



Metamorfosi del trauma e violenza tragica ¹

di Martina Treu

ABSTRACT: Sin dall'antichità gli atti di violenza e i fatti di sangue compaiono in molte opere poetiche e letterarie, e in particolare in un genere teatrale, la tragedia attica, contraddistinto da un paradosso evidente: la violenza fisica o psicologica può essere presupposto o nucleo narrativo della trama, ma non è mai mostrata direttamente allo spettatore. Il trauma invece può essere di volta in volta narrato, rievocato, rivissuto dai protagonisti e dai comprimari. Con questo criterio si possono distinguere, tra gli adattamenti e rivisitazioni moderne della tragedia, quelli che scelgono deliberatamente di rappresentare violenza e trauma in scena, in modi più o meno espliciti, o privilegiano invece altre vie, talvolta anche con finalità terapeutiche.

¹ Il titolo del presente contributo rende omaggio a quello proposto da Umberto Curi, molti anni fa, per i cicli di convegni e seminari al Teatro Olimpico di Vicenza ("Metamorfosi del mito tra classico e moderno") che hanno segnato l'inizio della nostra collaborazione. Oltre al prof. Curi ringrazio gli altri organizzatori e partecipanti al convegno, il Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici Giovanna Rocca, i membri del progetto di ricerca interdipartimentale "Dinamiche del conflitto e sentieri di pace". Dedico questo scritto a Maria Bettetini, che ha fondato e avviato il nostro gruppo di lavoro e ancora lo ispira con i suoi studi.



ABSTRACT: In ancient times, many poetic genres and literary artworks include violence and blood. Among them, Attic tragedy is particularly marked by a clear paradox: it may be based on physical or psychological violence, but this is never shown directly on stage. Trauma, on the contrary, from time to time may be told, evoked, relived by main characters and by others. Based on this criterion, we may distinguish among modern adaptations those which deliberately choose to show violence and trauma on stage, in more or less explicit ways, and others which evoke them implicitly and even use them for therapeutic purposes.

PAROLE CHIAVE: Eschilo; *Persiani*; Euripide; *Baccanti*

KEY WORDS: Aeschylus; *Persians*; Euripides; *Bacchae*

PREMESSA

Gli studi sulla ricezione moderna del mondo antico (*Classical Reception Studies*), mio ambito primario di ricerca, si intrecciano sempre più con gli studi sul trauma (*Trauma Studies*). In particolare, due generi – l’epica e la tragedia – si sono rivelati efficaci e adatti alla raffigurazione del trauma globale e collettivo, come testimonia la fioritura sempre più diffusa e massiccia di riletture, riscritture e rivisitazioni. In quest’ottica si iscrive la presente riflessione sull’estetica del trauma e sulla sua evoluzione nel mondo antico, a partire da forme di narrazione più arcaiche, tipiche della cultura orale, fino all’Atene classica: qui il trauma trasmigra sulla scena, subisce una inevitabile metamorfosi e trova una raffigurazione cristallizzata, chiusa e compiuta nella tragedia attica.

Necessariamente selezioniamo alcuni momenti e casi esemplari, legati alle manifestazioni di dolore e di sofferenza in Omero e nelle trame tragiche, talmente intrise di fatti luttuosi e traumatici da diventarne quasi simbolo e incarnazione per antonomasia. Alcuni tratti specifici della tragedia antica, così rilevati, si prestano bene ad essere trasposti sulla scena moderna, confermando come il genere tragico sia un mezzo privilegiato di rappresentazione del trauma collettivo. A maggior ragione in scenari di guerra, in momenti di crisi economica e sociale, per effetto di fenomeni globali e generalizzati, dalle migrazioni di massa alla recente pandemia, anche grazie al fondamentale apporto di movimenti planetari come *Black Lives Matter* e *Me Too*.



UN TRAUMA COLLETTIVO: L'ILIADÉ

Da tempo e da più parti si è osservato che non esiste un termine greco onnicomprensivo corrispondente al concetto moderno di 'violenza'. Tuttavia, le sue manifestazioni e conseguenze occupano uno spazio preponderante nella cosiddetta 'letteratura greca', come provano innumerevoli esempi. Il paradosso ha naturalmente prodotto ampie riflessioni critiche in molti studi monografici, volumi collettivi, convegni internazionali.² Ne offre una sintesi, da ultima, Valeria Andò:

Sono consapevole dei forti rischi di sovrapposizione di categorie concettuali ed etiche moderne sul testo antico, acuiti peraltro dalla evidente dissimmetria lessicale: nessun termine della lingua greca corrisponde infatti univocamente al nostro italiano 'violenza' e alla nozione che sottende. Stando a definizioni comuni, violenza è «un'alterazione del corso naturale degli eventi, quando ne derivi distruzione e/o sofferenza. [...] Un particolare atto inflitto al soggetto contro la sua volontà qualora esso si traduca nella restrizione più o meno improvvisa della libertà di disporre di sé e del proprio corpo»; o anche «una relazione squilibrata tra due posizioni di potere», con l'attivazione della struttura Maggiore-minore, sia attraverso la forza fisica, sia attraverso meccanismi psicologici. Se questa è la nozione espressa dal termine italiano, bisogna riconoscere che nessun vocabolo greco, e non solo nell'epopea omerica, è atto a esprimere questa nozione ("Iliade" 117).

A colmare tale lacuna interviene proprio l'oggetto specifico del nostro studio: un concetto ampio e polivalente, il 'trauma', legato per più versi alla rappresentazione della violenza. L'etimologia del termine innanzitutto ci riporta al verbo 'Titrosko', 'colpire', da cui derivano come primi significati 'colpo, ferita' (ancora in uso nella terminologia medica) in senso proprio e figurato, come evento che colpisce la psiche e causa sofferenza, sensazione di sconforto e 'sconfitta'.³ Ed è un termine-chiave per le origini della nostra 'letteratura', e della storia, poiché sepolto sotto le mura di un'antica città, i Greci stessi collocavano un trauma collettivo – la guerra di Troia – come riconosce lo

² Si vedano, tra gli altri, i volumi a cura di Barone, Bertrand, Raina, Gernet e Cantarella citati in bibliografia e da ultimi due convegni internazionali *online*: *Reception Studies: State of the Discipline and New Directions* (24-27 June, 2021, Massey University NZ) and *Collective Trauma and Contemporary Crisis in performances of Ancient Tragedies* (APGRD, University of Oxford e University of Music and Performing Arts, Vienna, 30 Giugno 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=0kOjXuwqKEw>), quest'ultimo dedicato specificamente al trauma collettivo e alla sua rappresentazione nella tragedia antica. In quest'occasione il regista Peter Sellars rievoca alcuni suoi allestimenti di tragedie greche (*Aiace, Persiani, Eraclidi*) e ribadisce la volontà di non rappresentare mai la violenza, bensì le sue conseguenze drammatiche e i suoi traumatici effetti.

³ Si veda ad esempio il dizionario Treccani: "*Tràuma*, s. m. [dal greco «ferita»] (pl. -i). – 1. In medicina, lesione prodotta nell'organismo da un qualsiasi agente capace di azione improvvisa, rapida e violenta [...] In psicologia e in psicanalisi, *t. psichico*, turbamento dello stato psichico prodotto da un avvenimento dotato di notevole carica emotiva. b. estens. e fig. Grave alterazione del normale stato psichico di un individuo, conseguente a esperienze e fatti tristi, dolorosi, negativi, che turbano e disorientano" ([online: https://www.treccani.it/vocabolario/trauma/](https://www.treccani.it/vocabolario/trauma/)).



storico Erodoto nel prologo delle sue *Storie*: prima di enunciare il filo conduttore (le guerre persiane), lo storico dichiara infatti programmaticamente di voler indagare le ragioni di un conflitto che attraversa la storia dei due continenti, Asia e Europa, e ancora si riverbera sull'epoca in cui lui vive e scrive.

Da un trauma collettivo, dunque, prende le mosse la storia come noi la conosciamo, e ne è intrisa l'epica antica: il cosiddetto ciclo 'troiano', oggi perduto, era in origine una monumentale opera poetica, frutto della cultura orale, che si estendeva nel tempo e nello spazio intorno al nucleo centrale della guerra, ampliandosi all'indietro e in avanti, fino a comprenderne antefatti, postumi, vicende parallele. Il decimo e ultimo anno di guerra occupa l'*Iliade*, "poema della forza" secondo la celeberrima definizione di Simone Weil, leggibile come un 'catalogo di traumi' in senso proprio e figurato.⁴ I Greci e i Troiani non solo si infliggono reciprocamente 'colpi' in duello o in battaglia, ma soffrono per effetto della guerra, per il pericolo corso da amici e familiari, per la morte di una persona cara, per traumi personali o collettivi come la prigionia, la schiavitù, lo stupro, che rientrano a vario titolo nella sfera della violenza, del conflitto, della sopraffazione (Cantarella, *Norma*).

Come viene raffigurato questo ampio spettro di traumi? Chi subisce o infligge il trauma è descritto con efficaci immagini e metafore, e altri espedienti narrativi tipici della composizione e trasmissione orale: perlopiù isolando singoli episodi e momenti topici, procedendo con rapide pennellate, vividi tocchi, lampi o sprazzi. La guerra si nutre di violenza, duelli, ferite mortali. In particolare, il trauma della morte è spesso accompagnato da un ulteriore sfregio: i commilitoni o i familiari sono costretti ad assistere al duello e perfino allo scempio del cadavere; così nel caso di Patroclo, sodale e 'doppio' speculare di Achille, viene descritto dettagliatamente l'intero duello, fino al colpo fatale inferto da Ettore (*Il.15*, 783-86), e successivamente il trauma collettivo che ne consegue. La sua morte colpisce tutti i Greci, naturalmente, a cominciare da Achille (*Il.18*). Il suo dolore è tanto estremo, parossistico ed ossessivo da condurlo prima all'apatia totale e quasi alla pazzia, poi ad un accesso incontrollato di furia omicida (*Il.20* e 21) che culmina nell'uccisione di Ettore (*Il.22*) e finirà per condurre l'eroe stesso alla morte, come è scritto nel suo destino e gli viene più volte profetizzato (Andò, *Violenza* 17-30).

Le due morti di Patroclo e di Ettore si corrispondono in modo speculare, ma la seconda è preceduta anche da un estenuante inseguimento da parte di Achille e dall'inganno di Atena: la dea sotto mentite spoglie promette aiuto a Ettore, salvo poi lasciarlo solo nel duello fatale (*Il.22*, 226-305). L'ultimo e definitivo trauma, per l'eroe troiano, sarà dunque il tradimento: scoprendo la verità capisce che dèi e uomini lo hanno abbandonato ed è giunta la sua ora. A condividere il suo sgomento, oltre allo

⁴ Il testo di Weil (1953) è stato riedito in Francia nel 2006, e in Italia anche nel 2020; si veda anche Andò, *Iliade*, e la *lectio magistralis online* di Massimo Cacciari: <https://festivaldelclassico.it/poema-della-forza-liliade-secondo-simone-weil/> (Festival del classico, 2 dicembre 2020).



spettatore, sono i suoi familiari e tutti i troiani, che dall'alto delle mura assistono alla scena, come a uno spettacolo tragico *ante litteram*, e capiscono di essere perduti. La morte di Ettore non colpisce solo la sua famiglia, ma è tutti gli effetti un trauma collettivo per il suo intero popolo. Il principe troiano in segno di sfregio viene legato al carro del vincitore e trascinato intorno alla città, poi lasciato insepolto per volere del suo assassino. Ma in questo modo Achille contravviene al codice eroico, che prevede la compensazione e 'riparazione' del trauma attraverso il compianto, il lutto, i riti, i doni e i giochi funebri per gli eroi caduti. Ed è qui che si differenziano le due morti simmetriche di Patroclo e di Ettore: la prima è un forte trauma che determina la ripresa e l'esacerbarsi del conflitto, mentre la seconda ha per conseguenza uno degli episodi più celebri del poema.

L'ultimo canto dell'*Iliade* si incentra infatti su una scena di riconciliazione che contrasta con quanto la precede – una successione di duelli e atti violenti, nonché di traumi determinati dai lutti – e che in qualche modo ne è cura e riparazione: Priamo, padre di Ettore, si avventura nottetempo nel cuore dell'accampamento greco fino alla tenda di Achille (*Il.24, 448 ss.*). Il vecchio re si inginocchia, piange e supplica il suo peggior nemico di restituirgli il corpo del figlio. Per ottenere quanto chiede non solo rievoca le proprie sofferenze, ma paragona la sua sorte a quella del padre di Achille, unito a lui idealmente dallo stesso dolore (Priamo ha visto morire uno dopo l'altro quasi tutti i suoi figli, Peleo morirà senza poter rivedere il figlio lontano). Il suo avversario viene colpito dalla supplica al punto da deporre la sua proverbiale ferocia e concedere a Priamo quanto gli chiede. Le due figure, unite per un solo sublime momento, soffrono al pensiero dei propri cari, e dei rispettivi lutti privati e collettivi: insieme incarnano i traumi di due popoli, ma anche il dolore dell'intera umanità, tant'è che nel finale del dialogo Achille paragona le loro vicende a quelle di Niobe, la madre afflitta per la perdita dei figli, divenuta per antonomasia il paradigma di sofferenza universale (*Il.24, 602-620*). Una volta sancito l'accordo i due nemici siedono insieme a tavola e dormono perfino sotto la stessa tenda. Quando poi, all'alba, Priamo riporta a Troia il corpo di Ettore (miracolosamente preservato dalla corruzione per opera degli dèi) l'intera città partecipa al lutto collettivo e al compianto rituale con cui si chiude l'intero poema. Si riporta qui, a titolo di esempio, l'inizio del celebre dialogo nella traduzione di Maria Grazia Ciani:

“Ricordati di tuo padre, divino Achille, tuo padre che ha la mia stessa età ed è alle soglie della triste vecchiaia; quelli che vivono intorno lo insidiano e non c'è chi lo difenda dalla sventura e dalla rovina. Ma lui, almeno, si rallegra in cuor suo sentendo che tu sei vivo, e di giorno in giorno spera di poter rivedere suo figlio di ritorno da Troia. Ma la mia sventura è immensa: ho messo al mondo valorosi figli nella grande città di Troia e di loro non m'è rimasto nessuno (...) Abbi rispetto degli dèi, Achille, e abbi pietà di me, ricordando tuo padre; io sono ancora più sventurato, io che ho osato - come nessun altro tra i mortali - portare alle labbra le mani dell'uomo che ha ucciso mio figlio”



Così parlò Priamo, e in Achille fece sorgere il desiderio di piangere per suo padre; prese il vecchio per mano e lo scostò da sé, dolcemente; tutti e due ricordavano: Priamo, ai piedi di Achille piangeva per Ettore uccisore di uomini e Achille piangeva per suo padre e piangeva anche per Patroclo: alto si levava, dentro la tenda, il lamento (1022-1023).⁵

IL VIAGGIO TRAUMATICO: ODISSEE ANTICHE E MODERNE

Ai viaggi di ritorno da Troia – spesso tormentati e talvolta fatali – erano dedicati a quanto sappiamo vari poemi detti *'Nostoi'* ('Ritorni'), tutti perduti tranne *'l'Odissea'*. Anche questo, come *'l'Iliade'*, è un racconto costellato di traumi e lutti. Dominato da un unico protagonista, ma così multiforme e composito da poter riconoscere tanti *'Odissei'* quanti sono i segmenti e gli episodi del poema, che fanno capo rispettivamente a due nuclei narrativi distinti: il viaggio e il ritorno.⁶

Il primo, l'avventurosa traversata del Mediterraneo, è ricco di pericoli, mostri e creature ambigue come le Sirene, Scilla e Cariddi che determinano il trauma principale – la perdita dei compagni di viaggio – di cui si fa carico e testimone Odisseo (in latino Ulisse). Solo lui, lo ricordiamo, approda finalmente a Itaca dopo dieci anni di guerra e altrettanti di viaggio. Non solo perde tutti i compagni partiti con lui, ma al suo arrivo deve affrontare un altro trauma: la sua *'sostituzione'* simbolica da parte di giovani usurpatori, i cosiddetti Proci. I pretendenti alla mano di sua moglie hanno approfittato dell'assenza del padrone di casa, e della giovane età del figlio Telemaco, per insediarsi abusivamente nella casa e tentare di prendere il posto di Odisseo anche nel letto, proponendosi a Penelope come *'sostituti'* del marito.

Questa situazione viene più volte descritta come traumatica dal punto di vista di Odisseo, costretto a fingersi un mendicante e ad attendere il momento propizio per la vendetta. I suoi sentimenti - dolore, frustrazione, rabbia - si condensano in un celebre monologo, anticipatore di quelli tragici, dove Odisseo si rivolge al suo cuore e lo invita ad essere forte e pazientare (*Od.*, 20, 17-24). Rispetto all'*'Iliade'*, *'l'Odissea'* presenta una molteplicità di personaggi, punti di vista e stati d'animo: gli episodi che compongono il poema, articolati nei nuclei narrativi del viaggio e del ritorno, sono variamente rappresentati con gli strumenti della narrazione in terza persona e in prima persona. Il trauma causato dalla violenza della guerra, dal lutto e dal dolore della perdita (tipici del primo poema) si allarga a comprendere diverse esperienze e prospettive, da quelle del reduce a chi, invece, a Itaca è rimasto *'in attesa'* e in sospeso. Più volte si sottolineano quali sofferenze abbiano patito, in assenza di Odisseo, Penelope e Telemaco, privato del padre in tenera età: ed è significativo che i loro sentimenti trovino un posto di assoluto

⁵ Si veda anche, nello stesso volume, il commento di Elisa Avezù al canto 24, *Il rito del compianto*, in particolare pp.1088-1089.

⁶ Tra i molti studi dedicati a Odisseo basti ricordare Finley e Boitani. Sulle riscritture moderne dell'*'Odissea'* si veda Treu, *"Odissee"*, *"Moltitudine"* e *"Ulysses"*.



rilievo proprio all'inizio del poema, nei primi canti detti "Telemachia". In sintesi, l'*Odissea* si caratterizza per la progressiva diversificazione e espansione di strategie narrative in direzione di una sempre più efficace raffigurazione di esperienze traumatiche di vario tipo, vissute da più parti e variamente riferite dal narratore o dai personaggi stessi.

IL TRAUMA INCARNATO: AIACE E FILOTTETE

La vicenda di Odisseo, per contenuto e forma, rappresenta il presupposto e l'antecedente di una progressiva evoluzione nell'estetica del trauma che troverà compimento sulla scena attica di quinto secolo. La guerra di Troia fa da sfondo a numerose tragedie, che di volta in volta hanno per protagonisti Greci o Troiani: vittime di traumi sia in senso proprio – le ferite inferte dai nemici – sia in senso figurato, a cominciare dal tradimento subito, spesso ad opera di familiari, compagni, commilitoni e amici. Tra questi ultimi spicca uno dei soldati greci già citati da Omero e protagonista di vicende a noi note da varie fonti, tra cui la tragedia eschilea *Il giudizio delle Armi*, oggi perduta, e l'*Aiace* di Sofocle: l'antefatto del dramma prevede che Aiace Telamonio, cugino di Achille, reclaims le armi di quest'ultimo – caduto in guerra – dopo averne recuperato il corpo sul campo di battaglia, salvandolo dallo scempio dei nemici. Le armi sono però assegnate a Odisseo, dopo un duello verbale con Aiace: ne sono arbitri secondo una variante i prigionieri troiani, secondo un'altra i soldati greci, a rendere ancora più cocente l'onta e il tradimento (Treu, "Ajax" 27-76).

Quest'ultima scelta contraddistingue l'*Aiace*, dove Sofocle descrive dettagliatamente gli effetti del trauma sull'eroe. Il senso dell'onore leso, il tradimento subito hanno scatenato la sua furia omicida, dirottata però da Atena su inermi animali, anziché sui compagni d'armi. Com'è uso nella tragedia greca la violenza non avviene in scena, ma ne vediamo gli effetti con gli occhi di Odisseo. Tramite lui, a inizio tragedia, possiamo vedere i postumi della strage – una catasta di animali sgozzati e Aiace esausto – e confrontarci con il protagonista e con il suo trauma: Aiace si vergogna di quel che ha fatto, al punto da non vedere altra alternativa se non il suicidio. E lo compirà, malgrado le suppliche della sua compagna e l'amore per il figlio, lasciando dietro di sé lutto e rimpianto (ai riti funebri è dedicata la seconda metà della tragedia).

La centralità del trauma nell'*Aiace* sofocleo contribuisce a farne un archetipo e paradigma potente, ma anche un efficace strumento terapeutico: questa tragedia, infatti, specialmente dopo l'offensiva americana in Iraq e in Afghanistan, è stata adattata e rappresentata con sempre maggiore frequenza in relazione a conflitti recenti (Treu, "Ajax"; Batuman; Doerries). Alcuni allestimenti hanno denunciato le politiche aggressive dei Paesi occidentali in Medio Oriente (si veda il celebre adattamento di *Aiace* di Robert Auletta, diretto da Peter Sellars), altri hanno sottolineato gli effetti devastanti e a lungo termine di quei conflitti, non solo nelle popolazioni colpite e nei terreni di guerra, ma anche tra i soldati al fronte e tra quelli tornati in patria, che spesso mostrano i segni



drammatici della cosiddetta 'sindrome da stress post traumatico'. Per loro, e per i loro familiari, sono stati condotti negli ultimi anni progetti terapeutici di letture sceniche e rappresentazioni teatrali, in tutto il mondo e in particolare negli USA, supportati e sponsorizzati dal Pentagono, dove Aiace ha un posto di rilievo per la trattazione del trauma e delle tendenze suicide dei veterani tornati in patria. Questi ultimi (al pari dei migranti e rifugiati vittime di tortura: si veda il contributo di Bergamaschi e Mosca in questo stesso volume) hanno spesso difficoltà a raccontare e rivivere direttamente la propria storia, ma possono rievocarla o rappresentarla attraverso personaggi fittizi, in apparenza lontani dal proprio mondo, come testimoniano i progetti terapeutici citati, su cui torneremo. In quest'ambito per gli stessi scopi si è rivelata utile anche un'altra tragedia sofoclea, che ha per protagonista un soldato greco, Filottete, abbandonato su un'isola deserta dai suoi stessi compagni e in seguito recuperato, con l'inganno, da Odisseo.

Quest'ultimo, si noti, in entrambe le tragedie, e anche in altre, viene rappresentato in modo ambiguo o negativo, se non come vero e proprio *villain* tragico. La sua astuzia e in particolare il celebre inganno del cavallo ne fanno l'antagonista perfetto non solo di Aiace e Filottete, ma di tutti i Troiani, come ribadisce Euripide nelle *Troiane* (415 a. C): anch'essa tragedia esemplare e molto fortunata nella *reception* per la scelta di raccontare non la guerra, l'assedio e l'incendio della città, bensì i postumi, il 'dopo'. Formalmente si presenta come una lunga litania di lutti e di traumi, passati, presenti e futuri: un canto funebre affidato alle donne superstiti, che da schiave e concubine lasciano la patria al seguito dei Greci, loro nemici e aguzzini. Due atti di violenza sono consumati fuori scena: prima la giovane Polissena, figlia di Ecuba, viene sacrificata sulla tomba di Achille, poi il figlio di Ettore Astianatte, unica discendenza e speranza rimasta, viene condannato a morte su suggerimento di Odisseo, perché non possa, un giorno, aggredire i vincitori per vendicare i vinti. Nella tragedia, dunque, il bambino viene strappato alla madre Andromaca e portato via, per essere gettato dalle mura; il suo corpo esanime verrà riconsegnato a Ecuba per essere pietosamente ricomposto e sepolto con lo scudo del padre. Nel finale le donne piangendo si preparano a lasciare la città sulle navi dei Greci.

La tragedia contiene un severo ammonimento a rispettare gli dèi e i templi, anche durante la guerra, e non infierire sui vinti: il monito è indirettamente rivolto, dal tragediografo, agli stessi Ateniesi, impegnati in quegli stessi anni nella guerra del Peloponneso. Per il suo messaggio universale la tragedia è stata ed è oggetto di innumerevoli riscritture e versioni sceniche, ispirate di volta in volta a catastrofi atomiche, guerre civili e deportazioni di massa. Tra gli allestimenti storici possiamo citare la versione giapponese diretta da Tadashi Suzuki, il dramma corale in greco antico, musicato da Giovanna Marini, messo in scena dal regista belga Thierry Salmon sulle rovine di Gibellina distrutta dal terremoto, la riscrittura 'al femminile' *Euripide Frammenti di Tragedia* (Mitipretese) o ancora l'allestimento dal forte valore simbolico in cui il regista siriano Omar Abu Saada ha coinvolto un coro di donne rifugiate in un



campo profughi del Libano (Treu, *Troiane*). Al di là dei singoli conflitti o eventi specifici, la tragedia assurge a manifesto contro ogni guerra, violenza o sopraffazione, soprattutto contro le donne, dagli stupri etnici ai femminicidi. Per questo è ancora oggi una delle più amate dai registi di tutto il mondo, anche e soprattutto in reazione al trauma collettivo rappresentato della recente pandemia: ne sono un esempio, tra gli ultimi allestimenti visti in Italia (fortemente condizionati dal *lockdown* del 2020/2021), la libera riscrittura del dramma intitolata *Tutto Brucia* dei Motus (RomaEuropaFestival, 9-23 settembre 2021) (Treu, "*Tutto brucia*")⁷ e quella di Angela Demattè (Teatro Franco Parenti, Milano, 8-13 febbraio 2022).⁸

LE FERITE DI UN POPOLO: ESCHILO ED EURIPIDE

L'analisi fin qui condotta permette di osservare la distanza tra Omero e la tragedia per quanto riguarda l'estetica del trauma. Lo scarto tra le modalità espressive predominanti e caratterizzanti, rispettivamente diegetiche e mimetiche, è la prima linea di demarcazione netta. Già l'epica omerica alterna dialoghi e monologhi, narrazioni in prima e terza persona. L'aedo sfrutta appieno gli artifici retorici e racconta dettagliatamente la violenza e i suoi effetti, senza trascurare i particolari cruenti e scabrosi, ma anzi rimarcandoli e accentuandoli. Al contrario le tragedie si basano su fatti di sangue e atti di violenza, eppure non mostrano mai direttamente le azioni, bensì solo le loro conseguenze. In apparenza rinunciano così a sfruttare il vantaggio della rappresentazione diretta, ma in realtà il tabù diviene un potente mezzo espressivo, il limite si trasforma in opportunità: le possibilità di raffigurare il trauma si amplificano procedendo per negazione e antifrasi, allusione, anticipo o rimando.

La curva emotiva della tragedia si basa su uno schema del tipo *violenza-trauma-elaborazione del lutto*, e si chiude con riti funebri, lamenti e compianti, che possono prevedere l'esposizione del cadavere o parte di esso (Lanza). Si è visto sopra come già nell'*Illiade* la morte di Patroclo e di Ettore siano compensate dai riti funebri e dalla restituzione del corpo di Ettore. Allo stesso modo anche i finali di tragedia possono richiamarsi esplicitamente al lamento funebre rituale (*thrénos*) come avviene nei *Persiani* di Eschilo. Questo dramma è non solo il più antico tra quelli conservati e datati (472 a.C.) ma è l'unico a non avere per contenuto un mito, bensì un evento storico reale: la seconda guerra persiana. Eschilo che vi ha preso parte, come molti suoi concittadini, la raffigura efficacemente in modo ripetuto e ossessivo, personale e collettivo, disseminandone i canti e gli episodi della tragedia, e 'curando' il trauma con una litania funebre (Treu, *Persiani*). Esempio in tal senso il canto d'ingresso del coro, ancora ignaro

⁷ Si veda anche il sito <https://www.motusonline.com/tutto-brucia>. Consultato il 30 gennaio 2022.

⁸ *Troiane* da Euripide, adattamento e traduzione Angela Demattè, Produzione Centro Teatrale Bresciano. Regia di Andrea Chiodi con Elisabetta Pozzi, Graziano Piazza e Federica Fracassi.



della disfatta subita, e presagita come oscuro timore nella *parodos* (*Pers.* 1-158). Qui si elencano ritmicamente, come in un *mantra*, i nomi dei condottieri e dei soldati partiti per la Grecia, e mai più tornati. Il trauma personale e collettivo viene evocato prima nel sogno simbolico della Regina (*Pers.* 176-214, dove la Persia si contrappone alla Grecia, il re Dario al figlio Serse), poi quando il momento decisivo della guerra, la battaglia di Salamina, viene raccontato dal messaggero tornato dalla Grecia in termini vividi e crudi, con modalità che si rifanno alle tecniche di narrazione orale (*Pers.* 249-514). Il testimone oculare descrive dettagliatamente la strage con toni parossistici, in *climax*, trasponendola su un piano universale e di fatto trasfigurandola in mito.

Nel seguito della tragedia viene evocato lo spettro del defunto re Dario, che depreca il comportamento del figlio stabilendo un confronto diretto (già anticipato, come detto, dal sogno simbolico della Regina) tra il suo regno e l'attuale, naturalmente a scapito di Serse (*Pers.* 681- 851). Quest'ultimo appare infine in scena vinto, lacero, ormai spettro di sé stesso: deve rispondere al suo popolo della perdita di un intero esercito (*Pers.* 908-1072). Nel canto finale il re e il coro intonano una litania di nomi, di dispersi e defunti, che riprende simmetricamente la *parodos* in forma di lamento funebre e chiude il dramma, trasponendo il conflitto familiare e dinastico sul piano collettivo: l'esito disastroso della spedizione in Grecia è un fallimento personale di Serse, oltre che un lutto nazionale per il popolo persiano.⁹

Così Eschilo rievoca il conflitto recente di fronte a un pubblico che l'ha vissuto sulla propria pelle, pochi anni prima: viaggia indietro nel tempo e nello spazio, mette i Greci di fronte alla sofferenza dei nemici vinti. Nel 467 a. C., quattro anni dopo i *Persiani*, ambienta a Tebe una cupa vicenda di violenze, traumi e lutti: l'incesto e il parricidio, e in seguito lo scontro fratricida tra i figli di Edipo, dominano la tetralogia composta in origine da *Laio*, *Edipo*, *Sette a Tebe* (l'unico conservato) e dal dramma satiresco *Sfinge*.¹⁰ La stessa saga, anni dopo, ispira a Sofocle l'*Edipo re*, dove il trauma familiare ancora una volta ha una ricaduta collettiva: la peste (Treu, "Antidoto"). Secondo una versione del mito la città, condannata da un'infrazione rituale, verrà poi riscattata dal sacrificio volontario di un innocente, Meneceo. Lo stesso modello compare, declinato al femminile, in altre tragedie come *l'Ifigenia in Aulide* di Euripide. Quest'ultimo

⁹ Anche per questo la tragedia è divenuta simbolo del conflitto tra Oriente e Occidente, già rappresentata dai Veneziani a Zante (Zacinto) per celebrare la vittoria sui Turchi a Lepanto (1571) e oggi con particolare frequenza e intensità in concomitanza con i conflitti in Medio Oriente e gli attentati terroristici dal 2001 in poi (Treu, *Novecento* 49, 97). Tra i molti casi esemplari, la produzione greco-turca diretta da Theodoros Terzopoulos nel 2006, intesa a riavvicinare Grecia e Turchia dopo secoli di conflitti (Treu, *Novecento* 98-99), e il primo esperimento di diretta *streaming* dal teatro di Epidaurò, il 25 luglio 2020 (www.n-t.gr/en/news/?nid=33665; www.livefromepidaurus.gr. Consultato il 30 gennaio 2022).

¹⁰ Tebe è la città della violenza tra consanguinei, del miasma, della contaminazione: per questo è stata definita "l'anti Atene" (Zeitlin 130-167), perché qui si ambienta quel che ad Atene non può avere luogo. E tuttavia di quest'ultima la tragedia riflette, come in uno specchio 'infranto' (Vidal-Naquet) i traumi e le violenze che la 'città ideale' cerca di nascondere. Non a caso è ambientata a Tebe la tragedia euripidea postuma *Baccanti* dove ha luogo un cruento rituale dionisiaco (si veda oltre).



drammaturgo porta a compimento la metamorfosi del trauma in tragedie cariche di *pathos* e di violenze efferate, contraddistinte da sacrifici e sacrilegi e spesso da finali sospesi o inaspettati.

Ad esempio, nel più antico dramma conservato, l'*Alceste* (rappresentato nel 438 a.C. dopo una trilogia tragica, al posto del consueto 'satiresco') la moglie accetta di morire al posto del marito, ma nel finale assistiamo al suo miracoloso (seppur misterioso e ambiguo) ritorno dall'Ade. Nell'*Ifigenia in Aulide*, la dea Artemide impone ad Agamennone di sacrificare la figlia, ma all'ultimo momento la salva facendola miracolosamente sparire e sostituendola col suo animale-totem, la cerva.¹¹ Violenza e trauma raggiungono il massimo grado (perfino parossistico, a nostro gusto) in un'altra tragedia euripidea rappresentata postuma: le *Baccanti*. Anch'essa ambientata a Tebe, ha per protagonista il dio stesso del teatro, Dioniso, intenzionato a punire chi ha causato la morte di sua madre Semele: scortato dal coro di Baccanti, il dio sotto false spoglie irretisce il re Penteo, avverso al suo culto. Con un accorto gioco di seduzione riuscirà a condurlo sul Citerone dove verrà ucciso da sua madre Agave, in preda all'estasi dionisiaca: qui Euripide fa esplicito riferimento al rito dionisiaco dello *sparagmòs* per lo smembramento di Penteo, narrato da un testimone, e il suo successivo riconoscimento da parte della madre Agave. Le componenti rituali sono valorizzate nella recente riscrittura di Laura Sicignano e Alessandra Vannucci presentata in anteprima al convegno "Estetiche del trauma" (dicembre 2020) e messa in scena nel 2022 (debutto 11 gennaio 2022 al teatro Stabile di Catania, e successiva *tournee* italiana) (Treu, *A lezione* 141-166, 194-199; Rocconi 21). Il finale euripideo (forse non autentico) come avviene in molte tragedie, a partire dai sopra citati *Persiani*, lascia ampio spazio al lamento e al pianto.¹²

¹¹ Di qui il titolo della recente, libera trasposizione filmica del mito – *Il sacrificio del cervo sacro* del regista greco Yorgos Lanthimos (2017) – che segna un netto distacco dai precedenti filmici (si veda ad esempio *Ifigenia* di Cacoyannis, del 1977) e teatrali: si veda a riguardo l'ultima edizione del 2015 al teatro greco di Siracusa (protagonista Lucia Lavia) e *Ifigenia, Liberata* diretta da Carmelo Rifici (Piccolo Teatro di Milano, 27 aprile-7 maggio 2017: <https://www.piccoloteatro.org/it/2016-2017/ifigenia-liberata> e M. Giovannelli, *Ifigenia liberata*, Milano in scena, 7 maggio 2017).

¹² In altri allestimenti recenti la violenza e il trauma si intrecciano con allusioni al presente. Ad esempio, nelle ultime *Baccanti* in scena al teatro greco di Siracusa (4-20 luglio 2021) il regista catalano Carlos Padrissa accentua soprattutto nel trattamento del coro le espressioni verbali e corporee di rabbia, contestazione e ribellione: si ispira dichiaratamente ai movimenti femminili in Centro e Sud America, imita le loro manifestazioni di piazza con largo uso di fumogeni, tamburi, cartelli e striscioni con slogan politici, ed esaspera per contrasto gli aspetti patetici del finale. Si veda Treu, *A lezione* 163-165 e il sito indafondazione.org (consultato il 30 gennaio 2022).



LA SCENA MODERNA: IL TRAUMA E LA CURA

A completare la nostra analisi possiamo confrontare gli esempi sin qui portati con altri allestimenti o riscritture moderne di tragedie, per verificare quali strategie e meccanismi (accentuazione o negazione, sublimazione o edulcorazione) caratterizzino la moderna regia teatrale e cinematografica (Fusillo, *Greca e Dio*; Treu, "Dionisismo"; *Novecento 87-91*; *A lezione* 149). Anche in teatro, come in altri media, ci sono registi che sfruttano il fascino della violenza, mostrando atti efferati in diretta tv o sul web, con calcolato effetto *voyeuristico* e col rischio di una 'sovraesposizione' e assuefazione. Anche diverse forme di *performance* ibride tra teatro e arte contemporanea ricorrono a gesti estremi, come l'autolesionismo, a violenze simboliche autoinflitte o mimate, coinvolgendo talvolta lo spettatore in un meccanismo perverso di complicità e di seduzione.¹³ Basti qui citare ad esempio una riscrittura recente del sopra citato *Aiace* sofocleo, *U Tingiutu* del drammaturgo calabrese De Luca, su cui ha condotto uno studio approfondito Angela Albanese:

Se dunque nella tragedia greca accade ben poco e tutto è raccontato, essendo essa «imitazione dialogica di situazioni dialogiche, non operativo-corporee, [...] rappresentazione non di fatti, ma di confronti e agoni verbali sul già fatto o sul da fare», nel dramma di De Luca, al contrario, tutto avviene in scena, senza alcuna narrazione, senza alcun prologo che spieghi l'antefatto della morte di Aiace. Lo spettatore è catapultato direttamente nell'agire criminale di un clan che traffica intorno ad una salma, per poi risalire senza tregua, in un progressivo esplodere visivo della violenza, alla barbarica tortura di Ulisse, al suicidio di Aiace e all'esecuzione finale in perfetto stile mafioso, che non lascia spazio, in chi assiste al dramma, ad alcun sentimento di empatia o di compassione (34).¹⁴

¹³ Innumerevoli gli esempi, da Marina Abramovič al gruppo catalano La Fura del Baus, il cui fondatore ed esponente di punta, Carlus Padrissa, ha diretto le *Baccanti* citate sopra.

¹⁴ In modo simile anche l'*Oresteia* di Eschilo è stata riletta in chiave 'mafiosa', ad esempio in *Oresteia-Atridi* di Michele Di Martino, 1998, più volte interpretata da Pamela Villoresi (<http://www.pamelavilloresi.it/pages/detail.asp?pagina=spettacoli&idRecord=406>) o nel film *Luna Rossa* di Antonio Capuano, 2001. Per la violenza, esplicita, efferata ed esasperata rispetto all'originale si distingue tra gli allestimenti recenti l'ultimo *Coefore/Eumenidi* al teatro greco di Siracusa (regia di Davide Livermore, 3-31 luglio 2021; riprogrammato, insieme con l'*Agamennone* diretto dallo stesso regista, per la stagione di spettacoli classici 2022). Qui Oreste non solo offre sulla tomba del padre un proiettile, al posto del ricciolo eschileo, ma gira armato di pistola (non di spada) al pari dei comprimari e del coro (Pilade, Elettra ed Egisto) che se la puntano addosso a vicenda e sparano a più riprese. Anche l'esecuzione di Egisto e Clitemnestra avviene in scena, diversamente da Eschilo: Pilade spara a Egisto, Oreste uccide la madre versandole il veleno nel vino e costringendola a bere (come fa Amleto con la madre Gertrude nell'*Amleto*, che Jan Kott ha ricondotto proprio all'*Oresteia*). A corredo della faida familiare Livermore evoca anche recenti traumi collettivi: il ponte spezzato che domina la scena ricorda quello di Genova, e nel finale vengono proiettate immagini di stragi, omicidi, esecuzioni di stampo mafioso come la strage di Capaci (Treu, "Orestee").



Al tempo stesso si registrano però anche reazioni in controtendenza o 'di ritorno' da parte di chi rinuncia a raffigurare direttamente la violenza e il trauma a favore di modalità più indirette, mediate, simboliche. In questo fenomeno si cela forse la volontà di riscoprire quel tabù rituale che vige alle origini del dramma, ancora capace di attirare studiosi, registi e spettatori in tutto il mondo. Il ritorno in auge dei drammi classici, a teatro come al cinema, potrebbe essere anche letto come una risposta alla sovraesposizione alla violenza degli ultimi decenni, nei *mass media* e nel *web*. Riprende vigore il 'meccanismo tragico' di antifrasi e negazioni, contraddizioni, allusioni e rimandi che sublima, potenzia, amplifica la violenza, dilatandola all'infinito nel ricordo e nell'immaginazione dello spettatore. I registi e drammaturghi che giocano 'di sponda', per così dire, invitano il pubblico a ritrovare la violenza tra le pieghe dei testi: quella vera e propria viene celata, ma resta la sua traccia meno evidente, il trauma. Agli spettatori moderni, ormai assuefatti alla violenza televisiva e cinematografica, vengono forniti indizi, spunti, suggestioni capaci di far riscoprire il potere perturbante e misterioso del 'gioco teatrale', il gusto e il piacere del non detto. E in questo modo la tragedia può essere anche un valido mezzo per affrontare traumi reali, personali e collettivi, ancora ai nostri giorni, con evidenti ricadute terapeutiche.

Ne sono testimonianza, negli ultimi decenni, vari esperimenti globali di messinscena e riscrittura di tragedie nati per far fronte a traumi personali e collettivi. Alcuni drammi in particolare, dai *Persiani* di Eschilo alle *Troiane* di Euripide sono rappresentati con particolare frequenza in luoghi e momenti 'caldi', territori di confine, scenari di migrazioni o di conflitto come il Medio Oriente o i Balcani, specialmente dopo l'attentato dell'11 settembre 2001. Esempari sotto questo aspetto sono i due drammi di Sofocle sopra citati, *Aiace e Filottete* (par. 4) che si sono rivelati di grande efficacia terapeutica per le vittime di stress post traumatico (Treu, "Ajax"; Dugdale, "Philoctetes").¹⁵ Sotto questo aspetto un importante precedente è costituito dagli studi del dottor Jonathan Shay, uno psicoterapeuta che sin dalla guerra del Vietnam si è ispirato ai poemi omerici per studiare e descrivere i traumi vissuti dai reduci, in due volumi dedicati rispettivamente ad Achille e a Odisseo (Shay, *Achilles* e *Odysseus*): qui le descrizioni dei comportamenti che contraddistinguono gli eroi omerici si intrecciano con le osservazioni cliniche e con le testimonianze rilasciate dai veterani di guerra.

¹⁵ Echi indiretti di queste tragedie si possono riscontrare anche in drammi non direttamente legati al mito classico, come *In piedi nel caos* (*Chaos Debut*) di Veronique Olmi (una versione italiana è stata rappresentata al teatro Elfo Puccini di Milano, dal 16 gennaio al 2 febbraio 2020, per la regia di Elio de Capitani). I due personaggi maschili sono un soldato reduce dalla guerra in Cecenia e uno in procinto di partire per lo stesso fronte. Il primo è tornato irricognoscibile, come continua a ripetere la moglie ricordando il passato felice. Dorme di continuo, beve per stordirsi, si rifiuta di parlare, ha una gamba ferita che malgrado le cure non migliora anzi va in cancrena, come Filottete, e come Aiace prova impulsi autodistruttivi e violenti. Una battuta appare particolarmente significativa: "La guerra non è quello che si vede, è quello che non si vede".



In questo stesso ambito, dagli anni Novanta in poi, si sono moltiplicati in particolare negli USA gli studi e i progetti teatrali che hanno per principali destinatari i reduci delle guerre e le loro famiglie, specie dopo le guerre in Iraq e Afghanistan, accomunati dall'attenzione per le tragedie classiche. Queste sono utilizzate come strumenti terapeutici e come mezzo d'espressione in modo diverso a seconda dei soggetti coinvolti, e con varie modalità (lettura, commento, riscrittura o allestimento) da progetti come Aquila Theatre e Warrior Chorus, coordinati da Peter Meineck, o Theater of War diretto da Bryan Doerries.¹⁶ Quest'ultimo ha assunto un rilievo internazionale in anni recenti con un programma molto ricco di conferenze e laboratori teatrali, letture sceniche e spettacoli basati principalmente su testi tragici e in particolare sofoclei, che hanno finora registrato migliaia di partecipanti. Dal 2020 in particolare, a causa della pandemia e del *lockdown*, la compagnia ha dovuto trasferirsi online. Ha cominciato a produrre e trasmettere spettacoli in *streaming*, dedicati e rivolti a persone che si trovano in situazioni di emergenza: medici di pronto soccorso, pazienti, familiari di malati e di vittime che si sentono costantemente in bilico, come i protagonisti tragici. Finora Doerries ha prodotto diversi spettacoli, quasi tutti basati su testi classici, coinvolgendo anche grandi star del cinema e della tv e riscuotendo un enorme successo di pubblico (Treu, "Antidoto" e "Solo"; Batuman; Doerries).¹⁷ A dimostrazione di come il teatro – ancora e sempre – sappia reagire agli stimoli e alle limitazioni del presente, trasformando le debolezze in punti di forza, e confermando la sua efficacia in ambito sociale, pedagogico, terapeutico.

¹⁶ Il primo è un classicista e veterano di guerra, con un passato da Marine e una lunga carriera di drammaturgo e regista teatrale, oltre che accademica (<https://as.nyu.edu/content/nyu-as/as/faculty/peter-meineck.html>. Consultato il 30 gennaio 2022); ha pubblicato traduzioni e adattamenti di testi classici, da *Aiace a Filottete*. Ha guidato programmi per studenti a rischio ad Harlem e nel Bronx, ha promosso le attività di biblioteche pubbliche e centri civici, ha fondato e diretto per anni Aquila Theatre (<https://www.aquilatheatre.com/> Consultato il 30 gennaio 2022) un programma di educazione e integrazione attraverso il teatro attivo dal 1991, come ha di recente raccontato alla confraternita Phi Beta Kappa, in una conferenza dal significativo titolo: "Come il teatro greco rende i cittadini migliori" (*How Greek Theater Trains Better Citizens*). Attualmente guida il progetto *WarriorChorus* dedicato ai veterani e basato su testi classici letti e messi in scena (<http://www.warriorchorus.org/> Consultato il 30 gennaio 2022). Il secondo progetto, Theater of War, è nato da esperienze dirette nella cura di disturbi cronici e psichiatrici, ma si è via via concentrato su vittime di traumi individuali e collettivi, prima legate alla guerra e ora alla pandemia (theaterofwar.com. Consultato il 30 gennaio 2022).

¹⁷ Su questi esperimenti, avviati durante e dopo la pandemia, si vedano anche i due recenti convegni internazionali *online* citati sopra: *Reception Studies: State of the Discipline and New Directions* (24-27 June, 2021, Massey University NZ) and *Collective Trauma and Contemporary Crisis in performances of Ancient Tragedies* (APGRD, University of Oxford e University of Music and Performing Arts, Vienna: online at <https://www.youtube.com/watch?v=0kOjXuwwqKEw>).



BIBLIOGRAFIA

Albanese, Angela. *A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici*. UNIPA PRESS, 2020.

Andò, Valeria. "L'Iliade poema della forza? A proposito di Simone Weil." *Anabases*, n. 7, 2008, pp.117-137.

---. *Violenza bestiale, Modelli dell'umano nella poesia greca epica e drammatica*. Salvatore Sciascia Editore, 2013.

Barone, Caterina, a cura di. *La Violenza nel teatro antico greco e latino, Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico* (11-13 settembre 1997). INDA Siracusa, 2002.

Batuman, Elif. "Can Greek tragedy get us through the pandemic?" *New Yorker*, 1 settembre 2020. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/can-greek-tragedy-get-us-through-the-pandemic>. Consultato il 20 gennaio 2022.

Bertrand, Jean-Marie, a cura di. *La violence dans les mondes grec et romain, Actes du colloque international* (Paris, 2-4 mai 2002). Publications de la Sorbonne, 2005.

Boitani, Piero. *Il grande racconto di Ulisse*. Il Mulino, 2016.

Cantarella, Eva. *Norma e sanzioni in Omero. Contributo alla protostoria del diritto greco*, Inschibbolet, 2021.

---. *Studi sull'omicidio in diritto greco e romano*. Giuffrè, 1976.

Ciani, Maria Grazia, a cura di. *Omero. Iliade*. Marsilio, 2018.

Doerries, Bryan. *Concime (cap.9), conversazione con Martina Treu e Giulia Papetti*. Radio IULM, 22 febbraio 2021. <https://www.radioiulm.it/2021/03/19/concime-cap-9-treu-doerries/>. Consultato il 30 gennaio 2022.

Dugdale, Eric. "Philoctetes." *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, a cura di Rosanna Lauriola e Kyriakos Demetriou. Brill, 2017, pp. 77-145.

Finley, Moses. *The World of Odysseus*. New York Review of Books, 2002.

Fusillo, Massimo. *Il Dio Ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*. Il Mulino, 2006.

---. *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Carocci, 1996.

Gernet, Louis. *Antropologia della Grecia antica*. Mondadori, 1983.

Giovannelli, Maddalena. "Ifigenia, Liberata." *Milano in Scena*, 27 aprile 2017. <https://www.milanoinscena.it/spettacolo/ifigenia-liberata/> Consultato il 20 gennaio 2022.

Lanza, Diego. *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*. Il Saggiatore, 1997.

Raina, Giampiera, a cura di. *Dissimulazioni della violenza nella Grecia antica*. Ibis, 2006.

Rocconi, Eleonora. "Musica e parola sulla scena teatrale antica: temi e prospettive di ricerca." *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*, a cura di Angela Albanese e Maria Arpaia. Longo Editore, 2020, pp.17-28.



Shay, Jonathan. *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. Atheneum, 1994.

---. *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming*. Scribner, 2002.

Treu, Martina. *A lezione di regia teatrale, Conoscere lo spettacolo teatrale attraverso il racconto degli allestimenti. Quaderno n.2: Rane di Aristofane, Baccanti da Euripide*. Ledizioni, 2021.

---. "Ajax." *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, a cura di Rosanna Lauriola and Kyriakos Demetriou. Brill, 2017, pp. 27-76.

---. "Il Dionisismo tardo-novecentesco e alcuni riflessi italiani." *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, memorie, spettacoli*, a cura di Anna Beltrametti. Ibis, 2007, pp. 369-382.

---. "Una moltitudine di Nessuno. L'Odissea e il Mediterraneo in scena." *Alessandria*, n.8, 2014, pp.181-201.

---. "Odissee sulla scena. Un eterno ritorno." *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, n.9, 2009, pp.161-183.

---. "Orestee siciliane: Isgrò, Pirrotta e Livermore." *Stratagemmi*, 22 luglio 2021. <https://www.stratagemmi.it/orestee-siciliane-isgro-e-livermore/>. Consultato il 30 gennaio 2022.

---. "I Persiani: una vertigine di moltitudine." *φίλιον γέρας. Regal a Jaume Pòrtulas d'amics, deixebles i col·legues*, a cura di Xavier Riu. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2022, in corso di pubblicazione.

---. "Quattro donne, un coro: Euripide destrutturato. Riscritture e allestimenti recenti delle Troiane." *Troiane classiche e contemporanee*, a cura di Francesco Citti, et al. Olms, 2017, pp. 217-243.

---. "Solo dal vivo nasce la magia del teatro. Ma riaprire le sale non basta." *Domani*, 26 aprile 2021. <https://www.editorialedomani.it/idee/voci/solo-dal-vivo-nasce-la-magia-del-teatro-ma-riaprire-le-sale-non-basta-pj3mvcry>. Consultato il 20 gennaio 2022.

---. *Il teatro antico nel Novecento*. Carocci, 2009.

---. "Il teatro come antidoto: Edipo e la peste." *Stratagemmi*, 1 settembre 2020. <https://www.stratagemmi.it/il-teatro-come-antidoto-edipo-al-tempo-della-pandemia/>. Consultato il 25 gennaio 2022.

---. "Tutto brucia. Intervista a Daniela Nicolò e Enrico Casagrande." *Stratagemmi*, 7 settembre 2021. <https://www.stratagemmi.it/tutto-brucia-intervista-a-daniela-nicolo-e-enrico-casagrande>. Consultato il 21 gennaio 2022.

---. "Ulysses' Journey and Homer's *Odyssey*, an eternal return." *JCLA, Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, vol. 40, n. 2, 2017, pp. 103-122.

Vidal-Naquet, Pierre. *Lo specchio infranto. Tragedia ateniese e politica*. Donzelli, 2002.



Weil, Simone. "L'Iliade poema della forza." *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Einaudi, 1967.

Zeitlin, Froma I. "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama." *Nothing to do with Dionysus?: Athenian Drama in Its Social Context*, a cura di John Winkler e Froma I. Zeitlin. Princeton University Press, 1990, pp. 130-67.

Martina Treu, studiosa di teatro antico e della sua ricezione contemporanea, insegna all'Università IULM (Milano). Collabora con diversi artisti ed enti teatrali italiani e con vari gruppi di ricerca universitari, fra cui il CRIMTA (Università di Pavia) e Images-Project (images-project.org); è nel comitato scientifico della rivista *Anabases* e della collana *Rezeption der Antike* (Brill). Tra le sue pubblicazioni: *Cosmopolitico*, 2005; *Il teatro antico nel Novecento*, 2009; *La mitologia* (tr.fr. *La Mythologie* 2010); Emilio Isgrò, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, a cura di M. Treu, 2011; *A lezione di regia teatrale Conoscere lo spettacolo teatrale attraverso il racconto degli allestimenti*. Quaderno n.2 (*Rane* di Aristofane, *Baccanti* da Euripide), a cura di M. Treu, Milano, Ledizioni, 2021, Quaderno n.3 (*Nuvole* di Aristofane, *Gli Uccelli - un'Utopia*, da Aristofane), a cura di M. Treu, Milano, Ledizioni, 2021

<https://orcid.org/0000-0002-6050-6260>

martina.treu@iulm.it