



## ESULI E AGGRESSORI CHE VENGO NO DAL MARE: LA COSTRUZIONE DELL'IMMAGINE DELLO STRANIERO NELLE SUPPLICI DI ESCHILO

*Refugees and Assailants from the Sea: the Construction of Alien's Image in The Suppliants of Aeschylus*

Gabriella SEVESO

*gabriella.seveso@unimib.it*

*Università di Milano-Bicocca, Italia*

*Fecha de aceptación:* 4-XII-2015

*Fecha de recepción:* 14-IV-2016

**RIASSUNTO:** Il contributo analizza la costruzione dell'immagine dello straniero nelle *Supplici* di Eschilo. Dapprima lo straniero suscita curiosità e fascinazione, poi invece ispira inquietudine e rifiuto, diventando 'barbaro', appartenente a una cultura incivile. Inoltre, l'autore dell'opera utilizza lo sguardo dell'Altro per definire apologeticamente la propria cultura e la propria democrazia. L'analisi della tragedia ci spinge a riflettere e a cercare di essere più consapevoli di come ci relazioniamo alle culture altre e come noi costruiamo l'immagine dell'altro anche nell'epoca attuale.

**Parole chiave:** Tragedia; Eschilo; educazione antica; immagine dell'altro; identità; barbarie.

**ABSTRACT:** This article analyzes the construction of the alien's image in *The Suppliants* of Aeschylus. First, the foreigner excites curiosity and fascination, then he stirs up anxiety and rejection and he becomes 'barbarian', member of a culture uncivilized. Moreover, the author uses the look of the Other to describe apologetically his own culture and his own democracy. The analysis of the tragedy is useful to understand how we relate to other cultures and how we create the alien's image even in the present.

**Keywords:** Tragedy; Aeschylus; ancient education; alien's image; identity; barbarism.

SOMMARIO: 1. Introduzione. 2. Gl/lei stranieri/e vengono dal mare: esuli, migrazioni e terre d'origine. 3. Dal fascino dell'esotico ad un'inquietante turbamento. 4. I migranti diventano barbari. 5. Lo «splendore» della democrazia nello sguardo dell'Altro. 6. Una difficile democrazia. 7. L'attualità di un'opera. 8. Riferimenti bibliografici.

## 1. INTRODUZIONE

La problematica dell'immagine che i Greci hanno costruito dell'altro, dello straniero, richiama piste di riflessione molto complesse e variegate e ha dato luogo ad una letteratura molto vasta: quali erano realmente i rapporti fra Greci e culture altre? I Greci erano 'razzisti'? Questi ed altri ancora gli interrogativi cui di volta in volta si è cercato di rispondere. Ma il discorso ci porta anche a riflettere su come noi ci siamo rappresentati i Greci stessi: a questo proposito, il dibattito storiografico ha recentemente più volte ribadito come, almeno dal Settecento fino alla fine della Seconda Guerra mondiale, la filologia europea (e sulla sua scorta, la storiografia) abbia proposto un'immagine della cultura greca come 'pura', come un vero e proprio 'miracolo' sorto all'interno di particolari condizioni politiche, sociali ed economiche, che ha condotto al sorgere e al diffondersi di una riflessione filosofica, storica e ad una produzione letteraria senza precedenti, che ha fondato la cultura europea contemporanea. Questa posizione ha comportato una visione del mondo greco come isolato dal resto delle culture antiche, e come portatore di una civiltà più matura e più raffinata dalla quale senza soluzione di continuità è discesa la civiltà europea<sup>1</sup>: l'equazione, quindi, che ne è inevitabilmente scaturita è quella che vede noi (Europei), discendenti dei Greci, contrapposti in maniera netta e ben definita all'altro/non Greco/asiatico/etc. A questo proposito, Diego Lanza sottolinea come «I Greci per parte loro sono stati fatti parlare; da una lettura, invero alquanto forzata, di Erodoto si è riusciti a risalire fino a Omero e a ricavarvi la medesima contrapposizione di due mondi irrapportabili l'uno all'altro ed eternamente in conflitto: il greco, cioè l'occidentale, nel quale non è difficile identificarsi, e l'orientale, il barbarico, l'irrimediabilmente altro» (1997, p. 1451). L'uso, dunque, che noi abbiamo fatto della cultura greca come nostra cultura 'madre' per identificarci in una civiltà superiore contrapposta a culture meno 'civili' ha caratterizzato la nostra storia recente e negli ultimi decenni è stato oggetto di un dibattito molto vivace, che in questa sede non è possibile restituire nella sua intensità<sup>2</sup>. Attualmente, in un momento storico che vede, da un lato, fenomeni migratori massicci, dall'altro lato, il riattivarsi di conflitti sanguinosi e di episodi

<sup>1</sup> Secondo M. Finley, questa visione ha anche comportato una notevole varietà di errati atteggiamenti degli studiosi del mondo antico, che si accostano a documenti greci in maniera esente dai canoni normali di valutazione, quasi si trattasse di documenti la cui verità storica è innegabile: si veda, in proposito Finley (1987).

<sup>2</sup> La bibliografia è vastissima e ricordiamo solo alcuni titoli che hanno suscitato maggiore dibattito: Bernal (2011); Bettini (1992); Burkert (1999); Said (1999); West (1997).

di terrorismo, la contrapposizione fra Occidente (erede della cultura classica, greca) e Oriente (portatore di valori meno civili) è sovente più o meno esplicitamente ricordata: l'equazione Greci-noi, culture raffinate e mature, contrapposte all'altro, permea in maniera sottile e implicita una serie innumerevole di letture, interpretazioni, narrazioni divulgative odierne, che arrivano ad esempio alle rappresentazioni giornalistiche della Guerra del Golfo, o addirittura di quella nei Balcani<sup>3</sup>.

A fronte di questo uso, la storia della pedagogia è chiamata, invece, a proporre una riflessione che cerchi di non cadere in queste trappole: l'analisi delle opere dei Greci antichi non può essere condotta al fine di dimostrare la superiorità di una filiazione, né può essere proposta cercando di sovrapporre le nostre categorie interpretative al passato, ma piuttosto deve mirare a renderci più consapevoli di un'eredità che ha condizionato la nostra storia culturale e ancora la condiziona: in questa prospettiva, rileggere i classici significa trovare una risorsa che ci permetta di affrontare con maggiore lucidità il presente e il nostro immediato futuro.

Il presente contributo intende proporre una riflessione su come l'immagine dello/a straniero/a è costruita all'interno dell'opera di Eschilo *Supplici* e mostra come a partire da un'iniziale atteggiamento di curiosità, stupore, fascinazione si giunga ad un atteggiamento invece di distanziamento e di superiorità; nell'opera, inoltre, l'autore mette in atto un significativo artificio: lo sguardo e il racconto dell'altro sono utilizzati per definire il maniera ammirata e apologetica se stessi.

## 2. GL/LEI STRANIERI/E VENGO NO DAL MARE: ESULI, MIGRAZIONI E TERRE D'ORIGINE

«Zeus dei supplici guardi benevolo questo nostro stuolo che ha alzato le vele dalle foci di sabbia sottile del Nilo: lasciata la terra divina, che con la Siria confina, siamo esuli in fuga ...» (*Supplici*, vv. 1-5)<sup>4</sup>: il mar Mediterraneo come via di fuga da solcare con navi rapide, a rischio della vita, è una realtà non solo odierna, ma anche lontana nel tempo, tanto da essere rappresentata anche nella cultura greca classica. I versi citati ci riportano alla tragedia che Eschilo mise in scena nel 462 a. C., proponendo uno dei grandi temi che attraversano le sue opere, ovvero quello della relazione fra noi e gli altri, dell'identità nostra e di quella dell'altro: la trama mostra le cinquanta figlie di Danao, accompagnate dal padre, che giungono ad Argo, inseguite dai figli d'Egitto, alla ricerca di una terra che le accolga nel loro peregrinare. Una trama che presentava spunti profondi e inquietanti

<sup>3</sup> Anche in questo caso, è possibile citare numerose opere o saggi; ci limitiamo a titolo d'esempio a segnalare Catenacci (1998, pp. 173 e segg.).

<sup>4</sup> In questo contributo, le citazioni tratte dall'opera di Eschilo *Supplici* sono di Monica Centanni: cfr. Eschilo (2007), *Tutte le tragedie*, tr. it. M. Centanni, Milano: Mondadori.

per il pubblico ateniese del tempo e che ora ci offre riflessioni significative sulle rappresentazioni dell'altro, e in particolare dell'esule, che la nostra storia culturale ha elaborato nel passato e ha ereditato nel corso dei secoli: il presente contributo, lungi dalla pretesa di essere esaustivo, intende proporre qualche considerazione in merito a questo aspetto, pur consapevole che la tragedia citata può offrire spunti di riflessione anche su altri grandi tematiche (per esempio, la problematica della rappresentazione dei generi).

Quando Eschilo sceglie di portare in scena le *Supplici*, è già avvenuto, nella realtà, quello scontro epocale fra Greci e Persiani che segna la storia greca antica e che è punto di partenza per le rappresentazioni dell'altro e in particolare dell'Oriente e dell'Occidente: le guerre persiane vedono il tragediografo sul fronte e ci sembra significativo ricordare che sulla tomba di Eschilo non troviamo il ricordo della sua opera letteraria, ma la celebrazione del suo coraggio durante le battaglie: non troviamo quindi il poeta, ma il soldato. Eschilo ha visto l'altro da vicino e questa esperienza biografica sconcertante lo ha certamente segnato ed emerge in tutte le sue opere, nelle quali entrano in scena e sovente la occupano differenti tipologie di «altro»: l'invasore, l'assediante, l'esule. Le Danaidi protagoniste delle *Supplici* si definiscono in fuga fin dalle prime battute e alla ricerca del riconoscimento dello statuto di esuli, statuto che, come sottolineano nelle loro opere anche gli storici del tempo, Erodoto e Tuciddide, era comunque riconosciuto in tutte le città antiche. Si tratta però di uno status che era complesso e inquietante nella cultura antica. L'esule era, infatti, quasi sempre colui che era colpito da condanna e costretto a peregrinare al di fuori della propria patria: la condanna era percepita come peggiore della condanna a morte poiché richiama un delitto particolarmente nefando, connesso con una contaminazione, una macchia: basti pensare a Oreste esule per aver ucciso la madre, ad Apollo esule perché assassino del serpente Pitone o ad altri personaggi mitici che sono banditi dal consorzio umano per aver commesso un crimine che viola le leggi del sacro, esecrando. È significativo, inoltre, che quasi tutte le biografie mitiche degli eroi prevedono l'allontanamento e l'esilio e poi il ritorno in patria, quasi a sottolineare come l'identità venga costruita con un necessario straniamento dalla propria cultura e con una dolorosa consapevolezza della condizione di esule.

Al tempo stesso, l'esilio poteva richiamare, nell'immaginario greco antico, la condizione dell'esule per eccellenza, ovvero Odisseo, di fatto condannato al peregrinare dalle ire divine, costretto a toccare tappe che sovente nascondono insidie e che raramente offrono a lui la protezione cui avrebbe diritto l'esule, ma anche eroe che proprio attraverso la condizione di esule può conoscersi, mettersi alla prova, nonché conoscere e catalogare gli altri, grazie ad una sorta di effetto di straniamento e di incrocio di sguardi (Hartog, 2002; Faranda, 1992). Lo status di esule, inoltre, costituiva nella realtà un vero e proprio paradosso nel mondo antico: colui che era in esilio era percepito come portatore di un delitto inespugnabile, possibile agente di un contagio, ma al tempo stesso poteva essere accolto in nome della legge dell'ospitalità; l'accoglimento

poteva, però causare un conflitto con il luogo di origine dell'esule stesso. Insomma, si tratta di una persona in una condizione che causa un conflitto irresolubile fra leggi umane, cittadine, civili e leggi eterne dell'accoglienza. Nel caso dell'opera di Eschilo, appaiono sulla scena donne esuli e approdate in terra greca per un esilio volontario, quindi con uno status ancora più particolare: le figlie di Danao intendono infatti sottrarsi al matrimonio con i cugini figli di Egitto, e chiedono protezione al sovrano, sono inquisite e si sono allontanate dalla loro terra d'origine volontariamente, senza colpa alcuna. Nonostante questo, come vedremo, porranno il popolo ospitante in una situazione di aporia inquietante relativamente alla sfera del diritto, come sempre accade nel caso di esilio. Appare, inoltre, immediatamente significativo il fatto che sia le fanciulle che chiedono aiuto e possibilità di tutela come esuli sia i loro inseguitori e assalitori provengano dalla stessa terra, ovvero l'Egitto: il tragediografo, quindi, sceglie di porci di fronte alla rappresentazione dello «straniero» in tutta la sua ambiguità, come altro che è indifeso e necessita di aiuto, ma anche come altro che aggredisce e prevarica, mostrando al suo pubblico fin da subito come sia complesso se non impossibile catalogare lo straniero rispetto a noi, proprio perché assume differenti facce e ruoli. In questo caso, l'ambiguità è ancora più sottolineata, poiché le fanciulle esuli e i loro assalitori evocano la loro terra d'origine, l'Egitto, che nell'immaginario greco antico rappresentava una civiltà antichissima, nei confronti della quale la cultura greca ha espresso ammirazione e per certi versi curiosità. A questo proposito, è utile ricordare che, mentre nei poemi omerici l'Egitto assume coloriture complesse e variegata<sup>5</sup>, in età classica è molto diffusa la rappresentazione dell'Egitto come terra dalla cultura vetusta e autorevole: il testo storiografico per antonomasia letto in pubblico nel V secolo, ovvero le *Storie* di Erodoto, dedica addirittura un libro intero, il secondo, alla descrizione dell'Egitto e anche in altre parti lascia spazio a richiami e rimandi. F. Hartog rileva come tale Paese è definito per molti versi dallo storico con lo schema del «primo inventore» (2002, p. 43): «sono stati gli Egiziani – scrive ad esempio Erodoto - a istituire per primi le feste collettive, processioni e cortei sacri, e i Greci hanno imparato da loro» (*Storie*, II, 58 1); più avanti individua sempre l'Egitto come terra d'origine del canto e della musica, a partire dal lamento doloroso per Lino, il figlio del sovrano (II, 79, 1-4), o ancora luogo d'origine delle tradizioni orfiche e bacchiche, nonché dell'emerologia ( II, 82, 1 e segg). D'altro canto, la descrizione dell'Egitto all'interno delle *Storie* erodotee appare fin da subito come una sorta di narrazione di una terra ricca di fascino quasi paradossale, perfino nelle sue caratteristiche geografico-morfologiche, poiché il fiume Nilo sforma e riforma continuamente attraverso le sue esondazioni il territorio abitato: da qui, usi e costumi che appaiono peculiari e addirittura

<sup>5</sup> L'Egitto è la terra lontana e difficile dove approda Menelao; Odisseo nel suo falso resoconto di viaggio ad Eumeo descrive l'Egitto come terra di razzie, di oro, di ricchezze; Elena prende in Egitto il nepente, l'erba che provoca l'oblio, conforto e medicina, ma anche causa di obnubilamento.

invertiti rispetto alla cultura greca percepita come «normale»<sup>6</sup>. Hartog sottolinea come Erodoto non illustri però la relazione fra cultura egiziana e cultura greca come semplice derivazione della seconda dalla prima, o imitazione, né come inferiorità. Di fatto, però, l'Egitto resta nell'immaginario classico terra della sapienza antichissima e custode della memoria: questa percezione appare evidente anche in opere non coeve ma di epoca immediatamente successiva a quella eschilea ed erodotea, quali i dialoghi platonici, all'interno dei quali l'Egitto appare il luogo ove ha avuto origine l'invenzione del calcolo e la scrittura alfabetica (Cfr. *Filebo*, 18b-d; *Fedro*, 274b). O ancora esso è luogo ove uno dei saggi più celebri della Grecia, Solone, si reca per approfondire la propria conoscenza, e scopre che i sacerdoti egiziani conservano memoria di eventi molto più antichi di quanto i Greci stessi ricordino e conoscono la storia veramente fin dalle sue origini (*Timeo*, 23 a), a tal punto da definire i Greci «sempre bambini» (*Timeo*, 22b). E' da rilevare, infine, come sempre l'Egitto comparirà addirittura come sfondo scenografico all'interno del quale è ambientata l'intero intreccio nella tragedia euripidea *Elena*, rappresentata cinquanta anni dopo le *Supplici* eschilee: in quest'ultimo caso, assumerà il contorno e la fisionomia della terra della pacificazione e della speranza, della possibilità risoluzione, all'interno di una trama romanzesca. Eschilo pone quindi il suo pubblico di fronte a una scena popolata di personaggi che pur avendo le caratteristiche della fragilità, della richiesta, della mancanza, della povertà richiamano anche un'origine invece ricca quanto meno dal punto di vista culturale e sapienziale: lo straniero, l'esule che giunge a chiedere aiuto è avvilito e bisognoso, ma anche portatore di cultura.

### 3. DAL FASCINO DELL'ESOTICO AD UN'INQUIETANTE TURBAMENTO

Le protagoniste della tragedia riempiono lo sguardo degli spettatori con un'alterità immediatamente evidente: fin dall'inizio entrano in scena con un aspetto che le rende estranee, sia nei tratti somatici, sia nell'abbigliamento. Il coro che apre l'opera si snoda sulla ripetizione del ritornello: «e ancora mi avvento a lacerare il mio velo di lino sidonio», sottolineano la peculiarità del vestito indossato, e anche l'eleganza e la preziosità della stoffa con la quale è intessuto. Le ragazze si autodefiniscono anche oltre rimarcando invece l'estraneità del loro aspetto fisico: «... noi, nero fiore, bronzea gente impressa dal sole» (vv. 154-155) e infine ricordano la loro discendenza divina, evocando per cenni la storia

<sup>6</sup> «Gli Egiziani in conformità appunto, del clima che è diverso che altrove e del Nilo che offre caratteristiche insolite agli altri fiumi, in generale hanno adottato usi e costumi tutti contrari a quelli degli altri uomini. Tra loro, sono le donne che vanno al mercato e praticano il commercio. Gli uomini, invece, rimangono a casa e tessono e nel tessere, mentre gli altri popoli spingono la trama in su, gli Egiziani la spingono in giù. Le donne orinano dritte in piedi, gli uomini stando accucciati ...» (Erodoto, *Storie*, II, 34; la traduzione qui e di seguito utilizzata è di Colonna, A.; Bevilacqua, F. (2006), Torino: UTET).

amorosa di Zeus e di Io (vv. 165 e segg.). In questa descrizione che il drammaturgo mette in bocca alle straniere stesse sembra emergere una sorta di fascino per l'esotismo dell'aspetto, dell'abbigliamento, della genealogia. Eschilo pone in scena quindi l'atteggiamento di curiosità e di fascinazione che nei suoi contemporanei è suscitato da questo contatto con i popoli altri, contatto che nel V secolo diviene sempre più intenso, sia come aggressione e scontro, sia come necessità di commercio e/o di confronto, sia come continua e non sempre consapevole ed esplicita influenza culturale. Che questo atteggiamento di curiosità e di attrazione fosse diffuso appare evidente anche da passi significativi di altre opere eschilee. Citiamo il passo affascinante nelle prime scene dell'*Agamennone* di Eschilo, quando Clitemnestra spiega come è giunta fino a lei la notizia della vittoria greca, attraverso il complesso sistema di fuochi che ha disegnato un percorso ininterrotto da Troia fino alla reggia di Micene: «Efesto è stato, il suo lampo luminoso giunto dal monte Ida. Segnale dopo segnale è giunta qui la staffetta del fuoco: l'Ida ha mandato l'annuncio a Lemno, alla rupe di Hermes» (vv. 281-284); da lì, spiega la regina, il segnale ha toccato «le vette dell'Atos di Zeus» (v. 285), per poi spostarsi al Macisto, balzare «sulle acque dell'Euripo», fino alle sentinelle dei Messapi, che fanno rimbalzare il messaggio verso la pianura dell'Asopo e poi fino alle rupi del Citerone, e da lì sulla palude Gorgopide e sul monte Egipiancto, fino a giungere allo stretto Saronico, e infine al passo Aracneo. Questa enumerazione epica dei diversi punti sui quali stanno appostate sentinelle pronte ad accogliere e a far ripartire i segnali luminosi, oltre a disegnare agli occhi degli spettatori un affresco affascinante dei luoghi esotici, li proietta verso altri popoli suscitando e al tempo stesso soddisfacendo la loro curiosità. La spia di questo atteggiamento di interesse e di fascinazione per l'esotico, di desiderio di conoscere, appare manifesta anche in altri due interessanti passi di un'altra opera di Eschilo, *Prometeo incatenato*: a seguito dell'ingresso sulla scena di Oceano e dell'accorato dialogo fra quest'ultimo e il protagonista, il coro delle Oceanine si dilunga a commiserare la sorte dolorosa di Prometeo, descrivendo un primo «catalogo» di popoli, nella Colchide, nella Scizia, nella palude Meotide, in Arabia, nel Caucaso, definiti con cenni rapidissimi ma icastici (vv. 406-424). Il passo sembra rispondere al gusto esotico degli spettatori, e fa scorrere davanti alla loro immaginazione l'evocazione di popoli quasi leggendari (le Amazzoni), temuti per la loro abilità di combattenti, percepiti come lontani ma che suscitano una curiosità causata dalla loro stranezza e dalla loro diversità; si tratta di popoli cui Erodoto, fra l'altro, dedica ampie digressioni nella sua opera, e le citazioni che Eschilo propone sulla scena testimoniano dell'interesse degli spettatori e ben si accordano con il dato del successo che la lettura dell'opera erodotea suscitava in quel periodo. Un simile atteggiamento appare anche in un altro passo del *Prometeo incatenato*, quando il protagonista è raggiunto da Io, trasformata in vacca, presa da allucinazioni e immersa in uno stato di dolore e di straniamento, e le predice il prosieguo del suo peregrinare e il termine delle sue pene, con la descrizione affascinante dei popoli e delle terre che dovrà toccare, Sciti, con capanne di giunco, Calibi che lavorano il ferro, Amazzoni ostili, Cimmeri (vv. 707-711; 716-718; 723-724; 728-730; 732-734). A questo primo catalogo di

popoli che Io dovrà raggiungere e conoscere, per lo più dimostrando coraggio e cautela, poiché essi si presentano come selvaggi e ostili, Prometeo aggiunge una seconda parte del viaggio, compiuto dopo aver oltrepassato i confini fra Europa e Asia (vv. 793-795; 807-812)<sup>7</sup>. Anche in questi due passi, molto affascinanti e di grande effetto descrittivo, il drammaturgo sembra blandire la curiosità e il gusto per l'esotico dei suoi spettatori: i popoli stranieri sono evocati come bizzarri nelle loro consuetudini (le case mobili degli Sciti), violenti e ostili (ad eccezione delle Amazzoni, che però sono comunque definite dall'avversione per i maschi), abitanti in luoghi impervi, suggestivi, paurosi. Un catalogo del tutto simile compare nelle *Supplici*, quando le protagoniste evocano la storia della progenitrice Io, e del suo vagare che tocca l'Asia, la Frigia, le città dei Misi, Teutrante, le valli della Lidia, i monti della Cilicia e della Panfilia, il Nilo (vv. 540 e segg.).

L'atteggiamento che sembra trasparire in tutti questi passi è di curiosità e di studio, oltre che di timore e di cautela, probabilmente specchio dell'atteggiamento complesso e sfaccettato del pubblico ateniese e della cultura ateniese del tempo. Nelle *Supplici*, questa identificazione forte a partire dall'aspetto esteriore e questa curiosità e cautela appaiono ancora più evidenti e marcate nelle parole sorprese e sconcertate del re della terra ospitante, Pelasgo, quando incontra le esuli: «A chi sto parlando? Non sono certo vesti di donne dell'Argolide, né di qualche altra greca contrada! E che poi senza araldi, né protettori, né scorta, abbiate avuto l'ardire di giungere a questa terra senza timore: questo proprio mi colpisce! Dei rami – a quanto vedo – secondo l'uso dei supplici, voi avete deposto per tutti in nostri dei: solo questo fa pensare a una terra greca ...» (vv. 237-243). In questo passo sembra emergere come la fascinazione per lo straniero, per il suo aspetto esotico, si fonde, però, nel momento in cui lo straniero stesso si presenta vicino, con un atteggiamento di stupore inquietante, di turbamento, che si esplicita nelle successive parole del re: «Voi di stirpe argiva? A donne libiche, piuttosto, assomigliate, non certo alla gente di qua. Anche sul Nilo, parrebbe essere cresciuta questa vostra razza; oppure il tipo cipriota che gli artisti amano usare a modello per le figure femminili, quello vi assomiglia! Ho sentito dire anche di donne nomadi del paese degli Indi, che cavalcano tutte bardate cammelli e abitano il paese vicino agli Etiopi ... oppure alle vergini carnivore ... [...] alle Amazzoni, se aveste l'arco, direi che assomigliate» (vv. 278-288). Il fascino dell'esotico si è trasformato in timore, e in evocazione di altri popoli che appaiono bizzarri quando non pericolosi e insondabili, attraverso il semplice accostamento di tipologie di abbigliamento o di tratti somatici e figurativi. Di questo slittamento, quasi automatico e quasi inconsapevole, resta una spia significativa nell'esortazione che Pelasgo fa, una volta ascoltate le richieste delle supplici, a mostrare con chiarezza i segni della condizione di

<sup>7</sup> Un'ampia eco di questo vero e proprio catalogo dei popoli è presente nel III libro delle *Storie* di Erodoto, quando lo storico narra l'opera di riordino che re Dario mette in atto nel suo immenso impero, descrivendo dettagliatamente tutti i popoli divisi in province e i tributi versati al re, con enumerazione che ne mostra lo sfarzo.



esuli (i rami d'ulivo, ma soprattutto il rispetto per le divinità: vv. 480 e segg) e nelle successive parole che Danao, padre delle fanciulle in fuga, gli rivolge chiedendo una scorta: «Il nostro aspetto è diverso da quella della vostra gente: sul Nilo cresce una razza molto diversa da quella dell'Inaco. Bisogna badare che la nostra fierezza non ingeneri timore: è già accaduto che qualcuno abbia ucciso chi gli era amico per non averlo riconosciuto come tale» (vv. 495-499). Eschilo ci mostra, dunque, nell'evolversi rapido dell'intreccio, come il confine fra fascinazione, curiosità per l'esotico da un lato e classificazione negativa, repulsione dell'altro sia un confine molto labile e poroso, per molti versi giocato sull'aspetto esteriore, che può giungere rapidamente a giustificare l'aggressione.

#### 4. I MIGRANTI DIVENTANO BARBARI

«Da dove mai viene questa gente non greca, che si ammantava di pepli barbari e di turbanti?» (v. 236): così Pelasgo si rivolge alle nuove arrivate, proponendo agli spettatori il termine «barbaro» per definirle, termine che appare sulla scena e che appare nella letteratura antica con Eschilo. «Barbaro», infatti, non esiste nel linguaggio omerico: nei poemi epici, Odisseo incontra popoli differenti e implicitamente propone una sorta di classificazione dei suoi incontri, poiché alcuni di questi si rivelano crudeli, respingenti, altri accoglienti, alcuni al di là delle categorie dell'umano, per vicinanza e contiguità col divino, altri per prossimità con le fiere e gli esseri selvaggi, ma in questa molteplicità di incontri, il termine barbaro non compare. Il termine, come ricorda Chantraine, fa il suo ingresso nella lingua greca in età classica, dapprima a indicare una dimensione di estraneità della lingua: barbaro è chi balbetta, con richiamo onomatopico. Questo significato è molto evidente in alcuni passi dell'*Agamennone* di Eschilo. Quando Clitemnestra si rivolge all'attonita Cassandra e non riceve alcuna risposta, riflette: «Forse come una rondine, conosce soltanto un'ignota lingua barbara; ma se così non è, io le parlerò e con le mie parole riuscirò a persuaderla nel profondo del cuore» (vv. 1050-1052). La considerazione della regina è particolarmente significativa, perché la donna straniera, schiava, debole (Cassandra) viene definita da un'altra donna, potente e padrona del contesto, come colei che non sa usare la lingua, mentre l'arma della persuasione, intesa come capacità di modulare il linguaggio, di assaporarlo e di saperlo utilizzare con sagacia e con equilibrio appare la caratteristica di chi incontra un essere così inferiore. Dal linguaggio si scivola però nell'ambito dell'appartenenza al mondo umano, poiché la straniera è poi definita attraverso il paragone con l'animale (la rondine), quasi a sottolineare il suo appartenere alla sfera dell'incivile, del non umano, alla quale la regina contrappone un uso retorico, logico, abile della parola (la persuasione). Una caratteristica della lingua, il suo suonare come ripetitivo, balbettante, diviene un alone spregiativo nei confronti dell'altro: questo slittamento è evidente nel passaggio successivo, quando di fronte al risoluto silenzio di Cassandra, Clitemnestra si spazientisce, la invita a muoversi, e le intima: «fatti capire a gesti con le tue barbare mani» (v. 1061), spostando la comunicazione

sul registro corporeo, con coloritura esplicitamente spregiativa, alla quale si aggiunge la considerazione del coro che rileva come la straniera sembri «una bestia selvatica appena catturata» (v. 1063). D'altro canto, nella medesima opera, appare l'aggettivo barbaro ormai con significato negativo, di popolo che non conosce usi e costumi civili, quando il re si rivolge spazientito alla moglie: «Non rammollirmi, trattandomi come un femmina, e non rivolgerti a me come se fossi un barbaro, spalancando la bocca con grida di omaggio, prostrandoti al suolo!» (vv. 919-920): il barbaro è quindi colui che si lascia adulare a sproposito, non conosce modalità di relazione che mostrino la misura, l'equilibrio; in questo caso, inoltre, la connotazione negativa dell'aggettivo è connessa con l'idea di un rovesciamento di ruoli di genere (non trattarmi come una femmina) che è rappresentato come incivile e pericoloso.

Ritroviamo anche nelle *Supplici* queste stesse connotazioni semantiche e questi temi: le fanciulle egizie fin dall'inizio dell'opera si rivolgono alla terra («o terra tu capisci bene queste parole barbare» v. 130), con sottolineatura di un legame quasi atavico con gli elementi naturali, selvatici. Invece, più avanti, quando il re Pelasgo affronta l'araldo degli Egizi giunti a trascinare via le ragazze, gli si rivolge con frasi significative: «Credi di essere arrivato in una città di femmine? Sei un barbaro e sei troppo insolente verso i Greci, ma ti sbagli di molto e non ragioni giusto» (vv. 913-915), ribadendo la connessione fra incivile confusione di ruoli di genere, arroganza, incapacità di ragionare e valutare. Proprio in questa occasione Pelasgo definisce il suo interlocutore *xenos*, straniero, utilizzando curiosamente un termine che nel greco antico e in particolare nel linguaggio omerico non aveva coloritura negativa, ma piuttosto richiamava lo statuto di ospite con un riconosciuto legame di mutua accoglienza: in realtà, ormai, il termine è ripreso in questo caso con significato di straniero nel senso di estraneo, lontano, e per nulla portatore di un legame di reciprocità.

La tragedia evolve poi mettendo in scena gli inseguitori stessi, egiziani tanto quanto le fanciulle esuli. Essi ci sono descritti per lo più attraverso le parole di Danao e delle figlie, con effetto di particolare straniamento: gli stranieri esuli sono portatori dell'immagine degli stranieri inseguitori/aggressori, che sono definiti dall'aspetto fisico innanzitutto (con la pelle nera che risalta nei candidi pepli, descrizione che evoca quella identica delle esuli), e poi da una serie di aggettivi, paragoni, similitudini molto angoscianti. Essi sono «deliranti, smodati, empi, prepotenti, pazzi, cani furiosi, non prestano ascolto agli dei» (vv. 757-759); poi qualificati come bestie immonde, più precisamente richiamando l'immagine del ragno (v. 886), della serpe (v. 511) e della vipera (v. 895). La rappresentazione diviene così molto inquietante, con collocazione degli aggressori nella sfera dell'animalità violenta e della bestialità portatrice di veleno e di morte, oltre che evocatrice di ribrezzo e di disgusto. Per certi versi, questa rappresentazione sembra radicalizzare quanto già appariva nei *Persiani*, in occasione della descrizione del re: «L'Asia è terra ricca di genti: un re bellicoso, al comando, conduce quel gregge divino alla

conquista di tutta la terra [...] Lui, che nasce dal seme dell'oro, lui uomo eppur pari agli dei. Un lampo scuro gli brilla negli occhi: occhi di drago iniettati di sangue» (vv. 74-75; 79-82). Questa descrizione, infatti, colloca Serse in un alone di disumanità, intesa come tentativo di essere sovrumano, e come incarnazione del subumano, in quanto nato dall'oro, metallo divino, quasi a evocare un'arroganza, un senso di dismisura, e in quanto bestia sanguinaria, smodata.

Tornando alle *Supplici*, notiamo che l'immagine dello straniero, quindi, che all'inizio dell'opera era incarnata dalle fanciulle esotiche, forse bizzarre in alcuni atteggiamenti e in alcuni tratti dell'aspetto esteriore, diviene al termine della tragedia spostata sulla disumanità, sulla bestialità, sull'orrore che possono suscitare. Come già aveva sottolineato alcuni decenni or sono A. Momigliano, si tratta di un effetto molto più drastico di quanto accada in altre opere eschilee, quali ad esempio i *Persiani*, tragedia che per eccellenza rappresenta gli stranieri invasori: «per quanto eccentrici i Persiani vengano fatti apparire nelle pagine di Eschilo, non sono squisitamente barbari come gli Egiziani ritratti nelle *Supplici*» (1998, p. 134). E' da notare, inoltre, che le ultime scene della tragedia ci pongono di fronte non solo gli Egiziani invasori e sanguinari, ma anche le supplici stesse che appaiono ormai allo spettatori altrettanto incomprensibili per il loro rifiuto ostinato del matrimonio, folli nella loro minaccia di suicidio premeditato e ricattatorio, irrazionali nelle loro argomentazioni frammentarie, prelogiche, disturbate. Gli/le stranieri/e, dunque, inizialmente collocati in una sfera di bisogno, e in parte di mistero, si spostano inesorabilmente nella sfera dell'irrazionalità, della barbarie intesa come mancanza di quei tratti che caratterizzano specificamente l'umano.

## 5. LO «SPLENDORE» DELLA DEMOCRAZIA NELLO SGUARDO DELL'ALTRO

«Siamo esuli in fuga [...] non condannate dal voto della nostra città» (vv. 5-6): così si autodefiniscono nei primi versi le protagoniste che approdano ad Argo, richiamando l'immagine del voto, con una ricostruzione anacronistica e non verosimile, poiché spostano il procedimento democratico in un Egitto mitico. Tutta la tragedia è comunque intessuta di termini che sono composti a partire dal sostantivo *demos* e costituisce la prima opera letteraria all'interno della quale compare il termine «democrazia». In effetti uno dei temi centrali dalla riflessione che il drammaturgo propone agli spettatori è proprio quello del passaggio da un regime aristocratico e dinastico ad un regime democratico, passaggio che nella realtà ateniese del tempo era appena avvenuto, non senza contraddizioni e difficoltà. E' significativo il fatto che l'introduzione del termine democrazia e la descrizione del procedimento democratico siano anticipati ed emergano comunque anche nel loro aspetto di problematicità da una serie di passi topici. Di fronte, ad esempio, all'iniziale perplessità e preoccupazione del re Pelasgo, le fanciulle straniere sembrano evocare un potere arcaico, monarchico, «tu governi, non soggetto a giudizio»

(v. 372) proseguendo nel descrivere il potere del re come potere religioso e divino, *akritos* privo di qualsiasi limite. A questa asserzione, il re risponde con chiarezza introducendo il tema della volontà popolare: «Io non posso farvi alcuna promessa prima di far parte tutti i cittadini della situazione» (vv. 368-369) e sottolinea che le supplici non sono davanti alla sua casa, ovvero sottolinea il passaggio da un regime dinastico, aristocratico, fondato sul verdetto del principe che detiene un potere quasi assoluto, ad un regime in cui i cittadini sono corresponsabili e hanno diritto di decidere, di parola. Questo passaggio è messo in scena di fronte alla prova della richiesta di asilo, di fronte al problema dell'ospitalità, che il drammaturgo individua come un valore dell'etica aristocratica, ma che ora deve divenire valore condiviso dal popolo attraverso un procedimento. La tragedia, quindi, ci mostra come l'accoglienza dello straniero e il diritto d'asilo, all'interno di un regime monarchico o aristocratico (quale ad esempio è quello presente nei poemi omerici) sono situazioni non discutibili e che non pongono sostanziali problemi, poiché dipendono da una decisione individuale, connessa al rispetto di un'etica arcaica. Nel momento in cui, invece, la richiesta d'asilo si colloca entro una cornice di potere popolare, condiviso, diviene valore discusso, da accettare o meno nella sua problematicità poiché comporta inevitabili tensioni, conflitti, contraddizioni che porranno in crisi la costituzione stessa della democrazia, come appare evidente dalle preoccupate riflessioni del re di Argo.

Questi passi introducono, quindi, con un crescendo, il dialogo centrale della tragedia, che vede Danao riferire alle figlie l'andamento della votazione popolare riguardo alla loro richiesta di accoglienza. Il drammaturgo sceglie di descrivere e definire il nuovo assetto politico, la democrazia, attraverso le parole dell'altro, dello straniero che giunge da lontano e che pone una domanda problematica. «Come ha deciso il popolo? Come è stata la votazione? Come hanno alzato le mani?» (vv. 603-604): con queste domande incalzanti, le cinquanta fanciulle egizie chiedono al padre di riferire loro e per la prima volta nominano la parola democrazia<sup>8</sup>. Nella narrazione di Danao la democrazia è figurata potentemente con l'immagine delle mani destre che si alzano e vibrano nell'aria (v. 608 e v. 622), con un gesto spontaneo ed enfaticizzato dal narratore, per conferire validità alla proposta di accoglienza delle esuli. E' vero che l'assemblea dei cittadini è persuasa dal discorso di Pelasgo e quindi dalla sua abilità oratoria, quasi a ricordare come all'interno di un regime democratico è presente la dinamica della persuasione, con i suoi vantaggi e i suoi limiti, ma Danao giunge a sottolineare come la decisione popolare sia stata anche causata dall'intervento divino (v. 624): Zeus ha ispirato coloro che dovevano decidere e attribuisce così alla decisione stessa

<sup>8</sup> Il termine democrazia compare nel V secolo in alcuni testi letterari, non senza ambiguità. In Erodoto è utilizzato per descrivere l'autorità di Mardonio, genero di Dario instaurata in alcune città ioniche (VI, 43) o per illustrare la riforma di Clistene (VI, 131), ma in quest'ultimo caso sembra semplicemente significare «ordinamento dei demi». Tucidide fa pronunciare la parola democrazia da Pericle stesso nel celebre *Epitafio per i caduti del primo anno di guerra*. Secondo molti commentatori si tratterebbe di una risemantizzazione del termine che aveva in origine un'accezione negativa, e probabilmente era utilizzato in maniera polemica per indicare un regime fondato sulla volontà popolare.

un alone di sacralità. E' molto interessante questo passo della tragedia poiché ci mostra come il drammaturgo scelga di definire e descrivere il regime democratico attraverso le parole e lo sguardo dell'altro, dello straniero: l'altro diviene una sorta di specchio che restituisce ammirazione e afflato epico ed etico all'immagine che i Greci stavano elaborando di se stessi. Questo artificio appare anche in altre opere di Eschilo. Basti pensare a questo proposito al dialogo fra la Regina e il coro, all'inizio dei *Persiani*: la Regina chiede una descrizione del popolo che suo figlio Serse si appresta ad affrontare e vorrebbe sottomettere e il coro dei vecchi le indica progressivamente una collocazione geografica, poi la modalità di combattere, infine il regime politico: «si vantano di non essere schiavi di nessun uomo, sudditi di nessuno» (v. 243). Nel dialogo la Regina appare non arrogante, quasi sorpresa, ma anche tutta centrata sull'idea di ricchezza materiale come valore (i Greci hanno solo una vena d'argento, incommensurabile a confronto con l'enorme quantità di oro dei Persiani: vv.236-237), poi stupita dalla descrizione politica, che è definita in base all'idea di libertà. I Greci, quindi, vengono descritti attraverso lo sguardo degli stranieri e dei nemici per antonomasia, i Persiani, con tratti che sembrano mettere in luce aspetti materiali e oggettivi, ma che in realtà richiamano valori assoluti e una forte dimensione etica. Una ripresa di questa tecnica risulta evidente quando al termine della medesima tragedia il coro informa della disfatta persiana e alla Regina che chiede chiarimenti, il coro ricorda come i Greci abbiano vinto pur disponendo di una flotta molto più ridotta, sottintendendo che alla potenza tutta materiale dei Persiani i Greci hanno saputo opporre il valore, il coraggio, la strategia.

Un artificio simile è presente anche in alcuni passi dell'opera di Erodoto: si veda ad esempio il dialogo emblematico fra Serse che si appresta a invadere la Grecia e alcuni disertori. Questi ultimi ricordano che i Greci stanno celebrando le gare olimpiche e il re si informa sui premi assegnati ai vincitori: apprende così che il premio è una corona d'ulivo e non una somma di denaro. Di fronte a questa notizia, un generale dell'esercito persiano si spaventa: «Ahimé, Mardonio, contro quali uomini ci hai portato a combattere? Uomini che gareggiano non per il denaro, ma per l'onore!» (*Storie*, VIII, 26, 2-3). Anche in questo caso, lo scrittore utilizza lo sguardo dell'altro per descrivere in termini di ammirazione e apologetici i Greci, sottolineando il valore della nobiltà d'animo, della tensione etica contrapposta all'attaccamento ai beni materiali che sarebbe tipico dei Persiani. Gli stranieri, dunque, sia esuli che chiedono un asilo umilmente come nelle *Supplici*, sia pronti all'aggressione come nei *Persiani* o nella storiografia, vengono utilizzati per narrare se stessi attraverso un filtro celebrativo e di deformazione apologetica, e attraverso l'inevitabile implicito confronto che pone gli stranieri stessi come portatori di valori eticamente meno accettabili. Lo stereotipo che ne esce è che gli stranieri vengono a noi vedendoci come incarnazione di valori assoluti quali la libertà e la democrazia, valori per loro sconosciuti perché oscurati da un'etica molto più primitiva. Questo stereotipo resterà molto vivo nella nostra storia culturale e diventerà nella cultura greca antica un vero e proprio *topos*: si veda, ad esempio, l'

*Orazione per i caduti nella guerra corinzia*, pronunciata da Lisia, nel 386 a. C., che, nel celebrare i caduti recenti, ricostruisce la storia ateniese, ricordando con enfasi lo snodo cruciale della guerra persiana come fondativo dell'identità greca e della sua superiorità: «Pensando che fosse preferibile la libertà accompagnata dal valore, anche se in povertà e in esilio, alla servitù della patria che procura una vergognosa ricchezza» (33) «[...] abbandonano la città per combattere solo via mare [...] vincendo la battaglia navale dimostrarono a tutti gli uomini che è meglio combattere in pochi per la libertà che insieme a molti sudditi di un re per la propria servitù» (41) «[...] Quel giorno (Platea) dando splendida conclusione alle loro imprese precedenti, assicurarono saldamente la libertà all'Europa» (47). Significativo il fatto che tali parole siano pronunciate da un oratore scelto dalla città per il suo valore, Lisia, che in realtà era uno straniero, un meteco, giunto ad Atene con il padre e divenuto apologeta dell'identità greca.

## 6. UNA DIFFICILE DEMOCRAZIA

«Non c'è soluzione senza dolore» (v. 442) ricorda re Pelasgo già a metà dell'intreccio, mostrandoci come l'arrivo dell'esule e la conseguente richiesta d'asilo sia questione difficile da affrontare, proprio perché mette in luce le crepe della democrazia stessa. Questa difficoltà appare resa manifesta dal tema del *miasma*, del contagio, che attraversa tutta l'intreccio, talvolta con immagini evocative e suggestive, tal'altra con l'esplicitazione di veri propri dilemmi morali. Danao fin dall'inizio propone il problema della purezza e del contagio, ricordando che le figlie sono come colombe su cui si avventano gli sparvieri e sottolineando «Come può restare puro l'uccello che mangia l'uccello?» (vv. 225-226). Pelasgo si presenta alle nuove arrivate mettendo in luce come la sua terra è incontaminata, poiché il progenitore Apis, medico e profeta, «bonificò questo suolo dai serpenti micidiali che la terra infettata dal sangue degli antichi delitti, aveva prodotto» (vv. 264-268) e poco più avanti si mostra preoccupato del dilemma posto delle esuli: «E se l'infezione può contagiare la città, insieme al popolo tutto dobbiamo trovare dei rimedi. Io non posso farvi alcuna promessa prima di far parte tutti i cittadini della situazione» (vv. 366-369). L'arrivo delle straniere, dunque, scatena le paure più arcaiche e più inquietanti di un «contagio», di un *miasma*, nozione che sembra richiamare in maniera confusa e angosciante una colpa e anche un qualcosa che si diffonde sfuggendo a qualsiasi controllo, e diviene mortifero, inquinante. La macchia che contaminerebbe la terra ospitante e colpirebbe i suoi abitanti è data dall'impossibilità di rispettare il dovere di accoglienza senza trasgredire il diritto altrui. A queste immagini molto suggestive, che attingono alla dimensione emotiva degli spettatori, il drammaturgo accosta l'esplicitazione attraverso il discorso, che giunge nel confronto fra Pelasgo e il coro: «Se però i figli di Egitto hanno diritti su di te, secondo la legge della vostra città, poiché affermano di essere vostri congiunti, chi vorrò contrastarli? Dovrai difenderti secondo le leggi della tua patria e dimostrare che non hanno su di te alcuna fondata pretesa» (vv.

387-392). Il re dichiara con franchezza la situazione di conflitto sul piano giuridico: le esuli chiedono protezione, ma gli inseguitori hanno un loro diritto da vantare; quale diritto è valido per le esuli? Ma più avanti, il dialogo serrato e polemico fra Pelasgo e l'araldo degli Egizi giunti a reclamare le ragazze come spose è ancora più esplicito, poiché l'araldo ricorda che è tenuto a rispettare i propri dèi e a far valere il proprio diritto. Le esuli fin dall'inizio evocano un'idea di giustizia *Themis*, fondata e posta come nucleo irriducibile e indiscutibile, di giustizia assoluta, che supera i vincoli posti delle frontiere fra i diversi popoli e che si richiama a valori irrinunciabili, connessi con la condizione umana; Pelasgo, invece, pur cercando di accoglierle, mette a nudo la concezione di una giustizia politica, basata su un'analisi complessa delle ragioni in campo, e necessariamente nata dal confronto, dalla parzialità, la *Dike* cui si giunge dopo la messa in discussione, dopo l'inevitabile emergere di una maggioranza e di una minoranza e anche che è situata, connessa ad un territorio e ad una forma politica: la giustizia pattuita «è frutto di un arbitrato – scrive M. Centanni richiamando Benveniste – [...] conserva in sé memoria della violenza sulla ragione sconfitta, una traccia, implicita ma essenziale, di prepotenza e di arbitrio» (2007, p. 857).

Il drammaturgo sceglie quindi di parlare ai suoi spettatori della democrazia, come regime politico e come valore, ma all'interno di un intreccio che ne rivela anche le aporie e le contraddizioni. Significativo anche il fatto che la tragedia ponga in scena le supplici che evocano sia sul piano dell'atteggiamento e della gestualità sia sul piano dell'intreccio narrativo l'episodio del sacrilegio dei supplici avvenuto nel 630 a. C. e mai dimenticato: in quell'occasione alcuni cittadini capeggiati da Cilone avevano occupato l'Acropoli con l'intenzione di instaurare una tirannide, ma una volta circondati dalla sollevazione popolare, avevano invocato la clemenza degli assediati aggrappandosi alla statua di Atena e appellandosi allo statuto di supplici. Nonostante ciò, essi erano stati trucidati dalla fazione avversa, capitanata dagli Alcmeonidi, che erano stati poi banditi dalla città per sacrilegio. La tragedia pone sulla scena dunque la città di Argo, purificata, che teme la macchia del sacrilegio, ed evoca la città di Atene, la cui democrazia è nata portando con sé la macchia del sacrilegio<sup>9</sup>; e ancora, propone una riflessione sui diritti di tutti gli esseri umani, sulla giustizia assoluta (diritto di ospitalità dei supplici), ma ricordando come la democrazia nasce da un diritto pattuito, da un conflitto, da una fazione che ha preso il sopravvento sull'altra. In forma ancora più radicale, la tragedia mostra come un diritto connesso con la nozione di cittadinanza e di appartenenza (nozione sulla quale si stava edificando il regime democratico ateniese attraverso l'opera di Pericle) di fatto pone di fronte a interrogativi e contraddizioni insanabili: il diritto basato sulla cittadinanza situata, territoriale, si lega a una forma di ingiustizia.

<sup>9</sup> Aristotele nella *Costituzione degli Ateniesi* (1-2) indica la nascita del regime democratico proprio a partire da questo episodio sacrilego mai dimenticato.

## 7. L'ATTUALITÀ DI UN'OPERA

La rappresentazione della tragedia *Supplici* coincide con l'esordio sulla scena politica di Pericle, personalità che, già nella ricostruzione degli storici a lui contemporanei, appare come colui che ha traghettato definitivamente Atene verso un regime democratico, facendo leva sul proprio indiscusso carisma. Questo processo stava avvenendo parallelamente all'affermazione di un'identità greca contrapposta a quella dei popoli «altri», prima fra tutti quella dell'impero persiano, con il quale gli ateniesi si erano confrontati duramente durante le guerre dei due decenni precedenti. In questo clima, così denso di avvenimenti cruciali e di transizioni complesse, Eschilo propone ai suoi spettatori una riflessione articolata e non priva di aporie e centrata su alcune coppie di opposti molto intensi, quali maschile/femminile, noi/altri, *demos/aristos*.

Relativamente al nucleo tematico del confronto con l'altro, che abbiamo scelto come filo conduttore di questo nostro contributo, le opere del drammaturgo possono essere lette, come molti studiosi fanno notare, come rappresentazioni degli/delle stranieri/e che contribuiscono a costruire uno stereotipo ben preciso, marcato dall'inferiorità culturale e soprattutto etica. Come abbiamo avuto modo di notare, nelle *Supplici* le esuli appaiono inizialmente affascinanti, ma anche caratterizzate da un'estraneità perturbante, che può slittare in un'identità barbara che le accomuna ai loro sanguinari inseguitori. I Greci sono caratterizzati invece da una superiorità etica che si esplicita nella democrazia come regime politico e come valore, e che ci viene narrata dallo sguardo degli/delle stranieri/e stessi/e, con effetto di straniamento apologetico. Ne emerge certamente una rappresentazione dell'altro che lo qualifica come contrapposto, inferiore, bisognoso, inquietante e anche in stato di ammirazione per la superiorità etica di chi lo incontra/accoglie. Nelle *Supplici*, purtroppo, manca anche qualche significativa crepa che appare in altre opere di Eschilo: si veda, ad esempio, il tema della comune fragilità di tutti gli esseri umani che attraversa tutta la trama del *Prometeo incatenato*. Restano invece degli interrogativi sottesi riguardo alla democrazia, che appare luminosa e fascinosa nello sguardo e nel racconto dell'altro, ma anche fondata su una parzialità del diritto che può risultare lacerante nell'evolversi della trama.

L'opera ci spinge a un duplice piano di riflessione. Da un lato, rende evidenti stereotipi e immagini dello straniero che risultano un'eredità molto profonda nella storia della nostra cultura: compito dell'educazione è suscitare una consapevolezza di questa eredità e della sua rilevanza, e spingere a riflettere su quanto e come tuttora essa condizioni il nostro modo di relazionarci alle culture altre. Ciò a cui siamo chiamati oggi, in un momento di particolare tensione e drammaticità, è ciò che emerge dalle *Supplici*: saper distinguere l'altro come esule dall'altro come aggressore, saper districare l'intreccio difficile fra diritto di tutti e diritto parziale.



Dall'altro lato, l'opera ci mostra come la comunicazione (nel caso antico attraverso il teatro, nell'attualità attraverso i mass media) costruisca consapevolmente un'immagine molto complessa dello straniero, sagace ed efficace nel far slittare l'iniziale curiosità e fascinazione verso atteggiamenti di rifiuto e di disprezzo: a partire dalla constatazione di queste dinamiche, antiche ma quanto mai attuali, l'educazione è chiamata oggi, in epoca di drammatiche migrazioni e di conflitti laceranti, ad un'opera irrinunciabile di smascheramento che ci renda consapevoli dell'atteggiamento che assumiamo di fronte a fatti tragici e a interrogativi inquietanti e di non facile soluzione.

## 8. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barbero, A., Bettini M. (a cura di) (2012). *Straniero. L'invasore, l'esule, l'altro*. Milano: Encylomedia Publisher.
- Baslez, M. F. (2008). *L'étranger dans la Grèce antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Bauman, Z. (2009). *Intervista sull'identità*. Roma-Bari: Laterza.
- Bernal, M. (2011). *Atena nera. Le radici Afroasiatiche della civiltà classica*, tr. it. Milano: Il Saggiatore; Bettini, M. (a cura di) (1992). *Lo straniero ovvero l'identità culturale a confronto*. Bari: Laterza.
- Burkert, W. (1999). *Da Omero ai Magi. La tradizione orientale nella cultura greca*, tr. it. Venezia: Marsilio.
- Burkert, W. (1999). *Da Omero ai Magi. La tradizione orientale nella cultura greca*, tr. it. Venezia: Marsilio.
- Cagnolati, A. (2012). Le frontiere del corpo. Il velo e l'identità femminile nella società multiculturale. *El futuro del pasado*, 3, 223-235.
- Catenacci, C. (1998). L'Oriente degli antichi e dei moderni. Guerre persiane in Erodoto e Guerra del Golfo nei 'media' occidentali. *Quaderni urbinati di cultura classica*, 3, 170-185.
- Centanni, M. (2007). Commento alle tragedie, in Eschilo, *Tutte le tragedie*. Milano: Mondadori, pp. 705-1133.
- Dejardin, I. (2010). *Visages antiques de la barbarie. Enquete sur l'émergence d'une notion*. Paris: Bouchene.
- Faranda, L. (1992). *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*. Jaca Book: Milano.

- Finley, M. (1987). *Problemi e metodi di storia antica*, tr. it. Roma-Bari: Laterza.
- Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through the Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Hartog, F. (2002). *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, tr. it. Torino: Einaudi.
- Lanza, D. (1997). Dimenticare i Greci. In Settis S. (a cura di), *I Greci. Storia cultura arte società. Voll. 3. I Greci oltre la Grecia* (pp. 1443-1466). Torino: Einaudi.
- Meier, C. (2002). *Da Atene ad Auschwitz*, tr. it. Bologna: Il Mulino.
- Momigliano, A. (1998), *Saggezza straniera. L'Ellenismo e le altre culture*, tr. it. Torino: Einaudi.
- Said, E. H. (2007). *Umanesimo e critica democratica*, tr. it. Milano, Il Saggiatore.
- Said, E. H. (1999). *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, tr. it. Milano: Feltrinelli.
- West, M. L. (1997). *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press.