

N4/2023

VISIONI **NI**
DEL TRAGICO
LA TRAGEDIA GRECA
SULLA SCENA DEL XXI SECOLO

CASSANDRA VA ALLA GUERRA
Scenari di guerra per la tragedia greca

A cura di
Sotera Fornaro e Raffaella Viccei

edizionidipagina

Direttori / Editors in Chief

Sotera Fornaro (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli')

Raffaella Viccei (Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia)

Editors / Comitato editoriale

Anton Bierl (Universität Basel)

Ester Cerbo (Università di Roma Tor Vergata)

Carmen González Vázquez (Universidad Autónoma de Madrid)

Leonardo Mancini (Università di Torino)

Eva Marinai (Università di Pisa)

Enrico Medda (Università di Pisa)

Silvia Milanezi (Université Paris-Est Créteil - CRHEC)

Franco Perrelli (Università di Bari)

Gherardo Ugolini (Università di Verona)

Volume finanziato dal Dipartimento di Lettere
e Beni Culturali - Università della Campania 'Vanvitelli',
Pubblicazioni di Ateneo (2022/286143)

e-mail: visionideltragico@gmail.com

web address: <http://visionideltragico.it/index.php/rivista>

<http://www.visionideltragico.it/blog/index.php>

ISBN: 979-12-5609-074-7

ISSN (online): 2724-2854



Quest'opera è coperta da licenza
Creative Commons 4.0 licenza internazionale,
salvo diversamente specificato.

Servizi editoriali:

Pagina soc. coop. (Bari)

<http://www.paginasc.it>

In copertina: Tullio Pericoli, *Terre fragili*, 2016,
inchiostro, acrilico e collage su carta.

A Tullio Pericoli

Le Terre di Tullio Pericoli sono fragili perché una catastrofe, un vento rosso, un gorgo improvviso, una corrente invisibile le ha spezzate. Quel che era un solo paesaggio ora è frammenti. Ogni frammento trema e fluttua, si libra come un vascello franto dai flutti: non c'è àncora o chiodo che lo tenga. Le terre di Pericoli sono foglie di omerica memoria, ingialliscono e cadono dai rami, danzando; e come quelle foglie, si attende un'altra primavera che ne porti di nuove. La guerra, come un terremoto, come un'alluvione, cancella quel che c'era, lo riduce in macerie: ma da lì, pietra dopo pietra, rinasce un mondo nuovo e la terra rifiorisce, quand'è tempo. Le terre sono fragili come la pace, come la gioia, come la bellezza. Ringraziamo Tullio Pericoli che ha voluto generosamente offrire alla nostra rivista questo messaggio di dolore e di speranza insieme, questo ricordo della fragilità di noi che sulla terra passiamo leggeri, questo invito a saper cogliere ogni singolo attimo di felicità, a voler condividere il bene tra noi e il rispetto per la nostra vulnerabile casa comune. La terra.

Raffaella Viccei, Sotera Fornaro

Indice

Editoriale

- Sotera Fornaro, Raffaella Viccei*
Che ci importa di Cassandra? 7

Saggi

- Raffaella Viccei*
Teatro di ombre e di guerra. *I Persiani* nel XXI secolo 19
- Benedetta Bronzini*
Riscrivere il mito nei teatri di guerra.
Antigone: POST-MORTEM di Valeriy Simonchuk 37

Spazi teatrali

- Stefano Boeri, Anastasia Kucherova*
Un bosco morto per *Le Troiane* 53

Schede critiche

- Susanna Pietrosanti*
Ecuba, la cagna nera: il gelo sublime di un Euripide contemporaneo 71
- Raffaella Viccei*
«... But I have the hope in the future...». *Kassandra* di Sergio Blanco 77

Protagonisti

- Pantelis Flatsousis, Panayiota Konstantinakou*
Thebes – a Global Civil War: In Between the Local and the Global, the Contemporary and the Eternal 89

Sotera Fornaro

La vendetta di Cassandra.

Nota a *Kassandra. Eine Tragödie* di Hans Schwarz

99

Hans Schwarz

Kassandra. Eine Tragödie / Cassandra. Una tragedia

111

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*¹, 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*², 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*³. 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 Doerries⁴ 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*⁵.

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

¹ Orsini 2005, pp. 47, 93-100.

² Viccei 2022, pp. 127-145.

³ URL <https://theaterofwar.com/>

⁴ Doerries 2015.

⁵ 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*⁶. 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 sofocleo⁷. 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 Meineck⁸, 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,

⁶ Shay 1994; Id. 2004.

⁷ Cole 2019, pp. 151-160.

⁸ 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 tebano⁹. 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»¹⁰). 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

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

¹⁰ *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/Schimmelpfennig 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 qui¹¹.

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 Fescharek¹², scritto pochi

¹¹ Schimmelpfennig 2023, pp. 324-325. Traduzione di Sotera Fornaro.

¹² 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*¹³, 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 sofferenze¹⁴.

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

¹³ Petro 2022a.

¹⁴ 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 clamore¹⁵.

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 Cassandra¹⁶ –, 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 –

¹⁵ Soyinka 2020, p. 11.

¹⁶ 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.

Scriveva Stefan Zweig nel suo *Il mondo di ieri*¹⁷, rievocando la febbre interventista della Prima guerra mondiale che tanti rabbrividenti 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 figure¹⁸.

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.

¹⁷ Zweig 2017.

¹⁸ 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. Ungeheuer. 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/>

saggi

Raffaella Viccei

Teatro di ombre e di guerra. I Persiani nel XXI secolo

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

Italo Calvino, *Le città invisibili*

ABSTRACT Aeschylus' *Persai*, a tragedy of war, of winners and losers, of sea and blood, of a nature subjugated by man and by which man is subjugated, a tragedy of shadows, of compassion: *The Persians* performed by I Sacchi di Sabbia, *Die Perser* by Dimitër Gotscheff, *The Persians* by Bread and Puppet Theater are significant examples of the contemporary re-thinking of Greek tragedy related to the theatre of war. A critical analysis of these performances allows to address many themes and problems we have been posed in the Editorial of the IV issue of *Visioni del tragico*. *La tragedia greca sulla scena del XXI secolo*.

KEYWORDS *The Persians* by Aeschylus, theatre of war, I Sacchi di Sabbia, Dimitër Gotscheff, Bread and Puppet Theater.

1. «Le “ombre” di un passante e di una scala...»

«Le “ombre” di un passante e di una scala disintegrati dalla bomba atomica e impressi sulla parete di una casa di Nagasaki». Questa didascalia accompagna una foto in bianco e nero che si intreccia tragicamente ad altre nelle *Pagine cadute dal taccuino di Bouvard e Pécuchet*, sottotitolo di *Teatro e storia*, capitolo che chiude *I cinque continenti del teatro* di Eugenio Barba e Nicola Savarese¹.

I morti trasformati in ombre dalle bombe, i morti insepolti delle guerre, i morti, semplicemente, non smettono di essere presenti nella storia. E nel teatro. Anche quando i morti vengono sepolti irrompono in una storia ri-vissuta a teatro. Nel 427 a.C., ne *I Persiani* di Eschilo, il defunto re Dario irrompe *eidolon*/fantasma/spettro – il primo del teatro occidentale – e molto accadrà con e dopo l'apparizione della sua *ombra*. Dario «personaggio fantasmatico,

¹ Barba, Savarese 2017: la didascalia è a pagina 381, la foto a p. 380.

che porta dal regno dei morti un senso sconosciuto ai vivi. [...] Eschilo ha posto nella sua fantasmaticità la capacità di tessere passato e futuro nella forma di una profezia», ciò che «è necessario o possibile che accada»².

Persai di Eschilo, tragedia di una guerra, di vincitori e vinti, di mare e di sangue, di una natura aggiogata dall'uomo e dalla quale l'uomo è aggiogato, di ombre, di compassione: *I Persiani* de I Sacchi di Sabbia, *Die Perser* di Dimiter Gotscheff, *The Persians* del Bread and Puppet Theater sono esempi significativi, per forme ed estetiche teatrali, per significati, del *re-thinking Greek tragedy* contemporaneo e attraverso questi spettacoli intendiamo affrontare molte delle questioni e dei problemi che abbiamo posto nell'Editoriale di questo numero di Visioni del tragico.

2. *I Persiani* – I Sacchi di Sabbia e Silvio Castiglioni (2023)

2.1. Tempo: 480-(476)-472 a.C.; 2023

480 a.C.: Serse è vinto. Il mare greco che bagna Salamina trascina relitti di navi distrutte da uno scontro feroce; l'azzurro si tinge di rosso: il sangue di giovani soldati Persiani uccisi dai Greci. Nel 476 a.C., quattro anni dopo la battaglia di Salamina, nel teatro di Atene, Frinico affida a un eunuco persiano il difficile compito di annunciare lo scacco matto al re di Persia nella perduta tragedia *Fenicie*. Dopo altri quattro anni, Eschilo fa tornare Serse nello stesso teatro e, con il Re sconfitto, sono in scena i Persiani – anziani consiglieri (Coro) –, un messaggero annunciatore della disfatta, Atossa, madre di Serse, e Dario, il defunto padre e Gran Re, ombra evocata dal Coro e prodigiosamente apparsa.

I Persiani di Eschilo³ non è un mito tragico ma una storia tragica, recentissima e bruciante per gli Ateniesi che nel 472 a.C. erano riuniti a teatro. Tra questi molti avevano combattuto contro i Persiani, altri erano rimasti ad Atene nell'attesa trepidante di un ritorno vittorioso, altri ancora avevano subito perdite irreparabili di padri, figli, mariti. Alcuni Ateniesi dovevano avere ancora vivi nella memoria la visione e l'odore acre del fuoco sacrilego che i Persiani avevano appiccato sull'Acropoli, coprendo di nero e morte i templi e le immagini scolpite degli dèi dai molti colori: per loro le parole dell'ombra di Dario che risuonavano nel teatro alle pendici dell'Acropoli amplificarono certo l'orrore e il dolore dei ricordi: «[e]ssi che, raggiunta l'Ellade, non ebbero timore / di asportare simulacri degli dèi né di incendiare templi. / Distrutte le

² Sacco 2018, p. 416. Inoltre, Dreyer 2012, pp. 291-296, fondamentale dal punto di vista teorico.

³ Garvie 2009. Bridges, Hall, Rhodes 2007.

are, i santuari degli dèi / sono stati abbattuti dalle fondamenta in un cumulo di rovine» (*Pers.* 809-812)⁴.

Di fronte alle tragedie della storia in scena ad Atene nei primi anni del V secolo a.C. le reazioni emotive del pubblico furono senza dubbio diverse. Gli spettatori Ateniesi, tra i quali c'erano anche gli orfani di guerra, non poterono non provare turbamento e pena per i loro morti ma anche esaltazione e ferezza per la vittoria riportata sul nemico. Altri, tra cui in particolare uomini di governo stranieri e ambasciatori, dovettero nutrire ammirazione mista a timore per la grandezza della *polis* ateniese che era riuscita a sconfiggere un impero.

Il pubblico – racconta Erodoto (VI 21) – sciolse il dolore nel pianto durante la rappresentazione di un'altra tragedia di contenuto storico, legata sempre allo scontro greco-persiano, la *Presa di Mileto* di Frinico, il quale, proprio per aver fatto ricordare agli Ateniesi le proprie sventure, fu multato e messo sotto «un'elementare censura» da parte di Atene che, attraverso un simile provvedimento punitivo, imponeva di fatto «una forma di controllo sociale su ciò che era bene mostrare al pubblico cittadino» e poneva limiti alla «libertà di espressione almeno sulla messa in scena di eventi della storia recente»⁵.

Il materiale della storia greca fin dai tempi della *Presa di Mileto* di Frinico era stato percepito come troppo trasgressivo: il caso di tragedie di ambientazione orientale (come i *Persiani* di Eschilo e le perdute *Fenicie* dello stesso Frinico) costituisce il massimo grado possibile di appropriazione di un passato recente. Ma si tratta di una contemporaneità dislocata nell'altrove della corte orientale e della rappresentazione di una sconfitta non dai greci subita, ma da loro inflitta (a Salamina nel 480 a.C.): solo grazie a tale *transfert* e al loro contenuto positivo (la vittoria greca) tragedie simili potevano essere accolte nell'agone⁶.

Assistere oggi a *I Persiani*, tragedia di una guerra reale, segnata da violente contrapposizioni di culture e ideali, è andare alle radici di una delle infinite guerre che da sempre si nutrono di propaganda, che da sempre nascono e sono alimentate da avidità, frenesia di sopraffazione e conquista, odio, annullamento della alterità, delirio di onnipotenza suscitato da una brama di potere che rende ciechi e sordi.

Nel 2023 la compagnia pisana I Sacchi di Sabbia⁷ ha firmato la regia, lo

⁴ Traduzione di Luigi Belloni 1988, qui e in seguito, dove non diversamente indicato.

⁵ Rodighiero 2013, p. 44.

⁶ Rodighiero 2013, p. 136.

⁷ La compagnia, premio UBU 2008, è nata a Pisa nel 1995 e ruota attorno a Giovanni Guerrieri e Giulia Gallo. A partire dal 2016, in collaborazione con Massimiliano Civica, I Sacchi di Sabbia hanno lavorato sul teatro tragico greco con intelligenti re-visioni dell'*Andromaca* di Euripide, dei 7

spazio scenico e gli oggetti di un allestimento de *I Persiani*: Silvio Castiglioni⁸ ha interpretato personaggi, Coro e un ruolo di narratore extra-eschileo⁹.

In questo tempo di guerre che si moltiplicano per metastasi, cosa possono dirci e mostrarci l'ombra di Dario, Atossa, Serse, cosa un messaggero e i vecchi di un popolo d'Oriente (Coro), che ancora non sappiamo, che non abbiamo ancora visto nelle immagini quotidiane di distruzioni e vite spezzate? Quali emozioni nuove possono far nascere? Quali già provate possono risvegliare in noi che viviamo in una realtà sempre più assuefatta alla scandalosa ritualità della violenza, che siamo tragicamente anestetizzati di fronte al male? «What ancient greek tragedies», in particolare *I Persiani*, «can teach us today»? «What classical greek tragedy» – *I Persiani* – «can teach us about conflict resolution»?¹⁰

2.2. Spazio: Persia, Grecia, teatro

Nel teatro di Atene, la vicenda tragica de *I Persiani* si svolgeva tra un antico edificio arcaico (στέγος ἀρχαῖον, *Pers.* 141), verosimilmente una struttura per assemblee, la tomba di Dario (*Pers.* 647, 659), il palazzo reale, più volte evocato (*Pers.* 159-160, 530, 608), lo spazio extrascenico del mare greco, «presenza inquietante nell'intera tragedia»¹¹.

I Sacchi di Sabbia ne *I Persiani* hanno costruito uno spazio teatrale nello spazio teatrale. Attraverso le azioni dell'attore, accompagnate da una breve narrazione sul luogo e sulla semplice architettura del teatro ateniese di V secolo a.C., sopra un tavolo al centro del palco si è materializzato un piccolo teatro di carta allusivo a quello di Atene che accolse *I Persiani* di Eschilo. Il risultato è un teatrino da spettacolo itinerante o da gioco per bambini, creato con piccoli e pochi elementi dalle semplici forme, una architettura teatrale smaterializzata e astorica, un «rarefatto teatro di oggetti», che sembra uscito dalle tele di De Chirico»¹² o, forse più, di Giorgio Morandi.

Contro Tebe di Eschilo e si sono misurati ottimamente con i *Dialoghi degli Dei* di Luciano di Samosata. URL <https://www.sacchidisabbia.com/>, anche per gli spettacoli citati. Guerrieri, Gallo 2006.

⁸ URL <http://www.silviocastiglioni.com/biografia-teatrale-completa>. Ringrazio Silvio Castiglioni per i dialoghi, profondi e ironici, su *I Persiani* e sul teatro.

⁹ Credits completi de *I Persiani* – traduzione di Francesco Morosi (qui citata in 2.3, per *Pers.* 184-199, 911-912, 931-933) – in scena nel 2023 (*première* 19 ottobre) al Teatro Oscar di Milano, con la partecipazione degli studenti del Liceo Classico Sacro Cuore: URL <https://www.oscar-desidera.it/i-persiani/>, anche per alcune immagini. Nella nostra analisi facciamo riferimento a questa *première*.

¹⁰ Riprendendo i titoli di Doerries 2015 e Petro 2022 e rinviando a quanto detto a riguardo nell'Editoriale.

¹¹ Sullo στέγος ἀρχαῖον e per considerazioni sullo spazio scenico: Belloni 1988, pp. 104-106.

¹² Così nella presentazione dello spettacolo, URL <http://www.silviocastiglioni.com/>

All'inizio della tragedia, quando nell'orchestra fa il suo ingresso il Coro (*Pers.* 1-4), Castiglioni dispone e muove, nel teatrino, minute forme geometriche bianche di carta. Farà lo stesso con l'entrata di Atossa, del messaggero, di Serse. Questo spazio teatrale animato mostra una forza che poggia su fertili percorsi di lavoro e ricerca de I Sacchi di Sabbia e di Castiglioni. Della Compagnia toscana vanno ricordati specialmente i lavori compiuti per *La passione di Clermont Ferrand* (2008), *Abram e Isac* (2011), *Pop up. Un fossile di cartone animato* (2013, 2023-24)¹³, spettacolo nel quale la scena è abitata da libri *pop-up* e sagome di carta ed è attraversata da una prassi attoriale incentrata su mani e volto; per Castiglioni, i riferimenti principali sono il mondo delle marionette – incontrato con la tesi di laurea *Sul teatro di marionette di Heinrich von Kleist*¹⁴ e frequentato con il Bread and Puppet Theater di Peter Schumann –, le esperienze formative e di lavoro con l'Odin Teatret di Eugenio Barba e con la danzatrice Katzuko Azuma¹⁵.

2.3. Corpo e voce; narrazione-azione

Atossa, il messaggero e Serse hanno corpi che sono pure forme geometriche: una scelta performativa che si iscrive in uno specifico percorso di *reperformance* del teatro tragico greco sensibile all'idea di una tragedia greca che sia nostra contemporanea¹⁶, mossa dalla ricerca di una prassi e di una estetica performativa attenta a parlare al XXI secolo.

Il corpo dell'attore invece è presente, in primo piano, nel personaggio dell'ombra di Dario e nel narratore extra-eschileo, in due ruoli che si distinguono dagli altri per essere emanazione di mondi 'extra': Dario è fuori/oltre il mondo dei vivi; il narratore fuori/oltre il testo teatrale di Eschilo. Al messaggero tragico (ἄγγελος), portatore di un racconto per più ragioni straordinario, nel quale il male della Persia viene attribuito a «un demone vendicatore o avverso» (*Pers.* 354) e all'inganno ateniese ordito contro un Re incapace di comprendere il volere degli dèi (*Pers.* 355-373), I Sacchi di Sabbia hanno accostato un narratore-commentatore. Questa figura, che sembra nascere da una costola del teatro di narrazione, si differenzia tuttavia da questo soprattutto per due ragioni: perché va a innestarsi su un testo teatrale portante e dominante; perché

¹³ URL <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/la-passione-di-clermont-ferrand/>; URL <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/abram-e-isac/>; URL <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/pop-up/>

¹⁴ Tesi in Storia del Teatro, relatore Sisto Dalla Palma (Università Cattolica di Milano).

¹⁵ URL <https://breadandpuppet.org/>; URL <https://odinteatret.org/>, entrambi i siti anche per la principale bibliografia. Su Azuma, si vedano i molti riferimenti in Barba, Savarese 2018.

¹⁶ Fornaro 2020, pp. 7-11.

si configura quale spazio aperto in cui il principale contenuto tragico viene squarciato da lampi di ironia e battute secondo quello che è un tratto distintivo della Compagnia toscana¹⁷. All'inizio della tragedia, ad esempio, quando Castiglioni veicola l'entrata del Coro, regia e interprete vogliono sottolineare pure che le parole dei vecchi Persiani erano rivolte a un popolo appena uscito dalla guerra: così, nei panni di narratore extra-eschileo, Castiglioni dà voce a quelli che immagina potessero essere i pensieri degli Ateniesi, pensieri di rabbia verso un nemico. Con fare clandestino, mostra un cartello con il 'fumetto' «PERSIANI DI MERDA» o, ipotizzando manifestazioni di contrarietà e disagio da parte degli Ateniesi che vedevano il teatro della loro città 'occupato' dai nemici, fa scorrere un cartello inequivocabile – «VAFFANCULO» –, che tornerà quando verrà annunciato l'arrivo di Atossa.

Questi sconfinamenti, sulla scena, del possibile sentire emotivo del pubblico ateniese sono ben controllati da Giovanni Guerrieri (I Sacchi di Sabbia) e da Castiglioni che hanno una stella polare condivisa: la consapevolezza che Eschilo, nella sua tragedia, ha posto «i Barbari su un piano dignitoso, estraneo al pregiudizio» e che «gli Ateniesi non sono i giudici di una vicenda ai quali il successo conseguito attribuisca il diritto di esprimere, semplicemente, la condanna dei vinti, ma i destinatari di un messaggio che li invita a penetrare la dinamica storica e religiosa di un evento»¹⁸. Eschilo ha rispetto dei vinti e considerazione per l'antica monarchia.

Nel 472 a.C., tra i corpi dei Persiani che gli Ateniesi avevano davanti agli occhi, appare il corpo di Atossa; nel 2023 si vede invece apparire una piccola sagoma dorata di statua-torre alla quale Castiglioni dà forza magnetica specie quando la Regina racconta al Coro la sua inquietudine (*Pers.* 161-162) e il famoso sogno delle due donne, una vestita di pepli persiani, l'altra di pepli dorici (*Pers.* 182-183). Castiglioni sposta i bianchi corpi geometrici e astratti dei Persiani, disponendoli con ordine su un lato del tavolo-scena, in ascolto, poi fa avanzare Atossa. Con una recitazione che ha gli strumenti cardine nelle mani e nella voce, porta in scena il turbamento del sogno.

Per statura erano assai superiori alle donne di oggi, ed erano di una bellezza perfetta. Erano sorelle di una stirpe comune: l'una aveva avuto in sorte di abitare la patria di Grecia, l'altra la terra barbara. E fra loro scoppiava una lite – così mi è parso di vedere. Mio figlio, non appena se ne accorgeva, provava a trattenerle,

¹⁷ Per tutti: *Andromaca* da Euripide e i *Dialoghi degli dei* da Luciano. URL <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/andromaca/>; URL <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/dialoghi-degli-dei/>

¹⁸ Belloni 1988, p. XII.

a calmarle, le aggiogava al suo carro con cinghie sul collo. E una si inorgogлива per questo equipaggiamento, e offriva docile la bocca al morso, ma l'altra continuava a dimenarsi, finché non lacera con le mani i finimenti del carro, strappa via il morso a forza e spezza il giogo nel mezzo. Mio figlio cade, e suo padre Dario gli si avvicina commiserandolo: appena lo vede, Serse si strappa le vesti dal corpo (*Pers.* 184-199).

Nel dire queste ultime parole, Castiglioni divide a metà la fila ordinata delle forme bianche.

Vestendo di nuovo i panni di narratore-commentatore extra-eschileo, parla della vittoria greca di Salamina che – ricorda al pubblico con intento un po' didascalico – tutti quelli che erano a teatro nel 472 a.C. ben conoscevano e perciò, a quel punto della tragedia, si aspettavano l'arrivo di Serse: ma Eschilo, con un *coup de théâtre*, disattende le attese del pubblico e fa comparire un messaggero, il primo annunciatore dei mali, del totale annientamento dell'esercito persiano (*Pers.* 253-255)¹⁹.

Anche per questo personaggio la forma è spoglia, essenziale; il colore è verde-azzurro, colore del mare e del cielo, della natura, dell'esterno da cui l'ἄγγελος arriva nello spazio cittadino di Susa.

Castiglioni ha valorizzato sia il dialogo tra il messaggero e Atossa, i cui corpi ha fatto agire trasmettendo loro le specificità dell'*ethos*, del *pathos*, della situazione, sia il resoconto della battaglia in mare. Questa azione extrascenica si è svolta su un tavolo più piccolo. Tale separazione ha dato evidenza visiva al diverso luogo della morte della gioventù persiana e della sconfitta del Re, e al diverso tempo, ossia a quel passato in cui il peggio è irrimediabilmente accaduto.

I corpi dei giovani in battaglia, Persiani e Greci, riprendono il colore verde-azzurro del messaggero ma, a questo, si aggiunge il rosso-sangue. L'iniziale disposizione ordinata degli eserciti viene sovvertita, in modo lento, poi sempre più rapido e violento, seguendo il crescendo della concitata brutalità dello scontro narrata da Eschilo. Castiglioni-messaggero racconta e sposta i corpi battendoli uno contro l'altro e facendo emergere le parti rosse quando Eschilo fa immaginare il mare coperto da una distesa di sangue, di corpi a pezzi, precipitati nell'abisso nero del mare e della notte (*Pers.* 426-428).

Atro cambio. L'attore torna al ruolo di narratore extra-eschileo e al tavolo-scena dove è Atossa. Qui racconta la disperazione di Serse (*Pers.* 465-471). Abbassando volutamente il registro rispetto a Eschilo – la contaminazione di

¹⁹ Sul racconto dell'ἄγγελος, Paduano 2020, pp. 43-50.

toni e linguaggi è caratteristica del teatro de I Sacchi di Sabbia – racconta del silenzio calato sul teatro di Atene e commenta che i Greci «non» avevano «fatto una bella figura con quella mattanza».

Castiglioni-Atossa dispone libagioni; compare una radiolina *vintage* rossa con un bottone dorato (l'oro è il colore della Persia: *Pers.*, 3, 79-80, 159) che trasmette le voci del Coro evocatrici dell'ombra di Dario.

Non un altro 'corpo senza corpo' ma un volto (Castiglioni) è l'*eidolon* del Gran Re: un volto che parla dietro a un leggero velo bianco – il velo della morte e sul corpo dei morti – trasformato in una maschera rugosa e smaterializzata grazie a giochi di luce che fanno irrompere una cesura anche nell'estetica da pittura 'metafisica' prevalente in questi *Persiani*, portando una visione perturbante da pitture nere goyesche.

Anche la voce di Dario appartiene al mondo altro; ma come nel volto si intravede la persistenza dell'uomo che Dario è stato così nella voce restano tracce del Gran Re del passato, del suo potere. E di emozioni profondamente umane: il dolore per la fine della Persia, la pietà per i Persiani ancora vivi, il peso distruttivo della *hybris* di suo figlio, il quale ha superato «i limiti del giusto e – in termini politici – ha compiuto una scelta sul mare in contrasto con la tradizione spiccatamente continentale dell'impero» persiano, sottoponendo in modo sconsiderato «il baricentro dell'impero a una prova che non dov[eva] essere tentata»²⁰. Certo, Serse ha fatto precipitare nel baratro la Persia per l'oltraggio che ha compiuto nei confronti degli dèi, imponendo un «giogo sul collo del mare» (*Pers.* 72), costruendo un ponte con «zattere legate da funi di lino» (*Pers.* 69) e chiodi (*Pers.* 71): un atto di *hybris*, quella *hybris* che – ricorda l'ombra di Dario – «sbocciando, ha prodotto una spiga / di rovina, da cui miete un raccolto di molte lacrime» (*Pers.* 821-822).

Senza dubbio, «[l]a colpa di Serse è un τέλος inconfutabile (v. 726), ma Atossa e Dario concordano nel riconoscere che un *daimon* ha avuto un suo ruolo, ha sconvolto la mente del figlio (vv. 724-5)»²¹. E gli effetti del disordine del *daimon* e della tragica sconfitta sono tradotti nel corpo dato a Serse nello spettacolo: una forma simile a un piccolo tronco d'albero rosso e blu, un corpo contorto, deforme, diverso dalle forme geometriche lineari degli altri personaggi; un corpo che si muove con lentezza, portando il peso immane della disfatta, del dolore, della colpa.

«Con quanta ferocia il dio è balzato addosso alla stirpe dei Persiani! Che ne sarà di me, infelice?» (*Pers.* 911-912). Silenzio in teatro – così immagina

²⁰ Belloni 1988, pp. XXIV-XXV.

²¹ Belloni 1988, p. XXXI.

il narratore extra-eschileo –. «Ahi ahi, proprio io infelice, misero, sono stato il male della stirpe e della terra dei padri» (*Pers.* 931-933). Il narratore extra-eschileo commenta dicendo che «Eschilo scopre qui le sue carte e spinge il popolo di Atene a piangere con Serse i corpi dei nemici caduti». Mentre il Coro pronuncia i nomi dei persiani morti (*Pers.* 958-959), i giovani di un Liceo milanese, che in alcuni momenti dello spettacolo hanno affiancato Castiglioni²², appaiono sul palco e si dispongono intorno a Serse e al Coro con una candela tra le mani come giovani ombre di chi aveva combattuto per l'impero, morendo per un *daimon* sconvolgitore di menti, per un Re suo ostaggio e accecato dalla *hybris*, per un Re non immune da responsabilità. Il lamento fra Serse e il Coro che chiude la tragedia di Eschilo (*Pers.* 1038-1077) e che aveva una sua musica risuona, ne *I Persiani* del 2023, della lugubre *Atmosphere* dei Joe Division, una canzone definita una marcia funebre in cui però si avverte anche una scintilla di luce.

3. Altri *Persai*: *Die Perser* di Dimitter Gotscheff (2006) e *The Persians* del Bread and Puppet Theater (2021)

Deve essere stato con questo spirito che siamo entrati per la prima volta nel cimitero. Ci siamo guardati intorno. C'era vento. Non abbiamo avuto dubbi. Abbiamo pensato: Eschilo. Abbiamo detto: *I Persiani*... Così è iniziato tutto. La tragedia più antica, l'unica ad argomento storico, un esercizio di smontaggio delle identità: i nemici, i vinti, gli altri, noi. È stato fulmineo. Non ci siamo fatti troppe domande. Ci siamo trovati a dire Eschilo a voce alta, sul fiume, per vedere se reggeva al vento, alla corrente. Poi tutto ha iniziato a prendere corpo²³.

Il cimitero è quello militare germanico del passo della Futa sull'Appennino toscano-emiliano e *I Persiani* sono quelli del 2003 di Archivio Zeta²⁴, tra le più interessanti messe in scena della tragedia di Eschilo nel XXI secolo²⁵. In questo

²² Ad esempio all'inizio dello spettacolo, quando questi giovani (*supra* nota 9) hanno amplificato con gesti e passi militari ritmati i singoli nomi del fior fiore dell'esercito persiano (*Pers.* 21-22), scanditi invece, in Eschilo, dalla voce degli anziani del Coro che ricordavano forza e valore degli uomini partiti per combattere.

²³ Guidotti, Sangiovanni 2022, p. 179.

²⁴ URL <https://www.archiviozeta.eu/prenotazioni/teatro/i-persiani/>; Treu 2005, pp. 135-141. Lo stesso anno va in scena *Persians*, regia di Theodoros Terzopoulos (URL <http://attistheatre.com/en/show/persians-2003/>).

²⁵ Le rappresentazioni contemporanee di *Persai* non sono molte. Non è questa la sede per una rassegna critica completa, certo utile ma per la quale non aiutano i database e gli archivi *online* sul teatro antico in scena, purtroppo molto incompleti. Tra i più recenti allestimenti segnaliamo: *Die Perser* (Schauspielhaus Basel, *première* 17 marzo 2023), regia di Sahar Rahimi, traduzione di

arco temporale occupano senza dubbio un posto di rilievo *Die Perser*, diretti da Dimitër Gotscheff, figura di spicco del teatro contemporaneo²⁶, e *The Persians* del Bread and Puppet Theater, fondato da Peter e da Elka Schumann, realtà importante del teatro internazionale fin dalla metà degli anni Sessanta del Novecento²⁷.

3.1. *Die Perser*

Die Perser (première 7 ottobre 2006)²⁸, «Übersetzung von Heiner Müller nach einer Übertragung von Peter Witzmann»²⁹, è stato in tournée in numerosi paesi fra cui Italia (2007), Brasile (2008), Grecia (2009), di nuovo Germania (2014 – l'anno dopo la scomparsa del regista)³⁰.

Il regista bulgaro tedesco Dimitër Gotscheff, molto legato al teatro di Bertolt Brecht e Heiner Müller, si è concentrato da sempre sul concetto di *otherness*, sulla relazione io-altro, sul gap io/uomo-altro/società/mondo, nel quale l'uomo «collapses every time, beginning from the loss of such absolute value as human life for both individuals and community to the evaporating empathy,

Kurt Steinmann: URL <https://archiv.theater-basel.ch/2022-23/die-perser> (anche per Credits, immagini, video, dettagliato *Programmheft*); *Na Peirsigh/Persians* (Abbey Theatre, première 6 marzo 2024), regia di Conor Hanratty, traduzione di Nuala Ní Dhomhnaill, poetessa e scrittrice irlandese: URL <https://www.abbeytheatre.ie/whats-on/na-peirsigh-persians/> (anche per Credits, immagini, video); URL <https://www.youtube.com/watch?si=tcLrD-tuH-ZuQoI0&v=s4dCwVMzWng&feature=youtu.be> (Hanratty in dialogo con Edith Hall su *Na Peirsigh*); O'Rourke 2024.

²⁶ Staatsmann, Schültke 2008; Berg 2008, pp. 3-12; Dreyer 2012, pp. 297-298; Nikolova 2021, pp. 57-65.

²⁷ URL [https://wepa.unima.org/en/peter-schumann/#:~:text=Schumann%20is%20the%20author%20of,Objects%3F%E2%80%9D%20\(2001\),](https://wepa.unima.org/en/peter-schumann/#:~:text=Schumann%20is%20the%20author%20of,Objects%3F%E2%80%9D%20(2001),) per la citazione e la principale bibliografia; URL <https://breadandpuppet.org/>.

²⁸ *Die Perser*: regia Dimitër Gotscheff; scene e costumi Mark Lammert; *Dramaturg* Bettina Schültke; Coro Margit Bendokat; Atossa Almut Zilcher; Serse Samuel Finzi; fantasma di Dario, Wolfram Koch; messaggero Samuel Finzi, Wolfram Koch; produzione Deutsches Theater Berlin. Preziosa è la ricca pubblicazione sullo spettacolo: *Aischylos. Die Perser*, Deutsches Theater Berlin, Spielzeit 2006-07.

²⁹ Così in *Aischylos. Die Perser*, Deutsches Theater Berlin, Spielzeit 2006-07, s.i.p., dove in più punti si parla della traduzione. Müller è stato un *turning point* per Gotscheff (da ultimo Nikolova 2021, pp. 57-62) e a Müller il regista bulgaro- tedesco è tornato anche per un'altra tragedia greca, allestita poco dopo *Die Perser*: *Ödipus, Tyrann*, Sofocle/Friedrich Hölderlin/Heiner Müller (Dreyer 2012, p. 298).

³⁰ URL <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/3664-stagione-2007-08-programma;> URL <https://en.ricardofrayha.com/die-perser> (anche per foto e video); URL https://aefestival.gr/festival_events/national-theatre-of-greece-dimiter-gotscheff-2009/?lang=en; URL <https://www.n-t.gr/en/news/?st=90&nid=654>; URL <https://www.berlinerfestspiele.de/en/theatertreffen/programm/2014/spielplan/die-perser>. Su *Die Perser*: Dreyer 2012, in particolare pp. 298-313; Id. 2014, pp. 275-292, 326. Sulla *reperformance* in Grecia, a Epidauro: Papazoglou 2014, pp. 95-107, anche per il diverso cast greco.

love and dignity»³¹. Tale visione teatrale, filosofica, storica è presente anche in *Die Perser*. In questa tragedia di guerra, potere, alterità, ombre, la regia di Gotscheff ha sottolineato le responsabilità del potere persiano nella catastrofe bellica, il pervicace attaccamento al trono, l'inerzia del popolo, responsabile di non essersi opposto alla scellerata volontà regale. Anche per rappresentare questi concetti una funzione fondamentale è svolta da un potente elemento scenico e dal modo con cui i vari personaggi si rapportano a esso nel corso della tragedia: un grande muro. Sovrastante la scena, il muro, da limite invalicabile e barriera, diventa un 'corpo' mobile e ruotante, un'entità quasi inafferrabile. La sua importanza è chiara da subito. A differenza della tragedia di Eschilo, *Die Perser* inizia non con il Coro ma con un prologo pantomimico³² interpretato da due attori in pantaloni neri e camicia bianca dal piglio clownesco – innesto di Gotscheff – che sembrano intenti a 'giocare', in modo antitetico, con il muro, che sfugge però loro di mano ed entrano così in scena reazioni scomposte e incomprensibili, e caos. In questo prologo, affidato a corpi e suoni, «[d]er Jäger wird zum Gejagten und der Gejagte zum Jäger – eine Parabel auf die Relativität jeder Position, auf die Entstehung von Krieg und seine zyklische Wiederkehr?»³³.

Gli stessi due attori (Samuel Finzi, Wolfram Koch) tornano in scena più avanti, ma con vesti strappate e a interpretare insieme l'ἄγγελος. Uniti, a lungo in silenzio, respirano affannosamente fino a quando iniziano il racconto della disfatta dell'esercito persiano: un racconto all'unisono, pronunciato con i corpi immobili e con voci dalle sonorità oscure. L'effetto è quello di una narrazione ipnotica e straniante. Il 'doppio' messaggero non si rivolge né alla Regina (Almut Zilcher) né al Coro (Margit Bendokat), che sono ai lati della scena, e nemmeno direttamente al pubblico. I due attori che nel prologo erano in antitesi qui, nel parlare come una sola entità, simboleggiano un lamento condiviso fra Persiani e Greci, fra amici (Persiani con Persiani) e nemici. Il racconto sembra arrivare non dalla voce di specifici personaggi/individui ma da corpi-strumenti di una evocazione. La tragedia accaduta è richiamata come un'onda di dolorosa memoria collettiva più che come una ricostruzione lineare di eventi. Il 'doppio' messaggero, un attimo prima di uscire di scena, dice più volte «Das ist alles wahr» (*Pers.* 513): con queste parole lapidarie dà verità al racconto, alla sua testimonianza sulla guerra e sui morti. In questa parte di *Die Perser* Gotscheff, con lo scenografo Mark

³¹ Nikolova 2021, p. 60. Papazoglou 2014, pp. 95-107.

³² Così Dreyer 2012, p. 299, cui si rinvia anche per il modello teatrale di un simile prologo e per il suo significato.

³³ Dreyer 2012, p. 299.

Lammert, ha concepito il teatro come spazio per un'apparizione dei morti Persiani, un'epifania metaforica nella quale si è voluta perseguire un'estetica dell'assenza, dell'interruzione, dell'essenziale. «[W]ir zwingen uns gegenseitig zu reduzieren, damit die Toten reden», hanno dichiarato in un'intervista Gotscheff e Lammert³⁴.

In teatro è buio, la scena è vuota. C'è solo il 'doppio' messaggero dalla 'doppia' voce che diffonde sulla scena sonorità che creano una cesura con le precedenti delle parole del Coro e di Atossa e che introducono in una dimensione sonora e di parola, in un tempo e in uno spazio altro e che si intreccia con il tempo e lo spazio presente dello spettatore. Questa esperienza teatrale supera il visibile – non si cerca e non si vuole rappresentare la sanguinosa battaglia –; i confini, temporali e non solo, in essa si dissolvono: emerge così una forte tensione fra ciò che è detto e ciò che rimane inespresso e pare irraggiungibile. Il passato interpella il presente. Il teatro diventa un luogo di testimonianza che invita gli spettatori a confrontarsi con l'ignoto e l'indeterminato.

Wahrnehmbar wird durch diese Rede jene unsichtbare Masse von Menschen, die sonst weder Sprache noch Sichtbarkeit bekommen kann, aber letztlich jeder Geschichte zugrundeliegt. Damit tritt Vergangenheit (oder Vergangenes) in die Gegenwart ein, Gegenwart selbst erscheint als Moment einer Geschichte von Kriegen, die sich in der Zukunft fortsetzen kann, aber ebenso nach einem Ausweg ruft. So wird die Klage zu einer Anklage und zielt auf das Unerledigte der Vergangenheit. Auf diese Weise ausgestellt, hat der Bericht eine Qualität des Fremden, das beunruhigen kann [...]»³⁵.

Anche l'*eidolon* di Dario (Koch) provoca turbamento, introduce il perturbante. La rotazione del grande muro in scena segna l'epifania di un corpo enigmatico, immobile, distaccato. Questa rappresentazione non è solo, meglio, non è tanto un modo per rappresentare l'irrealtà dell'incontro fra l'ombra di chi non è più e il corpo di chi è ancora (Atossa, Coro) ma in particolare qui Gotscheff riprende e modula la *Schauspieltheorie* di Brecht³⁶. La staticità dell'*eidolon*, le sospensioni e le pause nella recitazione sono spazi di apertura all'imprevedibile e davanti a una simile ombra lo spettatore è portato a mettersi in gioco più con quello che *potrebbe* accadere che con quello che accade. Diverso è il senso del corpo statico di Serse (Finzi), il re vinto e nudo (così è il

³⁴ Dreyer 2012, p. 304 n. 41.

³⁵ Dreyer 2012, pp. 303-305, anche per la citazione (p. 305).

³⁶ Dreyer 2012, p. 306.

suo petto): un corpo che sembra dire che l'uomo che è andato impetuoso alla guerra, che si è mosso spinto dalla brama di conquista, di sottomettere altri uomini e la natura (il famigerato «giogo sul collo del mare», *Pers.* 72), ha fallito. Il corpo, nell'epilogo, si ferma, raggelato dalla sconfitta e fermato dalla Storia, Storia che l'essere umano non può controllare.

3.2. *The Persians*

Il trauma della Seconda Guerra Mondiale, il trauma di essere sfollato con la propria famiglia dalla Germania, di essere un rifugiato, poi gli anni vissuti in America con lo spettro tangibile della guerra del Vietnam appartengono alla memoria personale e artistica di Peter Schumann. La scelta di mettere in scena *The Persians* con il Bread and Puppet Theater (2021)³⁷ si iscrive dunque nella storia di Schumann e del suo teatro, i cui grandi *puppets* furono protagonisti, negli anni Sessanta, di storiche manifestazioni a New York contro la guerra del Vietnam e del memorabile *Fire*, del quale Schumann disse:

Humans wage war against each other and their own mother: Nature. Essentially war is the ferocious stupidity that insists on the application of brutality for problem solution, whether the brutality is directed at humans or mountaintops. "FIRE" is a chapel against war, where you sit down to witness the effects of war while contemplating its opposite³⁸.

Più specificatamente, la scelta di lavorare su *I Persiani* è stata determinata dalla vicinanza con Eschilo, avvertita da Schumann, dal modo affine di sentire e rappresentare il dolore del nemico sconfitto e i tremendi effetti della guerra. Determinante è stato poi il contesto storico attuale, segnato da violenze e conflitti disumani che sembrano inarrestabili.

La creazione di *The Persians* è stata lunga e complessa³⁹. La messa in scena ripercorre in linea di massima il percorso drammaturgico eschileo, ma rispetto a *Persai* ci sono importanti variazioni, a cominciare dalla struttura:

³⁷ *The Persians* è stato rappresentato nel giugno del 2021 a Glover, nel Vermont, poi a New York e, nel 2022, al Chicago International Festival of Puppet Theater: URL <https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>; URL <https://chicagopuppetfest.org/2022-festival/2022-festival-archive-bread-and-puppet-theater/>, anche per i Credits; Marx, Bell 2022; Schumann 2024. Pubblicazione e link anche per le immagini.

³⁸ URL <https://archive.org/details/BP1510fire>

³⁹ Sulle ragioni di questi tempi lunghi, che caratterizzano la creazione di tutti gli spettacoli del Bread and Puppet Theater, e sulla congiuntura della pandemia di Covid-19 si veda l'intervista al Professor Bell (Marx, Bell 2022), Direttore del Ballard Institute & Museum of Puppetry, lui stesso *puppetry*, a lungo impegnato nel Bread and Puppet Theater.

PROLOGUE: *Homo sapiens, Humanity, and the Chair*

Part 1: Battle

LIBATION #1

CURTAIN #1: Atossa's Dream

Part 2: Chairs & Clowns

LIBATION #2

CURTAIN #2: A Pale face in the Window

Part 3: A Sea of Bodies

LIBATION #3

CURTAIN #3: Xerxes

Part 4: "Erbarne Dich" Mercy⁴⁰

Come in *Die Perser* di Gotscheff, anche in *The Persians* la tragedia non inizia con il Coro dei Persiani ma con un Prologo, sull'umanità e sul suo destino.

Humanity; surrounded by comets, and books, and flowers, and snakes, is governed by chairs from above. The chair sits firmly on Humanity's mind. Until Humanity's mind brings blossoms – which you can see here in the form of roses. Unaffected by horseback-riding humanity's yelling, the Chair now listening to chair language only. But Humanity's yells get more urgent, until enlightenment is achieved. And here you see the enlightenment, and here the enlightened. Still, Humanity is deeply worried. What is next? Who is next? You? You? You? So Humanity requests the opposite of progress, which is Shrinkage! Shrink! Shrink! And Humanity also requests liberation from the Chair's prison. You Chair, where to? What for? As Humanity realizes its chair-sitting destiny, and as collisions and disasters occur, and as the sun starts to swallow Humanity off its Chair, voila, revolution occurs!⁴¹

Humanity è un personaggio aggiunto da Schumann, come *Bob the Butcher*⁴²: con entrambi Schumann ha inserito suoi punti di vista all'interno della tragedia. C'è poi una figura simile a un clown, che cerca di suscitare reazioni ed empatia nel pubblico. *Humanity* ha un significato rilevante. Nel Prologo è su una sedia, dalla quale non sembra volersi separare. Questo oggetto semplice e comune, simbolo ricorrente e polisemantico nel teatro di Schumann, in *The Persians*

⁴⁰ Da: URL <https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>

⁴¹ Marx, Bell 2022.

⁴² Questo personaggio che fa parte del repertorio di Schumann, in *The Persians* è un «fat bureaucrat in a gray suit who boasts a comically empty head and a smooth, featureless face that aligns him with both capitalist mass manufacture and slick diplomatic equivocation. He is often seen onstage in *The Persians* encouraging the chaos, making him (in various moments) a politician, warmonger and slumlord», Strauss 2022.

indica mancanza di reazione e apatia davanti al dolore dell'uomo/dell'altro e alla distruzione del pianeta. Nel Prologo la sorte di *Humanity* è condizionata dalla volontà di affrancarsi o meno dalla prigionia della sedia, dalla scelta di agire per compiere il distacco e l'emancipazione dall'indifferenza e iniziare la 'rivoluzione': l'impegno attivo per sé e per gli altri⁴³. Nelle quattro parti che seguono il Prologo, *puppets* di grandi dimensioni e maschere – per lo più del ricchissimo archivio del Bread and Puppet Theater – agiscono interpretando i vari personaggi della tragedia su una scena dove dominano il colore bianco, blu/azzurro, rosso. Il colore è importante nel teatro di Schumann perché traduce precise valenze, perspicue in *The Persians*: ad esempio il rosso delle frecce tenute da un coro di maschere clownesche; il blu impiegato per numerosi *puppets* – i Persiani morti in mare –; il bianco per gli scheletri. La scena dello spettacolo è abitata da grandi teli dipinti, con immagini e testo, che vengono sfogliati come pagine di un grande libro. Su molti di essi regna la devastazione, il dolore, la violenza nei confronti della natura, la guerra, l'attrazione fatale di *Humanity* per *the Chair*.

«“We need to remind you of the *Chair*, to which *Humanity* has been glued during its long and brutal history, and from which it continues to exercise its arrogant, privileged rule over planet earth. And only its hands are left, pleading for life”»⁴⁴: le parole con cui Schumann e il Bread and Puppet suggellano *The Persians* non lasciano spazio a interpretazioni come pure la musica con cui congedano la tragedia di Eschilo: *Erbarne Dich, mein Gott* di Bach⁴⁵.

Bibliografia

- Aischylos. *Die Perser*, Deutsches Theater Berlin, Spielzeit 2006-2007.
 BARBA E., SAVARESE N. 2017, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari.
 BARBA E., SAVARESE N. 2018, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari.
 BELLONI L. (a cura di) 1988, *Eschilo. I Persiani*, Milano.
 BERG K. van den 2008, *Dimiter Gotscheff: the Fine Art of Political Spectacle*, «TheatreForum» XXXII, pp. 3-12.
 BRIDGES E., HALL E., RHODES P. J. (eds.) 2007, *Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the Third Millennium*, Oxford.
 DOERRIES B. 2015, *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*, New York.

⁴³ Strauss 2022; Marx, Bell 2022.

⁴⁴ Strauss 2022. Il corsivo è mio.

⁴⁵ Matthäus-Passion BWV244; sulla musica: URL <https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>

- DREYER M. 2012, *Zäsur der Tragödie. Dimiter Gotscheffs Perser und die Historizität im Theater der Gegenwart*, in FISCHER-LICHTE E. et al. (Hrsgg.) 2012, *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München, pp. 291-313.
- DREYER M. 2014, *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*, Paderborn.
- FORNARO S. 2020, *La tragedia greca, nostra contemporanea*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» I, pp. 7-11. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/28/34>
- GARVIE F. 2009, *Aeschylus: Persae*, Oxford-New York.
- GUERRIERI G., GALLO G. (a cura di) 2006, *I Sacchi di Sabbia. Tràgos. Atto unico con comica finale*, Corazzano.
- GUIDOTTI G., SANGIOVANNI E. / ARCHIVIO ZETA 2022, *Teatro di dossi, ebbri, calcinati*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» III, pp. 177-192. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/67/80>
- MARX B., BELL L. 2022, *Theater Interview: John Bell on Bread and Puppet's Staging of Aeschylus's "The Persians"*, The Arts Fuse, 19 April. URL <https://artsfuse.org/254540/theater-interview-john-bell-on-bread-and-puppets-staging-of-aeschylusthe-persians/>
- O'ROURKE C. 2024, *Na Peirsigh/Persians*, The Arts Review, 11 March. URL <https://www.theartsreview.com/single-post/na-peirsigh-persians>
- NIKOLOVA K. 2021, *Travelling across Cultural Borders: Dimiter Gotscheff's Theatre*, «Art Readings», pp. 57-65. URL https://artstudies.bg/wp-content/uploads/2021/02/Novo_2020_PRINT_small.pdf
- PADUANO G. 2020, *Il racconto a teatro. I Persiani di Eschilo, Alceste di Euripide*, «Scienze dell'Antichità» XXVI 2, pp. 43-50.
- PAPAZOGLU E. 2014, *Self and Other in Aeschylus' Persians: a propos de Gotscheff*, «GRAMMA» XXII 2, pp. 95-107.
- PETRO N. N. 2022, *The Tragedy of Ukraine. What Classical Greek Tragedy Can Teach Us About Conflict Resolution*, Berlin.
- RODIGHERO A. 2013, *La tragedia greca*, Bologna.
- SACCO D. 2018, *Dire gli universali. The Persians di Peter Sellars*, in F. BORTOLETTI, A. SACCHI (a cura di), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Bologna, pp. 395-418.
- SCHUMANN P. 2024, *Mr. Aeschylus' The Persians*, Burlington.
- STAATSMANN P., SCHÜLTKE B. (Hrsgg.) 2008, *Das Schweigen des Theaters – Der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Berlin.
- STRAUSS S. 2022, *The Politics of Papier-Mâché: Reading and Re-reading Bread and Puppet's The Persians*. URL <https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>
- TREU M. 2005, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano.

Sitografia

- https://aefestival.gr/festival_events/national-theatre-of-greece-dimiter-gotscheff-2009/?lang=en
- <https://archiv.theater-basel.ch/2022-23/die-perser>
- <https://archive.org/details/BP1510fire>
- <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/3664-stagione-2007-08-programma>
- <http://attistheatre.com/en/show/persians-2003/>
- <https://breadandpuppet.org/>

<https://chicagopuppetfest.org/2022-festival/2022-festival-archive-bread-and-puppet-theater/>
<https://en.ricardofrayha.com/die-perser>
<https://odinteatret.org/>
[https://wepa.unima.org/en/peter-schumann/#:~:text=Schumann%20is%20the%20author%20of,Objects%3F%E2%80%9D%20\(2001\)](https://wepa.unima.org/en/peter-schumann/#:~:text=Schumann%20is%20the%20author%20of,Objects%3F%E2%80%9D%20(2001))
<https://www.abbeytheatre.ie/whats-on/na-peirsigh-persians/>
<https://www.archiviozeta.eu/prenotazioni/teatro/i-persiani/>
<https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>
<https://www.berlinerfestspiele.de/en/theatertreffen/programm/2014/spielplan/die-perser>
<https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>; <https://artsfuse.org/254540/theater-interview-john-bell-on-bread-and-puppets-staging-of-aeschylusthe-persians/>
<https://www.n-t.gr/en/news/?st=90&nid=654>
<https://www.oscar-desidera.it/i-persiani/>
<https://www.sacchidisabbia.com/>
<https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/abram-e-isac/>
<https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/andromaca/> <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/dialoghi-degli-dei/>
<https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/la-passione-di-clermont-ferrand/>
<https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/pop-up/>
<http://www.silviocastiglioni.com/>
<http://www.silviocastiglioni.com/biografia-teatrale-completa>
<https://www.youtube.com/watch?si=tcLrD-tuH-ZuQoI0&v=s4dCwVMzWng&feature=youtu.be>

Benedetta Bronzini

Riscrivere il mito nei teatri di guerra

Antigone: POST-MORTEM di Valeriy Simonchuk

ABSTRACT The drama of *Antigone*, which has marked the 20th Century – just think of its reinterpretations by Bertolt Brecht and Jan Anouilh during and after the Second World War – sadly continues to speak to the present. The rewriting by Valeriy Simonchuk, a young Ukrainian author/theater actor, is the result of observation and firsthand testimony to the Russian-Ukrainian conflict, which as of February 2022 shows no sign of stopping. *Antigone: POST-MORTEM* is a monologue with elements of *verbatim theater* that gives voice to survivors and emphasizes the ethical debate due to the role of media in conflict contexts.

KEYWORDS *Antigone*, War, Social Performance, Ukraine, Rewriting.

In tempi di crimine e sangue, cosa dobbiamo fare noi come artisti, come attori, come esseri umani?¹

Viviamo in un'epoca in cui i drammaturghi non sono Shakespeare, Eschilo, Molière, e nemmeno Dario Fo, ma la CNN e gli altri media, le agenzie di stampa, Kofi Annan, i portavoce dell'Onu e [...] Colin Powell².

1. Nuovi teatri di guerra

Nel 2011 Hans-Thies Lehmann apriva *Das politische Schreiben* con una domanda da lui stesso definita solo ironicamente come una *multiple-choice question*: «Quanto è politico il teatro postdrammatico?»³. Nel corso del decennio successivo in molti si sono affrettati a rispondere, in particolar modo attraverso riscritture del mito: basti pensare ad uno degli esempi attualmente più visibili, il drammaturgo e regista svizzero Milo Rau, che, oltre alla stesura di quelli che potrebbe essere definiti veri e propri trattati di teatro politico, come *Die Kunst*

¹ Cohen-Cruz 1994, p. 146. Qui e in seguito, dove non diversamente segnalato, le traduzioni sono dell'autrice.

² Richard Schechner, in Bernardi, Dragone, Schinà 2002, p. 327.

³ Lehmann 2011, p. 18.

des Widerstands (2020) o *Die Rückeroberung der Zukunft* (2023), tra il 2019 e oggi ha portato in scena *Orestes in Mosul* (2019)⁴, *Antigone in Amazonas* (2023) e *Medea's Children* (2024), contestualizzandoli in scenari contemporanei di conflitto bellico, sociale, interiore, interagendo con i diretti protagonisti e coinvolgendoli⁵.

Se la natura intrinsecamente politica del teatro, come forma assembleare di rielaborazione della realtà, fino dagli albori in prima linea nel denunciare gli orrori della guerra e della violenza, non è messa in discussione, tuttavia la domanda di Lehmann, e ancor di più la sua risposta – «il teatro postdrammatico è politico soprattutto quando non parla di politica»⁶ – evidenziano la necessità di operare dei distinguo, al centro dei quali si pongono il teatro sociale e, in modo particolare, il teatro di guerra, un ambito di indagine ben lontano dall'essere stato esplorato. Scriveva nel 2004 Richard Schechner nell'introduzione alla teoria della *performance* contemporanea:

L'idea che fare teatro sociale significhi semplicemente portare il teatro in luoghi in cui il teatro non c'è, o in cui il teatro è stato distrutto o smantellato deve essere messa in discussione. [...] Prigioni, campi profughi, ospedali, ecc. non sono privi di teatralità e non sperimentano certo il teatro solo quando uno spettacolo viene messo in scena portato dall'esterno. [...] Il teatro sociale utilizza un processo performativo per creare nuove performance in luoghi già ricchi a loro volta di eventi di natura performativa⁷.

Quasi in contemporanea con queste affermazioni di Schechner, aveva avuto luogo il Convegno internazionale organizzato dal Consorzio Italiano di Solidarietà insieme all'Università Cattolica di Milano e all'Associazione Centro di Ricerca per il Teatro dal titolo *War Theaters and Actions for Peace* (2002) che aveva raccolto numerose testimonianze sul campo, teorie, problematiche, nonché i *sette punti* dello stesso Schechner per «un teatro nei tempi e nei luoghi della crisi»⁸ in cui venivano dimostrate l'insufficienza di una definizione basata sui luoghi e la necessità di mettere al centro le identità degli autori e dei protagonisti. È proprio alla luce di queste riflessioni e della distinzione operata da Schechner tra la natura performativa delle società in crisi e l'artefatta coerenza delle narrazioni prodotte dalle testimonianze, dal reportage e dalle

⁴ Viccei 2023.

⁵ URL <https://international-institute.de/en/unbearable-masterpiece-milo-rau-brings-all-greek-tragedies-to-the-stage/>. Rau 2019, Id. 2020, Id. 2023.

⁶ Lehmann 2011, p. 23.

⁷ Schechner 2002, p. 13.

⁸ Bernardi, Dragone, Schininà 2002, pp. 319-334.

fonti storiche che Michael Balfour ha poi sviluppato il proprio studio sulla *performance in contesti di guerra* in Medio Oriente, in Irlanda e in Sri Lanka, distinguendola in modo specifico dalla *performance di guerra*: ovvero dalla *performance* in cui il conflitto rappresenta il tema della rappresentazione e non necessariamente ne è il contesto⁹. Sia il pionieristico convegno milanese sia *Performance in Places of War* sottolineano il potenziale del teatro in guerra nella gestione e rielaborazione dei conflitti e sottolineano la complessità dello stesso, a partire dal coinvolgimento diretto degli autori, degli attori, del pubblico e dalle difficoltà nella scelta di una linea narrativa che possa essere condivisa. Portando l'esempio emblematico del valore rituale della *performance* nella rielaborazione post-traumatica in Kosovo e riflettendo sulla necessità di forme di *empowerment* della società civile in grado di tener conto delle diversità etniche, culturali e religiose durante la guerra, Guglielmo Schininà¹⁰ scriveva:

In una situazione in cui molti legami sono stati distrutti, da quelli affettivi interpersonali, a quelli comunitari istituzionali, la ricostruzione del ruolo individuale, di gruppo e fra gruppi diventa fondamentale. Il teatro è l'arte che lavora sul ruolo, sulla relazione e sulla comunicazione e in cui l'interrelazione tra queste componenti è più forte. In più, il teatro ha dalla sua il valore [...] performativo. Non parlo dello spettacolo, del prodotto estetico; parlo della possibilità che il teatro offre di comunicare all'esterno un processo interno al gruppo¹¹.

È proprio al cuore di simili riflessioni che si colloca il caso di *Antigone: POST-MORTEM* di Valeriy Simonchuk. Il nostro articolo, dedicato a questa Antigone, è frutto di una doppia testimonianza diretta¹² poiché da un lato indaga su una riscrittura di *Antigone* portata a compimento nella primavera del 2022, nata dall'osservazione di un contesto bellico: il conflitto russo-ucraino scoppiato nel febbraio del 2022 e ancora oggi aperto; dall'altro questa *Antigone* è stata scritta dal drammaturgo e regista Simonchuk e dall'attrice Alina Zevakova con l'intento di contestualizzare la performance nell'attività di documentazione e teatroterapia da loro portata avanti a Kyiv negli ultimi due anni¹³.

⁹ Balfour 2009, p. 4.

¹⁰ Conduttore di teatro sociale, collaboratore dell'Università Cattolica di Milano e responsabile nel 2001 del progetto *Psychosocial Trauma Response and Cultural Integration in Kosovo*.

¹¹ Bernardi, Dragone, Schininà 2002, p. 266.

¹² Si ringraziano Alina Zevakova e Valeriy Simonchuk per le conversazioni intercorse a partire dal settembre 2023, per il materiale e le immagini messe a disposizione per questa pubblicazione, per la disponibilità nella revisione del testo, che ha fornito ulteriori spunti di discussione e riflessione sul materiale raccolto.

¹³ A venti mesi dall'inizio della guerra russo-ucraina, nel settembre del 2023, l'autore e regista della *pièce* e la *performer* del monologo hanno ripercorso con l'autrice la gestazione e la messa in

La riscrittura della tragedia sofoclea da parte di Simonchuk e Zevakova è nata dalla necessità di tradurre l'orrore e il dolore, sperimentati in prima persona, in molteplici piani performativi, che hanno avuto come epicentro iniziale il *ProEnglish Theater School*, il teatro in lingua inglese della capitale ucraina. Qui già a partire dalle prime settimane dopo il 24 febbraio 2022, il primo giorno di invasione del Donbass da parte dell'esercito russo, Alina Zevakova, attrice di cinema e teatro, ha messo in piedi *Hero's Journey*, una serie di laboratori teatrali rivolti separatamente a uomini e donne della società civile, volontari, militari, operatori sanitari e parenti di vittime di guerra affetti da disturbo post-traumatico. Il metodo utilizzato è molto vicino al teatro dell'oppresso¹⁴, con elementi di *storytelling* e di tecnica cinematografica. La scelta del titolo, in cui riecheggia il monito del Galilei brechtiano¹⁵, si deve al principale modello di riferimento teorico, *The Hero with a Thousand Faces* di Joseph Campbell, pubblicato per la prima volta nel 1949, all'indomani della Seconda guerra mondiale. La necessità di interrogarsi sulla natura intrinseca dell'eroe, principalmente maschile, e sul suo destino in un simile contesto storico è significativa, quanto è significativo l'esito dell'indagine di Campbell, che argomenta così il capitolo intitolato *L'eroe oggi*:

Il problema odierno del genere umano è quindi precisamente l'opposto di quello degli uomini nei periodi relativamente stabili delle grandi mitologie coordinate che oggi sono considerate bugiarde. Allora ogni significato stava nel gruppo, nelle grandi forme anonime, e per nulla nell'individuo; oggi nel gruppo non v'è significato alcuno – nessun significato nel mondo: tutto è nell'individuo. Ma qui, il significato è assolutamente inconscio. Non si sa verso cosa ci si muove. Non si sa da cosa si è messi in moto. Le linee di comunicazione tra le zone cosce e inconscie della psiche umana sono state tutte spezzate e siamo stati divisi in due. L'impresa che l'eroe deve compiere oggi non è più quella del secolo di Galileo. Dove allora v'era tenebra, oggi vi è luce, dove era la luce, oggi è tenebra. L'eroe moderno deve cercare di riportare alla luce l'Atlantide perduta dell'anima coordinata¹⁶.

L'obiettivo dei laboratori di Alina Zevakova è quello di ritrovare e ricollocare se stessi all'interno della comunità, per quanto precaria e minacciata da

scena di *Antigone. POST MORTEM* che, nell'agosto del 2023, ha raggiunto l'Italia, andando in scena, nella sua prima tappa fuori dall'Ucraina, al XV Festival del Pensiero Popolare di San Miniato (PI). Dal 20 al 23 giugno 2024 *Antigone. POST MORTEM* è stata presentata alla *Royal Central School of Speech & Drama* nell'ambito della conferenza *PSI29-Performance Studies International*.

¹⁴ Boal 2021.

¹⁵ «Unglücklich das Land, das Helden nötig hat». Trad. it.: «Sfortunata la terra che ha bisogno di eroi». Brecht 2013, p. 130.

¹⁶ Campbell 1949, pp. 451-452.

continui allarmi aerei¹⁷, attraverso il corpo, l'auto-documentazione e la mitopoiesi. I partecipanti sono stati guidati attraverso otto tappe, dalla "chiamata dell'eroe" alla "conquista del tesoro", che coincide per ciascuno con nuove forme di consapevolezza e condivisione della propria identità e della propria funzione sociale.

Altrettanto forte è stata l'urgenza di incontrare la comunità, di portarla in teatro a condividere le esperienze realmente vissute e – cito qui le parole dei due artisti – «rendersi utili nella crisi attraverso la propria vita e ciò che si è in grado di fare in prima persona». Un'urgenza che nella vicenda di *Antigone* è centrale. Il legame tra il plot sofocleo e il monologo messo in scena da Valeriy Simonchuk e Alina Zevakova restituisce cinicamente la brutalità e la mancanza di pietà umana a cui la protagonista, una donna in guerra, è costantemente sottoposta.

2. *Antigone: POST-MORTEM*¹⁸

Al centro della scena, avvolta nel buio completo tranne che per una luce frontale che le illumina il busto, c'è una donna sola. Racconta in inglese una storia in prima persona. Come la propria madre, la propria nonna e la propria bisnonna è nata, cresciuta e vissuta nel piccolo villaggio ucraino di Yablunka, in una famiglia numerosa: «Sono una vera aborigena»¹⁹. Indossa un lungo cappotto scuro fuori misura e degli stivali. Seguendo l'iconografia occidentale degli ultimi sessant'anni, e ancor di più il funzionamento semiotico della memoria collettiva²⁰, è inevitabile intravedere un rimando ai profughi e ai deportati della Seconda guerra mondiale. A questo proposito, è significativo un aneddoto emerso dal racconto del drammaturgo nell'intervista a noi concessa nell'ottobre 2023: anche nel dibattito post-rappresentazione a Kyiv²¹ il pubblico ha immediatamente collocato lo scenario della rappresentazione nel XX secolo, mettendo in atto un vero e proprio dispositivo dissociativo di rimozione post-traumatica. In effetti, i collegamenti storico-culturali con il secolo breve sono tragicamente necessari.

¹⁷ Allarmi aerei che hanno accompagnato e interrotto più volte anche le conversazioni con l'autrice [N.d.R.].

¹⁸ *Antigone: POST-MORTEM*. Drammaturgia: Valeriy Simonchuk. Ideazione e regia: Valeriy Simonchuk. Interpreti: Alina Zevakova. Video: Anton Dmytruk. Lo spettacolo è andato in scena in Ucraina, già nel 2022, al Les Kurbas National Theatre Arts Centre di Kyiv. La performance video, dell'aprile 2022, è stata girata in un rifugio sotterraneo di Kyiv.

¹⁹ Tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

²⁰ Violi 2014.

²¹ Si rispetta la traslitterazione ucraina per precisa richiesta degli autori.

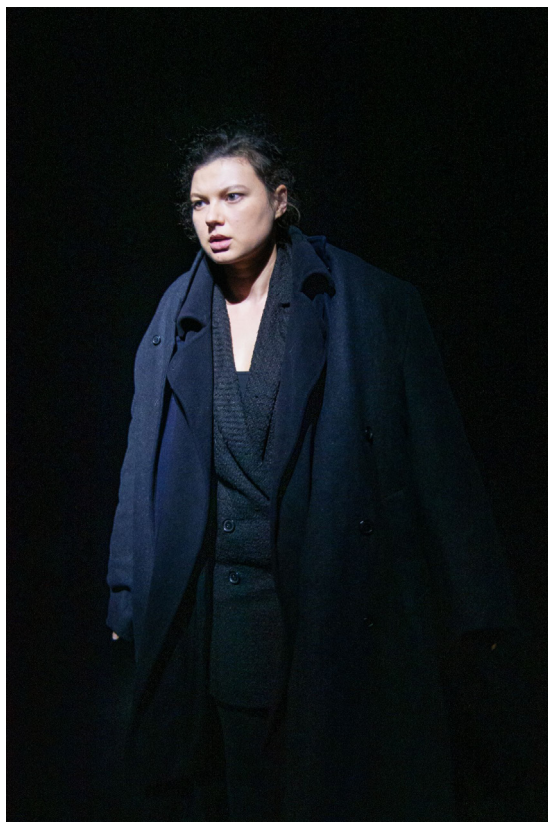


Fig. 1. Alina Zevakova
(per gentile concessione
di Alina Zevakova).

Quelli che dovevano morire sono morti. Quelli che credevano una cosa e poi quelli che credevano il contrario – anche quelli che non credevano niente e si sono trovati presi nella storia senza capirci niente. Morti uguali, tutti, stecchiti, inutili, marciti. E quelli che ancora vivono cominceranno dolcemente a dimenticarli e a confondere i loro nomi. È finita²².

Con queste parole si conclude l'*Antigone* scritta nel 1942 da Jean Anouilh durante l'occupazione tedesca, sotto il governo di Vichy: una versione dolce e spietata al tempo stesso della tragedia, nata nei tempi più bui della Seconda guerra mondiale, che ancora non ha finito di parlare al nostro presente²³. Nel 1948 sarebbe andata in scena a Chur per la prima volta l'*Antigone* di Bertolt

²² Anouilh 1946, p. 37.

²³ Nel 2013 il documentario *Art/Violence* ha raccontato il tentativo, fallito, di mettere in scena l'opera di Anouilh per le strade di Beirut da parte della compagnia teatrale palestinese *Freedom Theater*. Fornaro 2016, p. 105.

Brecht²⁴, in cui la diserzione è divenuta una forma di resistenza, davanti all'insensatezza dell'orrore perpetrato dalla guerra²⁵. Come scopriamo ben presto, tuttavia, la scena che ci troviamo ad osservare nella versione di Simonchuk è ambientata nel 2022. Yablunka, infatti, era il nome del villaggio che a partire dal secondo dopoguerra si è esteso divenendo sede di scuole, fabbriche e squadre sportive, fino a diventare nei primi anni 2000 una città di oltre 30.000 abitanti, con il nome di Bucha, nell'Oblast' di Kyiv.

All'inizio della tragedia, Bucha è un «luogo della memoria»²⁶. Nel 1941, come racconta la donna che emerge lentamente dal buio del palcoscenico, il villaggio era stato occupato dai soldati tedeschi: «Ironia della sorte, all'epoca non ci fu neanche un morto». Anzi, la madre della narratrice, caduta in uno stagno, fu salvata da un giovane soldato tedesco, che si tuffò vestito mentre stava rischiando di annegare. Due anni più tardi, nel 1943, Bucha sarebbe diventata il quartier generale del 1° Fronte Ucraino da cui partì la liberazione di Kyiv.

A partire dalla Rivoluzione russa e dalla guerra sovietico-ucraina (1917-1921), il territorio ucraino è stato sottoposto a cinque anni di guerra civile, ai quali seguirono la suddivisione non pacifica del paese in Repubblica Nazionale dell'Ucraina Occidentale, Repubblica Popolare Ucraina e Repubblica Socialista Sovietica Ucraina e la politica di deportazione della popolazione ucraina in Unione Sovietica, divenuta una tragica costante nei decenni a venire. Tra il 1932-1933 la popolazione fu sottoposta alla più vasta carestia sovietica avvenuta tra il 1930 e il 1933, l'*Holomodor*. Di poco successivo fu l'anno del *Grande Terrore Ucraino* (1937). Durante la Seconda guerra mondiale, la popolazione subì due anni di occupazione militare tedesca, vissuta in modo tutt'altro che univoco. Sono seguiti quarant'anni di Unione Sovietica. L'Ucraina indipendente del XXI secolo ha avuto una storia altrettanto travagliata, a partire dalla Rivolta arancione del 2006, seguita dalla crisi Euromaidan (2004-2005) e l'annessione della Crimea alla Russia (2013-2014), dalla cosiddetta Guerra del Donbass (2014) e dall'inasprirsi del conflitto russo-ucraino, fino all'invasione del Donbass da parte dell'esercito russo il 24 febbraio 2022.

Nel marzo 2022, l'antica Yablunka è tragicamente tornata a far parlare di sé per quello che è stato un vero e proprio massacro, in cui sono morti almeno 458 civili, di cui 9 bambini, come attestato dalle autorità di Bucha. I media presen-

²⁴ Brecht 1959.

²⁵ Nel 2016 Sotera Fornaro ha dedicato l'ultimo capitolo del volume *Antigone ai tempi del terrorismo* a Darja Stocker e ai «tanti volti di Antigone nel teatro contemporaneo» (Fornaro 2016, 81-84), mettendo in evidenza le molteplici riletture e riscritture politiche, tutt'altro che univoche, del mito sofocleo nel teatro contemporaneo. Fornaro, Viccei 2021; Fornaro, Viccei 2024.

²⁶ Nora 1984.

ti sul posto durante l'occupazione hanno documentato esecuzioni sommarie, fosse comuni, cadaveri di corpi torturati e abbandonati lungo le strade²⁷.

Molte potenze sono tremende ma nessuna lo è più dell'uomo. È lui che la parola e il pensiero simile al vento ha imparato e l'impulso che porta alla legge e a fuggire gli strali tremendi dell'inabitabile gelo sotto l'etere aperto. Ovunque s'apre la strada, in nulla s'arresta. Così affronta il futuro. Da Ade solo non ha escogitato scampo, per quanti rimedi abbia inventato a inguaribili mali.

La donna sulla scena sussurra adesso questi versi dal primo, celeberrimo, stasimo dell'*Antigone*. Sta di profilo, mentre la luce si affievolisce.

Quando abbiamo visto le strade di Bucha cosparse di cadaveri abbandonati e i sotterranei della città occupati come rifugio dai sopravvissuti, allora abbiamo trovato in Antigone un'opera necessaria da mettere in scena. Davanti a un mondo al contrario, in cui la città è lasciata ai morti e Ade è abitato dai vivi.

Spiega Valeriy Simonchuk, raccontando le ragioni della sua *Antigone: POST-MORTEM*, in cui *post mortem* è tutt'altro che tautologico, bensì un modo per inserire il massacro nel titolo della tragedia e collocare la scena nel contesto di un trauma individuale e collettivo allo stesso tempo. Oltre alla desolazione e alla distruzione, infatti, gli attacchi di marzo hanno avuto come drammatica conseguenza per la popolazione la difficoltà nel ritrovare i propri morti e dare loro una degna sepoltura. Se Creonte non è presente sulla scena come interlocutore reale, la cecità e la sordità della legge terrena davanti al dolore umano e all'insensatezza della guerra sono ben rappresentati dalle continue telefonate di cui Antigone è protagonista. «Sì, buongiorno, sono il numero 500731, sì, posso attendere in linea. Sì, ho preso contatto con il luogo di deposito e nessuno sa dove potrebbe essere la persona che cerco, voi lo sapete?» è il *refrain* ripetuto dalla donna durante l'intero spettacolo, in un ossessivo crescendo. Ulteriore *refrain*, sussurrato in modo cantilenante, come una ninna nanna dimenticata, è il testo della *Convenzione di Ginevra per la protezione delle persone civili in tempo di guerra* (1949).

Antigone: POST-MORTEM è un monologo di *verbatim theatre* in cui il testo

²⁷ Le fonti giornalistiche sono innumerevoli, si segnalano: *KILLINGS OF CIVILIANS: SUMMARY EXECUTIONS AND ATTACKS ON INDIVIDUAL CIVILIANS IN KYIV, CHERNIHIV, AND SUMY REGIONS IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN FEDERATION'S ARMED ATTACK AGAINST UKRAINE* (PDF), su *obchr.org*, dicembre 2022. «Ucraina, l'eccidio di Bucha ricostruito dal Ny: «Piano spietato per aprirsi la strada verso Kyiv» eseguito dal 234° reggimento di Mosca», *Open*, 22.12.2022.

della tragedia sofoclea emerge a cadenza ricorrente, a volte urlato, altre soffocato o ancora sussurrato dando le spalle al pubblico, come *fil rouge* di una narrazione polifonica in cui a prendere la parola sono i sopravvissuti di Bucha. L'attrice Alina Zevakova dà loro voce guardando verso l'alto, verso la luce, con un doppio significato: al momento delle riprese e delle prove prima della messa in scena a Kyiv, infatti, sia gli abitanti di Bucha sia l'attrice si trovavano nei rifugi sotterranei.

Anche la prima collaborazione, antecedente di alcuni mesi alla tragedia sofoclea, tra l'autore e regista e l'interprete di *Antigone: POST-MORTEM* si è svolto in forma ibrida tra Lviv (Valeriy Simonchuk) e un rifugio sotterraneo di Kyiv (Alina Zevakova), il 27 marzo 2022, quando Zevakova e Simonchuk sono stati gli attori protagonisti di *New World Order* (1991) di Harold Pinter per la regia di Tania Shelepko²⁸, al Deutsches Theater di Berlino nella manifestazione *Ukrainian Voices for Mariupol*²⁹ in occasione del *World Theatre Day 2022*. La scelta del breve testo di Pinter – dieci minuti pieni di tensione in cui un uomo siede bendato al centro della scena, costretto ad ascoltare la conversazione tra i suoi due carnefici che parlano in modo vago ed allusivo di come intendono torturarlo – è terribilmente calzante per rendere lo stato di perpetuo allarme della popolazione, costretta all'attesa nei sotterranei di Mariupol'.

«Nelle settimane successive agli attacchi, grazie all'aiuto di alcuni giornalisti, sono andato a Lviv e poi, ad aprile, ho raggiunto Bucha. Sono andato a parlare con le persone, con gli abitanti di Lviv e di Bucha e con i rifugiati di Mariupol'», fuggiti a Bucha già nel febbraio 2022 durante l'occupazione russa della città dell'oblast di Donec'k. «Il monologo è stato composto con le loro storie» racconta Simonchuk. Perché, forse in modo inaspettato rispetto a quanto si potrebbe immaginare, nei mesi successivi al massacro la maggior parte dei sopravvissuti «voleva raccontare. Molti iniziavano a parlare come un fiume in piena. Volevano che io ascoltassi e registrassi, con la promessa di raccontare ad altri. Tutti dovevano sapere che cosa gli era successo». La promessa, grazie ad *Antigone: POST-MORTEM*, è stata mantenuta.

Ascoltare, essere ascoltati, registrare, documentare era, d'altra parte, l'intenzione iniziale di Valeriy Simonchuk che, nella restituzione performativa delle conversazioni, ha trovato innanzitutto una modalità in cui il teatro poteva mettersi a disposizione della comunità nello stato di emergenza. Ogni conversazione ha richiesto il suo tempo, i suoi ritmi e i suoi toni. Anche i suoni di Bucha

²⁸ Tania Shelepko è una giovane regista ucraina, molto attiva al *ProEnglish Theater* con il quale collabora dal 2020 per lo *Shakespeare Festival* ucraino.

²⁹ *Ukrainian Voices for Mariupol | Stay united #2, World Theatre Day 2022*.



Fig. 2. «Vado dai miei, che in gran numero Persefone ha accolto tra i morti; di loro io ultima discendo sotterra e nel modo più infame» (per gentile concessione di Alina Zevakova).

sono stati registrati, dall'abbaiare dei cani al pianto dei neonati, e costituiscono la colonna sonora naturale della *performance*.

«Non ho mai forzato nessuno a parlare. La parola chiave delle conversazioni tra me e i sopravvissuti di Bucha e di Mariupol' è stata la delicatezza», racconta ancora l'autore. Gli incontri sono stati di indubbio impatto emotivo sia per gli intervistati sia per gli intervistatori. «Ho visto molti giornalisti piangere, giornalisti esperti, col pelo sullo stomaco. Fumare e piangere erano le uniche forme di rielaborazione possibile dopo aver raccolto le testimonianze», continua a spiegare l'autore, egli stesso coinvolto in prima persona con affetti e contatti nelle città sotto attacco. Il ruolo cruciale dei giornalisti nella realizzazione delle interviste per *Antigone: POST-MORTEM*, nei soccorsi alla popolazione, nella documentazione di quanto realmente accaduto a Bucha e a Mariupol' viene citato e ribadito spesso nella conversazione. Così come viene nominato più volte il giornalismo d'assalto più sfrontato. Se molti degli abitanti di Bucha aprivano la porta a Valeriy Simonchuk, altri, invece, preferivano il silenzio: non volevano essere disturbati ulteriormente, dopo gli interrogatori della polizia, dell'esercito e dell'infinita schiera di testate internazionali in cerca di sensazioni, che entravano nelle case dei superstiti, rendendoli *de facto* protagonisti di notiziari, macabri tik-tok, *reel* e *reality*

show, trasmettendo l'orrore in diretta mondiale. «Spesso tutti all'interno di una stessa giornata».

Sulla scena la narrazione viene improvvisamente interrotta da un interrogatorio serrato, un'eccellente prova interpretativa di Alina Zevakova illuminata da una luce a piombo accecante, che ha tutta l'aria di una perquisizione:

Questo cos'è?
L'impermeabile di mio marito...
E questa?
... è la sua borsa...
E questo?
Questo è il mio cappotto, avevo freddo... l'ho preso...

A fare le domande non sono le forze dell'ordine, bensì i giornalisti. «Le luci puntate nello spettacolo, in realtà, sono innanzitutto quelle dei riflettori. Sono luci da interrogatorio», spiega l'attrice.

«Ade e i morti fanno i fatti. Io non amo chi ama solo a parole»³⁰, dice Antigone nella tragedia di Sofocle. Ecco che, nella realtà mediatica e del meta-verso che caratterizza l'Antropocene, dove il confine tra volontà, ostinazione documentaristica e violazione della privacy è molto sottile, il dramma etico di Antigone si sposta: alla degna sepoltura di Polinice si sovrappone la necessità di nuovi confini nel rappresentare e divulgare narrazioni e immagini di guerra che lascino all'essere umano la dignità nel dolore, nel lutto, nella fragilità. Allo stesso tempo, si fa spazio un interrogativo che riguarda lo spettatore-fruitori: cosa uno spettatore ha il diritto e il dovere di vedere e di conoscere? Quanto la diffusione ostentata e compulsiva di scenari di guerra può avere una funzione anestetica, indirizzando le tragedie reali che ci circondano verso «l'inferno dell'uguale»?³¹ I reportage dell'ottobre 2023 dedicati alla striscia di Gaza ripropongono con insistenza lo stesso interrogativo.

Con *Antigone: POST-MORTEM* abbiamo voluto mostrare ciò che accade nei territori di guerra anche dal punto di vista mediatico. La nostra intenzione è quella di spostare il caso specifico ucraino e di Bucha su un piano universale grazie ad Antigone. Sono dinamiche che avvengono a qualsiasi latitudine, ogni giorno. Sono interrogativi che riguardano tutti ribadiscono il regista e l'attrice.

Una riflessione non lontana da quella fatta nel 2015 dalla drammaturga sviz-

³⁰ Sofocle 2007, p. 28.

³¹ Han 2021, p. 30.



Fig. 3. *Antigone: POST-MORTEM*. XV Festival del Pensiero Popolare di San Miniato, 12 agosto 2023 (per gentile concessione di Alina Zevakova).

zera Darja Stocker che, mettendo in scena la sua *Nirgends in Friede. Antigone*³² ambientata lungo le coste del Mediterraneo incendiato dalle guerre e dalla Primavera araba, ha triplicato la protagonista, ponendo al centro del dramma il concetto fluttuante di verità, reso ancor più esile dal caos mediatico che caratterizza gli scenari di guerra e di dolore del tempo presente.

Il processo di universalizzazione e la funzione rituale della *performance* sono state fortemente accentuate nella rappresentazione di *Antigone: POST-MORTEM* del 12 agosto 2023 al XV Festival del Pensiero Popolare di San Miniato (Pisa; Fig. 3), sia per la decontestualizzazione della *performance* stessa, presentata a un pubblico geograficamente ed emotivamente più lontano dallo scenario di guerra, sia per la scenografia naturale offerta dal piazzale esterno e dagli interni dell'Oratorio di San Rocco. A rendere l'*Antigone* di San Miniato più 'astratta' e più vicina all'originale sofocleo ha contribuito anche la distanza dal pubblico: a differenza della prima a Kyiv, infatti, l'evento non prevedeva un momento di dibattito post-rappresentazione.

³² *Supra*, n. 24; Stocker 2020; URL <https://archiv.theater-basel.ch/2015-16/nirgends-friede-antigone>



Fig. 4. Antigone:
POST-MORTEM.
Performance
sotterranea (per
gentile
concessione di
Alina Zevakova).

Il finale di Simonchuk non coincide con quello scelto da Sofocle e prende le distanze anche dalle riscritture di guerra di Anouilh e Brecht, introducendo nel plot una sottile speranza. «L'ho visto, vicino al cespuglio, ci stavo passando accanto e l'ho visto. Bianco come la neve, lì, steso in terra. [...] e sopra di lui già crescevano i fiori» racconta l'ultima delle donne portate in scena da Alina Zevakova. Accenna un sorriso mentre si scioglie i capelli sotto una luce calda e diffusa, lasciando agli spettatori un velo di speranza. Intanto un ticchettio metallico, prima lieve e delicato sul fondo della scena, si intensifica e aumenta di volume: «È la pioggia», spiega il regista, «mentre stavamo facendo un'intervista in una casa a Bucha, d'improvviso, abbiamo sentito uno scoppio fortissimo. Siamo rimasti un momento a guardarci, paralizzati. Poi è scoppiato a piovere. Per la prima volta, dopo mesi, quello era il rumore di un tuono».

Bibliografia

- ANOUILH J. 1946, *Antigone*, Paris.
- BALFOUR M. (a cura di) 2009, *Performance in Place of War*, Calcutta.
- BERNARDI C., DRAGONE M., SCHININÀ G. (a cura di) 2004, *Teatri di guerra e azioni di pace: la drammaturgia comunitaria e la scena del conflitto*, Firenze.
- BOAL A. 2021, *Metodo e pratica per un teatro politico*, Roma.
- BRECHT B. 1959, *Antigone*, Frankfurt am Main.
- BRECHT B. 2013, *Leben des Galilei*, Frankfurt am Main.
- CAMPBELL J. 1949, *The Hero with a Thousand Faces*, London.
- COHEN-CRUZ J. 1994, *Radical Street Performance. An International Anthology*, New York-London.
- DRIESSEN C. 2022, *Theater-spielen-waehrend-die-Bomben-fallen*, N-TV, 29.03.2022. URL <https://www.n-tv.de/panorama/Theater-spielen-waehrend-die-Bomben-fallen-article23232615.html>
- FORNARO S., VICCEI R. (a cura di) 2021, *Antigone. Usi ed abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità*, Bari.
- FORNARO S., VICCEI R. 2024, *Antigone 2.0*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo. Blog, Fascicolo numero zero, 18 novembre. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/images/fascicoli/antigone2.0.pdf>
- FORNARO S. 2016, *Antigone ai tempi del terrorismo*, Lecce.
- HAN B.-C. 2021, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, Torino (ed. or. *Palliativgesellschaft Schmerz heute*, Berlin 2020).
- IACHINO A. 2023, *L'Antigone in Amazzonia di Milo Rau*, Doppiozero, 30 giugno. URL <https://www.doppiozero.com/lantigone-in-amazzonia-di-milo-rau>
- LEHMANN H.-T. 2011, *Das politische Schreiben*, Berlin.
- NORA P. 1984, *Les Lieux de mémoire*, Paris.
- RAU M. 2023, *Die Rückeroberung der Zukunft*, Hamburg.
- RAU M. 2020, *Die Kunst des Widerstands*, Berlin.
- RAU M. 2019, *Das Geschichtliche Gefühl*, Berlin.
- SCHECHNER R. 2002, *Performance Studies. An Introduction*, New York.
- STOCKER D. 2020, *Nirgends in Friede. Antigone / Nulle part en paix. Antigone*, traduzione e prefazione di C. BOMY, Toulouse.
- 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>

Sitografia

- <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/72/79>
- chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.ohchr.org/sites/default/files/2022-12/2022-12-07-OHCHR-Thematic-Report-Killings-EN.pdf [December 2022].
- <https://www.open.online/2022/12/22/ucraina-eccidio-bucha-ricostruzione-new-york-times-piano-russia/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=gQN3aJz2vxo> [28.10.2024].
- <https://www.proenglishtheatre.com/> [28.10.2024].
- <https://archiv.theater-basel.ch/2015-16/nirgends-friede-antigone>
- <https://international-institute.de/en/unbearable-masterpiece-milo-rau-brings-all-greek-tragedies-to-the-stage/>

**spazi
teatrali**

Stefano Boeri, Anastasia Kucherova

Un bosco morto per *Le Troiane*

Parla se hai parole più forti del silenzio,
o conserva il silenzio

Euripide

ABSTRACT The stage design for the INDA production of *The Trojan Women*, directed by Muriel Mayette-Holtz in 2019, represents a trait d'union between the natural elements and the historical context of the Greek Theatre of Syracuse. It honors the void left by the ancient stage building, amplifying the power of the text through a silent dialogue between the timeless stones and the surrounding landscape. The scenographic choices dissolve the distinction between winners and losers, evoking a universal sense of loss and displacement. Presented in an era still defined by precarious normality, this theatrical project anticipates profound reflections on the fragility of peace, the tragedy of migration, and the harrowing futility of war. Through a multisensory narrative and a visually striking interpretation, *The Trojan Women* demonstrates its ability to bridge the past and the present, reminding us that theatre, at its core, is a space for reflection and social transformation.

KEYWORDS *Trojan women*, Scenography, Women and war, Climate change, Greek Theatre of Syracuse.

1. Il contesto

Le Troiane (*Troades*) fu scritta e presentata per la prima volta nel 415 a.C. durante le Grandi Dionisie, in un contesto storico particolarmente significativo. Nel 416 a.C., Atene aveva compiuto un'azione brutale contro l'isola di Melo, che si era rifiutata di sottomettersi alla lega ateniese. La città fu conquistata, gli uomini adulti massacrati e le donne e i bambini venduti come schiavi. Questa vicenda, narrata anche da Tucidide nel Dialogo dei Meli e degli Ateniesi, mostrava il lato più crudele dell'imperialismo ateniese e gettava un'ombra sulle ambizioni espansionistiche di Atene.

Euripide, noto per il suo spirito critico verso la guerra e la sofferenza umana, sembra rispondere a questa realtà attraverso *Le Troiane*. La tragedia narra le vicende delle donne troiane immediatamente dopo la caduta di Troia, mostrando la loro disperazione mentre attendono di essere assegnate come schiave ai vincitori greci. Il dramma riflette quindi un'accusa implicita contro la disumanità della guerra, mettendo in luce le sofferenze inflitte ai civili, in partico-

lare alle donne e ai bambini, in un momento in cui Atene stava affrontando questioni simili. Questo rende *Le Troiane* non solo un'opera profondamente umana, ma anche una critica morale e politica all'arroganza e alla brutalità del potere imperialista.

Il pubblico ateniese del V sec. a.C., abituato a tragedie che celebravano le gesta eroiche e il potere della *polis*, si trovò di fronte a un gesto artistico e politico unico nel contesto competitivo delle Dionisie, dove le opere erano giudicate da una giuria spesso legata all'élite politica e militare impegnata nelle guerre del tempo. Euripide, invece di esaltare momenti gloriosi, sceglie di mettere in scena un episodio marginale e quasi invisibile della guerra: la stasi tra la distruzione di una città e la partenza verso un futuro incerto delle donne sopravvissute. *Le Troiane* si configura come una serie di partenze, in cui le figure emblematiche di Troia, una dopo l'altra, lasciano la scena, trasformando la tragedia in un lungo epilogo di una storia che il pubblico già conosce, privo di un vero inizio o di una vera conclusione.

L'inizio del dramma è già la fine: Troia è stata conquistata, rovine fumanti fanno da sfondo all'accampamento greco, davanti alle tende c'è Ecuba, prostrata a terra: la sposa del re Priamo si identifica con la città distrutta «tutto questo non è più Troia, né più noi siamo sovrani di Troia» (vv. 99-100), ne diviene il simbolo della disfatta con il proprio capo rasato, il costume lacero, la straziata fisicità¹.

La particolarità di un'opera teatrale risiede nella sua natura dinamica e viva: non è un manufatto statico destinato a rimanere immutato o a deteriorarsi nel tempo. Un testo teatrale prende nuova vita ogni volta che un gruppo di persone lo affronta con interesse, lo legge, lo immagina, vi scova significati e sfumature inedite, talvolta neanche previste dall'autore. L'opera teatrale rinasce persino a ogni rappresentazione della stessa produzione, in modo unico e irripetibile. Questo è particolarmente vero in contesti come il Teatro greco di Siracusa, dove il teatro all'aperto amplifica l'imprevedibilità: ogni sera, un intreccio di variabili – gli attori, i tecnici, il paesaggio, il cielo, la luna e le nuvole – crea scenari nuovi e inattesi, trasformando il palcoscenico e ridefinendo l'esperienza attorno al punto di partenza: il testo.

Nel 1965 Jean Paul Sartre, colpito dal successo della rappresentazione de *Le Troiane* di Euripide messa in scena durante la guerra d'Algeria, scrive un suo adattamento del testo greco. Tra le motivazioni che l'hanno spinto a rie-

¹ Cerbo 2022.

laborarlo emerge questa riflessione attuale negli anni 60 del secolo scorso e spaventosamente attuale anche oggi, nel 2024:

La guerre, nous savons aujourd'hui ce que cela signifie : une guerre atomique ne laissera ni vainqueurs ni vaincus. C'est précisément ce que toute la pièce démontre : les Grecs ont détruit Troie, mais ils ne tireront aucun bénéfice de leur victoire puisque la vengeance des Dieux les fera périr tous. Que « tout homme sensé doit éviter la guerre », comme l'affirme Cassandra, il n'était même pas besoin de le dire : la situation des uns et des autres en témoigne assez. J'ai préféré laisser à Poséidon le mot de la fin : « Vous en crèverez tous »².

Sartre nel suo adattamento è chiaramente influenzato dal contesto storico e politico in cui si trova: a distanza di pochi anni dalla disastrosa guerra coloniale condotta dalla Francia in Algeria e dalla Crisi dei missili di Cuba, quando il mondo intero ha letteralmente rischiato l'estinzione di ogni forma di vita sulla terra. Infatti, ogni epoca imprime il proprio segno nella rilettura della tragedia antica, rendendo indispensabile un riferimento al contesto in cui il testo viene reinterpretato e messo in scena. Quando si concepisce un progetto teatrale, si può attingere a una vasta ricerca sui precedenti, costruendo un immenso fondale storico e culturale. Tuttavia, è la giusta distanza temporale a conferire profondità al pensiero progettuale, rivelandone le stratificazioni, sia manifeste che implicite. L'anno 2019 vissuto nel momento appare profondamente diverso da come lo osserviamo e analizziamo nel 2024. E in ogni ragionamento, in ogni riflessione diventa impossibile prescindere dall'abisso che ci separa da noi stessi di cinque anni fa.

Oggi possiamo affermarlo: il 2019 è stato l'ultimo anno di 'normalità', prima che calamità naturali e disastri antropici sconvolgeressero il nostro mondo, invertendo il corso della storia come fiumi che scorrono all'indietro, verso il medioevo. Nel 2019, noi occidentali, cresciuti in un'epoca che aveva sfiorato il punto di non ritorno per poi scegliere la vita e la diplomazia, potevamo ancora chiederci come si sentissero i cittadini europei il 1° settembre 1939. Ci domandavamo come potessero i berlinesi passeggiare tranquillamente lungo Unter den Linden mentre l'esercito tedesco dava inizio, in Polonia, al conflitto più sanguinoso del secolo, e mentre le bombe cadevano sui campi e villaggi.

² Oggi sappiamo cosa significa guerra: una guerra atomica non lascerà né vincitori né vinti. Questo è esattamente ciò che l'intera opera dimostra: i Greci distrussero Troia, ma non traggono alcun beneficio dalla loro vittoria poiché la vendetta degli Dei li farà morire tutti. Che «ogni uomo sensato deve evitare la guerra», come afferma Cassandra, non c'era nemmeno bisogno di dirlo: la situazione di entrambe le parti lo testimonia. Ho preferito lasciare Poseidone pronunciare le ultime parole: «Morirete tutti».

Noi, figli di un mondo che ha sempre conosciuto le Nazioni Unite, il dialogo, il primato assoluto della pace e il “mai più” sussurrato dai nonni e bisnonni che avevano visto il vero volto della guerra e ne tacevano l’atroce dolore, nel 2019 consideravamo la guerra un concetto astratto, remoto, un’ombra che rincorreva il mondo nuovo ma che era destinata a svanire anche dai suoi angoli più oscuri.

Noi del 2024, invece, sappiamo cosa si prova mentre il mondo che conosciamo smette di esistere. Abbiamo avuto anche noi il nostro 1° settembre 1939.

2. La drammaturgia

Leggendo il testo di Euripide insieme a Muriel Mayette-Holtz, regista de *Le Troiane* in scena a Siracusa nel 2019 (INDA)³, abbiamo iniziato a delineare il messaggio che un’opera scritta oltre duemila anni fa potesse trasmettere al pubblico contemporaneo, sviluppando una drammaturgia capace di veicolarlo in modo incisivo. *Le Troiane* è un testo profondamente pacifista, che condanna la guerra in tutte le sue forme, ponendo l’accento non solo su una riflessione etica e umanistica, ma anche sulla sua devastante inutilità pratica. Sin dal prologo, Euripide affida a Poseidone e Atena, due figure divine, il compito di esprimere la morale della vicenda, preannunciando il tragico destino degli Achei, vincitori arroganti che esultano davanti all’umiliazione del popolo sconfitto, ignorando il prezzo che dovranno pagare per la loro *hybris*.

ATENA

Non appena salperanno per tornare a casa. Zeus manderà pioggia e grandine fitta e soffi di vento da oscurare il cielo. A me darà, dice, il fuoco della folgore, da scagliare contro i Greci per incendiarne le navi.

Tu invece sconvolgi il mare Egeo con vortici e ondate; riempi di morti lo stretto dell’Eubea: così i Greci impareranno a rispettare i miei templi e gli dei.

POSEIDONE

Sarà fatto: non c’è bisogno di insistere per questo favore. Sconvolgerò il mare Egeo: le spiagge [...] brulicheranno di cadaveri. [...]

Pazzo è l’uomo che distrugge le città, lascia deserti i templi e i sacri monumenti dei morti: condanna anche sé stesso alla rovina⁴.

Tutto ciò che segue è permeato dal *pathos* di questa premonizione, dissolvendo per lo spettatore le distinzioni tra vincitori e vinti. I primi, esultanti, si preparano a partire, mentre i secondi giacciono a terra, sopraffatti dall’inca-

³ URL <https://www.indafondazione.org/le-troiane/>

⁴ Eur. *Troad.* 77-89, 91, 95-97, traduzione di Alessandro Grilli 2019, pp. 104-105.

pacità di rialzarsi o di opporsi al destino che li attende: «Aaa, la mia testa! le tempie, i fianchi: ho solo voglia di voltarmi, girare la schiena da un lato e poi dall'altro, ondeggiando, mentre le lacrime intonano il loro canto infinito»⁵.

Questo passaggio, tratto dal primo monologo di Ecuba, racchiude il cuore pulsante della tragedia. Ecuba, presenza scenica costante e incarnazione del dolore più profondo, diventa simbolo della caduta vertiginosa: la regina di Troia ridotta in schiavitù. Il suo stato è paragonato, anche a livello ritmico e coreografico, all'ondeggiare delle navi achee in attesa di salpare. In queste parole si riflette l'essenza stessa del teatro, dove il testo, la musicalità della voce dell'attore e il movimento del corpo si intrecciano con gli elementi fisici della scena, come costumi, trucco e scenografia, creando un'immagine multisensoriale di straordinaria potenza. Questo amalgama, capace di evocare nello spettatore moderno un impatto emotivo intenso, richiama la stessa forza drammatica che doveva travolgere il pubblico nel 415 a.C.

3. Il progetto scenico

L'idea della scenografia per *Le Troiane* al teatro Greco di Siracusa nasce in un preciso incrocio spazio-temporale: il 19 gennaio 2019 siamo entrati per la prima volta nella *cavea* del Teatro (Fig. 1). Abbiamo fatto centinaia di gradini per salire fino agli spalti che si fondono con l'erba, così che diventa impossibile percepire i confini tra l'opera umana e il paesaggio naturale, e abbiamo ammirato il panorama unico: il *theatron* in pietra bianca, porosa e vissuta, l'orchestra scoperta, in attesa della nuova stagione, le quinte delle gradinate laterali, il fondale di pini e cipressi e più lontano ancora, il mare che si fonde con l'orizzonte. In questo panorama mancava l'edificio scenico, l'elemento architettonico tipico del teatro greco pressoché cancellato dal nostro immaginario collettivo, analogamente alla policromia dei templi e delle statue greche.

Dal 1914, quando il mondo intero fu sconvolto dal primo conflitto su scala mondiale, e quando il teatro di Siracusa tornò ad ospitare il dramma antico, quel vuoto veniva riempito dai registi e dagli scenografi che collocavano gli antichi avvenimenti talvolta in un paesaggio metafisico (Duilio Cambellotti, *Aiace*, 1939)⁶ talvolta in un set di macchinari scenici astratti in continua trasformazione (OMA, stagione INDA 2012)⁷. La nostra intuizione, nel vedere

⁵ Eur. *Troad*. 115-119, traduzione di A. Grilli 2019, p. 105.

⁶ URL <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2012/01/Guida-mostraCambellotti.pdf>

⁷ URL <https://www.domusweb.it/it/architettura/2012/05/17/oma-libera-prometeo.html>; URL <https://www.indafondazione.org/baccanti-di-euripide-2012/>



Fig. 1. Teatro di Siracusa il giorno del primo sopralluogo, 19.01.2019 (foto Luca Scamporlino).

per la prima volta quella stratificazione di epoche e di paesaggi fu di rispettare il vuoto, di non aggiungere alcun gesto artistico o architettonico, di non interrompere il silenzioso dialogo tra le antiche pietre del colle Temenite e gli alberi secolari alle spalle del palcoscenico. Il grande potenziale di questo spazio scenico era proprio la continuità tra il naturale e l'artificiale, tra lo storico e il moderno, tra le voci degli attori e degli spettatori di oggi e l'echeggiare delle voci che per millenni hanno animato quella scena. Abbiamo dunque deciso di partire dall'effimero e mutevole che costituisce l'anima dello spettacolo verso la definizione del tangibile e costante.

Un'opera teatrale intesa come sintesi delle arti, ha diversi livelli di lettura più o meno immediati, più o meno evidenti: dal linguaggio visivo agli effetti sonori alla presenza scenica degli attori. L'impronta che la regista, insieme al team di costumisti e scenografi dell'INDA, volle dare allo spettacolo a livello visivo fu quella di mettere sullo stesso piano i vincitori e i vinti, senza fare alcuna distinzione tra le schiave troiane e gli Achei. Ma per contestualizzare lo spettacolo, per suscitare la *sympatheia* da parte degli spettatori che lo vedono nel 2019, per compiere quella trasformazione dal mero relitto di una civiltà estinta all'opera attuale e pungente, la domanda più importante da farsi fu: chi sono le Troiane? Chi sono le vittime della guerra e soprattutto, di quale guerra parliamo?

È vero che il messaggio antibellicista di Euripide è chiaro ed universale.

Ma lo spettatore ha comunque bisogno di immedesimarsi con i personaggi, di ritrovarsi nei loro tratti, di schierarsi da parte di qualcuno, anche quando la sorte di protagonisti ed antagonisti è ugualmente avversa. Nel 2019, nel Teatro Greco di Siracusa ci rivolgiamo, come duemila anni fa, prevalentemente al pubblico occidentale, europeo, mediterraneo. È impossibile ignorarlo nella rilettura dell'antico testo e nel tentativo di attualizzarlo, di toccare le corde che potrebbero far risuonare all'unisono l'intera platea di 4.000 persone. Nel 2019 le Troiane che corrono sul palcoscenico del Teatro Greco, spinte dal terrore e dagli spari che si sentono dal bosco retrostante sono profughi. Sono le migliaia di migranti in fuga dalle zone di conflitti civili ed internazionali, dalle aree colpite dalla crisi climatica, dalle calamità naturali e sociali. Sono persone sradicate, una metafora particolarmente cara a Euripide in riferimento alle donne troiane che però rappresenta perfettamente lo stato di ogni altra persona costretta ad abbandonare la propria patria. E all'improvviso la guerra diventa onnipresente, travolgente, come il suono monotono ed inquietante dei tamburi che accoglie lo spettatore prima ancora dell'inizio dello spettacolo. La guerra è qualcosa di lontano e astratto, qualcosa che non minaccia ancora direttamente l'Occidente ma spinge già le sue prime vittime verso le porte del Mediterraneo. La guerra è l'ostile accoglienza che queste vittime ricevono (nel 2019 l'ISMU registra in Italia il numero più basso dei migranti giunti via mare nell'arco di 10 anni, a seguito della direttiva sulla chiusura dei porti)⁸.

Ma al di là delle prospettive che uno spettatore moderno possa cogliere o interpretare, emerge una visione universale: una guerra che attraversa i secoli e accomuna gli spettatori, anche a millenni di distanza. È la guerra che l'umanità conduce contro la natura. Da quando l'essere umano ha smesso di percepirsi come parte integrante dell'ecosistema, lasciando che l'arroganza di controllare il destino delle altre specie prevalesse sul senso di appartenenza e sul rispetto per ogni forma di vita, l'equilibrio tra le specie è diventato sempre più fragile. Abbiamo imparato a deviare il corso dei fiumi per produrre energia, per soddisfare il nostro crescente bisogno, spesso ignorando che un singolo intervento può distruggere un intero ecosistema. Abbiamo tracciato strade per garantire percorsi più rapidi ed efficienti, senza considerare come queste interruzioni spezzino drammaticamente la continuità della vita animale e vegetale, compromettendo equilibri millenari. Abbiamo dominato, circoscritto, sottomesso la natura dimenticando che la nostra stessa presenza sulla Terra non è che una brevissima parentesi nella storia del pianeta che purtroppo le è già costata una buona parte della biodiversità e del suo equilibrio ecosistemico.

⁸ URL <https://www.ismu.org/sbarchi-e-accoglienza-i-dati-degli-ultimi-10-anni-tra-alti-e-bassi/>



Fig. 2. Tempesta Vaia (URL <https://www.lombardianotizie.online/danni-tempesta-vaia-2018/>).

Ogni guerra è futile e dannosa perché in fin dei conti è la guerra contro noi stessi, indipendentemente dalla vittoria o dalla sconfitta finiremo per rimpiangere i morti, per camminare in mezzo alle ceneri fumanti delle città, troveremo le terre aride laddove non molto tempo addietro si coltivava il grano. Ma combattere contro la natura vuol dire distruggere letteralmente la propria casa, tagliare le vene che ci portano ossigeno, e quando la natura esaurisce le sue capacità di resilienza, di autorigenrazione l'essere umano si trova improvvisamente solo e impreparato ad affrontare la sua furia, la sua follia. È uno degli insegnamenti dei testi antichi, della tragedia greca in particolare: ogni cosa nel mondo è collegata alle altre, ogni piccola azione ha delle conseguenze. Nelle tragedie greche, le azioni dell'uomo sono inevitabilmente intrecciate con l'ordine cosmico, che spesso funge da forza regolatrice. In *Le Troiane* di Euripide, le decisioni dei vincitori greci – come l'uccisione del piccolo Astianatte e la schiavitù delle donne troiane – non solo infliggono sofferenze immediate, ma segnalano un'incrinatura nell'ordine morale del mondo. La tragedia suggerisce che queste azioni disumane avranno conseguenze a lungo termine, compromettendo l'umanità e l'equilibrio universale.

Pochi mesi prima della messa in scena de *Le Troiane* al teatro Greco abbiamo visto da vicino le conseguenze di questa perdita di equilibrio. Tra il 27 e il 30 ottobre 2018 il nord-est d'Italia viene colpito dalla tempesta Vaia (Fig. 2).

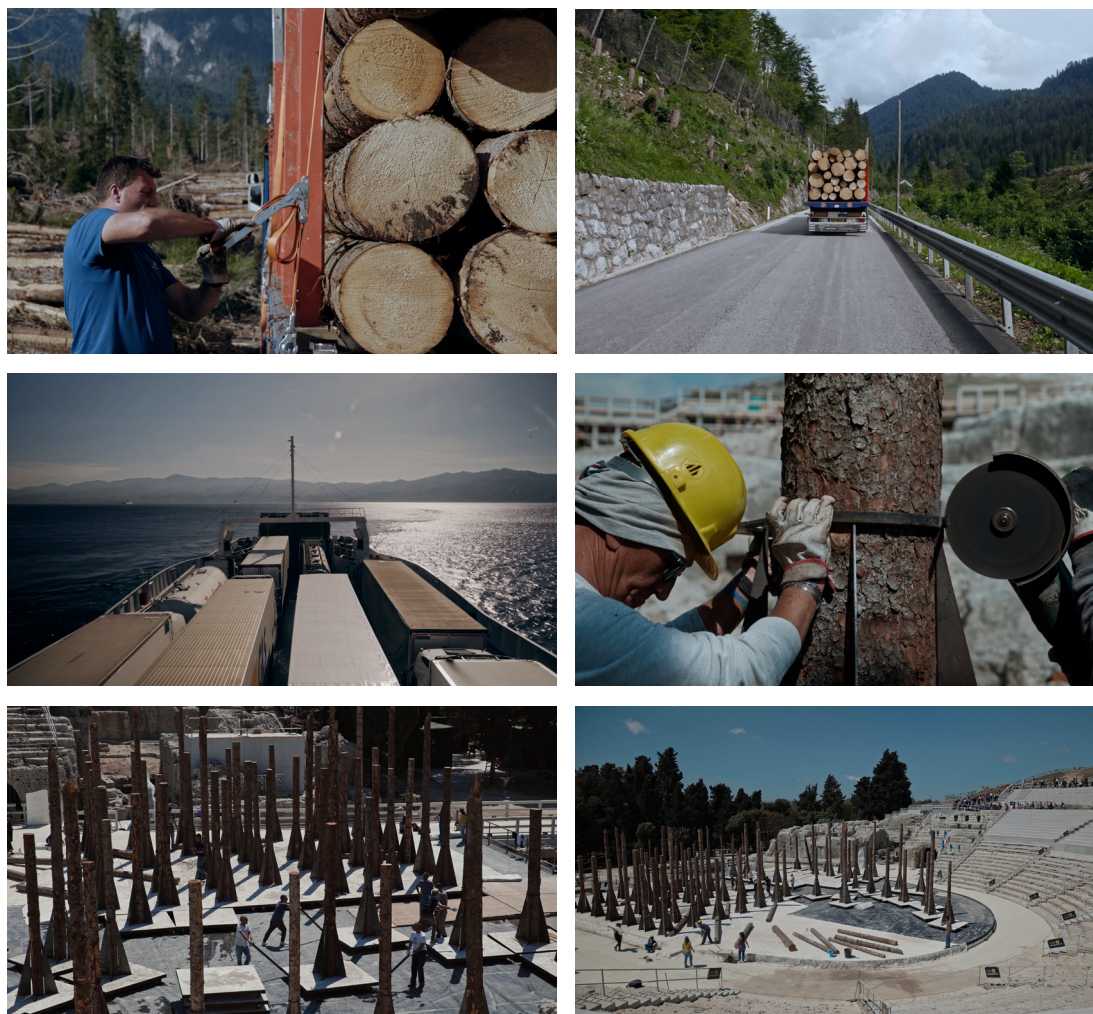


Fig. 3. Viaggio degli alberi dal Friuli a Siracusa (da *Troiane* - Short Film di The Blink Fish, diretto da Stefano Santamato).

È stata una delle tempeste più violente mai registrate in queste aree, lasciando un segno indelebile sul paesaggio naturale e umano.

La tempesta ha abbattuto circa 42 milioni di alberi, causando la perdita di oltre 8,5 milioni di metri cubi di legname. Intere aree boschive, alcune delle quali considerate patrimonio naturale, sono state devastate. Le foreste colpite, in particolare quelle di abeti rossi, hanno subito danni irreparabili, con effetti negativi sulla biodiversità e sul paesaggio. Le comunità locali, fortemente dipendenti dall'industria del legno e dal turismo, hanno subito gravi perdite. La distruzione delle foreste ha avuto un impatto significativo sull'assorbimento

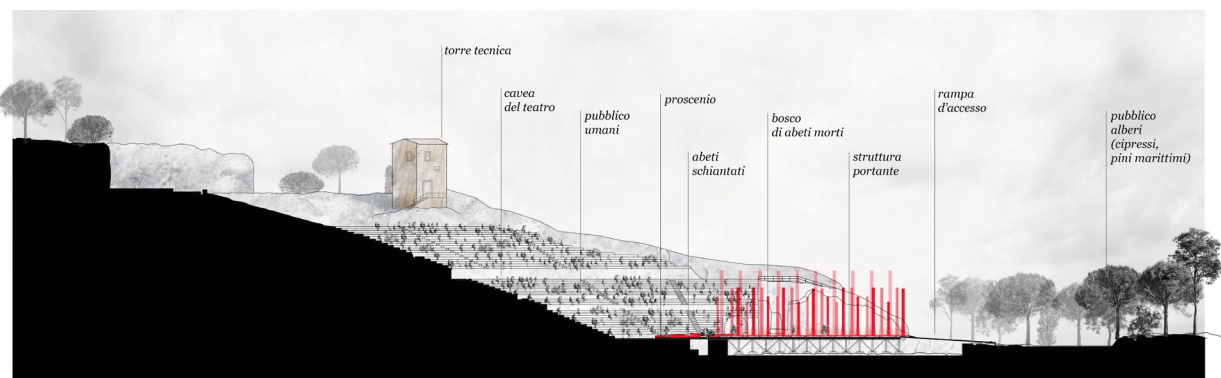


Fig. 4. Stefano Boeri Architetti. Sezione progetto scenico *Le Troiane*.

di carbonio, poiché gli alberi abbattuti non possono più immagazzinare CO₂, mentre la decomposizione del legname produce gas serra. Inoltre, la perdita di habitat ha messo a rischio molte specie animali e vegetali.

A gennaio del 2019 la tempesta Vaia è un simbolo lampante degli effetti del cambiamento climatico in Italia, una ferita aperta ancora sanguinante. Un viaggio in una delle regioni più colpite, in Friuli Venezia Giulia diventa un viaggio tra le terre devastate. Migliaia di abeti rossi e bianchi maestosi, forti sono abbattuti con una violenza sovrumana. Le troiane sono anche questi alberi, sradicati dalla propria terra, impotenti, impossibilitati a contrastare la tempesta nonostante la loro incredibile forza. Il progetto scenico che nasce da questa immagine straziante e potente allo stesso tempo: è un'azione civile, politica, prima ancora del gesto artistico, spinta dalla volontà di ridare almeno ad alcuni degli alberi abbattuti la dignità di rinascere, di stare ancora una volta eretti, nel loro silenzio eloquente davanti alle migliaia di spettatori del Teatro greco di Siracusa. Quegli abeti, noti per le loro eccellenti qualità acustiche avrebbero dovuto risuonare nelle mani dei liutai e invece hanno accompagnato con i loro sussurri quasi impercettibili il coro delle Troiane. Agli alberi non capita spesso di viaggiare, ma nel 2019 quattrocento abeti hanno compiuto un viaggio di mille chilometri dall'estremo nord all'estremo sud d'Italia per testimoniare la tragedia della loro terra (Figg. 3, 4).

4. La mise en scène

«L'albero rappresenta, fin dai tempi più antichi, il simbolo e l'espressione della vita, dell'equilibrio e della saggezza» Jean Giono, *L'uomo che piantava gli alberi*.

Il concetto del bosco morto nasce in contrapposizione con il bosco vivente alle spalle del palcoscenico che da più di cent'anni di attività dell'Istituto nazio-

nale del dramma antico brulica di vita da backstage. Solo durante la preparazione degli spettacoli, da addetto ai lavori scopri che quel fondale scenografico che vede lo spettatore dalle gradinate nasconde camerini e maestranze – i tecnici di scena, e non solo – e innumerevoli attività preparatorie dal trucco ai costumi – tutto ciò che precede l'ingresso in scena dell'attore. E per un mese quel bosco vivente ha celato anche il bosco morto, in attesa di salire sul palco, a sere alterne.

Vale la pena di soffermarsi su questo particolare puramente logistico che potrebbe sfuggire all'occhio di coloro che vengono al teatro da spettatori e che invece risulta determinante per il team che si occupa di realizzare lo spettacolo al teatro greco. Ogni stagione del festival organizzato dall'INDA ospita circa 150 mila spettatori provenienti prevalentemente dall'Italia, data la lingua delle rappresentazioni, ma anche spettatori internazionali. Per permettere alle persone che vengono a Siracusa per pochi giorni di vedere entrambe le tragedie proposte dalla stagione, l'INDA alterna i due spettacoli nell'arco di un mese. Questa programmazione implica un lavoro del tutto singolare di allestimento e smantellamento quotidiano. Il processo si complica ulteriormente dal fatto che ogni tragedia ha un team di progettazione dedicato, dal regista allo scenografo, e i due spettacoli possono prevedere allestimenti completamente diversi. Dal 10 maggio al 23 giugno 2019 *Le Troiane* hanno condiviso il palcoscenico con *Elena* diretta da Davide Livermore⁹. Il bosco morto si alternava con un immenso specchio d'acqua e un altrettanto immenso schermo digitale, la magia adoperata dal prezioso team dei tecnici dell'INDA al quale pensiamo ancora oggi con immensa gratitudine, mescolata allo stupore.

La sfida tecnica pertanto non ha riguardato solamente la messa di centinaia di tronchi, dal diametro di 30-40 cm e alti tra i quattro e i sei metri, in posizione eretta, in modo sufficientemente stabile da garantire la sicurezza di ogni tipo di movimento scenico. L'intero allestimento doveva prevedere la possibilità di essere smontato in poche ore per dare spazio ad una scenografia diversa. Questa necessità logistica insieme all'ispirazione dell'ordine modulare caratteristico dell'architettura greca e presente in ogni elemento del teatro stesso ci ha portato a delineare la forma dello spazio scenico. La griglia modulare che scandisce il ritmo regolare dei tronchi richiama la disposizione delle colonne di un tempio classico. Questo ritmo viene bruscamente interrotto da una cesura dirompente rispetto all'armonia iniziale che rappresenta il passaggio violento e inaspettato della tempesta. Alcuni tronchi stesi a terra, abbattuti da questa tromba d'aria, richiamano la figura chiave dello spettacolo, la regina di Troia Ecuba, che giace immobile aggrappandosi alla terra che una volta le avrebbe

⁹ URL <https://www.indafondazione.org/elena/>



Fig. 5. Ecuba (Maddalena Crippa), Cassandra (Marial Bajma Riva), Troiane (foto Franca Centaro per AFI – Archivio Fondazione INDa).



Fig. 6. *Le Troiane* (da *Troiane* - Short Film di The Blink Fish, diretto da Stefano Santamato).

donato la forza ma ora è sventrata, devastata e sterile. Euripide sottolinea più volte la sua presenza scenica costante, priva di forze vitali, ma ancora importante come l'ultimo punto cardinale che tiene insieme le donne troiane destinate a separarsi e a rinunciare alla propria identità.



Fig. 7. *Le Troiane* (foto Tommaso Le Pera per AFI – Archivio Fondazione INDIA).

«Infelice, anche il mio corpo non regge il peso dei dolori e giace, steso su questo duro letto»¹⁰.

In contrapposizione con la pesante orizzontalità di Ecuba il coro delle Troiane trova assonanza con i tronchi eretti ai quali l'eccessiva regolarità comunica l'aspetto innaturale in confronto al bosco vivente. Le figure del coro si confondono con il bosco morto, si insinuano tra i tronchi in una coreografia dall'amplitudine così limitata che risulta spesso statica, come l'intero testo di Euripide. Il dolore, la sofferenza, il vero lutto sono sentimenti che non lasciano spazio al movimento. La stasi della città sconfitta appare in forte contrasto con l'agitazione da combattimento che fino a poco tempo prima ha animato Troia. Gli alberi sono le Troiane. Gli alberi sono il coro che piange la patria perduta. Gli alberi sono il tempio profanato di Atene, ma anche tutti i templi distrutti di Troia, prima di Troia, dopo Troia. Gli alberi sono su questa terra da molto più tempo degli esseri umani e probabilmente resteranno quando non ci saremo più¹¹ (Figg. 5-7).

¹⁰ Eur. *Troad*. 112-114, traduzione di A. Grilli 2019, p. 105.

¹¹ *Le Troiane. Teatro greco di Siracusa / Stefano Boeri Architetti* URL <https://www.youtube.com/watch?v=SsWPk9cbAzw>; *The Trojan Women-Short Film Trailer / Stefano Boeri Architetti* URL <https://www.youtube.com/watch?v=iKTfRjQ3OIc>

5. La rinascita

«Colui che pianta alberi, sapendo che non siederà mai alla loro ombra, ha infine iniziato a comprendere il significato della vita» (Rabindranath Tagore).

Il progetto scenico per *Le Troiane* si è sviluppato, fin da subito, in un contesto molto più ampio di una scenografia che si esaurisce sul palcoscenico teatrale, in un determinato contesto storico e geografico. Rispetto all'idea wagneriana di *Gesamtkunstwerk*, teatro totale che appella a tutti i sensi dello spettatore, che lo colloca all'interno di una scatola magica rendendolo partecipe dell'azione teatrale, la nostra visione fa riferimento a un concetto più vasto che usa il palcoscenico soltanto come punto di partenza per un'azione più diffusa nello spazio e nel tempo. Questo approccio ha a che fare con il teatro di intervento o teatro partecipativo perché invita sia il pubblico che l'intera comunità che ospita lo spettacolo a partecipare all'azione concreta, a diffondere il messaggio lanciato dal palcoscenico. Il progetto nasce da una tragedia accaduta nei boschi friulani. Abbiamo creato comunicazione tra la regione Friuli Venezia Giulia e la Sicilia, in modo da instaurare rapporti istituzionali e operativi tra il Comune di Siracusa, il laboratorio dell'INDA, il consorzio della filiera del legno Friuli Venezia Giulia che a sua volta ha coinvolto la rete delle piccole segherie disseminate nei boschi carnici, con l'obiettivo di un'azione solidale per recuperare i tronchi richiesti per il progetto scenico che, insieme ad altre migliaia di metri cubi di legname, sarebbero marciti altrimenti. I tronchi utilizzati nel progetto scenico sono diventati materiale produttivo per le esigenze dei laboratori dell'INDA. Ma lo spettacolo non poteva che finire con un gesto di speranza e di rinascita: al termine di ogni rappresentazione gli attori consegnavano una piantina di leccio, fornita dalla Guardia Forestale siciliana ad un cittadino di Siracusa, affidandola alle sue cure fino al momento di un'azione collettiva. Per 6 mesi le piante sono state custodite dai privati cittadini per poi unirsi ad altri 400 alberelli che hanno dato l'avvio ad un nuovo bosco urbano a Siracusa.

Così, il 14 dicembre 2019, in collaborazione con le associazioni ambientaliste locali, con la partecipazione delle scuole e delle famiglie siracusane, nacque il Bosco delle Troiane.

«Oggi i 900 alberelli donati dalla forestale e piantati nell'area comunale di viale Scala Greca, sono cresciuti fino a raggiungere un'altezza compresa tra i m 1,20 e 1,80. Per lo scopo sono state piantate solo essenze originarie (leccio, bagolaro, olivastro, roverella, carrubo...), quelle che un tempo costituivano il bosco naturale o la macchia alta, specie adatte a sopportare, dopo

la fase di attecchimento, i lunghi periodi di siccità estiva tipici della Sicilia orientale»¹².

L'ultima stagione teatrale prima della pandemia che segnerà per sempre il mondo dello spettacolo è finita, il progetto scenico è rimasto documentato dalle fotografie e dai filmati, tra cui lo straordinario cortometraggio di Stefano Santamato¹³. Con il tempo svanisce anche il ricordo del perché il primo vero bosco urbano nato a Siracusa porti il nome delle Troiane. Ma il germoglio di un'azione concreta e partecipata lanciato da quella rappresentazione teatrale rimane impresso nella vita della comunità, cresce per diventare un giorno un albero, all'ombra del quale siederà qualcuno che non siamo noi.

6. Epilogo. *Le Troiane* 2.0(24)

Nella sua tragedia più intensa e commovente Euripide pone al centro le figure femminili che raramente emergono nei gloriosi racconti delle imprese belliche. Sono le vittime, ma perfino nello stato di schiavitù conservano la dignità. Anche la scelta di non condannare Elena a cui la tradizione attribuisce la colpa di aver scatenato la guerra, riflette una grande onestà intellettuale. Non è la bellezza di una donna che scatena la guerra, ma la volontà degli uomini di perseguire gloria, vendetta ed espansione coloniale che porta morte, fame e devastazione. La donna, d'altro canto, rimane, dopo che gli eroi sono caduti, in mezzo alle ceneri fumanti di tutto ciò che ha costruito e generato. Rimane a rammentare, curare, rimpiangere i morti e rigenerare la vita. Questi sono i postumi di ogni conflitto sulla Terra.

Il mondo di oggi non fa che confermare le intuizioni avute prima che il mondo venisse sconvolto da una pandemia, scaturita proprio dall'intromissione umana nell'ecosistema; da una serie di guerre atroci e insensate che minacciano quotidianamente la vita stessa sulla Terra, per via delle armi sempre più sofisticate dagli effetti devastanti. Pensando oggi a *Le Troiane* vorremmo aggiungere un altro livello di lettura e chiederci se Euripide non abbia voluto suggerire che un mondo piegato da un'era di violenza e aggressione possa disporsi ad altro: ad accogliere un potere gentile e rigenerativo. Forse il futuro dovrebbe essere affidato alla straordinaria forza generatrice delle donne. Allora forse «gli esseri umani potrebbero diventare altrettanto efficaci di Dio in altri campi oltre alla distruzione» – Jean Giono, *L'uomo che piantava gli alberi* –.

¹² URL <https://www.naturasicula.it/nsw/per-il-bosco-delle-troiane-la-parte-piu-generosa-e-concreta-della-citta/>

¹³ *Troiane* - Short Film directed by Stefano Santamato and produced by Paolo Soravia - The Blink Fish for Stefano Boeri Architetti, URL <https://www.youtube.com/watch?v=iKTRJQ3Oic>

Riferimenti bibliografici

- CERBO E. 2021, *Drammaturgia di guerra: le 'Troiane', da Euripide alla prima guerra mondiale*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo. Blog, 26 febbraio. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/biblioteca/drammaturgia-di-guerra-le-troiane-da-euripide-alla-prima-guerra-mondiale>
- DOERRIES B. 2015, *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*, New York.
- GIONO J. 2017, *L'uomo che piantava gli alberi*, Milano (ed. or. *L'homme qui plantait des arbres*, 1953).
- GRILLI A. 2019, *Euripide. Le Troiane. La traduzione*, in AA.VV., *Le Troiane. Euripide. INDA*, Siracusa, pp. 94-132.
- Euripide, Les Troyennes*, adaptation de J.-P. SARTRE, Paris 1965.

Sitografia

- <https://www.domusweb.it/it/architettura/2012/05/17/oma-libera-prometeo.html>
- <https://www.indafondazione.org/baccanti-di-euripide-2012/>
- <https://www.indafondazione.org/elena/>
- <https://www.indafondazione.org/le-troiane/>
- <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2012/01/Guida-mostraCambel-lotti.pdf>
- <https://www.ismu.org/sbarchi-e-accoglienza-i-dati-degli-ultimi-10-anni-tra-alti-e-bassi/>
- <https://www.naturasicula.it/nsw/per-il-bosco-delle-troiane-la-parte-piu-generosa-e-concreta-della-citta/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=iKTfRJQ3OIc>
- <https://www.youtube.com/watch?v=SsWPk9cbAzw>

**schede
critiche**

Susanna Pietrosanti

Ecuba, la cagna nera: il gelo sublime di un Euripide contemporaneo

ABSTRACT *Ecuba, la cagna nera* (2022, 2023) is the play, based on Euripides' *The Trojan Women*, directed by Dario Marconcini and performed by Giovanna Daddi. The article proposes a critical reading of the performance, in particular analysing the interpretation of the leading actress and the directorial choice of an essential scene, which can be said to be an empty scene.

KEYWORDS Hecuba, Dario Marconcini, Giovanna Daddi, monologue, empty scene.

POLIMESTORE: «Diventerai una cagna dagli occhi di fuoco».

ECUBA: «Com'è che sai la mia metamorfosi?».

POLIMESTORE: «Dioniso me l'ha detto, il profeta dei Traci»¹.

La metamorfosi della regina troiana in cagna nell'*Ecuba* di Euripide ha sedotto molti registi e interpreti. Di recente, su una simile *Ecuba* in trasformazione ha lavorato la compagnia Motus con l'attrice e performer Silvia Calderoni in *You were nothing but wind* (2021, 2022)².

Contemporaneamente a questo spettacolo, molto diverso da questo, è andato in scena *Ecuba, la cagna nera* (2022, 2023), drammaturgia e regia di Dario Marconcini³, fondatore, con Roberto Bacci, del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera che è stato importante crocevia di artisti come Julien Beck e Judith Malina (*Living Theater*), Eugenio Barba (*Odin Tea-*

¹ Eur. *Hec.* 1265-1267, traduzione di Luigi Battezzato (2021, p. 297).

² *You were nothing but wind*, da un'idea di Daniela Nicolò e Silvia Calderoni, con Silvia Calderoni, regia Enrico Casagrande e Daniela Nicolò; Forlì, Crisalide Festival, 17 ottobre 2021. URL <https://motusonline.com/en/projects/you-were-nothing-but-wind-2/>; <https://www.mattatorioroma.it/evento/motus-you-were-nothing-but-wind>

³ *Ecuba, la cagna nera*, da *Le Troiane* di Euripide, drammaturgia e regia Dario Marconcini, con Giovanna Daddi; Buti-Sala Di Bartolo, 7-11 dicembre 2022. URL <https://www.butiteatro.it/archivio/stagione-autunno-2022>; URL <https://www.teatrodellatoscana.it/it/evento/spettacolo/ecuba-la-cagna-nera>, anche per immagini dello spettacolo.

tret), Jerzy Grotowski (*Teatr Laboratorium*)⁴. *Ecuba, la cagna nera* è figlia anche di questo orizzonte teatrale fondativo e fondamentale.

La protagonista è tratta da *Le Troiane* di Euripide; è ‘cagna’ «perché», scrive il regista nella presentazione dello spettacolo, «secondo il mito, durante la traversata in mare da schiava, Ecuba si trasformò in cagna e raggiunse Ecate, e anche Dante così ce la ricorda nell’*Inferno*: “forsennata latrò sì’ come cane / tanto il dolor le fe’ la mente torta”»⁵.

La messa in scena poggia su scelte registiche che tendono alla massima concentrazione sulla sola Ecuba, interpretata da Giovanna Daddi – compagna di vita e teatro di Marconcini⁶ –, solo in alcuni momenti insieme al dio Poseidone (Leonardo Greco) e alla presenza musicale di Igor Stravinskij con *Le Sacre du printemps*. Sul palco dunque non è necessario altro che Ecuba. Tutto fa capo alla vecchia regina troiana. Le altre voci di donna – Cassandra, Andromaca, Elena – presenti nel dramma euripideo non ci sono. La coralità delle prigioniere troiane, essenziale in Euripide, è assente; diventa silenzio.

Quasi sempre fermo, seduto su uno sgabello rustico, ammantato di vesti grigie e nere, talvolta curvo in avanti, talvolta inginocchiato: appare così il corpo di scena di Ecuba. Una scelta nuova e antica perché anche ne *Le Troiane*, dall’inizio alla fine, Ecuba è quasi sempre immobile, inchiodata al dolore di quello che non c’è più. Nulla resta infatti della città di cui era regina e nient’altro se non rovine mostra l’immagine video all’inizio dello spettacolo: un’apparizione, che dura appena qualche istante, di una città odierna che crolla in pochi secondi sotto i colpi di armi sofisticate, una delle innumerevoli rovine che la guerra si lascia alle spalle.

Nello spettacolo si rinuncia però subito a trasportare il destino di Ecuba nell’attualità, a fare dell’anziana donna una delle molte donne che soffrono e subiscono le conseguenze delle guerre in corso. Lo sfondo contemporaneo svanisce per dare centralità a Euripide che ha reso Ecuba la maschera più ferma e forte del cordoglio, del vuoto, della sconfitta.

Un tempo regina e ora schiava, in attesa di sapere chi sarà il suo nuovo padrone, Ecuba ripercorre le terribili tappe che hanno condotto al presente. In questo teatro della memoria, la tragedia comincia dalla fine: tutto, o quasi, è già compiuto, l’onda lunga del dolore già arrivata, ma la protagonista deve ancora vivere il momento più lacerante di una guerra che ha disseminato cadaveri per la città e ha spezzato la sua famiglia. Ecuba deve intonare il compianto sul cor-

⁴ URL [https://www.treccani.it/enciclopedia/fondazione-pontedera-teatro_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fondazione-pontedera-teatro_(Lessico-del-XXI-Secolo)/)

⁵ URL <https://www.butiteatro.it/archivio/stagione-autunno-2022>

⁶ Capitta 2018.

po barbaramente ucciso del nipotino Astianatte, fatto cadere dalle alte mura dai Greci che hanno voluto così annullare completamente il nemico, eliminare la speranza di una rinascita per la città, cancellare il futuro.

Il monologo di Ecuba⁷ è il momento di riflessione più profondo sulla tragedia della guerra, nera seminatrice di morte e di eventi aberranti, distruttrice della condivisione di piccole gioie quotidiane che, strappate via, diventano grandi nel ricordo e assumono un valore assoluto. Se devastazione e incendi di città, se corpi morti di soldati sono conseguenze prevedibili della guerra, la crudeltà insensata è una alterazione bestiale dell'umanità. Non è necessario 'attualizzare' Ecuba per ascoltarne la pena: la voce del suo dolore è eterna; per colpire, basta che venga a noi così com'è.

Giovanna Daddi interpreta questo monologo senza perdere mai di vista che è incastonato in un più ampio monologo, che tocca tutte le sfumature del lutto: desolazione, assenza, perdita, incredulità, il sentirsi vinti. Memore di Jean-Marie Straub⁸, a tratti brechtiana, pulita e sublime, porge le parole insieme al corpo in una dimensione che sembra immersa nell'eternità di una narrazione senza tempo. Qui gioca un ruolo importante la traduzione. Alla domanda rivolta al regista su chi sia il traduttore, non indicato nella locandina, Marconcini sorride ironico e risponde che non ricorda il nome, che i versi tradotti sono presi da suoi vecchi libri di scuola: una civetteria o, forse, la verità. Certo è che la traduzione, o le traduzioni scelte, rivelano una lingua letteraria, in certi punti anche eccessivamente e pertanto avvertita distante, ostica, anomala ("il fastigio di Ilio", ad esempio, "i cinguettanti pennuti"), ma che proprio per questo riesce nel suo intento: dare a Ecuba parole alte, non quotidiane, aliene, oscure, oracolari, difficili da comprendere come difficile da comprendere è quello che Ecuba vive e ricorda; parole che fanno carico di una disperazione asciutta, insensata, irrimediabile ma che fanno essere anche portatrici di senso e incantamento poetico, di quel senso e incantamento che si annidano nel dolore e che di aspro dolore si nutrono.

La parola del monologo sublime incarnata da Ecuba-Daddi che resta per quasi tutto il tempo ferma, ancorata a un seggio non più regale, si rivela contemporanea e rivoluzionaria proprio nel mantenere un legame con un teatro nudo. Nulla è concesso alla scenografia, di fatto assente, alla ricerca di una facile empatia: si dà spazio invece a un linguaggio da decifrare come un enigma: sono queste le principali linee dello spettacolo. Il vuoto terribile della scena e l'assenza di presenze in scena evocano con terribile precisione il fantasma do-

⁷ Eur. *Hec.* 1156-1206.

⁸ URL <https://www.straub-huillet.com/>

loroso della guerra. La percezione di cos'è la guerra si può avere con maggiore intensità su un palcoscenico spoglio, dove risentire il terribile capogiro detto da Paolo Rumiz nel percorrere il fronte della Grande Guerra:

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, la natura hanno cancellato ogni cosa⁹.

La devastazione equivale al vuoto; il palcoscenico nudo evoca meglio di qualsiasi altra soluzione la terribile cancellazione dei corpi umani e delle cose. Guardando questa scena, ascoltando la voce di *questa* Ecuba, gli spettatori vedono l'immagine della follia della guerra, la violenza, un terribile, vuoto gorgo da cui forse non sarà possibile fuggire. E se sarà possibile, non potremo farlo se non dopo aver fatto esperienza del bruciore e del gelo del dolore che Ecuba ci consegna, sul palco, senza orpelli, senza schermi: alla radice nuda della tragedia.

Con *Ecuba, la cagna nera* va in scena il monologo di un terribile sconvolgimento. La voce di Ecuba raccoglie tutte le voci delle donne della sua casa e della sua città che hanno subito violenza di guerra e si trasforma nella voce collettiva di un dolore epocale. Come nel teatro greco di V secolo a.C., la violenza non viene mostrata in scena, ma evocata nel suo farsi e nelle conseguenze dolorose. In *Ecuba*, viene descritta dall'attrice nella sua disumanità e catalizzata alla fine del monologo, quando il dolore sbotta con violenza nella metamorfosi di Ecuba in cagna.

L'algida e sublime non più regina chiude il lungo parlare nei latrati della cagna nera – «forsennata latrò sì come cane; / tanto il dolor le fé la mente torta» (*Inferno* XXX, 20-21) –.

E questa Ecuba si trasforma ancora: l'Ecuba di Euripide incontra uno dei suoi doppi, quello del monologo di Amleto che conclude il secondo atto della tragedia. A recitare i famosi versi «E tutto questo, per chi? Per Ecuba. Ma che è lui per Ecuba e Ecuba per lui, che egli ne debba piangere?» non è Ecuba-Daddi, non l'attrice dunque ma il regista: Marconcini porta sulla scena i versi di Amleto e consegna l'Ecuba tragica al gioco del teatro e del metateatro.

⁹ Rumiz 2014, p. 12.

Ecuba, la cagna nera
da *Le Troiane* di Euripide

con Giovanna Daddi
drammaturgia e regia Dario Marconcini
scene e luci Riccardo Gargiulo e Maria Cristina Fresia
musica da *Le Sacre du printemps* di Igor F. Stravinskij
produzione Associazione Teatro Buti

Bibliografia

- BATTEZZATO L. (a cura di) 2021, *Euripide. Ecuba*, Milano.
CAPITTA G. 2018, *Biografie da palcoscenico*, Il manifesto, 5 maggio. URL <https://ilmanifesto.it/biografie-da-palcoscenico>
RUMIZ P. 2014, *Come cavalli che dormono in piedi*, Milano.

Sitografia

- <https://motusonline.com/en/projects/you-were-nothing-but-wind-2/>
<https://www.butiteatro.it/archivio/stagione-autunno-2022>
<https://www.mattatioroma.it/evento/motus-you-were-nothing-but-wind>
<https://www.straub-huillet.com/>
<https://www.teatrodellatoscana.it/it/evento/spettacolo/ecuba-la-cagna-nera>
[https://www.treccani.it/enciclopedia/fondazione-pontedera-teatro_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fondazione-pontedera-teatro_(Lessico-del-XXI-Secolo)/)

Raffaella Viccei

«... But I have the hope in the future...».
Kassandra di Sergio Blanco

ABSTRACT Critical analysis of the parts of the theatrical monologue *Kassandra* (2008) by Sergio Blanco, performed in many theatres in the world, relating to the trauma of the war that marked the protagonist. The analysis is carried out taking into account the autofiction, a central mechanism in Blanco's dramaturgy.

KEYWORDS *Kassandra*, Sergio Blanco, autofiction, monologue, war.

Alla «straziante, meravigliosa bellezza del creato»¹ rivolge parole pervase di poesia e musicalità la Cassandra risorta del monologo di Ruggero Cappuccio, *Resurrexit Cassandra* (2020)². Tra i cuori pulsanti di questa 'partitura' è

il dramma della violenza cieca perpetrata dall'uomo nei confronti della natura. Nessuno è sembrato adatto a farsi voce di una morte preannunciata del creato più e meglio della profetessa troiana. Il pre-vedere di questa veggente del XXI secolo è dunque rivolto anzitutto al destino del pianeta, sempre più determinato da una umanità senza vista e visione. Dagli squarci di una terra riarsa o dal fango di una terra alluvionata, generati dal disamore dell'uomo e dalla sua smania di consumo, si immagina risorgere Cassandra, il cui corpo appartiene intimamente alla Terra³.

Questa Cassandra è fra le molte Cassandre 'risorte' in teatro, anche d'opera, in questi ultimi anni⁴, tutte unite dal doversi misurare con diversi tipi di conflitti e ostilità. A questo coro ideale appartiene la Cassandra del drammaturgo,

¹ Dalla battuta di Jago (Totò) in *Che cosa sono le nuvole?*, quarto episodio, diretto da Pier Paolo Pasolini, del film *Capriccio all'italiana*, Viccei 2023.

² Viccei 2023.

³ Viccei 2023.

⁴ Significative messe in scena nel XXI secolo sono analizzate in Fornaro, Viccei cds, *Cassandra. Visioni, voci, corpi*. Il riferimento al teatro d'opera è alla *Kassandra* del compositore Anthony Brandt, opera da camera in cinque scene, libretto di Neena Beber (*première* Houston 2020): URL <https://operaramblings.blog/2022/10/13/kassandra/>

regista, interprete franco-uruguayano Sergio Blanco, autore di vari testi teatrali legati al mito e alla tragedia greca⁵.

Composta nel 2008 e dal 2010 rappresentata con continuità nelle Americhe, in Australia, in Europa⁶, *Kassandra* è un testo esemplare di *autoficción*, meccanismo centrale nella drammaturgia di Blanco analizzato nel saggio *La autoficción: una ingeniería del yo*⁷. Qui Blanco commenta quella che per lui è la migliore definizione di questo dispositivo, pronunciata da un personaggio del testo teatrale *El bramido de Düsseldorf*⁸. Nel saggio Blanco evidenzia «tre aspetti fondamentali dell'autofinzione», a partire dal concetto «di intersezione, di confluenza, di crocevia tra ciò che è reale e ciò che non lo è»: l'autofinzione è «un *incrocio* tra un racconto reale della vita dell'autore, ovvero un'esperienza vissuta in prima persona, e un racconto fittizio, un'esperienza inventata dall'autore»; l'autofinzione è «entrambe le cose fuse insieme». Essa pertanto «si propone di mettere continuamente in questione il legame tra ciò che è vero e ciò che è falso» e, «fondendo verità e menzogna in un'unica storia, tocca la radice epistemologica dell'arte»⁹.

Nell'autofinzione – è questo il secondo aspetto – vale il «*patto di menzogna*». Per certi versi l'autofinzione è «il lato oscuro – o occulto – dell'autobiografia: laddove l'autobiografia promette fedeltà e aderenza alla realtà, l'autofinzione giura infedeltà e slealtà al documento originale». «Suprema esperienza dell'*illegittimo*», «territorio tentatore dove non esiste legge né morale», «esperienza *a-morale*»: l'autofinzione è anche questo. Terzo aspetto: l'autofinzione «è un percorso di apertura verso gli altri», è «provare a raggiungere, in uno slancio di apertura, quell'*altro che non sono io*»¹⁰.

⁵ Blanco (URL <https://www.sergioblanco.fr/>), con studi in filologia classica, è tra le figure più rilevanti della drammaturgia internazionale. L'esordio è con *La Vigilia de los Aceros o la Discordia de los Labdácidas* (1998, URL <https://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/182>). Nei premiati *Tebas Land* (2012; *première* Montevideo 2013; URL <https://www.sergioblanco.fr/p/tebas-land.html>) e *La colère de Narcisse* (2014; *première* Montevideo 2015; URL <https://www.sergioblanco.fr/p/la-colere-de-narcisse.html>), diretti da Blanco, sono molti i riferimenti al mito e/o alla tragedia greca; Blanco 2019a.

⁶ URL <https://www.sergioblanco.fr/p/kassandra.html>; URL <https://www.sergioblanco.fr/p/agenda-fr.html>, anche per recensioni, video, foto. In Italia *Kassandra* è tuttora in scena, con date previste fino al 2025. Sullo spettacolo, diretto da Maria Vittoria Bellingeri e interpretato da Roberta Lidia De Stefano (URL <https://www.sergioblanco.fr/p/kassandra-ert.html>; URL <https://www.elfo.org/spettacoli/2021-2022/kassandra.htm>); Fornaro, Viccei 2022; Viccei, *Kassandra* (Blanco – Bellingeri – De Stefano), in Fornaro, Viccei cds, *Cassandra. Visioni, voci, corpi*.

⁷ Blanco 2016; Id. 2019b, dove inoltre Blanco definisce *Kassandra* «la mia prima autofinzione», p. 28.

⁸ Blanco 2019a, pp. 98-99. URL <https://www.sergioblanco.fr/p/le-brame-de-dusseldorf.html>

⁹ Blanco 2019b, p. 11.

¹⁰ Blanco 2019b, p. 12.

C'è un altro pensiero di Blanco sull'autofinzione che riteniamo illuminante per comprendere l'essenza della sua *Kassandra*. Ricorda Blanco:

[...] durante un seminario, una giovane afghana, nel raccontare la distruzione del suo giardino a Kabul durante la guerra, si è immaginata che di colpo si alzasse un forte vento a muovere gli alberi, e ha concluso il suo racconto dicendo: «E a quel punto ho capito che grazie agli alberi vediamo il vento». [...] In una sola frase la ragazza ci stava dimostrando in carne e ossa che *l'autofinzione ci permette di scivolare da un trauma insopportabile a una trama che può sopportare ogni cosa*. Dove era stato dolore e distruzione, lei aveva creato un'immagine di forte intensità poetica. E grazie alla sua poesia, quell'immagine si alzava in volo da Kabul per planare nel Vietnam, a Lisbona, Montevideo, Baghdad o Bogotà¹¹.

Kassandra di Blanco non è solo un personaggio contemporaneo con il nome che ricalca fin dalla prima lettera quello greco della sventurata principessa troiana o quello tedesco della più nota tra le *Cassandre* 'risorte', la *Kassandra* di Christa Wolf. *Kassandra* è la *vera*¹² figlia di Ecuba e Priamo, portata ad Argo, come schiava e concubina, da Agamennone, e qui trucidata da Clitemnestra. Questa *Kassandra*, dopo Argo, ha continuato a vivere: nella desolante periferia di una anonima megalopoli contemporanea dove vaga simile a uno spettro tutt'altro che invisibile, alla maniera dei tanti fantasmi che si aggirano nelle nostre sempre più indifferenti e omologate città.

Anche se vestita da prostituta¹³, anche se non parla il greco di Omero o di Eschilo e di Euripide ma un inglese molto elementare e frammentato, *Kassandra* è anche e ancora una delle *Troiane* euripidee e la voce inascoltata che risuona nell'*Agamennone* di Eschilo. *Kassandra* è stata fatta a pezzi con un'ascia da Clitemnestra¹⁴ ma – racconta – dal mitico palazzo di Agamennone è 'risorta' e si è ritrovata a vivere in sobborghi urbani. Il filo rosso più marcato che lega questa *Kassandra* delle periferie alla *Kassandra* delle regge di Troia e Argo è il terribile dono della visione del futuro¹⁵ che fa pre-dire a *Kassandra* che morirà di nuovo, in un buio diverso da quello di un palazzo reale, nel cuore di una notte, in un taxi, e non per il colpo di un'arcaica arma da taglio impugnata da una donna ma per un incidente stradale. Ai personaggi del mito «non si addice

¹¹ Blanco 2019b, p. 7. Il corsivo è mio.

¹² L'aggettivo – il corsivo è mio – ha valore pregnante rispetto all'autofinzione.

¹³ Blanco 2022, pp. 22, 26.

¹⁴ Blanco 2022, p. 28.

¹⁵ «I can see the future... I can read the future...»; «I know the future... Yes... I have the power to know the future...» Blanco 2022, pp. 27, 29.

il tempo lineare né una sola vita e naturalmente non una sola morte o un unico modo di morire»¹⁶.

Chi vede e ascolta in teatro questa Cassandra non può che chiedersi chi sia realmente, non può che crederle, ma anche non crederle poi crederle di nuovo, preso da un crescente incantamento che fa avvicinare all'equilibrio instabile di questa creatura, ai suoi attraversamenti di vite, corpi, realtà, sentimenti, alle sue sospensioni. Questo accade perché «il testo» di Blanco «frantuma ogni percezione del tempo, ogni distanza tra mito e storia [...] realtà e finzione»¹⁷.

Il monologo di Cassandra, costruito in modo da prevedere costantemente la presenza di un *altro*¹⁸ che vede e ascolta, disposto a un dialogo silenzioso, incessante, partecipe, può essere considerato anche il testamento di Cassandra. Una delle voci di questo atto riguarda la rivincita di Cassandra contro il teatro tragico greco che non l'ha resa protagonista di nessuna tragedia, come invece è accaduto ad Antigone o a Medea, e contro Eschilo e, in particolare, Euripide per averla immaginata pazza, una mina vagante. Cassandra sente l'urgenza di svelare una volta per tutte la sua verità e nel farlo parte dalle finzioni e fantasie dei poeti, sgretolandole, mettendo fortemente in dubbio la verità della poesia, specie del teatro tragico¹⁹.

Kassandra riscrive Cassandra e scrive «[a] real tragedy»²⁰, diversa dalle tragedie greche. Nessun poeta ha detto la verità sul suo corpo, sul suo *ethos* e sui suoi *pathe*, sulla sua famiglia²¹, sugli amori, sulla sua vita «[...] very complex... Very difficult... [...] very problematic...»²².

Kassandra è un uomo («I born boy...»²³) che ha trasformato il proprio corpo («I transformed my body... And now I'm Cassandra... It's ok?... You understand?...»²⁴, «not really a woman [...]»²⁵). Ama Ettore, suo fratello. Sa che è un amore «[n]o correct... Incest», ma per Cassandra e per Ettore è un amore felice e irrinunciabile²⁶. A Cassandra piace il sesso, soprattutto con Agamennone²⁷.

¹⁶ Fornaro, Viccei 2022.

¹⁷ Fornaro, Viccei 2022.

¹⁸ Corsivo di chi scrive. Il termine ha senso pregnante in riferimento all'autofinzione.

¹⁹ Blanco 2022, p. 24.

²⁰ Blanco 2022, p. 29.

²¹ Blanco 2022, pp. 22-23.

²² Blanco 2022, p. 26.

²³ Blanco 2022, p. 22.

²⁴ Blanco 2022, p. 22.

²⁵ Blanco 2022, p. 28.

²⁶ Blanco 2022, pp. 22 (anche per la citazione)-23.

²⁷ Blanco 2022, p. 25.

A questi amori vissuti si aggiunge un amore vagheggiato e impossibile chiamato Odisseo, per lei l'uomo perfetto²⁸.

Kassandra è una creatura che ha perso l'amata famiglia; un corpo fatto per amare che viene smembrato dalla violenza di una donna gelosa e avida di potere (Clytemnestra), alla quale Kassandra tuttavia riserva ironia e una certa indulgenza²⁹; è una straniera, lo era ad Argo e continua a esserlo in uno squallido e periferico luogo di passaggio metropolitano.

Kassandra è da sempre voce e lingua. Blanco crea per la sua Kassandra una lingua universale, partendo inevitabilmente dall'inglese, rivisitato attraverso una grammatica e un lessico molto elementare, contaminato con qualche parola italiana e francese³⁰. La semplicità di questa lingua è l'opposto dell'oscuro parlare della Cassandra di Eschilo ed è finalizzata a dare alla principessa troiana ciò che ha sempre cercato ma mai avuto: comprensione e credibilità. Forte di questa nuova lingua Kassandra cerca l'*altro*³¹ (il pubblico), lo interpella, si assicura il suo ascolto e coinvolgimento ma pure lo disorienta perché nella generale perspicuità di questa lingua si nascondono zone d'ombra che congiungono in parte il parlare nuovo di Kassandra all'enigmatico e incomprensibile dire della Cassandra tragica di V sec. a.C.: una eredità (forse) incancellabile.

La nuova lingua di Kassandra è sgrammaticata, non segue regole, meglio, segue regole personali e non scritte, è imperfetta, franta: pur nella diversità, anche questi tratti sono riflessi della lingua della Cassandra tragica, di Eschilo in particolare, nella lingua del nuovo tempo. È una lingua inscindibile dai puntini di sospensione, che ricalcano le pause e l'andamento frammentato del parlato, che suggeriscono le tante sospensioni di Kassandra – per turbamento, ritegno, confusione, esitazione, gioia, timore –, e che, infine, traducono l'idea del racconto di una vita destinato a proseguire, nonostante tutto.

«Il trauma si purifica attraverso la lingua, ma soprattutto l'io» di Kassandra «fatto a pezzi da Clitemnestra, disgregato dai soprusi e dalle violenze, si ricompone attraverso la lingua: “se sono capace di nominare allora sono capace di rappresentarmi”, scrive Sergio Blanco, e questo vale sia per Kassandra, che con la sua lingua stentata si auto-rappresenta, sia per l'autore. Perciò il racconto diventa un disperato tentativo di sopravvivenza, dell'autore e del personaggio;

²⁸ Blanco 2022, pp. 25-26.

²⁹ Blanco 2022, pp. 22, 27-28.

³⁰ «Hello Francesco ... (*Pronuncia il nome nella lingua dei suoi spettatori con molta difficoltà*) I'm sorry... Sorry... I'm not speak Italian... I'm very sorry... I can't speak your idiom... Only... Very, very little... Uomo... Casa... Sesso... Soldi... Caro... [...]»; «I speak very, very few French ... (*Rivolgendosi a uno spettatore*) Bonjour... Ça va?... Bonjour Monsieur Flaubert... [...]», Blanco 2022, pp. 22, 26.

³¹ *Supra*, nota 18.

la lingua fa prendere forma alla violenza e definisce il trauma, lasciando aperta la possibilità di superarlo»³².

Kassandra è infatti attraversata da un *trauma insopportabile*: è vittima di una guerra insensata e mostruosa.

We are very, very happy... But one day... The war coming... Yes... The Trojan war... And Hector go to the war... Oh, my God!... [...] And Paris kidnap the wife of Menelaus... [...] I speak to my brother... Paris, your travel is dangerous... I know... I can see the future... Don't go to Sparta... you will kidnap Helen... I know... I can see... You kidnap Helen and after, the war... The big war... Yes... Don't go... It's dangerous... Dangerous for you... Dangerous for me... Dangerous for father and mother... Dangerous for us... Dangerous for Troy... Paris, don't go, please... It's very dangerous... But Paris not listen me... [...] And after, the war... [...] The Achaeans, enraged, come to Troy... Menelaus, Agamemnon, Ulysses, Achilles, Ajax... And the war begin... Oh, my God!... The very, very horrible war... (*Sempre nella stessa rivista* [People] *cerca tutta una serie di immagini di guerra che mostra agli spettatori*) The enormous war... I told my father... Father I am not go to the war... The war is stupid... Very, very idiot... All day the dead... Thousands and thousands of dead... Why?... Because Paris love Helen... It's not possible... The war is very, very disastrous for Troy... Very terrible for the Trojans... Because we lose brothers, sisters, friends, husbands, sons... And I lose Hector... Yes... Hector is dead in the war... Yes... Achilles killed Hector... Achilles after killing Hector, he stripped him, bound him behind his chariot and dragged him to the Achaean camp... I remember the day... Very, very sad day... My mother... Very difficult... Yes... And me too... Someone talk: Hector is dead... And me: what?... Hector is dead... I remember... Yes... For me, very, very, very heavy... Why?... Why?... Why?... And his body very, very destroyed... I wash his body with water... His legs... His arms... His torso... The blood... The scars... Horrible... I speak with the cadaver... I told: my brother... My love... My boy... My father... My angel... My life... My soldier... My man... Yes!... Very, very heavy... And I think of my mother... Hekabe... Yes... She suffered... After Hector, Astyanax... Little Astyanax... Oh!... For my mother, very, very difficult... You know Astyanax?... (*Mostra la foto di un bambino morto tra le mani di una madre che lo alza al cielo*) [...] She kiss to dead body of Astyanax... Very, very heavy for Hekabe... And for my father... The war is very, very, very hard for them... My mother and my father see dead all their sons and all their daughters... My brothers and sisters... Hekabe and Priam see the destruction of the family... The destruction of the Troy... Oh... It's very sad... Very, very sad... Oh... I'm sorry... All days I think about my mother and my father... My

³² Fornaro, Viccei 2022.

mother is dead and my father is dead too... But my father no have sepulture... No funeral... No tomb... He's a missing... (*Silenzio*) A missing person... Yes... All days I think about my father... And I cry... Yes... I cry very, very long time... But when I am sad, you know, I think of Bugs Bunny... Yes... Bugs Bunny... You know Bugs Bunny?... I love Bugs Bunny... That's all folks!... I love... Yes... Bugs Bunny is my idol...³³

Sommersa dai ricordi di guerra, Cassandra viene salvata per qualche istante dal pensiero di Bugs Bunny come la giovane afghana, ricordando il suo giardino devastato dal conflitto, ha trovato attimi di salvezza nell'immaginare il vento tra gli alberi.

La guerra e le sue conseguenze non possono non essere pensiero dominante anche in questa ennesima Cassandra, che ha pre-visto il conflitto, la sua pericolosità senza scampo, che sa la stupidità della guerra, ma che non ha saputo pre-vedere la morte di chi ama più di ogni altro, Ettore, una morte per Cassandra troppo dolorosa per essere anche solo fuggevole immagine prima di farsi reale. Questa morte non pre-vista è stata per Cassandra la più forte e incancellabile visione di morte, che torna e torna nella memoria: nel ri-vedere, a ogni «I remember»³⁴, il corpo scempiato; nel ri-sentire lo stesso immane dolore davanti al ricordo di un corpo impareggiabile che racchiude tutto, alla confessione di un amore inconfessabile, a parole mute, che non torneranno.

La Cassandra della guerra di Troia non è una pazza: così è stata messa in scena da Euripide («Only a little crazy character... Very crazy... Hysteric...»³⁵), ma Cassandra si ribella a questa versione di lei nelle *Troiane*, una tragedia da cui, pur sentendosi incompresa, non si separa mai come dalla maschera di Bugs Bunny:

(*Dalla borsa tira fuori un libro, si tratta di un'antica edizione in greco de Le Troadi di Euripide*) Here... The play... I have with me all time... Yes... I travel all time with the book... Yes... I travel in the world with the book and... [...] I travel with the book and with the mask... (*Dalla borsa estrae una maschera di Bugs Bunny* [...] *Si appoggia davanti al viso la maschera di Bugs Bunny*) [...] Listen... Listen Euripides... (*Con voce calma legge in greco antico la prima strofa e antistrofe del primo discorso del personaggio di Cassandra dall'opera Le Troadi di Euripide mentre il suo viso è ancora nascosto dietro la maschera di Bugs Bunny*) Oh... It's very, very nice... (*Chiude il libro e si toglie la maschera di Bugs Bunny*) Very poetic... Lyrical... Yes... I remember this day... The day of destruction of Troy...I

³³ Blanco 2022, pp. 23-24.

³⁴ Blanco 2022, p. 23.

³⁵ Blanco 2022, p. 24.

remember my mother... She cried why, why, why?... And me too... All women cried why?... Why?... The war is stupid... Very, very stupid... I know... The fire destructed Troy... My mother, me and my sisters, looking the fire destructing Troy... I remember this day... This day is in my head... In my heart... This day is the last day for me with my mother and sister... Yes... Agamemnon rape me... When the war is finish, it's ok for the Achaeans but it's not ok for the Trojans... The Trojans are vanquish... My family is vanquish... The city of Troy is finish... All my family finish... All finish... Mother... Father... Brothers... Sisters... All finish in the war... You understand?... Me, Trojan... My life finish... But Agamemnon talk me... [...]»³⁶

Il gioco teatrale con la maschera di Bugs Bunny permette a Cassandra di togliere le maschere a se stessa, agli uomini e alle donne di Troia con cui ha condiviso la realtà del mito. Rivela quello che è più vero al di là di tutto, di un tutto che comprende anche la guerra: vivere senza perdere mai la speranza nel futuro. «My life is very tragic... A real tragedy... But I have the hope in the future...»³⁷.

Il futuro rivelato da Cassandra è inestricabilmente legato al passato: «I remember» scandisce il monologo insieme a «I can see the future... I can read the future», «I know the future»³⁸. Il passato, come il futuro, necessita di essere visto con altri occhi, occhi che riescano a far vedere e conoscere come sono andate realmente le cose, chi sono realmente Ettore, Ecuba, la stessa Cassandra, cosa realmente è la guerra. Il passato appare non meno buio e angoscioso del futuro eppure viene ricordato da Cassandra anche con dolce nostalgia perché attraversato da lampi di felicità, amore, comprensione³⁹.

Kassandra, che vede, quindi conosce, vede e conosce il suo futuro di morte, al quale non si sottrae. Kassandra è dunque come i Troiani e le Troiane che non hanno imboccato una strada diversa da quella di una morte annunciata? No, tra lei e gli altri c'è una differenza sostanziale: il suo popolo non ha voluto e saputo riconoscere la realtà, di conseguenza non ha scelto un'altra strada possibile per ignoranza, ottusità, irresponsabilità, indifferenza, cecità; Kassandra, pur avendo visto prima la sua morte violenta in un incidente d'auto, «*va verso*

³⁶ Blanco 2022, pp. 24-25.

³⁷ Blanco 2022, p. 29.

³⁸ Specie in Blanco 2022, pp. 23, 27, 29. Sull'importanza del ricordo e dell'«evocazione» nell'autofinizione, Blanco 2016, pp. 32-34; su passato-presente-futuro e sulla «sospensione», ivi, pp. 37-39.

³⁹ Blanco 2022, pp. 22-23. Comprensione specie da parte di Priamo e di Ecuba: «I love my family because my family accepted me...», dice Kassandra (p. 22).

il taxi che la attende, apre lo sportello, entra, chiude lo sportello»⁴⁰ con lucida consapevolezza, con gli stessi occhi aperti che le hanno fatto vivere attimi di pianto e di stupore, di dolore indicibile e di indicibile felicità.

Anche se la visione del suo personale futuro è da dimenticare perché è dolorosa visione di morte («I forget the taxi... I forget the future... Yes I forget the future...»⁴¹), Cassandra non smette di nutrire speranza nel futuro. E in questo sentire re-incontra sua madre che, mentre Troia bruciava, mentre «[...] looked the devastation of Troy [...] she said: It's very important not lose the hope...»⁴².

La speranza di Cassandra ha un volto: quello di Bugs Bunny, un ricordo d'infanzia⁴³, un *alter ego* legato all'età dell'innocenza, che ride e urla un po' scioccamente «it'ok!», accompagnato da un motivetto orecchiabile e spensierato. La speranza di Cassandra si esprime con le parole di Scarlett O'Hara, la celebre protagonista di *Gone with the Wind* con cui Cassandra si identifica⁴⁴ e di cui sposa appieno la filosofia dell'«After all, tomorrow is another day!...»⁴⁵, e si intona con *The Winner Takes it All* degli Abba, la canzone degli sconfitti e della necessità di andare avanti comunque, esiliando rimpianti e fallimenti⁴⁶.

L'ultima visione della Cassandra di Blanco non ha a che fare con un prevedere più o meno oscuro da comunicare agli altri, come la Cassandra dell'*Agamennone* di Eschilo o delle *Troiane* di Euripide, ma si apre a un monito da ricordare: «Good bye!... And remember: the life is a tragedy, but Bugs Bunny...». E l'uscita di scena è un sentimento di gratitudine affidato a semplici parole «Thank you!... Thank you very much!...»⁴⁷ e puntini di sospensione, a voler dare l'illusione a se stessa e agli *altri* che le sue parole siano destinate a continuare in un altro giorno. O forse la certezza che sarà così.

Bibliografia

- BLANCO S. 2016, *La autoficción: Una ingeniería del yo*, Revista Temporales 3. URL <https://wp.nyu.edu/gsas-revstatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>
 BLANCO S. 2019a, *Teatro. Tebas Land. L'ira di Narciso. Il bramito di Düsseldorf*, Imola.

⁴⁰ Blanco 2022, p. 29.

⁴¹ Blanco 2022, p. 29.

⁴² Blanco 2022, p. 27.

⁴³ Blanco 2019 b, p. 32.

⁴⁴ «I'm Scarlett O'Hara...», dice Cassandra. Blanco 2022, p. 29.

⁴⁵ Blanco 2022, p. 29.

⁴⁶ Blanco 2022, p. 267.

⁴⁷ Blanco 2022, p. 29.

- BLANCO S. 2019b, *Autofinzione. L'ingegneria dell'io*, Imola.
- BLANCO S. 2022, *Teatro II. Cassandra. Ostia. Quando passerai sulla mia tomba. Cartografia di una sparizione. Traffico*, Imola.
- FORNARO S., VICCEI R. 2022, *Aeschylus and Euripides are stupid. La parola letale della Cassandra di Sergio Blanco*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo. Blog, 27 giugno. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/aeschylus-and-euripides-are-stupid-la-parola-letale-della-kassandra-di-sergio-blanco>
- VICCEI R. 2023, *Resurrexit Cassandra. Ruggero Cappuccio – Jan Fabre – Sonia Bergamasco*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo. Blog, 29 agosto. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/resurrexit-cassandra-ruggero-cappuccio-jan-fabre-sonia-bergamasco>

Sitografia

<https://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/182>
<https://operaramblings.blog/2022/10/13/kassandra/>
<https://www.elfo.org/spettacoli/2021-2022/kassandra.htm>
<https://www.sergioblanco.fr/>
<https://www.sergioblanco.fr/p/agenda-fr.html>
<https://www.sergioblanco.fr/p/kassandra.html>
<https://www.sergioblanco.fr/p/la-colere-de-narcisse.html>
<https://www.sergioblanco.fr/p/le-brame-de-dusseldorf.html>
<https://www.sergioblanco.fr/p/tebas-land.html>

protagonisti

Pantelis Flatsousis, Panayiota Konstantinakou

Thebes – a Global Civil War

In Between the Local and the Global, the Contemporary and the Eternal

ABSTRACT The text discusses briefly the creation of the performance *Thebes – a Global Civil War*, a contemporary rewriting of *Seven Against Thebes* by Aeschylus performed in the Little Theatre of Ancient Epidaurus (Athens Epidaurus Festival 2023 / Contemporary Ancients cycle) and still on tour.

KEYWORDS *Seven Against Thebes* by Aeschylus, Civil war, Documentary theatre, *Verbatim theatre*, Theatre of experts.

1. From Thebes to Epidaurus: Setting the Frame

The performance *Thebes – a Global Civil War*, which had its opening night on July 21st, 2023, in the Little Theatre of Ancient Epidaurus, was produced within the frame of Athens Epidaurus Festival 2023 and specifically in the Contemporary Ancients cycle (launched in 2021)¹, which includes exclusively rewritings of the ancient Greek tragedies in an attempt to explore the multiple relationships between ancient myths and contemporary identities. For our performance we opted for a rewriting of *Seven Against Thebes* by Aeschylus. In Aeschylus' *Seven Against Thebes*, a man embarks on a military campaign against his brother and his native city. Ultimately, both men die, killing each other. The war may not be exactly civil; it is most certainly fratricidal though. As the intention of the dramaturgy team (Pantelis Flatsousis, Panayiota Konstantinakou, Ioanna Lioutsia) was to reflect on today's historical circumstances, we decided to build our own rewriting of *Seven Against Thebes* around the question: in our times, where the local and the global meet, could the bleak possibility of a World War III look like a global civil war?

2. Developing Themes and Concept

What kind of war can be identified as a civil one? Who can talk about it and

¹ URL https://aefestival.gr/festival_events/thiva-a-global-civil-war/?lang=en

how? How many conflictual narratives exist in such historical circumstances and in what ways do they evolve through time?

It is true that civil wars seem to be the most political ones as the foundation of human coexistence in societies lies on civil wars, as Aeschylus' tragedy argues. It seems that it is exactly within this painful and bloody juncture, that the bonds of brotherhood are clarified. And it is precisely the mutual murder of the two brothers, in the work of Aeschylus, that becomes the foundation stone of the political body of the city. As Hannah Arendt notes, on the occasion of the murder of Abel by Cain and Remus by Romulus, «the tale spoke clearly: whatever brotherhood human beings may be capable of has grown out of fratricide, whatever political organization men may have achieved has its origin in crime». Or as David Armitage states «politics itself has always been a form of civil war».

Our intention was to emphasize the political aspect of civil wars, having always in mind that civil wars are most commonly points of global conflicts either directly or by proxies. Or the other way round: global conflicts can be seen as civil wars, as confrontations among different ideologies on a global scale. Wanting to go further into this direction we used as our theoretical tools, writings mainly by Enzo Traverso and David Armitage.

Having these ideas in mind we chose four different countries which in the recent or more distant past have gone through conflicts that can be said that they bore the characteristics of civil war, as the origin countries of the four actors and actresses that would be casted in the performance. After interviewing numerous professional actors and actresses – a procedure which was extremely interesting – our cast finally comprised Racha Baroud from Lebanon, Vedrana Bozinovic from Bosnia/Herzegovina, Albertine Itela from Democratic Republic of Congo and Giorgos Kritharas² from Greece. As it is easily understood, in order to overcome the communication difficulties that could arise from such a multilingual cast, the language of the rehearsals was the English language, as the current *lingua franca*.

All four actors and actresses from different countries during the performance shared their own stories and also the stories of others gathered through field research and thus they were transformed into narrators/mediators between the local and the global, the contemporary and the eternal. Although we included conflictual narratives from specific occasions, it is true that yet we have mostly

² Replaced by Giorgos Paterakis for the performances in Festival delle Colline Torinesi, ULR <https://www.fondazioneitpe.it/festival/thebes-a-global-civil-war/>



Fig. 1. Under Seige. Copyright: Konstantinos Zilos.

Fig. 2. Racha Baroud, Giorgos Kritharas. Copyright: Konstantinos Zilos.





Fig. 3. Giorgos Kritharas. Copyright: Konstantinos Zilos.

Fig. 4. Racha Baroud, Vedrana Bozinovic, Giorgos Kritharas. Copyright: Konstantinos Zilos.





Fig. 5. Albertine Itela. Copyright: Konstantinos Zilos.

chosen people who were collectively on the defending side, in order to raise the question of “what war is a fair war?”.

“Which processes of memory are being activated when entire societies are being faced with enormous collective and unhealed personal traumas of civil war?” “Can we narrate them on stage, using the ancient myth as a springboard in order to create a new universal narrative?” During our rehearsals – but also during our field research period – we were constantly facing those questions. By putting particular emphasis on interviews of persons who have experienced in the past such conflicts in order to create our text, we aimed to explore the reality of civil war through its impact on what is, arguably, its most sensitive aspect: individual memory; that aspect in which individual and collective identities interact to such an extent that they can be viewed as “geopolitical identities”.

However, as we reflected on an almost dystopian past, present and future perhaps, a bond of common universal citizenship and fraternity, capable of seeking a way out of today’s global inequalities, was becoming apparent to us. Might it be that out of the grim affair of a global conflict the awareness that inequality and injustice in a distant part of the planet is also our own affair can emerge? Is this awareness the only one that, at the present historical situation, could be a promise of public and common freedom?

3. Bringing Narrations on Stage

The performance, as most of our previous works, falls into the broad category of the Theatre of the Real, which in this particular case blends fiction and non-fiction in an interview-based format combining *verbatim theatre* and *theatre of experts* elements.

The text of the performance was based mainly on interviews with the members of the cast but also on field research which we did months prior to the beginning of the rehearsals. In fact, a series of interviews were conducted with people of various ages and descends (eg. Afghanistan, Syria, different parts of Greece) in order to enrich our understanding of the civil war theme and gain a kaleidoscopic perspective. Out of this material and keeping the Aeschylus' text as our spine we created a four-part performance text. Each part reflects on a specific theme of *Seven Against Thebes*: A. Under Siege, B. Homes & Exiles, C. Neighbours becoming Enemies and D. Unburied Bodies. The blending of fiction and nonfiction (Aeschylus' text and real-life stories), superimposes, in an extremely rich palimpsest, ancient Thebes and – among others – modern day south Lebanon, 1990s Serajevo, 1940s Greece, 20th/21st century Zaire/Democratic Republic of Congo and by extension, all possible lands where (civil/global) war has been taking place or might take place in a not so distant future.

The professional actors and actresses on stage not only offer their own stories but also act as performers uttering the words of others in a mixture of *theatre of experts* and *verbatim theatre* elements. On the one hand, the performers, in a monological format, act as *experts of the everyday* offering their autobiographical testimonies to an audience who witnesses before their very eyes a living body, a living archive of past and present. On the other hand, the performers rotate in the roles of interviewer and interviewee in dialogic scenes, and allow, through their bodies, a range of other voices to be heard unearthing and validating a kaleidoscopic vision of the performance's main themes.

As monologues and dialogic scenes follow one another, dispersed by the lines of the ancient text, a rich tank of memories fills the stage, just like the numerous pieces of clothing scattered all around the floor, a reminder of all lost bodies that have already disappeared or are still being displaced in each corner of the globe due to the never ending war conflicts (set and costume design: Constantinos Zamanis).

Moreover, in *Thebes – a Global Civil War* we once again employ the use of live and recorded video as a means to enhance the documentary aesthetics and support the interview-based format and additionally as a way to place a com-

ment on the mediatized world of the present day, which apart from anything else has turned war into a spectacle. As the actors and actresses perform their parts, their faces and bodies are projected live on a back screen, doubling their stage presence and handing to the audience the responsibility to choose where exactly to place their gaze. As the live and the mediatized co-exist, intimacy and distance, individuality and universality go hand in hand while issues of memory and identity are addressed. Pre-recorded material also appears in order to authenticate the various strata of the narratives (eg. photographic portraits or footage from the ruins of ancient Thebes).

To further authenticate the autobiographical nature of their narratives we decided all performers of our multicultural cast to use their own mother tongues on stage (Serbo-Croatian, Arabic, Greek and French/Lingala). This was a rather demanding task during rehearsals, since it required a great degree of concentration and aural intelligence. English, the *lingua franca* par excellence, was used in all but one dialogic scenes as well as in the choral bits opening and closing the piece. Full understanding of the words spoken in the performance is only possible by reading the surtitles projected on the screen. Multilingualism thus is seen as the perfect vehicle to foster intercultural dialogue and understanding in this age of global conflicts.

Thebes – a Global Civil War

Epilogue

RACHA: I saw lifeless bodies hung in squares.

GIORGOS: I saw women and men being whipped in the street.

VEDRANA: I saw funerals held at night, so that the planes with bombs would not kill people.

ALBERTINE: I saw cars full of armed men carrying dead bodies around the city.

RACHA: I saw war criminals being declared heroes.

VEDRANA: I saw women painting the walls of their houses as the war was approaching.

GIORGOS: I saw people committing suicide because the enemies had surrounded them.

RACHA: I saw crowded theaters while the city was being bombed.

ALBERTINE: I saw women being raped while they were going to the river to fetch water for their children.

GIORGOS: I saw men and women lining up to see a movie while all around them there was war. Men and women of all ages wanting more than anything else to get on with their lives.

VEDRANA: I saw a beauty contest being held in the ruins.

GIORGOS: I saw soldiers of opposing sides sleeping in the same tent to save themselves from the cold.

VEDRANA: I saw a young girl standing in the supermarket line wondering how many of those standing around her have killed other people?

RACHA: I saw generations of people living as prisoners in their own place.

GIORGOS: I saw marriages dissolving, couples separating because they belonged to opposing sides.

ALBERTINE: I saw people being lost forever without ever saying goodbye to their loved ones.

RACHA: I saw children having fun playing games of war, where the soil was still wet from the blood of the dead.

VEDRANA: I saw all the wars fought on the land of Thebes and I asked myself: which of them were fair wars?

4. Thebes and Epidaurus: an attempt to reinterpret the world we live in

The performance was part of the first Greek theatre showcase (Gr.A.Pe) organised by Athens Epidaurus Festival 2023, an initiative whose main objective is to interconnect the performing arts produced in Greece with international artists and institutions. *Thebes – a Global Civil War* was subsequently shown in Prizren International Theatre Festival (27.07.23) and Festival delle Colline Torinesi (19, 20.10.2024)³ and it is still touring. This fact allows the performance itself to stay in constant dialogue with the ever greater changes and tensions that keep arising globally in recent years. If when we were preparing this particular performance, we wondered “how World War III would look like”, today almost two years later we see reality surpassing many of our most ominous thoughts. It is certain that we do not know the future and we cannot predict it. It seems, however, that the texts of ancient Greek tragedies can once again become a vehicle of reinterpreting and reinvesting the world we live in with new narrations, allowing at the same time the emergence of new universal narratives on stage, in times where these tend to disappear. Greek tragedies can be a source of creating new dramaturgies of global emergency.

³ URL <https://www.efa-aei.eu/en/members/567/>; URL <https://www.fondazionetpe.it/festival/thebes-a-global-civil-war/>

Text assembled by Pantelis Flatsousis & the ensemble
 Directed by Pantelis Flatsousis
 Dramaturgy: Panayiota Konstantinou
 Set and costume design: Constantinos Zamanis
 Original musical composition: Henri Kergomard
 Video design and editing: Constantine Nisidis
 Lighting design: Christina Thanasoula
 Dramaturgy collaboration: Ioanna Lioutsia
 Sound engineer: Kostas Michopoulos
 Assistants to the director: Athena Bakoyianni, Anna Karamanidou
 Assistant to the lighting designer: Semina Papalexandropoulou
 Production managers: BEE DRAMAQUEENS / Rena Andreadaki, Zoe Mouschi
 Executive production: Spectrum
 Cast: Vedrana Bozinovic, Racha Baroud, Albertine Itela, George Kritharas
 (replaced by Giorgos Paterakis for the performances in Festival delle Colline
 Torinesi)
 With the participation of two musicians on stage / Alexandros Sioupoulis,
 Evangelia Nikolouzou
 In collaboration with scientific consultant Manos Avgerides
 A production of Athens Epidauros Festival 2023//The performance was a part
 of Gr.A.Pe, the first Greek theatre showcase
 Photos copyright: Konstantinos Zilos.

Bibliography

- ARENDR H. 1990, *On Revolution*, London.
 ARMITAGE D. 2017, *Civil Wars. A History in Ideas*, New York.
 COBELLO D. 2021, *The Actor-Document: Traits of a Poetics that Challenges the Limits Between Presence and Representation*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença» XI 2, pp. 1-22.
 DREYSSE M. and F. MALZACHER (eds.) 2008, *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, trans. D. BELASCO ROGERS, E. FORDYCE, G. GARRISON, M. HAND, S. NEW and W. SUTTCLIFFE, Berlin.
 HAUTHAL J. 2023, *Contemporary (Post-)Migrant Theatre in Belgium and the Migratory Aesthetics of Milo Rau's Theatre of the Real*, in Y. MEERZON and S. E. WILMER (eds.), *Handbook on Theatre and Migration*, London, pp. 739-750.
 LAERA M. 2023, *Language, Translation and Multilingualism*, in R. REMSHARDT and A. MANCEWICZ (eds.), *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*, London.
 LE ROY F. 2017, *The Documentary Doubles of Milo Rau & the International Institute of Political Murder*, Etcetera, 148. URL <https://e-tcetera.be/the-documentary-doubles-of-milo-rau-the-international-institute-of-political-murder/>
 LORAUX N. 2005, *La tragédie d'Athènes. La politique entre l'ombre et l'utopie*, Paris.
 MARTIN C. 2013, *Theatre of the Real*, London.
 MAZOWER M. 1998, *Dark Continent: Europe's Twentieth Century*, London.

- TRAVERSO E. 2012, *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, Paris.
- TRAVERSO E. 2007, *A feu et à sang : De la guerre civile européenne 1914-1945*, Paris.
- SOMMERSTEIN A. H. 2010, *Aeschylean Tragedy*, London.

Sitography

https://aefestival.gr/festival_events/thiva-a-global-civil-war/?lang=en
<https://www.efa-ecf.eu/en/members/567/>
<https://www.fondazioneetpe.it/festival/thebes-a-global-civil-war/>

Sotera Fornaro

La vendetta di Cassandra

Nota a *Kassandra. Eine Tragödie* di Hans Schwarz

ABSTRACT The drama *Kassandra. Eine Tragödie* by Hans Schwarz (1890-1967), written in the trenches of World War I and staged only once in 1941, presents a wholly original version of the myth of the Trojan prophetess. In this tragedy, Cassandra is a prisoner of war who succeeds in avenging her humiliated and wronged people by personally killing Agamemnon. Schwarz adapts the myth to the militaristic principles of the Nazi regime, which he shared. This Italian translation of the tragedy is offered as evidence of the deviant and propagandistic ideological reception of the Greek myth in the midst of the horrors of war.

KEYWORDS Cassandra, war, Nazism, Nazi theatre, Expressionist drama.

1. La guerra non è solo uno dei temi della tragedia greca ma anche lo scenario durante il quale la maggior parte delle tragedie greche superstiti furono rappresentate ad Atene nel V sec. a C. Tragedia greca e guerra sono legate a filo doppio sia perché molte tragedie parlano di guerra e delle sue conseguenze, anche se nei termini simbolici del racconto mitologico, sia perché il pubblico ateniese era composto in primo luogo da cittadini-soldati e veterani. Così i principi etici della guerra, come l'onore, ma anche le emozioni dell'esperienza della guerra, la paura, la pietà, l'orgoglio, ad esempio, hanno condizionato la concezione delle tragedie e anche la loro ricezione, specialmente a partire dal XX secolo, da quando cioè la guerra ha assunto dimensioni globali. La guerra nella tragedia va intesa anche come una condizione umana, che si accompagna alla violenza contro altri uomini e che causa da sempre immani sofferenze a chi è più indifeso, i bambini, i vecchi, le donne, una condizione che pure appare, a chi guardi alla storia dell'umanità, come un male necessario, ricorrente e inevitabile.

Anche per questo non ci è sembrato inutile tradurre un testo molto raro, nato durante la Prima guerra mondiale e messo in scena nel 1941, che parla, nel linguaggio mitologico, di guerra, del destino degli sconfitti e della sorte infelice dei vincitori; un testo che proponiamo a testimonianza rimossa dell'abuso della

mitologia greca sulla scena teatrale tedesca durante il nazismo: *Kassandra. Eine Tragödie* di Hans Schwarz¹.

In questo dramma, Cassandra non è la vittima innocente della violenza di Aiace e di Apollo e delle macchinazioni di Clitemnestra: è invece una prigioniera di guerra che vendica il proprio popolo umiliato e offeso, e che crede ciecamente che la guerra sia giusta se generata da amore per la patria; Cassandra non ha paura di sacrificarsi per un legame di sangue con i suoi concittadini ineludibile e che impedisce di stringere accordi con il nemico, atti di fede che a quel tempo erano stati fatti propri dalla propaganda nazista. Il dramma riscrive così il mito di Cassandra in maniera unica e faziosa.

Nella letteratura tedesca il tema di una Cassandra patriottica e revanscista inizia nel 1871 con il fluviale romanzo storico nazionalista *Deutschlands Cassandra* di Heribert Rau, ma acquisisce un senso particolarmente attuale dopo la catastrofe della Prima guerra mondiale. E proprio allora fu scritta in versi giambici la tragedia *Kassandra* di Hans Schwarz (1890-1967), rivista quasi vent'anni dopo, nel 1935, con l'introduzione degli intermezzi corali al testo originario, e messa in scena una sola volta in pieno conflitto bellico mondiale, nel 1941. Nell'ambito della presenza del teatro classico o di ispirazione classica durante gli anni del regime, il dramma di Schwarz, oggi di fatto ignoto e difficile da reperire anche nelle biblioteche, costituisce pertanto un esempio interessante di dramma antichizzante, nato in una temperie di pacifismo e di orrore per i danni della Prima guerra mondiale, poi adattato ai proclami dei nazisti e alla propaganda di guerra². Il mito, si sa, è considerato senza tempo e portatore di valori universali, e perciò in generale non deve meravigliare la ripresa di temi mitologici greci sotto la dittatura nazista, anche quando questi potevano contenere elementi di opposizione democratica: si pensi all'*Antigone* di Sofocle, che ebbe varie versioni e moltissime repliche sotto il regime³.

Tuttavia *Kassandra* di Schwarz è un dramma ambiguo: paradossalmente, non è abbastanza nazista. Anzi, il vizio di questa Cassandra pare essere quello di aver osato rifiutare il suo dio, Apollo, di non essersi sentita lusingata dal suo amore. E questo rifiuto di una obbedienza incondizionata non era contemplabile nei dodici lunghissimi anni del regime, in una Germania che aveva scelto e che osannava il suo 'dio'.

¹ Schwarz 1941. Queste pagine anticipano un più ampio lavoro a quattro mani con Raffaella Viccei sulla figura di Cassandra, dall'antichità ai giorni nostri, nella letteratura, nel teatro, nel cinema e nell'arte, in corso di stampa.

² Lo studio più completo su questa tragedia si trova nella tesi di dottorato inedita di Pereira Vinagre 2013. Per una contestualizzazione del dramma: Eppele 1996. Vedi inoltre i contributi di Gil 2000 e 2003.

³ Fornaro 2012.

2. Qualche parola sull'autore. Hans Schwarz studiò filologia classica. Scriveva ancora la tesi di dottorato sotto l'autorevole guida di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff quando si arruolò volontario per la Prima guerra mondiale, da cui tornò invalido. Divenne allora convinto sostenitore del nazionalismo e seguace di Arthur Moeller van der Bruck (1876-1925), l'autore del libro *Das Dritte Reich (Il terzo Reich)*, 1923), uno dei capisaldi teorici della rivoluzione conservatrice tedesca del primo dopoguerra, come svela lo stesso titolo. Per avvicinarsi ai nazionalsocialisti ancor prima della loro presa di potere, Schwarz fondò insieme ad altri nel 1928 la rivista *Der nahe Osten*, in cui dava alle stampe gli inediti di tono razzista e imperialista di van der Bruck. Nel primo numero della stessa rivista, Schwarz pubblica un suo lungo discorso: *Die Wiedergeburt des heroischen Menschen (La rinascita dell'uomo eroico)*, tenuto a Greifswald davanti a una platea di studenti, un'orazione nella quale aveva salutato un nuovo concetto di eroismo ispirato ai circa 7.000 giovani volontari tedeschi che caddero nella prima battaglia contro i britannici l'11 novembre 1914 vicino a Ypres, nelle Fiandre. Un episodio che fu ampiamente sfruttato dalla propaganda nazista, a partire da alcune pagine di *Mein Kampf*, per esaltare il sacrificio individuale per la patria.

Schwarz abbracciò dunque sin da subito i temi della propaganda nazista raccolti sotto le etichette di 'patria', 'sangue', 'terra', 'sacrificio' e i suoi drammi se ne fecero portavoce, avendo l'autore l'ambizione di fare carriera come scrittore e autore teatrale. Nel 1936, però, Schwarz fu condannato a un anno di prigione per omosessualità⁴. La sua carriera sembrava finita, ma il drammaturgo era un protetto di Göring poiché la sua pièce *Prinz von Preussen (Il principe di Prussia)*, messa in scena a Berlino in occasione del 46esimo compleanno di Hitler, aveva avuto come protagonista femminile l'attrice Emmy Sonnemann, che con quel dramma aveva preso congedo dalle scene per sposare Göring. Schwarz ebbe dunque un trattamento di favore nel processo, al punto che ricevette la grazia e rimase sino a Natale 1936 in un sanatorio per malattie mentali. Né gli fu poi impedito di scrivere, pubblicare, rappresentare i suoi drammi, godendo tra l'altro del favore del sovrintendente ai teatri di Berlino, il celebre Gustav Gründgens. Difficile quindi affermare che Schwarz non fosse un convinto nazionalsocialista, come ha tentato di fare lui stesso dopo la guerra contribuendo persino alla fondazione di un importante premio letterario dedicato alla pace, prima di essere tardivamente espulso dal sindacato degli scrittori tedeschi. Nemmeno la sua unica biografia rifugge

⁴ Weiß 2012.

dal giustificare le sue scelte politiche, anche perché scritta da un autore che le condivise⁵.

Sebbene Schwarz sia come drammaturgo quasi completamente dimenticato, la sua figura andrebbe forse meglio studiata nell'ambito della storia del teatro sotto il regime nazista, una storia che invero resta da scrivere anche per le difficoltà dovute alla scomparsa di gran parte del materiale documentario⁶. Oltre a *Kassandra*, Schwarz scrisse altri due drammi antichizzanti, *Pentheus* (1932) e *König Oedipus* (1941). Nella *Kassandra* fonde alcuni elementi del teatro espressionista con contenuti ideologici propri del cosiddetto Terzo Reich.

3. Nella storia del teatro nazionalsocialista si devono distinguere almeno due momenti, prima e dopo il 1936. Durante il primo periodo, dal 1933 sino ai giochi olimpici del 1936, l'estetica teatrale nazista cercò di definire la propria specificità e funzione sia rispetto al passato sia rispetto ad altri media, come la radio, e ad altre forme di spettacolo, compreso il cinema. In questi anni, il nazismo inventò una sua propria forma spettacolare, il *Thingspiel*, ispirato agli spettacoli tragici greci non nei temi ma nei luoghi che furono costruiti appositamente per ospitare questi spettacoli e che si rifacevano esplicitamente ai grandi teatri greci di Atene e di Epidauro. Negli spettacoli del *Thingspiel* un ruolo fondamentale era svolto dal coro⁷.

Dopo la grande vetrina dei giochi olimpici del 1936 dall'iconografia palesemente ispirata all'antichità greca, dopo cioè che l'immagine dei nazisti su scala mondiale e la loro estetica si erano consolidate in senso classicistico, il teatro in Germania tornò a forme e a luoghi più tradizionali rispetto a quelle del *Thingspiel*. C'è da aggiungere che questi spettacoli corali avevano un impatto emotivo intenso e rendevano incontrollabile la folla che vi partecipava, che poteva raggiungere anche le decine di migliaia di persone. Inoltre si ispiravano e continuavano a ricordare troppo da vicino le manifestazioni bolsceviche di re-performance della Rivoluzione russa: perciò furono infine proibiti. Con l'esautorazione del *Thingspiel*, il teatro nazista non volle più essere quel fenomeno di partecipazione di massa e popolare che sia era auspicato di diventare nella prima ora. Con la preparazione e poi lo scoppio della guerra, infine, anche in teatro divenne necessario propagandare l'eroismo, il culto della patria, il sacrificio individuale. La tragedia greca fu perciò utilizzata per proporre archetipi e modelli di questi contenuti che nell'attualità erano concretamente

⁵ Nostitz 1980.

⁶ Per un primo inquadramento: Fornaro 2024 e Fornaro 2023, con bibliografia.

⁷ Niven 2000.

realizzati dai soldati tedeschi che combattevano, spesso molto lontano da casa, per l'instaurazione del nuovo impero mondiale.

Schwarz adeguò alle parole d'ordine dei nazisti la sua Cassandra, inserendo nel testo dopo il 1935 gli intermezzi corali, nonostante Hitler avesse proibito sin dal 1933 qualsiasi *Sprechchor* in teatro proprio perché si trattava di un mezzo che in passato si era richiamato ai cori di protesta e rivendicazioni sociali. Ma il coro era considerato un elemento ineludibile, originario e arcaico del teatro greco⁸. Così, nella *Kassandra* di Schwarz, il coro delle donne si fa portatore di messaggi dell'ideologia nazista, specialmente l'ultimo coro, il quarto, prima del grandioso finale: lì le donne gridano che non venderanno mai il loro corpo al nemico e che saranno capaci di uccidere chi le costringerà alle loro voglie. Si tratta di un'oscura preghiera alla 'madre Notte' con cui si esprime tutto l'odio per il nemico. La scena in cui i prigionieri troiani vengono deportati, divisi per età, altezza e sesso, le vessazioni a cui i soldati greci sottopongono i vecchi, serve da monito per un pubblico memore della guerra e di nuovo in guerra al momento dell'unica rappresentazione, nel 1941. Perciò, paradossalmente, una tragedia bellicista e che vuole esaltare il sacrificio della vita per la patria finisce per contenere espliciti toni pacifisti e per ricordare quanto la guerra faccia orrore.

4. Come nel teatro espressionista, anche nella *Kassandra* di Schwarz ci sono straccioni e miserabili; tra loro si aggirano disertori e invalidi di guerra. Viene in mente la folla di accattoni, poveri e avventurieri del famoso romanzo di Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929). Il dramma di Schwarz è poi molto vicino a un'altra tragedia scritta in trincea e che risente fortemente del tono apocalittico del trauma della guerra, ossia l'*Antigone* di Walter Hasenclever, in cui compare un coro di poveri, invalidi e di donne che sono state private degli uomini e muoiono di fame⁹.

In *Kassandra*, il popolo troiano affamato vuole festeggiare finalmente la pace e crede che il cavallo di legno trovato sulla spiaggia sia un segno della resa dei Greci e un dono d'addio augurale: i Troiani rappresentano i Tedeschi stremati dalla Prima guerra mondiale e umiliati e beffati dopo la sconfitta dal trattato di Versailles (7 maggio 1919) con le sue condizioni pesantissime e ignominiose. Una delle voci del coro è un invalido di guerra, una figura che compare spesso nel teatro tedesco degli anni Venti e che vorrebbe riconoscimento da chi è sopravvissuto al conflitto e si trova invece a essere un emarginato, impossibilitato

⁸ Ioannidou 2013.

⁹ Fornaro 2013.

a provvedere a se stesso, un mezzo-uomo, un illuso che voleva essere considerato un eroe ed era invece preso in giro: questo personaggio rappresenta il proletariato ridotto in miseria dalla crisi economica del 1929 e da un'inflazione insostenibile e che in più si sentiva tradito dalla patria per la quale aveva dato un altissimo tributo nel fisico e nella mente come, per citare ancora un esempio dalla grande letteratura, il professore di ginnasio protagonista di *November 1918. Eine deutsche Revolution* (1937-1943) di Alfred Döblin. Anche nel teatro brechtiano il pacifismo viene perorato soprattutto dalle donne, dalle 'madri coraggio' private dei mariti e dei figli, donne che considerano la guerra una immane sventura dovuta alla follia degli uomini. La propaganda nazista aveva saputo parlare a quella folla di vedove, di disperati e di indigenti, aveva dato loro speranze di rinascita, di resurrezione, aveva prospettato una nuova identità in un impero tutto da costruire. Il messaggio ebbe successo anche perché si rivolgeva a chi non aveva più nulla da perdere e sperava fermamente nella possibilità di migliorare la propria vita in un regime nuovo e ordinato.

Ecuba diventa, nella letteratura degli anni Venti, un simbolo delle donne che a causa della guerra devono organizzarsi e darsi da fare assumendo anche ruoli sociali del tutto inediti. La Prima guerra mondiale, infatti, portò a un'emancipazione imprevista delle donne, costrette a lasciare le case e a esercitare mestieri, come quello dell'infermiera, che esigevano una vera e propria rivoluzione del comune senso del pudore. Così i personaggi femminili della *Kassandra* di Schwarz sono forti e operano in campi d'azione tradizionalmente maschili, perorando orgoglio nazionalista, volontà di vendetta, violenza.

Durante la Prima guerra mondiale, le donne furono più volte chiamate in causa pubblicamente come 'consigliere' degli uomini: si ricordi l'appello pacifista di Romain Rolland rivolto a tutte le donne perché convincessero gli uomini a deporre le armi, intitolato a un'altra grande eroina greca, *À l'Antigone éternelle* (1915; 1916). La Cassandra di Schwarz non si limita a profetizzare, anche se è accusata di disfattismo, e a consigliare gli uomini: si spoglia progressivamente dell'inerzia alla quale è stata condannata come sacerdotessa e dopo la sconfitta impugna in prima persona le armi, quasi a simboleggiare il coinvolgimento delle donne che diventa più attivo durante il nazionalsocialismo, con molti esempi di crudeltà (si pensi alle donne che operavano nei campi di concentramento)¹⁰.

L'identificazione del pubblico tedesco con i Troiani della tragedia doveva essere immediata. Priamo, vigliacco e incapace di vere decisioni, pronto ad accettare il falso dono dei nemici per una pace illusoria, rappresenta coloro

¹⁰ Sanna 2017.

che avevano trattato la pace di Versailles e che poi avevano fondato l'effimera Repubblica di Weimar e per questo erano considerati traditori che avevano svenduto la Germania ai nemici. Il popolo si era ubriacato alla prospettiva della pace, senza capire quanto dolore fosse nascosto nelle sue condizioni, il 'cavallo' offerto dai nemici. Solo Cassandra vede lucidamente quello che accadrà: ma la folla è volubile e Priamo un debole. Cassandra fa di tutto per avvisarlo del pericolo, ma non riesce ad ottenere nemmeno che il cavallo sia tenuto sulla spiaggia per una sola notte. Così quella notte sarà fatale: i guerrieri armati nascosti nel cavallo fanno facilmente irruzione nella città in preda all'ebbrezza dei festeggiamenti e la danno alle fiamme. I Greci, sleali, mentitori, capaci di prendere la città solo con l'inganno, rappresentavano per Schwarz, nel momento in cui scriveva la tragedia dopo la Prima guerra mondiale, i Francesi, che avevano costretto a una pace ingiusta il grande e valoroso popolo tedesco. Nella revisione della tragedia nel 1935, ai Greci vengono però attribuite anche alcune caratteristiche degli invisibili Ebrei.

Non a caso, proprio all'inizio del dramma, uno degli uomini del popolo che dall'alto delle mura di Troia sta guardando il cavallo di legno afferma che i Greci «sono fuggiti nella notte e nella nebbia» ([...] *flohen/Bei Nacht und Nebel!*). L'espressione *Nacht und Nebel*, tratta da *Das Rheingold* di Richard Wagner, servì da titolo a uno dei più famigerati decreti hitleriani che dava le istruzioni per far scomparire del tutto, nella 'notte e nella nebbia' appunto, gli oppositori del regime e gli Ebrei. Ad accomunare Troiani e Tedeschi sta la volontà di edificare un nuovo, imperituro, impero sotto un *Führer*, che ha la natura divina e veglia su tutte le umane vicende. Nel dramma di Schwarz, Hitler non compare in filigrana in alcun personaggio: è piuttosto l'onnipresente Apollo, la divinità che tutela il suo popolo e che si serve di Cassandra come di uno strumento. Ma il popolo non ascolta Cassandra e la sacerdotessa, da parte sua, non crede fermamente al dio, anzi, dubita di lui e della sua bontà. Questo è il suo vero peccato e perciò viene punita. Attraverso la figura ambigua e contraddittoria di Cassandra, il drammaturgo vuole trasmettere la necessità di un'obbedienza cieca a chi guida i destini del mondo. Cassandra non ne è capace, non fino in fondo, e paga con la vita queste sue esitazioni e questo rifiuto.

Apollo è un dio tremendo. Cassandra è stata forzata sin da bambina a divenire sua sacerdotessa; non ha scelto questa condizione. In un impietoso dialogo con l'effigie del dio, che viene quasi insultata, prima della disfatta totale, Cassandra promette al dio di darsi a lui purché offra salvezza al suo popolo. Ma è troppo tardi, Cassandra lo aveva già rifiutato e il dio non ammette ripensamenti e nemmeno che si venga a patti con il suo volere, per quanto imperscrutabile. D'altro canto, è impossibile sfuggire al dio. Il simulacro arcaico di Apollo ap-

pare come presenza muta nel tempio di Troia, dove non mostra alcun segno di accogliere le preghiere del popolo con il quale è adirato. Il dio poi si aggira come spaventoso fantasma a Micene, una volta che lì è approdata la nave di Agamennone, per ricordare a Cassandra quali siano i suoi doveri. Le forme ufficiali dei culti religiosi, dietro le quali si intravede l'atteggiamento ostile dei nazisti verso la Chiesa cattolica e verso gli Ebrei, sono guardate con sospetto e come una delle maniere per soggiogare le masse.

La parola d'ordine del dramma è vendetta. Persino un'inedita Andromaca, nel crescendo dionisiaco del compianto funebre, promette vendetta al figlio e al marito e dichiara di non voler morire prima di averla compiuta. Cassandra porta in scena tutte le virtù che devono essere possedute da un leader, virtù che le vengono direttamente da Apollo: incapacità di mentire, spirito di sacrificio, volontà di potenza e di vendetta. A un certo punto, un soldato greco la definisce *Führerin* dei Troiani¹¹. È stata Cassandra a consigliare Priamo durante la guerra; è Cassandra che riesce a imporsi su Agamennone¹². Ogni sentimento personale e ogni legame familiare passa per lei in secondo piano rispetto alla salvezza collettiva e all'onore della patria, che deve a ogni costo riscattare. Ma pur essendo l'eletta dal dio che la guida nelle sue decisioni e nelle sue previsioni, Cassandra è pur sempre una donna, insicura, fragile, pronta al tradimento. E qui Schwarz introduce il tema, suggerito anche dalla tradizione antica, di Cassandra che viene presa da smodata passione per Agamennone, dilaniata da questa attrazione fatale e dal compimento della missione che le è stata data dal dio: vendicare il suo popolo. L'amore per Agamennone costituisce dunque un intermezzo e anche una maniera che il dio ha per mettere alla prova la sua protetta, che è pur sempre una donna con desideri da donna e che, come confessa a una sua giovane ancella, volentieri avrebbe sciolto i suoi voti sacerdotali se avesse trovato l'uomo giusto.

Cassandra non è dunque una figura positiva, non è un modello. La tragedia è anzi desolante: né i Troiani né i Greci offrono esempi di come ci si deve comportare durante una guerra o di come si deve realizzare un progetto politico. Il mondo crolla sia a Troia sia in Grecia. La tragedia si chiude col sospetto e con la paura di Clitemnestra, la quale comprende che l'uccisione di Agamennone è l'inizio della rovina.

È infatti Cassandra, non Clitemnestra, a uccidere Agamennone, dopo aver rinunciato al suo amore. L'omicidio di Agamennone, allora, diventa un atto politico e non un episodio di una triste storia familiare. Agamennone è quasi

¹¹ Schwarz 1941, p. 79.

¹² Schwarz 1941, p. 80.

effeminato, non è un guerriero forte e non è un re imperioso. Cassandra da subito lo domina e si comporta lei stessa come un re, come Priamo non era stato capace di fare. «Io sto qui al posto di un Re!», grida Cassandra ad Agamennone, esigendo da lui giustizia per il suo popolo¹³. Rispetto a Cassandra, Agamennone è un imbecille, succube delle passioni, ricopre un ruolo che non voleva, ha sposato Clitemnestra solo per dovere, è pronto a cedere a ogni desiderio di Cassandra, della quale si innamora.

Se la prima parte del dramma è corale, la seconda, dal quarto atto in poi, assomiglia al melodramma: Cassandra e Agamennone sono attratti l'uno dall'altra, vivono il loro breve idillio nella nave di ritorno da Troia, infine approdano in un'isola nella quale Agamennone, con un atteggiamento da buon marito borghese, vorrebbe preparare il suo nuovo amore all'ingresso nella terra dei padri, Micene. Su quell'isola, i due trascorrono la loro unica notte d'amore. L'isola dove Cassandra si concede ad Agamennone non appartiene né a Troia né a Micene, ma si trova a metà strada tra le due città. Questa scelta richiama chiaramente la foresta di Tristano e Isotta, uno spazio fuori dalle convenzioni sociali dove l'amore può esistere senza costrizioni. L'isola diventa, così, simbolo di uno spazio intermedio in cui Cassandra può illusoriamente dimenticare di essere troiana e che il suo amato è un greco, un nemico.

Se Agamennone non viene rappresentato come un tiranno sanguinario, i suoi soldati invece saccheggiano e incendiano Troia e ne stuprano le donne. Le truppe, scontente e inferocite, eseguono atti di gratuita crudeltà: Agamennone rimbrocchia i soldati aspramente, ma solo Cassandra ha l'autorità per fermarli. Il messaggio è che bisogna sempre diffidare delle masse, manovrabili e senza freni morali, bisognose di chi le metta in ordine. Fra i Troiani e fra i Greci solo una ristretta élite è davvero degna di sopravvivere e di entrare a far parte di un regno futuro.

Questa Cassandra, dunque, unica rispetto al personaggio antico e alla sua ricezione, è sì colpevole di non essersi concessa al dio, è sì colpevole di aver amato Agamennone, ma alla fine non tradisce Apollo e con lui la fedeltà al suo popolo. Rinuncia al suo amore, alla sua libertà, alla sua stessa vita. Giunta a Micene, la vendetta di Cassandra appare persino facile perché le è stata preparata da una meno risoluta Clitemnestra, che volentieri le lascia il compito di sgozzare Agamennone e che le promette di farla ritornare a casa. Ma Cassandra non ha più una casa. Deve solo compiere la sua missione, il passato non si può correggere, quello che è perso lo è per sempre: la vendetta però deve essere portata a termine. E per questo, in un impeto di furore e di entusiasmo

¹³ Schwarz 1941, p. 81.

religioso, strappa dalle mani di Clitemnestra l'ascia, uccide Agamennone come vittima sacrificale per il suo popolo distrutto e poi si uccide: «Apollo, dio troiano, – tutto è accaduto / come hai comandato! Ti offro, o Patria, / la vittima designata! Ora sono finalmente libera!».

Cassandra con il suo sacrificio riafferma il sacro legame di sangue con il proprio popolo, superiore a qualsiasi altro legame, e la sua indissolubile fedeltà al dio, di cui il singolo deve farsi strumento rinunciando alla propria vita. Ed è così che la più bella delle figlie di Priamo diventa un'allegoria del popolo tedesco e della sua ansia di vendetta, una carnefice e non una vittima, e la sua profezia non creduta si eleva a celebrare un impero che nelle intenzioni folli di chi lo aveva costruito sarebbe stato destinato a risorgere dalle proprie ceneri e a durare per sempre.

Bibliografia

- EPPLÉ T. 1996, *Der Aufstieg der Untergangsseherin Cassandra. Zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Würzburg.
- FISCHER-LICHTE E. 2017, *Hailing a Racial Kinship: Performances of Greek Tragedies during the Third Reich*, in Ead., *Tragedy's Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*, Oxford, pp. 143-182.
- FORNARO S. 2012, *L'ora di Antigone dal nazismo agli 'anni di piombo'*, Tübingen.
- FORNARO S. (a cura di) 2013, Walter Hasenclever. *Antigone*, Milano/Udine.
- FORNARO S. 2023, *Gli Atridi di Gerhart Hauptmann*, in L. CARRARA, R. FERRI, E. MEDDA (a cura di), *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*, Venezia (Lexis Supplements XII), pp. 164-195. URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-709-8/gli-atridi-di-gerhart-hauptmann/>
- FORNARO S. 2024, *Le ambiguità dell'umanesimo nel 'Sofocle' di Heinrich Weinstock (1880-1960) tra nazismo e secondo dopoguerra*, «Hormos» XVI, pp. 434-459. URL https://www.unipa.it/dipartimenti/culturesocieta/riviste/hormos/.content/documenti/18_Fornaro_Hormos_16_2024.pdf
- GIL I. C. 2000, *Antigone and Cassandra: Gender and Nationalism in German Literature*, «Orbis Litterarum» LV, pp. 118-134.
- GIL I. C. 2003, *Atribuições do oráculo moderno, Cassandra na literatura Alemã do séc. XX*, «Máthesis» XII, pp. 261-291.
- IOANNIDOU E. 2013, *Chorus and the Vaterland: Greek Tragedy and the Ideology of Choral Performance in Inter-War Germany*, in J. BILLINGS, F. BUDELMANN, F. MACINTOSH (eds.), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford pp. 327-348.
- NIVEN W. 2000, *The birth of Nazi Drama? Thing plays*, in J. London (ed.), *Theatre under the Nazis*, Manchester-New York, pp. 54-95.
- NOSTITZ O. 1980, *Ein Preuße im Umbruch der Zeit: Hans Schwarz (1890-1967)*, Hamburg.
- PEREIRA VINAGRE S. 2013, *Cassandra: a voz de uma ideologia*, Tesi di dottorato, Lisbona.
- SANNA S. 2017, *Nazi-Täterinnen in der deutschen Literatur. Die Herausforderung des Bösen*, Lausanne.
- SCHWARZ H. 1941, *Kassandra: Eine Tragödie*, Berlin.
- WEISS V. 2012, *Moderne antimoderne. Arthur Moeller van den Bruck und der Wandel des Konservatismus*, Paderborn, pp. 271-280.

HANS SCHWARZ

Kassandra. Eine Tragödie

Cassandra. Una tragedia

PRIMO ATTO

(Sul pendio della cittadella di Troia. Una strada che passa davanti al tempio di Apollo. Assolato mezzogiorno).

Il popolo, un sacerdote

UNA DONNA

Lo vedo!

UNA SECONDA DONNA

Dov'è?

PRIMA DONNA

Eccolo! È lì!

UN UOMO

Quanto è grande!

Alto come una torre!

TERZA DONNA

Sollevami, anch'io

voglio vedere il cavallo!

Oh, è davvero gigantesco! – tutta la spiaggia brulica di gente!

SECONDO UOMO

Siamo liberi! Il popolo è libero!

Esultiamo! Viva Troia! *Heil Troia!*

(grida)

I Greci si sono arresi e sono fuggiti
nella notte e nella nebbia!

IL POPOLO

Heil! Heil!

PRIMA DONNA

La guerra è finita!

I nostri mariti sono ancora vivi!

IL POPOLO

Heil!

SECONDA DONNA

E anche i nostri figli!

PRIMO UOMO

Che la flotta greca

non ritorni mai in patria, che la tempesta

la seppellisca tra le onde, che sia decimata da malattia

e sventura, che le donne

a casa possano vendicarsi per tutto il sangue inutilmente sparso!

TERZA DONNA

Perché maledici così
il nemico? Dimmi piuttosto: dov'eri
quando il nemico portava strage proprio
alle porte della città?

PRIMA DONNA

Sì, dov'eri?
Nascosto tra le gonne di tua moglie?

SECONDA DONNA

Pure quella gli è scappata via,
si vergognava troppo di lui!

SECONDO UOMO

Guardate, trascinano
il cavallo in città!

TERZO UOMO

È immenso! Dovranno
abbattere le mura! Però, forse
dovrebbe restare lì sulla spiaggia...
Il cavallo è un danno per la città!

TERZA DONNA

E chi lo dice?

PRIMO UOMO

Cassandra!

PRIMA DONNA

Hai parlato con lei?
O sei tu a pensarla così?

SECONDA DONNA

Non ha parlato con Cassandra...

PRIMO UOMO

Le profezie di Cassandra
si sono sempre realizzate!

SECONDO UOMO

Smettila di gracchiare come una vecchia cornacchia
e calmati! Se fosse dipeso da te
e da Cassandra, a quest'ora saremmo
tutti morti e la città,
da tempo abbandonata dagli dei, sarebbe vuota

e in cenere!

TERZO UOMO

In ogni popolo c'è gente così,
che non sopporta se va tutto bene e c'è ricchezza e prosperità:
stanno sempre a veder nero,
a profetizzare catastrofi
improvvisate dal cielo.

TERZA DONNA

Silenzio! Vado sulla spiaggia
a guardare il cavallo da vicino!

TERZO UOMO

Ma non ci si può avvicinare!

SECONDA DONNA

Perché?

TERZO UOMO

Il cavallo deve essere prima
ispezionato! Un potere magico
sprigiona da quel gigante, sembra fremere,
e le sue orecchie paiono ascoltare quel che accade!

SECONDO UOMO

Quante chiacchiere! Sul dorso di quel cavallo danza la libertà!
Sarà un monumento alla vittoria
da lasciare ai nostri nipoti.

UN INVALIDO

Sei ubriaco

prima ancora d'aver bevuto! Ma certo, puoi permettertelo,
tu sei ancora tutto intero! Se ti va di lavorare
tutti ti prendono – ma noi, gli invalidi, non ci vuole nessuno,
né le donne, né gli uomini – ci odiate, e sai perché?
Vi ricordiamo com'è davvero la guerra!
E invece volete dimenticare,
e ora desiderate
un monumento alla vittoria, uno stupido cavallo
o un mucchio di pietre, o anche un grande falò, qualsiasi cosa,
basta che sia magnifica e che vi dia gloria.
Siate maledetti!

(Silenzio)

TERZA DONNA

In un giorno come oggi
si può dimenticare
e persino seppellire i propri dolori –

L'INVALIDO

Che faccia tosta!

In un giorno come questo è permesso dir bugie
al posto della verità? In preda all'esaltazione
tutti mentono, dimenticano
quel che solo ieri faceva piangere, ed ecco lo sciocco invalido,
che pensa di poter ricevere un piccolo 'grazie' dalla Patria,
ed invece è escluso dalla festa!

SECONDO UOMO

Vai da Cassandra, se non ti sta bene –
Così sarete in due a versare veleno
su qualsiasi gioia!

L'INVALIDO

Non pronunciare nemmeno
la parola 'Cassandra'.

SECONDO UOMO

No, io te lo sputo in faccia, quel nome! – forza, corri più veloce che puoi!
Ti sputiamo dietro: Cassandra! Ptu!

PRIMA DONNA

Ehi, basta, così offendi tutte le donne! Cassandra,
anche se sbagliava, aveva buone intenzioni.
Non si deve sputare su di lei!

SECONDO UOMO

Cassandra agisce come un maschio,
e si arma d'arroganza! Quando parla
prova gioia a prevedere catastrofe e rovina:
così spegne il coraggio degli uomini
e molti si arrendono prima ancora di combattere!

SECONDA DONNA

Alcuni lo fanno volentieri!

UN SACERDOTE SULLA SCALA

Sii felice, popolo di Troia,
perché sei stato salvato!

POPOLO

Siiii!

IL SACERDOTE

Gli dei

in quest'ora ci guardano con favore
e non si voltano dall'altra parte. Lì fuori sta
un cavallo di legno, forte, gigantesco,
ancora un enigma per noi e insieme
un dono di pace – inginocchiatevi con me
e lodiamo gli dei, ringraziateli e non turbateli
con i vostri litigi.

PRIMA DONNA

Vogliamo cantare.

(Una donna comincia, gli altri la seguono con stupore, perché cantano tristemente)

LA DONNA CHE CANTA

Ah, la nostra patria è andata persa,
non fossimo mai nati sventurati.

TUTTI

I nemici e il fuoco hanno distrutto le case,
ahi, patria quanto sei caduta in basso...

SECONDO UOMO

Ma siamo pazzi? Chi è che vi ha messo questo canto
in bocca?

SECONDA DONNA

La città è stregata –

PRIMO UOMO

Lei si nasconde in questo tempio – vieni fuori,
Cassandra. Abbiamo avuto un segno,
un cattivo segno! La sventura incombe su di noi!

SECONDO UOMO

Chi ha cominciato il canto?

LA DONNA CHE CANTA

Mi è venuto in mente così,
chissà mai perché...

TERZA DONNA

Cassandra ci ha corrotto il cuore.
Questo luogo fa paura
ed è buio nonostante sia giorno.

TERZO UOMO *(incitando gli altri)*

Basta con gli incubi,

la vittoria è qui proprio dove l'ultima volta Cassandra ci ha spaventato,
Cassandra, esci fuori, siamo liberi
dalla tua magia!

PRIMO UOMO (*pregando*)

Vieni fuori Cassandra,
e allontana da noi la sventura!

PRIMA DONNA

Mostrati
e rimangia la tua profezia
che Troia cadrà.

SECONDA DONNA

Dovremmo mandarla a chiamare con
un messaggero –

TERZO UOMO

Prendete lo storpio!
Astialo, tu sei l'uomo giusto
per essere messaggero del tuo popolo; devi pregare per noi
Cassandra, tua amica,
che mostri il suo volto!

PRIMO UOMO

Cosa avete da scherzare,
questo luogo è malvagio, qui non si mantiene la parola,
non si ottiene pace alcuna, la guerra fraticida
è scoppiata su questa scalinata –

IL POPOLO

Cassandra!

IL SACERDOTE

Oltraggiate la vittoria!

(In mezzo alla scala)

Dovreste inginocchiarvi
invece di gridare! Abbiate paura di dio
invece che di quella donna! non vi ha fatto niente di male
perché voi la offendiate così –

IL POPOLO

Ma sì, anche tu sei le sei amico!
– Cassandra, vieni fuori,
sciogli l'incantesimo!

IL SACERDOTE

Vi ha colpito

il malocchio! Pregate dio con me
 perché venga in soccorso. È in gioco
 la vostra vita! Inginocchiatevi con me e ringraziate il cielo che sta sopra di voi
 perché non vi cada addosso! E allontanate la sventura
 con un canto di lode, che attraversi l'aria
 con suoni divini! venite qui sugli scalini
 vicino a me e battetevi il petto –

LO STORPIO

Concedete dunque
 anche a coloro che sono stati fatti a pezzi per voi dalla guerra,
 il ringraziamento della patria! Cantate, su, cantate:
 la guerra è finita, la vittoria è grande,
 ci siamo liberati dei fastidiosi divoratori dei nostri beni,
 oh gioia!

SECONDO UOMO

Sei sacrilego!

IL SACERDOTE

Maledetti!

SECONDA DONNA

Chi può meravigliarsi
 che una donna uccida il proprio uomo
 se la guerra lo riduce in questo stato?

TERZO UOMO

Ma che dici, peccatrice –
 Perché ci fermiamo? La maledizione andrà via
 se sciogliamo il cappio che la sventura ancora
 ci stringe alla gola!

IL SACERDOTE

Venga da me
 chi cerca e vuole costruire la pace! La sventura deriva dal fatto
 che questo luogo, nel quale c'è il santuario di Apollo, a causa vostra diverrà
 un luogo di rovine
 per i vostri volgari desideri! Se il vostro cuore provasse
 ancora orgoglio, la città sarebbe libera
 da ogni contesa, voi stessi sareste sereni
 e vi amereste come fratelli.

SECONDA DONNA

Ha ragione!

TERZO UOMO (*rivolgendosi allo storpio*)

Pace!

TERZA DONNA

Pace!

IL POPOLO

Pace!

IL SACERDOTE (*pregando*)

Ascoltaci signore – (*il popolo prega con lui ad alta voce*) – ci inginocchiamo sui gradini del tempio – col cuore pieno di riconoscenza – la bocca piena di giubilo – ci inginocchiamo – ci hai salvato – ci hai regalato la vita – ci hai regalato la libertà – Apollo! Apollo! –

SECONDO UOMO

Hanno issato la bandiera sulla fortezza!

(Alcuni smettono di pregare)

IL SACERDOTE (*da solo*)

Sulla spiaggia c'è un cavallo – una maledizione oppure una benedizione – io allontano la maledizione – e allontano l'incantesimo – non ingannare il tuo popolo – (*all'unisono con il popolo*) ti ringrazieremo per generazioni e generazioni – non devi andar via – Apollo! Apollo!

SECONDO UOMO

Arriva il Re! Il Re guida un corteo in spiaggia!

(Il popolo si allontana dai gradini del tempio e si accalca per strada)

SECONDA DONNA

Si decide

se portare il cavallo in città!

PRIMO UOMO

Non rallegratevi

troppo presto, il Re non lo permetterà mai!

SECONDO UOMO

Che dici, scommettiamo?

PRIMO UOMO

Io non scommetto –

TERZA DONNA

Che coniglio che è quello lì! Attaccato alle gonne di Cassandra!

(Squilli di tromba intermittenti si avvicinano. Si sentono voci che gridano: "il Re"! Il popolo si inginocchia secondo i costumi orientali. Ai primi squilli di tromba si aprono le porte del tempio e Cassandra avanza lentamente in una veste

bianca sino al gradino più alto. Allora arriva Priamo da sinistra. Quando è già andato oltre la metà della scena, Cassandra parla. È come se un'onda travolgesse il popolo. Mentre lei parla, la folla è sempre più eccitata, si alza in piedi e si affolla intorno a Cassandra)

CASSANDRA

Solo una parola, Re.

PRIAMO

Chi è che chiama?

CASSANDRA

Io, Cassandra.

PRIAMO

Tu? Ancora tu? Parla velocemente,
ho fretta.

CASSANDRA

Perché hai fretta, signore?

PRIAMO

Non fingere!

Sai bene che sto scendendo
sulla spiaggia per prendere il cavallo.
Dì cosa vuoi, così che possa proseguire.

CASSANDRA

Vai a prendere il cavallo?

PRIAMO

Vado a prendere il cavallo.
Scusami, se non ho chiesto la tua benedizione.

CASSANDRA

Non farlo.

PRIAMO

Mi parli troppo oscuramente.
Stammi bene, i soldati e i capi aspettano,
non voglio perdermi la festa, voglio stare a capo del corteo della Vittoria
e gridare felice: Troia ha vinto!

CASSANDRA

Resta qui!

PRIAMO

Mi vuoi persino impedire di passare?

CASSANDRA

Tu resti qui e anche il cavallo resta fuori dalla città.

PRIAMO

Mi vuoi ostacolare?

CASSANDRA

Sì, con tutto il cuore!

PRIAMO

Ma guardate questa donna! Si mette contro di me!

Vuole rovinare la festa per la salvezza della patria!

CASSANDRA

La salvezza della città?? ... Perché mi fissi così?

(Alza minacciosa il braccio)

Non vai via di qui prima di avermi dato ascolto!

Il tuo popolo, il tuo povero popolo, duramente provato,

così spesso ingannato e così spesso colpito a morte,

parla attraverso me! Grida verso di te!

Il futuro toglie dal volto il velo,

ah, che orrore indefinibile lo deturpa!

Ahi Troia! Ahi! Ahi, Re Priamo!

Oh, popolo tradito! Oh, vecchio Re ingannato!

Il cavallo? Il cavallo? Oh, poveri voi,

non sentite che cresce e cresce e impazza nella città.

Abbatte le mura che mai furono espugnate,

e inarrestabile, invincibile entra

in tutte le case, nella fortezza!

Ed è così gigantesco, tanto da vedere tutto!

Occultatevi, nascondetevi! O vi troverà!

Troiani fermatevi! Fermati, Re!

Lascia che resti solo *una* notte sulla spiaggia!

Protegetevi, vi stanno ingannando!

IL POPOLO (*sconvolto*)

Cassandra!!! Re!! Priamo, ascolta!

E se ci avessero ingannato, signore?

Silenzio! Il Re fa un cenno! Vuole parlare!

PRIAMO

Non ascoltatela! Parla a vanvera, colma di invidia!

Una vanità malata la rende pazza!

E se avesse aperto la bocca solo con lo scopo

di attirare su di noi la sventura più nera?

Tutto ciò che ha profetizzato non si è realizzato,

e poiché non vede la patria morire dissanguata

le resta solo una cosa, gente: opporsi al destino
che ci vuole per sempre invincibili!
Ti metto in guardia, sacerdotessa:
già altri che si sono opposti al destino
finirono nella polvere, senza pietà.

CASSANDRA

Oh, Re, ascoltami! Guarda, non posso fare altrimenti!
Quel cavallo non deve entrare nella nostra città.
Sottovalutare il pericolo è criminale...

PRIAMO

Ma perché non può essere portato in città? Dicci almeno perché!

CASSANDRA

Re, sei forse cieco?
Credi che lì dove comandano uomini come Odisseo
si possa escogitare qualcosa di buono per Troia?
Pensate seriamente che i Greci siano così stupidi
e che davanti alla città vi abbiano messo un dono votivo,
un segno che
che la città durerà in eterno
se il cavallo entrerà nelle sue mura?
Perché costruire un cavallo tanto grande che,
se lo si vuole portare nella nostra città, bisogna abbattere un lungo tratto
delle nostre inespugnabili mura?

PRIAMO

Anch'io ho pensato dentro di me cose del genere.
Ma c'era anche un'altra voce nel mio petto.
Perché costruire un dono di legno così magnifico
solo per farlo bruciare?
Perché costruire un cavallo così gigantesco
solo per gioco? Hanno messo mano ai loro tesori più preziosi!
Credo che tu sia sincera,
ma non convincerai nessuno di noi!
Se la tua maniera di interpretare fosse corretta
allora il nemico sarebbe davvero un vecchio stupido!
Oh, no! Il Greco non è così sciocco!
Ha voluto ingannarci e distruggerci,
ma noi lo abbiamo sconfitto.
Se non fosse accaduto,
le loro astuzie sarebbero state per noi dolore.

CASSANDRA

Dove trovo i toni per calmare i cuori
 dov'è la fiaccola che rischiari la notte?
 Oh, non state lì oziosi a fissarmi!
 Ho visto per dieci anni arrivare quest'ora.
 Tutti i miei presentimenti, tutta la mia tristezza,
 riguardavano solo quel che adesso si sta avverando.
 Con la mia profezia, vi ho reso bui
 i giorni sereni, splendenti di sole,
 e oggi vi prego, abbracciandovi le ginocchia: perdono!
 Oh, non siate indifferenti, non meravigliatevi:
 qui è in gioco quel che c'è di più importante al mondo:
 qui è in gioco la patria!
 Perché dovrei trattenermi, adesso?
 Voglio mostrare il mio cuore sanguinante che trema,
 dovete credermi prima che sia troppo tardi!
 Dimenticate quanto le mie profezie vi abbiano spaventato,
 e quanto spesso vi abbia ammonito!
 Niente di quel che mi ha oppresso il cuore colmo di presentimenti
 era sbagliato, sbagliato era solo il tempo.
 Vengo nuda da voi, senza vergogna!
 Adesso non vi parla più la sacerdotessa,
 no, vi chiede ascolto il sangue del vostro sangue.
 Non chiudetevi in voi stessi, riflettete:
 quel cavallo che sta là fuori, davanti alla breccia del muro
 è tremendamente grande ed è un pericolo mortale!
 Siete ancora come ubriachi da questa mattina
 il nemico è fuggito come un ladro nella notte,
 il nemico che si vantava con orgoglio che vi avrebbe vinto!
 Oh, ritornate in voi. Popolo mio svegliati!
 Io busso alla porta della tua anima,
 lasciami entrare, il Re è accecato,
 aiutalo, torna in te, è la tua ora,
 accoglilo tra le braccia alzate,
 perché tu non faccia annegare la tua follia in un dolore selvaggio
 ancor prima che venga notte!

(Si muove forsennatamente)

Dico bene, vi commuovo, siete vinti,

non volete ciechi barcollare nella rovina,
 pensate alla crudeltà, alla violenza,
 quando vi si trascinerà come bestie da macello,
 battuti, maltrattati, e poi la terra straniera,
 quando nella solitudine di cui solo voi avrete colpa
 sentirete la nostalgia di sentire, anche solo in sogno,
 il suono così ardentemente desiderato, inaudito,
 quel suono che cristallino risuonava nei giorni dell'infanzia!
 Altre volte ho parlato così duramente, oh, dimenticatevelo!

No, non era per crudeltà,
 no, era solo amore represso
 e quell'amore ora fluisce straripando gli argini
 e bagnando le vostre rive.

Ora siamo una sola cosa, tu, popolo mio, e io,
 indagheremo con attenzione prima di decidere.
 Tutti e due fiutiamo il pericolo.

Vogliamo – come ha deciso il destino –
 morire procedendo dritti con le spade sguainate
 e non, come ubriachi, cadere nel fango,
 dove sgherri ci ammazzino mentre siamo incoscienti.

Ma tu, o Re, tu che ami il potere saldo,
 non ti farai privare del tuo trono,
 con il tuo popolo andrai in corteo sulla spiaggia,
 ti piegherai alla necessità e alla sua voce,
 che ti impone di porre la massima attenzione,
 non esitare, non indugiare,
 prendi tutti con te, anche le donne e i bambini,
 per unirsi a te in un'ora così grande, così sacra,
 per stringere a te i cuori fedeli, non tornare indietro,
 dacci un segno! Chiama a consiglio il tuo popolo!

(Silenzio profondo e minaccioso della folla, che è completamente soggiogata da Cassandra. Cassandra continua a fissare il Re. La sua indecisione mostra chiaramente che anche lui è dominato da Cassandra. Finalmente parla)

PRIAMO

Il tuo desiderio sembra motivato.
 Perciò voglio compiere tutto ciò che è opportuno
 per sciogliere l'enigma di questo dono.
 Mi fissano tanti occhi,
 quanti i cuori che hanno seguito i tuoi consigli
 e si aspettano che io faccia qualcosa...

(Un messaggero si fa strada tra la folla da destra)

MESSAGGERO

Avete già saputo quel che di orribile è accaduto?

(Tace, per rispetto del Re)

CASSANDRA

La catastrofe! Altro che vittoria!

PRIAMO

Sta zitta, Cassandra,
la gioia ti toglie quasi il respiro, donna,
quando credi di vedere la nostra rovina?

CASSANDRA

No, non la rovina – no! la fine!

PRIAMO

Sembra delirare... non datele retta!
E tu dimmi: cos'è accaduto?

MESSAGGERO

Oh Re, la notizia ti procurerà un profondo dolore.
Non farne responsabile colui che te la porta!

PRIAMO

Sta tranquillo, uomo, ho sempre saputo
distinguere perfettamente la notizia dal messaggero. Parla
fiducioso e sii certo della protezione da parte del Re!

MESSAGGERO

Allora lasciati raccontare quel che accadde sulla spiaggia.
Avevamo costruito, come ci era stato comandato,
una struttura in legno, con le ruote,
e volevamo caricarvi, con funi e palanchi,
il dono dei Danai,
per trascinarlo in breve tempo
sulla fortezza, attraverso le mura.

PRIAMO

Avete fatto bene. Così avevo comandato.

MESSAGGERO

Ma mentre eravamo tutti occupati in questa fatica,
e le zampe anteriori del gigantesco cavallo
erano già sollevate e quasi sul traino,
un mormorio si alzò tra i soldati:

i capi dei Troiani, e i principi degli alleati,
 si voltarono stupiti verso la città
 e videro che si apriva un passaggio tra la folla
 attraverso il quale un nobile vecchio, con le vesti da sacerdote,
 si avvicinava gesticolando minacciosamente:
 ‘Lacoonte’, si mormorava tra la gente.
 E allora capimmo cosa volesse il sacerdote.
 Entrò nella schiera dei soldati, si guardò intorno senza una parola,
 strappò al soldato che gli era più vicino la lancia
 e con un salto si avvicinò al traino,
 con gli occhi ardenti e la fronte corrugata:
 ‘Tradimento’, gridava, ‘non credete ai capi!
 Distruggete il cavallo, Troiani, siete stati ingannati,
 impiccate i criminali che hanno inventato la favola
 che possedere questo cavallo ci renda invincibili!
 Guardate, questo è il mio rispetto per il dono per Pallade Atena:
 tanto poco ho paura dell’ira della dea
 che io per primo alzo la mia mano
 per trapassare questo dono dell’astuzia!’
 Così disse e lanciò, con eccitazione crescente,
 la lancia straniera contro il cavallo gigantesco.
 Colpì la parte vuota. L’asta restò conficcata, tremante,
 e nel legno si sentì un cupo rimbombo.

VOCI (*piano*)

L’empio!

PRIAMO

Eppure porta le bende da sacerdote!

MESSAGGERO

Oh, terribilmente anche l’empio fu punito!

La lancia era stata appena scagliata dalla forte mano,
 e un gemito attraversava la statua lignea
 del gigantesco cavallo, un gemito che pareva sempre più forte;
 e noi, a quella vista, eravamo come paralizzati,
 le nostre voci si erano come arrugginite,
 le nostre labbra sembravano sigillate –
 Proprio allora colui che aveva osato compiere quel gesto, si fermò,
 il suo sguardo divenne vitreo, gli occhi parevano uscire dalle orbite,
 il volto si colorò di rosso scuro e parve cianotico,
 un roco balbettio venne fuori dalla sua bocca,

le mani annaspavano nell'aria,
 le vene sulla fronte sembravano sul punto di scoppiare,
 la lingua gli venne fuori come un lenzuolo,
 cadde all'indietro dal traino di legno,
 la testa grigia batté sul suolo pietroso,
 e subito ne scorre un rivolo di scuro sangue...
 Tremava, in preda a convulsioni – ed era così diverso!...
(Già verso la fine del discorso del messaggero si percepiva un cambiamento nell'u-
more del popolo. Adesso che Priamo comincia a parlare, il popolo abbandona
Cassandra e si pone tutto dalla parte del Re)
 PRIAMO *(rivolgendosi al popolo)*
 E dovrei addolorarmi? E perciò dovrei adirarmi?
 Si è trattato di una condanna a morte! La divinità stessa decide,
 schiaccia l'empio che danneggia ciò che è suo!
 Per il dio è uguale che si tratti di un Re o di un sacerdote,
 nemmeno le insegne sacerdotali rendono invulnerabili!
 Ma come osi, Cassandra, ancora turbarci?
 Il tuo monito si è dissolto come nuvola,
 la divinità stessa ha deciso come devono andare le cose
 e ha maledetto chi falsifica la sua volontà!
 Per dieci anni ci hai messo in guardia.
 Ma ora un dio strappa l'oscura catena
 con cui hai saldamente legato i nostri cuori!
 Ora la vittoria sale in alto come il sole
 e dispensa intorno splendore e scintillio.
 Tutti avete ascoltato quale processo si sia svolto,
 la morte di Laocoonte vi ha sconvolto,
 vi sentite impauriti perché anche voi avete dubitato,
 avete timore di una punizione perché avete minacciato me,
 il primo che aveva davvero capito cosa si dovesse fare.
 Che Laocoonte vi sia da esempio:
 chi farà come lui sarà annientato dal dio,
 vivrà nel terrore chi si contrapporrà al dio!
 E tuttavia so che siete profondamente scossi,
 che credete al dio e avete fiducia nel vostro Re!
 Adesso scendiamo a prendere il cavallo
 che ora è doppiamente sacro, perché protetto dal dio.
 Io stesso voglio condurlo nella fortezza, con tutto il popolo,
 tra fiaccole e canti.

La sera sarà un'unica festa!
 La notte arriverà tra rose e torce,
 scorra il vino rosso come un fiume di sangue,
 si risveglia l'inibito piacere
 e danzando busserà alle più misere capanne!
 Vi invito tutti alla festa!
 Ma tu che sei sfuggita alla punizione
 che invece colse quell'empio fanatico,
 prepara il tuo tempio per il sacrificio
 che compirò con tutti coloro che mi circondano,
 non appena sorgerà il sole sull'accampamento,
 con il cuore riconoscente.
 Seguitemi! Scendiamo!
 IL POPOLO
Heil Re Priamo!

(Giubilante, il popolo segue in corteo il Re. Cassandra resta quasi sola)

(Sipario)
Primo intermezzo corale
(Al buio davanti al sipario)

UNA VOCE
 Popolo, vieni fuori dalle case! Popolo, per strada!
 Alla spiaggia! Andiamo a prendere il cavallo!
 IL CORO
Heil, giubilo per il sacro giorno,
 che dà la libertà al nostro popolo!
 In alto i vostri cuori! Dal profondo della leggenda
 è ritornata la nostra grandezza!
 Unite i ranghi e state insieme,
 ringraziate il dio che finalmente ci dà ascolto!
 La patria non sarebbe stata già da lungo tempo in fiamme?
 Non sarebbero stati già da tempo distrutti i templi?
Heil agli dei, benevoli, salvatori,
 che ci hanno tratti alla luce dal buio!
 Fate squillare le trombe sulle torri!
 Purificate il cuore e alzate il volto!
 Noi siamo le madri, che mai si tirarono indietro

se c'era una promessa da fare al popolo!
 Noi siamo vita legatissima alla terra
 dove ora giace il nemico che ci guardava vigliaccamente!
 Noi siamo i padri! E noi siamo i figli!
 Esempio e sguardo in alto nella disciplina e nella preghiera!
 Noi siamo i guerrieri! E siamo felici!
 Grazie a noi dalle battaglie nasce la pace!
 Grande sei tu, Sole, e sacra tu, Vita,
 guarda, scendiamo in corteo alla spiaggia,
 per sollevare il prodigioso oggetto come sulle onde,
 trema e ringiovanisce la terra!
 Ma tu, che ci hai mandato quel prodigio,
 non spezzare questa luce nel mezzo del raggio!
 Proteggi e benedici noi che ne siamo accecati,
 distogli e scaccia da noi errore e dolore!

SECONDO ATTO

(Tempio di Apollo. Un lumicino sull'altare nello sfondo. Dietro, un'immagine divina arcaica. La sala è adornata a festa, ma rischiarata solo da una fiaccola. A metà destra c'è un'apertura, da cui si può vedere una notte chiara. A sinistra un grande portone. Fuori si festeggia la vittoria)

Prima scena.

(Cassandra va avanti e dietro. Il custode del tempio aspetta vicino al portone)

CASSANDRA

Non è ancora tornato? Dov'è, insomma?

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Il tuo messaggero non può essere ancora arrivato dal Re,
 figurati se è già tornato.

CASSANDRA

Avrebbe dovuto volare!

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Forse lo ha trattenuto una ragazza.
 Non dimenticare che la guerra è finita.

CASSANDRA

Oh, se lo fosse davvero!

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Ma non senti?

CASSANDRA

Il sangue mi scorre nel corpo dandomi i brividi!

Le orecchie sono piene di grida! E ascolto

con tutto il mio cuore, come se in me si svegliasse al suono di fanfare una voce che canta: guerra! E poi ancora: guerra!

E mai: pace! Ancora nell'ebbrezza della vittoria,
è guerra la soluzione per tutto ciò che è al mondo,
e guerra significa

il fumo di città incendiate, la fame
dei popoli, i lamenti degli orfani
e lo stupro delle donne!

Gli dei vi prendono parte divertiti,
anzi, si moltiplicano, mentre i popoli
non hanno nemmeno il tempo di seppellirsi a vicenda!

Non è follia adornare la casa di questi dei?

Questi nastri, questi festoni
non sono un unico e solo scherno?

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Ma non puoi mai rallegrarti?

Fuori si brinda,
si diffonde una gioia inaudita,
un'allegria che può prendere solo chi
già alla gola sentiva la mano che stava per strozzarlo –

CASSANDRA (*interrompendolo*)

La verità non albergò mai nell'ebbrezza!

La fine incombe! La catastrofe va a precipizio
accompagnata sempre dalla felicità.

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Gli dei benigni non lo permetteranno.

CASSANDRA

Gli dei benigni? Se fossero davvero benigni,
allora questo mondo da tempo sarebbe libero
della loro brama di cambiamento e di possesso.

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Mi dispiace per te.

CASSANDRA

Qui, in questo tempio, l'uomo

offre sacrifici
agli dei benevoli.
Si affanna, si affatica, ci mette tutto il cuore –
si crede amato dai suoi dei –
E se un raggio cade da una nuvola,
allora si inginocchia riconoscente e prega.
E improvvisamente, prima che l'uomo se ne accorga,
le nuvole s'addensano e il fulmine
lo colpisce – la gente urla
di dolore e rovina – e nessuna mano divina
viene loro in soccorso – tutti i sacrifici si svelano
inutili – l'altare adorno senza senso –
Colui che pregava era la vittima e il dio
stava a guardare tranquillo! Non è una sacra follia?

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Ma che parole empie ti vengono in mente?
Non ho mai sentito niente del genere venir fuori dalla tua bocca!

CASSANDRA

E se invece la pensassi così da tanto tempo? –
Tu non hai mai pensato niente di simile? – Taci?
Perdona –
Forse non dovrei metterti alla prova.
Si dice che la fede sia come una roccia.
Vorrei toccare almeno una volta questa roccia,
battere su di essa la fronte – e vinta da una
tale fede presentarmi all'altare –
Il mondo intero sarebbe di nuovo giovane e nuovo!
Un amore così ardente si sprigiona da queste corone –
Quanta fiducia vi è legata –
E domani, quando la divinità deluderà la folla,
cambierà la loro gioia in maledizione!
Così siamo noi uomini. – Credi di esser diverso?
– Le mie ancelle,
che intrecciarono questi fiori, sono scontente
perché il dio che prese i loro ornamenti
non le chiamò a danzare!
IL CUSTODE DEL TEMPIO
Non prendertela con le ancelle, signora.
Sono giovani, vogliono vivere,

ti comporti troppo severamente con loro.
Oggi le ho visto piangere di lacrime amare.

CASSANDRA

Piangono per sciocchezze
che rimpiangeranno,
quando il destino le colpirà alle spalle.
Chi piange con me? Chi mi ha creduta?

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Signora, noi crediamo al dio!

CASSANDRA

Dovete credere a me – perché il dio parla attraverso me!
Oh, quanta cattiveria sta in questo dio,
che dona una voce profetica, veritiera
e vi chiude le orecchie per non sentirla!
Non vuole che vinca la verità,
gioca con essa, gioca con me e gioca con voi.
Possiamo essere ciechi o anche vedere,
il dio ci abbandona comunque al nostro destino. (*Silenzio*)
Non hai mai sentito il desiderio
di impugnare la sferza, quando le ancelle del tempio sedevano
intente a intrecciare pazientemente i fiori?

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Ho paura per te.

CASSANDRA

Hai paura? –
Allora vattene pure tra i vicoli,
come se ti scorresse nelle vene fuoco ardente,
e ti togliesse il respiro –

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Signora!

CASSANDRA

Vammi a chiamare il messaggero! Grida al dio
di fare un miracolo, di far cambiare idea al Re
oppure di farlo morire colpito da un fulmine! (*si rivolge alla statua del dio*)
Guarda la sua statua – il sorriso fisso, inespressivo,
che gli sta sul viso, così innocuo –
Ti spaventi? – Portami qui Mirtide,
tenera ragazza. Oggi posso fare a meno di te!

(Il custode del tempio, triste, si avvia verso il fondo)

*Seconda scena
Cassandra, Mirtide*

MIRTIDE

Mi hai fatto chiamare, signora?

CASSANDRA

Sì, –

Tu, piccola scema, hai paura?

MIRTIDE

Non lo nego. Se tu avessi ragione
e dietro questi rumori già si celasse
il giorno dell'orrore? Come puoi sopportare
che fuori urlino forte? Non c'è più nessuno a Troia
che ragioni?

CASSANDRA

Non hanno nessuna colpa – E cosa posso fare io
se non metterli in guardia a modo mio?

MIRTIDE

Ma tu mi hai convinta. Io ti credo.

CASSANDRA

E perciò soffri – proprio come me –
Ma loro vivono più volentieri nell'ebbrezza
che non nella sofferenza.

MIRTIDE

Eppure soffrono anche loro.

CASSANDRA

Bambina mia...

MIRTIDE

Soffrono, ma non lo fanno.

CASSANDRA

Tu invece lo sai sin troppo bene, per colpa mia.
Sei ancora così giovane. –

MIRTIDE

Perché l'uomo non può
salvarsi anche quando sa
da cosa è minacciato? Perché siamo così ottusi
da lasciare te, con il tuo forte cuore, completamente sola?
Ci penso e ripenso, e poi il pensiero si spezza

se voglio capire, e allora resta solo il terrore. – Dunque non c'è nulla che possa salvarci? Se tu sai tutto, perché non fuggi?

CASSANDRA

Perché nessuno può fuggire –

Chi fugge il destino può al massimo cercare rifugio nel pugnale, conficcandosi nel petto.

Che cambia?

MIRTIDE

Non credi ad alcun dio?

CASSANDRA

Che strana domanda.

MIRTIDE

Per favore, dimmi

la verità! Mi uccide il dubbio

che tu non creda davvero ad Apollo...

CASSANDRA

Ogni giorno ricevo segni da lui.

MIRTIDE

Ma gli credi?

CASSANDRA

E cos'altro dovrei fare?

MIRTIDE

Tu eviti di rispondermi.

Per favore, dimmi la verità! (*Silenzio*) Dunque non gli credi?

CASSANDRA

Gli crederò quando lo vedrò... (*Silenzio*)

MIRTIDE

Allora forse tutto andrà di nuovo bene!

Se non gli credi, allora puoi sbagliare!

CASSANDRA (*parlando più con sé stessa*)

Chi non si stancherà qualche volta di credere. –

MIRTIDE

Allora una volta credevi?

CASSANDRA

Chi può vivere

se non gli crede?

MIRTIDE

Certo, io morirei...

CASSANDRA

Quel che riesco a vedere non viene da me...
Arriva, senza che lo chiami – e mi obbliga a trasformarmi
in un essere sconosciuto,
anche a me stessa. Un giorno credo,
perché sono posseduta – e forse un altro giorno, se la voce tace, potrei ingan-
narvi
e mi odio – e così anche il dio mi odia –
(*Silenzio*)

Adesso non fanno più tanto rumore.

MIRTIDE

Eppure – per me sarebbe meglio se gridassero.
Così sapremo che c'è qualcuno qui vicino.
Ma non era un grido di dolore? –

CASSANDRA

Sono ubriachi.

Ti ho confusa?

MIRTIDE

Mi batte forte il cuore –
Non so ancora tutto – tu appartieni
al dio – (*sussurando*) e dunque non lo ami?
(*Pausa*)

CASSANDRA (*anche lei piano*)

Si dice che lui ami *me*. –

Questa mi sembra una punizione.

MIRTIDE

E i tuoi voti?

CASSANDRA

Li avrei sciolti già da tempo.
Ma sinora non ne è valsa la pena per nessun uomo.

MIRTIDE

E se invece accade?

CASSANDRA

Allora sconterò la pena...

MIRTIDE

Che cosa orribile. – Hai mai visto il tuo futuro?

CASSANDRA

Sì, ho visto anche quello.

MIRTIDE

È uguale al mio?

CASSANDRA

No. –

Il tuo è un cammino luminoso nella luce.

Tu avrai figli. – Ma io –

Mi prenderà un greco, senza che io possa oppormi.

E sarò anche amata da lui.

MIRTIDE

Signora!!! – E la fine?

CASSANDRA

La vedrò solo

quando vorrà il dio.

MIRTIDE (*col volto coperto di lacrime*)

Allora tu credi! – Come mi fa felice!

Sei così buona! Coloro che dicono che sei dura e fredda non ti conoscono.

CASSANDRA

E tu mi conosci?

MIRTIDE

Come la tua anima, Signora, e ancora di più.

(*Si sente bussare*)

MIRTIDE

Ah! – – – (*corre da Cassandra*)

CASSANDRA

Non spaventarti! È solo mio padre! Finalmente!!

Apri e va! Voglio parlare con lui da sola.

(*Mirtide obbedisce malvolentieri. Apre la porta. Priamo entra, ha una corona sul capo, è un po' brillo, lo precede il messaggero di Cassandra, che è completamente ubriaco. Mirtide fugge sul fondo*)

Terza Scena.

Priamo, il messaggero e Cassandra.

PRIAMO (*inchinandosi verso il dio*):

Ti saluto Apollo. Regalaci gioia,

un cuore giovane e una pace serena. –

Mi hai fatto chiamare?

CASSANDRA (*diffidente*)

Sì, – ti ho chiamato.

PRIAMO (*pieno d'ira*)

Vedi? Son venuto subito?

Ho portato con me il tuo messaggero.

Quest'uomo se ne andava in giro, in un giorno di festa come questo,
con labbra secche e senza corona.

Noi gli abbiamo dato quel che gli mancava,
e guarda che bel risultato – Ragazzo, canta
alla sacerdotessa di Apollo un nuovo canto!

CASSANDRA

Tu, stai zitto!

PRIAMO

Tu invece canti! Io sono il Re!

CASSANDRA (*gli si mette davanti*)

Va via!

*(Il messaggero si spaventa e si allontana barcollando. Fuori si sente che comincia
a fischiare una canzone)*

PRIAMO (*irritato*)

Non capisci proprio niente di feste.

CASSANDRA

Sei tu il maestro delle feste.

PRIAMO

La sala è fantastica, adornata con l'alloro.

E i fiori brillano e profumano tutt'intorno –

Manca solo la luce, una vera, splendente luce.

(Colpisce col suo bastone il fuoco dell'altare)

Come può la gioia riempire anche il tuo cuore
se si nasconde nell'oscurità del tempio?

Fai entrare la luce! Il tempio avrà un'altra apparenza
con la musica a festa e il fulgore delle fiaccole!

Fa venire le tue ancelle, le tue ragazze
per danzare! Canta per loro
e non morire di tristezza!

E se desiderate il vino, che arrivi a fiumi,
che ecciti sempre più il desiderio!

Perché mi guardi? Cosa c'è che non va in me?

CASSANDRA

Sei ubriaco.

PRIAMO

Non sono tanto ubriaco
da farmi prendere in giro da mia figlia!
Tu mi hai fatto chiamare. – Non ci potrebbe essere gioia per la vittoria
che riuscirebbe a smuoverti.

CASSANDRA

Non mi importa di essere così diversa.

PRIAMO

Anche per te arriverà il tempo
che il tuo orgoglio si piegherà del tutto.

CASSANDRA

Temo che non vedrai quel giorno.

PRIAMO

Non ti riconoscerò più come figlia.

CASSANDRA

Lo hai già fatto quando ero bambina.

PRIAMO

Questo è il ringraziamento perché i tuoi genitori
hanno consacrato la tua vita al servizio della divinità?

CASSANDRA

Mi avete forse chiesto se ero d'accordo?

Vi siete forse preoccupati di quanto io soffrissi?

PRIAMO

Da ragazzina ti ho onorato
come nemmeno un Re lo è.

CASSANDRA

Per questo onore fui privata
di tutto ciò che rende piacevole la vita.

PRIAMO

E tu ti sei vendicata facendo la profetessa di sventura,
togliendoci ogni gusto per il futuro!

CASSANDRA

Tu hai voluto ingannare me e il dio!

Dovevo far finta di obbedire a lui
ed essere invece solo lo strumento del tuo volere!

Ma io mi sono data al dio

e sono diventata una sola cosa con lui e con la sua parola,
tanto che ho imparato a odiare la tua volontà.

PRIAMO

Il dio non è mai stato qui per te,

solo la tua sete di potere lo ha astutamente usato!

CASSANDRA

Se dici la verità, allora sappi:

ho imparato da mio padre ad aver sete di potere –

E anche l'astuzia l'ho ereditata da lui.

PRIAMO

Adesso sei tu stessa ad accusarti!

Eri la più intelligente dei miei molti figli,

ma sei sempre stata in combutta con il nemico.

CASSANDRA

Io so di un tempo quanto il tuo Consiglio ti rinnegava
e allora mi hai pregato di aiutarti!

Ma dopo cospiravi contro di me

perché tua figlia era più forte di te!

Se non ci fosse stata mia madre, sarei già morta!

PRIAMO

Sei sempre smisurata, nell'agire e nel parlare!

Svergognata, hai dimenticato chi sono?

CASSANDRA

Potessi dimenticare chi sei,

come tu dimentichi quel che sono stata per te!

Chi ti consigliò di restituire Elena?

Chi chiamò le schiere straniere nella città

per rafforzare l'esercito, quando caddero i tuoi figli

e sprofondarono nella terra i tuoi popoli

e lo Scamandro scorreva rosso di sangue?

PRIAMO

Tu mi devi amore e obbedienza.

Vuoi forse dire di averli mai provati verso di me?

CASSANDRA

Io oscillavo tra la pietà e il disprezzo.

Perché tu sei troppo debole e troppo vigliacco per credere!

Oh, io piango solo il povero popolo

suddito di un tale Re!

PRIAMO

Nelle tue mani vivrebbe forse meglio?

CASSANDRA

Io non l'avrei mai obbligato a questa guerra.

(Silenzio)

PRIAMO

Non posso pensare che tu mi abbia mandato a chiamare
ad un'ora così tarda senza motivo,
solo per insultarmi. Quindi parla!
Dimenticherò i discorsi che ci sono stati. –
Il dio ha deciso per me. Che cos'è che ti preoccupa ancora?

CASSANDRA

Oggi hai licenziato gli alleati stranieri
prima ancora che venisse sera.
Non possono essere ancora lontani da Troia,
manda dei messaggeri e richiamali indietro.

PRIAMO

Devo diventare oggetto di scherno per gli stranieri?

CASSANDRA

Basta che restino solo tre, brevi giorni,
che ci aiutino a festeggiare la vittoria –
dobbiamo essere prudenti! Da soli, siamo troppo deboli.

PRIAMO

Non vedo dove sia il pericolo che mi obblighi a dare quest'ordine.

CASSANDRA

Quando lo vedrai sarà già troppo tardi.

PRIAMO

Non mando nessun messaggero.

CASSANDRA

E allora permettimi che lo faccia io.

PRIAMO

No, lascia stare.

CASSANDRA

Oh, padre, tutto quel che ti ha offeso
con cui io ti ho molestato, lascialo da parte!
Ritorna in te! Il vino ti annebbia la testa!
Noi amiamo ciascuno a suo modo,
ma amiamo il popolo che ci ha generato!
Non ho mai espresso un desiderio,
nemmeno da bambina –
Questo è il mio primo desiderio, ascoltami!
Io voglio onorarti padre, voglio amarti,
e voglio stare vicino a te nell'ora più difficile!
Ma ascoltami ora! Non tradire il tuo popolo!

PRIAMO

Hai altro da dire? – È tutto? –

(Il fuoco sull'altare ha smesso di ardere)

Allora ti auguro di riposarti, stanotte,
così che la festa ti colga quando sarai in forma.

Ti saluterò tua madre. Stammi bene!

CASSANDRA *(lo precede e si mette davanti alla porta)*

Non mi scappi! Ti convincerò!

PRIAMO

Non ti do più ascolto!

CASSANDRA

Allora lo capirai senza ascoltarmi!

Se non mi obbedisci, chiamo
gli schiavi del Tempio e ti prendo
prigioniero. Dammi il tuo anello col sigillo!

PRIAMO *(alza il bastone)*

Ti rispetto ancora come sacerdotessa!

CASSANDRA

Il dio mi perdonerà ogni misfatto,
se ti ha ascoltato!

PRIAMO

Anche l'assassinio del padre?

CASSANDRA *(si copre il viso con tutte e due le mani).*

PRIAMO

Mi hai tradito più di quanto avresti dovuto.

Ti lascio tempo ancora fino a domani all'alba.

Non credo più che tu sia mia figlia, non so nemmeno
se tu sei una donna, domani si deciderà
dove verrai murata viva.

(Le passa davanti con passi veloci ed esce)

Quarta scena.

Cassandra da sola. Quindi Mirtide.

CASSANDRA *(guardando fisso davanti a sé, poi, come svegliandosi, tranquilla, solenne)*

Questo non lo farai. – Sarai già finito prima
che tu ti penta di quel che hai detto.

Era un addio, padre – stammi bene. (*Si copre la testa*)

MIRTIDE (*si avvicina silenziosamente*)

Sei da sola? Si è comportato male con te?

CASSANDRA

È stato come sempre – e così anche io. –

Mi ha minacciato – e tuttavia era solo

un povero vecchio che il dio ha privato della luce,

quando attraversò questa porta, quella luce che misteriosamente avvolge il corpo di ogni essere vivente.

E adesso è tutto buio.

MIRTIDE

Anche in te?

CASSANDRA

Io sono come cieca. Vieni, siediti ai miei piedi –

Sei stata nel giardino? La notte è silenziosa?

MIRTIDE

La luna ha sparso un falso scintillio d'argento dappertutto sulla terra blu.

CASSANDRA

Questo significa essere sveglia. – Ti ricordi quando una notte siamo salite sui merli delle torri, perché il silenzio profondo ci impauriva?

Aprimmo gli occhi nel buio –

non si stendeva un'ombra sul prato?

E l'alto olmo era sempre lì?

Quindi si udì un grido e ci percorse un brivido.

Era il grido di un uomo o di uno sciacallo?

Silenzio, fino a che il suono si ripetette,

e il nostro orecchio riconobbe l'animale.

Poi sulle scale dietro di noi si sentì un cigolio –

Tu ti stringesti più stretta al mio fianco

e mi fissasti piena di terrore – ma io dissi:

il legno invecchia, si lamenta,

lo si calpesta continuamente, giorno e notte.

Allora nei tuoi occhi comparve un timido sorriso

e questo sorriso mi ricompensò

di tutto quello a cui dovevo rinunciare.

MIRTIDE

Ricordi quando di notte bruciavano i roghi

intorno alle trincee vicino alle navi dei greci?
E tutto ciò dovrebbe esser passato,
svanito come fumo? – Non riesco ancora a crederlo.

CASSANDRA

Ma non era un risuonar di armi? – – Guarda fuori.

MIRTIDE (*esce e ritorna*)

Li ho visti che giravano all'angolo.

Il Re ha mandato le sue sentinelle.

CASSANDRA

Quante ne hai contate?

MIRTIDE

Sei.

Quinta scena.

Il custode del tempio, i personaggi precedenti.

CASSANDRA

Anche tu, amico mio, sei sveglio? Non sapevo che tu, così fedele,
rimanessi sveglio con me.

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Perdonami, signora, se mi presento ancora davanti a te.

Ho fatto un giro attorno al tempio,

perché si sentivano forti rumori, come se molti uomini armati
corressero giù dalla fortezza.

CASSANDRA

In quale direzione?

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Verso le porte Scee.

CASSANDRA

Erano le sentinelle, anche Mirtide le ha viste.

Puoi stare tranquillo e restare con noi.

Raccontaci della tua patria lontana,

dove sono foreste che noi non conosciamo

e dove ci sono fitte, grigie nebbie.

E tutte le donne hanno capelli d'oro.

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Lo racconterò volentieri un'altra volta.

Ora devo salire sulle torri del tempio.

MIRTIDE

Non hai fiducia in Cassandra?

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Ho un peso sul cuore.

Permettimi di uscire, devo vedere le stelle.

Ma domani sera siederò con voi

e vi canterò tutti i canti della mia patria.

CASSANDRA

Sì, devi cantare, ma non troppo a lungo.

Altrimenti la piccola Mirtide comincerà a piangere

e mi girerà intorno per tutto il giorno turbata.

(Il custode del tempio va via).

Sesta scena.

Cassandra, Mirtide.

CASSANDRA

Quell'uomo è davvero in pena.

MIRTIDE

Ti ama molto.

(Cassandra tace e si avvicina all'apertura in fondo illuminata dalla luna. Fuori si sente il suono semplice e commovente di uno strumento a fiato, che si allontana lentamente.)

MIRTIDE

Lo suona per te. È la sua canzone più bella.

(Ascoltano in silenzio. Il canto si interrompe)

CASSANDRA

Lì è caduta una stella.

MIRTIDE

Ah, se l'avessi vista!

CASSANDRA

Allora avresti potuto esprimere un desiderio.

Perché arrossisci così? Io ti ho scoperta da molto tempo.

Tu vorresti... ascolta! – Cos'è questo rumore cupo?

Settima scena.

Il custode del tempio, i personaggi precedenti.

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Signora, sulla spiaggia sta accadendo qualcosa.

CASSANDRA

Cos'era quel rumore che ho sentito?

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Non so spiegarlo. Ma ho visto tre fiaccole accendersi contemporaneamente sulla fortezza. E queste fiaccole oscillavano all'unisono, come se i Greci si dessero un segnale notturno per chiamare rinforzi dalle navi.

Cassandra. (Ferma davanti a lui, come impietrita).

IL CUSTODE DEL TEMPIO

Devo avvisare il Re? *(Si sente il richiamo di un corno)*

CASSANDRA *(sempre più agitata)*

Le sentinelle??!! Mirtide! Oh, che stupide!

(Rivolgendosi al custode del tempio.) Tradimento! Va, corri e dì tutto al Re!

Senti? questi sono i corni degli Achei!!

(Il custode del tempio va via)

Ottava scena.

Cassandra. Mirtide.

CASSANDRA

Mirtide, adesso devi correre per salvarti la vita!

Conosci la casa di Enea?

Deve, di fretta, scendere giù, andare alla breccia del muro, sino a che arriva il Re con i rinforzi.

(Mirtide va via)

Nona scena.

Cassandra da sola.

CASSANDRA

Troppo tardi! Troppo tardi! Siamo stati vergognosamente colti di sorpresa!

(Si rivolge alla statua del dio)

Oh, tremendo, hai ottenuto quel che volevi?

Solo perché io non ti ho aperto il mio cuore

ti sei avvolto nelle nubi

e per punizione mi consegna ai nemici!

Non so che cosa fai con una donna
 che si conceda a te – ti giuro,
 sarò tua, completamente tua –
 ma cambia il tuo favore e salvaci!
 Voglio amare solo te e nessun altro,
 nessun uomo mortale mi toccherà mai,
 ti darò tutta la mia fede, così come te la diedi
 quando, bambina, attraversai la soglia del tempio.
 Voglio consacrarmi a te! Salvaci!
 Ridammi il dono della verità, che già mi donasti,
 il potere della parola che viene ascoltata!
 Chiuderò così i miei occhi
 e non vedrò più la bella terra,
 ma liberaci dai nemici! – Aiuto, Apollo!

(Si sentono squilli di corno da tutte le parti. Grida e rumore di armi che si avvicina. La servitù del tempio cerca rifugio nella sala e si stringe piangendo attorno all'altare. Cassandra si avvicina all'altare.)

Tu non ci aiuti? Statua di legno, non ci aiuti?
 Tu stupido ceppo! Sei nelle mie mani!
 Ti posso gettare nella fiamma dell'altare,
 coprire di fumo il tuo trono nel cielo!
 Pretendi di essere un dio e non puoi nemmeno
 dire al destino: fermati! Adesso basta!

LE ANCELLE

Oh, dacci un segno, Febo, dacci un segno!

CASSANDRA

Che piangete a fare? Silenzio, non piagnucolate, gente da nulla!

Lasciate la mia veste! Via! Non toccatemi!

Di cosa avete paura? Cosa avete da perdere?

(Si sentono squilli di corno molto vicini. Cassandra. Getta nel fuoco dell'altare un ciocco di legno, che scoppietta luminoso.)

Più luce! Fate luce! Non dobbiamo aspettare nel buio!

Vogliamo guardarli negli occhi,
 sono curiosa di sapere se reggeranno lo sguardo.

Ah, se voi foste maschi avreste le armi!

Portate qui dei pezzi di legno. Che sia ravvivata la fiamma.

*Decima scena.**Da sinistra entrano dal portone i guerrieri greci. I personaggi precedenti.*

IL COMANDANTE DEI GRECI

Un mucchio di donne? Dividetevele tra voi.

Per quel tipo lì invece non ci sarà pietà!

La più bella è per me! Non mettetele le mani addosso!

Date un'occhiata in giro, se trovate qualcosa di valore.

E poi appiccate velocemente il fuoco!

*(Grida – maledizioni – Le donne sono trascinate in scena)*CASSANDRA *(agita un tizzone infuocato. Tutti si ritraggono. Sta improvvisamente sola di fronte al comandante. Molto calma)*

Hai ragione, greco! Appiccate il fuoco al tempio!

(Brandisce un secondo tizzone)

Vieni e abbracciami! Sono io la più bella!

*(Afferra ancora un altro tizzone ardente)*Devi tenere la sposa tra le fiamme,
se mi vuoi avere!*(Brandisce un quarto tizzone.)*

Guarda quanto fumo!

Vedi, profanatore di templi: le travi sono secche,
aspettano solo la scintilla che le faccia bruciare!*(Brandisce un quinto pezzo di legno infuocato proprio davanti al comandante)*

Vieni, su! Perché ti tiri indietro?

Siete tutti vigliacchi se a minacciarvi è una donna!

(Voci: 'il tempio brucia!' Il comandante cerca di avvicinarsi a Cassandra)

Non toccarmi, bestia selvaggia.

Il mio vestito è già in splendide fiamme!

Dovresti tenermi come una fiaccola!

Tremi? Vieni, ti voglio veder bruciare.

Sei come un fiammifero che deve essere acceso.

(Fumo denso nella sala. Cassandra avanza di alcuni passi. Il capo dei greci indietreggia sino alla rampa delle scale)

IL CAPO DEI GUERRIERI GRECI

Portatemi l'arco! La voglio trafiggere!

Sembra un gatto che mi soffia contro.

(Un soldato gli porta l'arco, prende la mira a lungo, poi abbassa l'arco perché il braccio gli trema)

Cosa guardo? Ora ti prendo...

(Voci che vengono fuori dal fumo)

Agamennone!

Undicesima scena.

(Agamennone si fa strada tra il fumo. Cassandra.

I soldati e il loro comandante si ritirano)

AGAMENNONE

Ve la prendete con una donna, canaglie? – Andatevene!

CASSANDRA *(sconvolta, sussurrando)*

E lui, padre Zeus, ecco la sua voce!

(Dal più profondo del cuore)

Stai indietro! La morte incombe su di me e su di te!

AGAMENNONE

Ma che dici, straniera? – Non essere spaventata!

Ti hanno torturata, adesso rasserenati

e seguimi, non puoi rimanere qui!

Noi greci non siamo tutti come questi qui.

Stai tremando – non riesci a camminare? – non essere orgogliosa –

Ti porterò sulle spalle, affidati a me –

CASSANDRA *(a fatica)*

Cammino da sola – sono prigioniera?

AGAMENNONE

Non ti darò a nessun altro –

Non aver paura. – *(Fa un cenno a due lancieri*

che lo hanno scortato) ti porteranno alla spiaggia. –

(Cassandra sta per andar via)

AGAMENNONE

Ferma, straniera – prima che tu vada – come ti chiami?

Così che io sappia a chi pensare,

quando mi trascinerà l'ardore della battaglia!

CASSANDRA *(nascondendo il volto)*

Io sono Cassandra.

AGAMENNONE

Che fortuna! Sei tu

Cassandra? (*Si sente il tempio che crolla*). Vieni!

(*Salta e la prende in braccio*)

(*Eccitato*) Il mondo sta crollando!

(*La porta velocemente fuori. Il tempio crolla*)

(*Sipario*)

Secondo intermezzo corale

(*al buio davanti al sipario.*)

VOCE DI UN GRECO

Vieni qui, sporca schiera,

ora è la frusta a regnare!

Chi ieri era ricco oggi è povero,

Chi ieri era libero oggi è prigioniero.

Si consegna, chi ha a cuore la vita!

Siete solo un gregge di montoni!

E chi non si arrende subito

non potrà mai implorare la grazia!

IL CORO

Non sento niente – non vedo niente –

popolo di Troia, sei stato tradito.

Il cielo ci giudica

e cancella dalle stelle le nostre imprese!

Eravamo beati, eravamo orgogliosi,

troppo presuntuosi!

Proprio quando il cuore ci scoppiava di gioia,

era già pronta la rete per catturarci!

LA VOCE DI UN GRECO

Canaglia, qui, alla mia destra!

Vi stiperò stretti stretti, sino a che implorerete!

Qui non vale né la vecchiaia né se si è una donna.

La sventura vi rende tutti uguali.

Qui c'è solo un colore: rosso!

Il rosso della fiamma e della guerra!

Il rosso del flagello e della sventura!

Il rosso della fame e della vittoria!

IL CORO

Ahimè, bambini, state indietro!
 Le vostre case crollano con un forte crepitio!
 Dove sei, dio? Dove, fortuna?
 Il mondo è solo un tintinnio di catene!

Dove sei, popolo? Dove, forza
 che mille volte abbiamo posseduto?
 Il cielo cade, si apre un abisso,
 gli uomini liberi diventano perseguitati!

Chi può vivere senza scopo?
 Eravamo ricchi, ma eravamo superbi!
 Oh, dio, ora siamo troppi, davvero troppi,
 E siamo condannati a soffrire ancora!

TERZO ATTO

(Albeggia su un sentiero che porta dalla città all'accampamento e alla spiaggia. Il suolo forma un leggero avvallamento. Donne prigioniere e vecchi vi stanno rannicchiati. In fondo e sui lati vi sono alcune sentinelle greche)

Prima scena.

Ecabe, le prigioniere, poi Cassandra. Le sentinelle.

IL CORO DELLE PRIGIONIERE

Dalle profondità della sventura,
 dall'abisso della vergogna,
 ti invochiamo, Apollo.

Dacci consiglio, dacci luce,
 risollevaci, guardaci,
 salvaci e aiutaci, Apollo!

Dacci rifugio, dacci protezione,
 Rappacificati e perdona,
 abbiamo peccato, Apollo!

E sgomina il nemico,

e libera il tuo popolo,
abbi pietà di noi, Apollo!

UNA VECCHIA

L'antico canto – non serve a nulla – inutilmente
assediate l'orecchio sordo del dio.

Tutto un grande popolo è in catene,
e chi pensa di ribellarsi, viene colpito a morte.

UN SACERDOTE

Ma cosa ti resta ancora, se non
gettarti ai piedi degli dei implorante?
Ci hanno condannato,
solo il pentimento può addolcire la loro ira.

UN VECCHIO

Non me ne intendo come te di dei,
non so quando sono nemici e quando invece mostrano pietà –
Ma i loro sublimi templi sono in cenere
proprio come le nostre povere case.

LA DONNA

Non hanno potere, gli dei greci
sono più potenti dei nostri. Perché non li abbiamo
già da tempo onorati con i sacrifici?

IL SACERDOTE

Gli dei greci sono fratelli dei nostri,
più somiglianti di gemelli.
Se incolpi gli uni,
è come se incolpassi anche gli altri.

UNA SECONDA DONNA

Fate silenzio! Non voglio sentire nulla di tutto ciò!
State ancora sin troppo bene se riuscite a litigare tra voi!
Perché non ci uccidono?

UN SECONDO VECCHIO

Oh Troia, Troia!
Patria amata. Sei stata colpita
sino a diventare un mucchio di nude pietre - Ohimè.

(Lamento degli altri)

UN TERZO VECCHIO

Non pensiamoci. Dimostriamo al nemico
che l'infelicità non ci ha fatto perdere d'animo. Cantiamo!
In ogni canto continua a vivere la patria!

(Comincia a cantare e gli altri lo seguono)

IL CORO (*malinconico, a fatica*)

Se una volta, quando eravamo giovani,
eravamo leggeri come nuvole,
allora perdonateci, dei, il nostro orgoglio!
La vostra ira umilia il cuore,
e accettiamo di soffrire,
ma non gettateci via come ferri vecchi.
Guardate, anche i più coraggiosi
tra noi sono feriti a morte per la vostra ira,
così anche voi condividerete la nostra miseria!
I vostri templi, le vostre statue cadono,
nessuna preghiera si alzerà per voi,
l'oscurità lascerà il posto al rosso dell'alba.

(Cassandra viene condotta dalla sentinella di Agamennone)

PRIMA DONNA

Arriva Cassandra!

PIÙ VOCI

Arriva Cassandra!

(Alcuni prigionieri si alzano in piedi)

ECABE (*la abbraccia*)

Figlia mia! –

Il padre giace in un lago di sangue,
e tua madre condivide il destino con te.

(Cassandra si scioglie dalle braccia di Ecabe e si siede in disparte. Si copre il capo)

SECONDA DONNA

Spunterà presto il giorno?

TERZA DONNA

Ho freddo e ho sete...

PRIMA DONNA

La luna tramontò lentamente e splendeva
luminosa nella notte, così trovarono le porte...

IL VECCHIO

Ti sbagli, fecero irruzione nella breccia del muro.

UN SECONDO VECCHIO

Sì, sì, il dono votivo – il cavallo gigantesco –
Peste colga tutti coloro che l'adoravano!

TERZO VECCHIO

Si dice che il cavallo di legno nascondeva nella pancia
uomini armati, che in silenzio salirono nella città
e spalancarono le porte!

PRIMO VECCHIO

Avete sentito questo?

Allora Cassandra aveva ragione!

SECONDA DONNA

A che serve, adesso?

PRIMO VECCHIO

Faremmo bene
a scusarci con lei.

PRIMA DONNA

Ma si è coperta col velo.

E chissà cosa le è successo durante la notte.

PRIMO VECCHIO (*rivolgendosi a una ragazza giovanissima*)

Non devi piangere, bambina – non serve a niente.

QUARTA DONNA (*piangendo*):

Il padre è morto – la madre è stata portata via –
l'ho cercata tutta la notte

sino a che mi hanno catturata e mi hanno imprigionata. –

Perché non ci hanno ucciso subito?

Che cosa vogliono ancora?

PRIMO VECCHIO

Hanno bisogno di serve.

SECONDO VECCHIO

Hanno bisogno di oro e hanno bisogno di vecchi
per i loro bambini, che tocchino loro la barba.

SECONDA DONNA

A me sembra che sia già l'alba.

QUARTA DONNA

Se almeno spirasse il vento –

forse riuscirebbe a portar via l'odore dell'incendio!

TERZA DONNA

Qualcuno mi dà un goccio d'acqua?

PRIMO VECCHIO (*a una sentinella*)

Eccoti dell'oro! Su, portale qualcosa da bere!

PRIMA DONNA

Sii gentile, amico, e portale dell'acqua,

guarda, ha i piedi ustionati!

PRIMA SENTINELLA

Ci voleva anche questa – gli altri possono saccheggiare
e noi invece vi dobbiamo servire.

SECONDA SENTINELLA

Ancora oro?

Ma siete stati già perquisiti! Su – in piedi!

(Alcuni dei prigionieri si alzano. La sentinella si avvicina loro e comincia a perquisirli)

Non vi resterà nemmeno uno straccio addosso,
se nascondete anche solo un'oncia d'oro!

Un anello? – Ma a che ti serve un anello d'oro
se farai il guardiano del bestiame? – e una collana? –

D'oro puro?! – Che te ne fai di una collana?

Chi volevi corrompere con questa?

La voglio regalare a mia moglie come *souvenir* da Troia! – – Tirate fuori
l'oro! – –

E questo lo chiami oro? Non hai niente di meglio, porco?

Per ogni monetina d'oro che ci si nasconde
verrete amputati di una parte del corpo!

PRIMA SENTINELLA

Forza, date quello che nascondete!

TERZA SENTINELLA *(con sarcasmo)*

E chi ha bambini, verranno uccisi!

I più piccoli verranno arrostiti sugli spiedi!

Sapete, vero, come si uccidono i maiali? *(si avvicina a una donna)*

QUARTA DONNA

Pietà!

SECONDA SENTINELLA

Lasciala andare! – Vieni, ci dividiamo tutto!

(Le sentinelle scompaiono nel fondo. I prigionieri si buttano di nuovo a terra.)

SECONDA DONNA

Se si riuscisse almeno a dormire...!

QUARTA DONNA

E dimenticare!

QUINTA DONNA

Io, gli occhi non li chiudo.

SESTA DONNA

Perché?

QUINTA DONNA

Il sangue – e poi le immagini – –

SETTIMA DONNA (*singhiozzando*)

I nostri figli!!!

(*Singhiozzi e flebili lamenti tra i prigionieri*)

PRIMA DONNA

Arriva un'altra deportata!

Seconda scena.

I personaggi precedenti. Andromaca viene scortata da due sentinelle.

SECONDA DONNA

Andromaca!!

MOLTE VOCI

Andromaca!!

(*I prigionieri si alzano e la salutano mentre passa*)

Ecabe (fa tre passi per andarle incontro. Le due donne restano un attimo in silenzio, l'una di fronte all'altra. Quindi Andromaca cade ai piedi di Ecabe con un lamento)

ECABE (*commossa*)

Dov'è

il tuo bambino? – – Dov'è il figlio di Ettore?

ANDROMACA (*singhiozzando*)

Morto!

(*Si alza un lamento tra i prigionieri*)

ANDROMACA

Me lo hanno strappato dal petto –

dal collo, al quale stava abbracciato –

MOLTE VOCI

Chi ha osato far questo?

ANDROMACA

Il figlio di Achille!

(*Lamenti e grande agitazione tra i prigionieri*)

Ci diede la caccia in casa e nel cortile,

per le scale e sulle mura – e lì

ci raggiunse e pretendeva –

in presenza del bambino – quel che il pudore
non permette di ripetere! – E quando gridai –
E gli urlai contro – prese il mio bambino –
E come se il bambino lo avesse colpito in faccia
lo prese per una gamba con un sorriso di scherno
e lo gettò giù, nel mare fiammeggiante!

(Lamenti e grande agitazione tra i prigionieri)

Quindi mi portò via, svenuta,
incosciente, in casa – l'animale selvaggio!! – –
Oh, madre, madre – e quando mi svegliai –
disonorata, sporcata, rovinata e stuprata –
Allora avrei voluto uccidermi – ma
gli aguzzini che aveva lasciato con me,
per sorvegliarmi, me lo impedirono
e mi legarono!! E mi spinsero passo dopo passo
sino a qui! – Perdonami, se con la mia
vicinanza ti offendo e perdona,
se vivo ancora! Ma quella canaglia vive –
e spero che la morte non mi raggiunga
prima che io abbia vendicato Ettore e il mio bambino! –
(Profonda commozione tra i prigionieri. Molte donne le baciano le mani e le vesti)

ECABE *(dopo un breve silenzio, guardando fisso davanti a sé)*

Troiani e Troiane! – – Intonate

il lamento funebre per il figlio di Ettore! – –

(I prigionieri si raccolgono attorno ad Ecabe e ad Andromaca e accompagnano le parole delle due donne con lamenti, colpendosi il petto e la terra. Cassandra resta con il capo coperto da parte, seduta)

ECABE

Qui non possiamo portare nessuna offerta ai morti
tranne le nostre lacrime, Astianatte – *(profondo sospiro)*

Sei caduto, come cadde tuo padre,

per il nostro popolo *(lamenti)*. Il sangue reale
di Priamo è morto con te! *(profondo sospiro)*

L'ultima speranza della nostra casa ha dato

la sua vita per la patria, come tutti

coloro che prima di lui sono morti! *(Lamenti)*

Ettore, figlio mio – – se odi nell'oltretomba
questo annuncio, allora alzati

e vai incontro al fanciullo che ti cerca!
 Arriva pieno d'onore, anche se noi
 possiamo celebrare il nostro lutto solo con le parole (*colpi*).
 Il suo rogo (*colpi*) fu la città (*colpi*),
 che dappertutto fuma del sangue di morti eroi! (*colpi*)
 Pregalo di perdonarci e digli:
 resterà indimenticato sino a che viviamo! (*colpi, lamenti*)
 Ma tu, Priamo, perdonami,
 amato, se ti lascio giacere
 nel tuo rosso sangue! (*colpi, lamenti*) Insepolto.
 (*Colpi*)
 Pasto per gli uccelli! (*colpi, lamenti*) Prima di sera,
 la fiamma divorerà anche le tue ossa, (*colpi*)
 e le tue ceneri, sotto le rovine, non
 saranno disturbate né dalla tempesta né dagli uomini (*battiti*).
 Riposerai
 con il tuo popolo nella gigantesca tomba comune (*colpi*),
 che porterà la tua fama attraverso i secoli! (*colpi, lamenti*)
 IL CORO (*cupò, viene fuori dai lamenti, lentamente, solennemente*)
 Dei della terra,
 Dei dell'aria,
 ascoltate il nostro pianto,
 ci strappiamo i capelli!
 Ci battiamo i petti,
 battiamo il suolo!
 Date pace al morto –
 E proteggete la sua tomba!
 ANDROMACA
 Figlio mio, Astianatte, – non posso chiuderti
 gli occhi – né intrecciarti le mani –
 (*singhiozzi, sospiri*)
 Non ho spalmato d'olio le tue giovani membra,
 non ho sparso fiori su di te – (*singhiozzi, lamenti*)
 E tuttavia ascoltami! La madre ti chiama!
 Figlio mio! Figlio mio! (*colpi, sospiri*)
 Tutta la terra con me si lamenta per il tuo assassinio (*battito di piedi, sospiri*)
 verrà il giorno che la madre ti vendicherà! (*battito di piedi, sospiri*)
 La madre va schiava in terra straniera,
 la regina deve diventare serva! (*battito di piedi, sospiri.*)

ma tu sei libero! (*battiti*) Hai respinto lontano la schiavitù! – –
 Ettore, marito mio nell'oltretomba! (*battito di piedi, grida*)
 Accompanya nostro figlio davanti al trono
 su cui siede il giudice di tutti i mondi! (*battito di piedi, grida*)
 Deve aiutare la moglie, la madre
 ad apparire un giorno davanti a voi degnamente! (*battiti, grida*)
 Con le mie lacrime, che nutrono la terra,
 cerco di avvicinarmi a voi là sotto! (*battiti, grida*)
 Con le mie grida, che sconvolgono l'aria,
 voglio implorare con voi l'oltretomba! (*battiti, urla*)
 Ascoltate i miei lamenti! (*battiti, urla*). Non lasciatemi sola!
 IL CORO (*con calpestio e grida prolungate, più velocemente, più selvaggiamente*)
 Dei della terra,
 Dei dell'aria,
 ascoltate il nostro pianto,
 ci strappiamo i capelli!
 Ci battiamo i petti, colpiamo il suolo!
 Date pace al morto –
 Proteggete la sua tomba!
 (*Silenzio. I prigionieri cadono tutti assieme*)
 ECABE
 Cassandra, non vuoi implorare gli dei
 perché diano alla nostra maledizione ancora più forza?
 Perché ti copri col velo e taci?
 PRIMA SENTINELLA
 Chi è la vecchia con il grande velo?
 TERZA SENTINELLA
 Si è legata i capelli – e si vergogna.
 È la Regina.
 PRIMA SENTINELLA
 È lei Ecabe?
 E chi se la piglia come amante?
 A me piacerebbe di più la figlia.
 TERZA DONNA
 Nessuno mi dà una goccia d'acqua?
 ECABE
 Hai tanto dolore? Fanno male i piedi feriti?
 Ah, se servisse, vi piangerei sopra!

PRIMA DONNA

Cassandra, dicci cosa ci aspetta!

SECONDA DONNA

Parlami!

PRIMO VECCHIO

Consolaci!

QUARTA DONNA

Cassandra, è viva mia madre?

Ci ritroveremo?

MOLTE VOCI

Cassandra, parla! Scopri il volto!

(I prigionieri si accalcano attorno a Cassandra con le mani alzate)

CASSANDRA *(si alza lentamente, scopre il volto)*

Care – povere – donne –

PRIMO UOMO

Silenzio, sta parlando!

PRIMA DONNA

Ti imploriamo, abbi pietà di noi,
siamo nella sventura! Dicci cosa fare!

CASSANDRA

Per quanto so – non c'è una via d'uscita.

(inquietudine tra i prigionieri)

ECABE *(seriamente)*

Neanche se tu preghi con noi, figlia?

Allora *avresti dovuto* trovare qualcosa che ci consolasse!

LE DONNE

Oh, trova qualcosa!

CASSANDRA *(a Ecabe)*

Parla tu a posto mio!

ECABE

Dalla mia bocca non uscirà mai nulla di violento.

PRIMA SENTINELLA

Sono proprio curioso di sapere che dirà.

CASSANDRA *(come se si raccogliesse in sé stessa – tormentata)*

Vedo addensarsi le nuvole – nuvole bianche –

la campagna è silenziosa – lentamente tramonta il sole –

QUARTA DONNA

È una terra straniera?

CASSANDRA

Sì – straniera e silenziosa –

Così silenziosa come si crede che siano i campi elisi –
risparmiata dal fuoco e dal sangue – cullata dalla pace –

SECONDA DONNA

Ci sono esseri umani lì? – E sono buoni con noi?

CASSANDRA

Sì, vedo persone che chiacchierano davanti alle case –

Alla fonte un bambino gioca con pietre colorate –

Una donna si avvicina con un secchio vuoto,
assomiglia a una di voi –

MOLTE DONNE INSIEME

A chi si assomiglia? A me?

CASSANDRA (*con gli occhi chiusi, tenendo teso in avanti il braccio*)

Credo: a te! – – – (*scuotendosi*) Lasciatemi!

Non posso mentire!

Non ho visto niente! Niente di tutto ciò! Cercate consolazione
dai vostri dei! – Cercate nei vostri sogni –!

Davanti agli occhi mi ondeggia ora un drappo rosso –

Non so di felicità alcuna per voi e per me! –

QUARTA DONNA

Non può confortarci!

(Grande inquietudine tra i prigionieri)

SETTIMA DONNA

Ma dovrebbe parlare!

Voglio sapere dei miei due figli!

PRIMO VECCHIO

Cosa è che tiene così stretto in mano?

PRIMA DONNA

La scarpa di un bambino, l'unica cosa che le resta.

Terza scena.

I personaggi precedenti. Un messaggero.

IL MESSAGGERO

Vi porto gli ordini del Re Agamennone:

Il consiglio dei principi vuole che siate raccolti qui –
eccetto le donne della casa reale –

Dividetevi per età, altezza e sesso!
Le donne della casa reale devono invece essere portate alla spiaggia.

(Lamenti tra i prigionieri)

PRIMA GUARDIA
Agli ordini. Arriviamo.

(Il messaggero va via)

*Quarta scena.
I personaggi precedenti.*

PRIMA GUARDIA
Ecco com'è costui. – Prima era uno stalliere,
qualche volta elemosinava un tozzo di pane,
ed era riconoscente se non era ammuffito –
Adesso sembra non conoscerci più!

SECONDA GUARDIA
Oggi lui – domani io. –
Forza – alzatevi da terra, veloci!
Avete dormito e sbadigliato abbastanza!

(Intanto colpisce)

Vi volete sbrigare? Pensate
che vi aspetteremo? Avanti!

(Ad un vecchio e a una giovane donna)

Voi – dividetevi!
QUARTO VECCHIO
Non ci separare!

SECONDA GUARDIA
Hai qualche altro desiderio? Separatevi, ho detto!

(Lamenti dei prigionieri)

PRIMA GUARDIA *(alla terza e alla quarta)*
Aiutatemi a dividere queste bestie! –
Le donne qui, sulla parte più alta!
A due a due! Gli uomini dietro –
Anche loro a due a due! I più alti vanno dietro!

(Al primo vecchio)

Che vuoi qui? Non hai sentito?
 Devi metterti dietro, in fila!
 Che vuoi qui dalle donne, vecchio porco?

(Lo colpisce)

CASSANDRA

Perché picchi questo vecchio?

TERZA GUARDIA

Che te ne importa?

CASSANDRA

Tu, volgare servo! - nessuno ha ordinato
 di colpire e maltrattare la gente!

(I prigionieri assentono)

TERZA GUARDIA

Guarda, guarda – si dovrebbe dire: ‘per favore...’

Noi siamo i vincitori – voi i nostri schiavi!

Non abbiamo tempo da perdere!

CASSANDRA

Guai a te!

(I prigionieri escono dalla fila e si raccolgono attorno a Cassandra)

TERZA GUARDIA

Credi di non poter essere bastonata

solo perché sei una favorita del Re?

Qui io non faccio distinzioni!

(La afferra)

CASSANDRA *(lo respinge)*

Vigliacco!

(Grida tra i prigionieri)

Giù le mani!

PRIMO VECCHIO *(mettendosi di mezzo)*

Non toccarla!!!

È la figlia del Re!

TERZA SENTINELLA *(mentre le altre guardie si avvicinano minacciose)*

Vecchio cane!

Abbai ancora?

(Lo bastona. Cassandra lo protegge. I prigionieri si accalcano fitti attorno a lei, Ecabe e Andromaca)

ECABE

Volete combattere con un pugno di donne?

ANDROMACA

Giù le mani dal vecchio, se ti sta a cuore la vita!

PRIMA SENTINELLA *(indicando Cassandra)*

È lei che ha la colpa! Lei lo ha aizzato!

ANDROMACA

Perché sopportiamo che parliate ancora?

Pensate che abbiamo paura delle vostre lance?

PRIMA SENTINELLA

Insomma! Basta, adesso!

IL SACERDOTE *(mentre i prigionieri si radunano minacciosi)*

Saccheggiare, bruciare, uccidere.

Questo siete capaci di fare – E colpire i vecchi!

eppure guardate, hanno paura!

QUARTA DONNA

E strangolare i bambini.

(Vola una pietra)

IL SACERDOTE

Lanciate le pietre, lapidateli come bestie selvagge!

PRIMA DONNA

Sì, lapidateli!

TUTTI

Vendetta! Lapidateli!

Quinta scena.

Agamennone con le sentinelle. I personaggi precedenti.

AGAMENNONE

Che sta succedendo qui?

PRIMA SENTINELLA

Non vogliono obbedire,

è quella lì è il loro capo!

AGAMENNONE

Cassandra, dice il vero?

ECABE

Avanti, parla!

CASSANDRA

Dimmi – È vero che tu, da vincitore, hai ordinato di aggredire donne e bambini?

AGAMENNONE

Chi ha fatto ciò?

CASSANDRA

Quello lì che mi accusa.

AGAMENNONE

E con cosa?

CASSANDRA

Con la sua lancia.

AGAMENNONE

Ti ha colpito?

CASSANDRA

Ha colpito questo vecchio qui. – Chiedo che sia punito.

SECONDA SENTINELLA

Ha opposto resistenza, Signore.

CASSANDRA

Tu menti, ragazzo!

Guardati bene attorno, Agamennone, e dimmi se questo mucchio di persone ferite, umiliate può pensare di resistere.

Ai tuoi soldati manca la pazienza.

Li hai scelti male per questo servizio.

AGAMENNONE

Mi dispiace.

CASSANDRA

Perché lo chiedo?

Mio padre è caduto, i fratelli sono stati uccisi –

Io sto qui al posto di un Re!

Voglio giustizia! Esigo che sia punito!

AGAMENNONE

Non dimenticare che sei prigioniera di guerra.

CASSANDRA

Non esigo niente da te che contraddica questo dato di fatto, non voglio che sia punito perché ha picchiato un vecchio – no, ma perché ha sporcato il tuo onore,

lo accuso come tuo servitore!

AGAMENNONE

Tanto afflitti e totalmente distrutti
non sembrano questi qui che volevano lapidare i soldati.

CASSANDRA (*resta in silenzio*)

AGAMENNONE

Guarda, Cassandra – la superbia con cui termina una guerra del genere
facilmente degenera in uomini così –
anch'io mi sento come cambiato
per la gioia di aver vinto.

Dieci anni accumulano anche amarezze,
che ci si augura di sfogare sulle vittime.

CASSANDRA

Questo è vero – – Dieci anni accumulano amarezze!

Noi abbiamo resistito per dieci anni!

AGAMENNONE

Non volevo con ciò ferirti.

Per me è importante che tu mi venga incontro liberamente.

CASSANDRA

Io non mercanteggio. Voglio solo che ci sia una punizione.

AGAMENNONE

E quale?

CASSANDRA

Sono prigioniera di guerra, non spetta a me decidere.

ECABE (*Dopo un breve silenzio*)

Forse darai più ascolto ad una vecchia, Agamennone.

AGAMENNONE

Chi sei?

ECABE

Sua madre.

AGAMENNONE (*con rispetto*)

Ecabe!

ECABE

La guardia voleva aggredirla.

AGAMENNONE

L'hanno minacciata?

ECABE

L'hanno aggredita.

AGAMENNONE

Mi puoi mostrare chi è che ha commesso il fatto?

ECABE (*indicando la seconda guardia*)

Quello lì.

SECONDA GUARDIA (*assentendo*)

Ha pronunciato delle pesanti offese, mio Signore!

ECABE

Perché ha maltrattato senza motivo il vecchio!

Cassandra voleva proteggerlo. C'è da meravigliarsi se il popolo si raccoglie attorno alla sua Principessa?

AGAMENNONE

Ti ringrazio. – (*Alla seconda guardia*). Cosa ti avevo ordinato? –

SECONDA GUARDIA

Perdona. È accaduto tutto così in fretta.

AGAMENNONE

È accaduto tutto così in fretta? (*Lo colpisce*)

Questo succede a chiunque non

segua alla lettera i miei ordini! Portatelo via! – E tu, Menandro,

fai la guardia alle donne e accompagnale

sino alla mia tenda. Che nessuno si avvicini loro,

e tutti le rispettino! –.

Allora, mi sono comportato bene? cosa mi dici Cassandra?

CASSANDRA (*Sussurrando, confusa*)

Se non sei sicuro di aver agito bene,

non sarò io a dirti che hai fatto bene.

AGAMENNONE

Non hai da dirmi niente di più?

CASSANDRA (*esitante*)

Sì – ho una preghiera.

AGAMENNONE

Se si può esaudire...

CASSANDRA

Oh, non riguarda me!

Chiedo solo un bicchiere d'acqua

perché quel povero essere malato

non muoia tra i tormenti.

(*Agamennone fa un cenno ad una ad una guardia, che porta l'acqua*)

CASSANDRA (*accarezzando la donna*)

Ti ringrazio, Signore,
perché hai avuto pietà della sua grande sventura.

(*Rivolgendosi alla malata*)

Ora non durerà più a lungo,
poi ti cureranno e ti salveranno. –
Il Signore lo permetterà – è buono con te,
non vuole che tu soffra. – (*Ad Agamennone*) Guarda,
piange.
Piange di gioia – sono lacrime rare.

AGAMENNONE

Ti ringrazio per le belle parole.

CASSANDRA

Ti ho solo ringraziato da parte di quella donna malata.

AGAMENNONE

E tu invece non provi niente per me?

CASSANDRA (*insicura*)

Niente che mi renda in debito con te.

(*Si studiano reciprocamente. Quindi Agamennone distoglie
lo sguardo da quello di Cassandra*)

AGAMENNONE

È ormai giorno. Devo andare al Consiglio dei principi.
Partiremo presto – quindi tenetevi pronti.
E non aver paura che ci dividano, Cassandra.
Ti prendo sulla mia nave.

(*Va via con la scorta*)

Sesta scena.

(*Alba silenziosa. I prigionieri si preparano per andar via. Non fanno più resistenza, si avvicinano ad Ecabe e a Cassandra, così come ad Andromaca, prendendo congedo. Cassandra prende improvvisamente la parola*)

CASSANDRA

Ascoltatemi amici – ancora un'ultima volta.
Il mio cuore straripa – non ho più parole –
Vorrei dire a ciascuno di voi qualcosa di amorevole,
che possa portare con sé in terra straniera

e che illumini le sue ore oscure...
 Ci separiamo, cari. Chi vuol prender congedo
 e desidera non esser mai dimenticato,
 costruisca un altare
 su cui giorno e notte arda un fuoco silenzioso. –
 Guardate come l'aurea sfera sale nel cielo –
 splende su molte vite distrutte –
 Ma si levano anche le allodole, lì dove abita la pace,
 dai pieni solchi del grano che verdeggia,
 e innalzano un canto al sole.
 E le donne vanno sorridenti alle stalle
 e pensano ancora ai sogni di questa notte.
 Tutto ciò non rassicura e consola?
 Durerà fino a sera ed è un lungo giorno.
 Nessun cuore è tanto privo di radici, nessun cuore così povero
 che non possa trovare altrove una patria!
 C'è una felicità che si rivela anche nelle lacrime.
 Il saccheggio rovinoso e la profanazione dei templi
 non son fatti che accadono ogni giorno,
 dagli assassini nasceranno nuovi padri
 e le mani rovinose nuovamente afferreranno l'aratro –
 La terra straniera può anche separare, può anche separarvi –
 E se vi si separa da quel a cui più strettamente siete legati,
 cercate un nuovo legame – lo troverete,
 l'amore supera la morte.
 Oh, possiate dispensare tanto amore
 sul vostro cammino, l'amore è come il sole della patria!
 Dissetatevi a sazietà ancora a questa luce,
 che altrove non brilla così aurea e calda
 come su questa costa lambita dall'azzurro!
 Conservate il suo splendore nei vostri cuori!
 Stai bene, popolo mio. Saremo a lungo separati.
 Ma poi arriverà l'amore e in poco tempo
 unirà i nostri cuori come mai!
 Vi ringrazio, cari! Buon viaggio!

Settima scena.

Cassandra, Andromaca, Ecabe, le loro guardie.

CASSANDRA

Si saranno consolati? – Ne dubiti, madre?

ANDROMACA (*parlando al posto di Ecabe che tace*)

Anche tu sei stata dubbiosa a lungo...

CASSANDRA

Ma quel che è accaduto mi ha travolto, mi ha trascinato. –

Lui mi sembra diverso da quel che avevamo pensato. –

Non credi, madre? – (*Ecabe tace. Cassandra si rivolge alla sentinella*)

Fai come ti ha ordinato!

(*Abbracciando la madre mentre va via, piangendo*)

Ora arriva il momento peggiore, madre –

ECABE (*con dignità*)

Niente per noi è difficile.

Tu sei una Troiana. E questo basta.

(*Sipario.*)

*Terzo intermezzo corale
(nella penombra del sipario)*

UNA DONNA

O nostalgia, tu che fuggi coloro che sono felici,
quanto vicina sei a coloro che sono soggiogati.
Come tremi, non appena vedi chi si inginocchia,
e allora svegli il cuore per dire che ci sei.

O nostalgia – tu, che non ti separi da nulla,
come tutto ciò che la notte ha sepolto,
quanto sei bella, se un popolo ti conosce!
Quanto bisogna aver lasciato dietro di sé!

IL CORO

Ah, la nostra patria è da tempo perduta,
miseri noi, non fossimo mai nati!
I nemici e il fuoco hanno distrutto i palazzi!
Ahimè, Troia, quanto sei caduta in basso!

Guai a quel popolo che si è reso tanto colpevole
da sopportare i lividi della schiavitù!
I suoi costumi stranieri e i suoi dei stranieri
saranno scherniti dagli altri popoli!

Potessi ancora vedere la patria tra le lacrime,
e andare ancora una volta per le sue vie,
avrei preferito restare lì come un mendicante
che salvarmi ricco in terra straniera!

Terra, vorrei sprofondare in te,
sacre fonti, vorrei bere da voi!
Se di notte non splendessero anche su di voi le stelle,
moriremmo senza forze per il respiro della terra straniera!

Che tu a lungo stia bene! Ché noi distruggeremo
chi ancora vuole conoscere tremando il suo destino!
Tutto diventerà nostalgia e vagherà lontano!
Chi ci vuole preparare l'accampamento per la morte?

Ma voi, dei che siete nei boschi e nei ruscelli!
Siete oltraggiati! Ci vendicherete!
Sacrifici e preghiere non vi devono acquietare,
sino a che non puniate chi oggi ci distrugge!

Guai al vincitore! Nel peccato e nell'empietà
Il cielo gli cade addosso con fiamme e fuoco!
Non dormire, popolo, nella sventura, ma svegliati!
Alata apparirà un giorno anche la vendetta!

QUARTO ATTO

Su un'isola rocciosa.

Da una gola si vede sullo sfondo il mare aperto.

Prima scena.

Agamennone, Cassandra, Mirtide, guerrieri greci.

AGAMENNONE

Approdo qui con te – sai perché?
Diventi rossa, Cassandra? L'amore è silenzioso,
possiede una commovente violenza. La sua magia riempie il cuore
di suoni, e nessuna parola
ci sconvolge quanto un solo sguardo.
Io approdo qui con te – non dimenticare,
puoi dir di sì o di no.

Io sono felice solo se anche tu lo sei.
 Hai abbandonato a me durante una lunga traversata in mare
 le mani fredde, tranquille,
 ma non hai ricambiato il mio abbraccio,
 eppure non ti sei nemmeno difesa – ti ringrazio.

(Ai soldati)

Andiamo a prendere tappeti e coperte
 e montiamo le tende sulle rocce,
 così che, quando la notte calerà dal mare,
 resteremo del tutto nascosti – *(A Cassandra)* – Abbi pazienza. –
 sei in un piccolo regno,
 dove tutti seguiranno un tuo cenno, se vuoi,
 io depongo ai tuoi piedi
 scudo e corona e non li riprenderò
 sino a che anch'io posso rendere beato il tuo cuore
 come tu rendi il mio. –
 Mentre sarò assente, e ti sognerò sino
 a stasera, lasciati cullare nostalgica
 dalle ombre e illuminare con fiducia dalla prima stella,
 attendendo solo che venga notte. –
 Consolati nella tua solitudine,
 tornerò presto da te, non sono
 mai stato attaccato alla vita come adesso,
 quando potrei sacrificarla per te in ogni momento.

*(Va via. Resta solo un soldato come sentinella.
 Cassandra si siede su una roccia).*

CASSANDRA *(al soldato)*

Come si chiama la moglie del re?

IL SOLDATO

Clitemnestra.

sorella di Elena, figlia di Leda,
 che una volta rese felice l'amore di Apollo.

CASSANDRA

Vedi, Mirtide, come mi accerchia?
 Ovunque mi giri, Apollo inesorabile
 mi perseguita e non mi abbandona nemmeno in questa solitudine rocciosa,
 dove nessuno ancora ha compiuto sacrifici per lui!

A che serve, che io mi ribelli
 e faccia finta di non sapere che lui è qui! Lui mi punisce se mento!
 Da quando Troia è caduta, lui è così vicino
 che manca solo la sua ombra, per toccarlo.
 Apollo, mi ascolti? Non voglio più essere l'ostaggio
 della tua oscura voce!

Voglio dimenticare! Tutto! Meglio dormire
 ed eternamente dormire che svegliarsi in tua presenza,
 e nel tuo sguardo cogliere il destino
 che mi pietrificherà! – Ah, cara Mirtide,
 se io non sapessi che quel soldato lì
 è un greco – mi nasconderei
 il viso nel mantello, perché guarda
 fisso proprio come il dio.

MIRTIDE (*va dal soldato*)

Ti prego, sebbene non mi sia concesso chiedertelo,
 puoi allontanarti?

La signora si tranquillizzerà un pochino
 (*Il soldato va silenziosamente sullo sfondo e poi di mette da parte, fuori dalla
 vista degli spettatori*).

Tu parli nella febbre, signora. Vieni, raffredderò
 con le mie mani la tua fronte bollente.

Vado a prenderti dell'acqua?

CASSANDRA

Resta con me.

Passerà.

MIRTIDE

Riprenditi. –

Ah, adesso posso finalmente ridarti
 ciò che tanto spesso mi hai dato!

Finalmente sei tornata a me! Oh, quanto piansi a dritto,
 quando capii che eri tu, colei che Agamennone desiderava,
 e quando ti rividi sulla nave!

Tacqui per non mostrare agli altri
 quanto forte battesse il mio cuore!

Ah, amatissima signora, anche se siamo nella sventura
 siamo però insieme...

CASSANDRA

Ma non sei già innamorata

dell'auriga di Agamennone?

MIRTIDE (*apertamente, anche se con un po' di senso di colpa*)

Non gliel'ho mai detto, né lui a me

– come posso non amarlo?

Non ha una moglie a casa, ha raccontato,

e mi libererà non appena gli partorirò un figlio!

CASSANDRA (*senza tono di rimprovero – indagatrice*)

E non ti vergogni?

MIRTIDE

Perché? – Io non sento nient'altro che riconoscenza.

Non ho mai conosciuto la libertà,

non ho mai neppure sognato di diventare libera – anche a Troia

ero una straniera, se non ci fossi stata tu.

Mi hanno rapito quando ero bambina. –

Perché dovrei vergognarmi? – Se fossi

una Troiana...

CASSANDRA

Dove sarà mia madre –?

Mi manca, Mirtide.

MIRTIDE

Non arrabbiarti

se ti faccio una domanda! – Perché reprimi così crudelmente

quel che certamente senti,

tanto che ogni tuo gesto sembra cambiato?

CASSANDRA

Ti sembra così perché sei innamorata, Mirtide.

MIRTIDE

E tu stessa non vedi la vita in una nuova luce?

Non sei più te stessa, se ti guardi dentro!

CASSANDRA

Ah, ragazzina – (*nasconde il suo viso*

sulla spalla di Miritide) – tu sei giovane – Puoi ancora amare

come un fiore – ma io sono adulta

eppure non conosco l'amore più di te.

I poeti dicono che l'amore è una fortuna –

E perché allora causa dolori?

MIRTIDE

Tu ami?

CASSANDRA

Non lo so. Sono chiusa in un cerchio di dolore. Ogni passo significa ripudiare tutto quel che ero ed ogni parola è peggiore della morte.

MIRTIDE

Ah, credimi, andrà tutto bene.
Siederemo ancora una accanto all'altra
chiacchierando e chiedendoci: 'ti ricordi com'era...?'

CASSANDRA

Dall'oscura lontananza risuona come un canto
da una terra, dov'io bambina
nei miei sogni andavo ogni notte. –
Le stelle scendevano dall'aria silenziosa
su fili dorati – e la luna
non mi lasciava mai ed era per me come un amante,
che piano parlava solo del suo amore.
Com'era bello – e com'era triste, quando il giorno
cacciava via la luna e chiamava il sole.
Come tutto era sacro. Oggi so
che il destino non vuole, che luna e sole si trovino
insieme nel cielo. Se la luna cercasse
di farlo, sarebbe maledetta.
Ché nelle sfere, dove vivono gli astri,
nessuno cambia le regole senza essere punito. – –
Devi farmi una promessa, cara.

MIRTIDE

Dimmi cosa vuoi – farò tutto – tutto!

CASSANDRA

Tranquilla – quel che voglio è davvero poco.
Che non ti capiti mai di vedere che ho dimenticato me stessa.
Taci ora, lui ritorna.

MIRTIDE

Amata signora!

Seconda scena.

Agamennone con i soldati, portando tappeti e altri arredi.

AGAMENNONE

Adesso con i manti di porpora ricavate delle tende,

cospargete di pelli la nuda terra,
 portate i tappeti e stendeteli
 come fossero aiuole fiorite.
 Portate le poltrone, i cuscini – così che dall'accampamento
 si possa godere la vista sul mare blu –
 Gli incensieri! Metteteli vicino all'ingresso –
 una leggera brezza ce ne porterà il profumo
 e sogneremo di stare in un mondo più bello, eterno.
 Un mondo più beato dell'Elisio,
 Elisio – il simbolo del desiderio,
 ma anche terra dei morti – ma che importa?
 Esiste forse qualcosa di più bello che crearsi un mondo
 dal nulla? Guarda, ti potrei condurre
 su isole con boschetti di palme –
 E arrivare, su teneri prati, sino alle grotte
 dove mormorano fonti dalle chiare acque –
 Invece con te approdai su un'isola
 che dobbiamo prima conquistare con l'amore –!

(Alla scorta)

Vi chiamerò, quando avrò ancora bisogno di voi.
*(Tutti si ritirano, tranne Mirtide. Solo la vedetta, sullo sfondo, di tanto in tanto
 attraversa la scena come una silhouette. Irrompe la notte)*

AGAMENNONE *(teneramente)*

Tu guardi così tristemente verso il mare.
 Lì, dove salgono colonne di nero fumo,
 Lì c'era la tua patria. – Io te ne offro
 una nuova – che tu sappia, finalmente, che non ti sono nemico.

CASSANDRA *(distogliendo lo sguardo)*

Perché mi guardi così? Cosa vuoi da me?

AGAMENNONE *(dopo una pausa)*

Hai mai amato?

CASSANDRA *(respingente)*

Mai!

AGAMENNONE

Oh tu, magnifica,
 vorrei in ginocchio pregare che un dio ti affidi alle mie mani
 come se fossi emersa dalle onde,
 illibata. –

Vorrei essere tuo servo – mi ascolti? –

(Cassandra ha chiuso gli occhi)

So che i tuoi ti hanno disconosciuto
ma io avrei accolto ogni tua parola nella mia anima
– come un seme nel campo.

CASSANDRA *(tra lo scherzo e la tenerezza)*

Vuoi dire che mi avresti creduta?

AGAMENNONE

Io ti credo – e se domani mi dicessi
che un dio ti ordina di lasciarti...

CASSANDRA *(scattando, con le braccia tese verso l'alto)*

Apollo, stai zitto! Non voglio ascoltarti
parlare da una bocca estranea! *(Cade e singhiozza)*

AGAMENNONE *(la attira a sé con dolcezza)*

Dimmi, cosa c'è?

Lasciati asciugare le lacrime – ti ho spaventato
con le mie parole? Credi forse
che obbedirei mai a un tal comando?

CASSANDRA *(si scioglie silenziosamente da lui; mormorando)*

Lasciami!

AGAMENNONE

Non puoi più chiederlo.

Perché io ormai ti appartengo. *(Si siede in disparte)*

Cosa c'è di male, che ti si avvicini qualcuno
che fa risuonare tutte le note del tuo cuore?

Vuoi respingere quel che tu stessa
hai chiesto che ti fosse donato e chissà quante volte? *(Le si avvicina)*

Ti rivedo sempre vicino all'altare,

quando entrai nel tuo tempio da nemico –

Mi si rivelò tutto ciò che, nel bene e nel male,
unisce in eterno un uomo e una donna.

Tu eri il compimento dei più risposti sogni,
grande e pura come la vita –

e quando ti abbracciai con il mio sguardo,
al punto che la tua anima, svelata, tremò –

lo tradiva il tuo sguardo, scuro, perso in lontananza –

Allora tu sei diventata con me una cosa sola.

Perché vuoi negarlo – o addirittura distruggere tutto ciò?

Metto il mio destino nelle tue mani. *(Si prostra davanti a lei).*

CASSANDRA

Ho pietà di te! (*Saltando*) Padre! Madre! Liberatemi!

AGAMENNONE (*si alza*)

Perché li chiami? – se cerchi un aiuto
cercalo da me! Io sono il tuo rifugio!

CASSANDRA (*gridando*)

No! (*Lo aggredisce violentemente. Improvvisamente si ferma*)

Dovrò morire, se continui a parlare

(*mormorando, in atteggiamento da veggente*)

Il dio si vendica e ti manda da me per punirmi? –

Tu, che da nemico hai condizionato il mio destino,
proprio tu ora mi affidi fiducioso la tua anima?

Ti sottometti a me?

AGAMENNONE

Io ti amo.

CASSANDRA (*sussurrando, con atteggiamento cattivo*)

Potrei azzannare il tuo cuore

per capire se l'amore resiste

appena cominci a soffrire! – Tu mi corteggi,

quando potresti invece comandare – certo, questo dovrebbe

lusingare una schiava – ma lei tremante di paura chiede

come può pensare all'amore chi ha

la veste ancora sporca del sangue versato il giorno prima. –

Non avvicinarti. Rendi le cose ancora più difficili.

(*Si mette di fronte ad Agamennone*)

Tu vedi in me la donna – se io in te credo di scorgere l'uomo

tra di noi si apre un abisso! – Se mi ami, allora

fammi subito uccidere, invece di permettermi

di dividere con te la vita e il letto. –

(*Si avvicina a lui*)

Non hai terrore di dormire con me la notte?

Ti metti nelle mie mani?

AGAMENNONE (*con un brivido*)

Non ho paura di niente. – Conosco la tua anima.

Qualunque cosa tu mi dica, non mi confonderai.

(*Silenzio. Cassandra va su e giù, poi si ferma davanti a lui*)

CASSANDRA (*quasi piena d'odio*)

Mettiamo il caso, che io mi ti conceda –

Cosa hai tu, Re, da offrirmi in cambio?

Mi puoi dare una nuova patria?

Puoi rendere ancora una volta felice il mio popolo?

Riunirlo? Oppure offri a me,

che sono una principessa, di servire tua moglie?

Questo ti sia chiaro: io non ti condivido

con nessuna e con nessuno! Guai a noi,

se dimentichi questo! – Dunque, cosa mi offri?

Io ti do tutto e in cambio che ricevo? Ti mancano

le parole, Agamennone?

AGAMENNONE (*andando avanti e indietro, Cassandra lo segue con lo sguardo*)

Avevo pensato che fosse così bello, Cassandra,

mostrarti la patria di mio padre. –

Hai paura di mia moglie?

Non la posso mandar via – lo vorresti?

Si adatterà – ma l'amore è solo

per te.

(*Silenzio*)

CASSANDRA

Com'è tua moglie? –

L'hai amata molto? –

AGAMENNONE

Abbiamo dei figli.

CASSANDRA

E l'amì ancora?

AGAMENNONE

Non l'ho mai amata.

CASSANDRA

E hai avuto figli con lei, senza amarla? – Priamo,

mio padre, aveva cinquanta figli valorosi

e cinquanta figlie – e tra loro non c'era

nessuno che non fosse figlio dell'amore.

Allora: tua moglie ti ama?

Agamennone (scuote la testa senza parlare)

CASSANDRA

E questo sarebbe un matrimonio?

Tu sei la metà di qualcuno – e vuoi che io sia tutta per te?

AGAMENNONE

Chi è che si sposa per amore se è un Re?

Sono i genitori a scegliere per lui.

Il sole sorgeva e tramontava e il tempo passava nell'adempiere i doveri, per me: mai vidi o provai amore. – Ero solo, forse come te.

CASSANDRA

Vorrei tanto crederti, Agamennone –

ma non posso. Se davvero mi ami,

allora non farmi la tua amante,

ché io appartengo già ad un altro.

Lui mi fa andare fuori di me – tutte le volte che vuole.

Sono stata data a lui da bambina

e anche il mio matrimonio non fu diverso

dal tuo. Ma lui è geloso

e punisce severamente chi infrange il patto matrimoniale.

Pensa a tua moglie,

il mio sposo è imparentato

con la sua tribù!

AGAMENNONE

Vuoi dire Apollo?

CASSANDRA (*con sguardo fisso*)

Pensa a tua moglie!

AGAMENNONE (*la abbraccia*)

Che ti accade? –

Io non ho paura di mia moglie – e nemmeno del dio!

CASSANDRA

Parla piano, ci ascolta.

AGAMENNONE

Ami il dio?

CASSANDRA

Allora non sarei qui. –

Sono la tua sventura. –

AGAMENNONE

Tu – allora mi ami?

CASSANDRA

Domani saremo a Micene,

e lì ci presenteremo a Clitemnestra. –

AGAMENNONE (*attirandola a sé*)

Fai andare via i pensieri che portano solo turbamenti!

Sei qui, ora. Non vuoi confessarmi niente?

CASSANDRA

Non chiedere, amore, le domande mi fanno male –

Non pensare – perché la testa inquieta duole,
è confusa, tutto è una tortura.

Noi siamo creature effimere. Quel che sarà domani,
dimenticalo, almeno una volta.

Abbiamo compiuto un lungo viaggio,
siamo approdati a questa riva –

Sappiamo che l'alba ci separerà,
sì, che già solo una domanda potrebbe separarci.

AGAMENNONE (*vuole strapparle le bende sacerdotali*)

A che serve questa benda? Adesso tu appartieni a me!

Tu sei mia!

CASSANDRA (*lo ostacola, si divincola, si avvicina all'incensiere e vi tiene sopra la benda sacerdotale*)

Chiudi gli occhi –

E aprili, solo quando te lo dirò io!

Ora puoi guardare. Guarda come sono impazienti
le piccole fiamme azzurre, guarda come guizzano,
come sono pronte a divorare velocemente questa benda,
che sino ad oggi mi ha diviso dagli altri esseri umani!

Con quante lacrime me la imposero,
ricordo come se fosse ieri il giorno in cui mi hanno portato lì,
– la musica, i fiori,

gli occhi di mia madre pieni di dolore –

Con quante lacrime l'ho indossata
e ora, se la sciolgo dalla mia fronte,
non potrò essere felice come vorrei. –

(*La benda prende fuoco. Cassandra grida*)

Addio! (*Si rivolge ad Agamennone.*) L'ho fatto
per te.

Non farmelo rimpiangere!

(*Gli si avvicina. Lui le va incontro e la abbraccia*)

AGAMENNONE

Oh, guarda la notte!
mai fu così luminosa –

*(La luna è sorta già da tempo. Il suo raggio cade all'ingresso della gola,
dove si mostra di nuovo la sentinella. Ora c'è una figura nella gola,
che assomiglia all'Apollo del tempio)*

CASSANDRA (gemendo)

Aiuto! (Si nasconde nel petto di Agamennone) Apollo!
(Si strappa di nuovo dall'abbraccio e vuole avvicinarsi alla figura, questa si gira
senza un saluto e scompare)

Apollo! – (Ad Agamennone.) Non vedi? Era il dio!

AGAMENNONE

Era la sentinella.

CASSANDRA

No! Era il dio!

Si avvicina la fine!! – (In ginocchio) Ti prego, risparmiami!

Ché tremendo è il dio, se lo offendi!

AGAMENNONE

Vado da lui! –

CASSANDRA

Non lo troveresti più –

Non era la sentinella – era il dio –

Mi richiamava ai miei doveri!

AGAMENNONE

Io conosco solo

un dovere, e cioè che il nostro amore,

più forte della stessa divinità,

debba compiersi in questa notte!

CASSANDRA

Non posso

esser tua!

AGAMENNONE

Tu mi appartieni così come sei;

e se pure vedi fantasmi, ecco sono qui,

per baciarti nella realtà.

(La bacia appassionatamente)

Cosa vuole il dio? Non bacia come me!

Se vuole punire, allora deve avere

dei motivi per farlo! Madre notte!
 Coprici con l'oscurità! Domani ti offriremo sacrifici,
 dopo la nostra prima notte di nozze!

(Sipario.)

*Quarto intermezzo corale.
 (Nella penombra davanti al sipario)*

Una donna

Chi vorrebbe far parte di un popolo
 con cui ha condiviso tempi di gloria,
 e improvvisamente rinnegarlo nella sventura
 e stringersi al petto di un nemico?

Noi siamo ancora così soli e abbandonati
 e se anche i nostri sensi non fossero più vigili,
 sapremmo difenderci da chi odiamo,
 e la nostra mano non sbaglierà nel buio!

CORO (donne)

Madre notte, veniamo per scagliare accuse,
 Madre notte, ci leviamo per implorare!
 Il nemico ha ucciso i nostri uomini,
 e ora vuole vederci nel suo letto!

Madre notte, noi non lo vogliamo!
 Non lasciarci provare quel che ci disgusta!
 Agitaci nel ventre i tuoi serpenti!
 Falli tremare alle nostre maledizioni!

SECONDA DONNA

Tu puoi sottrarti al tuo dio,
 promettere il tuo corpo al nemico,
 ma non puoi fuggire dal tuo popolo
 o il tuo desiderio sarà un crimine!

Se peccherai di empietà, sarà un giorno terribile,
 le fiamme ti avvolgeranno nella follia!
 Quel che ami lo ucciderai tra i dolori!
 Quel che fuggi, si compirà nella maledizione!

IL CORO (*donne*)

Vogliamo vivere in miseria,
morire agli angoli delle strade,
piuttosto che diventare schiave dei sensi
perché la terra straniera ci ha cambiato!

Madre notte, siamo state rapite,
ma guai, se si cerca di venire a letto con noi!
Ché li uccideremo nel sonno,
se ci possiedono e ci soggiogano!

Madre notte, annientaci nel sangue,
se diventiamo preda di passioni che ci fanno vergognare!
Riempi il nostro petto con un coraggio tale
da assassinare, nel delirio, chi ci seduce!

QUINTO ATTO

Sale del palazzo di Micene adornate con la porpora. Nel mezzo un'apertura, che si può coprire con una tenda, da cui si accede, con dei gradini, alla corte. A destra e a sinistra ci sono delle entrate laterali, a cui portano dei gradini, coperti con tende. A destra, dietro l'angolo, c'è una statua di Apollo.

Prima scena.

CLITEMNESTRA (*davanti alla statua con fiori e incensi. Accanto a lei Egisto*)

Apollo, se tu hai amato mia madre
e i miei fratelli sono figli tuoi,
allora ascolta me e quest'uomo,
e punisci Agamennone, quando torna a casa! –

(Si volta. Egisto vuole abbracciarla)

Saranno presto qui. Vai e nasconditi!
Trattieni la tua tenerezza per dopo, amico mio! – Tutto è organizzato!
Lo indurrò a entrare nella sala calpestando la porpora,
assecondando la sua propensione per il lusso sfrenato,
per i colori vivaci e gli ornamenti preziosi –
Perciò anche la sala da pranzo è adornata da un tappeto di porpora,
morbidissimo, steso per lui,
vi si affonda sino alle caviglie

e vi si sprofonda come nel sangue – (*Lontane grida di giubilo.*) Festeggiano?
Ascolta!

EGISTO

Ora c'è di nuovo silenzio. – Sta forse schierando i soldati
e si dispone con loro davanti al palazzo reale?
La sua nave da tempo ha gettato l'ancora al porto –
Da lì sino a qui il cammino è breve – – –

CLITEMNESTRA

Egisto! Va via! –

Pensa: un solo passo falso
ci può far perdere tutto ciò
che per anni abbiamo progettato. – – Perciò: va via!

Seconda scena.

I personaggi precedenti. Una vedetta.

CLITEMNESTRA

Ecco la vedetta. – Risparmiati lunghi discorsi:
hai visto proprio lui in persona?

IL SOLDATO

Che spettacolo, quando scese dalla nave
e chiamò a raccolta i suoi veterani!
Si alzò il giubilo.

E prima ancora che se ne accorgesse,
il popolo si confuse con il suo esercito.
Le donne singhiozzavano, le madri sollevavano
in alto i loro bambini, le ragazze adornavano di fiori
gli elmi dei soldati – ma lui se ne stava da solo.

CLITEMNESTRA

Dov'è? E cosa fa? Quanti soldati
lo accompagnano? Com'è il suo sguardo?

IL SOLDATO

Sembrava stupito –
E poi sorridendo licenziò la truppa.

CLITEMNESTRA

Gli uomini sono stati congedati? – Prendi questo bracciale, soldato,
a ricompensa del tuo annuncio.

IL SOLDATO

Con lui restano ancora Mirtilo

e Toante – tutti e due divenuti vecchi e coi capelli bianchi –
e una donna.

CLITEMNESTRA

E chi è questa donna?

IL SOLDATO

Si chiama Cassandra.

CLITEMNESTRA

Ed è bella?

IL SOLDATO

Sì.

EGISTO

Lei è stata l'anima
della resistenza nella città patria,
la sacerdotessa di Apollo, l'intelligentissima figlia
del vecchio Priamo. Conosce il futuro
e il passato. Basta che ci guardi
perché sappia cosa abbiamo intenzione di compiere.

CLITEMNESTRA

Se è vero

quel che tu dici di lei, tacerà.

Se la Troiana non può amarlo,

la sacerdotessa di Apollo lo odierà. – –

(*Al soldato*) Che ci fai ancora qui? – Vai, avvisami
quando saranno vicini!

(*Il soldato va via.*)

Terza scena

CLITEMNESTRA

Voglio cambiare il nostro vecchio piano...

EGISTO

All'ultimo minuto mandi tutto all'aria?

CLITEMNESTRA

Non avevo considerato Cassandra.

EGISTO

Io so solo che deve morire.

CLITEMNESTRA

Ma da viva per me è benvenuta.

EGISTO

Se vive, diventerà una traditrice.

CLITEMNESTRA

Chi pensa in maniera impulsiva, pensa in maniera poco preveggen- te.

EGISTO

Vuoi ringraziare la straniera?

CLITEMNESTRA

Per noi è un vantaggio che conosca il futuro.

EGISTO

E come pensi di costringerla ad aiutarci?

CLITEMNESTRA

Agamennone porta con sé il suo boia.

EGISTO

Ma che dici: tu hai chiesto alla mia famiglia e a me la vendetta!

CLITEMNESTRA

Io affido lei alle mani del destino.

EGISTO

Il destino annienterà anche me e te.

CLITEMNESTRA

Il destino conosce solo la retta via. –

Non arrabbiarti! Abbi fiducia nella mia intelligenza.

Tu vuoi vendicare il sangue dei poveri bambini

che un tempo fu versato dal padre di Agamennone,

io vendicare mia figlia, Ifigenia,

che suo padre mi strappò dalle braccia

per sacrificarla a un oracolo sanguinoso!

E ora arriva quella lì, ridotta ad una schiava,

che deve vendicare tutto un popolo!

Se lui avesse avuto un po' di cervello avrebbe evitato

di tornare con quella donna,

avrebbe dovuto sapere che ripagherò

ogni offesa che mi ha arrecato.

Vedi, gli dei vogliono la sua morte,

e io la preparo. – La penso in questo modo:

non appena attraverserò questa soglia,

stanco del lungo viaggio,

se lo conosco bene, chiederà un bagno.

Perché facendo un bagno caldo raccoglie i suoi pensieri,

credo...

Quarta scena.

Irrompe la sentinella. I personaggi precedenti.

IL SOLDATO

Arrivano, Regina!

CLITEMNESTRA (*a Egisto*)

Va via! Ti chiamerò io!

(Egisto e la vedetta vanno via da sinistra.)

Quinta scena

Agamennone, Cassandra, due schiavi. Clitemnestra va loro incontro.

CLITEMNESTRA

Benvenuto, caro Signore!

AGAMENNONE

Anch'io ti saluto.

CLITEMNESTRA

La gioia – questa gioia a lungo agognata
di sapere qui il benevolo signore –
come esprimerla? – Oh, le parole sono insufficienti –
Guardare con questi occhi lui, qui, vivo –
sentire il tocco della mano desiderata
che fa ordine in ogni cosa –

AGAMENNONE

Perché così tante parole?

Sono diventato uno straniero a casa mia
per accogliermi con tale pompa?

Ho sempre apprezzato i cuori semplici
e non chi sa usare le parole.

Durante la guerra siamo diventati del tutto estranei:
lo capisco dalla tua maniera di lusingarmi.

CLITEMNESTRA

Non hai neppure varcato la soglia
e già pronunci un aspro rimprovero!

Non vedi con quale fedeltà ho amministrato il tuo patrimonio
e con quanto amore adornato il palazzo?

Per tutto ciò non hai una sola parola di lode.

AGAMENNONE

Dove sono i miei figli? Perché non ci sono?

CLITEMNESTRA

Finalmente parla il tuo cuore! Ho atteso tanto questo momento!

Abbi pazienza – sono in campagna,
mando un messaggero a prenderli?

AGAMENNONE

La guerra è stata dunque così breve?

Non hai avuto neanche il tempo
di mandare a chiamare i figli per salutare il padre?

CLITEMNESTRA

Quanta cattiveria ricambia il mio amore.

La notizia improvvisa non ci ha dato nemmeno il tempo di pensare!

Dovevo preparare con gli opportuni addobbi l'arrivo del vincitore di Troia,
com'era conveniente fare.

AGAMENNONE (*ironicamente*)

Quindi sono arrivato troppo presto?

CLITEMNESTRA

Ma no!

Ti volevo accogliere da sola,
il cuore è spesso in imbarazzo davanti agli altri.

AGAMENNONE

Con le tue parole mi togli un peso.

Questa giovane principessa qui – non è una straniera,
è Cassandra, la figlia del re Priamo. –

Voglio che tra di noi sia tutto chiaro:
Io la amo.

CLITEMNESTRA

Dunque, mi mandi via?

AGAMENNONE

Sai bene che la padrona qui sei tu.

Non vuole certo comandare in casa.

Ti vuole onorare così come io ti onoro,
perciò lei è la più vicina alla mia passione,
così come tu se la più vicina alla mia dignità. –

Non le vuoi dare il benvenuto?

CLITEMNESTRA

Signora, ti do il benvenuto in questa casa.

Ti prego, abbi pazienza con me,
così come l'ha avuta mio marito.

Mi fa felice che tu gli piaccia.

Sei molto bella – e se sai parlare la mia lingua,
allora sarai per me un'amica.
Se riesci a guardarmi nel cuore, ti meraviglierai
di quanto io sia pronta a legarmi a te.

AGAMENNONE

Ma ora voglio, dopo un lungo viaggio,
prendere un bagno caldo, che ritempri l'animo.
Poi, Clitemnestra, ci offrirai il pranzo.

CLITEMNESTRA

Sono felice di conoscerti così bene.
Prima ancora che tu esprimessi il desiderio, avevo impartito gli ordini adatti.
Solo un po' di pazienza,
vado a chiedere agli schiavi di ravvivare il fuoco!
Dovete essere soddisfatti in tutto!

(Clitemnestra va via)

Sesta scena.

Agamennone, Cassandra.

AGAMENNONE

Avresti mai pensato
che saresti entrata in questo modo nella casa dei miei padri? –
Oggi non mi hai ancora detto una parola –
Vuoi finalmente parlare? – Guardami! –
Quanto sono cambiati i tuoi occhi! –
Quanto fredde e deboli le tue mani –
E le tue ginocchia tremano – sei malata!!

CASSANDRA *(scuote la testa senza parlare)*

AGAMENNONE

Che ti succede? Perché respiri affannosamente?
È stata mia moglie a cambiarti così?
Chi ti strappa a me? Non esiste più il nostro amore?
Non può essersi spento in una sola notte!
Cosa ti allontana da me?

CASSANDRA *(si guarda intorno, fugge verso Apollo, si inginocchia, singhiozza, gli carezza i piedi)*

Apollo!! – *(balbettando piano)*

Mio signore! – mio salvatore! – mio sposo!
Sono qui! – Levami il velo! –

Resto con te – farò tutto ciò
che mi chiedi! – Non resisto più a lungo! – Ohh!!!

(Il suo grido d'aiuto risuona forte e poi si interrompe)

AGAMENNONE

Dunque, ho solo sognato tutto?

Alzati, Cassandra! Torna in te!

Questa è Micene – questa è la mia casa. –

CASSANDRA *(gemendo forte)*

Che annega nel sangue!! –

AGAMENNONE

Dammi la mano! *(Cassandra ritrae con forza la mano)*

CASSANDRA *(nella più grande agitazione ma esternamente padrona di sé)*

Le pietre della casa grondano sangue, stilla sangue dal soffitto

– tu sei pallido

come se non scorresse più sangue nelle tue vene!

AGAMENNONE

Dopo una notte come quella passata, come aspettarsi un giorno così?

CASSANDRA

La notte è morta. E nessuno può richiamarla

in vita. Pover'uomo,

abbandonato, come lo fu mio padre,

quando lo vidi l'ultima volta! – *(In trance)*

Sì, Re Agamennone – Il dolore è tutto –

Del desiderio resta poco – di ogni bacio

rimane solo un po' di cenere, e solo ombre

si aggirano lì dove splendeva il fuoco.

Chiuderò questo sipario scarlatto –

(Chiude il sipario sino a metà)

Lui deve restare. Ha occhi strani

e mani fredde – ma non può mentire,

e che tu gli creda o no, non gli importa.

Viene da mondi, nei quali persino un dio

deve piegarsi, e gioca sempre

sino a che non ci cattura. – L'ho già visto

ieri nel tempio – Ti spaventi?

Cresce – diventa immenso – e ora siamo presi da lui!

AGAMENNONE

Mi sembra quasi che tu voglia mettermi alla prova, vedere

se io forse esiti nel mio amore,
 perché altrimenti non ti capisco,
 e preferisco non capirti – mi senti?
 Perciò – *(con un debole tentativo di scherzare)*
 adesso smetti di giocare!
 CASSANDRA *(meccanicamente)*
 Basta con i giochi.

*(Cassandra cade indietro, con lo sguardo fisso.
 Dopo un po' di silenzio, si sente fuori scena una voce di donna
 che impartisce gli ordini. Quindi rientra Clitemnestra)*

*Settima scena.
 Clitemnestra. I personaggi precedenti.*

CLITEMNESTRA
 Che silenzio! – Avete litigato?

(A Cassandra)

Devi dirgli di sì,
 sa essere buono come nessun altro uomo,
 e se tu ottieni il suo amore
 allora ottieni anche il mio.
(Ad Agamennone) Signore,
 ti ho preparato un bagno caldo,
 ti attende una schiava per servirti,
 spogliati delle armi, ritemprati,
 e quando tornerai riposato
 allora portaci la luce della tua benevolenza,
 così che anche noi povere donne possiamo goderne,
 e intanto lasciaci sole:
 ci conosceremo e faremo amicizia.

AGAMENNONE

Così parlano gli schiavi, Clitemnestra. *(A Cassandra.)* Non portare
 con troppa alterigia la tua corona, anche l'amore
 è fragile, come la felicità. Ridi o
 piangi, Cassandra – ma non essere così indifferente!

(Agamennone esce da sinistra)

Ottava scena
Cassandra, Clitemnestra.

(Non appena Agamennone è sparito, Cassandra emette un lamento. Quindi si avvicina ai gradini, che portano all'uscita di sinistra, come per controllare qualcosa. Poi si gira e fissa Clitemnestra, che regge il suo sguardo. Resta in questa posizione sino alla fine della scena. Tutte e due le donne parlano sottovoce)

CLITEMNESTRA (*spaventata*)

Perché te ne stai così lontana?

CASSANDRA (*godendo dello spavento provocato*)

Faccio la guardia. (*Silenzio*)

CLITEMNESTRA (*con grande insicurezza*)

Ora stai esagerando con questo scherzo.

CASSANDRA (*minacciosa*)

Non scherzo.

CLITEMNESTRA

Ti prego – va via.

CASSANDRA

Io qui sono come una lupa

pronta a dilaniare chi la priva del suo cucciolo. – (*Silenzio*)

Tu vuoi ucciderlo!

CLITEMNESTRA (*minacciosa, avvicinandosi*)

Ami quell'uomo?

CASSANDRA

Che domanda stupida, come te.

Ferma lì o sarà peggio per te.

CLITEMNESTRA

So difendermi.

CASSANDRA

Ma io sono più forte.

Sento l'odore del sangue e questo mi basta
per annientarvi, tutti e due!

CLITEMNESTRA (*con voce neutra*)

Allora il tuo fiuto sbaglia. Ti dimostrerò
quanto ti sbagli – e allora mi implorerai.

CASSANDRA (*accennano alla statua di Apollo*)

Potresti ingannare *me* – ma non *lui*!

Basta solo che lui faccia un cenno e sei morta.

CLITEMNESTRA

Dirò ad Agamennone
che ha portato in casa una pazza.

CASSANDRA

Se mi consideri pazza, allora non mi provocare,
perché perderesti.

CLITEMNESTRA

Avrebbe dovuto lasciarti a Troia.
Qui non c'è posto per quelli come te.

CASSANDRA

Dovresti inginocchiarti davanti a me e ringraziarmi
perché sono qui per toglierti un peso.

CLITEMNESTRA (*comprendendo, quasi sbalordita*)

Perdona la mia ira, dimmi: vuoi vendicarti?
Ricambia la mia fiducia con la fiducia.

CASSANDRA

Un animale nobile è stato preso in una rete
e poiché non vi è via d'uscita
io sarò la prima che lo ucciderà.

CLITEMNESTRA

Io devo vendicare solo una figlia,
ma tu una stirpe intera.

CASSANDRA

Non solo...

CLITEMNESTRA

Ti ha violentata?

CASSANDRA

Pensala come vuoi!

(*Indica il dio*)

Guarda questo negli occhi, se puoi,
e tieni salda la mente:
ti chiedo se ieri è oggi –
Ma oggi è già come tutti i giorni!

CLITEMNESTRA

Perdonami, ma non ti seguo.

CASSANDRA

Se tu potessi farlo, non varrei niente.

CLITEMNESTRA

Credimi, ti ricompenserò
come una regina per la mia libertà!

CASSANDRA

Come se a me interessasse la tua libertà, donna!
Una mia parola, un cenno ad Agamennone,
e lui saprà che l'hai tradito!

CLITEMNESTRA (*orripilata*)

Dunque lo sai!

CASSANDRA

Ho pietà dei tuoi figli.
Un dio ti ha regalato la fecondità,
e tu getti nella polvere il suo dono!

CLITEMNESTRA

Calmati! Tu vai a letto con lui!
Non hai proprio nulla da rimproverarmi.

CASSANDRA

Quel che l'amore fa tra mille sventure
non ha nulla a che vedere con la tua vigliaccheria!
Ma adesso taci, se vuoi
che io sia alleata dei tuoi desideri.

CLITEMNESTRA (*calmandosi a fatica*)

Sono stupita come davanti a un prodigio –
Non mi sarei mai aspettata un tale aiuto –
Ma come vogliamo svolgere l'impresa?

CASSANDRA

Non ho bisogno di aiuto.

CLITEMNESTRA

Ah! – – tu vuoi – –?

CASSANDRA (*riflettendo, con amarezza*)

Lo farò da sola. Sono abituata al sangue.
Ho sgozzato gli animali da sacrificio:
piace al dio che è lì!

CLITEMNESTRA (*tremando*)

E quando intendi farlo?

CASSANDRA

Già oggi.

CLITEMNESTRA

Stanotte?

CASSANDRA (*senza alcuna inibizione ed esaltata*)

Uccidere nel sonno? – No! Voglio avvicinarmi a lui
con la luce del giorno e guardarlo negli occhi! – (*si volta a metà*)
Vado.

CLITEMNESTRA (*quasi gridando*)

Adesso? Davvero?

CASSANDRA (*fredda, ma tremando dentro di sé*)

Dove hai messo l'ascia?

Ce l'hai pronta? – Che esiti a fare?

CLITEMNESTRA (*colta di sorpresa e confusa, toglie dal sottoscala un'ascia*)

Eccola. – Come facevi a saperlo? – È

l'ascia con cui il padre di Agamennone –

(*Cassandra sembra barcollare*)

Ma che ti succede?

CASSANDRA (*digrignando i denti*)

Finirà prestissimo.

CLITEMNESTRA (*si inginocchia*)

E se ora mi inganni?

CASSANDRA (*sottovoce, crudele*)

Allora ti ucciderà!

CLITEMNESTRA (*ancora in ginocchio*)

Non sei così stupida! No, non lo sei!

Che ricompensa vuoi? Ti regalerò la libertà,

ti darò onori, ti restituirò il tuo regno,

ti rimanderò alla città di tuo padre –

CASSANDRA

Intendi dire alla terra delle ombre, tormentata dalla nostalgia?

(*Alza l'ascia e sale di un gradino, Clitemnestra si copre il volto con le mani*)

Credi di potermi ingannare così facilmente?

Credi ancora avrò ancora voglia di vivere,

una volta che abbia compiuto una tale azione? (*Silenzio*)

Ti consiglio di andare ora dal tuo amante:

deve costruire per me e Agamennone un rogo,

grande, immenso quanto la vostra gioia!

(*Sale i gradini lentamente verso l'uscita sollevando l'ascia. Una volta in cima alla scala, si rivolge ad Apollo*)

Apollo di Troia, sta per compiersi

ciò che hai comandato! Patria, ti porto
un morto in sacrificio! E poi sarò libera! (*Va via*)

Nona scena

Clitemnestra, in ginocchio, fa cadere le mani al suolo e ascolta attentamente, piegandosi in avanti.

CLITEMNESTRA (*sottovoce*)

Egisto!

(*Egisto accorre da destra con schiavi armati*)

Aiuto! Ho paura, Egisto!

(*Egisto la fa rialzare e la abbraccia. Tutti e due stanno in ascolto. Si sente un breve grido, come di sorpresa. Quindi un rumore, come di un corpo che cade. Poi il lungo grido di dolore di una voce di donna. Quindi un gemito. Egisto col suo seguito scende le scale a sinistra. Dopo un po' torna indietro, mette la spada nel fodero, si asciuga il sudore freddo dalla fronte e contrae il volto tra l'orrore e il disgusto*)

EGISTO

Colpito a morte, in fronte.

CLITEMNESTRA

E lei?

EGISTO

Giaceva su di lui...

Forse si è uccisa –

Le ho fatto quel che dovevo fare. Chiuderle gli occhi. La bocca.

CLITEMNESTRA

Sapeva tutto! – Oh, sapeva tutto!

Egisto, aiuto! Ho paura di lei!

(*Fugge tra le braccia di Egisto*)

(*Sipario*)

