

 MIMESIS / CLASSICI CONTRO



N. 7

Collana diretta da *Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani*

COMITATO SCIENTIFICO

Gerard Boter (Vrije Universiteit Amsterdam)
Carmine Catenacci (Università G. D'Annunzio Chieti-Pescara)
Joy Connolly (New York University)
Carlo Franco (Venezia)
Francesca Mestre (Universitat de Barcelona)
Laurent Pernot (Université de Strasbourg)
Luigi Spina (Antropologia del Mondo Antico Siena)



UOMINI CONTRO

Tra l'*Iliade* e la Grande Guerra

a cura di

Alberto Camerotto, Marco Fucecchi, Giorgio Ierandò

 MIMESIS

Il volume è pubblicato col contributo dell'Università Ca' Foscari Venezia, del Dipartimento di Studi Umanistici, dell'Associazione Italiana di Cultura Classica Venezia e delle Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari Vicenza.

Il progetto *Teatri di guerra (Classici Contro)* rientra nel programma ufficiale per le Commemorazioni del Centenario della Prima Guerra Mondiale, Presidenza del Consiglio dei Ministri - Struttura di Missione per gli Anniversari di Interesse Nazionale.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Classici contro*, n. 7
Isbn: 9788857538754

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

INDICE

PREMESSA	7
<i>Alberto Camerotto, Marco Fucecchi, Giorgio Ieranò</i>	
NEMICI VERI E INVENTATI NELLA GRECIA ANTICA	17
<i>Marco Bettalli (Università di Siena)</i>	
HOSTIS	27
<i>Maurizio Bettini (Università di Siena)</i>	
PARADIGMI DEL 'NEMICO': ULISSE E ANNIBALE, OVVERO L'ALTRA FACCIA DI NOI STESSI	37
<i>Marco Fucecchi (Università di Udine)</i>	
CHI È IL BARBARO? I DISASTRI DELLA GUERRA SULLA COLONNA TRAIANA	51
<i>Giuseppe Pucci (Università di Siena)</i>	
LE PIÙ ANTICHE IMMAGINI DELLA GUERRA: PENSARE E COMUNICARE IL CONFLITTO NEL MONDO SUMERO-AKKADICO	67
<i>Lucio Milano (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	
DIALOGARE TRA NEMICI	95
<i>Andrea Cozzo (Università di Palermo)</i>	
VINCITORI E VINTI: DA OMERÒ A EURIPIDE	107
<i>Luigi Battezzato (Università del Piemonte Orientale)</i>	
CON ECUBA O CON GLI ACHEI? LE MADRI, GLI ORFANI, I SOLDATI	121
<i>Giorgio Ieranò (Università di Trento)</i>	
LA GUERRA DI TROIA HA AVUTO LUOGO. LE SCENE DEL TEATRO E I RETROSCENA DELLE GUERRE: ORO, VIOLENZE, MENZOGNE	131
<i>Anna Beltrametti (Università di Pavia)</i>	

LE TRINCEE DI POLINICE (1917-1933) <i>Sotera Fornaro (Università di Sassari)</i>	145
LE DITA TAGLIATE DELLE DONNE GRECHE. FEMMINILE, GUERRA E CITTADINANZA <i>Marcella Farioli (Université Paris-Est)</i>	157
LE DONNE, LA PACE, IL TEATRO. DRAMMATURGHE AMERICANE NEGLI ANNI DELLA NEUTRALITÀ (1914-1917) <i>Bruna Bianchi (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	175
LE SCRITTRICI ITALIANE E LA GRANDE GUERRA <i>Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	193
TEATRO NEL TEMPO DELLA GRANDE GUERRA <i>Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	209
RENATO SERRA E LA GUERRA: LA DIMENSIONE <i>CONTEMPLATIVA</i> NELLE LETTERE DA SAN VITO AL TAGLIAMENTO E NEL <i>DIARIO DI TRINCEA</i> <i>Paolo Leoncini (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	227
WITTGENSTEIN E LA GUERRA <i>Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	247
GUERRA ALLA GUERRA! L'ANTIMILITARISMO DI KURT TUCHOLSKY <i>Susanna Böhme-Kuby (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	261
MITI INADEGUATI. IL CINEMA COME <i>TEATRO</i> DELLA GRANDE GUERRA <i>Roberto Danese - Fabrizio Loffredo (Università di Urbino)</i>	269
<i>BLOWN' ON THE WAR</i> . IL NEMICO INVISIBILE NELLA GUERRA DI STANLEY KUBRICK <i>Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	275
COSTRUIRE PER DISTRUGGERE: PENSARE E CANTARE LA GUERRA <i>Giorgio Brianese (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	291
TRA LO SCAMANDRO E IL PIAVE. SANGUE, MITI E MISTIFICAZIONI SULLE CORRENTI DEL FIUME <i>Alberto Camerotto (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	309

ALBERTO CAMEROTTO, MARCO FUCECCHI, GIORGIO IERANÒ

PREMESSA

Che cos'è per noi la guerra? Difficile comprenderlo, è fatta di mitologie, cioè dell'immaginario che nasce dai racconti, dalla letteratura, dai film. Sta nella nostra *paideia*, da bambini si gioca alla guerra. Quando è il momento di farla sul serio è invece un assurdo, una trappola: uno stato, una nazione, un re, una democrazia ti manda alla guerra per le ragioni e per i casi che possono apparire i più insensati. Più o meno come un 28 luglio o un 24 maggio. Non c'è nulla che tu possa fare. Non sei più un uomo, non c'è possibilità di giudizio. La ragione scompare o è obbligata a tacere. Gli unici che hanno in qualche modo il coraggio di dire di no finiscono davanti a un plotone d'esecuzione, o magari si può dire di no sempre per una pura casualità come nelle decimazioni. E poi si viene cancellati. Sono questi i nostri eroi civili, uomini che hanno perduto la vita per l'unica verità sulla guerra.

Ma come succede che si arriva alla guerra? C'è un gioco folle, uno o infiniti interessi da una parte e dall'altra, sfide, minacce, offese, soprattutto illusioni o calcoli concreti, che si servono degli uomini come di uno strumento. Nessuno sembra capire qualcosa. È come quando si accetta e si obbedisce a una legge sbagliata, una virgola può distruggere le fatiche, le fiducie, le vite. Ma una società intera, un paese, un continente possono finire nel baratro. Tra il 1914 e il 1918 è stata questa la sorte dell'Europa. Ci vogliono cent'anni per capirlo.

La percezione di che cos'è davvero la guerra, se si è attenti, se si rimuove l'arroganza che ci fa ciechi ogni volta, la si può sentire allora camminando lungo i fronti della Grande Guerra, alla Selletta dei Denti, tragico teatro di guerra, tra le correnti del fiume all'Isola dei Morti, tra le pietre del Carso magari con le parole di Paolo Rumiz: «So che ogni metro è impregnato di agonie, segnato da vite smembrate, crocifisse su reticolati o mutilate da tagliole. Ma so anche che nulla, su quel terreno, rammenta l'immensità del dolore. Dovrei calpestare bossoli, immondizie, sangue, stracci, membra umane, gavette, resti di cibo, zoccoli, ferri, escrementi, suole di scarpe, ma l'uomo e la natura hanno cancellato ogni

cosa»¹. Si può facilmente dimenticare, e ricominciare da capo con lo stesso candore. Ma per capire ci è utile ritornare, più lontano, ai tremila anni di pensieri dei nostri classici più antichi, all'*Iliade* di Omero, alla prima guerra del nostro immaginario, e agli aggettivi che fanno le formule e i versi. Gli epiteti che non dicono nulla, che sembrano servire solo per il ritmo del verso, ci raccontano, se li guardiamo bene, la verità sulla guerra². Certo ci sono i grandi eroi, Achille dalla parte degli Achei, Ettore dalla parte dei Troiani. E magari stiamo anche a scegliere con chi schierarci.

Basta cercare la parola a caso nei poemi epici, *pólemos*, in sequenza non preordinata dall'inizio. La prima volta la guerra compare senza aggettivi, ma è associata alla peste, *loimós*, e prima si parla di morte, *thánatos*³. E qui queste idee che si intrecciano tra loro valgono per quelli che saranno i vincitori e che però, lo sappiamo bene, non avranno un ritorno felice. Proseguendo, un epiteto positivo, eroico, non lo si trova mai: qualcosa vorrà dire. Insomma per Omero l'idea di una Grande Guerra non può avere nulla di celebrativo. C'è la memoria, ma non ci sono commemorazioni, rievocazioni, musei della battaglia o percorsi turistici. Nemmeno dopo cinquecento anni.

La guerra, nella semplice verità del canto epico, è violenza, movimento, attacco, impeto (πολυαἶκος πολέμοιο, *Il.* 1.165). O ancora è sfrontata, audace (πόλεμον θρασύν, *Il.* 6.254). Certo qualcuno ci può trovare un qualche valore. C'è invece di mezzo la distruzione di una bella e grande città, fiorente di uomini, dove si può essere felici e vivere bene, e si annunzia la spartizione della preda, le donne e le ricchezze. Un bottino che non porta bene, che suscita contese senza fine, odi implacabili, ire funeste. È un avvertimento del pericolo, la follia di Ares colpisce tutti, senza regole, senza distinzioni⁴.

1 P. Rumiz, *Come cavalli che dormono in piedi*, Milano 2014, p. 12.

2 È questa una delle virtù del canto e della tradizione orale dell'epica greca arcaica, che va anche più in là dell'idea dei *maestri di verità*. Vd. J.M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington and Indianapolis 1991, p. 7 «Traditional referentiality, then, entails the invoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performances to the individual performance or text. Each element in the phraseology or narrative thematics stands not for that singular instance but for the plurality and multiformity that are beyond the reach of textualization».

3 Hom. *Il.* 1.60-61.

4 Hom. *Od.* 11.537 ἐπιμίξ δέ τε μαίνεται Ἄρης: nella guerra è questo ciò che succede, «Ares impazza alla cieca», nel caos dei colpi (*epimix* indica proprio

Di sicuro la guerra è un male, qualcosa di terribile, una ‘mischia orrenda’ (πόλεμός τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνὴ, *Il.* 4.82). Una volta che la si comincia, come sempre con l’illusione che duri poco e che tutto sia chiaro, semplice ed eroico, non ha conclusione, non ha possibilità di compimento (ἄπρηκτον πόλεμον, *Il.* 2.121), può durare dieci anni, sparisce una generazione di giovani, e la fine non c’è. Di questo dilungarsi impreveduto i generali possono accusare – come fa Agamennone – la debolezza, la viltà dei loro soldati (ἀνδρῶν κακότητι, *Il.* 2.368), e dovrebbero semmai pensare alla propria incapacità strategica (ἀφραδίη πολέμοιο), all’inettitudine che sta nella pretesa di dominare gli eventi e le conseguenze.

Certo quando vi si è dentro può nascere perfino una libidine che conduce alla morte, al suicidio: nel dispiegamento delle forze, delle schiere di fanti, di cavalieri, di navi, nello splendore accecante degli scudi, degli elmi, delle lance, la guerra ti può sembrare più dolce che il ritorno in patria (πόλεμος γλυκίων γένετ’ ἢ νέεσθαι, *Il.* 2.453). Se ne può perfino avere desiderio: ma l’epiteto svela la verità, nella guerra non c’è altro che morte, per gli altri e per se stessi (ὄλοοιο λιλαιόμενοι πολέμοιο, *Il.* 3.133)⁵. La guerra genera odio, che dura per generazioni, ed è odiosa fino a far rabbrivire (στυγεροῦ πολέμοιο, *Il.* 4.240).

Ha un suono orribile, ostile, terrificante, la parola e la realtà che ad essa corrisponde (πολέμοιο δυσηχέος, *Il.* 2.686), è implacabile e incessante (πόλεμος δ’ ἀλίαστος, *Il.* 2.797), per non lasciare posto ai pensie-

la mescolanza, il disordine, la confusione di ciò che avviene nella battaglia, dove si muore a caso, per nulla). Così Ares è sempre ἀλλοπρόσαλλος (*Il.* 5.831, 889), ossia voltagabbana, traditore, che sta ora da una parte, ora dall’altra, perché la guerra, con il sangue, il dolore, la morte, è un male comune, che tocca tutti indistintamente (*Il.* 18.309 ξυνὸς Ἐνυάλιος, Archil. fr. 110 W.² ἐτήτυμον γὰρ ξυνὸς ἀνθρώποις Ἄρης).

- 5 Il verbo esprime il desiderio concreto e fortissimo dell’eros (*Il.* 14.331 νῦν ἐν φιλότῃ λιλαιέαι εὐνηθήναι), di avere uno sposo (*Od.* 1.15, 9.32, 23.334 λιλαιομένη πόσιν εἶναι), del ritorno dall’Ade alla luce (11.223 ἀλλὰ φόωσθε τάχιστα λιλαιέο). Ma vale anche per la passione dell’ascolto di un racconto (*Od.* 11.380 ἀκούεμεναί γε λιλαιέαι), per la giusta voglia di una buona cena dopo la fatica di una lunga giornata di lavoro (13.31 δόρποιο λιλαιέται), per il normale desiderio di vivere la vita (12.328, 24.536 λιλαιόμενοι βιότοιο). Il confronto diviene esplicito per descrivere la brama di combattere di Eracle e Iolao in Hes. *Scut.* 113s. λιλαιόμενοι πολέμοιο / φυλόπιδα στήσειν, τά σφιν πολὺ φίλτερα θοίνης («bramosi di ridestare / della guerra la mischia, cose per loro più gradite della festa di un banchetto»). E del resto le formule ci dicono che le stesse lance dei guerrieri «hanno desiderio di saziarsi di sangue», λιλαιόμενα χροὸς ἄσαι (*Il.* 11.574, 15.317, 21.168).

ri e alle parole neppure dei più saggi, che sono il paradigma opposto del tempo di pace. La guerra, come il suo dio insaziabile⁶, è fatta per uccidere gli uomini (πόλεμον φθισήνορα, *Il.* 2.833), un mostro lordo di sangue (πολέμοιο ... αἱματόεντος, *Il.* 9.650). Nella guerra i nemici non sono gli uomini, ma la guerra stessa, la sua strage (δήϊον ἐς πόλεμον, *Il.* 4.281). Altro non v'è che pianto, lamento e sofferenza (οἴζυροῦ πολέμοιο, *Il.* 3.112). La guerra è crudele e spietata (ὀμοίου πολέμοιο, *Il.* 9.440)⁷. Infiniti sono i lutti, i dolori (ἀργαλέους πολέμους, *Il.* 14.87), i lamenti (πολέμοιο ... λευγαλέοιο, *Il.* 13.97), infinite le lacrime (πόλεμον πολύδακρυον, *Il.* 3.165)⁸. L'unica cosa peggiore è forse la guerra civile, agghiacciante e incomprensibile (πολέμοιο ... ἐπιδημίου ὀκρυόεντος, *Il.* 9.64), che merita la maledizione epica più dura per chiunque vi si avventuri o vi si ritrovi: non vi sono più fratelli, non più una casa, non più leggi umane e divine⁹. E questa, la guerra di cui parliamo, che continuiamo pericolosamente a chiamare Grande Guerra, tra la celebrazione e il timore, solo ora riusciamo a comprendere che è stata la lotta fratricida dell'Europa, e ne ha preparato un'altra ancora più terribile.

Il distacco di un centenario è buono per riflettere, se non è rimozione, se non è ancora una volta mistificazione: tutto è cambiato, l'Europa non ha – o non dovrebbe avere – più confini, e i nazionalismi hanno oggi poco senso, anche se facciamo fatica a conoscere le lingue e la ricchezza della cultura e della vita degli altri. Da questa distanza si comprende bene che quella Grande Guerra è stata una “folle strage” – mentre non lo si capisce o si trovano delle buone ragioni da una parte e dall'altra per le guerre vicine o in preparazione¹⁰. Allora il “ricordare insieme” che pos-

6 Hom. *Il.* 5.388 Ἄρης ἄτος πολέμοιο («Ares insaziabile di guerra»), Hes. *Scut.* 346 Ἄρης ἀκόρητος ἀντήης («Ares mai sazio del tumulto della battaglia»).

7 Cfr. Hom. *Il.* 20.154 δυσηλεγέος πολέμοιο («la guerra spietata»).

8 Oppure similmente Hom. *Il.* 5.737 πόλεμον ... δακρυόεντα.

9 Hom. *Il.* 9.63 ἀφρήτωρ ἀθέμιστος ἀνέστιος: la sequenza di parole di segno negativo ha la forza di una «natural rhetoric» (B. Hainsworth, *The Iliad: a Commentary, Volume III: books 9-12*, Cambridge 1993, pp. 67s.). È giustamente celebre già tra gli antichi, quando è in gioco il rifiuto della guerra, cfr. Ar. *Pax* 1097.

10 È sempre pronta ogni forma di legittimazione e di autogiustificazione, dichiarata o implicita, come osserva bene I. Eibl-Eibesfeldt, *Etologia della guerra*, Torino 1983, p. 194 (ed. or. *The Biology of Peace and War*, London 1979): «Riusciamo facilmente a persuaderci che gli altri non sono uomini e agire di conseguenza. Se ciò non funziona, possiamo scaricarci della responsabilità richia-

siamo proporci è quello di incontrare e ascoltare molte voci, unire molte prospettive. Andiamo a rileggere tutti i libri che troviamo, le immagini, i film, le musiche. È questa la migliore coscienza della nostra Europa di oggi, è fatta della poesia e dell'arte, delle paure, delle speranze e del dolore di quei giovani perduti, delle donne, delle famiglie e dei nipoti. È una memoria possibile, se è fatta del lavoro incessante della ricerca e della scuola, della condivisione collettiva delle sofferenze e dei pensieri nella vita e nei luoghi di tutti i giorni. Una memoria a cui partecipiamo tutti e alla quale diamo ciascuno il nostro contributo.

Tra queste voci risuona come un simbolo il rifiuto della guerra degli *Uomini contro* di Francesco Rosi che si intreccia nei nostri pensieri con le parole di Euripide nelle *Troiane*. È un dio antico che le pronuncia, un dio del quale gli uomini non possono più servirsi per giustificare le loro guerre: «stolto tra i mortali è colui che porta la guerra e distrugge le città, i templi e le tombe degli altri»¹¹. Chi fa la guerra, proprio quando crede di essere il vincitore, proprio quando si illude che non tocchi a lui, «lascia il deserto dietro di sé e inevitabilmente prepara la sua stessa rovina»¹². Queste sono forse le parole che non dobbiamo dimenticare mai, qualsiasi cosa diremo o penseremo mentre proviamo a rimettere insieme la memoria della nostra “grande guerra”.

mandoci a un ordine ricevuto: la guerra diventa un lavoro. Oppure possiamo giustificare la nostra aggressione facendola passare per difesa o per rappresaglia: la possiamo esaltare come un atto eroico. Viceversa, quando si tratta di difendere il nostro gruppo, non abbiamo alcuna esitazione: evidentemente la minaccia è uno stimolo scatenante così potente da travolgere ogni scrupolo».

11 Eur. *Tro.* 95s. μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις / ναούς τε τύμβους θ', ἰερά τῶν κεκημηγῶτων.

12 Eur. *Tro.* 97 ἐρημία δούς αὐτὸς ὄλεθ' ὕστερον.



UNA NOTA PER I *TEATRI DI GUERRA*

I quarantadue interventi pubblicati nei due volumi *Teatri di guerra e Uomini contro* rappresentano una parte del progetto *Classici Contro 2015 Teatri di guerra*. In ventiquattro azioni, come i canti dell'*Iliade* di Omero, questa iniziativa ha portato, nei teatri lungo il fronte della Prima Guerra Mondiale, la voce dei classici e del pensiero europeo intorno alla violenza della guerra: un cammino, con un principio anticelebrativo, che si è mosso da Trieste a Trento, dal Teatro Verdi al Castello del Buonconsiglio, passando per il Teatro Olimpico a Vicenza, luogo simbolo dei Classici e dei *Classici Contro*, e con *incipit* e conclusione a Venezia. Questo filo rosso ha unito diverse sedi e diverse storie locali della Grande Guerra, raccogliendo diversi studiosi in diverse città, vari laboratori dei Licei; dovunque c'è stato un tema o un nucleo di temi attorno a cui si sono intrecciati i pensieri. Dopo il prologo di *Joyeux Noël* a Venezia il 12 dicembre 2014, il percorso è iniziato il 25 febbraio 2015 e si è concluso il 20 maggio, lasciando le date canoniche alle celebrazioni¹.

Ecco il catalogo dei tanti luoghi toccati dal progetto, con i titoli delle singole azioni:

1. Venezia, Teatro di Santa Margherita, *L'errore della guerra*; 2. Trieste, Teatro Verdi, *Fratelli in guerra*; 3. Pordenone, Convento di San Francesco, *Discorsi e ideologie della guerra*; 4. Gorizia, Teatro Verdi, *Le donne e la guerra*; 5. Udine, Teatro Nuovo Giovanni da Udine, *Guerra!*; 6. San Vito al Tagliamento, Teatro Arrigoni, *Poeti di guerra*; 7. Maniago, Teatro Verdi, *Il volto del nemico*; 8. Treviso, Teatro Comunale Mario Del Monaco, *Monumenti della guerra*; 9. Conegliano, Teatro Accademia, *Soldati di qua e di là del fiume*; 10. Montebelluna, Teatro di Villa Pisani - Biadene di Montebelluna, *La strage sulle correnti del fiume*; 11. Vittorio Veneto, Teatro Lorenzo Da Ponte, *Vincitori e vinti*; 12.

¹ Un più ampio *reportage* dedicato ai *Classici Contro 2015. Teatri di Guerra* è pubblicato nella rivista online «Dionysus ex Machina» 6, 2015, pp. 311-335.

Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, *Iconografia della guerra I*; 13. Vicenza, Teatro Olimpico, Polemos. *Le parole della guerra*; 14. Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, *Iconografia della guerra II*; 15. Vicenza, Teatro Olimpico, *Il racconto della guerra*; 16. Bassano del Grappa, Libreria Palazzo Roberti, *Memorie di guerra*; 17. Bassano Del Grappa, Museo Civico, *Patrie e guerra*; 18. Schio, Teatro Civico, *Antropologia della guerra: seduzioni e immaginario collettivo*; 19. Thiene, Teatro Comunale, *Le vittime della guerra*; 20. Trento, Castello del Buonconsiglio, *La grande illusione*; 21. Rovereto, Teatro Zandonai, *Satira della guerra*; 22. Feltre, Teatro de la Sena, *La tragedia della guerra*; 23. Belluno, Teatro Comunale, *Mitologia della guerra*; 24. Venezia, Teatro di Santa Margherita, *Guerra senza fine*.

Nel programma si sono alternati (in ordine di apparizione): Peter Mauritsch (Karl-Franzens-Universität Graz), Flavio Gregori (Università Ca' Foscari Venezia), Francesco Vallerani (Università Ca' Foscari Venezia), Elisa Bugin e Andrea Cerica (Aletheia Ca' Foscari), Sotera Fornaro (Università di Sassari), Andrea Cozzo (Università di Palermo), Giuseppe Sandrini (Università di Verona), Egidio Ivetic (Università di Padova), Carmine Catenacci (Università di Chieti Pescara), Giovannella Cresci (Università Ca' Foscari Venezia), Elena Fabbro (Università di Udine), Giorgio Brianese (Università Ca' Foscari Venezia), Marcella Farioli (Modena), Barbara Graziosi (Durham University UK), Bruna Bianchi (Università Ca' Foscari Venezia), Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia), Ugo Fantasia (Università di Parma), Mario Isnenghi (Università Ca' Foscari Venezia), Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia), Federico Condello (Università di Bologna), Alice Bonandini (Università di Trento), Alessio Quercioli (Trento), Paolo Leoncini (Università Ca' Foscari Venezia), Giacomo Viola (Udine), Marco Bettalli (Università di Siena), Marco Fucecchi (Università di Udine), Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia), Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia), Alessandro Fo (Università di Siena), Rolando Damiani (Università Ca' Foscari Venezia), Marta Mazza (Mibac Venezia), Mauro Passarin (Museo del Risorgimento e della Resistenza Vicenza), Alessandro Iannucci (Università di Bologna-Ravenna), Simone Beta (Università di Siena), Nicoletta Brocca (Università Ca' Foscari Venezia), Gian Mario Villalta (Pordenone), Alberto Camerotto (Università Ca' Foscari Venezia), Valentina Garulli (Università di Bologna), Mario Lentano (Università di Siena), Luciano Cecchinell (Revine Lago), Luigi Battezzato (Università del Piemonte Orientale), Luigi Spi-

na (Antropologia e Mondo Antico Siena), Roberto Danese e Fabrizio Loffredo (Università di Urbino), Francesco Puccio, Alfonso Napoli, Claudia Lo Casto, Ernesto Tortorella (Salerno), Lucio Milano (Università Ca' Foscari Venezia), Giuseppe Pucci (Università di Siena), Mauro Varotto (Università di Padova), Umberto Curi (Università di Padova), Olimpia Imperio (Università di Bari), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Patricia Zanco e Gabriele Grotto (Vicenza), Federica Giacobello (Università di Milano), Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia), Claudio Rigon (Vicenza), Filippomaria Pontani (Università Ca' Foscari Venezia), Mario Cantilena (Università Cattolica di Milano), Paolo Rumiz (Trieste), Patrizia Laquidara (Vicenza), Stefano Maso (Università Ca' Foscari Venezia), Alberto Mario Banti (Università di Pisa), Marco Fernandelli (Università di Trieste), Alessandro Casellato (Università Ca' Foscari Venezia), Alvaro Barbieri (Università di Padova), Renzo Tosi (Università di Bologna), Marco Mondini (ISIG-FBK & Università di Padova), Giorgio Ieranò (Università di Trento), Olivia Guaraldo (Università di Verona), Anna Zago, Piergiorgio Piccoli e Aristide Genovese (Theama Teatro Vicenza), Maurizio Bettini (Università di Siena), Marco Mondini (ISIG-FBK & Università di Padova), Federica Lotti (Conservatorio Benedetto Marcello Venezia), Silvia Romani (Università di Torino), Gianni Guastella (Università di Siena), Claudio Longhi (Università di Bologna), Anna Beltrametti (Università di Pavia), Riccardo Drusi (Università Ca' Foscari Venezia), Susanna Böhme-Kuby (Università Ca' Foscari Venezia), Stefania De Vido (Università Ca' Foscari Venezia), Stefano Jossa (Royal Holloway University, London), Claudia Salmini (Archivio di Stato di Belluno e di Trieste), Luciana Palla (Belluno), Renata Raccanelli (Università di Verona), Dino Piovan (Vicenza), Alessandro Faccioli (Università di Padova).

Il progetto, ideato da Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani per l'Università Ca' Foscari Venezia, è stato realizzato in collaborazione con Elena Fabbro e Marco Fucecchi per l'Università di Udine e le azioni in Friuli Venezia Giulia e con Giorgio Ieranò e Alice Bonandini per l'Università di Trento e le azioni in Trentino-Alto Adige.

Nulla sarebbe stato possibile senza l'attiva e preziosissima collaborazione dei Licei e delle istituzioni cittadine. Piace dunque ricordare i nomi di chi ha accolto l'iniziativa e ha collaborato alla progettazione e alla realizzazione delle azioni in particolare dai Licei delle diverse città: Daria Crismani, Irma Marin (Liceo Petrarca Trieste); Brigitta Bianchi, Oliva Quasimodo, Giulia Zudini (Liceo Dante Alighieri - Carducci Trie-

ste); Marco Bergamasco, Alessio Sokol, Cristina Rumich, Rosa Tucci (Liceo Dante Alighieri Gorizia); Agostino Longo, Paolo Angiola, Paolo Badalotti, Lucia Comelli, Monica Delfabro, Monica De Nardi, Paola Mondini, Franco Romanelli, Giuseppe Santoro (Liceo Stellini Udine); Francesca Battocletti (Liceo Uccellis Udine); Angela Piazza, Alessandra Rocco, Paolo Venti (Liceo Leopardi-Majorana Pordenone); Angelo Battel, Andrea Preo (San Vito al Tagliamento); Piero Tasca (Liceo Le Filandiere San Vito al Tagliamento); Piervincenzo Di Terlizzi (Liceo Torricelli Maniago); Alberto Pavan, Maurizio Baldin, Cristina Favaro, Roberta Frare, Carla Borghetto, Mariarita Ventura (Liceo Canova Treviso); Stefania Bet, Silvano Piccoli, Lorena Serlorenzi, Anna Botta, Mario Cenedese, Stefania Crozzoli, Daniela Foltran, Sandra Alfieri, Letizia Cavallini (Liceo Flaminio Vittorio Veneto); Paola Benvenuti, Andrea Da Ros, Iolanda Tiozzo, Andrea Bernardi, Roberta Maggi Perrotta, Stefano Da Ros (Liceo Marconi Conegliano); Stefano Colmagro (Conegliano); Maddalena Monico, Marta Ereno (Liceo Primo Levi Montebelluna); Patrizia Vercesi (Liceo Giorgione Castelfranco Veneto); Antonella Chiappin, Osvaldo Zanetto, Nicoletta De Bona, Maria Grazia De Pasqual, Lucia Da Rif, Carmelo Correnti (Liceo Tiziano Belluno); Melita Fontana (Scuola Comunale di Musica 'Antonio Miari' Belluno); Marta Bazzacco, Renata Cataldi, Emanuela Zancanaro, Gian Pietro Da Rugna (Liceo Dal Piaz Feltre); Daniela Caracciolo, Stefano Strazzabosco, Alessandra Moscheni, Nicola Curcio, Renata Battaglin, Luciano Chiodi (Liceo Pigafetta Vicenza); Dino Piovan, Raffaella Corrà, Gabriella Strinati (Liceo Corradini Thiene); Donata Dall'Alba, Alessandra Menegotto, Giorgia Menditto, Francesco Crivellaro (Liceo Zanella Schio); Antonella Carullo, Alessandra Tobaldin, Giovanna De Antoni, Maria Marchese (Liceo Brocchi Bassano); Giuseppina Moricca (Dialogos Bassano); Roberta Fuganti, Maria Pezzo (Liceo Prati Trento); Silvia Pontiggia, Elisa Gellini (Liceo Antonio Rosmini Rovereto); Fabrizio Rasera (Accademia degli Agiati Rovereto); Michela Andreani, Antonella Trevisiol (Liceo Marco Polo Venezia); Angelo Callipo, Alberto Furlanetto, Anna Salvagno (Liceo Foscarini Venezia); Elisabetta Saltelli (Liceo Morosini Venezia); Carlo Franco, Maria Angela Gatti, Silvia Talluri (Liceo Franchetti Mestre-Venezia); Luisa Andreatta, Monica Niero (Liceo Majorana-Corner Mirano); Luigi Salvioni, Grazia Dalla Mutta, Tania Marin (Liceo Montale San Donà di Piave); Manuela Padovan (Liceo XXV Aprile Portogruaro).

ANNA BELTRAMETTI
Università di Pavia

LA GUERRA DI TROIA HA AVUTO LUOGO Le scene del teatro e i retroscena delle guerre: oro, violenze, menzogne

1. La guerre de Troie n'aura pas lieu

La guerre de Troie n'aura pas lieu: così si intitola un dramma in due atti di Jean Giraudoux, rappresentato per la prima volta con la regia di Louis Jouvet a Parigi, al théâtre de l'Athénée il 21 novembre 1935. A meno di due anni di distanza, il 13 maggio 1937, nello stesso teatro e ancora con la regia di Jouvet sarebbe stata rappresentata l'*Elettra*. Quando già soffiavano sull'Europa i più foschi nazionalismi revanscisti e quando già si avvertivano incombenti i pericoli del nuovo conflitto, l'intellettuale e diplomatico pacifista Giraudoux e l'eccezionale uomo di teatro Jouvet collaboravano in una significativa rivisitazione del teatro attico. Sulle scene parigine i prodromi e i postumi della guerra di Troia erano ancora efficaci per mettere in discussione la necessità della guerra e per interrogarsi sulle sue derive mostruose, per tentare di coinvolgere la comunità intorno a quegli eterni temi.

I prodromi prima di tutto: l'Occidente sa che la guerra di Troia ha avuto luogo, ma la *pièce* di Giraudoux punta sugli antefatti, sugli sforzi di Ettore che aveva cercato in ogni modo di evitarla e sulle ragioni, tutte materiali, denunciate da Ulisse, che l'avrebbero comunque imposta. Dentro le mura della città e nella reggia di Priamo, Andromaca incinta e Ettore lavorano per scongiurare la guerra e per la restituzione di Elena. Per questo Ettore negozia con l'emissario dei Greci, Ulisse, che molto lucidamente svela i giochi: Elena potrà essere restituita, ma i Greci, con l'aiuto di alcuni Troiani, troveranno il pretesto per non accettarla e garantirsi una guerra che ha le sue vere cause nell'oro di Troia e nel suo territorio, nelle mire imperialistiche dei Greci; non è prudente avere dèi, templi e campi d'oro.

Ulysse: [...] Les autres Grecs pensent que Troie est riche, ses entrepôts magnifiques, sa banlieue fertile [...] L'or de vos temples, celui de vos blés et de votre colza, ont fait à chacun de nos navires, de vos promontoires, un

signe qu'il n'oublie pas. Il n'est pas très prudent d'avoir des dieux et des légumes trop dorés (Acte II, Scène XIII).

Prima della guerra e con la certezza di non poterla evitare, l'Ulisse di Giraudoux¹ sostiene gli stessi argomenti che la vecchia Ecuba sulla scena delle *Troiane*, davanti alla sua città ancora in fiamme, a guerra finita e in attesa di essere imbarcata da prigioniera per la Grecia, aveva rinfacciato a Elena:

Ecuba: [...] non è come dici ... mio figlio era di straordinaria bellezza e la tua mente, nel vederlo, si figurò Afrodite. Ogni follia per gli uomini è Afrodite, il nome della dea e quello della follia, *aphrosyne*, incominciano proprio allo stesso modo. Tu lo vedesti nelle sue vesti barbare, splendente d'oro, e perdesti la testa. Ad Argo vivevi di poco ... sperasti di lasciare Sparta e di affogare nel lusso la città dei Frigi in cui l'oro scorreva a fiumi! Il palazzo di Menelao non ti bastava a soddisfare le tue smanie di sfarzo (*Troiane* 987-997).

Sulle scene ateniesi di V secolo la guerra di Troia per lo più ha già avuto luogo. Le tragedie – quelle che ci sono rimaste di materia troiana e atridica – incominciano dove finisce la guerra, con i postumi della spedizione achea di cui semmai rievocano gli antefatti. Lo scandaloso antefatto del sacrificio di Ifigenia sulle spiagge dell'Aulide è richiamato con orrore nel canto di *parodos* dell'*Agamennone* (vv. 184-247), quasi che i vecchi Argivi del Coro con il ricordo del sacrilegio volessero ridimensionare la gioia per la vittoria su Troia appena annunciata ed esprimere la paura per le nuove violenze che da quel gesto immondo sarebbero potute ancora conseguire. E ancora, dopo oltre mezzo secolo dall'*Oresteia*, il sacrificio della vergine torna a essere vicenda centrale dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, la tragedia postuma che mette in scena l'intrigo, le feroci lotte per il potere, le menzogne e i colpi di scena consumati tra i capi dei Greci prima ancora che la flotta avesse preso il mare per Troia.

La guerra non si addice ai mezzi espressivi del teatro, né di quello antico né del moderno. Al contrario ne segnala i limiti e lo osservava già Shakespeare nel prologo dell'*Enrico V*: come avrebbe potuto il cerchio ligneo del Globe, un'arena per galli, contenere i vasti campi di Francia e gli elmi che avevano fatto tremare di terrore l'aria di Azincourt?

[...] Leash'd in like hounds, should famine, sword and fire
Crouch for employment. But pardon, and gentles all,

1 J. Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris 1991, pp. 469-579.

The flat unraised spirits that have dared
 On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object: can this cockpit hold
The vasty fields of France? or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?
 O, pardon! since a crooked figure may
 Attest in little place a million;
 And let us, ciphers to this great accompt,
 On your imaginary forces work [...]

La guerra e le sue battaglie erano, in Grecia, affidate alle grandi narrazioni, ai cantari dell'epica e poi alla storiografia. Luciano, il magnifico autore del II secolo d.C. che nella sua scrittura tutto recepisce e tutto trasforma della grande tradizione greca, aveva compreso il legame intrinseco tra guerra e racconto. Aveva avviato un pamphlet molto celebre sulla buona e sulla cattiva storia, *Come si deve scrivere la storia*, con l'immagine di un'epidemia: le guerre partiche² avevano provocato e continuavano a provocare un vero e proprio contagio di storiografi o sedicenti tali, molti dei quali imitavano i procedimenti e le espressioni tipiche dei grandi storici, ma narravano falsità grottesche, talvolta assolute [...] non avendo conoscenza né dei luoghi né dei popoli [...] replicando meccanicamente i cliché esteriori del racconto storiografico [...] indulgendo all'esagerazione e all'adulazione. Al di là dell'intenzione polemica e del registro parodico, Luciano aveva colto e segnalato un nesso stabile e significativo: *polemos* è il padre degli storici, dei narratori e dei compilatori³, *syngrapheis*, non dei drammaturghi. Il teatro fiorisce in tempo di guerra, ma la guerra sembra che non possa stare nell'economia stringente, nel tempo concentrato e nello spazio limitato, della rappresentazione scenica.

2. Scene e retroscena

Il poco che ci è rimasto dell'intensiva produzione teatrale antica, tragica e comica, esclude le guerre, sia la leggendaria guerra di Troia, ela-

2 Le fasi salienti delle guerre partiche si dispongono sull'arco di oltre un secolo, dal 92 al 224. I riferimenti di Luciano (capitolo 30) potrebbero verosimilmente richiamare la campagna di Lucio Vero degli anni 164-166. Cfr. G. Piras, Introduzione a Luciano, *Come si deve scrivere la storia*, Napoli 2001, p. 22.

3 *Come si deve scrivere la storia* 2.

borata dall'ideologia e dalla propaganda cimoniana come archetipo e paradigma di tutte le guerre di giusta difesa, sia delle guerre Persiane cui Eschilo aveva partecipato da combattente, sia della guerra del Peloponneso, in corso tra i Greci negli anni in cui Sofocle, Euripide e Aristofane scrivevano per il teatro di Dioniso.

L'unica tragedia storica conservata, i *Persiani* di Eschilo, la più antica di tutte che ancora leggiamo, datata al 472, è un dramma del dopo guerra, del ritorno a Susa di Serse sconfitto, del suo incontro con la regina, sua madre, e con il fantasma di Dario, suo padre. L'evento saliente della spedizione catastrofica, la battaglia di Salamina, entra nell'economia drammaturgica solo come inserto narrativo, con il racconto del marinaio superstite (*Persiani* 302-330; 337-347; 353-432; 447-471; 480-514), una *rhesis* di rara efficacia, densa di significati, sapientemente scandita dagli interventi della regina, ben calibrata nella struttura e nel lessico, ma pur sempre un'estensione complementare rispetto all'intreccio. E ancora, alcuni anni dopo, nel 467, con i *Sette contro Tebe*, Eschilo scrive la tragedia di Eteocle che si prepara ad affrontare la battaglia contro suo fratello. Il campo di battaglia e i guerrieri argivi con i loro scudi istoriati entrano anche in questo dramma come *ekphrasis*, attraverso i resoconti dell'osservatore, del *kataskopos*, che spia e riferisce a Eteocle l'assedio dall'alto delle mura⁴, così come, a battaglia conclusa, un altro narratore racconta e commenta il duello fratricida⁵.

Il prima, il dopo, i margini della guerra, gli sguardi e le voci delle donne sulla guerra sono la più preziosa materia teatrale. Se le guerre restano confinate nello spazio extrascenico, le scene del teatro accolgono i retroscena delle guerre, i residui non eroici, i negoziati scandalosi, le violenze, le violazioni, le degenerazioni postume o i sogni di riscatto, il non detto e l'indicibile della storiografia ufficiale. Accade con le tragedie che rievocano le vergogne delle guerre leggendarie a specchio amplificante degli scandali contemporanei. Accade con le commedie di Aristofane, che non portano in scena la guerra in corso, ma i suoi riflessi nelle strade e nelle case di una città devastata nei luoghi e nelle menti, nei comportamenti e nelle fantasie allucinate di una comunità disgregata.

4 Le descrizioni del *kataskopos* si alternano ai commenti di Eteocle nel secondo episodio, vv. 369-682.

5 *Sette contro Tebe* 811-821.

3. *L'Oresteia o i costi violenti del nuovo mondo postbellico*

La guerra è appena finita e in Argo si attende il ritorno di Agamennone, il re vincitore di Troia. Dall'orchestra e sulla scena il Coro e i personaggi avviano sotto traccia il processo ai vincitori, la denuncia degli eccessi e delle trasgressioni che si ritorceranno contro di loro. I vecchi argivi, custodi della memoria e dei segreti del palazzo, temono che il sacrificio sacrilego di Ifigenia generi nuove vendette e nuovi traumi intra-familiari: la vergine era stata offerta dal padre ad Artemide per propiziare la guerra viziata all'origine, intrapresa per una causa non condivisa, per riscattare Elena, la donna promiscua, *polyanor Helene*, che aveva offeso i vincoli nuziali del *gamos* così come Paride aveva offeso il sacro patto di ospitalità, *xenia* (vv. 60-61; 366 e 399-402). Clitennestra finge di augurarsi che i Greci, a Troia, non arrivino a violare gli altari né si spingano oltre gli atti previsti dal codice di guerra:

se avranno rispetto per gli dèi della città e per i templi di quella terra conquistata, da vincitori non saranno a loro volta vinti. Che mai cada sui soldati il desiderio di prendere ciò che è proibito, che non siano sopraffatti dalla voglia di bottino. Bisogna che tornino indietro, alle loro case, sani e salvi. Devono invertire la rotta. Ma, se anche l'esercito ritornerà senza colpe verso gli dèi, resta vigile il dolore dei morti (*Agamennone* 320-346).

Ma i dubbi insinuati da Clitennestra, che anticipano e illuminano per flash e per allusioni le violazioni capitali e i crimini di guerra commessi dai Greci a Troia, saranno confermati ancora prima dell'arrivo di Agamennone dal racconto dell'araldo:

distrutti sono gli altari, distrutti i templi degli dèi, il seme di tutta quella terra è morto. Tale giogo gettò su Troia il maggiore degli Atridi (*Agamennone* 527-529)

La paura del Coro si rivelerà profetica e i sospetti di Clitennestra hanno colto nel segno: i Greci hanno trasgredito tutti i sacri precetti, hanno fatto anche quello che qui non si dice, hanno strappato Cassandra e Priamo dagli altari⁶. Come profezie, i pre-sentimenti del Coro e di Clitenne-

6 Per Cassandra violata e strappata fuori dal tempio troiano di Atena, cfr. *Troiane* 69-70 e 616-619. Cfr. anche Apollodoro *Ep.* 5.22. Pausania (1.15.2-3) racconta che la scena era dipinta nella Stoa Pecile di Atene. Di Priamo sgozzato, *kataphageta*, sull'altare di Zeus *herkeios*, protettore della sua casa, si ricordano Posidone ed Ecuba, *Troiane* 17 e 485, cfr. anche Apollodoro, *Ep.* 5.21.

stra predispongono l'attesa non solo dell'assassinio imminente del re vincitore al cuore della prima tragedia, ma anche del matricidio, crimine assoluto, al cuore della seconda. Soprattutto pre-giustificano l'assassinio di Agamennone già progettato e sul punto di consumarsi per mano della regina sua sposa nel luogo e nel tempo in cui si sarebbe dovuto celebrare il suo trionfo.

Nel grande affresco dell'*Oresteia* – un disegno drammaturgico complesso e legato in cui ogni dramma, con la sua autonomia strutturale e semantica, si iscrive in un'architettura di senso più ampia – non si vede la guerra, ma si susseguono ora solo rievocati ora drammatizzati i conflitti e i delitti familiari da cui la guerra ha preso avvio e quelli in cui la guerra è derivata. La colpa di Elena e il sacrificio di Ifigenia, da una parte, Clitennestra, sposa assassina e madre assassinata, dall'altra, iscrivono la guerra in una cornice familiare, in una sequenza di massacri tra consanguinei che si proiettano nella guerra esterna e dalla guerra ricadono, con violenza autolesionistica e disgregante, sulla famiglia con esiti catastrofici per il *genos*, per l'ordine sociale e politico fondato sulle parentele e sulla consanguineità.

Il grande teatro è sempre contemporaneo. Anche la tragedia greca lo era, sebbene attingesse al mondo degli antenati e delle origini e dislocasse nell'indefinibile tempo del mito i conflitti del suo tempo. Anche l'*Oresteia* era composta per il pubblico del 458 a.C., per quella stagione e non per i posteri, importanti per gli storici e per la storiografia, ma per nessuno dei drammaturghi attici. A quali fatti poteva alludere questa trilogia del dopo guerra, costruita sui crimini dei vincitori di Troia, sulla messa in discussione delle loro ragioni, sull'ingiustizia intrinseca alla guerra giusta? Su quali violenze recenti e ancora brucianti Eschilo, il glorioso maratonomaco, voleva richiamare la riflessione del suo spettatore implicito?

La raffinatissima costruzione drammaturgica si apre con Troia e si conclude con l'Areopago. Sono passati circa vent'anni dalla conclusione delle guerre persiane, combattute e propagandate come nuove guerre di Troia dell'Occidente greco contro l'Oriente, e dalla conseguente fondazione della lega delio-attica e dell'impero. L'Atene periclea è in forte ascesa e sta vivendo gli effetti del suo primato nella guerra panellenica contro la Persia in difesa della Grecia. Il tribunale di cui qui si fa l'eziologia nel terzo dramma, le *Eumenidi*, è appena stato riformato nel 462-461, anzi ridimensionato in senso democratico e antigentilizio da Efialte che ne ha abolito la funzione di *nomophylakeia*, della garanzia costituzionale e della sorveglianza sulla legittimità degli atti e dei prov-

vedimenti istituzionali. Efialte, il riformatore democratico, è stato assassinato e alcune fonti non facilmente smentibili affermano che il delitto non è stato opera degli oligarchici, ma del suo storico compagno di battaglia Pericle⁷.

Forse erano queste guerre intestine, consumate non tra consanguinei ma tra *hetairoi*, negli anni in cui i patti politici delle fazioni avevano superato le parentele, a trasparire malcelate dietro le remote vicende dei vincitori di Troia e i loro crimini pre e postbellici. Forse erano queste derive della guerra, questo sanguinoso sperimentalismo politico pagato al prezzo esoso di vittime eccellenti mietute anche tra i *philoï*⁸, a dominare l'orizzonte dell'*Oresteia*. Forse Eschilo, spostando il fuoco drammatico dalla guerra tra Greci e Troiani/Persiani sulla conflittualità interna al mondo dei vincitori, intendeva scuotere gli Ateniesi dall'euforia della pace riconquistata e del nuovo benessere garantito dall'Impero. Forse cercava di scoprire le pieghe in cui si erano annidati e moltiplicati i germi del conflitto. Ma quelli di Eschilo erano gli anni della *pentecontactia*, il cinquantennio di un'Atene che scontava la violenza coltivando il sogno del miracolo ormai sul punto di realizzarsi nella monumentalizzazione dell'Acropoli⁹ e nella straordinaria produzione intellettuale, cantieri diversi dello stesso laboratorio politico. E gli dèi dell'*Oresteia* – Artemide per il sacrificio di Ifigenia, Apollo per il matricidio, Atena per l'assoluzione del matricida – erano ancora abbastanza potenti per assorbire la violenza e indirizzarla. La violenza non era annullata, ma nel nome degli dèi era resa funzionale alla rifondazione del mondo.

4. *Il revisionismo euripideo o il dopoguerra delle donne*

Portando in scena l'ondata di terrore e di vendette incrociate che aveva travolto Agamennone e richiamando i tristi destini degli altri vincitori di Troia, Eschilo aveva chiamato in causa i più recenti vincitori dei Persiani e le faide incrociate che avevano portato all'ostracismo prima

7 Plutarco, *Pericle* 10, attribuisce a Idomeneo di Lampsaco la notizia dell'implicazione di Pericle nell'assassinio, prendendo immediatamente le distanze dalla fonte subito dopo averla citata.

8 Il tema della *philia*, dei legami di appartenenza, è tematizzato nell'*Antigone* di Sofocle che contrappone all'accezione più tradizionale di legame di sangue, *syngeneia*, privilegiata da Antigone, quella di patto politico introdotta da Creonte.

9 La data convenzionalmente indicata per gli inizi dei lavori è il 447 a.C.

di Temistocle e poi di Cimone, al richiamo strumentale di quest'ultimo da parte di Pericle, all'assassinio di Efialte. Sul mondo dei vincitori, sulle colpe che minavano l'esito del loro successo, sui disordini delle loro condotte, Eschilo aveva impostato anche gli interventi di Cassandra. Cassandra (*Agamennone* 1072-1330) aveva lamentato solo incidentalmente (vv.1156-1172) la distruzione di Troia, ma aveva gridato orrore per il sangue e gli scheletri consanguinei sepolti nella reggia degli Atridi che dai muri chiedevano nuove vendette.

Le ragioni dei vinti e dei perdenti avrebbero dovuto attendere il teatro di Euripide e quello di Aristofane, le tragedie e le commedie composte in parallelo e in dichiarata concorrenza sullo sfondo della interminabile, durissima guerra¹⁰ in corso su diversi fronti e con poche interruzioni tra il 431 e il 404. Accusato in commedia, in particolare nelle *Tesmoforiazuse*, di aver tradito le donne per averne messo in scena i vizi e i segreti, Euripide è passato nella storia del teatro per aver costruito ruoli femminili di rara intensità, per emozionare e per far pensare. Il dopoguerra troiano, nella scrittura di Euripide è quasi tutto femminile. Regine e principesse troiane dominano la scena insieme con le figlie di Agamennone, Ifigenia e Elettra. Le prime, insieme con il piccolo Astianatte, incarnano la disperazione dei più vinti tra i vinti, delle superstiti deportate e ridotte in schiavitù. Le altre, riprese in diversi momenti del loro percorso deviato dalla guerra, danno voce a tutti i perdenti che non sono i vinti in guerra, ma coloro che, da entrambe le parti, la guerra non l'avrebbero mai voluta e l'hanno invece subita.

Nelle tragedie dei primi anni Venti¹¹ a loro intitolate, Ecuba, la vecchia regina superstite in viaggio per la Grecia, e Andromaca, la sposa del principe ereditario pretesa da Neottolemo come premio di guerra, continuano a subire gli oltraggi dei vincitori, dei figli dei vincitori e anche degli alleati di un tempo. In Tracia, durante una sosta della flotta, il figlio di Achille chiede che Polissena sia sacrificata sulla tomba di suo padre e Polimestore, alleato dei Troiani quando erano potenti, ha assassinato l'ultimo principe di Troia, il più giovane figlio di Ecuba e Priamo, per derubarlo dell'oro con cui gli era stato affidato ancora bambino. In Tes-

10 Tucidide 1.21.2 introduce il suo racconto sottolineando la continuità e la gravità del conflitto considerato come uno anche nella pluralità dei fronti: «e questa guerra, sulla base dei fatti, si vedrà che è stata maggiore di quelle del passato».

11 Le ambientazioni delle tragedie tra Tracia e Tessaglia inducono a datare i due drammi tra il 427 e il 425, negli anni compresi tra le operazioni belliche nel nord dell'Egeo e la vittoria ateniese di Sfacteria.

saglia, alla corte di Peleo, Andromaca, la feconda schiava concubina, è aggredita e minacciata con il suo bambino da Ermione, la figlia di Elena e Menelao, sposa legittima e sterile di Neottolemo. Ecuba e Andromaca, sopravvissute alla loro città, alla loro famiglia e alla loro vita, spostano il centro tragico e ridefiniscono il tema: al posto dei vincitori e dei vinti si sostituiscono le vittime con la loro assoluta derelizione e il loro punto di vista che disarticola dal basso e smaschera tutte le retoriche della guerra giusta.

La rivisitazione della materia troiana e atridica da parte di Euripide si intensifica con il 415, nella stagione che segue immediatamente la feroce repressione dei Meli da parte degli Ateniesi e la loro ripresa delle ostilità spostate sul fronte siciliano. Tra il 415, l'anno degli scandali e dei complotti che avevano portato alla condanna in contumacia di Alcibiade e al suo abbandono della spedizione siciliana, e il 408 del suo ultimo allontanamento da Atene dove era stato richiamato, Euripide riscrive sistematicamente i nuclei tematici dell'*Oresteia* dentro intrecci tragici che rovesciano il senso della trilogia e cambiano il segno di quella violenza estrema che, nel quadro eschileo, risultava pur sempre riscattata in funzione rivoluzionaria e fondativa.

Troiane 415, *Ifigenia in Tauride* 414, *Elettra* 413, *Elena* 412, *Oreste* 408: riconsiderate in questa sequenza cronologica¹² le tragedie sembrano iscriversi in un progetto di revisionismo radicale della saga troiana narrata dai poemi omerici e di attacco sistematico alla monumentale ricostruzione eschilea, in particolare al manifesto politico in cui si concludeva.

Nelle *Troiane* sono le voci delle donne deportate e il corpo del piccolo principe Astianatte a farsi scrittura e tragedia, a rivelare la mostruosità dei Greci vincitori dei barbari nella prostrazione delle vittime. Davanti al corpo del piccolo scaraventato da quel che resta delle mura di una città bruciata dopo la morte dei suoi eroi, Ecuba, che per tutta la tragedia ha guidato il compianto e il lamento, ritrova la parola del *logos* e denuncia i campioni di civiltà e di conoscenza, come già aveva fatto nello scontro con Elena (vv. 969-1032), ma con ben altro *pathos*:

Ecuba: Poggiate a terra il bello scudo di Ettore, uno spettacolo doloroso che mai avrei voluto vedere! Potete andare fieri più delle vostre armi che

12 Le date dell'*Ifigenia in Tauride* e dell'*Elettra*, a differenza delle altre, non sono attestate, ma argomenti largamente condivisi collocano la prima nel 414 e la seconda nel 413. G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides* (1955), per ragioni prevalentemente metriche, ritiene *Elettra* anteriore alle *Troiane*.

della vostra intelligenza, Achei! Che paura avevate di questo bambino, per dargli una morte così? Temevate che risollevasse Troia dalla rovina? [...] Avete paura di questo piccino? Non è lodevole chi ha paura senza motivo.

E tu, mio amatissimo, che morte sciagurata hai avuto! Se fossi morto in difesa della città, nel pieno degli anni, dopo avere goduto delle nozze e del potere, saresti beato, se pur qualcuna di queste cose ha a che fare con la beatitudine. Ma tu le hai solo intraviste o immaginate, figlio mio! Non le hai conosciute, non le hai vissute, pur avendole nella tua casa. Infelice, le mura dei tuoi avi ti hanno straziato il capo, i riccioli che tua madre copriva d'affetto e di baci... da lì, dalle tue ossa rotte, ora sgorga il sangue. Non devo parlare di questi orrori! E le tue mani, hanno la dolce impronta di quelle di tuo padre, ma sono distrutte! Anche la tua bocca è spenta! spesso pronunciava piccole frasi e mentiva, quando mi volavi in grembo e dicevi: «Nonna, taglierò per te un lungo ricciolo e guiderò una processione di coetanei alla tua tomba, salutandoti con un dolce addio». Ora non tu, il più giovane, ma io, una vecchia, privata della patria e dei figli, seppellisco il tuo povero corpo. Tutto è stato inutile: i baci, le cure, le veglie. Cosa potrebbe scrivere un poeta sulla tua tomba? «Gli Argivi uccisero un giorno questo bambino, ne avevano paura». Che vergogna, questa scritta, per la Grecia! (*Troiane* 1156-1191)

Il commiato di Ecuba non si risolve nel grido tragico del dramma familiare che ha sconvolto l'ordinario avvicinarsi delle generazioni. Le sue accuse, ispirate dagli affetti e dai legami di sangue, la lucidità del suo sguardo offeso e rovesciato assumono una pregnanza esplosiva alla luce dei fatti di Melo accaduti pochi mesi prima della rappresentazione, tra l'estate 416 e l'autunno 415, e narrati da Tucidide (5.84-116) nel resoconto che si conclude come segue:

arrivò da Atene un altro esercito al comando di Filocrate di Demea, e i Meli ormai erano stretti da assedio a tutta forza; verificatosi anche un tradimento, si arresero agli Ateniesi a condizione che questi decidessero dei Meli secondo la loro discrezione. E gli Ateniesi uccisero tutti i Meli adulti che catturarono e resero schiave le donne e i bambini, poi occuparono il territorio e vi insediarono 500 coloni. (Tucidide 5.116.3-4)

L'*Ifigenia in Tauride*, quasi certamente dell'anno dopo, inaugura la teoria delle principesse greche disperse o degradate dalla guerra che ricompaiono per smentire, a loro volta e dalla loro parte, le narrazioni dei vincitori. La principessa salvata dal sacrificio, sostituita sull'altare dalla cerva e preposta lei stessa ai sacrifici degli stranieri per un arcaico culto di Artemide in Tauride, annulla l'antefatto più clamoroso, oblativo e scandaloso della guerra. Ifigenia, la vergine sacrificata dell'*Oresteia*, tor-

na in scena da sacrificatrice¹³ e Oreste, suo fratello che la raggiunge, è folle, colto in uno dei peggiori accessi del suo male, e criminale recidivo: con il matricidio è scaduto a un punto di non ritorno e per salvarsi progetta di uccidere Toante, così come nella precedente *Andromaca* aveva predisposto l'assassinio di Neottolema a Delfi. Vittime anche loro della guerra, i figli di Agamennone hanno perduto definitivamente l'innocenza.

E così, la strana e nuova *Elena* del 412, che replica e amplifica lo schema e i motivi dell'*Ifigenia Taurica*¹⁴, sembra assestare un nuovo e più radicale colpo alle falsità garantite dalla tradizione dominante, alle illusioni identitarie depositate nella saga. Preservata casta in Egitto e sostituita dall'*eidolon* gassoso nel letto di Paride, la nuova Elena da una parte rianima la tradizione minore stesicorea e dorica, ma dall'altra, in diretta concorrenza con Omero e con Eschilo, azzerla la causa prima della guerra. Definisce lei stessa, a più riprese, la propria rappresentazione corrente come vuota parvenza, *kene dokesis* (*Elena* 36, 119, 121). Il ratto di Elena altro non era stato che un colossale, e letterale, *ballon d'essai*, il pallone gonfiato prima per attirare e poi per illudere l'opinione. Che si erano raccontati i Greci per giustificare la loro proto-guerra? Chi sono i Greci della civiltà, della ragione e della parola, del *logos* che dovrebbe avere sconfitto ed escluso la forza bruta, la *bia*, se Elena e Menelao, ritrovatisi, per fuggire dall'Egitto e dalle pretese di Teoclimeno, non esitano a pianificare e poi a compiere con l'inganno il massacro degli accompagnatori¹⁵ che avevano ottenuto da lui?

Elettra e *Oreste* infine, le tragedie dei due figli di Agamennone che Euripide porta in scena non solo emarginati, ma sporchi, derelitti di una derelizione che allude alla degenerazione morale. Elettra attira sua madre in campagna con il tranello del parto imminente, la odia per le sue ricchezze, per i suoi gioielli e la servitù, per Egisto: tra la madre e la figlia non è più in gioco, come nelle *Coefore*, la continuità del *genos* e della sovranità, ma la sola eredità dei beni materiali. Rivendicazioni di beni materiali e non di lignaggio spingono Elettra ad armare la mano di suo fratello, bellimbusto da palestra, per il matricidio. E l'ultimo Oreste, del

13 *Ifigenia in Tauride* 381-392: Ifigenia conclude la *rhesis* in cui ricorda l'episodio del suo sacrificio e dell'inganno delle nozze, biasimando i riti sacrificali ancora ascritti ad Artemide cui lei è preposta.

14 Parallelismi e simmetrie vistose furono chiaramente rilevate da M. Platnauer (comm.), *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Oxford 1938.

15 La pianificazione del massacro è rivelata da Elena alle donne del Coro (vv. 1369-1389) e l'agguato è narrato dal superstite a Teoclimeno (vv. 1526-1618)

408, mal lavato, cisposo, maleodorante, quasi un mostro divenuto inguardabile anche dai parenti più stretti, tornato in sé dopo la remissione della crisi, reagisce alla condanna inflittagli dalla città per il matricidio solo con il progetto di nuovi delitti: insieme con Elettra e Pilade è pronto ad assassinare Elena e, se servisse, anche Ermione pur di salvarsi. Dalla guerra e dal *pactum sceleris* del matricidio i tre principi sono stati ridotti a un terzetto di *hetairoi*, di soci coatti a delinquere.

5. Il teatro di Aristofane come il carro di Madre Courage

Vittime e relitti umani popolano le scene di dopoguerra di Euripide. Attraverso i loro occhi e le loro voci, le tragedie euripidee assumono la guerra, la sottraggono al racconto giustificatorio dei fatti e la frantumano in vicende di orrore esemplare: alle scene dominate dalle regine e dalle principesse troiane deportate e umiliate che rimettono in opera gli ultimi residui di umanità, non estinti dal tracollo totale del loro mondo e del loro status, rispondono le scene dell'ordinaria alienazione degli epigoni greci in preda a guerre interiori, travolti dalla vittoria e dalle menzogne dei loro padri vincitori.

Negli stessi anni di Euripide, in parallelo e in competizione anche parodica con il suo teatro tragico del dopoguerra troiano, Aristofane scrive le sue commedie ambientate nel tempo della guerra del Peloponneso in corso, ma ai margini della guerra vera e propria, nei luoghi della città in cui la guerra si riverbera nella crisi, nel modificarsi dei rapporti sociali e nello scadimento delle coscienze. Come il carro brechtiano di Madre Courage che insegue dalle retrovie i fronti della guerra dei Trent'Anni, con i suoi stracci e le sue vivande di pessima qualità da vendere ai soldati, anche la scrittura di Aristofane insegue la sua guerra trentennale costruendone le contro scene cittadine. La Pnice di Diceopoli, la piazza dei Cavalieri in cui si confrontano il conciapelli e il conciabudella, il Phrontisterion di Socrate, l'Eliea di Filocleone, l'Olimpo di Trigeo, il mondo di mezzo, il *metaxy* degli *Uccelli*, il Thesmophorion, sono al contempo i riflessi della guerra combattuta sui campi di battaglia e gli osservatori da cui guardare e giudicare la guerra, le sue battaglie e i suoi signori.

Sulle scene tragiche Elettra, Oreste, Ifigenia rediviva, Ecuba, Andromaca, Cassandra incarnano le malattie che colpiscono e contagiano i sopravvissuti così come la resilienza che salva le vittime della storia. Diventano le icone, le facce differenti di una guerra proteiforme che non finisce sui campi troiani e si insinua nelle case, si annida nei corpi e nel-

le menti, invade il teatro e diventa allegoria della contemporaneità e dei suoi disagi, della guerra in atto e dei conflitti corollari, sociali e culturali. Sulle scene comiche cittadini senza particolari qualità vivono i drammi prodotti dalla guerra che fa sprofondare Atene e i suoi sobborghi in una feroce e regressiva lotta di affamati, di tutti contro tutti perennemente ossessionati dal cibo. Ai resti, agli scarti, agli eroi trasformati in relitti o in mostri dalla scrittura di Euripide, Aristofane risponde con personaggi eccentrici, allucinati, iperbolici, ancora fanaticamente attaccati alla polis, incapaci di pensarsi al di fuori del sistema politico, o fanaticamente in fuga verso mondi fantasmatici della pace e dell'abbondanza che nella struttura profonda si riveleranno esasperazioni estreme della città reale e dei suoi scompensi.

La commedia antica che ancora leggiamo, come il carro di Madre Courage – un vero e proprio carro di Tespi che rincorre le battaglie tra Polonia e Germania, un microcosmo abitato dalle vittime e dai profittatori che talvolta possono scambiarsi le parti, un palcoscenico mobile di loschi commerci, di reciproche sopraffazioni e della più ottusa speranza nel meglio, ma anche di occasioni perlopiù mancate di presa di coscienza – diventa cronotopo non della guerra, ma della mentalità e delle condizioni materiali che la preparano e che ne conseguono, lo spazio tempo della riflessione sulla guerra.

Aristofane, come Brecht, non si affida a grandi eroi positivi né, tanto meno, a manifesti ideologici. Si cala piuttosto in figure maschili mediocri, anche un po' deviate – il carbonaio Diceopoli forzatamente inurbato, il contadino Strepsiade sopraffatto dai debiti, il giudice incallito che crede nel proprio potere – o in figure femminili per definizione estranee alla dimensione pubblica e osserva, obbliga il suo pubblico a osservare, con i loro occhi, dal fondo o dal di fuori, i potenti, gli intellettuali del Pensatoio e i poeti dei festival drammatici, la città che sogna il cibo e puzza di escrementi sopra cui vola lo scarabeo stercorario della Pace. I suoi protagonisti sembrano non comprendere, non vincere mai l'ottundimento della passione con cui entrano in scena – ripristinare la pace e con la pace i propri individuali mercimoni o mantenersi nella guerra come fonte di profitto o condizione imprescindibile dell'esercizio a oltranza del proprio potere politico o giudiziario o indistintamente politico-giudiziario. Ma il loro ottundimento dovrebbe risvegliare il pubblico, sollecitarlo a vedere quello che i personaggi sembrano non vedere, a superare i pre-giudizi e le narrazioni dominanti, a scomporre la coerenza ideologica, a denunciare gli abusi non soltanto da parte di chi li subisce, ma anche da parte di chi li infligge credendosi potente ed essendo, come

il giudice delle *Vespe*, soltanto l'ultima pedina di una scacchiera governata da altri.

A chi gli aveva chiesto perché non aveva aperto gli occhi a Madre Courage, che anche dopo la morte dei suoi tre figli continuava a portare il suo carro sui luoghi della guerra con la mira del guadagno, Brecht aveva risposto che allo scrittore di teatro non interessava che la Courage aprisse gli occhi, mentre gli interessava che li aprisse il pubblico¹⁶. Dalla Grecia antica alla nostra contemporaneità il teatro, tragico e comico, non porta in scena la guerra, ma lo straniamento che intorno ad essa si dovrebbe generare, lo smarrirsi di alcuni e il comprendere di altri, il perdersi di alcuni perché altri si salvino.

Con la sua buona sorte, i suoi rischi,
la guerra è tanto tempo che c'è.
Anche durasse cent'anni, la guerra,
la gente come noi non ci guadagna.
Stracci il vestire, schifo il mangiare,
della paga i comandi ne rubano metà...

(B. Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, scena XII, trad. di R. Leiser e F. Fortini)

Il canto proviene dalle quinte e accompagna l'ultimo sforzo di Madre Courage di mettersi ancora, da sola, alle stanghe e tirare il carro ormai quasi vuoto per riprendere il suo commercio al seguito dell'ultimo reggimento. È morta, fucilata per rappresaglia, anche la figlia Kattrin, la sola eroina positiva del dramma, la vera vittima della guerra, l'unica, violata e menomata nel corpo, a tener vivo sotto le offese subite il precetto morale, il rispetto umano. La madre vuole riprendere il suo commercio, continua a credere nella guerra e nelle sue risorse che il Brigadiere senza alcuna precauzione politica aveva oscenamente predicato all'apertura della prima scena. La madre non capisce ancora, ma il coro che assiste alla sua ostinazione non ha più dubbi e con le sue certezze, con la sua denuncia, suggella la fine delle cronache¹⁷. Anche noi dovremmo avere compreso.

16 Vedi la nota conclusiva apportata al testo dall'autore e anche H. Mayer, Introduzione a B. Brecht, *Teatro I*, trad. it. Torino 1973, p. XXV.

17 Il dramma, composto nel 1939 e rappresentato per la prima volta a Zurigo nel 1941, quando già la seconda guerra mondiale imperversava per l'Europa, è intitolato *Mutter Courage und ihre Kinder* e porta come sottotitolo *Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*.