanei e alla crisi in atto ad Atene e in Grecia<sup>10</sup>. Mi soffermerò poi sulle *Troiane*, rappresentate nel 415, in una fase cruciale della guerra; la tragedia mette in scena le sofferenze e il misero destino delle donne di Troia, dopo la presa della città. Il titolo dell'opera indica allora non solo il coro, come avviene di norma con i nomi collettivi, ma significativamente tutte le Troiane, in quanto personaggi che agiscono sulla scena.

### 2.1. *La guerra giusta in difesa dei supplici*

Gli *Eraclidi* (circa 430 a.C.) è la tragedia che tratta dei figli di Eracle, perseguitati dall'argivo Euristeo, i quali trovano ospitalità a Maratona presso Demofonte, il re di Atene; il re rifiuta di riconsegnarli all'araldo argivo e di conseguenza scoppia un conflitto tra Atene e Argo, che volgerà in favore di Atene grazie al sacrificio – imposto dall'oracolo per conseguire la vittoria – della vergine eraclide Macaria. Questo dramma presenta dunque la prospettiva di una guerra giusta in difesa dei supplici. Traspare ancora il senso di una *polis*, Atene, armonica e fiduciosa in se stessa; il soccorso prestato dagli Ateniesi ai supplici figli di Eracle era uno degli elementi del *cliché* propagandistico ateniese che nacque in funzione della politica di Pericle.

---

<sup>10</sup> Sul rapporto tra il teatro di Euripide e la realtà a lui contemporanea di fondamentale importanza e tuttora valido lo studio di V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971. Per gli eventi storici relativi alla guerra del Peloponneso si rimanda a D. Musti, *Storia greca*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 394-467.

## 2.2. *Primi segni di crisi della polis e inasprimento del conflitto con Sparta*

Con la scomparsa del regime pericleo – Pericle muore nel 429 a.C., vittima anche lui della famosa pestilenza – si assiste al contrasto tra radicali e moderati, tra chi voleva continuare la guerra e chi arrivare ad una pace con Sparta. Euripide non prende posizione, ma esprime il proprio sbigottimento di fronte alla lacerazione della polis. In questo periodo, tra il 429 e il 425, prima dell'insuccesso spartano a Sfacteria, si colloca l'*Andromaca*, la tragedia della moglie di Ettore data come concubina a Neottolemo, il figlio di Achille, e osteggiata dalla legittima sposa di lui, Ermione, figlia di Elena e Menelao. Ermione non riesce ad avere figli e, temendo che possa diventare erede del marito il bambino che Neottolemo ha avuto con Andromaca, vuole uccidere la donna troiana.

Al 425 a.C. con molta probabilità si può ricondurre la rappresentazione del frammentario *Cresfonte*, più precisamente a seguito dei fatti di Corcira del 427-425, vale a dire quando si verificano le aspre lotte interne tra oligarchici e democratici a sostegno dei quali interviene Atene<sup>11</sup>. L'argomento del dramma riguarda la vendetta di Cresfonte nei confronti dello zio Polifonte che aveva ucciso suo padre omonimo, uno degli Eraclidi, e ne aveva usurpato il regno.

*Andromaca* e *Cresfonte* sono dunque due tragedie in cui emerge uno spirito antispartano: siamo nel periodo in cui si inasprisce il conflitto con Sparta, ma anche la lotta tra le fazioni politiche. L'uno devasta i campi, l'altra divide i gruppi familiari, tra

---

<sup>11</sup> Così Tuciddide (III 82-83) commenta questi eventi: «a tal punto di ferocia arrivò quella *stasis* (n.d.r. la guerra civile di Corcira) e parve ancora più feroce, perché fu la prima fra tutte».

loro e persino al loro interno. In tale contesto l'invocazione alla Pace, contenuta in un frammento del coro del *Cresfonte* (fr. 453 Kannicht), si configura come un chiaro messaggio pacifista di Euripide, fortemente preoccupato di fronte alla situazione politica di Atene e nella Grecia in generale; d'ora in poi sarà costante nel poeta una netta posizione a favore della pace. Così recita il testo: «O Eirene, dispensatrice di ricchezza e la più bella tra gli dèi beati, io ho desiderio di te che tardi; temo che la vecchiaia mi coglierà con le sue pene, prima di vedere la tua amabile bellezza e i canti dai bei cori e i conviti ornati di corone. Vieni, o signora, nella mia città, e l'odiosa contesa allontana dalle case e la folle discordia cui è gradito il ferro affilato»<sup>12</sup>.

### 2.3. *Invito a non esasperare i contrasti con Sparta*

Al desiderio di concludere la pace con Sparta Euripide – e con lui Aristofane (non dobbiamo dimenticare il fronte della commedia) – associava una forte avversione nei confronti di Cleone e dei democratici radicali. È questo lo sfondo che si delinea nell'*Ecuba* (circa 424 a.C.): il dramma tratta della sofferenza atroce della protagonista privata ingiustamente dei figli Polissena e Polidoro, e della sua vendetta nei confronti di Polimestore, il re dei Traci che aveva ucciso a tradimento Polidoro. In questa tragedia viene posta grande enfasi al comune fondamento umano tra le donne troiane e quelle di Sparta e ciò doveva costituire anche per il pubblico ateniese un invito implicito a non esasperare i contrasti con Sparta. È significativo, al proposito, il secondo stasimo, in cui il coro delle donne troiane immagina il lutto e il dolore delle donne greche che hanno per-

---

<sup>12</sup> Si veda il commento al testo in V. Di Benedetto, *Euripide*, cit., p. 130.

so i propri cari; evidente anche il messaggio antibellicista: la guerra fa soffrire tutti, vinti e vincitori. In modo raffinato, per rappresentare il dolore dei Greci viene evocata l'immagine di una giovane spartana che piange in riva all'Eurota, il fiume di Sparta (vv. 650 ss.), e ciò sembra voler dire che Sparta, la città che ha aggredito Atene, subisce le amare conseguenze della sua aggressione<sup>13</sup>.

Nel solco di questo atteggiamento antibellicista si colloca il frammentario *Eretteo* (tra il 423 e il 422), un dramma patriottico cronologicamente vicino all'*Ecuba*, che mette in rilievo le sciagure di una guerra considerata giusta. Questa la trama: il re di Atene, Eretteo, grazie anche al sacrificio della figlia, prescritto dall'oracolo di Delfi, respinge i Traci guidati da Eumolpo, ma muore in battaglia; si uccidono anche le altre due figlie ed Atene è scossa da un terremoto: solo Atena, alla fine, può salvare la città. Notevole il frammento corale (fr. 369 Kannicht) che richiama quello del *Cresfonte* – sopra citato – sul rifiuto netto e deciso della guerra, ma con in più l'auspicio di una vecchiaia dedicata al canto e alla poesia: «Giaccia per me la lancia così che tutto intorno intreccino l'ordito i ragni, ed in tranquillità possa io convivere con la canuta vecchiaia e coronato il capo canuto di corone possa io eseguire canti, dopo aver appeso il tracio scudo alle dimore di Atena circondate di colonne; e possa io dispiegare la voce delle tavolette, grazie alla quale i sapienti ricevono fama».

Sono gli anni in cui maturava in Euripide l'esigenza di un disimpegno dagli interessi politici e questo determina da parte del poeta un volgere con maggiore intensità la propria indagine nel campo degli affetti familiari.

---

<sup>13</sup> Cfr. L. Battezzato, *Vinti e vincitori: da Omero a Euripide*, in *Uomini contro*, cit., pp. 112-113.

#### 2.4. *Rifiuto della guerra e ripiegamento sugli affetti familiari*

Ciò si constata già con le *Supplici*, tragedia forse del 422, che presuppone la sconfitta subita dagli Ateniesi a Delio nel novembre del 424 e l'accordo per la tregua del 423. Ancora una volta Euripide invita i propri concittadini a sentire l'orrore di ogni guerra e a valorizzare i vincoli di carattere familiare. Come l'*Eretteo*, si tratta di una tragedia patriottica, definita dalla stessa *hypothesis* «encomio degli Ateniesi», per l'intervento di Teseo, re di Atene, a favore dei supplici. Tuttavia l'accento batte sulla rappresentazione del lutto del coro, le madri argive che hanno perso nella guerra contro i Tebani i propri figli e ora ne richiedono i corpi per la sepoltura; e riguarda anche il lutto dei *paides*, i figli dei caduti che piangono i propri padri e ai quali Euripide con abile regia attribuisce una significativa presenza scenica, assegnando loro il ruolo di secondo coro. In questo modo il lamento, che in varie forme – canto corale, amebeo con l'attore – caratterizza nel corso della tragedia l'intervento delle donne argive, diviene nel finale un vero e proprio *kommos* (vv. 1116-1164), il dialogo lirico antifonale di estrema intensità drammatica tra il coro delle madri e quello dei *paides*, sulle urne contenenti le ceneri dei caduti, portate in scena dai figli.

#### 2.5. *Effetti devastanti della guerra e critica verso il comportamento degli Ateniesi*

Dopo l'*Andromaca* e l'*Ecuba*, Euripide ritorna alla materia troiana con l'*Elettra* (tra il 421 e il 416 a.C., ma non riguarda specificamente il tema della guerra) e soprattutto con la trilogia *Alessandro*, *Palamede* (entrambi frammentari) e *Troiane*, rap-

presentata nel 415 a.C.; della guerra di Troia l'*Alessandro* racconta l'antefatto, il *Palamede* un episodio marginale e le *Troiane* gli effetti devastanti da essa prodotti, in particolare sulle donne, vittime innocenti del conflitto.

È la stagione che segue l'efferato eccidio di Scione (421 a.C.) e, poco dopo, verso la fine del 416 la feroce repressione dei Melii da parte degli Ateniesi e la loro ripresa delle ostilità spostate sul fronte siciliano. In questo contesto la scelta del poeta, fautore di una politica di pace e critico verso il comportamento assunto da Atene, sembra quasi obbligata: attraverso il mito della guerra di Troia (e i suoi antefatti) mostrare a teatro gli infelici esiti di un conflitto – diretti e indiretti – sia per le vittime sia per i vincitori, rappresentare la follia della guerra e la vacuità della vittoria, in una sorta di predizione ai propri concittadini, confermata poi dalla storia<sup>14</sup>.

### 2.6. *Il distacco dalla realtà politica: la tragedia ad intrigo e lieto fine*

Dalle *Troiane* del 415 si giunge all'*Oreste* del 408, attraverso l'*Ifigenia fra i Tauri* (tra 414 e 413), lo *Ione* (tra 413 e 410) e l'*Elena* (412); è il periodo in cui Euripide sperimenta un nuovo tipo di tragedia, quella ad intrigo e lieto fine, senza la messa in evidenza della morte e del lutto, un rovesciamento di segno, sintomo del suo sempre maggiore distacco dalla realtà politica. In particolare nell'*Elena* Euripide evidenzia la futilità di una guerra combattuta per il fantasma della donna più bella (v.

---

<sup>14</sup> Per una lettura di questa tragedia come rappresentazione di un discorso civico che a teatro svolge una funzione didattica nel contesto drammatico della guerra e delle sue conseguenze, si veda N. Croally, *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.



1136 εἶδωλον ἱερόν, l'immagine sacra forgiata da Era): la contesa sorta per lei – afferma il coro – poteva ben risolversi con le parole (v. 1159 διορθῶσαι λόγοις). L'amara constatazione del coro conclude il severo monito sullo stolto agire degli uomini, monito che apre la seconda antistrophe del primo stasimo: «dissennati (ἄφρονες) voi che ricercate onori in guerra e nelle lance dell'infuriante battaglia, cercando di porre fine alle pene dei mortali. Se a dirimerla sarà la lotta del sangue, mai la discordia cesserà tra le città degli uomini» (vv. 1151-1157).

Dopo l'*Elena*, Euripide fa misurare nuovamente lo spettatore con gli esiti crudi del conflitto più grave, la lotta tra fratelli per il potere, portando in scena – tra il 411 e il 409 – le *Fenicie*. È la tragedia in cui sono presenti tutti i membri dell'*oikos* di Edipo<sup>15</sup>, tutti segnati da un triste destino: Eteocle e Polinice si uccidono a vicenda, Giocasta si uccide sui corpi dei figli, Creonte vede sacrificarsi il figlio Meneceo per la salvezza della città, Edipo ormai vecchio e cieco parte per l'esilio, abbandonando una Tebe desolata, insieme con la figlia-sorella Antigone, «baccante dei morti» (v. 1489 βάκχα νεκύων).

### 2.7. L'abbandono di Atene e il trasferimento in Macedonia

Dopo l'*Oreste* del 408, Euripide lascia Atene e si trasferisce in Macedonia, dove compone le sue ultime tragedie (*Ifigenia in*

---

<sup>15</sup> Per questo l'*hypothesis* al dramma lo definisce πολυπρόσωπον «dai molti personaggi», ma anche παραπληρωματικόν «ridondante», pur riconoscendo la bellezza della messa in scena dello spettacolo (ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι καλόν).

*Aulide, Baccanti, Alcmeone a Corinto*) prima di morire nel 406 a.C. Ancora una volta, con l'*Ifigenia*, il poeta sceglie un soggetto dal mito troiano, per osservare da un'altra prospettiva, attraverso gli occhi e le emozioni di una giovane, le cose della guerra, e torna indietro all'avvenimento che consente la partenza della flotta greca per Troia e rende possibile la spedizione: il sacrificio di Ifigenia.

Con questa tragedia, messa in scena da Euripide il giovane, figlio o nipote del poeta, presumibilmente nel 405, si conclude il percorso tematico e teatrale concomitante con lo svolgimento della guerra del Peloponneso ed esemplificato soprattutto dal ciclo troiano. E si conclude, a mio avviso, con una raffinata *liaison* che su vari piani il poeta sembra stabilire con le *Troiane*, attraverso una sorta di *Ringkomposition* su larga scala.

*Troiane* ed *Ifigenia in Aulide*: due tragedie speculari e contrastive al tempo stesso, quasi due facce della stessa medaglia. Nella prima, la guerra è già vissuta ed è rappresentata nei suoi esiti disastrosi da chi l'ha subita, con una perfetta identificazione nel dolore e nel pianto tra individuo e collettività; nella seconda, la guerra incombe ed è giustificata da chi la promuove, con un intrecciarsi di interessi familiari e "bene comune". In entrambe le tragedie è la guerra, nelle sue conseguenze come nei suoi presupposti, a scardinare le regole del *gamos* e addirittura a produrre una giustapposizione tra le nozze di giovani e la loro morte prematura. Nell'una assistiamo al ribaltamento della concezione tradizionale che oppone come termine positivo a termine negativo i Greci ai barbari, i vincitori ai vinti (*Troad.* 764 s.); nell'altra, il poeta sembra riabilitare, forse con amaro

sarcasmo, tale punto di vista<sup>16</sup>. In entrambe le tragedie il culmine del *pathos* è costituito dal sacrificio di una giovane vittima ancora più innocente di tutte quelle che subiscono la guerra: nelle *Troiane*, è il sacrificio del piccolo Astianatte, l'unico vero *drama*, nel senso etimologico del termine, in un dramma dominato dal lamento e privo di azione; nell'*Ifigenia* è quello della protagonista, perno su cui ruota tutta l'azione teatrale, ricca di colpi di scena<sup>17</sup>. E ancora, in entrambe le tragedie domina dietro le quinte un personaggio inquieto e inquietante, caricato di valenza negativa: è Odisseo, che con la sua capacità oratoria nelle *Troiane* persuade i Greci a decretare la morte di Astianatte; nell'*Ifigenia* è l'individuo più temuto da Agamennone: egli potrebbe infatti rivelare l'oracolo di Calcante e indurre i Greci ad uccidere insieme con la fanciulla gli stessi Atridi (v. 525 ss.). E anche per quanto riguarda il coro, se è grande la distanza tra quello delle *Troiane* fortemente coinvolto e quello dell'*Ifigenia*, costituito dalle giovani donne di Calcide, estranee alla vicenda, eppure sarà quest'ultimo ad immedesimarsi nel primo e ad assumerne la voce dolente, quando prefigura nel secondo stasimo la caduta di Troia e le tante lacrime versate dalle donne dei Frigi e dalla sposa di Priamo (vv. 783-792).

A conclusione della propria carriera artistica, con l'*Ifigenia in*

---

<sup>16</sup> Così Ifigenia ai vv. 1400-1401: «È giusto che i Greci comandino sui barbari, e non i barbari sui Greci; quelli sono schiavi, questi sono uomini liberi».

<sup>17</sup> Un confronto tra queste due tragedie che prende spunto dalla rappresentazione del sacrificio delle due giovani vittime, per giungere alla messa in luce del loro significato politico, si ha nel saggio di V. Andò, *Guerra, politica e funzione poetica tra Troiane e Ifigenia in Aulide*, in *Troiane classiche e contemporanee*, a cura di F. Citti-A. Iannucci-A. Ziosi, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2017, pp. 1-18.

*Aulide* – una sorta di *Prequel* dell'*Agamennone* eschileo – Euripide sembra dunque riavvolgere questo anomalo *fil rouge* che lo riporta alla sua trilogia troiana, creando, con abile regia, un interessante *pendant* nel mostrare dalla parte del campo greco gli antefatti dell'evento bellico, filtrati attraverso una dimensione familiare.

### 3. *L'insensatezza della guerra: le Troiane.*

«Invecchiò tra l'incendio di Troia e le cave di pietra di Sicilia»: così il poeta greco moderno Ghiorgos Seferis inizia la poesia dedicata ad Euripide, ponendo subito l'accento sul problematico rapporto – alla base dell'arte euripidea e del teatro tragico in generale – tra modelli mitologici ed esperienza del presente. E proprio l'incendio di Troia e le sue macerie fumanti fanno da sfondo alla messa in scena delle *Troiane*, la tragedia delle donne sopravvissute alla distruzione della città e destinate a servire il letto del nemico. Spetta all'araldo greco Taltibio il difficile compito di riferire alle Troiane il misero destino di schiavitù, stabilito dai Greci: Ecuba sarà assegnata ad Odisseo, Cassandra ad Agamennone, Andromaca sarà di Neottolemo, Polissena immolata sulla tomba di Achille. Anche il piccolo Astianatte verrà sacrificato alla causa dei vincitori, facendolo precipitare dalle mura per decisione di Odisseo<sup>18</sup>.

Un dramma atipico per la carenza di trama, per lo spazio eccezionale dato alle situazioni dolorose, agli stati d'animo di impo-

---

<sup>18</sup> Per un approfondimento di questo specifico evento drammatico si rimanda a V. Andò, *Un bambino buttato giù dalle torri. La morte di Astianatte nelle Troiane di Euripide*, in *Annali Online Ferrara – Lettere*, I, 2009, pp. 255-269.

tenza e frustrazione provati dai personaggi di fronte ai danni causati dalla guerra, che, là dove si abbatte inesorabile, non lascia alcuna possibilità se non l'abbandono alla disperazione.

Un dramma in apparenza costruito a quadri, ma che trova coesione nella coralità della *performance*, nella variegata polifonia di voci convogliate verso un effetto musicale unitario – quello del lamento<sup>19</sup> –, nelle diverse forme sceniche del dolore, che si tramutano esse stesse in azione: canto e movimento corporeo diventano anch'essi espressione e denuncia delle atrocità della guerra, nel costante *Leitmotiv* della dicotomia tra triste presente e passato felice, unico baluardo rimasto cui ancorare la propria identità.

Elemento aggregante del dramma è Ecuba, per la sua figura di regina, madre, sposa, privata ormai di tali prerogative – Troia è crollata, Priamo ucciso, i figli morti (vv. 100-107) –, ma lo è anche il coro, nel ruolo di *synagonistes*; esso partecipa ai *commoi* con la protagonista e fornisce la cornice unitaria al dramma di Troia, delineando nei canti corali il legame tra mito, storia e attualità.

Così la *sympatheia* tra Ecuba e il coro, che si manifesta sia verbalmente sia nella gestualità antifonale del lamento, dà coerenza ed amalgama agli eventi e mostra il forte vincolo tra individuo e comunità, rinsaldato dalla costante presenza di entrambi nello spazio teatrale.

---

<sup>19</sup> Sul significato politico che a teatro, e in particolare in questa tragedia, assume il lamento femminile come voce pubblica, negata alle donne dalle istituzioni civiche, si veda P. Burian, *Voce di donna: le Troiane nella guerra del Peloponneso*, in *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Firenze, 25-26 Novembre 2002), a cura di A. Casanova-P. Desideri, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2003, pp. 35-53.

Euripide affida dunque alla protagonista Ecuba il ruolo di “catalizzatore” delle vicissitudini dei personaggi che si susseguono sulla scena, e ciò scandisce il tempo e anche il ritmo della rappresentazione. In sostanza, una drammaturgia dell’incontro patetico (con Taltibio, Cassandra, Andromaca, il corpo di Astianatte) e dello scontro dialettico (con Menelao ed Elena), dove grande impatto emotivo ha la modalità di presentare al pubblico il personaggio, nel suo primo e – tranne per l’araldo Taltibio e il piccolo Astianatte – unico arrivo in scena. Tutto ciò doveva dare «l’idea di un’instabile provvisorietà, e in particolare per la protagonista [...] di una profonda frustrazione»<sup>20</sup>. Ecuba è l’emblema fisico dei vinti: lo spettatore la vede subito, all’inizio della tragedia, gettata a terra, come crollati a terra sono gli edifici di Troia: il destino comune unisce la protagonista e la città, con un nesso evidenziato sulla scena e dalla parola, con il termine “devastare” riferito ad entrambe (cfr. v. 9  $\pi\omicron\rho\theta\eta\theta\epsilon\iota\sigma$ ’ per Troia ~ v. 142  $\acute{\epsilon}\kappa\pi\omicron\rho\theta\eta\theta\epsilon\iota\sigma$ ’ per Ecuba). Alla fine del prologo, subito dopo l’uscita di scena di Poseidone e Atena – anche gli dèi abbandonano la città – Ecuba intona una monodia (vv. 98-152), dove con una serie di patetiche allocuzioni richiama l’attenzione sulla propria testa, sul collo e poi ancora sulle povere membra e le tempie; la sua postura supina e l’ondeggiare ritmico su un fianco e sull’altro, accompagnato da melodie lamentose, creano un gioco di corrispondenze tra il corpo della donna e la nave sballottata dalle onde (vv. 115-118), secondo un’immagine che lo spettatore antico associava immediatamente a quella dello stato travolto dai

---

<sup>20</sup> V. Di Benedetto, *Il pathos tragico e la realtà ostile*, in *Euripide. Le Troiane*, a cura di E. Cerbo-V. Di Benedetto, Rizzoli, Milano 1998, p. 80.

marosi<sup>21</sup>. Ma poi la metafora si trasforma in realtà, quando la stessa Ecuba descrive in modo elaborato il viaggio dei Greci a Troia; frequenti sono le metafore nautiche e i riferimenti al viaggio in mare, una linea tematica che attraversa l'intera tragedia fino a concluderla in modo circolare: «muovi il tuo piede verso i remi degli Achei» (v. 1332) dice il Coro ad Ecuba, associando ancora una volta il dato fisico del passo malfermo della donna alle navi dei Greci: sulla straziante fisicità del corpo di Ecuba si apre e si chiude la tragedia.

In questo dramma, particolare per struttura e messa in scena<sup>22</sup>, c'è da parte di Euripide un'attenta ricerca di soluzioni teatrali ad effetto, per caratterizzare i personaggi e variare il registro monocorde del diffuso lamento. Soffermiamoci in breve su Cassandra, Andromaca, Elena, protagoniste – nel loro incontro con Ecuba – rispettivamente del primo, secondo e terzo episodio; esse sono espressione di tre diverse figure femminili, ognuna presentata in modo differente nel proprio passaggio nello spazio teatrale, via di transito dalle macerie di Troia alle navi dei Greci.

### 3.1 *Cassandra: la profetessa delirante*

Un improvviso bagliore, scambiato per un incendio, preannuncia l'arrivo in scena di Cassandra, la figlia di Ecuba (v. 308). La profetessa entra di corsa, agitando una fiaccola, in preda al delirio come una baccante; canta e danza, immagi-

---

<sup>21</sup> Cfr. il famoso frammento di Alceo (fr. 208a V.) sull'allegoria della nave: essa rappresenta la città di Mitilene in preda al malgoverno che la conduce alla rovina.

<sup>22</sup> Si veda U. Albinì, *Linee compositive delle «Troiane»*, in Id., *Interpretazioni teatrali. Da Eschilo ad Aristofane*, Le Monnier, Firenze 1972, pp. 78-91.

nando di celebrare le proprie nozze con il re di Argo Agamennone e di guidare il festoso corteo nuziale verso il tempio di Apollo. Forte è il contrasto con la rappresentazione della sofferenza patita dalle donne troiane e con la menomata fisicità di Ecuba, cui la figlia rivolge l'invito a danzare, a volteggiare il piede, ad adeguare il passo malfermo al proprio passo più vitale<sup>23</sup>. Alla profetessa delirante, che si serve di vari registri performativi (il canto, il recitato dei trimetri giambici, il recitativo dei tetrametri trocaici catalettici), è affidato il compito di dimostrare "razionalmente" che la guerra è assurda e senza effettive motivazioni, ma anche di dimostrare "paradossalmente" che la gloria più bella è toccata in sorte ai Troiani vinti, non ai Greci vincitori, e che la fama di Ettore rifulge grazie all'occupazione da parte dei Greci. Assistiamo al capovolgimento delle argomentazioni utilizzate nei discorsi celebrativi pronunciati – negli anni di guerra – da parte di un eminente personaggio politico in onore dei caduti<sup>24</sup>, ed è notevole il fatto che qui sia una donna a farsi portavoce del discorso politico. Tuttavia – afferma Cassandra – «deve evitare la guerra chi è assennato» (v. 400), un grave monito che richiama le parole di Poseidone nel prologo: «stolto è tra i mortali colui che distrugge le città» (v. 95).

---

<sup>23</sup> Per l'analisi drammaturgica e metrica della monodia eseguita da Cassandra al suo ingresso in scena si veda E. Cerbo, *La monodia di Cassandra (Eur. Troad. 308-340) fra testo e scena*, in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. XCIII, 2009, pp. 85-96.

<sup>24</sup> Come esempio basti ricordare il discorso di Pericle per i caduti ateniesi nel primo anno di guerra, riportato da Tucidide (II 34-36).



### 3.2. *Andromaca: la sposa fedele*

Diversamente da Cassandra, Andromaca, la vedova di Ettore, arriva lentamente sulla scena trasportata da un carro straniero, insieme con il figlio Astianatte, stretto al suo seno, e le spoglie frigie, tra cui lo scudo e le armi del marito (vv. 568-576). Il carro, che a teatro serviva per ingressi fastosi di personaggi regali, diviene qui veicolo di schiavitù, strumento di costrizione, a ribadire il rovesciamento della sorte di Andromaca; e sul carro la donna rimarrà – immobile – per tutto l'episodio e col carro verrà portata via, verso le navi dei Greci.

In questo episodio viene dato l'annuncio che Astianatte deve morire, l'ha deciso Odisseo; e il figlio di Ettore deve morire, perché sia del tutto annientata la stirpe e non sopravviva chi potrà in futuro vendicarsi sui Greci. È un atto di violenza estrema, esercitata su un bimbo inerme, che dà la misura dell'assurdità della guerra di aggressione e che per noi va oltre i limiti consentiti dal codice bellico<sup>25</sup>. Suona allora come una dura accusa nei confronti dei Greci l'apostrofe pronunciata dalla "barbara" Andromaca (vv. 764-765): «O Greci inventori di barbare crudeltà, perché uccidete questo bambino che di nulla ha colpa?». Alla tremenda accusa – i veri barbari sono i Greci – segue, con grande effetto teatrale, il gesto disperato della madre che allontana da sé, dalle proprie braccia il figlioletto, perché sia preso dai soldati e condotto via per una desti-

---

<sup>25</sup> Così V. Andò, *Un bambino buttato giù dalle torri*, cit., p. 258; sul destino di Astianatte associato ad elementi simbolici della tragedia (le torri di Troia da cui il bimbo viene gettato, lo scudo di Ettore col quale è seppellito) si veda M. Gigante, *Lo scudo di Ettore: una lettura delle Troiane di Euripide*, in *Atti del XV e XVI Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico* (Siracusa 1995 e 1997), a cura di C. Barone, INDA, Siracusa 2002, pp. 185-211.

nazione di morte (vv. 774-775): «trascinate, portate, gettate, se gettare è deciso. Cibatevi delle sue carni», un'altra accusa potente, quella di cannibalismo, con cui si sottolinea l'efferatezza dell'azione. E il bimbo che piange e si stringe ancor di più alla madre, mentre i soldati tentano di separare i due, conferisce ulteriore *pathos* all'intero *tableau*: questa scena è davvero «the most absolutely heart-rending in all the tragic literature of the world»<sup>26</sup>.

### 3.3. *Elena: la femme fatale*

Elena trascinata in scena per i capelli dai soldati (v. 895) è un altro spunto ad effetto della regia euripidea nel gioco dei contrasti. Elena porta ancora bei capelli e vesti lussuose, invece le donne troiane hanno chiome recise e cenci laceri indosso. Anche lei sarà condotta via, non da un nuovo padrone, ma dal marito Menelao, e andrà in patria, non in una terra straniera. Questo episodio, l'unico senza parti liriche e con lo scontro dialettico tra Ecuba ed Elena, concede una pausa dalla dominante tonalità del lamento, prima che il pubblico assista all'arrivo del cadavere di Astianatte sullo scudo di Ettore. Sarà Ecuba, la nonna, ad addobbare con pepli e corone il piccolo corpo e ad eseguire, da sola, il rito funebre, del tutto anomalo

---

<sup>26</sup> G. Murray, *Euripides and His Age*, Williams and Norgate, London 1913, p. 135; di seguito il filologo inglese afferma che proprio grazie a questa scena è possibile comprendere il giudizio di Aristotele su Euripide come «il più tragico dei poeti» (*Poet.* 1453a τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν).

per la sua “irritualità”<sup>27</sup>. In luogo del lamento antifonale, Ecuba pronuncia un *epitaphios logos*, un discorso funebre in trimetri giambici, come se ormai pianto, gestualità e lamento lirico si fossero esauriti e rimanesse solo la parola recitata.

### 3.4. *Finale di tragedia*

Lo spettacolo finale della tragedia è potente e di grande impatto visivo. Uomini armati arrivano in scena, portando in mano delle fiaccole accese: l'ordine è di appiccare il fuoco e di condurre le donne alle navi dei Greci, quando verrà emesso uno squillo di tromba. Ecuba vuole correre per gettarsi nel rogo, ma può solo fare qualche stentato passo con le gambe tremanti, prima di venire bloccata dai soldati. Il corpo di Ecuba che non risponde, la fisicità lesa dalla sofferenza riconducono al quadro di frustrazione e di desolazione con cui si apriva il dramma; lo stesso dialogo lirico tra la donna e il coro richiama con un'efficace *Ringkomposition* la parte iniziale della tragedia, quasi a ribadire come fin dall'inizio tutto era già compiuto. Ma con il primo e definitivo allontanarsi di Ecuba dalla scena insieme al coro e con la scena che si svuota tra fuoco, fumo e crolli di rovine si impone il senso di una distruzione totale, di

---

<sup>27</sup> Diversi elementi concorrono a rendere anomala la sepoltura di Astianatte: è presente la nonna e non la madre, il corpo sarà lavato dai Greci e non dai familiari e sarà sepolto in una fossa, scavata dai nemici, su uno scudo e non in una cassa, gli ornamenti destinati al matrimonio sono usati invece per il seppellimento: cfr. L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1995, pp. 153-154. E cfr. anche M. Dyson-K.H. Lee, *The Funeral of Astyanax in Euripides' Troades*, in *Journal of Hellenic Studies*, CXX, 2000, pp. 17-33.

una fine a cui è sottratto persino il conforto del rito: solo morte e desolazione, esiti naturali della guerra.

Tutto ciò fa risuonare con grande eco il messaggio antibellicista di Euripide in riferimento alla situazione politico-militare a lui contemporanea, ma evoca anche esperienze a noi vicine. Per questo le *Troiane*, definite «the first great denunciation of war in European literature»<sup>28</sup>, sono state spesso rivisitate in momenti cruciali della nostra storia più recente. Pensiamo alla *Bearbeitung* di Franz Werfel messa in scena a Berlino nel 1916, nel pieno della I guerra mondiale<sup>29</sup>; e ancora al famoso adattamento di Jean Paul Sartre rappresentato a Parigi nel 1965 come atto di denuncia e di impegno politico contro le spedizioni coloniali, mentre era in corso la guerra di Algeria. Persino in ambito giapponese vengono proposte, la prima volta nel 1974, da Tadashi Suzuki, che dà voce ad un Giappone umiliato e distrutto dalla bomba atomica americana. Ma ricordiamo anche lo spettacolo del 2011 «Quando gli dèi hanno sete» che racconta il genocidio di Srebrenica del 1995, attraverso una

---

<sup>28</sup> G. Murray, *How can War ever be Right?*, in Id., *Faith, War, and Policy. Addresses and Essays on the European War*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 1917, p. 20.

<sup>29</sup> Sul rapporto tra le *Troiane* di Euripide e la *Bearbeitung* di Franz Werfel si veda E. Cerbo, *Un mito antibellicista a teatro. Le Troiane di Euripide e la Bearbeitung di Franz Werfel*, in *Miti antichi e moderni*, a cura di D. Gavrilovich-C. Occhipinti-D. Orecchia-P. Parenti, Universitalia, Roma 2013, pp. 57-70.

profonda e inquietante commistione tra le *Troiane* di Euripide e le testimonianze dirette delle donne bosniache<sup>30</sup>.

Dunque, le *Troiane* si configurano non solo come una metafora per le sofferenze belliche dei Greci del V secolo, ma anche come una tragedia archetipica, i cui personaggi femminili, madri in lutto e donne rese schiave, sono rappresentativi – in ogni luogo e in ogni epoca – della crudeltà e dell'insensatezza della guerra, con il suo corredo di stragi e di violenze. Emblematica, al proposito, la statua della Pietà di Käthe Kollwitz nella Neue Wache di Berlino, con ai piedi l'incisione: «Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft». È raffigurata una madre che stringe tra le braccia il figlio perduto in guerra e lo piange nella sua struggente immobilità; «il dolore della madre per il figlio irrimediabilmente perduto contro la legge di natura, che esige la *pietas* del figlio verso la madre, è universale, perché universale è la poesia, universale è il messaggio di Euripide: solidarietà per i vinti e per chi ha generato i vinti e condanna pateticamente severa della strage degli innocenti che accompagna ogni guerra, anche oggi»<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Molto ampia la bibliografia sulle riprese e sulle rielaborazioni delle *Troiane*. Si segnala, da ultimo, il contributo di M. Treu, *Quattro donne e un coro: Euripide destrutturato. Riscritture e allestimenti recenti delle Troiane*, in *Troiane classiche e contemporanee*, cit., pp. 217-244; si veda anche M. Giovannelli, *Sulle macerie della città (e di Euripide): le Troiane del contemporaneo*, in *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, XVI, 2010, pp. 103-123, con particolare attenzione a tre moderne produzioni teatrali italiane.

<sup>31</sup> M. Gigante, *Lo scudo di Ettore*, cit., p. 211.

4. "Theater of War": *una recente esperienza*

Già solo da questi pochi esempi si può affermare che il teatro tragico, con il suo portato di sofferenza e la capacità di problematizzare le situazioni umane, è sempre attuale e vitale, è sempre contemporaneo: rimane ad ammonire, a consolare, a vincere le insidie della vita e della morte. Non stupisce allora che negli Stati Uniti il dramma antico sia stato utilizzato come mezzo per sensibilizzare la popolazione militare e quella civile al problema del *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD), diagnosticato dall'Associazione Psichiatri Americani negli anni Ottanta nei reduci della guerra del Vietnam. Accennerò brevemente a questo genere di iniziative, rinviando per un approfondimento all'esauriente rassegna di Rosanna Lauriola<sup>32</sup>.

Tra i primi ad usare la lettura dei classici, e in particolare di Omero, come *cultural therapy* per curare dal trauma della guerra i militari ritornati in patria, è stato lo psichiatra Jonathan Shay, che descrive la propria esperienza nel libro *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character* (New York 1994), e, poi, in una sorta di *sequel*, nel testo *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming* (New York 2002). Sulla scia di questa iniziativa si pone il «Philoctetes Project/Theater of War» (ora «Outside the Wire»), ideato nel 2008 da Bryan Doerries, un giovane direttore di teatro newyorkese; partendo dall'affermazione di Shay che il teatro tragico ateniese era «a theater of combat veterans, by com-

---

<sup>32</sup> R. Lauriola, *Tragedie greche e guerre moderne. Per un diverso riuso del teatro greco negli Stati Uniti...e non solo*, in *Maia*, LXV, 2013, pp. 373-389; e si veda anche Ead., *From Reception of Classics to Outreach: Classical Reception and American Response to War. A Case Study. Part I*, in *Acta Scientiarum. Language and Culture*, XXXVI, 2014, pp. 37-49.

bat veterans, and for combat veterans»<sup>33</sup>, Doerries propone ai militari in servizio, ai veterani, alle loro famiglie, e, in generale, ai civili una serie di letture drammatizzate – precedute da una presentazione e seguite dal dibattito – di passi selezionati e adattati da tragedie greche<sup>34</sup>; ad esempio, la lettura del *Filottete* di Sofocle ha permesso di affrontare temi quali il senso di abbandono, il tradimento da parte dei compagni, l'isolamento e la sofferenza fisica e mentale, mentre con l'*Aiace*, sempre di Sofocle, è stato possibile focalizzare l'attenzione sul tema del suicidio di giovani militari sia al fronte sia a casa, un problema spesso rimosso tra le forze armate americane.

Confidando nell'immedesimazione con i personaggi tragici, Doerries ha indotto militari e civili a parlare delle proprie esperienze e difficoltà, soprattutto di reintegrazione sociale. In un'intervista dell'ottobre del 2012, Doerries, convinto dell'efficacia di questo metodo e, naturalmente, della forza ancora vi-

---

<sup>33</sup> Riprendo la citazione da R. Lauriola, *Tragedie greche e guerre moderne*, cit., p. 381.

<sup>34</sup> Si veda l'interessante recensione di P. Meineck, "These are men whose minds the Dead have ravished": *Theater of War/The Philoctetes Project*, in *Arion*, XVII, 2009, pp. 173-191. Come evidenziato da Meineck, queste letture sono affidate ad attori professionisti che anche in questo modo testimoniano la propria passione civile e si fanno portatori del messaggio pacifista contro ogni tipo di guerra. Lo stesso Meineck nel 2011 ha dato vita ad un analogo progetto, dal titolo "Ancient Greeks/Modern Lives. Poetry-Drama-Dialogue"; tra le opere scelte spiccano, per il loro riferimento alle problematiche della guerra, l'*Odissea*, l'*Aiace* sofocleo e, di Euripide, l'*Eracle*, le *Troiane* e l'*Ifigenia in Aulide*; la *performance* dell'*Eracle*, andata in scena nel luglio del 2012 in collaborazione con l'Aquila Theatre Group, si segnala per l'uso particolare della maschera: si veda al proposito N. Mercouri, *Combat Veterans, Neuroscience, and the Tragic Mask: Euripides's Herakles*, in *Didaskalia*, X, 2013, pp. 19-21.

vida del teatro antico, così si esprime: «the plays can be conversation starters, telling the audience that their experiences are not new or unique. [...] When someone does that, when they speak the truth of their experience and break through the silence and the shame and the stigma associated with talking about war and its aftermath, it gives other people in the audience permission to talk»<sup>35</sup>.

Doerries ha riportato l'esperienza di questa iniziativa nel libro, dal titolo molto significativo, *Theater of War. What ancient greek tragedies can teach us today* (New York 2015). La dimensione del "teaching" non è certamente nuova per il teatro antico, e in particolare per la tragedia. Basti qui ricordare la battuta che nelle *Rane* del 405 a.C. Aristofane fa pronunciare ad Eschilo: «per i fanciulli è il maestro che insegna, ma per gli adulti sono i poeti» (v. 1055); e i "poeti" – nella battuta di Aristofane/Eschilo – sono proprio i poeti tragici.

Dunque il recupero della persona e della sua salute mentale passa attraverso la narrazione, il racconto drammatizzato, dove è la sola parola che domina e che suscita forti emozioni: **λόγος** «sovrano potente» (**δυνάστης μέγας**), secondo la definizione di Gorgia; la parola «minuta e invisibile, compie azioni assai straordinarie, divine (**θειότατα ἔργα**)»<sup>36</sup>. Anche quella di recuperare da un passato lontanissimo gli *erga* e i *pathē* – le gesta e le sofferenze – dei grandi personaggi del teatro antico e vivificarli nella nostra quotidiana esistenza di gente comune; ed è la voce poetica dei tre grandi tragediografi, voce

---

<sup>35</sup> Riprendo anche questa citazione da R. Lauriola, *Tragedie greche e guerre moderne*, cit., pp. 382-383.

<sup>36</sup> Gorgia, fr. 11, 8 DK; il testo continua così: «la parola può spegnere la paura, eliminare la sofferenza, alimentare la gioia, accrescere la compassione».



universale e perenne, a rendere possibile questo dialogo: *dialogos*, parola che attraversa, che mette in relazione. E dove c'è dialogo, non c'è conflitto.

Come dice Euripide: «Eppure si poteva risolvere con le parole la contesa sorta per te, Elena»<sup>37</sup>.

**Ester Cerbo**

## SOMMARIO

Il presente lavoro si focalizza sulla rappresentazione della guerra nelle tragedie di Euripide, composte tra il 430 e il 407-406, ovvero durante la Guerra del Peloponneso. Ci si sofferma, poi, sulle *Troiane* del 415 a.C.: con questa tragedia, che mette in scena le sofferenze e il misero destino delle donne troiane prigioniere, Euripide vuole rappresentare la follia della guerra e la vacuità della vittoria, e comunicare agli spettatori un deciso messaggio antibellicista. Nella parte finale del lavoro, si riporta una recente esperienza, realizzata negli Stati Uniti: si tratta di progetti finalizzati al superamento del *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD) mediante la lettura con discussione di brani di drammi antichi, condivisa tra veterani di guerra e popolazione civile.

## SUMMARY

This paper highlights the representation of war in Euripides' tragedies; these works were performed in Greece in the period between 430-406 B.C., during the War of Peloponnesus. Among his tragedies, special focus is on the *Trojan Women* (415 B.C.): this play shows the sufferings and the terrible fate of the captive Trojan

---

<sup>37</sup> Eur. *Hel.* 1159 s.: ἔξὸν διορθῶσαι λόγοις/ σὰν ἔριν, ὦ Ἑλένα. È la battuta del coro nel primo stasimo della tragedia.

women. Euripides reveals how foolish war can be and how useless the victory is, conveying to the audience a strong message against war. The last section of this work presents a recent experience in the U.S.A., where different projects based on the lecture and discussion of ancient drama are used in the treatment of the *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD).