

Sotera Fornaro, Raffaella Viccei

## Che ci importa di Cassandra?

Il teatro tragico greco è teatro di guerra nel senso più concreto dell'espressione: la prima vittoria di Eschilo data al 484 a.C., tra le due guerre persiane. La prima tragedia superstite, *I Persiani* (472 a.C.) – dramma eslege per l'argomento non mitologico ma storico – è un potente atto d'accusa contro la guerra. Tre delle tragedie greche conservate furono rappresentate tra la fine della seconda guerra persiana e lo scoppio della guerra del Peloponneso: *Trachinie*, *Aiace*, *Antigone* di Sofocle. Tutte le altre tragedie di Sofocle e di Euripide andarono in scena durante gli anni bui della guerra del Peloponneso. Con la fine di questa guerra, finisce anche la potenza militare ed economica di Atene; Atene non è più la 'scuola dell'Ellade' celebrata da Pericle e termina quell'epoca d'oro della tragedia attica che ha condizionato profondamente la tradizione teatrale successiva. *Edipo a Colono* di Sofocle e *Baccanti* di Euripide sono il suggello, in senso cronologico e tematico, della grande stagione tragica greca.

Mentre scriviamo questo editoriale, il regime siriano della famiglia Assad è caduto e Damasco è stata conquistata da ribelli. Sui nostri schermi scorrono immagini di uomini armati, di città messe a ferro e fuoco, di ennesimi bombardamenti di ospedali e campi profughi, di piccoli corpi senza vita, di volti sfigurati da indicibile dolore, immagini di irrimediabili macerie. Macerie ovunque uguali: quelle che vediamo non sono diverse da quelle che non vediamo ma che sappiamo gravare sulle tante terre del mondo strette d'assedio, divorate dal fuoco, coperte di polvere. Terre che dovremmo tutte nominare e, attraverso il nome, ricordare.

Come parlare di guerra qui dove non sentiamo il rumore delle bombe, dove non risuona nessun allarme aereo, dove le grida di disperazione e terrore sono mediate da schermi e immagini fluttuanti in altre immagini?

I miti – non solo greci – sono una possibilità di raccontare in maniera indiretta, come accadeva anche nell'Atene del V secolo, l'orrore della guerra, lontana o vicina che sia. La drammaturgia della tragedia greca – è noto – si basa su un

conflitto insanabile tra due parti: anche per questo la tragedia greca è drammaturgia di ‘guerra’; e anche per questo si adatta a ogni scenario di guerra, come ha mostrato Mario Martone nel suo splendido film del 1998, adesso restaurato, *Teatro di guerra*<sup>1</sup>, film nel quale i versi dei *Sette contro Tebe* di Eschilo non solo risuonavano adeguati alla guerra allora in corso nell’ex Jugoslavia, ma soprattutto raccontavano, e raccontano ancora, la ‘guerra’ infinita e sanguinosa nei quartieri del centro storico della Napoli dei tardi anni Novanta, mostrando un legame indissolubile fra il teatro come espressione estetica e il teatro della vita.

In tempi più recenti, con *Orestes in Mosul*<sup>2</sup>, Milo Rau ha portato la tragedia greca nell’Iraq devastato dalla guerra e i suoi drammi usano programmaticamente testi tragici greci per raccontare guerre o conflitti rimossi dalla coscienza occidentale. In modo ancora più pragmatico, cioè usando la tragedia greca come base per un coinvolgimento sociale ampio sui temi della guerra e soprattutto sulle conseguenze dei conflitti, opera una compagnia newyorkese, divenuta nota in tutto il mondo durante la pandemia, che ha scelto di chiamarsi *Theater of war*<sup>3</sup>. Fondata e diretta da Bryan Doerries nel 2009, la compagnia porta in contatto la tragedia greca con comunità sconvolte da problemi sociali, medici, culturali, etici; aiuta i militari malati di stress post-traumatico e chi soffre di dipendenze, ma anche chi è vittima di emarginazione per motivi economici e pregiudizi di razza o di genere. Le idee che ispirano il gruppo si trovano in un interessante libro di Bryan Doerries<sup>4</sup> che si chiede, forse troppo ambiziosamente, ‘cosa la tragedia greca ci insegna oggi’, e di cui abbiamo tradotto alcuni passaggi salienti in *Visioni del tragico/blog*<sup>5</sup>.

Le tragedie greche da cui è partito il lavoro di *Theater of war* sono *Aiace* e *Filottete* di Sofocle. Questi drammi vengono letti in gruppo, spesso da attori del calibro di Frances McDormand, Oscar Isaac, John Turturro, poi ognuno dei presenti, per lo più veterani o chi li assiste, parla della propria esperienza mettendola a stretto contatto con passi della tragedia greca. I testi di Sofocle sollecitano gli ascoltatori a raccontare di se stessi, a condividere ricordi traumatici, a piangere ricordando. La tragedia assume quindi valore catartico e l’esempio degli eroi mitologici (*Aiace*, *Filottete*) diventa prima consolatorio per i malati, poi terapeutico, nella speranza di evitare loro il suicidio che statisticamente è l’esito più frequente dello stress post-traumatico. Il programma di *Theater of war* ha avuto tanto successo da essere stato finanziato anche dal

<sup>1</sup> Orsini 2005, pp. 47, 93-100.

<sup>2</sup> Viccei 2022, pp. 127-145.

<sup>3</sup> URL <https://theaterofwar.com/>

<sup>4</sup> Doerries 2015.

<sup>5</sup> Doerries 2022.

Pentagono e da aver raggiunto, in 15 anni di attività, migliaia di persone. L'*Ajax Project* di *Theater of war* rappresenta perciò uno snodo cruciale nella ricezione della tragedia di Sofocle e ha riproposto la questione secolare di cosa sia la 'catarsi' tragica: forse Aristotele pensava a qualcosa di simile a quello che accade ai veterani che leggono la tragedia greca?

L'idea che la catarsi aristotelica consista in una vera 'guarigione' compare nei due libri di Jonathan Shay, psichiatra che ha lavorato con i reduci del Vietnam: *Achilles in Vietnam* e *Odysseus in America*<sup>6</sup>. Shay mostra con ricchezza di esempi, tratti dal suo diario da psicanalista, come l'Achille omerico abbia tutti i sintomi del soldato in preda a stress post-traumatico e come Odisseo quelli del reduce traumatizzato che trova molte difficoltà a reintegrarsi nella società. Sono due – dice Shay – le cause dello stress post-traumatico: la convinzione, per un soldato, di essere stato tradito dai suoi superiori; uno stato incontrollabile di furore omicida, che porta a commettere azioni sanguinose del cui ricordo poi è impossibile liberarsi. Entrambe le condizioni si ritrovano nell'*Aiace* di Sofocle. In questa tragedia, il primo fattore scatenante dello 'stress post-traumatico' sarebbe l'ingiusta attribuzione delle armi a Odisseo, quindi il tradimento dei capi sofferto da Aiace; la condizione di furia incontrollabile è rappresentata nel massacro del bestiame compiuto dal protagonista sofocleo<sup>7</sup>. Il pubblico del teatro ateniese reagiva emozionalmente a questa rappresentazione proprio come oggi il pubblico di veterani – molti dei quali si rispecchiano in Aiace –.

Il pubblico ateniese non era però composto solo da soldati o veterani di guerra. Come ha argomentato Peter Meineck<sup>8</sup>, la violenza insita nella tragedia, anche e soprattutto perché non direttamente rappresentata sulla scena ma raccontata, sollecitava una risposta emozionale in tutti gli spettatori, facendo leva su quelli che, nella psicoanalisi contemporanea, sono chiamati *trauma core pattern*.

Conflitto, guerra, violenza sono dunque ineludibili nell'interpretazione e nella ricezione della tragedia greca, che non è solo usata in senso medico-catartico, ma anche come modello politico. Il teatro tragico greco, infatti, racconta le difficoltà della soluzione dei conflitti e la necessità della diplomazia, nonché la consapevolezza che la pace sembra non potersi raggiungere se non dopo aver pagato un prezzo inaudito di sangue. La pace, sin dalla guerra di Troia raccontata nell'*Iliade*, è infatti un frutto della guerra che arriva sempre troppo tardi,

<sup>6</sup> Shay 1994; Id. 2004.

<sup>7</sup> Cole 2019, pp. 151-160.

<sup>8</sup> Meineck 2012, pp. 7-46; Id. 2018.

dopo anni e anni di massacri. E perciò non c'è pace senza vittime innocenti, come nelle *Fenicie* di Euripide. Contrariamente a quello che era accaduto nelle tragedie precedenti che avevano per tema il mito tebano, in questa tragedia Euripide assume il punto di vista di Polinice, colui che esige la sua parte di trono, attacca la sua città mettendosi a capo di un esercito nemico e tuttavia siede al tavolo delle trattative insieme al fratello Eteocle, che non vuole condividere il potere, e alla madre Giocasta. Il tentativo di mediazione di Giocasta è inutile: la violenza prevale sul linguaggio e sulla conciliazione. Quando la tragedia va in scena, la democrazia ateniese è ormai in una crisi irrevocabile e la guerra del Peloponneso all'epilogo.

Mentre scriviamo, al Deutsches Schauspielhaus di Amburgo va in scena, per la seconda stagione, una Giocasta molto politica, che il drammaturgo Roland Schimmelpfennig ha reso protagonista di una riscrittura da Eschilo e da Euripide, in un episodio della serie teatrale *Anthropolis* basata sul ciclo tebano<sup>9</sup>. Giocasta rappresenta la memoria storica della città di Tebe, il cui spazio, sin dall'inizio, è circoscritto da un duplice atto di sangue: l'uccisione di una vacca e l'uccisione di un drago. Su queste radici che escludono simbolicamente il mondo animale dai confini della città, cresce Tebe, la 'città degli uomini' (*Anthropolis*) per antonomasia: tutto ciò che non è umano resta fuori dalle mura, è emarginato o ucciso. Un'ulteriore metafora mitica dell'era che chiamiamo Antropocene (a cui abbiamo dedicato un fascicolo di «Visioni del Tragico»<sup>10</sup>). Tebe è la '*anthropolis*', la 'città degli uomini', dell'essere umano che si erge a misura di tutte le cose, dunque, si potrebbe dire, la città dell'antropocentrismo. Perciò, nella riscrittura di Schimmelpfennig, Edipo uccide la Sfinge, che sta alle porte di Tebe/*Anthropolis*, rispondendo con una sola parola al suo enigma, e questa parola è appunto 'uomo': una specie di slogan e di atto fondativo. In città, dentro le mura, l'uomo si rinchiude esiliando persino quell'elemento sacro che le è costitutivo, ossia Dioniso, dio nato a Tebe da madre mortale tebana. Ma è proprio dentro le mura che l'uomo di *Anthropolis* ha un nemico, che però non riesce a vedere: il nemico è lui stesso, perché è l'uomo – come Edipo – il responsabile della contaminazione della città e perché l'uomo è sempre il peggior nemico dell'uomo.

La città infatti non muore per gli assalti esterni, che ha respinto fuori dalle mura. La città muore invece per la guerra interna: nella lotta fratricida tra Eteocle e Polinice il mito rispecchia la legge ancestrale e inalienabile della guerra e della violenza che l'uomo esercita sui suoi simili. Il tentativo di mediazione

<sup>9</sup> Schimmelpfennig 2023. URL <https://schauspielhaus.de/stuecke/anthropolis-marathon>

<sup>10</sup> *Edipo e l'Antropocene. "Anthropos, Tyrann (Ödipus)" di Alexander Eisenach* 2021.

della madre dei due contendenti, Giocasta, si rivela insufficiente: Giocasta si è comportata in modo ambiguo, non ha preso una posizione netta, non ha saputo vedere e concepire davvero la pace. Giocasta rappresenta la memoria del perpetuarsi degli errori e dell'inerzia nel guardare i fatti precipitare verso la catastrofe. Perciò Tebe, la 'città degli uomini', è una città cieca, che – come Edipo – non ha saputo e voluto vedere a cosa andava incontro.

Nella *Giocasta* di Eschilo/Euripide/Schimmelpfenning i due fratelli si appellano al popolo di Tebe: Eteocle chiama alle armi, per difendere la città dei padri dal nemico che sta alle porte; Polinice risponde con un discorso che al patriottismo oppone la sventurata condizione umana:

Credete / di vedere il sole, / credete / di poterlo afferrare, / così come pensate / di poter toccare le stelle / ma in verità / siete nulla. / Vivete / all'ombra delle vostre torri, / e ancora in mille finestre / vedete solo un riflesso di voi stessi / tutta la città è solo / il vostro riflesso, / niente più di voi è qui / restano solo immagini / le vostre bocche / si aprono e si chiudono / ma qui / non c'è più una lingua / un pensiero, / solo vetro / e le vostre mani cercano di toccare qualcosa / che nello specchio non potrete mai afferrare / vedete voi stessi, / e tuttavia siete ciechi, / perché senza vetro e senza specchio / non vedete nulla, nulla più. Questa città, Tebe, è la città dei ciechi, / non solo l'uomo / che qui era Re un tempo / è cieco, ma tutti / tutti, tutti quelli che vivono qui<sup>11</sup>.

Il tentativo di mediazione di Giocasta tra i due suoi figli è inutilmente disperato, ma Giocasta è una figura dalla doppia morale: invita alla conciliazione i due figli dopo non aver fatto nulla perché uno di loro fosse privato del regno ed esiliato dalla sua stessa terra. La diplomazia di Giocasta, come quella di molti che siedono ai tavoli diplomatici attuali, non ha alcuna credibilità politica, perciò fallisce. Resta il fatto, tuttavia, che anche l'intervento militare, nel mito come nelle odierne guerre, non risolve nessun conflitto e non scioglie nessuna situazione; l'intervento militare pensa di tagliare un nodo generato dall'intreccio storico di condizioni politiche, religiose, sociali, economiche ma anche psicologiche ed emotive. Allora, che fare?

Che alcune vicende tragiche greche possano servire da concreto modello di azione politica non resta solo un suggerimento da parte di chi fa teatro, ma è stato prospettato anche da analisti e studiosi di geopolitica. Su *Visioni del tragico/blog* abbiamo pubblicato un articolo di Nicolas Fescharek<sup>12</sup>, scritto pochi

<sup>11</sup> Schimmelpfenning 2023, pp. 324-325. Traduzione di Sotera Fornaro.

<sup>12</sup> Fescharek 2022.

giorni prima dell'invasione dell'Ucraina da parte della Russia, che paragonava il gesto della sepoltura del fratello, compiuto da Antigone, a quello del cancelliere tedesco Willy Brandt quando si inginocchiò a Varsavia nel 1970 davanti al monumento commemorativo delle vittime della rivolta del ghetto ebraico contro i nazisti. Un gesto puramente simbolico che, nel ricordo dell'orrore, apriva al confronto e al riconoscimento delle responsabilità tedesche: un gesto del genere era quello che si auspicava Fescharek tra Russia e Ucraina prima del febbraio 2022. Scriveva Fescharek il 31 gennaio dello stesso anno:

Bisogna trarre due conclusioni dalla tragedia, o almeno dal conflitto di principi che con essa viene messo in scena. Prima conclusione: un'analisi del conflitto tra Antigone e Creonte, servendosi di categorie morali, è oziosa e inutile, perché nessuno può decidere a priori quale 'legge' sia la 'migliore' – se la legge dello Stato o quella della coscienza –. Da qui deriva la seconda conseguenza: una soluzione del conflitto, in cui una delle due parti sceglie il suicidio oppure uccide l'altra, porta in un ambito che non ammette più l'uso di categorie come 'bene' e 'male', come 'buono' e 'cattivo'.

Dopo la cosiddetta operazione militare speciale russa, il politologo Nikolai N. Petro, nel libro *The Tragedy of Ukraine. What Classical Greek Tragedy Can Teach Us About Conflict Resolution*<sup>13</sup>, ha argomentato perché e come la tragedia greca può servire da ispirazione per tentare di risolvere i conflitti:

Quello che Sofocle sembra suggerire è che i conflitti su valori e norme non possono essere risolti imponendo con la forza il valore "migliore". L'unica vera soluzione sta nel riconciliare gli ideali di tutti, nel riconoscere la somiglianza di questi ideali e nell'essere disposti a sacrificare una vittoria parziale per il bene di quegli ideali condivisi. Ciò che la tragedia classica greca ci insegna è che la vittoria totale, in ogni conflitto, può solo generare un nuovo conflitto. Qui sta la differenza cruciale tra una rivoluzione incompiuta, destinata a ripetersi, e una vera rivoluzione che ha completato il suo ciclo. Quest'ultima considera la sofferenza dei nostri oppositori come la nostra stessa sofferenza, piuttosto che come una giustificazione per ulteriori rivoluzioni e ulteriori sofferenze<sup>14</sup>.

Queste e altre analisi propositive sulla possibile soluzione dei conflitti sembrano destinate purtroppo a restare grida inascoltate come quelle di Cassandra. È per questo che abbiamo scelto di intitolare questo fascicolo alla figlia di

<sup>13</sup> Petro 2022a.

<sup>14</sup> Petro 2022b.

Priamo e di Ecuba che era in grado di prevedere il futuro e indicare una via di salvezza, ma non era creduta.

Cassandra è una figura allegorica che si aggira inquietante ancora nel nostro presente avvisandoci dell'incombere di fenomeni prevedibili e previsti che ci ostiniamo a non voler vedere: la crisi climatica, la minaccia nucleare, l'accendersi di fuochi di guerra.

Cassandra non era – e non è – creduta perché non si voleva – non si vuole – credere a una verità evidente a chiunque sapesse – sappia – leggerne i segni. Scrive Wole Soyinka, drammaturgo, poeta, attivista, Premio Nobel per la letteratura, nel saggio *Il fantasma di Cassandra alle porte della nuova Troia*:

Cassandra non fece altro che *ascoltare* il linguaggio del cavallo silenzioso, le sue sospette emanazioni, le tempistiche di quello strano dono – e ascoltare il silenzio inquietante del campo di battaglia ormai deserto. Ascoltò questi segni, e li decifrò agevolmente. Nulla di più mistico. Quel linguaggio si può udire in ogni contesto, persino nei più rumorosi [...]. Il genere umano ha la capacità di imparare ad ascoltarlo abitualmente, nel corso delle attività più insignificanti. Per coloro che lo fanno, quel linguaggio assume talora un tono così stridente da indurli a domandarsi come gli altri non vengano assordati dal suo clamore<sup>15</sup>.

Chiunque può essere Cassandra, se si mette in ascolto, se presta la dovuta attenzione: ma a cosa? A quel che viene deliberatamente nascosto, a quel che si deve cercare senza pregiudizi se si vuole conoscere e comprendere, a quelle 'verità', spesso scomode, che devono spingere ad agire, a evitare che a una catastrofe ne succeda un'altra, a uno sterminio un altro, a una distruzione di città un'altra.

Cassandra annuncia una catastrofe già annunciata, di cui non ha responsabilità. Cassandra, nel mito, si assume la responsabilità: di dire ciò che si deve dire ma che è avvertito, da molti, indicibile; di fare tutto il possibile per evitare l'inevitabile, per non indulgere alla rassegnazione, soprattutto per non demandare ad altri, almeno non del tutto, ogni decisione; di reagire all'indifferenza di chi presume di sentirsi al sicuro in *tiepide case*.

Cassandra si assume il rischio di esprimere ciò che è dissonante – come ha saputo rappresentare in modo sublime Eschilo con la sua Cassandra<sup>16</sup> –, di far venire fuori il dissenso, di esporsi al ludibrio, di essere considerata folle. Essere Cassandra rende dunque inevitabile il rischio della marginalità.

Essere Cassandra significa anche essere vittima, di uno stupro di guerra –

<sup>15</sup> Soyinka 2020, p. 11.

<sup>16</sup> Montenz 2022, pp. 85-102.



come quello subito dalla Cassandra del mito da parte di Aiace –, di schiavitù, di feroce assassinio. Ma Cassandra non è una vittima passiva. Sia nel silenzio sia nell'urlo è forza che destabilizza: è catastrofe, in senso etimologico.

Scrivendo Stefan Zweig nel suo *Il mondo di ieri*<sup>17</sup>, rievocando la febbre interventista della Prima guerra mondiale che tanti rabbriventi punti di contatto ha con proclami odierni:

Chi manifestava un dubbio li disturbava nei loro affari patriottici; chi ammoniva era schernito come pessimista; chi combatteva la guerra di cui essi non condividevano i dolori era marchiato come traditore. Attraverso i secoli rimaneva sempre la stessa gentaglia, pronta a dichiarare vili i prudenti, deboli gli umani, per poi smarrirsi nell'ora della catastrofe imprudentemente provocata. Era la stessa gente che aveva schernito Cassandra a Troia, Geremia a Gerusalemme, e mai come in quelle ore terribilmente simili avevo sentita la tragica grandezza di quelle figure<sup>18</sup>.

### Riferimenti bibliografici

- COLE E. 2019, *Post-Traumatic Stress Disorder and the Performance Reception of Sophocles' Ajax*, in D. Stuttard (ed.), *Looking at Ajax*, London, pp. 151-160.
- DOERRIES B. 2015, *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*, New York.
- DOERRIES B. 2022, *Le ferite invisibili della guerra. Filottete in America*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo. Blog, 1 aprile. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/tragico-contemporaneo/le-ferite-invisibili-della-guerra-filottete-in-america>
- Edipo e l'Antropocene. "Anthropos, Tyrann (Ödipus)" di Alexander Eisenach* 2021, «Visioni del Tragico. La Tragedia greca sulla scena del XXI secolo» II. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/issue/view/3>
- FESCHAREK N. 2022, *Il gesto di Antigone contro la guerra in Ucraina*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo. Blog, 14 marzo. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/il-gesto-di-antigone-contro-la-guerra-in-ucraina>
- MEINECK P. 2012, *The embodied space: Performance and Visual Cognition at the Fifth Century Athenian Theatre*, «New England Classical Journal» XXXIX, pp. 3-46.
- MEINECK P. 2018, *Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*, London/New York.
- MONTENZ N. 2022, *L'urlo e l'abisso. Tragico e testura fonica nell'Agamennone di Eschilo e in Resurrexit Cassandra di Ruggero Cappuccio*, «Visioni del Tragico. La Tragedia greca sulla scena del XXI secolo» III, pp. 85-102. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/61/76>
- ORSINI A. 2005, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, Roma.

<sup>17</sup> Zweig 2017.

<sup>18</sup> Zweig 2022.



- PETRO N. N. 2022a, *The Tragedy of Ukraine. What Classical Greek Tragedy Can Teach Us About Conflict Resolution*, Berlin.
- PETRO N. N. 2022b, *La tragedia dell'Ucraina. Cosa ci insegnano l'Aiace e l'Antigone*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo. Blog, 13 marzo. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/la-tragedia-dell-ucraina-cosa-ci-insegnano-l-aiace-e-l-antigone>
- SCHIMMELPFENNIG R. 2023, *Anthropolis. Ungebeuer. Stadt. Theben*, Frankfurt am Main.
- SHAY J. 1994, *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*, New York.
- SHAY J. 2004, *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming*, New York.
- SOYINKA W. 2020, *Il fantasma di Cassandra. Del potere e della libertà*, Milano.
- VICCEI R. 2022, *Lo spazio necessario: Orestes in Mosul di Milo Rau*, «Visioni del Tragico. La Tragedia greca sulla scena del XXI secolo» III, pp. 127-145. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/72/79>
- ZWEIG S. 2017, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo* (ed. or., *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*, 1942).
- ZWEIG S. 2022, *Tersite, Cassandra, Geremia contro la guerra*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo. Blog, 21 settembre. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/tragico-contemporaneo/tersite-cassandra-geremia-contro-la-guerra>

### Sitografia

<https://schauspielhaus.de/stuecke/anthropolis-marathon>  
<https://theaterofwar.com/>