

Questo testo si propone di indagare la relazione con lo *xenos* (ospite, straniero, nemico, esule), nella cultura greca antica, attraverso l'analisi dei testi omerici e di alcune tragedie di epoca classica.

Dopo aver illustrato il precetto del rispetto dell'ospite quale valore fondamentale, insieme all'*areté* guerriera, dell'educazione arcaica, il testo analizza la costruzione dello stereotipo dello straniero come "barbaro", termine che da una connotazione inizialmente neutra - colui che occupa uno spazio differente dal punto di vista geografico, politico e sociale - ne assume in seguito una marcatamente dispregiativa, mostrando quanto tale costruzione abbia innervato l'educazione dei cittadini in epoca classica e abbia contribuito al consolidamento dell'ideale formativo del cittadino e a una vera e propria retorica della democrazia, attraverso i messaggi complessi delle tragedie di Eschilo.

Infine, la riflessione su alcune tragedie di Euripide ricostruisce invece come la disgregazione della polarità greco/barbaro abbia comportato interrogativi molto profondi sulla cittadinanza, sull'educazione, sull'efficacia del percorso formativo stesso, fino a sfociare in una proposta radicale di revisione delle categorie sulle quali fondare la relazione noi/altri.

Affrontare questi nuclei tematici, comprendere i procedimenti retorici con cui essi emergono, rendersi conto dei messaggi educativi implicitamente o esplicitamente veicolati, è compito arduo ma affascinante della storia dell'educazione antica, che, in epoca di drammatiche migrazioni e di conflitti laceranti, dimostra la sua bruciante attualità guidandoci tutti a una maggiore consapevolezza di questa eredità nel confrontarci con le altre culture e delle astuzie della comunicazione nel produrre slittamenti semantici pericolosi. In questo senso il volume si rivolge non solo agli studiosi dell'antichità classica, ma anche a educatori e insegnanti che si potranno giovare di quest'opera di decostruzione.

Gabriella Seveso è professoressa associata di Storia della pedagogia e delle istituzioni educative presso il Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca. Le sue ricerche recenti hanno riguardato la tematica della relazione fra generi e generazioni nella storia della cultura occidentale, in particolare all'interno della cultura greca antica, e la tematica delle rappresentazioni dell'infanzia e delle età della vita nella cultura antica. Ha pubblicato numerosi saggi e articoli, fra cui: *Ti ho dato ali per volare. Maestri, allievi, maestre, allieve, nei testi della Grecia antica* (Pisa, 2007), *Paternalità e vita familiare nella Grecia antica* (Roma, 2010), *L'educazione delle bambine nella Grecia antica* (Milano, 2010), *Maternità e vita familiare nella Grecia antica* (Roma, 2012), *"Arrivati alla piena misura". Rappresentazioni dei vecchi e della vecchiaia nella Grecia antica* (Milano, 2013) *Corpi molteplici. Differenze ed educazione nella realtà di oggi e nella storia* (Milano, 2017). Ha svolto e svolge attività di formazione, consulenza pedagogica, aggiornamento presso enti e servizi educativi e scolastici.

 **FrancoAngeli**
La passione per le conoscenze

€ 19,00 (U)



249.2.16 G. SEVESO L'EDUCAZIONE ANTICA E IL CONFRONTO CON L'ALTRO

FrancoAngeli

Gabriella Seveso

L'EDUCAZIONE ANTICA E IL CONFRONTO CON L'ALTRO

Supplici, esuli, ospiti, nemici
in alcuni testi della cultura greca antica

STORIA DELL'EDUCAZIONE E LETTERATURA PER L'INFANZIA

COLLANA DI PEDAGOGIA SOCIALE STORIA DELL'EDUCAZIONE E LETTERATURA PER L'INFANZIA

PEDAGOGIA SOCIALE

Direttori: Giuseppe Elia, Università di Bari; Antonio Genovese, Università di Bologna; Maura Striano, Università Federico II di Napoli; Simonetta Olivieri, Università di Firenze

Coordinamento: Simonetta Olivieri

Cristina Allemann-Ghionda, Universität zu Köln; Massimo Baldacci, Università di Urbino; Gert Biesta, University of Stirling; Laura Clarizia, Università di Salerno; Enricomaria Corbi, Università S. O. Benincasa di Napoli; Liliana Dozza, Libera Università di Bolzano; Rita Fadda, Università di Cagliari; Massimiliano Fiorucci, Università di Roma Tre; José Gonzáles Monteagudo, Universidad de Sevilla; Maria Luisa Iavarone, Università Parthenope di Napoli; Ivo Lizzola, Università di Bergamo; Isabella Loiodice, Università di Foggia; Emiliano Macinai, Università di Firenze; Alessandro Tolomelli, Università di Bologna; Maria Tomarchio, Università di Catania

STORIA DELL'EDUCAZIONE E LETTERATURA PER L'INFANZIA

Direttori: Emy Beseghi, Università di Bologna; Carmen Betti, Università di Firenze; Carmela Covato, Università di Roma Tre; Saverio Santamaita, Università di Chieti

Coordinamento: Carmen Betti

María Esther Aguirre, UNAM Messico; Anna Ascenzi, Università di Macerata; Gianfranco Bandini, Università di Firenze; Milena Bernardi, Università di Bologna; Antonella Cagnolati, Università di Foggia; Luciano Caimi, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; Lorenzo Cantatore, Università Roma Tre; Rita Casale, Bergische Universität Wuppertal; José María Hernández Díaz, Universidad de Salamanca; Angela Giallongo, Università di Urbino; Tiziana Pironi, Università di Bologna; Simonetta Polenghi, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; Dario Ragazzini, Università di Firenze; Giuseppe Tognon, LUMSA di Roma; Giuseppe Trebisacce, Università della Calabria.

La Collana di Pedagogia Sociale, Storia dell'Educazione e Letteratura per l'Infanzia, in sintonia con il nuovo assetto del corrispondente settore scientifico-disciplinare, si presenta divisa in due sezioni - una più attinente ai problemi attuali della pedagogia e l'altra alla sua tradizione storica - in modo da riflettere la molteplicità degli indirizzi di ricerca in esso compresi, in un'ottica però programmaticamente unitaria per evidenziarne l'intima connessione.

L'indirizzo di *Pedagogia Sociale* intende proporsi come uno strumento di analisi e di riflessione su una pluralità di tematiche di natura sociale - l'inclusione sociale; le pari opportunità; le questioni di genere; l'immigrazione; la devianza e la marginalità... - che richiedono di essere attentamente esplorate in chiave pedagogica, contenendo profonde implicazioni educative.

Particolare attenzione verrà rivolta ai processi formativi, in rapporto alla ricerca e alla produzione di studi di pedagogia della scuola, della comunicazione educativa, guardando all'identità di genere e ai nuovi modelli di inclusione.

L'indirizzo di *Storia dell'Educazione e Letteratura per l'Infanzia* intende muovere dalle importanti trasformazioni che hanno investito negli ultimi decenni la ricerca storiografica a livello tanto epistemologico e metodologico che tematico. Oltrepassando l'analisi delle idee e delle teorie pedagogiche, si propone di esplorare nuovi itinerari di ricerca, dando centralità tanto alla dimensione sociale dei fatti e dei modelli formativi, così in relazione alle politiche scolastiche e alla storia degli insegnanti a livello nazionale ed europeo, che a quella del costume, delle mentalità e dell'immaginario educativo, nonché alla dimensione di genere o a quella comparativa. L'indirizzo si apre anche alle nuove frontiere della Letteratura per l'Infanzia nelle sue diverse articolazioni, oggi al centro di un profondo rinnovamento negli studi.

L'intento è, infine, di offrire contributi critici non solo agli specialisti ma anche a tutti coloro che sono interessati a orientarsi in questi importanti campi di indagine.

Il focus della proposta editoriale mira a costruire uno spaccato di studi composito e variegato, atto a restituire ai lettori la complessità del lavoro di indagine realizzato sulle tematiche sopra indicate in ambito nazionale ed internazionale, intercettando - sia sul piano empirico che su quello teorico - una varietà di campi di studio e ricerca oltre che di pratica educativa.

La Collana si indirizza ad un vasto pubblico di lettori (studiosi, studenti universitari, operatori impegnati sia nelle agenzie internazionali e nazionali di ricerca che nel campo dell'educazione e della formazione e in specie nei servizi di cura, di sostegno e promozione sociale) configurandosi come strumento di studio e, insieme, di sviluppo professionale, laddove può contribuire ad attivare un circuito virtuoso tra conoscenza ed azione, teoria e prassi nei contesti dell'educazione e della formazione, attraverso la proposta di contributi di forte impatto formativo oltre che di alta valenza scientifica.

Tutti i volumi pubblicati sono sottoposti a referaggio in doppio cieco.

Gabriella Seveso

L'EDUCAZIONE ANTICA E IL CONFRONTO CON L'ALTRO

Supplici, esuli, ospiti, nemici
in alcuni testi della cultura greca antica

FrancoAngeli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Progetto grafico di copertina: Elena Pellegrini

Copyright © 2018 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 20276

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali (www.clearedi.org; e-mail autorizzazioni@clearedi.org).

Stampa: Digital Print Service srl - sede legale: via dell'Annunciata 27, 20121 Milano;
sedi operative: via Torricelli 9, 20090 Segrate (MI) e via Merano 18, 20127 Milano

ISBN: 9788891770059

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Indice

Introduzione	pag.	7
1. I Greci e gli altri, i Greci e noi	»	13
1.1. I Greci e gli altri: i Greci erano razzisti?	»	13
1.2. I Greci e noi: siamo figli solo della cultura greca?	»	21
2. L'educazione arcaica e il rispetto dell'ospite nell'<i>Odissea</i>	»	29
2.1. <i>Xenos</i> : l'ambiguità di un termine	»	29
2.2. L'ospitalità dei Feaci e il rispetto dell'ospite come valore educativo	»	32
2.3. Popoli ospitali, popoli inospitali	»	37
2.4. Il ritorno: Odisseo chiede ospitalità nella sua terra	»	41
3. La formazione dello stereotipo del "barbaro" nei <i>Persiani</i> di Eschilo	»	44
3.1. La nascita della "democrazia" e la necessità di definire i cittadini e gli "altri"	»	44
3.2. La guerra vista da lontano, Atene vista dagli "altri"	»	48
3.3. La <i>ybris</i> dei Persiani e la punizione degli dei	»	54
3.4. Da stranieri a "barbari"	»	60
4. Esuli e aggressori nelle <i>Supplici</i> di Eschilo	»	64
4.1. Esuli che giungono dal mare	»	64
4.2. Dal fascino dell'esotico ad un inquietante turbamento	»	67
4.3. I migranti diventano barbari	»	71
4.4. Lo "splendore" della democrazia nello sguardo dell'altro	»	73
4.5. Una difficile democrazia	»	76
4.6. L'attualità di un'opera	»	78

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

5. Incertezze e interrogativi su esuli e barbari negli <i>Eraclidi</i> di Euripide	pag.	80
5.1. Apparenze greche, gesti barbari	»	80
5.2. Le leggi e l'educazione davanti alla barbarie	»	87
6. Dalla parte dei vinti: la barbarie dei Greci nell'<i>Ecuba</i> e nelle <i>Troiane</i> di Euripide	»	93
6.1. La guerra civile e l'erosione della differenza fra cittadini e barbari	»	93
6.2. La violenza sui bambini, la più atroce barbarie	»	98
6.3. L'educazione di fronte alla barbarie	»	104
7. Un'educazione sconcertante: accogliere il radicalmente altro?	»	109
7.1. Un ingresso "scandaloso"	»	109
7.2. L'alterità come minaccia di sovvertimento	»	115
7.3. Un itinerario formativo di incontro con l'altro	»	118
7.4. Accogliere l'alterità	»	122
Conclusioni. L'incontro con l'altro e l'educazione: un intreccio indissolubile	»	127
Bibliografia	»	131

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Introduzione

La fecondità della conoscenza storica risiede soprattutto nel dialogo che essa fa sorgere in noi tra l'Altro e l'Io. [...] La fecondità del dialogo non esige davvero che rinunciamo a restare noi stessi: semplice strumento di cultura, allarga le nostre prospettive, spoglia l'uomo di oggi di quell'ingenua presunzione che gli impediva d'immaginare che si potesse essere stati diversi da lui...¹

1.

In un momento storico quale quello che attraversiamo, accompagnato da massicci fenomeni migratori, appare necessario e forse scontato doversi confrontare con le immagini che nel nostro passato sono state costruite riguardo all'"altro", ma risulta anche molto arduo riuscire a farlo senza cadere in trappole fuorvianti e senza utilizzare lenti deformanti. È un compito al quale è chiamata in particolare la storia dell'educazione, poiché, di fronte alle conseguenze complesse di quegli stessi fenomeni, solo essa può permetterci di comprenderne meglio, pur con limiti e con difficoltà, le cause e le possibili soluzioni, portandoci ad un approccio che supera l'estemporaneità e la frettolosità.

Nel presente volume, si tenta di proporre un confronto con l'immagine dell'"altro" a partire da alcuni testi dell'antichità greca, consapevoli che questa operazione ci impone un esercizio non facile di distanziamento e di riflessione, poiché l'antichità greca è indubbiamente una parte consistente delle nostre "radici", ma al tempo stesso, oltre a non essere l'unica componente di queste ultime, ci giunge mediata e filtrata, e quindi deformata, dallo sguardo con il quale le epoche storiche successive ce l'hanno consegnata.

Non a caso, proprio in questo periodo storico, caratterizzato dall'inevitabile fatica nel confrontarsi con la molteplicità delle altre culture contemporanee, si è anche acceso un dibattito molto vivace e sovente polemico sul nostro rapporto con gli antichi Greci: l'incontro (e in molti casi, lo scontro) con l'"altro" attuale, ha inevitabilmente scatenato la necessità di una rifles-

1. H.I. Marrou, *Storia dell'educazione nell'antichità*, trad. it., Edizioni Studium, Roma, 2016, p. 47.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

sione sull'antichità greca, considerata quale momento fondativo di un'identità occidentale, ma anche vista, invece, come alterità a sua volta non facile da sondare, a causa della distanza temporale, della lacunosità dei documenti, delle falsificazioni e dei travisamenti².

In questo senso, è difficile non accostarsi ai Greci con atteggiamento di recupero nostalgico o di idealizzazione, come se l'attaccamento alla cultura antica potesse produrre un immediato sollievo di fronte ai problemi del contemporaneo, oppure con atteggiamento contrario di rifiuto, come se un passato così lontano fosse ormai irrecuperabile ed inutile.

In merito, recentemente, B. Williams ha proposto un'operazione invece di cautela riguardo all'antico³: analizzando alcuni concetti presenti nei testi omerici e tragici greci (azione responsabile, vergogna, rimorso, necessità ecc.), ha cercato di mettere in luce alcune sopravvivenze e somiglianze fra il nostro modo di pensare e quello degli antichi⁴, ma senza negare l'alterità di questi ultimi e senza leggerli con categorie moderne e contemporanee. Un'operazione che già in parte aveva fatto A. Warburg, soprattutto nell'ambito dell'arte, ricordando come la persistenza dell'antico non è semplice e pedante riproduzione letterale di figure e gesti delle arti del passato, quanto piuttosto una comprensione così profonda da provocarne la "riemersione" nel contemporaneo⁵.

A questo proposito, nel caso della storia dell'educazione, G. Tognon ha recentemente sottolineato come l'accostarsi allo studio dell'antichità greca debba essere sorretto dalla consapevolezza che il passato, anche una volta definito, non resta immutabile, ma costituisce una materia ancora vivente, mutevole, contraddittoria, frammentaria⁶. L'antichità greca resta un mondo educativo ricco, non monolitico ed univoco, soggetto a transizioni complesse. Proporne lo studio non costituisce *tout court* un antidoto all'omologazione o all'intolleranza, se non ci conduce ad un atteggiamento di inter-

2. Il tema è molto complesso e ha scatenato un dibattito vivace: si veda M. Bettini, *Contro le radici, Tradizioni, identità, memoria (Voci)*, Il Mulino, Bologna, 2002; Id., *Radici, Tradizioni, identità, memoria*, Il Mulino, Bologna, 2016; E.H. Said, *Umanesimo e critica democratica*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 2007.

3. B. Williams, *Vergogna e necessità*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 2007.

4. L'autore giunge a rintracciare delle somiglianze, come sottolinea al termine del suo testo: "Dal punto di vista etico oggi siamo, nella nostra situazione etica, più vicini agli uomini del passato di quanto lo siano mai stati nel corso del tempo gli uomini occidentali. E in particolare, siamo come quei Greci che nel V secolo, e ancora prima, non erano stati influenzati da quei noti tentativi, fatti da Platone e Aristotele, di rendere le nostre relazioni etiche con il mondo pienamente intellegibili" (p. 188).

5. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, trad. it., Aragno, Torino, 2004.

6. G. Tognon, "L'educazione nell'Antichità. Alcune considerazioni di metodo", in *Annali di Storia dell'Educazione*, 24, 2017, pp. 5-15.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

rogazione costante, di dialogo con un'alterità che ci appartiene e al tempo stesso che ci è estranea.

2.

Attualmente, così come in epoca antica, incontriamo diverse tipologie di altri/stranieri: esuli, profughi, aggressori, ospiti, viaggiatori, e così via. Il presente volume si propone di riflettere sulle immagini di altro, sull'educazione all'altro, sulle relazioni con l'altro, a partire dai testi omerici e a partire da alcuni testi tragici di epoca classica. Si tratta di fonti che appaiono interessanti per una molteplicità di motivi. *In primis*, sono testi che hanno svolto una pervasiva e duratura funzione educativa: i poemi omerici hanno per secoli rappresentato il testo presente nelle scuole, sul quale si sono formati i futuri cittadini, apprendendo valori e orizzonti di senso; le opere tragiche hanno trasmesso per un periodo non breve un insieme di concezioni, valori condivisi, messaggi di ruolo, attingendo ad una tradizione e proponendola, con tagli e scelte non casuali, alle nuove generazioni.

Si tratta anche di fonti che, a differenza delle opere filosofiche o storiografiche, possono restituirci con maggiore sensibilità e fedeltà la molteplicità dei punti di vista, le contraddizioni, le aporie, che l'educazione antica conteneva e che ci ha consegnato⁷.

Non da ultimo, si tratta di testi che tuttora sono letti e studiati in molte scuole del nostro Paese e in Europa⁸, con atteggiamento a volte ormai monotono e stereotipato, a volte vivo e realmente formativo, come è testimoniato anche dall'acceso dibattito riguardo alla necessità o meno di mantenere questo studio o alla fertilità o meno di esso.

Il volume si compone di capitoli in sé conclusi, che illustrano ciascuno un particolare aspetto della relazione con l'altro, anche se mantiene un andamento diacronico, attraversando la problematica a partire da Omero per giungere all'ultima tragedia di Euripide. In questa sede, ci sembra opportuno individuare sinteticamente alcuni nuclei tematici che percorrono l'opera.

In primo luogo, emerge, nell'antichità, un'evidente ambiguità etimologica e semantica del termine *xénos*, che in tutti i secoli considerati continua ad indicare l'estraneo, l'esule, l'ospite, il nemico, senza giungere ad un'uni-

7. M. Nussbaum ricorda a proposito del valore filosofico e formativo della tragedia: "Platone non considera i poeti come colleghi di un altro dipartimento, dediti a scopi diversi, bensì come pericolosi rivali" (M. Nussbaum, *La fragilità del bene*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1996, p. 62).

8. Cfr. E. Bruni, *Greco e latino. Le lingue classiche nella scuola italiana (1860-2005)*, Armando, Roma, 2005.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

vocità di significato, e mostrandoci quindi anche l'intreccio complesso di immagini connesse allo "straniero".

Al contrario, come è evidenziato dettagliatamente nel volume, il termine *bàrbaros*, prima inesistente, poi definito in relazione alla lingua, subisce via via una risemantizzazione, che dapprima lo vincola all'appartenenza etnica e poi lo fa scivolare verso una connotazione dispregiativa e poi etica.

Sul piano delle relazioni, persiste per molti secoli una concezione di ospitalità come diritto/dovere, prima legato a un'etica aristocratica, poi connesso, con difficoltà e con aporie, all'idea di una giustizia/legislazione sovranazionale, che si scontra con il diritto positivo e risulta faticosamente conciliabile con l'idea di cittadinanza; in questo slittamento, permane una dimensione etica e religiosa connessa con la sfera del diritto divino del supplice, ma anche con la sfera della possibilità di contaminazione.

Persiste anche un'immagine del viaggio e quindi del confronto con altre culture come percorso formativo, che consente uno spiazzamento foriero di sapere, sia su un piano metaforico, sia su un piano reale.

Emerge, infine, con chiarezza l'intreccio indissolubile fra progressiva definizione di sé e conseguente definizione dell'altro, fondazione nelle *poleis* di un regime democratico basato sulla cittadinanza come *ius soli* o *ius sanguinis* (e quindi come esclusione), affermazione di una retorica molto duratura e intensa che ricostruisce la storia della città autorappresentandola come patria della libertà e di una democrazia che può essere esportata e insegnata ad altri.

Questi nuclei tematici sono sovente affrontati dai testi omerici ma soprattutto dagli autori tragici con un sagace e sottile procedimento di straniamento, che mostra la descrizione che i Greci intendevano proporre di sé presentandola come offerta dallo sguardo dell'altro, in una sorta di gioco complesso e molto significativo di specchi: basti pensare, solo a titolo di esempio, quanto le tragedie classiche raccontino e rappresentino la democrazia facendola dipingere dagli stranieri, dagli esuli, dagli ospiti e perfino dagli aggressori, che ne forniscono un quadro paradossalmente apologetico e celebrativo.

Infine, è opportuno rilevare come le riflessioni, gli interrogativi, anche le contraddizioni presenti nei testi letterari presi in considerazione molto spesso si collocano su posizioni più avanzate rispetto alle soluzioni messe in atto, nello stesso periodo storico, dalla politica e dalla legislazione, registrando così una sorta di slittamento in avanti del dibattito culturale e delle tensioni sociali rispetto al diritto.

Affrontare questi nuclei tematici, comprendere i procedimenti retorici con cui essi emergono, rendersi conto dei messaggi educativi implicitamente o esplicitamente veicolati, è compito arduo ma affascinante della storia dell'educazione antica. Siamo, infatti, spronati, ad un duplice piano

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

di riflessione. Da un lato, l'indagine sulle fonti considerate 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 da molte tragedie classiche: saper distinguere con quale "altro" ci incontriamo; provare a rendere l'incontro con l'altro occasione di dialogo e di formazione; saper assumere, a volte, un atteggiamento di sospensione del giudizio.

Dall'altro lato, l'indagine proposta 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 in molte direzioni, nel far slittare l'iniziale curiosità e fascinazione verso atteggiamenti di rifiuto e di disprezzo, oppure nello spingere verso soluzioni demagogiche di relativismo: 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.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ISBN: 9788891770059

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

1. *I Greci e gli altri, i Greci e noi*

1.1. I Greci e gli altri: i Greci erano razzisti?

Solone disse che giunto in quel luogo (Sais) venne accolto con grandi onori presso di loro e che avendo una volta domandato sui fatti antichi i sacerdoti più preparati intorno a tali questioni, scoprì che né lui stesso, né nessun altro Greco era al corrente di tali fatti [...] Allora uno dei sacerdoti assai vecchio disse: “Solone, Solone, voi Greci siete sempre bambini (*paides*), e non esiste un Greco vecchio”. E Solone, dopo avere ascoltato chiese: “Come? Che cos'è questa cosa che dici?” “Siete tutti giovani” rispose il sacerdote “nelle anime: infatti in esse non avete alcuna antica opinione che provenga da una primitiva tradizione e neppure alcun insegnamento che sia canuto per l'età”¹.

Il tema delle rappresentazioni dello/a straniero/a nella cultura greca antica è, oltre che vastissimo, strettamente connesso con un dibattito estremamente acceso che ha attraversato la nostra cultura contemporanea negli ultimi decenni: un dibattito che in questa sede non intendiamo restituire, ma solo accennare per permettere di intravedere su quale complesso sfondo ci si debba muovere affrontando l'argomento in esame. Come i Greci si rapportavano alle altre culture? Esiste una reciproca influenza fra cultura greca e culture altre? La saggezza greca ha origini “altre”, o si tratta di una particolare capacità di riflessione critica che è sorta e si affermata in uno specifico contesto, ovvero all'interno delle *polis*, contesto che presentava caratteristiche originali quanto a coordinate politiche, sociali, economiche? E quale era, rispetto a ciò, la percezione dei Greci stessi?

La risposta a queste domande, ora sintetizzate in forma purtroppo forse un po' semplicistica, è stata cercata con molta dedizione, oltre che nella

1. Platone, *Timeo*, in *Opere complete*, vol. VI, trad. it. F. Sartori, C. Giarratano, Laterza, Roma-Bari, 2003, 22 a-b.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

riflessione attuale, anche dagli antichi Greci stessi, che, proprio nel momento in cui hanno conosciuto la loro massima fioritura culturale, si sono confrontati sugli interrogativi relativi all'origine della loro cultura: le tracce più o meno vistose di questa ricerca appassionata, e inevitabilmente non priva di stereotipi, sono rintracciabili sia nelle opere poetiche e drammaturgiche, sia in quelle letterarie e filosofiche e, ancor di più e in maniera maggiormente sistematica, nella storiografia antica. Già in epoca arcaica, con i poemi omerici, la cultura greca ha cercato di pensarsi nel rapporto con gli altri²; ancor più in epoca classica, con l'affermarsi delle "scienze sull'uomo" (medicina, storiografia, filosofia) e con l'emergere di interrogativi educativi espliciti, questo tema ha conosciuto una fioritura vigorosa e vivace. Tali interrogativi hanno, inoltre, mostrato molteplici addentellati ad essi intrecciati. Basti pensare al tema del viaggio come scoperta dell'altro e anche di sé, presente in tutta l'opera di Erodoto, come esemplificato dalla significativa frase che Creso rivolge a Solone: "... hai visitato molti paesi per amore del sapere (*philosophein*) e per conoscere il mondo..." (*Storie*, I, 30,2)³, utilizzando per la prima volta il verbo *philosophein* e connettendolo con il tema della conoscenza attraverso l'incontro con l'altro⁴. O ancora, basti pensare alla tematica delle relazioni fra tradizioni e culture differenti, anch'essa presente in forma a volte curiosa e vivace nell'opera di Erodoto, che in taluni casi prende le distanze dalla propria tradizione culturale per accogliere suggestioni differenti: ad esempio, riguardo alla figura dell'eroe greco per antonomasia, lo storico afferma senza dubbio: "I Greci narrano molte altre cose in modo sconsiderato, tra le quali questo sciocco racconto relativo a Eracle" (II, 45,1).

Questo tema, a sua volta, si riallaccia con quello fortemente educativo delle relazioni fra generazioni e di quale tradizione passa attraverso di esse; o con quello della magistralità educativa: in Erodoto, troviamo, in alcuni casi, una relazione fra maestro e allievo segnata dalla diversa appartenenza culturale (Solone svolge un ruolo di mentore nei confronti di Creso, Creso diviene consigliere e maestro nei confronti del nemico Ciro).

Un altro tema che si connette con la più ampia problematica del rapporto con l'altro ed è già presente negli autori antichi, è quello dell'immagine che ciascuna cultura crea di sé, della costruzione retorica di tale immagine anche e soprattutto al fine di educare i futuri cittadini: il passo riporta-

2. Per un approccio pedagogico a questo tema, si veda: D. Costantino, *Alle radici dell'interculturale. La filoxenia e la ricerca dell'altro nell'Odissea*, Edizioni Anteprema, Palermo, 2005.

3. Le citazioni di Erodoto presenti nel volume sono tratte da: Erodoto, *Storie*, voll. I-II, trad. it. A. Colonna, F. Bevilacqua, Utet, Torino, 2006.

4. Per un commento dettagliato su questi temi, si veda: F. Hartog, *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, trad. it., Einaudi, Torino, 2002.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

to all'inizio di questo paragrafo, tratto dal *Timeo* platonico, è collocato dall'autore all'interno di un lungo racconto che Crizia il vecchio narra al nipote, Crizia il giovane, ove ci si sofferma sull'incontro fra il saggio greco Solone e i sacerdoti egizi, incontro che mostra una sorta di superiorità della cultura egiziana rispetto a quella greca nella ricostruzione storica⁵. Il racconto però prosegue con la descrizione di Atlantide, antica civiltà da cui i Greci hanno avuto origine, anche se non ne sono consapevoli, generando un implicito rovesciamento e una messa in discussione di quanto affermato dai sacerdoti egizi. Sulla problematica, dunque, delle relazioni fra cultura greca e culture "altre", gli antichi avevano a lungo dibattuto e lo scopo del presente volume è proprio quello di mettere in luce almeno in parte alcuni fondamentali passaggi di cui è possibile trovare testimonianza nelle opere del teatro classico.

Rispetto a questa problematica, resta invece molto aperto e vivace il dibattito fra i contemporanei. Un testo che costituisce una pietra miliare di tale dibattito è *Saggezza straniera*, all'interno del quale Arnaldo Momigliano ricostruisce le relazioni che i Greci hanno avuto con altri popoli e l'immagine che ne hanno avuto (Romani, Ebrei, Persiani) durante il periodo ellenistico e ribadisce come i Greci non appresero mai lingue altre e tennero in linea di massima un atteggiamento di disinteresse nei confronti delle culture altre, sebbene queste ultime abbiano apportato alla civiltà greca influssi molto profondi. Secondo lo studioso, comunque l'atteggiamento della cultura greca fu di curiosità, ma anche di distanziamento:

I Greci furono unici nell'antichità nella loro capacità di descrivere con precisione i costumi degli stranieri, seppero analizzare le istituzioni, le credenze religiose, le abitudini quotidiane, la dieta perfino; inventarono l'etnografia, a cui ancor oggi riconosciamo validità scientifica, e lo fecero con un senso di fondamentale simpatia per gli stranieri. [...] Ma fu in fondo uno sguardo freddo, gettato su civiltà straniere dall'alto della propria sicurezza. Non vi fu la minima tentazione di cedere ad esse: in effetti non ci fu alcun desiderio di conoscerle intimamente apprendendo le lingue straniere⁶.

La conclusione cui giunge Momigliano, pur interessante, è attualmente messa in discussione in quanto generica, poiché è difficile avere certezze riguardo all'impermeabilità dei Greci rispetto alle altre culture, dal momento che esistevano diversi Greci (filosofi, storici, ma anche commercianti, artigiani), residenti in diversi territori e con statuti differenti. È, quindi,

5. Un racconto simile è quello dell'incontro fra Ecateo e i sacerdoti egiziani e fra Erodoto e gli stessi: cfr. *Storie*, II, 143.

6. A. Momigliano, *Saggezza straniera. L'Ellenismo e le altre culture*, trad. it., Einaudi, Torino, 1998, pp. 167-168.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

arduo stabilire con chiarezza e con estrema sicurezza il complessivo atteggiamento dei Greci nei confronti degli "altri" (e di quali altri specificamente?): anche in questo ambito, si rivela necessaria una posizione di cautela, che tenga conto degli inevitabili scarti e lati oscuri presenti in qualsiasi ricostruzione storica. Il lavoro di Momigliano resta, però, il testo da cui tutti gli autori successivi dichiarano di partire, sia che propendano per l'ipotesi di una cultura greca convinta della propria superiorità sulle altre, sia che proponano l'ipotesi di una cultura greca più aperta al confronto con gli altri: si tratta di due posizioni che sono emerse con sempre maggiore vivacità all'interno di un dibattito recentemente molto puntuale e molto acceso, soprattutto all'interno della letteratura anglofona, e altrettanto attento ma forse più sfumato in ambito francofono.

Su questa tematica, anche gli studiosi italiani si sono interrogati con vigore, proponendo riflessioni molto articolate. A questo proposito, Mauro Moggi afferma, ad esempio, che la cultura greca antica si è posta nei confronti delle altre con atteggiamenti di esplicita superiorità: i Greci, secondo l'autore, erano caratterizzati da una precisa consapevolezza della propria identità e da un accentuato eurocentrismo; il loro atteggiamento nei confronti dei barbari è quello di un popolo che, in virtù della propria superiorità culturale, ritiene legittima qualsiasi pretesa sugli uomini e sulle cose delle aree coloniali⁷, a tal punto che "il riconoscimento di una maggiore dignità a certi individui o popoli non costituisce affatto una negazione dell'etnocentrismo, ma un semplice accantonamento tattico dello stesso"⁸. Moggi si dichiara anche sostanzialmente contrario alle tesi ormai numerose che postulano la nascita e il consolidamento dell'atteggiamento di superiorità etnica nel periodo classico, a seguito delle guerre persiane, poiché tale atteggiamento avrebbe comunque caratterizzato l'incontro dei Greci con le culture altre anche nel periodo arcaico, ad esempio durante i contatti con altri popoli a causa delle colonizzazioni.

In ambito statunitense, questa posizione è stata assunta in maniera a volte estremamente radicale da alcuni studiosi. Citiamo, a titolo di esempio, l'opera di Benjamin Isaac, che propone una definizione molto precisa di "razzismo" e sostiene che le origini del razzismo possono essere individuate proprio nell'antichità greca classica: secondo questo autore, l'atteggiamento di superiorità etnica da parte greca non era fondato tanto sull'aspetto esteriore, ma piuttosto su forme di determinismo (quali la teoria dell'ereditarietà dei caratteri, quella della connessione fra ambienti, caratteri dei popoli, forme di governo, quella dell'autoctonia) elaborate dai Greci e in seguito mutate dal mondo romano. L'applicazione sistematica

7. M. Moggi, "Straniero due volte: il barbaro e il mondo Greco", in M. Bettini (a cura di), *Lo straniero ovvero l'identità culturale a confronto*, Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 60.

8. Id., *ibidem*, p. 62.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

di queste teorie a tutto un popolo, a prescindere dalle caratteristiche individuali, e il conseguente consolidamento di stereotipi e pregiudizi hanno rappresentato quello che l'autore definisce "proto razzismo", e la successiva giustificazione per l'imperialismo sia greco sia romano⁹. Sulla scia di queste considerazioni si sono mossi altri studiosi, quali Miryam Feldon-Eliav, che sostiene come il razzismo di epoca medioevale e moderna è radicato e ha tratto origini proprio dall'atteggiamento dei Greci nei confronti dei Persiani e di altri popoli, atteggiamento che ha poi fondato una fisiognomica e una serie di immagini stereotipate¹⁰.

Sul fronte opposto, alcuni studi si dimostrano molto netti nel proporre, al contrario, l'idea di una società greca non definibile *tout court* come razzista nei confronti degli altri popoli. A questo proposito, Eric Gruen, ad esempio, in un recente lavoro, ricorda, da un lato, quanto i Greci abbiano assorbito più o meno consapevolmente numerosi elementi dalle altre culture, dall'altro quanto il loro atteggiamento nei confronti di tali culture non possa essere definito semplicemente come lo sguardo di chi si ritiene superiore: questa semplificazione, infatti, non rende conto della posizione complessa e variegata dei Greci, che si sono accostati all'altro a volte con superiorità, altre volte con curiosità o con senso di riconoscimento, altre volte ancora con interesse¹¹. Greci, Romani ed Ebrei, secondo l'autore, hanno elaborato dell'altro un'immagine con numerose sfaccettature e sfumature e non hanno solo proposto stereotipi e immagini negative, al fine di giustificare la marginalizzazione o la sottomissione. L'autore definisce il suo lavoro una vera e propria revisione delle teorie "razziste", alla luce di una rilettura attenta delle testimonianze artistiche, letterarie, mitiche. Sulla scia di questa prospettiva si muovono altri studi, che invitano a superare il pregiudizio che vede la cultura ateniese come cultura che disprezzava per esempio i Persiani: Margaret Miller ricorda che alcune evidenze archeologiche, iconografiche, letterarie mettono in luce l'acquisizione di elementi della cultura persiana da parte delle classi altolocate greche, o rivalutano il ruolo dei meteci, attraverso una riflessione sulla ricettività culturale greca¹².

All'interno di questo acceso dibattito, in altri casi, la riflessione si è concentrata, da un lato, su un particolare aspetto di questo problema

9. B. Isaac, *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton University Press, Princeton, 2006.

10. M. Eliav-Feldon, *The origins of Racism in the West*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.

11. E. Gruen, *Rethinking the Other in Antiquity*, Princeton University Press, Princeton, 2012.

12. L'autrice analizza soprattutto le testimonianze relative all'abbigliamento, agli usi e ai costumi. Cfr. M. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC. A Study in Cultural receptivity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

(il rapporto con l'Oriente), dall'altro ha cercato categorie interpretative che lo collocassero all'interno dello sviluppo della storia occidentale: si veda, ad esempio, il complesso e affascinante testo di Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*¹³. L'autore conduce un'analisi appassionata e molto articolata definendo l'orientalismo “un modo di mettersi in relazione con l'Oriente basato sul posto speciale che questo occupa nell'esperienza europea occidentale”¹⁴: tale modo di relazione vede l'Oriente come principale concorrente culturale, come sede di antiche civiltà, e condiziona non solo l'immaginario, ma anche fatti interdipendenti, idee, culture, vicende storiche, comprensibili alla luce delle configurazioni di potere sottese. A parere dell'autore, tale condizione si è presentata già nell'antichità, proprio nel periodo della contrapposizione fra Oriente (Persiani) e Occidente (Greci), periodo che ha visto l'elaborazione di alcune immagini rimaste persistenti e pervasive nella storia culturale successiva: a questo proposito, l'autore cita sinteticamente Eschilo e Euripide¹⁵. A partire da queste considerazioni, l'autore giunge a definire un percorso che parte dall'antichità e attraversa i secoli fino ad arrivare ai giorni nostri:

l'orientalismo, quindi, non è soltanto un fatto politico riflesso passivamente dalla cultura o dalle istituzioni, né è l'insieme dei testi scritti sull'Oriente, e non è nemmeno il frutto di un preordinato disegno imperialista 'occidentale'. È invece il *distribuirsi* di una consapevolezza geopolitica entro un insieme di testi poetici, eruditi, economici, sociologici, storiografici e filologici; ed è l'elaborazione non solo di una fondamentale distinzione geografica (il mondo come costituito da due metà ineguali, Oriente e Occidente), ma anche di una serie di 'interessi' che, attraverso cattedre universitarie e istituti di ricerca, analisi filologiche e psicologiche, descrizioni sociologiche e geografico-climatiche, l'orientalismo da un lato crea, dall'altro contribuisce a mantenere¹⁶.

A proposito del formarsi di un ben preciso atteggiamento nei confronti dell'Oriente e in particolare dei Persiani, lo studio di Edith Hall, invece, si concentra in particolare sull'elaborazione dell'immagine dell'altro all'interno della tragediografia classica: l'autrice sottolinea come il consolidamento di un'immagine dell'altro, sovente fondata su ciò che è differente, minaccioso, inferiore, sgradevole, è utile a ciascun popolo per mettere a fuoco

13. E.W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1999.

14. Id., *ibidem*, p. 11.

15. L'autore analizza l'antichità brevemente, poiché si concentra poi su epoche successive.

16. Id., *ibidem*, p. 24. Il testo ha suscitato polemiche e dibattiti accesi, ricostruiti dall'autore nella postfazione presente anche nell'edizione italiana.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

anche l'immagine di sé, come appare chiaro proprio dalla mitologizzazione del Persiano in epoca classica. L'autrice propone un'analisi che mette in luce, però, molte sfumature, e dunque non si dichiara nettamente favorevole all'ipotesi dei Greci come proto razzisti, né a quella contrapposta, di una società greca tollerante e aperta¹⁷; propone un'indagine molto accurata su come, attraverso le scelte linguistiche, stilistiche, narrative, l'immagine dello straniero sia costruita con perizia e in maniera significativa in alcune opere tragiche.

Un'analisi altrettanto interessante di un aspetto particolare della tematica, è quella proposta da François Hartog, che conduce uno studio molto approfondito dell'opera di Erodoto e sottolinea come lo storico utilizzi una vera e propria "retorica dell'alterità", attuata o attraverso lo schema dell'inversione, applicato in maniera molto varia e non generalizzata, o attraverso la comparazione, l'analogia, la regola del "terzo escluso": l'immagine dell'altro viene elaborata all'interno di una modalità di relazione molto complessa, che inevitabilmente costruisce differenti gradazioni di alterità e colloca i popoli all'interno di comparazioni più fluide di quanto sembri¹⁸. Un'analogia prospettiva, molto sfumata e attenta, emerge anche nella successiva opera di F. Hartog, *Memoria di Ulisse*, che esplora, alla luce del tema del viaggio e della frontiera, le diverse categorie dell'eterologia greca (super umani, sottoumani, *xenos*, schiavi, popoli dei confini, esseri ammirevoli o mostruosi) assumendoli come punti di riferimento, come modalità con le quali i Greci hanno definito se stessi, a volte dubitando, a volte rispondendo agli interrogativi: chi siamo? qual è la nostra *sophia*? il nostro sapere c'è da sempre o viene dall'esterno?¹⁹. Riguardo alla questione se i Greci fossero razzisti (e fondatori del razzismo) o al contrario curiosi dell'altro, l'autore dichiara di non voler conciliare le due tesi, ma mantenerle come sono, cioè inconciliabili, come premessa al suo indagare e lascia ai lettori un affascinante e difficilmente risolvibile interrogativo:

Questi viaggiatori [...] questi uomini di frontiera, dando loro un volto e un'espressione, non rappresenterebbero forse una forma di inquietudine autentica, ma anche una risposta a tale inquietudine? Il racconto dei loro viaggi non è forse un modo per fare posto all'altro, o assegnargli un ruolo, anche soltanto parlando (greco) al suo posto?²⁰

17. E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through the Tragedy*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

18. F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*, Gallimard, Paris, 2001 (nouvelle édition revue et augmentée).

19. F. Hartog, *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, cit.

20. Id., *ibidem*, p. 14.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Un atteggiamento altrettanto complesso e non riducibile a un fronte o all'altro, ma piuttosto aperto e dubitativo, è presente nelle riflessioni di altri autori contemporanei. Alcuni saggi recenti, ad esempio, intrecciano il confronto fra pratiche quotidiane e rappresentazioni, soprattutto tratte dalle fonti letterarie ed epigrafiche, giungendo anch'essi a proporre una lettura variegata e non univoca dell'atteggiamento della cultura greca nei confronti delle altre: si veda, a questo proposito, il recente lavoro di Saber Mansouri, che ricorda innanzitutto la necessità di pensare la città antica non come rigidamente divisa in categorie, ma come città in movimento (riprendendo la definizione di Nicole Loraux) e sottolinea poi come i modelli filosofici proposti da Platone e da Aristotele, fondati su una superiorità greca, non possano riassumere la complessità delle rappresentazioni dello straniero né della realtà sociale e culturale della città greca²¹. Secondo Mansouri è necessario invertire lo sguardo della tradizionale storiografia fondata sulla produzione dei discorsi di Atene sugli stranieri, giungendo a prendere in considerazione con attenzione soprattutto le opere oratorie e le testimonianze epigrafiche; l'autore termina le sue considerazioni proponendo anche un'analisi specifica sul caso di Lisia, meteco ateniese, il cui rapporto con la cultura ospitante è davvero complesso.

Questo dibattito, tuttora molto acceso, ha certamente proposto spunti di riflessione interessanti e imprescindibili, ma ha anche lasciato interrogativi aperti, poiché giungere ad una conclusione è forse impossibile, data la complessità della tematica. In questa sede, vorremmo ricordare alcune sollecitazioni che ci appaiono più rilevanti, senza pretesa di giungere a una soluzione univoca. Il confronto serrato fra studiosi ha mostrato come si debba necessariamente assumere un atteggiamento di cautela nel valutare la problematica della relazione fra Greci e altri popoli e dell'eventuale atteggiamento "razzista" dei primi verso i secondi, in primo luogo perché la storia dell'antica Grecia si dipana lungo secoli che vedono fenomeni molto complessi (la colonizzazione in età arcaica e classica, lo scontro e poi anche i contatti in età classica ancora, e così via) e comprende in realtà territori e popoli molto vari; è probabile che, all'interno di una storia di così lunga durata e di spazi così ampi, si siano verificati momenti in cui il confronto con altri popoli si è presentato come più urgente e maggiormente pensato, percepito, rappresentato e quindi siano state elaborate con maggiore vigore categorie e immagini più o meno efficaci e pervasive. Tali immagini, inoltre, non possono restituire la complessità delle pratiche che caratterizzavano le relazioni fra Greci e "altri". Sussistono, poi, in queste diverse epoche, anche due livelli: il piano dell'identità greca come contrap-

21. S. Mansouri, *Athènes vue par ses méthèques (V-IV siècle av. J.-C.)*, Tallandier, Paris, 2011.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

posta alle culture esterne e il piano della pluralità dell'identità greca al suo interno stesso, livelli che erano ben presenti agli antichi stessi.

Infine, è necessario ricordare come non è possibile accostarsi a una cultura lontana nel tempo applicando *tout court* schemi interpretativi e categorie che sono state elaborate attualmente: S. Mansouri sottolinea, ad esempio, come non sia possibile parlare, a proposito dell'atteggiamento nei confronti dei meteci, in termini di tolleranza o di xenofobia, poiché, a parere dello studioso, i due concetti erano estranei agli ateniesi. Appare comunque chiaro come gli studiosi che hanno cercato di rispondere riguardo all'atteggiamento razzista dei Greci giungano a conclusioni molto diverse a seconda della definizione di razzismo da cui partono, e a seconda dello sfondo disciplinare, teorico e categoriale in cui si collocano. O ancora, è utile ricordare che anche le categorie da noi elaborate sono state recentemente sottoposte a critica e a revisione: Jonathan Hall, a questo proposito, basandosi sull'analisi dei miti di origine etnica, delle genealogie, dell'etnografia, sostiene che i gruppi etnici greci non avevano un'identità razziale, linguistica, religiosa, culturale, ma piuttosto si costituivano come una comunità di gruppi sociali le cui origini erano (e sono, a volte, anche da noi) più immaginate che reali²².

Prima di rispondere alla domanda se i Greci fossero "razzisti", dunque, è necessario domandarsi con quale sguardo, con quali categorie, con quali preconcezioni siamo portati a cercare la risposta, soprattutto in un'epoca come l'attuale, che ci colpisce anche con suggestioni emotivamente molto forti, a volte riproponendo in maniera semplicistica l'idea di una cultura occidentale fondata dai Greci e contrapposta alle altre.

1.2. I Greci e noi: siamo figli solo della cultura greca?

Parlare della relazione fra i Greci e gli altri popoli, dunque, risulta arduo e soprattutto risulta difficile farlo senza essere inevitabilmente condizionati dallo sguardo che noi contemporanei abbiamo sui Greci stessi e dal conseguente rapporto fra noi e loro, nonché dall'immagine dei Greci che la cultura occidentale moderna e contemporanea ha elaborato di loro, spesso anche al fine di giustificare se stessa. 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

22. J. Hall, *Ethnic identity in Greek Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

condizioni politiche, sociali ed economiche, che ha condotto al sorgere e al diffondersi di una riflessione filosofica e 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 europea²³: 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/ecc. 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 irraportabili 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 altro²⁴.

Un modo di vedere il mondo greco e i suoi rapporti con l'altro che non è così lontano nel tempo e nello spazio, ma che anzi continua a conservare un suo fascino perverso e imperituro: esso ha certo condizionato la filologia tedesca dei primi decenni del Novecento (e la conseguente idea di una nazione tedesca 'pura' erede della purezza della cultura classica, con tutte le tragiche conseguenze del caso), ma riappare anche ai giorni nostri. Basti pensare ad un testo americano (citato sempre da D. Lanza), *Who Killed Homer?*, i cui autori, V.D. Hansen e J. Heath, giungono a lamentare il decadimento degli studi classici negli Stati Uniti e la trascuratezza di chi li insegna, ma anche a ribadire che le caratteristiche peculiari della vita politica e sociale americana attuale discendono direttamente dall'Atene classica²⁵.

Ma l'equazione Greci-noi, culture raffinate e mature, contrapposte all'altro, performa in maniera sottile e implicita una serie innumerevole di letture, interpretazioni, narrazioni divulgative odierne, che arrivano

23. 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 M. Finley, *Problemi e metodi di storia antica*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 1987.

24. D. Lanza, "Dimenticare i Greci", in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte e società*. Vol. 3. *I Greci oltre la Grecia*, Einaudi, Torino, 1996-2002, pp. 1443-1464, p. 1451.

25. Il testo parla esplicitamente di una saggezza dei Greci come la sola che ha fondato l'Occidente. Cfr. V.D. Hansen, J. Heath, *Who killed Homer? The Demise of Classical Education and the Recovery of Greek Wisdom*, Encounter Books, New York, 1998.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ad esempio alle rappresentazioni giornalistiche della Guerra del Golfo, o addirittura di quella nei Balcani²⁶. Si tratta comunque di una prospettiva non priva di fascino e che probabilmente ci sorge spontanea, tanto da percorrere anche testi meno divulgativi o compilati da autori di indubbia preparazione: si veda, a questo proposito il libro di Anthony Pagden, che ricostruisce la storia del conflitto fra Oriente e Occidente partendo dall'antica Grecia per giungere all'Iraq di Saddam Hussein (e di Bush), e presentandolo come la contrapposizione fra un Occidente che vuole esportare la democrazia anche con la violenza e un Oriente che non l'ha mai riconosciuta come valore²⁷.

Questo sguardo sulla cultura greca e sui suoi rapporti con le altre, sguardo che giunge a divenire una lente deformante, comporta e ha comportato una notevole serie di rappresentazioni più o meno esplicite e più o meno radicate ormai nell'attualità: la saggezza greca come isolata dalle altre culture, ma anche fondante un Occidente ambiguamente e opacamente definito (quale Occidente? con quali confini?); la contrapposizione con culture vagamente e sommariamente assommate dalla semplice non appartenenza greca (chi erano i non-Greci?); la tendenza a vedere i Greci come nostri progenitori senza soluzione di continuità e senza la percezione della frammentazione, della complessità, dei fenomeni di meticciamento, di traduzione, di riscrittura, di riedizione, che caratterizzano inevitabilmente una filiazione culturale nei secoli²⁸.

Si tratta, però, anche di una prospettiva che presenta inevitabili vantaggi nella sua capacità di semplificare e di rassicurare chi si accinge a studiare l'antichità classica, e forse proprio per questo resta sottilmente ma inesorabilmente viva nelle nostre interpretazioni.

Staccare la Grecia dal contesto storico cui appartiene presenta un duplice vantaggio: – scrive ancora D. Lanza – permette di avere un campo d'indagine chiuso e definito e inoltre di considerare il proprio oggetto come eccezionale, esente perciò dai più comuni obblighi di un approccio storiografico [...] Il distacco della Grecia dal resto del mondo antico ha condotto alla creazione di un mondo a parte di illusione maneggevolezza...²⁹.

26. Cfr. C. Catenacci, "L'Oriente degli antichi e dei moderni. Guerre persiane in Erodoto e Guerra del Golfo nei 'media' occidentali", in *Quaderni urbinati di cultura classica*, 3, 1998, pp. 170-185.

27. A. Pagden, *Mondi in guerra. 2500 anni di conflitto tra Oriente e Occidente*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 2009.

28. Di questo processo di filiazione e della sua complessità si possono trovare interessanti analisi e interpretazioni affascinanti in numerosi saggi contenuti in S. Settis (a cura di); *I Greci. Storia cultura arte società*. Vol. 3. *I Greci oltre la Grecia*, cit.

29. D. Lanza, cit., pp. 1459; 1461.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Ciò ha permesso a tutti noi di utilizzare anche una certa terminologia (come ad esempio *mythos*, *logos* e così via), secondo l'autore, a volte con superficialità o senza ricordare la difficile decifrazione, traduzione, comprensione di termini che appartengono a un universo categoriale comunque lontano dal nostro.

Nonostante, però, la fascinazione di questa prospettiva e la sua indubbia capacità di resistere/persistere, già a partire dagli anni successivi alla Seconda Guerra mondiale, gli studiosi hanno denunciato fortunatamente la necessità di sottoporla a critica e di giungere a rinnovare il nostro sguardo sui Greci e sulla loro cultura/saggezza, in maniera più profonda, realistica, e anche più difficile e meno rassicurante. Momigliano nel suo già citato *Saggezza straniera. L'Ellenismo e le altre culture*, nel 1975, analizzava le relazioni fra la civiltà greca e quattro civiltà con cui essa entrò in contatto, i Celti, gli Ebrei, i Romani, gli Iranici, giungendo a mettere in luce come tali relazioni siano state caratterizzate da notevole porosità. Il saggio si riferiva soprattutto al particolare periodo della storia greca che coincide con l'affermazione della cultura greca, ma anche con il declino delle sue strutture politiche e della sua egemonia, ovvero all'ellenismo e poi al periodo dell'espansione militare romana: l'intreccio fra cultura greca, cultura romana e culture altre si rivelava nel testo molto complesso, secondo l'autore segnato da un atteggiamento di superiorità, ma anche in parte giocato su atteggiamenti di curiosità, o indifferenza, o opportunismo, sull'interferenza fra reciproche immagini più o meno realistiche o fantasiose, su una non facile o talvolta impossibile comunicazione linguistica. Lo studioso non mancava di sottolineare come la cultura occidentale si sia fondata su quella greca (anzi, su un impasto di cultura greca, romana, ebraica) semplicemente perché tale tradizione è stata privilegiata rispetto ad altre e come questa impostazione non ha mancato di avere ripercussioni sul nostro mondo formativo, che ha privilegiato lo studio della civiltà greco/romana e ha trascurato le altre civiltà. Scriveva infatti lo storico:

Noi siamo effettivamente riusciti a dimenticare il debito preciso che abbiamo verso Celti, Germani e Arabi, al punto che né l'irlandese antico, né il *Mittelhochdeutsch*, né l'arabo sono mai divenute materie regolarmente richieste nelle nostre istituzioni scolastiche. Non ci è invece mai permesso di dimenticare il nostro debito verso la Grecia³⁰.

D'altro canto, sulla contrapposizione fra Oriente e Occidente, lo stesso autore sosteneva già negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale, che il problema “non esiste più” e che l'unica cosa da

30. A. Momigliano, *Saggezza straniera*, cit., p. 160.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

fare è “di non parlarne più”, dando per scontato contatti, mescolanze, contaminazioni fra Greci e Asiatici³¹. Si tratta di una conclusione che suona un po' spiazzante e sorprendente per la sua nettezza: se, infatti, era possibile già in quegli anni dare per scontato rapporti e contaminazioni fra cultura greca e culture altre, senza dubbio ancora notevole era la strada da percorrere per chiarire tali rapporti e contaminazioni, la loro cronologia, la loro pervasività, le vie attraverso le quali essi sarebbero avvenuti e così via. Proprio per questo, a partire da allora, gli studi su queste tematiche si sono moltiplicati, sia in ambito specialistico sia in ambito divulgativo, all'interno di diversi campi disciplinari, dando vita ad un confronto molto proficuo e sovente molto sentito che ha cercato di rispondere alla domanda se la cultura greca possa essere considerata originale, o influenzata da culture altre e quanto fondativa della nostra cultura.

Il dibattito si è fatto poi via via più intenso negli ultimi decenni e alcuni testi si sono rivelati dirompenti nelle conclusioni proposte, tanto da suscitare sovente polemiche molto vivaci. Non è possibile in questa sede analizzare dettagliatamente tutte le voci, pur interessanti, che hanno animato tale dibattito; ci limitiamo ad indicare sinteticamente alcuni testi o alcuni autori molto recenti, che si sono distinti per l'impatto, in certi casi anche emotivo, che hanno creato con le loro riflessioni. A questo proposito, senza dubbio si è imposto all'attenzione degli studiosi il testo *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, pubblicato alla fine degli anni Ottanta (e presto tradotto anche in Europa) da Martin Bernal. L'autore fonda la sua analisi su testimonianze iconografiche, filologiche e sociologiche, ma in particolare, come illustra nella *Prefazione*, parte da una comparazione etimologica e linguistica: “Considerando insieme le radici indoeuropee, semitiche ed egizie, ero ormai convinto che – con ulteriori ricerche – si potevano fornire spiegazioni plausibili per l'80-90 per cento del vocabolario greco, la più alta proporzione che ci si possa augurare in qualsiasi lingua”³². Oltre all'eredità dell'alfabeto, della terminologia e dei nomi, però, secondo l'autore, i Greci avrebbero ereditato anche retaggi ben più sostanziosi e pervasivi, quali mitologemi, immagini e narrazioni mitiche, e così via: l'origine della civiltà greca, sarebbe, quindi, del tutto legata alle culture del Nord Africa (Egitto) e del Vicino Oriente (Semi, Fenici), così come, di conseguenza, le nostre stesse origini. Il testo propone una

31. Queste conclusioni sono contenute nella recensione che Momigliano pubblicò del testo di S. Mazzarino, recensione molto critica, che suscitò l'aspra risposta di Mazzarino stesso: risposta e recensione sono riportate nell'edizione del 1989 di S. Mazzarino, *Fra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989, pp. 395-415.

32. M. Bernal, *Atena nera. Le radici Afroasiatiche della civiltà classica*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 2011, p. 10.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ricostruzione molto complessa e una critica del modello storiografico che avrebbe di fatto cancellato questa eredità con la conseguenza di presentare la cultura greca come un "miracolo" a sé stante. Bernal, infatti, prima illustra il modello storiografico che definisce "antico", ovvero elaborato dagli antichi Greci stessi, che proponevano la derivazione egiziana e orientale della loro cultura, come appare evidente, ad esempio, dalle numerose pagine che Erodoto dedica alle spiegazioni relative all'origine egizia delle divinità greche. Questo modello storiografico, secondo l'autore, sarebbe stato accolto nella nostra cultura durante il Medioevo e il Rinascimento e sostanzialmente anche in epoca moderna, finché, a partire dall'Ottocento, la storiografia e la filologia europea non hanno formulato un nuovo modello "ariano", centrato sull'idea di una cultura greca originale e non contaminata da altre. Il cambiamento nella prospettiva storiografica e la nascita del "mito di autoctonia della civiltà greca" sono ricondotti dall'autore a complessi fenomeni culturali, sociali e politici dell'Europa contemporanea: "Inoltre, col sorgere di un acceso e sistematico razzismo, agli inizi del XIX secolo, l'antica nozione che la Grecia fosse una cultura mista e che fosse stata civilizzata da Africani e da Semiti divenne non soltanto abominevole ma antiscientifica"³³. Il testo, che propone una rilettura dell'origine della civiltà greca molto radicale e fortemente appiattita sull'apporto delle culture vicine, ha suscitato una polemica molto accesa protrattasi in questi ultimi anni. Molti studiosi hanno rilevato uno sbilanciamento in senso ideologico del lavoro di Bernal, sbilanciamento che finisce per oscurare la dimensione scientifica; D. Lanza, a questo proposito, ritiene azzardata parte della ricostruzione di Bernal perché fondata soprattutto su uno studio della lingua³⁴.

Le tesi di Bernal e le successive critiche, proposte, perplessità suscitate dalle riflessioni di studiosi che gli hanno risposto sono complesse e varie; in questa sede vorremmo rilevare che il testo, pur a volte in maniera discutibile, ha certamente il pregio di sottolineare quanto il nostro sguardo storiografico sull'antichità sia condizionato dagli accadimenti contemporanei in cui viviamo; d'altro canto, permette anche di ricordare come la questione delle relazioni fra cultura greca e culture altre e quella della nostra

33. Id., *ibidem*, p. 394.

34. Cfr. D. Lanza, *Dimenticare i Greci*, cit., pp. 1453-1456. Il testo di Bernal ha scatenato polemiche anche per la veste grafica, poiché sulla copertina di un'edizione americana e sulle copertine delle edizioni europee compariva un'immagine di donna nera, fortemente contestata poiché poteva suscitare un'indebita identificazione fra Egiziani (di cui il libro parla) e africani neri. La polemica in merito ha costretto l'autore stesso a fornire giustificazioni e puntualizzazioni. Non è mancato anche chi ha sottolineato come rivalutare le culture afroasiatiche solo in quanto fondatrici della cultura greca fosse comunque un'operazione "razzista" perché non considera tali culture semplicemente come valide e apprezzabili in sé.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

filiazione dai Greci siano affascinanti e mai risolte. A questo proposito, altri lavori si rivelano interessanti e condotti invece con estrema attenzione all'uso delle fonti. Walter Burkert, ad esempio, analizza nel suo *Da Omero ai Magi. La tradizione occidentale nella cultura greca*, gli influssi profondi dei poemi epici accadico babilonesi sull'epica omerica, sottolineando come esistano contaminazioni fra le diverse culture:

La documentazione orientale offre un materiale che presenta un rapporto così stretto con la poesia epica greca, che non dovrebbe essere trascurato nell'interpretazione omerica. Questa considerazione deve porre dei limiti alle valutazioni relative a una tradizione eroica puramente indoeuropea o strettamente micenea. [...] È certo che si devono tenere presenti contatti molteplici, sia sul piano delle relazioni umane, sia sul piano degli sviluppi storico-sociali. Ma considerando il fatto che abbiamo a che fare con sfere di civiltà comunque connesse fra loro, da un punto di vista geografico quanto cronologico, insistere sull'idea di sviluppi del tutto autonomi e di coincidenze puramente casuali significherebbe aggirare il problema³⁵.

L'autore, fin dalle prime pagine, invita a superare la contrapposizione fra Oriente e Occidente, ricostruendo la storia di tale contrapposizione creata dal nostro sguardo sull'antichità e dagli studi che si sono sviluppati dopo il Settecento in Europa. Il volume documenta le numerose contaminazioni fra cultura greca e culture altre, avvenute ad opera di scrittori, poeti, mercanti, artigiani; l'analisi si sofferma soprattutto sull'età arcaica e permette di definire come il cosiddetto "miracolo" greco fu in realtà profondamente influenzato dalle culture soprattutto orientali, e non costituì pertanto una realtà isolata nel mondo antico³⁶.

A conclusioni analoghe giunge Martin L. West nel suo testo, che propone un'indagine dettagliata degli influssi e delle contaminazioni provenienti dalle letterature di Mesopotamia, Anatolia, Siria, Israele, e rinvenibili nei testi greci del periodo arcaico e classico, presentando una documentazione minuziosa e un'affascinante teoria relativa alle possibili linee di comunicazione fra le diverse culture³⁷. Su posizioni altrettanto aperte e complesse si colloca Karl Galinsky, che propone una riflessione sulla cultura greca e su quella romana come civiltà multiculturali, all'interno di un saggio molto complesso e variegato che esplora la possibilità di parallelismi fra civiltà

35. W. Burkert, *Da Omero ai Magi. La tradizione orientale nella cultura greca*, trad. it., Marsilio, Venezia, 1999, pp. 32-33.

36. Id., *ibidem*, p. 125 e segg.

37. M.L. West, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford University Press, Oxford, 1997. L'analisi prende in esame Omero, i più importanti lirici, Esiodo, presentando minuziosamente parallelismi e analogie non solo terminologiche e concettuali, ma anche delle strutture retoriche e delle modalità di scrittura.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

antiche e contemporanee, e presenta alcune testimonianze interessanti sugli influssi egizi sull'arte e sull'architettura greca, ponendosi l'interrogativo su quale possa essere stato l'apporto originale della civiltà greca stessa³⁸.

Tutti questi lavori testimoniano come ormai la civiltà greca non possa essere percepita né studiata come fenomeno isolato rispetto all'apporto vivace e complesso delle culture vicine e come essa non possa essere percepita come unica radice della cultura europea/occidentale, ma piuttosto qualsiasi nostro accostarsi ai Greci dovrebbe presupporre una percezione di essi comunque in relazione con gli "altri".

Si tratta di un atteggiamento di cautela richiesto ancor di più a chi si occupa di storia dell'educazione: come sottolineava qualche decennio fa, H.I. Marrou, infatti, lo studio dell'antico non deve essere sorretto da semplice idealizzazione o gusto antichistico, ma dalla consapevolezza che accostarsi alla cultura antica significa dialogare con un'alterità, che è comunque giunta a noi, che ha indubbiamente fondato la nostra cultura, ma in maniera complessa, frammentaria, per certi versi anche sfuggente. Compito dello storico dell'educazione è, a nostro parere, non dimenticare la filiazione dalla Grecia che inevitabilmente ha condizionato e condiziona il nostro pensiero³⁹, i nostri modi di educare, l'immaginario collettivo anche sull'educazione⁴⁰, ma saperla vedere nella sua complessità, nelle sue sfumature, nel suo non essere univoca. Il rapporto con la cultura greca, sia che la prendiamo ad oggetto di studio nella ricostruzione dei fatti educativi, sia che la utilizziamo come oggetto di studio per le nostre nuove generazioni, è una relazione affascinante che ci chiede costantemente di riconoscerci le nostre radici ma anche di distanziarcene per non leggerle con categorie contemporanee. Perché e come allora riflettere sull'alterità nella Grecia antica? Come scriveva J.P. Vernant "Se non per comprendere, almeno per tentare di farlo, per capire questi altri che sono i Greci antichi, ed anche noi stessi"⁴¹.

38. Cfr. K. Galinsky, *Classical and Modern Interactions: Postmodern Architecture, Multiculturalism, Decline, and Other Issues*, University of Texas Press, Austin, 2012; il testo è composto da diversi saggi e propone una comparazione fra antico e contemporaneo, in particolare statunitense, nella convinzione della imprescindibile vitalità della tradizione classica.

39. Cfr. S. Gouguenheim, *Aristote au Mont-Saint-Michel. Les racines grecques de l'Europe chrétienne*, Éditions du Seuil, Paris, 2008. Il testo ha suscitato ampie ed estremamente vivaci polemiche in Francia.

40. Si veda l'innegabile filiazione del concetto di *Bildung* dalla *paideia* greca, pur con elaborazioni complesse.

41. J.P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1985, p. 31.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

2. *L'educazione arcaica e il rispetto dell'ospite nell'Odissea**

2.1. *Xenos: l'ambiguità di un termine*

Il termine che in greco antico definisce colui che giunge dall'esterno è costituito dalla parola *xenos*: come sovente accade, la traduzione in italiano risulta ardua, poiché il campo semantico definito dal greco è molto ampio e complesso. Pierre Chantraine nel suo *Dizionario*, scrive che “il senso originale è quello di ospite, legato da relazioni reciproche d'accoglienza confermate da doni, cosa che può legare i discendenti [...] può dirsi di colui che è ricevuto e di colui che riceve [...] da qui, ‘straniero’ e nel vocabolario militare ‘mercenario, raramente alleato’¹; lo studioso aggiunge che “*xenos* (il cui campo semantico copre in parte quello di *philos*, *phileo*, *xeinizo*, poiché a volte sono vicini l'uno all'altro in Omero) è un termine istituzionale capitale il cui significato si è deteriorato dalla nozione di ‘ospite’ a quella di ‘straniero’ e ‘mercenario’²”.

L'ampiezza del campo semantico e il significato originario di ospite legato da relazioni di accoglienza resta evidente in alcuni sostantivi derivati: la *xenia*, ad esempio, è l'ospitalità, o è il patto che regola le relazioni

* Il capitolo riprende i contenuti del contributo: “Educare all'altro: il rispetto dell'ospite nell'Odissea. Alcune riflessioni pedagogiche”, in *Rivista di Storia dell'Educazione*, 2, 2017, pp. 259-272.

1. P. Chantraine *et al.*, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris, 1968-1990, p. 735, traduzione nostra.

2. Id., *ibidem*, p. 736. Un'analogia complessità caratterizza l'*hospes* e poi l'*hostis* latino: lo slittamento dal primo al secondo termine appare difficilmente ricostruibile; è da ricordare, però, che *hostis* non è comunque lo straniero in generale, ma colui al quale sono riconosciuti diritti uguali a quelli dei cittadini romani e quindi nei confronti del quale vige un legame di reciprocità.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

amicali fra due città³. Anche Émile Benveniste sottolinea come il termine *xenos* “indica delle relazioni dello stesso tipo tra uomini legati da un patto che implica obblighi precisi che si estendono anche ai discendenti. La *xenia*, posta sotto la protezione di Giove Xenio, comporta scambio di doni tra i contraenti che dichiarano la loro intenzione di legare i loro discendenti con questo patto”⁴.

È comunque molto difficile disambiguare il significato di *xenos*, poiché – aggiunge lo studioso – “la nozione di straniero non si definisce nelle antiche civiltà con criteri costanti, come nelle società moderne. Qualcuno che è nato altrove, a condizione di essere legati a lui da certe convenzioni, gode di diritti specifici, che non possono essere riconosciuti ai cittadini dello stesso paese: è quello che dimostra il gr. *xenos* ‘straniero’, ‘ospite’, cioè lo straniero che beneficia delle leggi dell’ospitalità. [...] Non esistono quindi ‘stranieri’ in sé. Nella diversità di queste nozioni, lo straniero è sempre uno straniero particolare, colui che è sottoposto a uno statuto distinto. Insomma, le nozioni di nemico, di straniero, di ospite, che per noi formano tre entità distinte – semantiche e giuridiche – presentano strette connessioni nelle lingue indoeuropee”⁵.

Il termine *barbaros* appare, invece, come vedremo nel prossimo capitolo, molto più tardi: inizialmente con allusione alla parlata (colui che balbetta, parla male), poi utilizzato nel significato di straniero contrapposto a Greco, in quanto parla un'altra lingua; solo in un secondo tempo, il termine assume anche il significato di rozzo, brutale: le prime attestazioni sicure sono quelle presenti in Eschilo e in Erodoto, quindi in età classica.

Questa difficoltà nel disambiguare il termine *xenos* appare e risulta affascinante nella lingua e nella trama dei poemi omerici: l'*Illiade* racconta di una guerra suscitata da un patto di *xenia* non rispettato, ma anche di patti ricordati e riconosciuti; al tempo stesso è la prima narrazione articolata dello scontro fra Greci e “stranieri”/Troiani; nell'*Odissea*, il protagonista è colui che viaggia ed approda presso popoli o presso esseri differenti e quindi si qualifica come ospite e come straniero, a volte come nemico, ma al tempo stesso egli incontra degli ospiti e degli stranieri. Nei due poemi, dunque, la condizione di *xenia*, in tutte le sue sfumature e in tutti i suoi significati, accompagna come tema centrale il dipanarsi delle vicende e appare assai significativo che i testi per eccellenza educativi dell'antichità

3. Sull'intreccio fra campi semantici connessi con la *xenia* e con la *philia*, si veda M. Intriero, “Intessere relazioni. Osservazioni sull'itinerario di *philia* (I. Dalle origini al V secolo avanti Cristo)”, in *Historikà. Studi di storia greca e romana*, III, 2013, pp. 213-272.

4. É. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. I (*Economia, parentela, società*) e vol. II (*Potere, diritto, religione*), trad. it., Einaudi, Torino, 1976, pp. 69-70.

5. Id., *ibidem*, pp. 276-277.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

siano costruiti attorno al nucleo narrativo dell'incontro/scontro con l'altro, sia come confronto militare (*Iliade*) sia come conoscenza causata da peregrinazioni (*Odissea*): in questa cornice, il viaggio e l'incontro/scontro assumono una valenza gnoseologica ed etica, e possono essere letti come narrazione e come metafora di un itinerario formativo⁶. Il peregrinare di Odisseo, in particolare, può essere visto come progressiva costruzione della propria identità a partire dall'esplorazione, dalla condizione di estraneità, dal confronto con l'altro e dalla conseguente ricerca di appartenenze⁷, quasi un'anticipazione del *conosci te stesso* delfico e socratico.

In questa sede, intendiamo proporre alcune riflessioni su una delle condizioni di *xenos*, quella di ospite, alla quale era associato un particolare status e particolari diritti ed obblighi e che era connessa ovviamente con la condizione di esule o fuggiasco (per volontà propria o altrui) e di viaggiatore.

Ci sembra necessario affrontare la tematica dell'ospitalità da una prospettiva specificamente pedagogica, focalizzando dunque la nostra analisi sulle modalità con le quali essa è declinata all'interno dei poemi omerici, poiché essi costituiscono il testo formativo per eccellenza per la cultura greca antica: essi, da un lato, rappresentano una testimonianza, seppure idealizzata e romanzata, dell'educazione di epoca arcaica; dall'altro lato, hanno svolto la funzione di consolidare una tradizione e di trasmettere nei secoli successivi dei modelli educativi estremamente pregnanti e duraturi, anche in età classica ed ellenistica⁸. Dobbiamo, infatti, ricordare che sulla trascrizione dei poemi omerici si formavano i futuri cittadini ateniesi, poiché essi erano il testo scolastico per antonomasia e il testo maggiormente conosciuto nella cultura del tempo.

Appare, quindi, interessante indagare il tema del precetto dell'ospitalità presente in queste testimonianze e in particolare nell'*Odissea*, che si costruisce proprio come narrazione dei differenti, vorticosi per certi versi, affascinanti incontri del protagonista (straniero, ospite) con gli altri, al fine di mettere in luce quanto questo precetto fosse centrale nel processo di trasmissione di valori nell'educazione antica.

6. D. Costantino, *Alle radici dell'intercultura. La filoxenia e la ricerca dell'altro nell'Odissea*, cit.

7. Cfr. L. Faranda, *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, Jaca Book, Milano, 1992; Ead. *Viaggi di ritorno. Itinerari antropologici nella Grecia antica*, Armando, Roma, 2009.

8. E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 1982; B. Loré, *L'educazione dei figli. L'antichità*, La Nuova Italia, Firenze, 1999.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

2.2. L'ospitalità dei Feaci e il rispetto dell'ospite come valore educativo

Nella cultura greca antica l'atteggiamento nei confronti di colui che viene da lontano/da fuori è un tema estremamente ricorrente, che innerva molte testimonianze letterarie e iconografiche, così come il tema della definizione delle identità, propria e altrui, che si costruisce proprio attraverso il confronto con l'alterità⁹. Nei racconti mitici che riemergono nelle manifestazioni artistiche, culturali, rituali, il tema dell'essere estraniati dal proprio contesto (familiare, sociale) e dell'essere forestieri, sperimentando la condizione di ospite costituisce una parte di un vero e proprio itinerario formativo: la biografia mitica dell'eroe si costruisce attorno ad alcune tappe principali che prevedono l'allontanamento (all'interno di una successione stereotipata che prevede generalmente nascita, esposizione o allontanamento, educazione in contesto lontano e/o differente, ritorno e riconoscimento). Per l'eroe, quindi, lo sperimentare di essere straniero sembra necessario per giungere ad una piena maturità e formazione. Giasone, Peleo, Edipo, Teseo, Achille, Eracle, Oreste vivono la condizione di straniero e ospite, o per traumatico allontanamento o per autoesilio o per necessità di fuga¹⁰.

Il *topos* del viaggio e del vissuto della condizione di ospite ritorna nella cultura antica anche nelle biografie, reali o mitiche, dei grandi personaggi ritenuti fondatori, portatori di sapienza e/o legislatori, filosofi, condottieri. Solo a titolo esemplificativo, ricordiamo che Solone compie numerosi viaggi, durante i quali è ospite di celebri sovrani (ad esempio Creso, nei confronti del quale si dimostra mentore e consigliere), oppure di culture differenti e più antiche e complesse: la permanenza in Egitto e l'incontro con i sacerdoti di quella terra lo portano a riflettere sui rapporti fra la sua cultura di provenienza, greca, e quella egiziana, come appare evidente dalla narra-

9. Il concetto di identità nel senso psico-sociologico del termine è moderno. Per quanto concerne una riflessione sulla costruzione di questo concetto, rimandiamo all'approfondimento proposto in D. Asheri, "Identità greche, identità greca", in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte e società*. Vol. 3. *I Greci oltre la Grecia*, cit., pp. 5-26.

10. Della biografia mitica dell'eroe fa parte anche molto spesso il *topos* dell'innamoramento per una donna straniera: questo tassello dell'intreccio si modula in maniera varia, poiché a volte la donna tradisce la propria famiglia e la propria cultura e segue l'eroe assecondando o favorendo il superamento di prove e il ritorno e rinunciando definitivamente al proprio passato, non sempre con esiti felici (Arianna, Medea); in altri casi, la donna è addirittura appartenente ad un'alterità più complessa e può costituire un pericolo o un travimento rispetto alla mèta (Circe, Calipso). Certamente, lo statuto della donna è di estranea alla cultura (e non di colei che sperimenta provvisoriamente l'estraneità ed è ospite) e rimanda alla condizione specifica, all'educazione, al ruolo delle donne nella cultura greca antica.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

zione di questo incontro che possiamo ritrovare in Platone (*Timeo*, 22b)¹¹. Il *topos* della condizione di viaggiatore o esule/ospite ritorna anche in altre biografie di saggi, quali Pitagora, i cui rapporti con la cultura orientale e i cui frequenti viaggi sono fortemente sottolineati dagli autori antichi.

La condizione di Odisseo, dunque, ospite e fuggitivo, conoscitore di se stesso attraverso l'altro, propone un tema molto frequente e molto ripreso, sia in età arcaica sia in età classica. L'episodio centrale delle vicende dell'eroe e fondamentale proprio per una riflessione sul tema del rispetto dell'ospite, è costituito dal momento dell'accoglienza e del banchetto presso la reggia dei Feaci.

“Ma tu, dimmi ancora, e parla sincero: dove sei stato errando, a quali paesi sei giunto d'esseri umani; e dimmi di loro e dei loro borghi ben abitati, e quanti eran violenti, o selvaggi o senza giustizia, quanti ospitali e avevano mente pia verso i numi...” (*Odissea*, VIII, 572-576)¹²: questa è la richiesta che Alcinoo fa ad Odisseo quando si accorge della profonda commozione del suo ospite. Il re dei Feaci ordina all'aedo di corte di sospendere il suo canto e invita il nuovo arrivato a raccontare le sue origini e i suoi viaggi. Si tratta di un passo fondamentale del poema dal punto di vista strutturale poiché dà il via alla narrazione delle peregrinazioni dell'eroe, narrazione che costituisce il nucleo centrale dell'opera.

In questo lungo episodio, cruciale diviene il tema dell'ospitalità: Odisseo è giunto alla reggia indirizzato da Nausicaa, che lo ha ritrovato presso il mare e che lo ha accolto ricordando alle sue ancelle, spaventate dalla vista del naufrago, che gli ospiti sono inviati da Zeus. La principessa ha quindi provveduto a confortarlo, invitando le ancelle stesse ad offrirgli cibo e bevande, e a lavarlo (VI, 204-210). Entrato al palazzo reale, l'eroe è stato accolto e rifocillato, ha dormito ed è stato invitato a un sontuoso banchetto con danze e gare, ma non ha ancora rivelato la sua vera identità: viene ora esortato a raccontare finalmente le sue vicissitudini. Odisseo è dunque accettato e ricevuto in nome delle leggi dell'ospitalità; Alcinoo, a sua volta, lo invita a narrare le sue avventure catalogando gli esseri umani incontrati proprio secondo la categoria dell'ospitalità, intesa come dovere etico e religioso, come si rivela dalle sue parole: chi rispetta l'ospite è pio, contrapposto a chi è violento, selvaggio, ingiusto.

È il dono dell'ospitalità e dell'accoglienza che spinge l'eroe a ricapitolare le sue esperienze, cosa che ancora non aveva avuto modo di fare, e a dare un senso alla sua narrazione, finendo per descrivere tutti gli incontri accaduti nel suo peregrinare. Il racconto parte ed è sollecitato dal re, che si

11. Il passo è riportato in forma estesa nel capitolo uno del presente volume.

12. Le citazioni dell'*Odissea* nel presente volume sono tratte da: Omero, *Odissea*, trad. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1969.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

accorge delle lacrime versate dallo straniero nell'udire il cantore: la rivelazione della propria identità e la riflessione dolorosa sulle proprie avventure, quindi, sono rese possibili dall'instaurarsi di un dialogo empatico, che non si era verificato in altre circostanze e presso altri ospiti. Il protagonista è ritratto mentre piange anche in altri episodi del poema (per esempio, sulla spiaggia dell'isola di Calipso, o presso Circe, o durante l'incontro con l'anima di Agamennone, o per la sepoltura di Elpenore, e così via), ma in questo caso per la prima volta il pianto è associato alla vergogna e significativamente è paragonato alla reazione della donna che si dispera per la morte del proprio marito e per l'imminente sorte di schiavitù (VIII, 521-540). Laura Faranda sottolinea, a questo proposito, che Odisseo avverte in questo momento il proprio corpo piangente come oggetto, avverte lo scarto fra io e mondo e fra intenzione e azione, non riesce a controllare e cerca di celare il suo sentimento¹³: egli giunge quindi al pudore, come rivendicazione di sé anche nella sofferenza, come richiamo alla propria identità¹⁴. In questo senso, il pianto di Odisseo è un momento di un itinerario conoscitivo, che gli è concesso proprio all'interno dell'episodio in cui è accolto come ospite e può finalmente ricostruire la sua storia di fronte ad un interlocutore che manifesta rispetto e capacità di reale ascolto. Mentre, infatti, Polifemo aveva chiesto a Odisseo di rivelargli l'identità al solo fine di distruggerlo, Alcinoò è interessato a conoscere, mostra di voler comprendere al fine di accogliere e di offrire conforto e aiuto. Questo aspetto appare particolarmente significativo e formativo, poiché qualifica l'incontro con lo straniero (sia che consideriamo stranieri i Feaci, sia che consideriamo Odisseo lo straniero di fronte ai Feaci) come un incontro fruttuoso e utile se fondato sul reciproco rispetto e sulla capacità di ascolto: l'eroe può ricostruire la sua storia perché è all'interno di una relazione, può dare senso alle sue vicissitudini proprio all'interno del dialogo¹⁵.

Il rispetto della legge di ospitalità consente una ricostruzione che è riconoscimento di sé e dell'altro e permette di comporre una storia. Questo

13. L. Faranda, *Le lacrime degli eroi*, cit., p. 130 e segg.

14. Cfr. S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano, 2002. Sul tema delle emozioni si veda: D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, University of Toronto Press, Toronto, 2007: l'autore dimostra l'intreccio fra emozioni e possibilità di simbolizzazione e sottolinea come per gli antichi Greci le rappresentazioni delle emozioni fossero differenti da quanto accade nella cultura occidentale attuale. Cfr. anche D. Bouvier, "Du frisson (phriké) d'horreur au frisson poétique: interpretation de quelque émotions entre larmes chaude et sueurs froids chez Platon et Homère", in *Metis, Dossier Émotions*, 9, 2011, pp. 15-35.

15. La costruzione dell'identità e della storia come itinerario relazionale all'interno di un dialogo è una riflessione costante nella cultura greca antica: si veda in proposito soprattutto le opere platoniche.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

aspetto, da un punto di vista del messaggio educativo, è cruciale anche perché è all'interno di una vicenda (la guerra di Troia e il ritorno degli eroi) che si dipana intorno al tema della trasgressione della legge di ospitalità (Paride ospite di Menelao ne tradisce la fiducia rapendone la moglie) e al conseguente sanguinoso e distruttivo conflitto.

La centralità della legge di ospitalità emergeva del resto già in alcuni episodi dell'*Iliade*, poema differente riguardo al modello di *areté* proposto, più connesso ai valori della supremazia e della valentia nel combattimento: è possibile, infatti, rinvenirlo sia in alcune digressioni (il racconto autobiografico di Fenice, che ricorda il suo essere accolto come ospite da Peleo: IX, 440 e segg.¹⁶), sia in alcuni episodi significativi e cruciali del poema, quali l'incontro fra Priamo e Achille per la restituzione del cadavere di Ettore (XXIV, 480 e segg.), o ancora lo scontro fra Diomede e Glauco (VI, 119 e segg.). Quest'ultimo passo è molto interessante poiché mostra i due guerrieri pronti a combattere senza esclusione di colpi, come appare evidente dalla breve descrizione iniziale ("avidì di combattere", v. 120; "marciando l'uno contro l'altro", v. 121¹⁷). Di fronte alla richiesta di presentarsi, Glauco ricapitola con un affresco ampio e appassionato la storia della sua famiglia, a partire dai più lontani antenati, concludendo con un'affermazione che sottolinea l'ideale eroico: "Ippoloco m'inviò a Troia e molto mi raccomandava, ch'io fossi fra gli altri il migliore e il più bravo" (VI, 207-208). A questo punto, la tensione per la battaglia è altissima, ma Diomede – eroe caratterizzato nel poema dalla ferocia e dalla sfrenatezza – al posto di lanciarsi sul nemico, pianta con gesto rapido e risoluto la lancia per terra rifiutandosi di iniziare il combattimento perché riconosce nel nemico che lo affronta il discendente di un uomo ospitato da suo nonno: "Ma tu dunque sei ospite ereditario e antico per me" (VI, 215). Diomede si rivolge allora al nemico con parole commosse, ricordando come gli antenati si siano scambiati "splendidi doni ospitali" (v. 218) e conclude il suo accorato discorso con l'invito a considerarsi ospiti vicendevolmente e rinnovare questo patto: "... ed ecco che un ospite grato ora per te, laggiù nell'Argolide io sono, e tu nella Licia, quand'io giungessi a quel popolo; dunque evitiamo l'asta l'uno dell'altro anche in battaglia [...] e scambiamoci le armi l'un l'altro; anche costoro sappiano che ci vantiamo di essere ospiti antichi" (vv. 224-226; 230-231).

L'episodio è estremamente significativo dal punto di vista del messaggio educativo che veicola, poiché il poema è tutto centrato su un'etica eroica

16. Per un'analisi dettagliata dell'episodio di Fenice, cfr. G. Seveso, *Paternità e vita familiare nella Grecia antica*, Edizioni Studium, Roma, 2010.

17. Le citazioni dell'*Iliade* presenti nel volume sono tratte da: Omero, *Iliade*, trad. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1963.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

che prevede lo scontro e la conquista di una fama costruita proprio sulla forza e sulla vittoria nel conflitto: il valore impersonato dalle figure esemplari degli eroi è quello della supremazia nel combattimento. Tale valore viene considerato inferiore a fronte della legge dell'ospitalità, che vincola al rispetto dell'altro, al di là dell'appartenenza ad uno schieramento, e che si dimostra valida addirittura di generazione in generazione: lo scambio di doni avvenuto fra gli antenati dei due combattenti ferma la dimensione del conflitto inesorabilmente, spinge Diomede e Glauco a trasformare il momento della lotta cruenta in un momento di conoscenza, di incontro e di ulteriore scambio di doni (l'episodio si conclude infatti con la reciproca offerta delle armi).

La legge dell'ospitalità, dunque, porta a vedere l'altro nella sua veste di *xenos* inteso come persona che ha diritto ad essere accolto e non di *xenos* inteso come straniero/sconosciuto.

L'importanza di questo precetto, del resto, appare chiara anche da altri testi letterari appartenenti all'epoca arcaica: Pindaro, narrando l'infanzia e l'educazione di Achille, ricorda come il centauro Chirone, maestro di tutti i più celebri eroi, insegnava il triplice precetto, del rispetto per gli dèi, per i congiunti, per gli ospiti (*Pythica*, VI, 33). Esiodo, nelle *Opere e i giorni* descrive la degenerazione delle stirpi dei mortali sottolineando come essa sarà evidente dall'empia trasgressione del rispetto per i familiari, gli dèi, gli ospiti:

ma Zeus distruggerà anche questa stirpe di uomini mortali, quando nascendo avranno già bianche le tempie; allora né il padre sarà concorde con i figli, né i figli col padre; né l'ospite all'ospite, né l'amico all'amico e nemmeno il fratello caro sarà come prima; ma ingiuria faranno ai genitori appena invecchiati; a loro diranno impropri rivolgendo parole malvagie, gli sciagurati, senza curare degli dèi la vendetta; né ai genitori invecchiati renderanno il dovuto; il diritto sarà nella forza...¹⁸

Ed è proprio la legge del rispetto dell'ospite, così sottolineata in queste testimonianze letterarie, a costituire il perno della narrazione delle vicende di Odisseo, che è viaggiatore "suo malgrado"¹⁹, perseguitato da Zeus, (dio protettore degli ospiti) anche se interessato conoscitore e curioso indagatore: le peregrinazioni partono quindi da un'esigenza di purificazione e da una punizione, così come il diritto/dovere di ospitalità ha una giustificazione religiosa (è un dovere che supera le appartenenze etniche, sociali).

18. Esiodo, *Opere*, trad. it. G. Arrighetti, Mondadori, Milano, 1998, vv. 180-189.

19. F. Hartog, *Memoria di Ulisse*, cit., p. 14.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

2.3. Popoli ospitali, popoli inospitali

La ricostruzione di Odisseo sollecitata da Alcinoò si dipana secondo un asse diacronico, a partire dalla conclusione della guerra di Troia e risulta interessante analizzare come le sue relazioni con i popoli che incontra si costruiscano attorno al tema dell'ospitalità: come osserva Attilio Privitera, il protagonista si trova ad usare le armi e a combattere in mondi ove sovente le armi non gli sono utili o non sono sufficienti²⁰; le sue avventure risultano segnate dal rispetto o meno dell'altro, da parte sua o di chi incontra, cifra che condiziona l'esito più o meno felice delle imprese e causa anche in alcuni casi la necessità o meno di espiazioni o di risarcimenti.

Odisseo, nella sua narrazione, dapprima sbarca presso Ismaro, terra abitata dai Ciconi, con l'unico scopo di approvvigionarsi e lo fa depredando la città e seminando distruzione, senza alcun rispetto per le leggi dell'ospitalità; poiché, però, i compagni si attardano a gozzovigliare, vengono assaliti a loro volta dai Ciconi stessi. Odisseo ha modo, in realtà, di godere dell'ospitalità, poiché Marone, sacerdote di Apollo, in segno di riconoscenza per essere stato risparmiato, gli offre in dono un cratere d'argento e dodici anfore di vino, collocandosi all'interno del rituale tipico dell'ospite, cui spetta, secondo la tradizione antica, di offrire cibo e alloggio e di far omaggio di doni.

Nel racconto (IX, 39-70) non compaiono notazioni paesaggistiche né temporali; la narrazione restituisce con rapidità il saccheggio immediato, la scelleratezza dell'impresa, la vendetta degli assaliti, che appaiono come un popolo compatto, uniti dalla volontà di difesa. L'incontro è segnato solo dalla conflittualità e dalla totale estraneità fra i contendenti e Odisseo appare, in questa occasione, non tanto curioso, quanto semplicemente rapace; egli non rispetta la legge dell'ospitalità e si ritrova in un conflitto sanguinoso, che genera una notevole perdita fra le fila dei suoi compagni.

A seguito della fuga precipitosa e resa luttuosa dalle perdite umane, le navi greche giungono alla terra dei Lotofagi: questo popolo, che si rapporta ad Odisseo e ai compagni con socievolezza, offrendo il frutto del loto, è descritto esclusivamente attraverso il tipo di alimentazione, elemento che li rende immediatamente estranei, nonostante l'atteggiamento pacifico. È da sottolineare come, all'interno di tutto il poema, il tipo di alimentazione è l'aspetto che qualifica gli esseri umani e la condivisione del cibo e delle bevande uno dei gesti fondanti la legge dell'ospitalità: il protagonista si chiede sempre, quando giunge in una terra sconosciuta, se gli abitanti sia-

20. A. Privitera, "L'eterno ritmo di morte e ospitalità nelle avventure di Odisseo", in *GIF*, 43, 1991, pp. 3-19.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

no “mangiatori di pane”; Polifemo, nella sua mostruosità è descritto come un essere che si nutre di formaggi e prodotti caseari, oltre che di carne; al contrario, i Feaci appaiono come coltivatori di grano e intenti a macinarlo. L'alimentazione fondata sul pane richiama, infatti, anche la coltivazione della terra e la panificazione è segno distintivo della civiltà. Nel caso dei Lotofagi, l'unico tratto culturale distintivo è proprio dato da questa alimentazione sorprendente, che costituisce anche l'unica modalità di relazione che essi intrattengono con il mondo esterno: infatti, si mostrano pacifici e offrono il cibo ai compagni di Odisseo. Questo invito a banchetto non rappresenta, però, un'occasione di confronto e di comunicazione, come avveniva invece presso i Feaci, poiché il fiore rende gli ospitati totalmente dimentichi del loro passato e della loro meta. Il cibo è dunque veicolo di scambio, ma si rivela ingannevole, perché esso annulla qualsiasi ricordo: la perdita della memoria è perdita della propria identità; l'ospitalità è all'interno di una cultura inconsapevole, immatura, non civile, pur nella sua scellerata innocenza. Odisseo è costretto a trascinare via con la forza i compagni che, sotto l'effetto del loto, sono dimentichi della loro meta. In questo caso, la cultura altrà produce un'assimilazione immediata perché fondata sulla perdita dell'identità e quindi l'apparente ospitalità e l'offerta amichevole di cibo sono stravolte dalle loro conseguenze nefaste: la legge dell'ospitalità, invece, prevede il rispetto dell'altro e l'accoglienza della sua identità e della sua storia, come dimostra la relazione con i Feaci.

La narrazione prosegue evocando l'approdo alla terra dei Ciclopi: mentre i compagni esortano Odisseo a sottrarre furtivamente alcuni formaggi e a fuggire, il protagonista decide di fare sosta e di conoscere chi abita in questa terra, anche confidando nelle leggi dell'ospitalità. Infatti, a Polifemo il protagonista si rivolge subito invocando il suo status di ospite, che gode della protezione di Zeus:

Ora alle tue ginocchia veniamo supplici, se un dono ospitale ci dessi, o anche altrimenti ci regalassi qualcosa; questo è norma per gli ospiti. Rispetta, ottimo, i numi, siamo tuoi supplici. E Zeus è il vendicatore degli stranieri e dei supplici, Zeus ospitale, che gli ospiti venerando accompagna (IX, 266-271).

Ma Polifemo gli risponde con disprezzo, proclamando di non avere alcun rispetto per questa legge né per gli dèi, poiché i Ciclopi si sentono forti. L'episodio ci mostra, quindi, degli esseri che sembrano incarnare la radicalizzazione della legge eroica dei guerrieri (la forza è l'unica modalità di relazione che conoscono). Chi non rispetta la legge dell'ospitalità, come i Ciclopi, rivela caratteristiche sub umane nel comportamento, caratteristiche che si rispecchiano anche nella tipologia di paesaggio all'interno del quale vivono: la terra di Polifemo è selvaggia, non lussureggiante (quale poteva

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

essere quella abitata da Circe o Calipso), è boscosa, non arata né seminata, pur producendo grano, orzo e vite, e sarebbe molto florida poiché il terreno è umido e grasso, ma resta incolta (IX, 109 e segg.). A questo disordine nella cura della terra corrisponde un disordine sociale e politico, poiché i Ciclopi vengono subito definiti “violenti e ingiusti” (XI, 106), “non hanno assemblee di consiglio, non leggi, ma gli eccelsi monti vivono sopra le cime in grotte profonde; fa legge ciascuno ai figli e alle donne, e l'uno dell'altro non cura” (IX, 113-115). Lo spazio non coltivato, quindi, è anche non socializzato e fa da specchio ad una totale mancanza di relazioni:

La mancanza di rapporti interpersonali, – scrive Domenico Musti – le aggregazioni solo di tipo naturale, la mancanza di leggi, cioè di strutture politiche, caratterizzano l'*habitat* selvaggio del Ciclope (anzi, dei Ciclopi, che, se costituiscono una genia umana, o sovrumana, non sono però una comunità, una società umana, una polis)²¹.

Polifemo, oltre a rispondere con disprezzo a Odisseo, afferra e inghiotte alcuni compagni, dimostrandosi anche mangiatore di carne umana. È significativo che questo personaggio, privo del rispetto della legge dell'ospitalità, si mostra anche incivile nel gesto di bere vino puro, atto che lo qualifica come lontano dagli usi e costumi sociali: si tratta, infatti, di una pratica percepita come al di là di qualsiasi norma, poiché per i Greci il vino poteva essere gustato solo mescolandolo con dosi di acqua e all'interno di una precisa ritualità che rendeva il simposio un momento conviviale e relazionale molto significativo²².

Chi non sa rispettare l'ospite, dunque, è al di fuori della civiltà e dell'umanità. A fronte di questo comportamento trasgressivo e scellerato, Odisseo dovrà utilizzare non le armi ma l'astuzia, e dovrà celare la sua vera identità, perché non è possibile una relazione autentica.

21. D. Musti, *Lo scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, Laterza, Roma-Bari, 2008: l'autore propone un'interessante analisi della corrispondenza fra strutture del paesaggio, strutture della città antica e strutture politiche e sociali.

22. La caratteristica di Polifemo di bere vino puro è molto sottolineata nelle rappresentazioni iconografiche dell'episodio: esse tendono a mostrarlo con la coppa in mano e con una gestualità che richiama quella dei Satiri ubriachi: cfr. R. Bonaudo, “Eroi in viaggio: Odisseo dalla Grecia in Etruria”, in *Bollettino di Archeologia online. Volume Speciale*, 2010, 15-26. Accessed April, 26, 2017. Sul rito del bere vino e sul simposio come occasione formativa e di incontro, si veda l'approfondito testo di M.L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Feltrinelli, Milano, 2010. L'autrice analizza con ampiezza di dettagli la pratica del simposio come momento conviviale ed educativo, sulla scorta di testimonianze sia letterarie sia artistiche, con particolare riguardo alla ceramografia. Il fatto stesso che il simposio fosse concepito come pratica separata dal momento del pasto dimostra la particolare importanza e ritualità che lo caratterizzava.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Dopo la fuga il protagonista approda presso Eolo, che dimostra di essere accogliente e dona al suo ospite l'otre in cui ha imprigionato i venti avversari: proprio il mancato rispetto del divieto di aprire questo dono ospitale da parte dei compagni di Ulisse, fa sì che la nave venga risospinta verso lidi sconosciuti. La narrazione prosegue con la descrizione dell'ultimo popolo incontrato da Odisseo e dai compagni, i Lestrigoni, esseri umani di proporzioni enormi che vivono dove notte e giorno "sono vicini": in questo caso, la descrizione del paesaggio è dettagliata, con l'immagine del porto e delle strade percorse da carri che portano legna; non c'è segno di coltivazioni, ma piuttosto di attività legate alla pastorizia, come nel caso dei Ciclopi; non esistono piazze, elementi che caratterizzano una comunità umana equilibrata; il porto si mostra come molto fortificato, costruito con grosse pietre, e angusto, con aspetto da un lato minaccioso, dall'altro fortemente difensivo. Di fronte ad un unico segnale di terra abitata, ovvero il fumo, Odisseo invia alcuni compagni in avanscoperta ed essi incontrano una fanciulla con una brocca d'acqua. Si tratta di una sorta di immagine speculare in negativo di Nausicaa: entrambe si rivelano le principesse del luogo, sono il tramite per l'incontro con la nuova popolazione, sono impegnate in attività tipicamente femminili attinenti all'acqua (lavare, riempire le brocche). La principessa dei Lestrigoni, però, contrariamente a Nausicaa, non si presenta, non mostra preoccupazione per la cura dei nuovi arrivati, né cita le leggi dell'ospitalità; si limita a indicare loro la reggia paterna, con gesto quasi meccanico e conscio della situazione di pericolo per gli ospiti; non offre ai nuovi venuti i mezzi che potrebbero garantire loro un incontro amichevole, così come invece aveva fatto Nausicaa. La reazione dei Lestrigoni e in particolare del loro re Antifate è immediata nella sua ferocia, priva di qualsiasi pensiero o incertezza, descritta con il gesto fulmineo dell'afferrare e del divorare uno dei Greci. I Lestrigoni, dunque, come già i Ciclopi, si rivelano empì nel mancato rispetto della legge dell'ospitalità e infatti la loro città è caratterizzata dalla mancanza di istituzioni civili e di opere che testimoniano la socialità umana e la cultura (piazze, luoghi di culto).

I Ciclopi e i Lestrigoni, paiono una sorta di doppio in negativo dei Feaci, che incarnano invece la legge del rispetto dell'ospite, e sono fin da subito descritti come popolo che ha una storia, una civiltà, una cultura: prima che Odisseo giunga alla loro reggia, apprendiamo che il loro fondatore, Nausitoo ha dato origine a una comunità, con i tipici atti che contraddistinguono la convivenza civile, ovvero una difesa/occupazione del territorio, abitazioni ben costruite, la fondazione di riti e di una religione condivisa basata sul rispetto per le divinità, la coltivazione ordinata della terra: "di mura circondò la città, fabbricò case, e fece templi ai numi e divise le terre" (VI, 9-10). Lo spazio e il tempo dei Feaci, quindi, sono dimensioni

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ordinate e armoniose alle quali corrisponde una comunità che si fonda su un'autorità, riconosce un ruolo agli anziani o agli eroi, è laboriosa (coltiva olio, vino, frumento, costruisce navi infallibili, realizza tessuti), è coesa attorno a un culto, a una religiosità basata sul rispetto delle divinità. Il popolo dei Feaci sembra incarnare la *polis* ideale, con un richiamo evidente ad alcuni elementi che rappresentano il vivere civile, primo fra tutti la piazza come simbolo della capacità di dialogo fra cittadini e il tempio come segno di un credo comune e di un equilibrio fra umano e divino²³. È quindi interessante notare come il popolo che dimostra maggiormente il rispetto del precetto dell'ospitalità, è descritto come comunità ideale.

2.4. Il ritorno: Odisseo chiede ospitalità nella sua terra

Infine, sembra opportuno riflettere sul prosieguo del poema, che narra del ritorno ad Itaca di Odisseo, proprio accompagnato dalla nave dei Feaci.

Quando, infatti, l'eroe sbarca sull'isola che ha lasciato, da principio non la riconosce e si rende conto di esservi giunto solo dopo una lunga e dettagliata descrizione da parte di Atena; poi camuffa la propria identità, divenendo vecchio e mendicante, grazie alle arti della dea, che gli ricorda: "Ti renderò irriconoscibile a tutti" (XIII, 397): l'eroe, quindi, sperimenta il cambiamento e l'alterità perfino di ciò che gli è più caro e conosciuto, di ciò che ha cercato, la terra natia, e finisce per identificarla attraverso la rappresentazione fornitagli dall'altro per eccellenza (la dea). Infine, diviene un altro/uno straniero, celando la propria identità, a cominciare dall'aspetto fisico che viene deturpato ("gli avvizzì la bella pelle sulle agili membra, i biondi capelli fece sparire dal capo, una pelle da vecchio antico gli fece intorno alle membra, rese cisposi gli occhi bellissimi", XIII, 430-433), per finire con i tratti che denotano il ruolo e lo status (nasconde le suppellettili preziose che i Feaci gli hanno donato, veste una pelle di cerva spelata, ha un bastone e un brutta bisaccia, che lo identificano come mendico e povero). Non riconosciuto e quindi straniero a tutti (eccetto che al cane Argo), Ulisse compie una sorta di ultimo viaggio dentro la sua terra, per riappropriarsi della propria identità, della propria famiglia, del proprio status di sovrano, viaggio che è insieme itinerario nello spazio, ma anche itinerario nel tempo, alla ricerca di chi, durante la sua lontananza, ha mantenuto la fedeltà: in ciascun incontro, con il figlio, con i servi, con il padre, con i Proci e perfino con la moglie, Odisseo è straniero, provocando reazioni

23. L'ordine e l'armonia dello spazio e del tempo riflettono l'ordine delle relazioni umane, in una concezione tipica della cultura greca, come già ricordato sopra: cfr. a questo proposito, J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris, 1971.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

contraddittorie e molteplici con la sua estraneità e la sua mendicizia, reazioni che variano dall'accoglienza pietosa ma prudente, al sospetto, al rifiuto, al disprezzo. Si può dire, anzi, che i personaggi del poema, di fronte al suo ritorno in incognito, si collocano lungo un asse che non è solo quello della fedeltà all'eroe partito tanto tempo prima, ma anche e soprattutto della capacità di rispettare una norma così importante nell'etica omerica quale quella del rispetto dell'ospite/straniero: essa viene enunciata con semplicità proprio dal primo che incontra Odisseo sotto mentite spoglie, ovvero Eumeo: "Straniero, non è mio costume (*themis*) – venga pur uno più malconcio di te – trattar male (*atimesai*) gli ospiti: tutti da parte di Zeus vengono gli ospiti e i poveri" (XVI, 56-58). Questa caratteristica che segna in maniera palese il ritorno dell'eroe conferma la centralità del tema del rispetto dell'ospite all'interno del poema.

Odisseo sperimenta dunque tutte le condizioni che corrispondono ai diversi significati compresi nel termine greco *xenos*: egli è, infatti esule, poiché costretto a viaggiare, ospite, poiché accolto o non accolto da altri, nemico, nel momento in cui si pone in una relazione di predazione o in cui gli altri si pongono nei suoi confronti con atteggiamenti di sopraffazione.

Per quanto concerne la sua condizione di esule e ospite, il poema illustra con chiarezza che esistono sacre leggi dell'ospitalità e specifici rituali che le regolano e permettono di metterle in atto. L'arrivo e la permanenza presso i Feaci mostrano tali rituali in maniera ampia e sottolineata: lo straniero/ospite ha diritto ad essere accolto (con soddisfazione dei bisogni primari: essere lavato, vestito); è ammesso al banchetto inteso come momento di compartecipazione e di condivisione del cibo, ma anche della convivialità; in questo contesto, è ascoltato, con attenzione, con capacità di condivisione delle emozioni e con rispetto di quanto narra, secondo un principio di auralità che caratterizza l'*akroasis* (il vero ascolto)²⁴; può assistere a gare o danze in suo onore; riceve dei doni, che costituiscono il suggello del legame di ospitalità e che lo accompagneranno nel prosieguo del suo viaggio. Questa ritualità, descritta nel poema, è percepita e rappresentata come segno distintivo di civiltà e come norma di giustizia al di sopra dell'appartenenza a un *genos* o a una definita comunità: ciò spiega anche la stretta connessione, presente nel linguaggio omerico, fra il termine *xenos*, straniero e il termine *philos*, il cui campo semantico estremamente complesso richiama la nozione di amicizia, possesso, amore: "la nozione di *philos* – scrive Émile Benveniste – enuncia il comportamento obbligatorio di un

24. Sul concetto di *akroasis* si sofferma Plutarco (*L'arte di ascoltare*). Si veda in proposito: D. Costantino, *Alle radici dell'intercultura. La filoxenia e la ricerca dell'altro nell'Odissea*, cit.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

membro della comunità nei confronti dello *xenos*, dell'“ospite” straniero”²⁵. Chi non rispetta l'ospite, secondo questa concezione, si qualifica comunque come empio: si veda, a questo proposito, il giudizio espresso da Odisseo alla nutrice, al termine della strage dei Proci, che egli definisce degni di morte violenta, prima ancora che per la loro avidità, proprio perché non hanno saputo rispettare chi veniva presso di loro (XXIII).

La centralità della tematica dell'ospitalità rende quest'ultima un valore fondamentale all'interno del messaggio educativo paradigmatico di cui il poema si fa portatore. *L'Odissea* costituiva nell'antichità e costituisce ancora una testimonianza complessa e poderosa dell'etica arcaica: tale etica certamente propone il valore dell'*areté* guerriera, ma evidentemente presenta anche altri valori ritenuti fondamentali e imprescindibili, fra cui emerge con chiarezza quello del rispetto della legge dell'ospitalità. In questo senso, il modello dell'eroe è caratterizzato non solo dal coraggio e dalla volontà di combattere, ma anche dalla capacità di accogliere lo *xenos* che chiede ospitalità, seguendo precise regole e precisi rituali. Con questo modello dovrà inevitabilmente fare i conti anche l'educazione delle epoche successive.

Sarà l'età classica, a seguito dello scontro con i Persiani, a spostare gradatamente il baricentro semantico dello *xenos* verso lo straniero più che verso l'ospite, verso chi suscita paura o rifiuto più che verso chi ha diritto di asilo, non senza crepe e non senza contraddizioni.

25. É. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, cit., p. 262. L'autore si sofferma poi sulla complessa ricostruzione dell'etimologia e degli slittamenti di significati che hanno interessato il termine *philos*.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

3. *La formazione dello stereotipo del "barbaro" nei Persiani di Eschilo*

3.1. La nascita della "democrazia" e la necessità di definire i cittadini e gli "altri"

Nel momento in cui Eschilo, primo grande tragediografo, porta sulla scena le sue rappresentazioni, in Atene sta accadendo e si sta consolidando il graduale e non privo di difficoltà processo politico che porta all'affermazione della democrazia e al superamento di un sistema gentilizio: tale processo vede comunque schieramenti contrapposti, seppure all'interno di un'agone politico, e la sopravvivenza di alcuni aspetti legati alla precedente struttura sociale e politica. La democrazia non nasce, infatti, da una rivoluzione popolare, ma piuttosto dall'allargamento delle responsabilità e della possibilità di partecipazione da parte degli *aristoi*, che mantengono i loro valori e anche una certa egemonia culturale, riuscendo a proporre e imporre criteri etici ed estetici. Di questa dinamica complessa risultano consapevoli gli stessi intellettuali ateniesi, che in numerose testimonianze dimostrano uno sguardo molto lucido sul processo di democratizzazione della loro città: Eschilo stesso restituisce di questo percorso incertezze, tensioni, contraddizioni, come emerge esplicitamente in alcuni passi delle *Supplici*, del *Prometeo incatenato*, dei *Sette contro Tebe*. Che la 'democrazia' (termine non del tutto chiaro nella cultura del tempo, come vedremo) nasca come processo complesso, conflittuale, mai del tutto privo di contraddizioni e di pericoli, del resto, è acquisizione che resta anche negli intellettuali delle generazioni immediatamente successive: Tucidide ne propone un'immagine affascinante ma con luci ed ombre nella sua opera; Aristofane ne denuncia le possibili derive populiste; Aristotele nella *Costituzione degli Ateniesi* (§ 1-2) ne indica la nascita a partire addirittura da un episodio sacrilego mai dimenticato. Queste testimonianze dovrebbero ricordarci che la democrazia non è un processo acquisito una volta per sem-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

pre, privo di pericoli, ma qualcosa di precario, di sorto da conflitti, fatiche, contraddizioni, e che contiene in sé interrogativi e aporie. La nascita del nuovo assetto politico e sociale comporta inevitabilmente che si giunga alla definizione di chi è cittadino, ovvero di chi può ritenersi ed essere ritenuto soggetto politico, incluso nel tracciato dato dalle leggi, dalle tutele, dai diritti, dai doveri, cosa che all'interno di un regime gentilizio, fondato invece sull'appartenenza a un clan o sulle alleanze fra clan non era necessaria: la democrazia chiede di definire l'identità di chi è cittadino e di chi non lo è, e questo dibattito attraverserà tutto il V secolo, emergendo nelle opere letterarie in tutta la sua urgenza, complessità, conflittualità.

All'interno del processo di consolidamento del regime democratico e di affermazione della *polis* classica, è necessario ricordare anche il diffondersi e il rafforzarsi di un vero e proprio sistema educativo diffuso, volto a formare cittadini e cittadine con una chiara appartenenza basata sulla condivisione di valori, di comportamenti, di norme, di divieti, di tabù e parallelo al costituirsi di una prima istituzione scolastica volta sia alla trasmissione di valori sia al raggiungimento di un'alfabetizzazione di base. In questa cornice, il teatro si caratterizzava come un vero e proprio dispositivo formativo, molto più pervasivo ed efficace di altri dispositivi e dell'opera di altre agenzie educative, in quanto coinvolgeva tutti i cittadini in maniera totalizzante: come è noto, infatti, le rappresentazioni teatrali si svolgevano all'interno di riti e feste e comportavano la sospensione delle quotidiane attività e la presenza agli spettacoli per ben tre giorni. La valenza formativa dell'esperienza teatrale era ben nota agli antichi stessi, come dimostrano diverse testimonianze al riguardo¹.

Ai fini di questo contributo, è significativo osservare come sussista una contemporaneità fra affermazione del regime democratico, rafforzamento della *polis*, e consolidamento della rappresentazione teatrale nella sua funzione educativa. Eschilo, da questo punto di vista, come ben ricorda Aristotele nella sua ricostruzione sulla storia della tragedia (*Poetica*, 46 a, 16), costituisce l'autore che ha sistematizzato il distacco della forma teatrale

1. Citiamo solo a titolo di esempio alcuni celebri passi dell'orazione funebre pronunciata da Pericle per ricordare i caduti durante il primo anno della guerra del Peloponneso, passi che illustrano la valenza formativa del teatro: «Abbiamo dato al nostro spirito (*gnòme*) moltissimo sollievo dalle fatiche, istituendo abitualmente giochi e feste per tutto l'anno» (Tucidide, *Storie*, II, 38, 1: le citazioni presenti nel volume sono tratte da: Tucidide, *Storie*, trad. it. G. Donini, voll. I-II, Utet, Torino, 1982). Non a caso, lo statista istituì il *theorikòn*, ovvero una sorta di sovvenzione statale distribuita a tutti coloro che assistevano agli spettacoli, all'interno delle celebrazioni delle feste. Alcuni decenni più tardi, anche l'oratore Isocrate nel *Panegirico* ribadisce la funzione formativa ed etica degli spettacoli, non ridotti a mero strumento di intrattenimento (*Panegirico*, 44-45). Ma anche la condanna che Platone propone del teatro come strumento di conoscenza mostra la consapevolezza dell'efficacia formativa di questo dispositivo (cfr. *Repubblica*, V, 492 b-c).

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

dalla connessione originaria con il rito, l'assunzione definitiva di una struttura chiara nella successione degli episodi, nell'impiego del coro, nell'alternanza degli attori e nell'uso dei dialoghi. In questo modo, si era creata, proprio con Eschilo, una vera e propria correlazione fra regime politico, genere letterario e sua funzione etica più ancora che estetica².

Al contempo, proprio l'affermazione di un assetto politico più chiaro e definito porta inevitabilmente allo scontro con una potenza culturale, commerciale e politica che già da tempo era imponente, ovvero l'impero Persiano: l'affermazione più piena del regime democratico ateniese coincide con l'invasione e poi con la sconfitta dei Persiani, che incarnano l'altro con cui misurarsi. Questo scontro resta nella memoria collettiva una pietra miliare, un punto di non ritorno, un evento sul quale costruire la propria identità culturale: non dimentichiamo che esso diviene il fulcro attorno al quale si snoda tutta la ricostruzione storica e la retorica della città per generazioni. Erodoto apre la sua opera come narrazione degli antefatti, delle cause, delle conseguenze di questo scontro; il conflitto con i Persiani resta in molti discorsi pubblici ufficiali a noi pervenuti il cardine della storia della città: si pensi, a questo proposito, all'orazione funebre tenuta da Pericle per i caduti del primo anno di guerra, ma anche a quella attribuita, decenni dopo a Lisia, o a quella contenuta nel *Menesseno* platonico.

In questo contesto, *I Persiani*, prima opera a noi conosciuta di Eschilo e prima tragedia classica il cui testo è pervenuto fino a noi, è databile proprio agli anni immediatamente successivi alla conclusione della guerra, poiché fu rappresentata nel 473/472 a.C., con la coregia assunta da Pericle: il giovane statista, dunque, non ancora giunto all'apice della sua carriera politica, si era accollato l'onere di sovvenzionare un'opera così impegnativa dal punto di vista del significato politico e culturale.

La scelta del drammaturgo di rappresentare un episodio storico e non una trama mitica, costituisce un evento importante, ma non unico nel panorama teatrale del tempo³. Sappiamo infatti dai commentatori antichi, che

2. Cfr. anche Aristotele, *Poetica*, 49, ove il filosofo illustra con chiarezza l'evoluzione della forma tragica e il contributo di Eschilo; il tema viene ripreso anche da Plutarco, in *Quaestiones conviviles* (1,1,3). Il nesso esplicito fra generi letterari e regimi politici è ancora una volta reso molto chiaro da Platone in *Leggi*, 700 a-701e, con rinnovata condanna della "teatrocrazia".

3. Non dobbiamo dimenticare che la distinzione fra mito e storia non è ancora chiara nella cultura del tempo e risulta uno dei temi più dibattuti nel corso del V secolo: E. Hall, a questo proposito, ricorda ad esempio, la storia di Cresos, presente in Bacchilide, in alcune raffigurazioni vascolari e ripresa da Erodoto come evento realmente accaduto; o ancora, la vicenda di Gige, che in Erodoto è presentata come realmente accaduta. Cfr. E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through the Tragedy*, cit. Citiamo anche la disquisizione su questi temi che compare più volte nel testo di Erodoto e che apre le *Storie* di Tuciddide. Il rapporto fra mito e storia resta comunque nella cultura greca molto poroso

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

già nel 492 a.C., Frinico aveva portato in scena una tragedia costruita su un evento storico recente, *La presa di Mileto*: l'opera narrava dell'occupazione dell'isola di Mileto da parte del re persiano Dario e della conseguente deportazione dell'intera popolazione. Come ricorda Erodoto nelle sue *Storie*, questa rappresentazione, che mostrava al pubblico un episodio sanguinoso e sconvolgente, provocò una tale impressione negli spettatori che l'autore fu multato per avere narrato un evento troppo doloroso e luttuoso:

quando Frinico compose e mise in scena una tragedia sulla presa di Mileto, tutto il teatro scoppiò in lacrime; al poeta fu inflitta una multa di mille dracme, per aver rievocato le sciagure della propria stirpe, e fu proibito a chiunque di rappresentare in futuro quel dramma (*Storie*, VI, 21, 2).

Successivamente, lo stesso Frinico, sovvenzionato da Temistocle, portò in scena nel 476 a.C., le *Fenicie*, opera che racconta la vittoria di Salamina, ottenuta dalla flotta ateniese contro i Persiani nel 480 a.C., e che vinse l'agone tragico in quell'anno: il filone della narrazione storica era dunque ancora percepito come interessante.

Proprio quattro anni dopo, Eschilo propone al pubblico *I Persiani*, che ricostruisce invece la sconfitta di Serse riprendendo la trama di Frinico, in maniera fortemente mutata sia per quanto riguarda l'intreccio, sia per quanto riguarda i personaggi. La tragedia, prima rappresentata in Atene, è poi portata in scena anche a Siracusa, su sollecitazione di Ierone, allora tiranno della città⁴.

La ricorsività del tema nelle tragedie rappresentate in questo decennio, la coregia assunta da importanti personaggi politici, il notevole coinvolgimento del pubblico e in taluni casi la vittoria agli agoni teatrali, possono essere letti come testimonianza di un interrogativo profondo che attraversava la cultura ateniese del tempo. A. Momigliano, nel suo celebre *Saggezza straniera*, aveva ipotizzato che, dopo le vittorie greche sui Persiani, si fosse sviluppata una riflessione sulle cause di questi eventi, riflessione che aveva investito la letteratura, la poesia, la storiografia⁵. A nostro parere, sembra anche evidente come subito dopo le guerre persiane, gli Ateniesi si tro-

e complesso: cfr. C. Calame, *Il racconto in Grecia*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 1988; Id., *Mito e storia nell'antichità greca*, trad. it., Dedalo, Bari, 1991; J.P. Vernant, *Tra mito e politica*, trad. it., Cortina, Milano, 1998.

4. La rappresentazione a Siracusa dovrebbe essere datata al 470 a.C., anno in cui Ierone, dopo la fondazione della città di Etna, nomina principe della città suo figlio. È un'opera contemporanea alla *Pitica I*, di Pindaro, che celebra la vittoria di Ierone ai giochi di Delfi e prende spunto da quest'ultima per enumerare le vittorie del sovrano siciliano contro i "barbari" (Cartaginesi ed Etruschi).

5. Cfr. A. Momigliano, *Saggezza straniera*, cit., pp. 133 e segg.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

varono a costruire e a consolidare la propria identità, anche ritagliandola per differenza o *e-contrario* rispetto a quella degli stranieri/invasori con i quali si erano trovati a confrontarsi in maniera così deflagrante e ravvicinata. La tragedia di Eschilo si pone come ricostruzione storica di quanto accaduto, e quindi si colloca sicuramente anche su un piano celebrativo, ma al tempo stesso propone significativi interrogativi sulla definizione di sé e dell'altro.

3.2. La guerra vista da lontano, Atene vista dagli "altri"

La tragedia si apre con l'ingresso del coro, composto da vecchi persiani, che si autodefiniscono "custodi fedeli", che non sono partiti per l'impresa di guerra a causa dell'età avanzata e a cui sembra affidata la sorveglianza del palazzo e dei suoi tesori, forse con un incarico tipico delle gerarchie di corte persiane, come potrebbe sembrare anche dai raffronti con altre testimonianze (cfr. Senofonte, *Ciropedia*). Il canto del coro ricostruisce le vicende storiche della spedizione verso la Grecia, e sottolinea anche alcuni particolari della scenografia, suscitando nel pubblico maggiore curiosità e attenzione e permettendo anche a noi di immaginare i dettagli. Il fondale della scena probabilmente rievocava la reggia di Susa, una delle capitali dell'impero persiano, una reggia sontuosa e celebre proprio per il suo splendore presso gli antichi: i documenti ritrovati parlano di un palazzo enorme costruito con legno pregiato, oro, lapislazzuli, corallina, turchese, argento e rame⁶. Il drammaturgo propone, quindi, al pubblico ateniese di trasferirsi idealmente nel fulcro del potere del nemico, con un'operazione audace di straniamento, e inizialmente mostra un aspetto abbagliante di questo stesso nemico: siamo molto lontani dall'operazione che al contrario aveva condotto Omero, quando aveva reso Odisseo straniero, ma uno straniero lacerato, debole, esule. Nella tragedia eschilea, lo straniero è sfolgorante, audace, eccessivo, pomposo. Sappiamo quanto risulti importante, nella cultura greca antica, l'ambientazione, lo spazio, sia quello reale sia quello di finzione, poiché un continuo rimando fra spazi, identità, valori era presente sia nella dimensione finzionale della scena teatrale sia nella dimensione della vita quotidiana della città: costruire un determinato spazio, occuparlo o non occuparlo costituivano operazioni complesse sul piano simbolico⁷. Chiedere, dunque, agli spettatori di vedersi proiettati nella

6. Il fregio degli arcieri ora conservato presso il Museo del Louvre a Parigi, può in parte farci immaginare lo splendore delle regge orientali.

7. Cfr. N. Dietrich, "Anthropologie de l'espace en céramique grècque: du difficile passage de 'Hestia-Hermès' aux images", in *Metis*, 9, 2011, pp. 279-308; D. Musti, *Lo scudo*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

reggia nemica, con tutto il suo fulgore, ma anche con le inquietudini, con l'eco ambigua di quanto sta accadendo, è certamente una scelta che da un lato propone una momentanea identificazione, dall'altro provoca un distanziamento, dato che lo spazio descritto è veramente totalmente altro da quello sperimentato quotidianamente nella *polis*. Non solo: si chiede al pubblico ateniese di entrare nella reggia nemica, quando pochi anni prima erano i nemici ad essere entrati nel fulcro della città e lo avevano fatto per predare e per distruggere: ancora molto vivido era il ricordo delle macerie e delle rovine, che certamente erano ben diverse dallo splendore della reggia.

Il canto di ingresso dei dignitari persiani descrive l'armata che si è messa in moto in una sorta di catalogo degli eserciti e dei condottieri nemici. È interessante che l'autore doni come prima immagine al suo pubblico un'immagine per voce dello straniero/nemico: una voce inevitabilmente apologetica e piena di orgoglio, anche se densa di inquietudine e di preoccupazione; anche in questo caso, come nel caso dell'ambientazione, l'effetto è estremamente suggestivo. *Amistrès, Megabates, Stapes, Imaios, Farandakès*, sono alcuni dei nomi dei condottieri citati, nomi che per il pubblico del tempo non potevano richiamare personalità realmente individuabili, ma nel loro suono estraneo e altisonante richiamavano un'alterità molto marcata, culturale e linguistica rispetto all'universo greco. Eschilo crea infatti, un effetto linguistico molto potente che sembra far sentire agli spettatori la parlata estranea: l'elenco dei nomi dei principi non coincide con quello presente in Erodoto e ha suscitato un dibattito intenso fra i commentatori odierni⁸; il problema della veridicità non sarà probabilmente mai del tutto risolto, ma ciò che ha importanza è il particolare effetto che questo catalogo di nomi aveva sul pubblico del tempo, poiché sembrava richiamare, nella struttura e nello stile, il catalogo di navi omerico, ma proponeva suoni non conosciuti e quasi cacofonici. In alcuni casi, il drammaturgo sembra piegare la lingua ad un suo uso di definizione anche morale, perché alcuni termini, che erano tipici dell'epica, vengono stravolti e diventano funzionali a descrivere un comportamento "barbaro" nel senso di arrogante: si veda, in proposito, i termini *hippocharmes* (v. 29) *bathuzonos* (v. 155) *steuntai* (v. 49), che, ripresi da calchi omerici, di fatto tratteggiano la fisionomia o i gesti o i comportamenti dei condottieri persiani collocandoli nella sfera semantica della superbia, dell'orgoglio, o del godimento della mischia.

di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico, cit.; J.P. Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, trad. it., Torino, Einaudi, 1981.

8. Molti studiosi hanno analizzato questo elenco di nomi nel tentativo di cercarne la verità storica. Alcuni continuano a proporre che siano nomi inventati, altri invece sottolineano le desinenze che sembrano riportare a nomi di origine iraniana: il dibattito è riportato con precisione in E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through the Tragedy*, cit.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Il catalogo di nomi accompagna il catalogo di luoghi, che sono definiti da un lato dall'esotismo e dai paesaggi lontani (il Nilo, le paludi del delta, e così via), dall'altro soprattutto dallo splendore, dalla ricchezza, dall'opulenza: anche i carri vengono descritti come innumerevoli, le file dell'esercito come una moltitudine (i guerrieri sono uno sciame di api), le navi come imponenti (molti uomini incredibili devono remare). Il motivo ricorrente della narrazione è la munificenza, l'abbondanza, la vastità, che si contrappone implicitamente alla cifra della cultura greca, caratterizzata dalla sobrietà e dalla semplicità.

Si tratta di un catalogo che, da un lato, solletica il gusto esotico del pubblico e la curiosità, dall'altro ripropone uno dei temi che attraversano la cultura del V secolo, ovvero quello dell'eventuale correlazione fra luoghi, climi, struttura politica e caratteristiche degli abitanti. Il nesso fra aspetti geografici del territorio e caratteri delle popolazioni era già presente nei testi omerici, all'interno dei quali l'estraneità era connessa a paesaggi con peculiari caratteristiche (i Cimмери, gli Etiopi ecc.). Il tema è però ripreso nel V secolo come riflessione sistematica, nel tentativo di definire con chiarezza e con il supporto di osservazioni e di dati questa correlazione: basti pensare alle considerazioni espresse da Erodoto in merito a Babilonia e ai suoi abitanti (*Storie*, I, 178, I), oppure all'analisi proposta da Ippocrate, che riflette sulla relazione fra popoli, climi, morfologia del territorio, abitudini e patologie:

abbiamo parlato della natura e delle differenze d'aspetto dei popoli asiatici e europei. Riguardo alla loro mancanza di ardimento e di coraggio – gli Asiatici sono meno bellicosi degli Europei e di costumi più civili – le stagioni ne sono la causa principale: non presentano mutamenti molto sensibili, né verso il caldo, né verso il freddo, ma sono abbastanza uniformi. E così non producono scosse alla mente e forti alterazioni del corpo, tutte cose da cui ci si aspetta che il temperamento si inselvatichisca, acquisti irreflessione e irascibilità, in misura maggiore rispetto a coloro che vivono sempre nella stessa condizione. [...] Non è solo per queste ragioni che, a mio parere, gli Asiatici sono imbelli ma anche a causa delle istituzioni politiche. La maggior parte dell'Asia è governata da re, e dove gli uomini non sono padroni di se stessi, autonomi, ma dipendono da un padrone, non pensano ad addestrarsi alla guerra, ma fanno di tutto per non sembrare bellicosi [...] posso fornire una bella prova di quanto affermo: quanti in Asia, Greci o barbari, non dipendono da un padrone, sono liberi e faticano a proprio vantaggio, ebbene costoro sono più bellicosi fra tutti⁹.

Mentre però la descrizione di Ippocrate assume una coloritura il più possibile distaccata e quasi "oggettiva", Eschilo nella tragedia enumera il

9. Ippocrate, *Arie, acque, luoghi*, trad. it. L. Bottin, Marsilio, Venezia, 1986, § 16.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

catalogo dei nomi dei condottieri e dei luoghi di provenienza dell'armata persiana, attraverso un gioco linguistico molto sottile di riassetto di termini e radici anche omeriche e di suoni onomatopeici: di fatto, così, connota il suo elenco con una coloritura morale e fornisce fin dall'inizio dell'opera alcune opposizioni all'interno delle quali colloca il confronto Greci/Persiani: sobrietà/opulenza; semplicità/gusto per l'esibizione; determinazione/superbia.

Anche la successiva descrizione che il coro fornisce del re Serse a capo dell'armata è complessa, perché, pur narrata da coloro che lo servono e ne sono i principali collaboratori, lascia trasparire lo sguardo giudicante del drammaturgo: "L'Asia è terra ricca di genti: – così recita il coro – 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)¹⁰: il re è descritto con l'aggettivo che solitamente designa Ares, dio della guerra; lo sguardo è iniettato di sangue: l'immagine è quella di un capo che incute terrore, non reverenza, che ha in sé qualcosa di sinistro, un baluginare di violenza quasi disumana. e al tema dell'umano e del disumano rimanda proprio la definizione di Serse come nato dall'oro, uomo ma pari agli dei, definizione che utilizza l'aggettivo che per eccellenza richiama la finitudine e la mortalità e quello che designa il suo superamento. Il richiamo all'oro non rimanda solo al mito di origine¹¹, ma anche all'identificazione che i Greci avevano fra oro e Persiani: il metallo prezioso, attributo degli dei, era estraneo alla cultura greca, più povera e priva di risorse aurifere, mentre era tipico della cultura dei 'barbari', che ne facevano largo uso sia per la realizzazione di gioielli, sia per la decorazione di capi di abbigliamento, sia per la costruzione di manufatti ornamentali (spille, fibbie, cinture ecc.). Questa identificazione, però, colloca gli stranieri in un'atmosfera di sfarzo e di sfacciata opulenza che per i Greci sfiorava l'empietà, poiché era percepita come esibizione eccessiva e uso di un materiale troppo prezioso per gli esseri umani. L'immagine di straniero che troneggia, a questo punto, è collocata in un'aura inquietante: lo straniero/nemico non è povero, fastidioso nella sua mendicizia, ma al contrario, opulento, sfarzoso, violento anche nella sfacciata proposizione della propria superiorità economica e militare.

L'impresa capeggiata da Serse viene narrata all'insegna del "nuovo apprendimento": il coro sottolinea che gli dèi hanno assegnato ai Persiani

10. Le citazioni presenti nel volume de *I Persiani* di Eschilo sono tratte da: Eschilo, *Tutte le tragedie*, trad. it. M. Centanni, Mondadori, Milano, 2007.

11. Serse secondo la genealogia mitologica sarebbe discendente di Perseo, figlio di Danae, che fu fecondata da Zeus sotto forma di pioggia dorata: si veda anche Erodoto, *Storie*, VII, 61.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

il destino di combattere guerre che abbattessero rocche, guerre di terra, ma ora l'esercito, spinto dal suo re, ha imparato le "vie del mare": anche in questo passaggio, però, i termini utilizzati dal poeta mostrano questo nuovo apprendimento quasi come un'azione troppo ardità: non a caso, il passo si chiude con un interrogativo angosciato dei vecchi, che si chiedono se forse non ci sia l'inganno di un dio e se non ci sia una superbia eccessiva nel tentare di superare i confini del continente e di vincere anche sulle acque; il coro nomina Ate, la colpa cieca, l'errore che porta alla rovina. In questo senso, le metafore marine che sono presenti in questo passo (l'esercito è una corrente, "un fiume di eroi": vv. 87-88 o "un'onda marina" che nessun "argine" può fermare: vv. 89-90) potrebbero anche essere utilizzate con coloritura ironica, poiché proprio il mare, la battaglia navale, non consona, non destinata ai Persiani, li travolgerà.

È al termine di questo canto del coro, iniziato con toni trionfali e pomposi, e terminato con un accento cupo e angosciato, che entra in scena la Regina, su un cocchio, con vesti sfarzose, definita da aggettivi che ne rimarkano la bellezza: a lei il coro riserva immediatamente la *proskynesis*, la prostrazione cerimoniale riservata in Oriente ai re e alle divinità. Il personaggio, oltre che occupare la scena negli episodi cruciali, è portatore di numerose valenze simboliche. È innanzitutto strettamente identificata con il potere regale, aspetto tipico della sovranità orientale:

come in alcuni racconti erodotei di passaggio dinastico, – scrive a questo proposito A. Beltrametti – anche nella prima tragedia eschilea conservata il regno passa attraverso la regina e insieme con lei, quasi che regalità e femminilità, regno e regina fossero un tutt'uno, parte una dell'altro o figure sostitutive l'uno per l'altro¹².

Beltrametti sottolinea che in questo modo ci viene presentato una sorta di universo fiabesco, che accentua il senso di estraneità. Certamente questa identificazione fra femminilità e regalità rende anche incomprensibili e incommensurabili i due contesti, greco e persiano, poiché propone un nesso fra donne e potere, in un momento storico in cui la Grecia stava invece sistematizzando proprio la subalternità del ruolo femminile¹³.

La Regina racconta al coro il sogno che quella notte l'ha inquietata, quasi chiedendo agli anziani fedeli di dividerne il significato. Vorremmo ricordare come il sogno nella cultura greca svolge una funzione estremamente importante, poiché è ritenuto un messaggio, una forma di

12. A. Beltrametti, "Immagini della donna, figure del 'logos'", in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia cultura arte società*, vol. 3, cit., pp. 897-935, p. 899.

13. Cfr. G. Seveso, *Maternità e vita familiare nella Grecia antica*, Edizioni Studium, Roma, 2012.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

comunicazione fra mondo degli dèi e mondo degli uomini e in questo caso assume una particolare rilevanza poiché è fatto da un personaggio ufficiale che riveste un ruolo avvolto quasi da un'aura di sacralità¹⁴. La scelta narrativa del poeta, è quindi, di fronte al pubblico, molto incisiva perché introduce un piano di discorso fortemente connotato dal punto di vista emotivo e simbolico. Le due donne protagoniste del sogno sono facilmente identificabili con la Grecia e con l'impero persiano, connotate *in primis* dalla veste, l'una molto semplice, definita dorica (che per il pubblico evocava la tunica di lana grezza) e l'altra di foggia persiana, che evocava invece la veste sfarzosa delle donne orientali. Il loro comportamento si differenzia notevolmente, l'una è pronta a sottomettersi al giogo che le pone Serse, l'altra è ribelle, fino a provocare la caduta del re. Il sogno mostra al pubblico due popoli, non necessariamente identificati con confini geografici precisi, ma piuttosto con differenze politiche e culturali, evidenti anche dal costume stesso; resta un interrogativo sull'origine comune (le donne sono sorelle), che percorre questo primo discorso della regina e che in parte riemerge successivamente: la definizione dell'altro, dunque, avviene comunque per confronto e con elementi di contraddizione o di ambiguità; il mito (che accomuna le origini delle due donne) mette in discussione l'alterità e la pone come "come pregiudizio da verificare, come nodo da sciogliere"¹⁵.

Il successivo dialogo con il coro vede impegnata la Regina a chiedere con ansia maggiori informazioni sulla spedizione e su Atene: con atteggiamento incredulo la donna assume il ruolo straniante della descrizione dell'Occidente visto dallo sguardo straniero. La Regina, che è Signora e quasi partecipa della divinità del potere, apprende di un luogo lontano, la città greca, per lei fino a quel momento talmente insignificante da essere sconosciuto. Il dialogo serrato con il coro propone agli spettatori la definizione di Atene, che assume coordinate non tanto geografiche o morfologiche, ma politiche e culturali: dapprima i vecchi le illustrano la differenza nelle ricchezze (l'oro persiano contrapposto allo scarso argento greco), poi nel tipo di equipaggiamento militare (l'arco persiano, contrapposto alla lancia e allo scudo greco), infine sottolineano la differenza di regime: "si vantano di non essere schiavi di nessun uomo, sudditi di nessuno" (v. 243). Questa definizione che suscita l'incredulità della regina, è la cifra che con-

14. Sul ruolo del sogno e anche sulla sua funzione protettiva, si veda, solo a titolo di esempio: D. Del Corno, "Introduzione", in Artemidoro, *Il libro dei sogni*, a cura di D. Del Corno, Adelphi, Milano, 1975, pp. X-LVIII; G. Devereux *et al.*, *Les rêves dans la tragédie grecque*, Belles Lettres, Paris, 2005; G. Guidorizzi (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Laterza, Roma-Bari, 1988; W.H. Harris, *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, trad. it., Laterza, Bari, 2003.

15. M. Centanni, "Rappresentare Atene", in Eschilo, *Le tragedie*, traduzione, introduzione e commento di M. Centanni, cit., pp. XI-LVIII, p. XIV.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

trappone in maniera netta Greci e 'barbari': i primi sono liberi, i secondi sono schiavi. Si tratta di una catalogazione che resta duratura nell'immaginario collettivo greco e che emerge in numerosi testi del V secolo, con il corollario molto significativo che mette in correlazione la libertà, la democrazia e il coraggio, contrapposti ai regimi monarchici assoluti, alla sudditanza, alla viltà e al mancato ardimento. Anche in questo caso, è possibile rintracciare dei parallelismi con quanto espone Erodoto nelle sue *Storie*:

e non per un unico aspetto, ma da ogni punto di vista, è chiaro che l'uguaglianza è un bene prezioso, se è vero che gli Ateniesi, finché furono governati dai tiranni, non erano superiori in guerra a nessuno dei popoli circostanti, mentre, liberati di tiranni, divennero di gran lunga i primi. Risulta dunque evidente che, finché erano oppressi, si comportavano deliberatamente da vili, pensando che si adoperavano per un padrone, mentre una volta liberi, ciascuno in prima persona era pronto ad agire con zelo nel proprio interesse (V, 78).

D'altro canto, il modello regale messo in scena con l'ingresso della regina era immediatamente caratterizzato dalla sottomissione. Il coro aveva compiuto la *proskynesis*, l'inchino che per la cultura greca era possibile riservare solo alle divinità, e che costituiva una sorta di forma di empietà, di eccesso; il tema percorre anche altre tragedie eschilee, come l'*Agamennone*, all'interno della quale il protagonista al suo arrivo apostrofa in maniera significativa la moglie Clitemnestra: "Non rivolgerti a me come se fossi un barbaro, spalancando la bocca con grida di omaggio, prostrandoti al suolo!" (vv. 919-920)¹⁶, con una chiara equazione fra barbaro, incivile, sottomesso; o, ancora, nel *Prometeo incatenato*, il protagonista rifiuta la *proskynesis*, l'inchino, a Zeus (v. 936), perché quest'ultimo esprime un potere tirannico, smodato, violento, e richiede una relazione servile.

L'immagine che Eschilo vuole proporre, dunque, è quella di una correlazione fra potere quasi empio, connotato da gesti eccessivi, da un rapporto di sudditanza, e cultura barbara, contrapposta a una cultura greca marcata dalla libertà e dall'autonomia.

3.3. La *ybris* dei Persiani e la punizione degli dei

A questo punto, l'effetto di straniamento, che già era molto evidente nel dialogo serrato fra coro e regina, viene amplificato dall'arrivo del messaggero, che annuncia la disfatta dell'esercito persiano, dapprima in maniera generica e poi via via più dettagliata.

16. Eschilo, *Tutte le tragedie*, cit.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

In questo episodio, l'alternarsi del messaggero e del coro degli anziani, consentono alla narrazione di snodarsi su un doppio registro: da un lato, il racconto reale delle diverse fasi della battaglia, dall'altro la riflessione morale, e anche esistenziale e il lamento funebre, che riprende apertamente una funzione rituale prima ancora che teatrale del coro. L'evocazione dello scontro è altamente drammatica e molto sconcertante nei dettagli macabri: i nomi dei guerrieri sono enumerati (vv. 300 e segg.) con insistenza sul loro essere ormai cadaveri che fluttuano sbalzati dalle onde o divorati dai pesci, o sfracellati sulle rupi, con immagini anche raccapriccianti (Artembares "è un corpo sbattuto sulle rocciose coste dei Sileni", vv. 303-304; la fulva barba di Matallos, uno dei più orgogliosi condottieri, "ora ha cambiato colore, tinta in un bagno rosso di sangue", vv. 315-317). Il messaggero insiste anche sulla fase della fuga disordinata delle navi persiane, che, rese goffe dalla loro imponenza, sono beffate dall'agilità e dalla rapidità delle navi meno numerose ma più abili dei Greci (vv. 410 e segg.). Anche in questi passi, la descrizione che è apparentemente oggettiva, e fondata su un resoconto militare, si tinge di una coloritura implicita di inferiorità dei barbari dovuta alla loro eccessiva sicurezza e al loro contare sulla forza e sulla quantità piuttosto che sull'abilità strategica e sulla determinazione, che caratterizzano l'armata greca.

Il coro di anziani costituisce invece una sorta di controcanto che propone al pubblico una riflessione accorata e dolorosa sulla guerra. Pur partendo dal tema della *ybris* dei Persiani, "Zeus, tu sei il re... i Persiani erano tronfi d'orgoglio, erano ricchi di genti, e ora quell'esercito tu hai annientato, e Susa e Ecbatana di nero colore hai velato...", vv. 531-536), il lamento degli anziani fedeli si volge alla descrizione dello strazio delle mogli che piangono e dei figli rimasti orfani, suscitando pietà e commozione nel pubblico:

molte donne con tenere mani si stracciano i veli; una pioggia di lacrime inonda i seni, così fanno parte del loro dolore. [...] piangono ora di un pianto insaziato. E anch' io sulla sorte di chi se ne è andato alzo il canto del lutto che qui si conviene. È in lutto ogni casa, privata del suo signore: e i genitori senza più figli dispersi per disgrazia divina, ah! Per la pena invecchiano a sentire tutto questo dolore (vv. 537-540; 546-547; 578-583).

L'immagine delle case in lutto, della disperazione degli anziani genitori che hanno perso giovani figli, della terra vuota, priva di vita, fanno emergere il tema profondo e sentito da parte del poeta del dolore causato dalla guerra che accomuna tutti gli esseri umani, tema che tornerà in forma ancora più icastica anche nel coro dell'*Agamennone* con accenti molto vivi:

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

dovunque dalla terra greca partirono guerrieri, un rimpianto che non ha lacrime abita le case di ciascuno e strazia i cuori; [...] si sa chi è partito, ma al posto dei guerrieri urna e ceneri fanno ritorno alle loro case. E Ares il cambiavalute, che converte in cenere i corpi, Ares, che tiene in bilico l'esito della battaglia, dall'incendio di Ilio, ai loro cari rimanda un peso di polvere su cui piangere (vv. 429-444).

In questi passi, il drammaturgo abbandona il percorso di differenziazione fra Greci e Persiani e l'atteggiamento di distanziamento e di condanna nei confronti dello straniero, per esprimere sentimenti molto profondi di commozione rispetto al dolore che colpisce tutti gli esseri umani in guerra: il richiamo alla dimensione domestica, alla famiglia come nucleo vitale in tutte le società, alle relazioni fra generazioni che si susseguono, allo strazio dei cadaveri e alla terra, fa emergere la riflessione esistenziale sulla precarietà delle umane sorti¹⁷.

Restano, quindi, due piani che corrono paralleli: da una parte, il resoconto del messaggero, che dovrebbe collocarsi nella dimensione dell'oggettività, ma lascia trasparire, nelle scelte stilistiche, nelle immagini e nelle metafore, un atteggiamento di biasimo nei confronti del nemico e contribuisce a costruire uno stereotipo di inferiorità; dall'altra parte, il lamento del coro, che si colloca nella dimensione dell'emotività e del rito ancestrale, e fa emergere il tema della comunanza fra esseri umani.

Il coro di anziani si dilunga anche nell'esprimere con una gestualità molto caricata e con parole molto intense il dolore: "Piangi, dilaniati, profondo sia l'urlo, fino al cielo salga il dolore ah! Leva un lungo ululato, alta la voce di questa pena" (vv. 571-575). In queste frasi, invece, sembra affiorare la descrizione di un eccesso nella manifestazione del dolore, pur comprensibile: il tema era già presente nell'immagine delle spose che si stracciano le vesti, ora ricompare nel richiamo all'ululato quasi selvaggio, al dilaniarsi delle carni, ad atti di autolesionismo. Il passo probabilmente proponeva al pubblico del tempo un'implicita disapprovazione o comunque una distanza rispetto alla modalità di manifestazione dei sentimenti, e del

17. Queste parole, composte con altri passi di tragedie di Eschilo e di Euripide hanno dato vita ad un testo molto vivido focalizzato proprio sul dolore della guerra e sulla sorte di tutti coloro che sono coinvolti nei conflitti, *in primis* i più deboli, quali i bambini o gli anziani; il testo è stato rappresentato pochi anni fa con lo spettacolo *Swallow Song*. Si veda, in proposito: A. Banfi, "Il dramma di diventare adulti: il grido della poesia antica e l'afasia dei moderni. Recensione a: *Swallow Song*, Oxford, Playhouse 17-18 novembre 2006; London, Cochrane Theatre 21-22 novembre 2006", in *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, 53, dicembre 2006, www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2886. In merito, si veda anche: A. Banfi, "Il teatro di Eschilo nel XX secolo: attualità della tragedia greca", in *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, dicembre 2007, www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2026.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

dolore in particolare, che caratterizzava le due culture: nella cultura greca antica, infatti, il tema della capacità di evitare l'eccesso nel dolore è molto presente, sia in epoca arcaica, sia in epoca classica e oltre, nei testi legislativi (si veda, in proposito, i provvedimenti di Solone sulle celebrazioni funebri), nei testi letterari e filosofici¹⁸; al tempo stesso, era diffusa in età classica l'immagine della cultura orientale come caratterizzata dall'eccesso nelle manifestazioni emotive e in particolare nell'espressione dello sdegno o del dolore: il gesto di strappare le vesti era percepito come tipicamente orientale, come appare evidente anche in numerosi passi di Erodoto. Inoltre, il fatto che il coro composto di uomini si abbandonò ad un lamento così esagerato e intenso probabilmente poteva suscitare sorpresa nel pubblico ateniese, poiché la lamentazione era percepita come modalità di espressione del dolore tipicamente femminile e affidata alle donne: questa "inversione" nel ruolo di genere poteva dunque contribuire a creare un'immagine stranianti e non positiva dello straniero.

Dopo il lungo e funesto resoconto da parte del messaggero e l'intenso lamento del coro, si apre l'episodio centrale della tragedia, giocato su effetti scenici molto suggestivi e certamente molto significativo per un'analisi dell'immagine dello straniero proposta da Eschilo.

La regina, in preda al panico e al terrore, come lei stessa afferma (vv. 604-606) decide assieme al coro di vecchi di evocare lo spettro¹⁹ del defunto marito, Dario, per chiedere la spiegazione di quanto accaduto e come affrontare gli eventi. La donna, che fino a quel momento esibiva un atteggiamento e un abbigliamento molto sfarzoso, raffinato, ricco, appare all'improvviso dimessa, sottolineando anche verbalmente questo suo cambiamento: "Così sono venuta qui senza cocchio, senza sfarzo, di nuovo qui dalla mia reggia, e porto libami che siano graditi al padre di mio figlio" (vv. 607-609). L'impatto visivo sugli spettatori è molto forte e ribadisce come l'atmosfera, che inizialmente era di pompa e di speranza, è ora caricata

18. Cfr. G. Hoffmann, "Le lit vide des funéraires civiques athéniennes", in *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Dossier: Emotions, 9, 2011, pp. 51-67; D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, cit; N. Loraux, *La voix endeuillée*, Editions Gallimard, Paris, 2007; G. Seveso, "Funeral oration: a way of educating new generations in the Classical City", in *Ricerche di Pedagogia e Didattica, Journal of Theories and Research in Education*, 12, 3, 2017, pp. 59-68.

19. Utilizziamo il termine spettro, corrispondente all'*eidolon* greco, che si differenzia dal *phantasma*: l'*eidolon* è infatti un'immagine corporea, esterna, il *phantasma* è un'immagine mentale, puramente soggettiva, presente nei sogni; i due termini, inoltre, hanno radice etimologica differente, poiché il primo deriva da *eid* da cui derivano tutti i termini relativi alla vista e alla conoscenza; il secondo dalla radice *phan-* da cui derivano termini legati all'apparenza. Cfr.: C. Barone, *L'apparizione dello spettro nella tragedia greca*, Kepos, Roma, 1999; M. Centanni, "Ghosts evoking Ghosts. Phantoms of regality on Aeschylean stage from Persians to Oresteia", in *Engramma*, 133, 2006, pp. 1-22.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

di ansie e di angoscia. La regina si presenta come umile e bisognosa di protezione. L'idea di evocare uno spettro non corrisponde molto alla religiosità greca (i casi di evocazione di spettri sono poco usuali e particolari: si veda, ad esempio, i riti compiuti da Circe nell'*Odissea* o l'evocazione di Melissa da parte del tiranno Periandro in Erodoto).

La scena a questo punto diviene molto fosca e al tempo stesso molto affascinante: il defunto viene pregato di comparire, attraverso un rituale complesso e simbolicamente intenso, composto sia da preghiere e formule, sia da offerte votive che richiamano il tema dello scorrere delle sostanze liquide (latte, acqua, vino, miele), della vita della terra, della rinascita (il ramo di ulivo, ghirlande di fiori). Si tratta di una scena che resterà come modello nella storia del teatro occidentale, ma che riproduce un'atmosfera estranea per il pubblico: sembra richiamare riti ctoni, magici o negromantici non presenti nei culti ufficiali.

Dario è il primo *eidolon*-spettro che compare sulle scene teatrali e, contrariamente agli altri due spettri presenti nelle tragedie classiche (Clitemnestra nelle *Coefore*, Polidoro nell'*Ecuba*), egli appare perché molto evocato e desiderato, quasi come una divinità, come ricordano gli anziani del coro, con atteggiamento di reverenza: "Lui, solo fra tutti i mortali, potrà dire il limite di questo male" (vv. 632-633). Il giungere dello spettro è annunciato agli spettatori dal comparire progressivo di un personaggio che dal basso si eleva con abbigliamento particolare, sottolineato dal coro: lo spettro veste i calzari tinti di croco, la tiara con la punta splendente; si presenta quasi come dio e manifesta la fatica nel trovare il cammino per giungere fino alla moglie che lo chiama.

Dario, definito più volte "beato" dagli anziani, occupa con la sua autorevolezza e la sua regalità la scena creando un'atmosfera molto suggestiva: a lui gli altri personaggi si rivolgono con deferenza e con timore, nella speranza di ottenere risposte sul presente e sul futuro. Lo spettro, quindi, ricopre un ruolo di notevole spessore: durante il serrato dialogo con la moglie, Dario si presenta ed è presentato come invito, probabilmente generando nel pubblico anche una reazione di sorpresa, poiché in questo modo il drammaturgo cancella il ricordo dello scontro di Maratona. Questa riscrittura degli eventi storici permette però ad Eschilo di mostrare Dario come una sorta di figura del tutto contrapposta al figlio Serse, motivo già anticipato nel sogno della regina, che vedeva la caduta del figlio e la riprovazione del padre: Dario appare come misurato, Serse come dissennato e privo del fondamentale rispetto per le leggi umane e divine; Dario come re che progetta, ordina, regna con ponderatezza, Serse come condottiero sprezzante e arrogante, con una contrapposizione molto marcata che possiamo ritrovare anche nella storiografia del tempo: Erodoto mostra, infatti, nelle sue *Storie* un Dario comunque saggio nell'organizzazione dell'impero e do-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

tato di equilibrio e di rispetto nei confronti del divino; al contrario, Serse è presentato come caratterizzato da dismisura e da una vera e propria *ybris*, nonché afflitto da una superba follia che lo spinge a compiere delle empietà (cfr. *Storie*, VII, 34-35; VII, 54).

Nonostante la regina tenti di giustificare il figlio, adducendo a motivo del suo comportamento l'influenza negativa dei consiglieri, Dario lo definisce "disgraziato" *Imeleos* (v. 733) e rilegge tutta la storia dell'impresa persiana sotto la lente dell'*ybris* del giovane re: "Lui, un mortale, credeva di essere più potente anche degli dei – che idea insensata! – più potente dello stesso Poseidone. Come è stato possibile? Solo un colpo di follia può aver preso mio figlio!" (vv. 749-751), riprendendo apertamente un accenno già presente nel resoconto del messaggero: "Fu un demone che volle distruggere il nostro esercito e caricò i piatti della bilancia con fortune di peso ineguale" (vv. 345-346). D'altro canto, questo motivo diviene evidentemente molto diffuso nella cultura del tempo, come testimoniato anche dalla posizione di Erodoto, che sul tema della *hybris* sembra collocare le gesta persiane della presa di Salamina: lo storico descrive infatti come i barbari siano penetrati attorno a Salamina e subito dopo cita gli oracoli: "Ma quando la sacra spiaggia di Artemide dall'aurea spada/ e Cinosaura marina tenderanno un ponte di navi/ con folle speranza, dopo aver devastato la splendida Atene, la divina Giustizia (*Dike*) spegnerà il violento *Koros* (sazietà) figlio di *Hybris*..." (VIII, 77). Serse è dunque un sovrano che si è macchiato di empietà: la sua colpa è quella di aver superato con arroganza il destino assegnato dagli dei, di regnare sulla terra, nonché quella di aver tentato con tracotanza di "soggiogare il mare" (creando il ponte di zattere e funi per il passaggio, immagine evocata già all'inizio della tragedia come momento di possibile "inganno" divino e di possibile eccessivo travalicamento di un confine che è geografico, ma anche morale). Non a caso, lo spettro conclude il suo discorso rivestendo una funzione protrettica ed esortando la moglie e gli anziani a far sì che la disfatta possa divenire motivo di riflessione e di apprendimento, al fine di comprendere che i Persiani in futuro non devono superare le terre a loro assegnate né tentare arrogantemente di conquistare il mare.

La rilettura dell'impresa persiana con una coloritura fortemente morale, che la connota come azione empia, è tanto più significativa e incisiva perché Eschilo la fa pronunciare da uno spettro, con una caratterizzazione quasi divina e con un ruolo autorevole, protrettico e di notevole suggestione. In questa cornice, il barbaro diviene colui che ha aggredito la Grecia oltrepassando un limite morale, con richiamo al tema della *ybris*, sempre molto presente nella cultura greca antica. Si tratta di una lettura molto efficace che conoscerà numerose riprese anche nella storiografia dei secoli successivi: basti citare, a questo proposito, alcuni passi dell'*Orazione per i caduti della guerra corinzia* di Lisia:

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Ostentava disprezzo per la Grecia [...] addolorato per l'accaduto e pieno d'ira verso i responsabili [...] disprezzando le leggi di natura, le opere divine e i disegni umani, costruì un passaggio attraverso il mare e fece sorgere a forza un canale navigabile attraverso la terra, mettendo il giogo all'Ellesponto e perforando il monte Athos (§ 27-28-29)²⁰.

La tragedia si conclude con il gesto della regina, che si reca a prendere “una bella veste” per offrirla al figlio, quando tornerà, lacero e malvestito. Serse entra in scena in effetti stralunato, con l'abito strappato, dal quale si intravedono le carni, con un'immagine molto incisiva e violenta, a maggiore ragione nel contesto di un'opera che ripropone più volte il tema della veste: la regina aveva infatti fatto il suo ingresso con abbigliamento volutamente sfarzoso e pomposo, poi aveva esibito un abito dimesso e umile; lo spettro di Dario si era presentato con calzari preziosi e la tiara splendente; le donne del sogno erano identificate dalla veste; il coro aveva descritto invece le donne reali persiane che si laceravano le vesti. Il pubblico poteva quindi leggere tutta la complessità simbolica dell'abbigliamento strappato di Serse, e del tentativo poi vano della regina di coprirlo e di offrirgli una veste elegante²¹. Il sovrano si abbandona allora insieme al coro ad un lungo e straziante lamento, che conclude l'opera, lasciando gli spettatori con l'immagine di un re poco dignitoso nel suo eccessivo strazio e nella sua incapacità di frenare il proprio dolore e la propria disperazione.

3.4. Da stranieri a “barbari”

“Mi ascolta, il beato, il re pari agli dei, mi ascolta? Le barbare chiare parole della mia lingua, i diversi lamenti così duri a sentirsi, li ascolta?” (vv. 634-636): il coro di anziani si rivolge così per evocare lo spettro del re Dario. Il termine “barbaro” in questo caso suona ossimorico (parole barbare/chiare) e con effetto stridente per il pubblico: l'origine del termine significa

20. Le citazioni delle orazioni di Lisia presenti nel volume sono tratte da: Lisia, *Orazioni*, voll. I-II, trad. it. E. Medda, Rizzoli, Milano, 1997.

21. L'abbigliamento, come la gestualità, costituiva un codice fortemente connotato e rigorosamente normato nella cultura greca antica: si veda in proposito, l'analisi proposta da M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Scuola Normale Superiore, Pisa, 2005. Nel caso specifico della tragedia in questione, probabilmente i riferimenti sono anche più complessi perché rimandano all'importanza della veste nella cultura orientale, come si può evincere dal confronto con alcuni passi della storiografia. Nelle *Storie di Erodoto*, Otane, ad esempio, ottiene di non entrare in competizione per il potere, in cambio della libertà per sé e per i discendenti, che non saranno vincolati dal dovere di obbedienza e per esibire questo status riceveranno una veste meda ogni anno. Nell'*Anabasi* di Senofonte, fra i doni preziosi che Ciro offre al re di Cilicia figurano un cavallo dal morso d'oro, una collana e dei bracciali d'oro, una spada d'oro e una veste (*Anabasi*, I, 2, 27).

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

infatti “balbettante”, con significato quasi onomatopeico; suona, inoltre, stranante il fatto che gli anziani persiani definiscano la propria lingua “barbara”. Il termine compare più volte nella tragedia: “la terra dei barbari” (v. 187); “tutta la gente dei barbari” (v. 434); “l'esercito dei barbari” (v. 255 e 423) “la flotta dei barbari” (v. 337) “le truppe dei barbari” (v. 798), pronunciato dal messaggero, dalla regina e del coro con frequenza. In questa situazione finzionale, “barbari” sta per “noi barbari”, con accentuazione del punto di vista altrui, e in un gioco prospettico complesso e paradossale, che porta inevitabilmente a creare un'immagine dei barbari a cui contrapporre un'immagine di “noi Greci”. Nella tragedia, il termine, oltre a comparire per la prima volta con chiarezza²², subisce un progressivo ed evidente processo di risemantizzazione: dapprima può indicare un'alterità culturale, geografica e politica, poi assume via via anche una coloritura etica, che, attraverso un insieme di scelte stilistiche, di uso dei calchi linguistici, di rappresentazione dei gesti e degli atteggiamenti, associa al barbaro come alterità culturale anche un'immagine di inferiorità, determinata da selvatichezza e da tracotanza, collocando il termine nella sfera etnica e in quella etica.

Rispetto a questa operazione, non tutti i commentatori odierni sono concordi: alcuni, come ad esempio, M. Moggi, non rilevano un mutamento notevole e profondo nella costruzione della categoria dell'altro²³. Altri autori invece, vedono nell'opera di Eschilo un momento fondamentale nel processo di costruzione dell'immaginario sull'altro, con conseguente formazione di stereotipi spregiati. A questo proposito, E. Hall mette in correlazione esplicita il consolidamento del regime democratico in Atene con il formarsi di un atteggiamento definibile “razzista” nei confronti degli altri popoli e in particolare nei confronti del nemico più tradizionale, l'Oriente. La nozione di barbaro – scrive Hall – come colui che è esterno a determinati confini e popolo ostile, si accompagna ad avvenimenti in cui si consolidano le culture e si affermano determinate forme di potere. Questo processo avviene in Grecia nel VI secolo, ma secondo l'autrice anche in altre culture²⁴: “in both cases ethnic self- consciousness and xenophobia we-

22. “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.

23. M. Moggi ritiene che l'atteggiamento di superiorità dei Greci sia infatti antecedente rispetto alle opere di età classica. Cfr.: M. Moggi, “Straniero due volte: il barbaro e il mondo greco”, in M. Bettini (a cura di), *Lo straniero ovvero l'identità culturale a confronto*, Laterza, Bari, 1992, pp. 23-35.

24. Hall cita ad esempio l'impero egiziano o quello cinese: cfr. E. Hall, *Inventing the Barbarian*, cit. (pp. 60-61).

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

re radically heightened as a result both of a particular conflict with outside people, and of internal political centralization"²⁵.

Dello stesso parere appare anche E. Said, che sottolinea come l'identità umana sia un costrutto inventato, non stabile e soggetto a continue reinterpretazioni e come di conseguenza "lo sviluppo e la conservazione di ogni cultura richiedono l'esistenza di un alter ego diverso e in competizione"²⁶: l'autore individua, come abbiamo visto nel primo capitolo, i *Persiani* di Eschilo proprio come un'opera che segna un passaggio verso la formazione e il consolidamento di stereotipi che vedono i Greci/l'Occidente/la civiltà contrapposti a i barbari/l'Oriente/l'inciviltà.

A nostro parere, la tragedia di Eschilo presenta indubbiamente alcuni aspetti che depongono in quest'ultimo senso, anche se con sfumature complesse. Ricordiamo, per quanto concerne l'epoca precedente, come anche nei poemi omerici è presentato il conflitto fra Greci e Troiani (orientali), ma non appaiono in maniera evidente tratti culturali molto diversi fra i due popoli o marcati giudizi di inferiorità o superiorità. Per quanto concerne, ad esempio, la modalità di combattere, certamente sussistono delle differenze: i Troiani si radunano in modo scomposto e agitato, come "se tutta la terra fosse preda del fuoco" (*Iliade*, II, 780-785), marciano a combattono in maniera disordinata, con clangore, con grida e schiamazzi (III, 1-7), mentre i Greci sono silenziosi e ordinati, desiderano "in cuore aiutarsi l'un l'altro" (III, 9); in battaglia sono paragonati i primi alle pecore che belano facendo rumore in attesa della mungitura (IV, 433-438), i secondi all'onda del mare che compatta si frange contro la terra, mentre risplendono nelle loro armature e procedono taciti (IV, 422-432). I Troiani, quindi, sembrano caratterizzati da aspetti più scomposti e disorganizzati, mentre i Greci risultano eleganti e ordinati e rispondono a quel criterio di misura, ordine, che è al centro dell'etica e dell'estetica greca antica. Se però si analizzano gli episodi di duello individuale, ci si rende conto che sia gli eroi greci sia quelli troiani sono descritti sostanzialmente con ammirazione e sovente manifestano caratteri o atteggiamenti simili. Si veda, in proposito, solo a titolo di esempio, lo scontro fra Ettore e Aiace, che si conclude con un accordo cavalleresco fra i due, la consegna delle armi e la sospensione delle ostilità a causa delle tenebre (*Iliade*, VII, 200 e segg.): in questo caso, anzi, appare evidente una sorta di eguaglianza di valori e il richiamo a un codice cavalleresco al quale entrambi si mostrano attenti e consenzienti.

Questa sostanziale eguaglianza di valori è invece assente nella rappresentazione di Eschilo, che mostra a più riprese una differenza consistente

25. Ead., *ibidem*, p. 62.

26. E. Said, *Orientalismi*, cit., p. 329.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

nell'etica dei due popoli, con accentuazione di un'immagine di inferiorità e di tracotanza dei Persiani.

Un possibile riscontro su questi temi è rinvenibile anche nell'evoluzione di alcuni nuclei iconografici presenti nella ceramografia. F. Lassargue analizza, ad esempio, l'immagine dello straniero in alcuni vasi di epoca arcaica e di epoca classica rinvenendo delle differenze²⁷: i Pigmei raffigurati sul bordo inferiore del Vaso François, di epoca arcaica²⁸, sono raffigurati in parte con tratti che possono apparire parodistici (combattono montando caproni, muniti di bastoni e di fionde e in maniera scomposta), ma presentano anche un corpo esattamente identico a quello degli eroi greci, ad eccezione che per la misura: sono infatti disegnati con arti lunghi e affusolati, con corporatura elegante, come dei Greci in miniatura. In questa raffigurazione risalente all'epoca arcaica, quindi, non compaiono aspetti fisiognomici o fisici che siano caricaturali o esprimano inferiorità, quasi a richiamare l'atteggiamento presente anche nella descrizione omerica, che non connota i Pigmei né in positivo né in negativo. Il motivo delle geranomachia (combattimento fra gru e Pigmei) ha larga eco e fortuna nell'iconografia greca successiva, ma l'autrice sottolinea come i vasi risalenti all'epoca classica (contemporanea dunque a Eschilo), raffigurino i Pigmei non più come esseri umani semplicemente di taglia ridotta, ma come "barbari" caratterizzati da deformità, da atteggiamenti grotteschi e parodistici.

È possibile, dunque, rinvenire dei parallelismi fra l'evoluzione di queste raffigurazioni iconografiche e i cambiamenti presenti fra la descrizione dei nemici nei poemi omerici e quella presente nella tragedia di Eschilo: la comparsa stessa del termine "barbaro", prima inesistente, e il suo progressivo slittamento da un significato neutro e onomatopeico (balbettante) a uno etnico (gli stranieri, coloro che geograficamente, politicamente, culturalmente sono "altri") a uno etico (l'inferiorità morale), possono essere letti come la spia del formarsi di un immaginario ben preciso sull'"altro", immaginario che si consolida proprio in concomitanza con l'affermarsi del regime democratico e il definirsi dell'identità del "cittadino", attraverso il potente dispositivo formativo del teatro.

27. F. Lassargue, "L'immagine dello straniero ad Atene", in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia cultura arte società*, vol. 3, cit., pp. 937-958.

28. Il vaso François risale al 570 a.C.: questo cratere, celeberrimo, si presenta come ricchissimo di ornamenti con numerosi soggetti mitici ed eroici, a tal punto da essere definito una vera e propria "antologia mitica", riportante gli episodi più conosciuti e più significativi delle narrazioni mitiche greche (le nozze di Peleo e Teti, la caccia al cinghiale calidonio, Teseo e Arianna, la lotta di Teseo e Lapiti contro i Centauri, e così via). Sul piede del cratere è raffigurata la lotta dei Pigmei contro le gru: si tratta quindi di una collocazione marginale, lontana dai soggetti eroici, quasi a richiamare la lontananza geografica ove Omero aveva posto il popolo dei Pigmei (*Iliade*, III, 4-6).

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

4. *Esuli e aggressori nelle Supplici di Eschilo**

4.1. Esuli che giungono dal mare

“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...” (vv. 1-5)¹: 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 di nuovo 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 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 capitolo, 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 altre tematiche complesse (per esempio, la problematica della rappresentazione dei generi).

* Il capitolo riprende in parte i contenuti presenti nel saggio: “Esuli e aggressori che vengono dal mare: la costruzione dell'immagine dello straniero nelle *Supplici* di Eschilo”, in *El Futuro del Pasado*, n. 7, 2016, pp. ISSN 1989-9289; <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2016.007.001.xxx>.

1. Le citazioni presenti nel volume de *La Supplici* di Eschilo sono tratte da: Eschilo, *Tutte le tragedie*, trad. it. M. Centanni, Mondadori, Milano, 2007.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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»: ne *I Persiani*, come abbiamo visto, l'altro era il nemico o l'invasore, nelle *Supplici* l'altro si presenta come esule in cerca di riparo.

Le Danaidi protagoniste della tragedia 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 richiamava 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 sguardi². 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 inespiable, possibile agente di un contagio, ma al tempo stesso poteva essere accolto in nome della legge dell'ospitalità; l'ac-

2. Cfr. L. Faranda, *Le lacrime degli eroi*, cit.; F. Hartog, *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, cit.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

coglimento 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, potranno 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 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 variegata³, 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"⁴, come appare da alcuni passi: "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" (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

3. 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.

4. F. Hartog, *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, cit., p. 43.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

canto, la descrizione dell'Egitto all'interno delle *Storie* erodotee appare fin da subito come una sorta di racconto 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 invertiti rispetto alla cultura greca percepita come "normale"⁵. 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), come abbiamo visto nel primo capitolo. È da rilevare, infine, come sempre l'Egitto comparirà addirittura come sfondo scenografico all'interno del quale è ambientato 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.

4.2. 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

5. "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 ..." (*Storie*, II, 34).

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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)⁶ e infine ricordano la loro discendenza divina, evocando per cenni la storia 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 presente nelle prime scene dell'*Agamennone*, 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'Athos 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 Egiplanto, 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

6. Nella cultura omerica, la pelle scura non era sinonimo di appartenenza a popoli "inferiori" culturalmente: si vedano, ad esempio, le descrizioni dei Pigmei o degli Etiopi, percepiti come lontani e differenti, ma non incivili (*Iliade*, I, 423-424 o XXIII, 206-207; *Odissea*, I, 22-25).

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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, Cimмери (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)⁷. 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:

Siamo tornate sulle orme antiche, agli aperti prati fioriti di nostra madre, al pascolo della giovenca da cui Io, travolta dall'estro fuggiva [...] e si lancia in terra d'Asia attraverso i pascoli della Frigia, e giunge alla città dei Misi, Teutrante, e alle valli di Lidia, e su oltre i monti, in Cilicia e in Panfilia, arriva ai fiumi perenni, terra fertile e ricca... (vv. 538-542; 547-554).

7. Un'ampia e puntuale 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.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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 depresso 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 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 classificazio-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ne 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.

4.3. I migranti diventano barbari

“Da dove mai viene questa gente non greca, che si ammanta 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, come abbiamo visto, era apparso sulla scena e nella letteratura antica proprio con Eschilo. Il termine è ripreso anche in alcuni passi cruciali dell'*Agamennone* di Eschilo, rappresentata cinque anni dopo. 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 una femmina, e non rivolgerti a me come se fossi un barbaro...” (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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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 status di "incivile" e confusione di ruoli di genere, arroganza, incapacità di ragionare e valutare. Proprio in questa occasione Pelasgo definisce il suo interlocutore *xenos*, straniero, utilizzando curiosamente il 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 (vv. 74-75; 79-82), che collocava 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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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*”⁸. È 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 spettatore 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.

4.4. 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. È 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, monocratico: “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

8. A. Momigliano, *Saggezza straniera*, cit., p. 134.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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 democrazia⁹. 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 enfatizzato dal narratore, per conferire validità alla proposta di accoglienza delle esuli. È 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

9. 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.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

popolare sia stata anche causata dall'intervento divino (v. 624): Zeus ha ispirato coloro che dovevano decidere e attribuisce così alla decisione stessa un alone di sacralità.

È 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 riprende la soluzione narrativa e retorica già utilizzata da Eschilo nei *Persiani*: basti pensare a questo proposito al dialogo fra la Regina e il coro, dialogo all'interno del quale i Greci, descritti attraverso lo sguardo degli stranieri e dei nemici per antonomasia, sono collocati in una sfera di implicita superiorità etica; o ancora, alla narrazione del nunzio relativa alla disfatta persiana. 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!" (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 dal tragediografo greco per narrare i Greci, 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 ricchez-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

za [...] 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 [...] Quel giorno (Platea) dando splendida conclusione alle loro imprese precedenti, assicurarono saldamente la libertà all'Europa (§ 33; 41; 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.

4.5. 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 manifesta dal tema del miasma, del contagio, che attraversa tutto 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 dalle 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 vorrà contrastarli? Dovrai difenderti secondo le leggi della tua patria e dimostrare che non hanno su di te alcuna fondata

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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”¹⁰.

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 sacrilegio¹¹; 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

10. M. Centanni, Commento, in Eschilo, *Le tragedie*, cit., p. 857.

11. Aristotele nella *Costituzione degli Ateniesi* (§ 1-2) indica la nascita del regime democratico proprio a partire da questo episodio sacrilego mai dimenticato.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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.

4.6. 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 rileva nel coro dei *Persiani* o 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, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Nel settembre 2009, l'opera di Eschilo è stata riportata in scena, al teatro di Siracusa e poi a Parigi, con il titolo di *Supplici a Portopalo*, dal regista Gabriele Vacis, con un testo interpolato da cunti siciliani (interpretati da Vincenzo Pirrotta) e dai racconti di alcuni superstiti del tragico naufragio di migranti avvenuto al largo di Portopalo nel dicembre 2006; durante la rappresentazione siciliana, è avvenuto uno sbarco di profughi provenienti dal Nord Africa, che ha creato una vera e propria irruzione della realtà nella finzione teatrale. Il regista ha sottolineato in quell'occasione e nelle interviste successive l'urgenza e la necessità di portare in scena parole che appartengono alla nostra tradizione, anche se di un passato lontano, ma che restano fondamentali per permetterci di raccontare, a noi e agli altri, la contemporaneità, e per poterci condurre in un cammino di progressiva consapevolezza all'interno di uno sfondo magmatico e inquietante.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

5. *Incertezze e interrogativi su esuli e barbari negli Eraclidi di Euripide*

5.1. Apparenze greche, gesti barbari

“L'abito è greco, e la foggia; ma gli atti sono quelli di un barbaro. Veniamo a te: tu devi dirmi, senza indugio, da che paese sei venuto qua” (vv. 130-133)¹: con queste parole, negli *Eraclidi* di Euripide, il re ateniese Demofonte si rivolge all'araldo di Argo, giunto per reclamare Iolao e i figli di Eracle, condannati a morte. La tragedia, pur con qualche incertezza dovuta allo stato in cui ci è pervenuta², è databile agli anni 430-427 a.C. e appartiene al gruppo di opere indicato dagli studiosi contemporanei come “political plays”. La vicenda narra dell'arrivo fortunoso presso Atene da parte dei giovani figli di Eracle, accompagnati dall'anziano Iolao e dalla nonna, Alcmena: dopo essere, infatti, stati scacciati da molte città, essi fuggono da Argo, dove sono stati condannati a morte. Chiedono quindi ospitalità a Demofonte, figlio di Teseo e sovrano di Atene, ma quest'ultimo si troverà ad affrontare le truppe argive guidate da Euristeo, che reclamano i fuggitivi in nome delle leggi della loro città.

Appare subito evidente come l'opera riprenda scopertamente alcuni nuclei tematici portati in scena decenni prima da Eschilo, e li risemantizzi piegandoli ad interrogativi e significati molto profondi che Euripide vuole proporre al suo pubblico: questi temi erano già stati riproposti in parte in opere più o meno coeve, quali *Medea* o *Andromaca*, che pongono sulla scena due protagoniste “barbare” dentro la *polis* greca, l'una fuggitiva vo-

1. Le citazioni della tragedia *Eraclidi* presenti nel volume sono tratte da: Euripide, *Le tragedie*, voll. I-III, trad. it. F.M. Pontani, Mondadori, Milano, 2007.

2. Lo stato del testo ha posto notevoli problemi filologici, non di autenticità, ma di incompletezza, data la brevità insolita dell'opera, e di interpolazioni.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

lontana ma anche ingannata, l'altra deportata in schiavitù³. Siamo negli anni dell'inizio della guerra del Peloponneso e delle prime invasioni da parte di Sparta nei territori ateniesi, della maggiore affermazione del carisma politico di Pericle, ma anche della sua improvvisa morte e di una conseguente situazione di confusione politica e sociale, che ancora non è precipitata, come accadrà negli anni immediatamente successivi, ma già mostra alcune difficoltà della democrazia ateniese.

La cultura ateniese, descritta in termini encomiastici nella celebre orazione funebre pronunciata da Pericle nel 430 a.C.⁴, ha conosciuto il suo massimo fulgore artistico ed intellettuale, ma è già stata attraversata, e in quegli anni è ancora segnata, anche da fenomeni critici e di rottura, quali la predicazione dei sofisti e quella di Socrate: questi ultimi, ponendo in rilievo per la prima volta in maniera esplicita sulla scena pubblica le problematiche connesse con l'educazione e con la trasmissione intergenerazionale, di fatto hanno sollevato e sollevano ampi interrogativi legati all'identità del cittadino, alle coordinate etiche e formative che la possono definire, e di conseguenza anche all'identità dell'altro (straniero, barbaro, ospite). Come vedremo, le certezze, che riguardo a questi temi, aveva cercato di proporre Eschilo, con un'operazione di ordine rispetto ad alcuni assi definitivi (greco/barbaro; maschile/femminile), sono state e sono messe in discussione con esiti a volte aporetici o contraddittori.

In questo clima, Euripide sceglie di mettere in scena dei supplici, come già aveva fatto Eschilo, ma in questo caso si tratta di figli di un eroe greco: gli stranieri, dunque, che chiedono ospitalità non sono giunti da lontano, ma dalle altre città greche, così come gli aggressori che li inseguono sono anch'essi provenienti da una delle *poleis* storicamente più importanti della Grecia, Argo⁵.

Questo mutamento di prospettiva è veicolato in modo molto intenso dalla ripresa puntuale di alcuni nuclei semantici e moduli descrittivi: le Danadi di Eschilo si presentavano al pubblico, fin dall'esordio, come di

3. Le due opere citate sono estremamente ricche di tematiche molto complesse, testimoniate dall'abbondante letteratura critica e di commento che fin dall'antichità è fiorita attorno a queste e dalle numerose rivisitazioni che nella nostra storia culturale hanno interessato la figura di Medea. In queste sedi, tali opere sono prese in considerazione solo alla luce di un particolare nucleo tematico, che è quello relativo alla definizione dell'identità del cittadino e dello straniero, che è oggetto di riflessione di questo saggio.

4. Cfr. Tucidide, *Storie*, II, 38 e segg.

5. L'appartenenza ad Argo di alcuni personaggi chiave dell'opera è legata a molteplici motivazioni, fra cui certamente anche alcuni richiami ad un'eventuale alleanza militare con questa città, o quanto meno a una richiesta di neutralità da parte di Atene all'interno delle vicende della guerra del Peloponneso. Come sempre, la lettura di una tragedia può essere condotta solo su una pluralità di piani molto complessa, ma le finalità del presente contributo costringono a considerare solo alcuni aspetti.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

pelle scura, avvolte nelle tuniche di lino, con tratti del volto segnati dal sole, tanto che il re ateniese Pelasgo poteva immediatamente definirle come straniere, provenienti da lontano e farsi portavoce della percezione di questa abbagliante diversità: "Da dove mai viene questa gente non greca, che si ammanta di pepi barbari e di turbanti? A chi sto parlando? Non sono certo vesti di donne dell'Argolide, né di qualsiasi altra greca contrada!" (vv. 234-237). Al contrario, gli Eraclidi che nella tragedia di Euripide fuggono ad Atene non mostrano alcun segno, nella foggia degli abiti o nella loro fisicità, di un'estraneità; piuttosto, questa estraneità è percepita da Demofonte quando osserva l'araldo proveniente da Argo, del quale sottolinea l'incongruenza: un uomo con abiti greci, ma con atti "barbari". Questo inizio scardina in maniera esplicita le certezze che Eschilo aveva proposto, interrogando il pubblico su cosa possa essere definito greco e cosa barbaro, sul fatto che alcuni gesti o comportamenti "barbari" possono caratterizzare, in determinate situazioni o contesti, anche chi è greco.

Il tema è portato in scena e attraversa, con aporie e contraddizioni, tutta l'opera, e richiama anche sul piano della terminologia utilizzata dal drammaturgo, tutto il percorso di riflessione sulla definizione di sé e dell'altro che, iniziato proprio con Eschilo, aveva ormai conosciuto un dibattito molto ampio e molto diffuso in quegli anni, in prima battuta evidente soprattutto nei testi degli storici.

Euripide problematizza infatti la connessione fra abbigliamento, usi e atti in un momento in cui ad Atene era ormai conosciuta l'opera di Erodoto, che proprio sullo studio degli usi e costumi dei diversi popoli aveva proposto un affascinante e complesso tentativo di definizione e di catalogazione. Come è noto, lo storico aveva utilizzato proprio il tema del viaggio, presente nella cultura greca antica come tema fondativo, per condurre un percorso di scoperta dell'altro, e di conseguente definizione anche di sé, come appare evidente fin dall'*incipit* della sua opera:

Questa è l'esposizione della ricerca di Erodoto di Alicarnasso, affinché le azioni degli uomini non vadano perdute con il tempo, e le imprese grandi e meravigliose, compiute sia dai Greci sia dai Barbari, non rimangano prive di fama; e in particolare, i motivi per i quali combatterono gli uni contro gli altri (I, 1).

A partire da questa bipartizione Greci/barbari, Erodoto fonda la storia, ovvero la scienza del passato e la ricostruzione del tempo, esplorando lo spazio⁶, e propone una catalogazione dei popoli non greci, elaborando

6. La connessione fra esplorazione del tempo ed esplorazione dello spazio resta come modello anche per la storiografia successiva, perfino quando questa assume coloriture parodistiche: la *Storia vera* di Luciano, ad esempio, è ricalcata sul racconto di Ulisse e sul

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

una sistematica griglia di analisi, secondo alcune precise coordinate (rapporti familiari, regole matrimoniali, usi e costumi connessi alla morte e alla sepoltura). In questa opera di catalogazione, che potrebbe ricordare il tentativo ordinatore compiuto da Eschilo qualche decennio prima, in realtà Erodoto, pur mostrando un atteggiamento di ammirazione e di devozione nei confronti della cultura ateniese, assume sovente uno sguardo etnografico di curiosità e di apertura nei confronti dell'altro. È vero che in molti casi riesce implicitamente e abilmente a descrivere i popoli stranieri attraverso l'assunzione di una posizione apparentemente neutra, ma in realtà di superiorità⁷, ma è altrettanto vero che in altri casi lascia aperti interrogativi o mostra differenti modalità di porsi in relazione con i popoli stranieri⁸. Certamente, a questo proposito, risulta significativa la posizione espressa riguardo all'Egitto, alla sua storia e alla sua cultura, alle quali lo storico dedica un intero libro: l'Egitto è descritto come terra antica, culla di una civiltà affascinante e molto precedente a quella greca, e dalla quale derivano credenze religiose, riti, misteri⁹. La narrazione, come ricorda F. Hartog, "non significa né semplice imitazione né dipendenza dagli Egizi: ancor meno superiorità di questi ultimi. Esiste, al contrario, una netta distanza culturale rivelata da diversi indizi, soprattutto attraverso il trattamento dell'informazione"¹⁰; resta, però, un atteggiamento di curiosità, di attenzione e di apertura nei confronti di quanto proviene da questa terra straniera, come già abbiamo rilevato nel capitolo 3 del presente volume. Questa operazione di catalogazione, dunque, ha come esito, da un lato, una descrizione dei popoli altri, a cominciare dall'aspetto fisico e dall'abbigliamento, per passare attraverso usi e costumi, ma dall'altro lato, un implicito smascheramento di quanto, al di là dell'apparenza, vi possano essere punti di contatto, scambi, similitudini, e di quanto non sia facile né scontato assumere una posizione classificatoria.

È evidente che questi esiti mostrano come l'opera di Erodoto risenta ormai di ampie sollecitazioni culturali del suo tempo e ne sia la cartina

tema veridicità/viaggi/storia. Si veda, a questo proposito: N. Loraux, C. Mirailles (a cura di), *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*, BÉLIN, Paris, 1998.

7. Si veda, a questo proposito, F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote. essai sur la représentation de l'autre*, cit.

8. È possibile osservare quest'ultimo atteggiamento ad esempio quando Erodoto delinea i rapporti fra popoli come complessi e variegati scambi culturali: i Lidi sono indicati dallo storico come inventori dei giochi (*Storie*, I), o i Cari come creatori di importanti invenzioni militari (I, 171), e così via.

9. Nel secondo libro delle *Storie*, dedicato all'Egitto, Erodoto giunge a delineare un contatto non sporadico e molto fecondo fra Egiziani, Fenici, Greci, riguardo alle narrazioni mitiche relative al dio/semidio Eracle e alle pratiche culturali. La spiegazione proposta, fra l'altro, mostra un vivace scambio di migrazioni fra Pelasgi, Greci, Fenici, Libici, Egiziani.

10. F. Hartog, *Memoria di Ulisse*, cit., p. 68.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

al tornasole: nel momento in cui sul piano politico e legislativo era stato definito il cittadino, la storiografia, la filosofia e la letteratura coglievano e mettevano in luce invece le perplessità e le crepe di questa definizione.

Euripide, a questo proposito, portando in scena gli *Eraclidi*, con un conflitto fra supplici, ospiti, aggressori accomunati dall'*ethnos* greco, ma differenziati nei loro comportamenti e valori, giunge a radicalizzare gli interrogativi, mostrando dei Greci che sembrano commettere "atti barbari". Il coro di ateniesi, fin dal suo ingresso, dopo aver interrogato i supplici, ricorda all'araldo di Argo che è giunto a catturarli:

Straniero (*Xene*), è giusto rispettare i supplici e non forzarli ad andare via (*biao*) dai templi degli dei: Dike, l'augusta dea, non lo permetterà [...] Un'empietà (*atheon*) sarà non ascoltare più preci di supplici (vv. 101-104).

Il coro apostrofa come "straniero" l'araldo, pur se appartenente ad una città greca, e gli intima di rispettare dei valori stabiliti da *Dike* (la Giustizia come diritto formulare, diritto discusso e stabilito¹¹) e di non commettere azioni caratterizzate da *bia*, che è la forza brutale, senza giustificazione; l'atto di strapparli dall'altare, infatti sarebbe *atheon*, ovvero una violazione anche di un diritto divino: colui che proviene da Argo, dunque, si qualifica come incivile rispetto alla legge e come connesso alla sfera della violenza cieca¹²: il drammaturgo, mostra, in questo modo, una prospettiva differente da quella proposta da Eschilo, mettendo in rilievo quanto i supplici siano inseguiti da un aggressore greco, che però è caratterizzato da atti di prevaricazione e di empietà. L'immagine percorre tutta l'opera, con insistenza sul nucleo semantico della violenza e dell'ingiustizia:

Giunto sei qua (questa città non è inferiore ad Argo) e quei supplici erranti qua venuti tu strappi a me, tu che sei straniero, senza cedere punto ai re, senza addurre motivi che siano giusti: ma questo, chi l'approverà, se ha senno? (vv. 362-370).

La linea di demarcazione fra esseri umani, dunque, sembra non possa coincidere con l'appartenenza ad un *genos* o ad un *ethnos*, ma piuttosto

11. Sul tema dell'intreccio e a volte della contrapposizione fra *Dike* e *Themis*, si veda: É. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. I (Economia, parentela, società) e vol. II (Potere, diritto, religione), cit.

12. *Bia* è il termine che designa la brutalità: non a caso, nella tragedia di Eschilo, *Prometeo incatenato*, appare come personaggio iniziale, accanto a *Kratos* (potere), ma è muta, non ha neppure capacità o volontà di parlare; non richiama, quindi una violenza connessa al duello o a una situazione di scontro, ma piuttosto la prepotenza efferata e non giustificata. Per un'analisi più dettagliata della figura di *bia* e del significato del termine, si veda: G. Bordignon, "Personificazioni di concetti astratti nelle rappresentazioni teatrali e nelle raffigurazioni vascolari: alcuni esempi", in Aa.Vv., *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Guaraldi/Engramma, Rimini, pp. 163-173.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

sto debba essere connessa a una sfera di valori che ispirano le relazioni umane.

Questo tema era già stato accennato da Euripide in due precedenti opere: in *Alcesti*, dramma satiresco rappresentato nel 438 a.C. e in *Andromaca* (492-425 a.C.). Nella prima, il re Admeto è salvato dalla morte grazie al sacrificio volontario della moglie, Alcesti, straniera, dopo che gli anziani genitori di lui si erano rifiutati di sacrificarsi. La donna, definita dallo stesso protagonista "estranea", perché non legata da consanguineità, si offre dimostrando la superiorità del legame matrimoniale rispetto a quello del *genos*. I personaggi vengono così collocati su un asse ideale che li divide fra coloro che, di fronte all'estraneità radicale della morte, donano (*didonai*), come Alcesti, pur straniera, e coloro che tradiscono (*prodidonai*), come gli anziani genitori, pur legati dal vincolo di sangue¹³: il valore del dono è dunque svincolato dall'appartenenza familiare e sociale.

Il tema è ripreso in maniera molto più scoperta e schierata nell'*Andromaca*, che porta in scena la vicenda della giovane donna troiana ormai in stato di schiavitù presso la reggia di Neottolemo, con il quale ha avuto un figlio. La tragedia si apre sullo scontro fra Ermione, moglie sterile di Neottolemo, e Andromaca stessa, inseguita per essere uccisa con il piccolo. Complice della giovane regina appare il padre Menelao, cinico, opportunisto e privo di scrupoli, cui si contrappone con vigore invece l'anziano Peleo, che intende salvare la schiava e il bambino in nome del rispetto dei supplici. Nel duro confronto fra i due uomini, il vecchio Peleo accusa Menelao di viltà, ricordandogli di non essersi mai impegnato nei combattimenti, ma di essersi gloriato della vittoria, e gli rimprovera di avere ordito un piano assassino vergognoso: del resto il coro di donne, angosciate per la sorte di Andromaca e del figlioletto, avevano definito questo progetto come *dusphronos eridos*-truce follia (v. 490) e come delitto *atheos, anomos, akharis*, empio, illegittimo, orribile (v. 491). Menelao, dunque, che costituisce uno degli eroi greci più celebri, appare personaggio connotato da atti barbari, empi e violenti, all'interno di una rilettura sconcertante delle vicende della guerra di Troia, vicende che costituivano un esempio paradigmatico di contrapposizione fra Greci e barbari/Troiani nell'educazione tradizionale antica¹⁴.

13. Il dramma è giocato tutto sul tema della *xenia*, intesa sia come estraneità rispetto ai legami di sangue (Alcesti), sia come patto di ospitalità: l'azione si dipana infatti a partire da un antefatto che vedeva Admeto legato da un patto di ospitalità ad Apollo; il re sarà salvato, oltre che dal sacrificio della moglie, anche dall'intervento di Eracle, ospite apparentemente rozzo, ma generoso. Cfr. G. Pace, "Alcesti, la migliore delle madri, fra Hestia e Admeto", in *Paideia*, 61, 2006, pp. 365-387.

14. Cfr. M. Centanni, "Andromaca di Euripide. Contesto storico della composizione, struttura drammaturgica, caratteri dei personaggi", in *Aion. Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"*, 33, 2011, pp. 39-58.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

A questo ribaltamento, che solleva interrogativi su quanto gli esseri umani non possano essere definiti dall'appartenenza etnica, ma dai valori cui si ispirano, si aggiunge nell'opera una considerazione molto radicale che Euripide propone riguardo al tema dei figli legittimi: l'anziano Peleo, infatti, difendendo Andromaca e il figlioletto, lascia intravedere la possibilità che quest'ultimo, pur discendente da una schiava "barbara", possa un giorno regnare, divenendo erede: "Spesso l'arida terra produce più di quella grassa, e i figli spuri battono i legittimi" (vv. 636-638). La frase, che suscita lo scandalo e l'ira di Menelao, allude al dibattito contemporaneo al poeta su *nothoi/gnesioi* (bastardi/legittimi): come è noto, nel 451 a.C., Pericle aveva infatti fatto approvare una legge che attribuiva la cittadinanza solo a coloro che avevano padre e madre ateniesi, affermando così un'interpretazione molto ristretta dello *ius sanguinis*¹⁵. Nella tragedia, appare invece chiaro come Euripide problematizzi questa definizione di cittadino e sposti il tema da un piano politico ad un piano etico: in questo senso, si può rilevare come la riflessione culturale (presente nei testi letterari, storici e filosofici) fosse decisamente slittata "in avanti" rispetto alle soluzioni politiche.

Con gli *Eraclidi* il drammaturgo raccoglie le sollecitazioni che già aveva in parte messo in luce nelle tragedie precedenti e porta a compimento una riflessione sulle identità e le appartenenze, scardinando la popolarità greco/barbaro e interrogando il suo pubblico su quanto possa o meno accomunare o distinguere gli esseri umani e su quanto anche all'interno di una cultura che si autorappresenta come "matura" possano manifestarsi i germi della barbarie, intesa a questo punto non come definizione etnica, ma come definizione etica. Queste considerazioni fanno da filo conduttore in tutto il dialogo serrato iniziale fra coro ateniese e araldo argivo, fino all'arrivo del re Demofonte, al quale il coro ricorda: "Costui, cercando di strapparli a forza all'ara, ha suscitato un grido, ha fatto vacillare le gambe di quel vecchio, sì da spremermi lacrime di pena" (vv. 127-130).

La descrizione fa leva di nuovo sull'immagine di forza bruta e ingiustificata e anche sull'insistenza della violenza nei confronti di persone inermi e deboli; il coro, oltre a denunciarlo sul piano dell'argomentazione legata al diritto, si esprime anche sul piano della partecipazione emotiva: il dialogo conferma, dunque, di fronte agli spettatori, quanto l'araldo, seppure greco, commetta atti ingiustificabili ed esplicita gli interrogativi profondi del drammaturgo rispetto a questo tema.

15. Aristotele nella *Costituzione degli Ateniesi* (§ 26-27) sottolinea questo momento come cruciale, ricordando che Pericle ha solidificato il regime democratico costruendo la definizione del cittadino proprio sulla contrapposizione Ateniesi/meteci.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Si tratta di considerazioni che ormai erano presenti nel dibattito culturale ateniese anche in maniera esplicita e radicale, come appare evidente dal frammento del sofista Antifonte:

noi rispettiamo e veneriamo – scrive Antifonte – chi è di nobile origine, ma chi è di natali oscuri, né lo rispettiamo, né lo onoriamo. In questo, ci comportiamo gli uni verso gli altri da barbari, poiché di natura siamo assolutamente uguali, sia Greci che barbari. Basta osservare le necessità naturali proprie di tutti gli uomini... nessuno di noi può esser definito né come barbaro né come greco. Tutti infatti respiriamo l'aria con la bocca e con le narici...¹⁶

5.2. Le leggi e l'educazione davanti alla barbarie

“Non puoi strappare dagli altari gli ospiti se rispetti la nostra libertà” (vv. 113-114). Con questa frase il coro dei cittadini ateniesi ammonisce l'araldo argivo intimandogli di non aggredire gli Eraclidi supplici in nome del diritto degli ospiti e riconnette il tema della giustizia con quello della libertà e del regime politico: questo diritto è reso anche visivamente molto icastico dalla gestualità degli esuli, che sono in scena abbracciati all'altare e mostrano corone, (con un'immagine che ha frequente eco sull'iconografia vascolare), e che continuano ad autodefinirsi come perseguitati, come appare, in un altro passo, dalle parole di Iolao: “Figli, noi siamo come i naviganti che, scampando alla furia d'uragani, hanno già preso terra, e poi dal lido sono buttati in mare un'altra volta dai venti” (vv. 427-430). Poco dopo, l'arrivo dello sbalordito Demofonte spinge l'araldo a rispondere con modi molto assertivi, invocando le leggi della sua città:

Argivo sono e argivi vengo a prendere: costoro, che ritengo fuggiaschi dal paese dalle cui leggi sono condannati a morte. Siamo cittadini d'uno stato sovrano ed è nostro diritto l'eseguire da noi contro di noi stessi le sentenze. A parecchi focolari sono andati (*Estias*). La cosa è stata messa appunto in questi termini, nessuno ha voluto attirarsi guai (vv. 139-146).

Come già era accaduto nelle *Supplici* di Eschilo, la richiesta d'asilo da parte di supplici porta ad un inevitabile conflitto sul piano del diritto: nei due autori, però, il tema si connette a interrogativi diversi presenti nella cultura del tempo. In Euripide è possibile rinvenire un'eco molto esplicita del dibattito coevo sul tema del diritto e di una prospettiva che interrogava

16. Antifonte sofista, *Frammento B papir Oxyrh. XI*, n. 1364, trad. it. a cura di M. Timpanaro Cardini, in *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, vol. II, Laterza, Roma-Bari, 2002.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

profondamente i fondamenti dei diversi usi, costumi, diritti dei popoli: in questa prospettiva si poneva del resto anche il movimento della prima sofisticata, giungendo in taluni casi all'affermazione di un marcato relativismo. Anche rispetto a questo, una traccia molto significativa era già presente in Erodoto, in occasione della narrazione delle imprese del re persiano Cambise e dei suoi atti di empietà e di scherno nei confronti dei culti dei popoli incontrati:

Per me è del tutto evidente che Cambise divenne preda di una violenta follia: altrimenti non si sarebbe messo a schernire le cose sacre e le tradizioni. Infatti se si proponesse a tutti gli uomini di scegliere, tra tutte, le usanze migliori, ciascuno dopo un'attenta riflessione indicherebbe le proprie; a tal punto ognuno è convinto che i propri costumi siano di gran lunga i migliori. Perciò non è naturale, tranne che per un pazzo, prendersi gioco di cose simili. Che tutti gli uomini la pensino così riguardo alle tradizioni lo si può ricavare da molte prove e in particolare dalla seguente. Dario, durante il suo regno, mandò a chiamare i Greci che vivevano alla sua corte e domandò loro a che prezzo sarebbero stati disposti a cibarsi dei loro padri morti: ed essi risposero che non lo avrebbero fatto a nessuno prezzo. In seguito Dario convocò gli indiani Callati, i quali mangiano i propri genitori, e in presenza dei Greci (che grazie ad un interprete potevano capire quanto si diceva), chiese loro a che prezzo avrebbero accettato di bruciare i loro padri morti: ed essi con alte grida lo esortarono a non proferire empietà. Tanto potenti sono le usanze (III, 38, 1-4).

È evidente da questo passo come la riflessione storiografica, con l'acquisizione di un sguardo etnografico, aveva mostrato le differenze fra i popoli in fatto di norme: queste considerazioni avevano inevitabilmente eroso la certezza nelle leggi intese come connesse con un orizzonte divino e ne avevano reso evidente l'arbitrarietà e la convenzionalità. La constatazione del relativismo della legge portava con sé il tema del relativismo dei valori: nella tragedia euripidea, esso è declinato dal drammaturgo come necessità di trovare un valore (la tutela dei richiedenti asilo) che superi le differenti legislazioni, come ricorda il vecchio ma vigoroso Iolao rivolto al meditabondo re Demofonte:

Sarebbe un'onta che di questi guai ti lavassi le mani e consentissi che questi consanguinei erranti supplici – guardali, dunque, guardali – ti fossero, ahimè strappati in malo modo, a forza (vv. 221-224).

È da sottolineare come, nella cultura del tempo, questo tema fosse fortemente connesso con quello educativo, come già accennato: esso era stato, infatti, sollevato proprio dai “nuovi maestri”, i sofisti, che da un lato avevano messo in luce la valenza educativa delle leggi, dall'altro ne ave-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

vano smascherato il relativismo, fino a giungere, in taluni casi, a posizioni molto radicali. A questo proposito, resta significativo il dialogo contenuto nel *Protagora*, nel quale il co-protagonista, dopo aver descritto con tratti affascinanti l'itinerario formativo dei bambini, in famiglia e nella scuola, ricorda la funzione educativa delle leggi della città e ingaggia un'accesa discussione con Socrate sulla definizione della virtù e sulla sua insegnabilità alle nuove generazioni, discussione che si conclude aporeticamente.

Nella tragedia di Euripide, Demofonte risolve il problema del conflitto fra diritto positivo e diritto sovranazionale ricorrendo al valore della democrazia, dopo aver meditato seguendo, come afferma, i tre principi della devozione, della parentela, della vergogna (vv. 236-242) e dopo aver ascoltato Iolao che gli ricorda:

Sire, nel tuo paese c'è una prassi, per cui m'è dato parlare e ascoltare, e prima di un dibattito nessuno mi caccerà come è accaduto altrove. Noi non abbiamo nulla da spartire con quest'uomo (l'araldo), se nulla più in comune, visti i decreti, ci resta con Argo: andiamo in bando dalla patria e dunque con che diritto può portarci via, come se ancora fossimo gli stessi Micenei che ci cacciarono? Stranieri siamo. O credete forse giusto che chi sia cacciato in esilio da Argo vada in esilio dall'intera Grecia? Da Atene no di certo. Questa non è Trachis né un villaggio dell'Acacia, da cui senza diritti, facendo pompa del nome di Argo, come tu fai, cacciasti via costoro che pure erano supplici agli altari... (vv. 181-196).

Il discorso dell'anziano esule presenta Atene come terra ove regna l'*isegoria* e la *parresia*, ovvero la possibilità per chiunque di prendere la parola e il diritto di essere ascoltato, con richiamo a quanto il coro aveva pronunciato poco prima nei confronti dell'araldo aggressore. Atene, dunque, e le consuetudini ateniesi vengono definite come caratterizzate dal riconoscimento della possibilità di parola e la prassi democratica viene dal drammaturgo trasferita anacronisticamente ai tempi mitici ed eroici, con una collocazione irrealistica e idealizzata nel passato. Atene, nel discorso di Iolao, è contrapposta ad altri luoghi, non rispettosi dei diritti e di valori riconosciuti, luoghi che incarnano la contrapposizione fra un mondo non civilizzato, privo di regole, selvaggio, e la civiltà. Questa immagine di Atene come fondata sulla libertà di parola e della democrazia come valore che può definire la linea di demarcazione rispetto alla "barbarie" (intesa qui ormai in senso etico), è evidente anche nel nome del re protagonista, Demofonte (colui che porta la luce del popolo) e nel fatto che egli si muove sulla scena più con atti e gesti di magistrato o di sacerdote che di sovrano.

Il re rimarca la connessione fra democrazia e rispetto di valori contrapposta alla barbarie (intesa non come appartenenza etnica, ma come prevaricazione, mancato rispetto di valori), anche nel suo apostrofare duramente l'araldo: "qui non siamo tra i barbari, e il potere assoluto non è" (v. 424)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

una frase che ritroviamo anche in un'altra tragedia euripidea di qualche anno successiva, *Le Supplici*¹⁷, quando Teseo, re ateniese, ricorda che sta per intraprendere una battaglia per rispettare il diritto di sepoltura.

Il drammaturgo, dunque, dopo aver scardinato l'opposizione greco/barbaro, facendo slittare il significato di quest'ultimo termine dall'ambito dell'appartenenza etnica all'ambito dell'etica, indica come valori che possono fondare una comunità civile le leggi democratiche, intese come norme che tutelano la libertà di parola. Appare molto significativo che questa posizione ideologica sia espressa da Euripide proprio nei primi anni della guerra del Peloponneso, quando Atene cominciava ad essere colpita dagli attacchi dei nemici, in particolare spartani, e quando, dopo la morte improvvisa di Pericle, il regime politico cominciava a mostrare invece le sue debolezze e lacune, in preda alle mire di demagoghi come Cleone. La descrizione che di Atene Euripide mostra, dunque, e la fiducia nella democrazia come baluardo nei confronti della "barbarie", possono essere lette anche come presentazione di un'Atene ideale, alla quale l'Atene reale dovrebbe ispirarsi, e dalla quale però è ormai distante. In questa cornice, la definizione di cittadino idealmente si fonda sulla capacità di esercitare il diritto di parola consapevolmente e con rispetto dell'altro e la definizione di barbaro si costruisce sull'immagine di assenza di rispetto e di diritto.

Questa fiducia, pur se ideale, che Euripide esprime sembra corrispondere alla posizione socratica di fiducia nelle leggi intese come elaborazione di una cultura matura e come forma di garanzia per i cittadini: il drammaturgo, in questa fase della sua produzione, assume quindi una posizione che appare preoccupata, ma con un margine di speranza rispetto alla possibilità di contrastare e contenere gli eventuali germi di quella "barbarie" che può nascondersi in qualsiasi cultura. Come l'idea socratica di educare i futuri cittadini ai valori della consapevolezza critica e della partecipazione, del dialogo e del rispetto, poteva contrastare il relativismo radicale proposto dai sofisti, così il messaggio che Euripide consegna al suo pubblico è di richiamo ai valori della *parrhesia* e dell'*isegoria* come fondanti la comunità cittadina e come possibili vie per evitare che la democrazia sia inghiottita dal caos e dalla "barbarie".

La conclusione della tragedia costituisce un esodo particolarmente imprevisto e spiazzante, a tal punto da aver suscitato un dibattito molto intenso da parte dei commentatori: dopo la vittoria degli Ateniesi sugli Argivi, i servi conducono prigioniero in catene Euristeo al cospetto di Alcmena. L'anziana donna, prima supplice e inerme, inveisce contro il nemico, che

17. Teseo, re ateniese, risponde al nemico tebano: "La città non è retta da uno solo: è libera. Da noi governa il popolo, con un turno di cariche annuali, senza mai dare al censo i privilegi: parità di diritti anche per i poveri" (*Supplici*, vv. 404-408).

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

però ora si trova in condizioni di impotenza. Alcmena, oltre a rivolgersi a lui con disprezzo e con atteggiamento aggressivo, decide di vendicarsi uccidendolo:

Questa città mi è cara, non c'è dubbio. Ma costui, dal momento che è caduto nelle mie mani, non c'è uomo al mondo che riuscirà a strapparmelo. Perciò, dica chi vuole che sono una furia, che varco il segno posto ad una donna: quest'azione, comunque, io la farò (vv. 975-980).

Di fronte a questi propositi omicidi, il servo ateniese ricorda alla donna che le leggi della città vietano l'uccisione di un nemico che non sia in battaglia, rimarcando di nuovo l'immagine di Atene come città che garantisce la sopravvivenza dei nemici prigionieri, secondo un'etica di guerra che purtroppo proprio in quegli anni non veniva più rispettata. Alcmena si rivela però determinata e sprezzante: l'esodo pone, dunque, il pubblico di fronte ad un imprevisto e sconcertante rovesciamento di ruoli, che mostra il nemico, prima tracotante e barbaro, ora dignitoso e fermo pur nell'incertezza della sua sorte, e la donna, difesa da Atene in virtù di un diritto sacro e delle leggi democratiche, farsi vendicatrice crudele e priva di pietà. A questo punto, di fronte a lei, Euristeo accetta volontariamente la morte, chiedendo che le sue ossa non vengano restituite alla città di Argo, ma restino sul luogo, presso Atene: i suoi resti, infatti, lo renderanno *soterios metoikos*, letteralmente "salvatore straniero abitante in mezzo alla città", poiché in futuro costituiranno un baluardo sacro contro gli attacchi di altri nemici. Colui che era "barbaro" non per appartenenza etnica ma per motivi etici, viene quindi trasformato in benigno protettore, con funzioni apotropiche e con spostamento in una dimensione di sacralità e di culto.

Il finale non poteva non sconcertare il pubblico del tempo, così come ha suscitato perplessità nei commentatori odierni, per il repentino e inspiegabile rovesciamento di ruoli. Al di là delle numerose interpretazioni proposte a questo problema, appare chiaro come il drammaturgo con questa chiusura non neghi il messaggio dialogico e ideale affidato a tutto l'intreccio e come inviti il suo pubblico a riflettere sulle ambiguità e sugli interrogativi profondi che segnano le categorie con le quali definiamo noi stessi e gli altri. Un finale così disorientante, inoltre, può essere letto come ulteriore conferma delle preoccupazioni del tragediografo riguardo alla possibilità che anche contesti culturali che si autorappresentano come maturi possano facilmente giungere a commettere atti di "barbarie".

Vorremmo concludere le nostre riflessioni ricordando che gli *Eraclidi*, come è successo alle *Supplici* di Eschilo (cfr. capitolo 4), hanno conosciuto una fama recente, poiché il regista statunitense Peter Sellars ha scelto di mettere in scena l'opera nel 2002, per porre in luce le analogie fra la

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

sorte dei figli di Eracle e quella dei profughi afgani contemporanei: la rappresentazione, che prevedeva il coinvolgimento di alcuni profughi come attori non professionisti e del pubblico come interprete del coro, intendeva sottolineare l'universalità e l'eternità del messaggio presente nella tragedia antica, riproponendo agli spettatori attuali gli angoscianti interrogativi di Euripide sulla barbarie e sulla civiltà.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

6. *Dalla parte dei vinti: la barbarie dei Greci nell'Ecuba e nelle Troiane di Euripide*

6.1. La guerra civile e l'erosione della differenza fra cittadini e barbari

Posidone: “Quando una città diviene preda d'un deserto lugubre, il culto soffre e per gli dei non c'è rispetto più [...] Folle il mortale che distrugge le città. Getta nello squallore templi e tombe, sacro asilo d'estinti; ma poi finisce per perire lui” (*Troiane*, vv. 26-27; 95-97)¹.

Gli interrogativi che Euripide aveva posto, all'inizio della guerra del Peloponneso, riguardo alla definizione del cittadino, a quella dello straniero e del “barbaro” sono ripresi dall'autore in forma molto più angosciata e disperata in alcune opere successive. Ci sembra opportuno, in queste sede, analizzare due tragedie che propongono in maniera significativa una sorta di sguardo “rovesciato” rispetto a narrazioni fondative, quali quelle relative al ciclo troiano: l'*Ecuba* e le *Troiane*, infatti, scelgono di raccontare le vicende della guerra, anzi dell'immediato dopoguerra, dalla parte delle donne di Troia, ovvero dei vinti e per di più di donne, che rappresentavano la parte della popolazione tradizionalmente priva di parola e al tempo stesso pesantemente colpita dalle conseguenze della guerra, come ricorda M. Nussbaum:

Le donne, in questa e in altre tragedie di Euripide, sono le creature più facilmente vulnerabili alla fortuna a causa della loro posizione sociale. Il famoso interesse di Euripide per le donne riguarda questa condizione di esposizione, questa impotenza davanti agli affronti della guerra, della morte, del tradimento. In tempo di guerra le donne vengono catturate e ridotte in schiavitù, mentre gli uomini godono almeno della possibilità di morire coraggiosamente. I corpi delle donne, co-

1. Le citazioni delle *Troiane* e di *Ecuba* nel presente volume sono tratte da: Euripide, *Le tragedie*, voll. I-III, trad. it. F.M. Pontani, Mondadori, Milano, 2007.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

me Euripide evidenzia e ribadisce, vengono considerati come spoglie di guerra, da possedere alla stregua dei buoi o dei tripodi².

L'espediente utilizzato dal drammaturgo è ovviamente un'eco di quanto già aveva messo in scena Eschilo, quando nei *Persiani* aveva illustrato agli spettatori le fasi finali dello scontro ambientando l'intreccio presso la reggia persiana e dando particolare consistenza e vigore alla Regina avversaria, Atossa, quale personaggio attorno al quale ruotavano i nuclei dell'opera. Nel caso dell'*Ecuba* e delle *Troiane* questa scelta narrativa risponde, però, ad esigenze differenti e rivela un messaggio complesso e per certi versi contrapposto, già a partire da alcuni particolari: Atossa si muoveva con regalità all'interno di uno spazio sfarzoso; Ecuba e le Troiane (fra le quali vi sono sia principesse sia donne comuni), occupano una scena desolata, eco e riflesso, come vedremo meglio anche in seguito, di uno squallore umano e sociale nel quale si trovano immerse. Atossa resta una regina di un popolo vinto, ma comunque non assoggettato, semplicemente fermato nel suo tentativo di espansione, colpito dalle perdite umane, ma anche solido nella sua territorialità; il personaggio, pur nell'evoluzione drammatica che la porta ad essere da sfarzosa ad umile, resta comunque, anche alla fine dell'opera, non privo di prestigio e di un ruolo solido. Ecuba e le Troiane, invece, si mostrano fin dall'inizio come personaggi avviliti, prostrati dal destino di morte o di sopraffazione cui saranno destinate, ormai private di tutto ciò che avevano, sia materialmente, sia a livello di relazioni familiari e sociali. A. Beltrametti ricorda, a questo proposito, come Ecuba sia l'icona rovesciata di Atossa, si autodefinisca *apolis* e *apais*, privata della città e dei figli, sia prostrata fisicamente quanto Atossa era invece pomposa, in una sorta di immagine in negativo dell'identità di regina e madre orientale³. Sia Ecuba sia le donne di Troia abitano con il loro spessore inquietante e angoscioso tutta la scena delle due tragedie, mostrando al pubblico lo stato di dolore inconsolabile delle vittime dello scontro, e rivivendo, con le loro narrazioni, i loro dialoghi, i loro lamenti, le vicende della guerra in una cornice rovesciata rispetto allo sguardo offerto dalla tradizione. Si tratta di una cornice che Euripide sceglie coraggiosamente e in maniera significativa, in un particolare momento della storia della sua città. Infatti, la rappresentazione dell'*Ecuba*, titolo che appare solo nel *corpus* euripideo, pur di datazione incerta, è stata approssimativamente collocata nel 424/423 a.C., grazie ad alcuni rimandi parodistici presenti nelle *Nuvole* di Aristofane; le *Troiane*, anche questo titolo solo euripideo, sono composte invece nel 415 a.C. A circa una decina di anni di distanza, dunque, il

2. M. Nussbaum, *La fragilità del bene*, cit., p. 734.

3. A. Beltrametti, "Immagini della donna, figure del 'logos'", cit.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

drammaturgo sceglie di riprendere gli stessi personaggi e lo stesso contesto temporale (l'immediato dopoguerra), pur mutando l'ambientazione, che nel primo caso era il Chersoneso tracio, presso il quale erano in sosta le navi greche pronte al ritorno in patria, mentre nel secondo caso è costituita dalle rovine della città di Troia e dal circostante accampamento dei vincitori.

Quando Euripide pone in scena l'*Ecuba*, Atene sta già attraversando un periodo di forte crisi, politica e militare, ma anche sociale e culturale. La gravissima epidemia di peste ha già decimato la popolazione e ucciso perfino lo statista Pericle, mettendo in luce una sorta di degrado morale, causato dalla precarietà delle condizioni di vita, come lo storico Tucidide descrive in maniera lucida e disincantata:

La furia del male aveva travolto ogni argine, e gli uomini, in balia di un destino ignoto, trascuravano con uguale indifferenza le leggi umane e divine. Ogni consuetudine prima in onore per le sepolture era sconvolta; ognuno seppelliva come poteva. Molti ricorsero a funerali senza decoro... (II, 52, 3-4).

La narrazione sottolinea il mancato rispetto di "leggi umane e divine", e prosegue ricordando anche la degenerazione dei rapporti familiari e sociali, connessa con il diffondersi dell'avidità e della dismisura:

L'epidemia diede il segnale al dilagare della scostumatezza in Atene. Gli istinti, prima occulti, si sfrenarono dinanzi allo spettacolo dei rapidi cambiamenti: di ricchi subito morti, di nullatenenti a un tratto ereditieri. La vita e il denaro avevano agli occhi della gente lo stesso effimero valore. Godere si doveva: in fretta, materialmente [...] il piacere immediato e tutto ciò che facilitasse l'arrivarci: questo solo appariva utile e degno. Nessun timore divino, nessuna legge umana li tratteneva (II, 53, 1-2-3).

Questo quadro sconcertante e violento nella sua asprezza era certamente molto differente dalla situazione sociale sperimentata da Eschilo ai tempi dei *Persiani*, quando invece Atene stava consolidando una forma politica democratica e stava mettendo a punto una riflessione sull'identità del cittadino, dotato di equilibrio/*sophrosyne*, esperto nella parola-*logos*, contrapposto ad altre identità, "barbare", connotate da eccessi e dismisura: Euripide aveva infatti ormai potuto vedere nel suo tempo il venire meno proprio delle caratteristiche ideali del "cittadino" e l'erosione di quella *sophrosyne* che ne costituiva il fulcro.

Si tratta di un processo che diviene accelerato dagli eventi legati alla guerra, conflitto non più dei Greci contro una potenza straniera, lontana, che vuole espandersi, ma interno ai Greci stessi, con una spaccatura sanguinosa in numerose *poleis*, attraversate da fazioni contrapposte dedite ad efferatezze: la guerra civile scoppiata a Corcira nel 429 a.C., infatti, segna

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

il dilagare di analoghe ostilità in altre città o regioni, dando luogo a scelleratezze e a violenze inaspettate. Anche per questo aspetto, le pagine di Tucidide ci mostrano con disincanto e con desolazione una situazione ormai profondamente degenerata, sulla quale lo storico si sofferma per esprimere il suo amaro giudizio:

La causa di tutto ciò era il potere perseguito per cupidigia e ambizione: da queste veniva anche l'ardore quando tra le parti scoppiava la rivalità [...] i cittadini che stavano in una posizione intermedia venivano messi a morte dalle due parti, o perché non le aiutavano nella loro lotta, o per invidia della loro sopravvivenza... (III, 82, 8).

Così, nel mondo greco (*tò Ellenikò*) si affermò ogni forma di perversità per via delle lotte civili, e la semplicità (*euethès*), che consiste soprattutto nella nobiltà d'animo (*gennaìos*), fu derisa fino a sparire... (III, 83, 1).

Quest'ultimo passo indica in maniera significativa la degenerazione morale come qualcosa che si è diffuso quasi come un contagio in tutto il "mondo greco": quindi quell'identità greca che fino a qualche decennio prima appariva chiaramente contrapposta alle identità altre, e connotata da una sorta di superiorità culturale, caratterizzata da precise caratteristiche (equilibrio, coraggio, lealtà, chiarezza dei ruoli e dei legami familiari e sociali) appare ora come attraversata da *kakotropia* (perversità), termine che denota un movimento, un volgersi verso, un far emergere il male, probabilmente insito nella "natura umana", come Tucidide stesso spiega ("molte calamità dolorose afflissero le città a causa della lotta civile, cose che avvengono e avverranno sempre finché la natura degli esseri umani sarà la stessa [...] sulle leggi ebbe il sopravvento la natura umana...": III, 82, 1; 84, 2).

Gli eventi, dunque, nella loro atrocità e per certi versi insensatezza, provocano una riflessione profonda e lacerante sull'identità dei Greci e su quanto accomuni o meno i diversi esseri umani, su una "natura umana" che segna ognuno e che può da un momento all'altro emergere, anche nei suoi lati più oscuri.

Il dipanarsi tragico degli accadimenti di guerra degli anni successivi alle lotte civili di Corcira vide attuarsi sempre più comportamenti brutali ed efferati, descritti con angosciosa desolazione da Tucidide, il quale si sofferma su alcuni episodi, non fondamentali strategicamente, ma altamente dolorosi, come il massacro compiuto dai Tebani e dagli Spartani a danno dei cittadini di Platea (III, 68, 1 e segg.), oppure, dalla parte opposta, il celebre episodio dell'assedio e della distruzione di Melo da parte degli Ateniesi (V, 103 e segg.). In questo quadro politico, sociale, culturale, Euripide porta in scena *l'Ecuba*, nel 423 a.C. circa, in un clima di incertezza, legato alla conquista da parte degli Spartani della penisola calcidica; riprende poi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

temi e personaggi, nonché la stessa impostazione del punto di vista, con le *Troiane* nel 415 a.C., nel mezzo di una fase particolarmente sanguinosa e disordinata della guerra, poco dopo lo sterminio efferato degli abitanti dell'isola di Melo. La prima tragedia propone un intreccio insolito e mai rappresentato, che è la fusione di alcuni filoni della materia troiana (il destino di Ecuba, la vicenda di Polissena, quella di Polidoro, e così via), avviluppati attorno ad un nucleo che è costituito dalla figura della vecchia regina di Troia, ormai prigioniera dei Greci e destinata alla schiavitù.

La tragedia si apre su uno spettro bambino, quello di Polidoro, il più giovane dei figli di Priamo. Il ragazzino era stato inviato come ospite presso il re di Tracia, Polimnestore, tradizionalmente alleato dei Troiani e amico della famiglia reale, con un cospicuo carico di oro, utile per i Troiani eventualmente superstiti alla fine del conflitto. Lo spettro illustra immediatamente agli spettatori la sua sorte imprevista:

Fino a che le frontiere erano intatte, e incolumi le torri della Troade, e arrideva il successo a mio fratello Ettore, in casa dell'ospite trace ero nutrito: un virgulto che cresce. Ma quando, insieme con la vita di Ettore, cadde Troia e la reggia fu distrutta e mio padre crollò presso l'altare assassinato dal figlio d'Achille, ah! Per quell'oro l'ospite m'uccide, gettando il corpo nel gonfio del mare, per godersela lui, quella ricchezza... (vv. 16-26).

Questo esordio sintetizza in forma molto lucida e aspra alcuni dei temi centrali della tragedia, tutta giocata sui diversi ambiti semantici connessi con il termine *xenos*: Ecuba e i Troiani sono gli *xenoi*, ovvero gli stranieri, i barbari sconfitti dai Greci; la regina si è affidata ad uno *xenos*, inteso come persona legata dal vincolo sacro dell'ospitalità, per salvare il figlioletto; l'ospite è Tracio, terra tradizionalmente percepita e rappresentata come lontana, barbara; Ecuba, come vedremo, cercherà di convincere Odisseo ricordandogli il valore della protezione dell'ospite/*xenos* e del fuggiasco, valore sperimentato in prima persona dall'eroe durante la guerra. Gli interrogativi sulla definizione dell'identità greca e delle identità "altre" vengono in questo caso rimescolati e ridefiniti alla luce dei disordini e dei conflitti del V secolo: i valori del senso civico, dell'equilibrio, della misura sono messi alla prova e scardinati dal tema dell'oro e del sangue e si riconnettono a una profonda riflessione sulla crescita e sull'efficacia dell'educazione.

Circa dieci anni dopo, Euripide propone invece le *Troiane*, una tragedia senza intreccio, tutta costruita da quadri distinti, caratterizzati dal cordoglio e dall'angoscia: di fronte alle rovine ancora fumanti di Troia, due divinità, Atena e Poseidone, aprono la scena per esplicitare il loro abbandono e la loro fuga da quella terra, ma anche per accordarsi al fine di rendere amaro il ritorno dei Greci. Atena, infatti, tradizionale alleata di questi ul-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

timi, decide di punire alcuni loro comportamenti empî, con sorpresa anche del suo interlocutore. Anche in questo caso, già il prologo anticipa una serie di nuclei tematici che attraversano l'opera: la desolazione della guerra comporta l'abbandono anche da parte delle divinità, come appare chiaro dalla citazione riportata all'inizio di questo paragrafo, e il disprezzo anche per le leggi più basilari, come quelle del rispetto degli dei; i comportamenti empî o meno costituiscono l'unica linea di demarcazione fra esseri umani, al di là della contrapposizione greco/barbaro, vincitore/vinto.

È significativo che in questa opera, ancor più che nella precedente, manchi un vero e proprio intreccio, poiché la trama è costituita dal dipanarsi di quadri distinti e tenuta insieme dal continuo canto di dolore riproposto dal coro di donne troiane⁴: questo sfilacciamento della trama e dell'ambientazione rende ancora più vistoso il sentimento di angoscia e di disorientamento del poeta.

6.2. La violenza sui bambini, la più atroce barbarie

L'Ecuba si apre, come abbiamo prima sottolineato, con una personificazione mai vista nel teatro antico, quella dello spettro/*eidolon* di un bambino, che fluttua sopra le tende dei vincitori momentaneamente accampati. Per gli spettatori si tratta certamente di una visione sconvolgente, sia perché difficilmente un bambino occupa la scena e prende parola, sia perché l'*eidolon* riprende chiaramente l'uso dello spettro presente nelle opere di Eschilo e la risemantizzazione che Euripide propone. L'evocazione di uno spettro costituiva, infatti, una delle scene più ad effetto dei *Persiani*: la regina Atossa si recava presso la tomba del defunto marito per evocarlo, attraverso un rito solenne e purificatorio; dopo molte preghiere e libagioni, l'*eidolon* di Dario emergeva, per rispondere alle domande di lei, aiutandola ad interpretare gli eventi e a ricostruire la storia, come abbiamo visto nel capitolo tre. Lo spettro del giovane Polidoro, invece, non è invocato, appare per volontà propria, esprimendo il suo dolore e il suo desiderio di sepoltura, non si rivolge ai vivi, ma anzi scompare per non spaventare la madre. È un'immagine quasi ossimorica: il bambino evoca, infatti, l'idea della crescita, del futuro, della speranza, ma è raggelato in uno spettro che ne mostra al contrario l'impossibilità di futuro, la crescita spezzata, la fragilità impotente della vita. La sua debolezza e la sua angoscia probabilmente risaltavano ancor più agli occhi degli spettatori del tempo, proprio perché lo spettro di Polidoro richiamava invece la solennità e lo spessore di quello

4. Aristotele ricorda come le trame dovrebbero rispondere a un principio di coerenza, di unità e di verosimiglianza (*Poetica*, XV, 6), al quale Euripide in questo caso si sottrae.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

di Dario nei *Persiani* di Eschilo, personaggio centrale nella trama e straordinario nella sua lucidità e autorevolezza. Lo spettro bambino è invece solo caratterizzato dal solipsismo, dall'abbandono e dall'afflizione: rispetto all'apparizione degli altri spettri comparsi sulle scene tragiche (Dario appunto nei *Persiani*, Clitemnestra nelle *Eumenidi*), l'uso che Euripide propone dell'*eidolon* è fortemente depotenziato, poiché non gli è affidato un messaggio esortativo nei confronti dei vivi, né la possibilità di comunicare⁵: è possibile che questa scelta stilistica risponda non solo alla sensibilità del poeta e a ragioni scenografiche, ma anche alla volontà di sottolineare la fragilità della vita del bambino e l'insensatezza della violenza nei suoi confronti. Euripide affida, infatti, a lui la prima e più tragica riflessione sulle relazioni fra popoli: Polidoro è la vittima di un patto di *xenia*, di ospitalità, che è stato violato. L'empietà del gesto, che va a trasgredire una delle leggi fondamentali dell'etica antica, assume maggiore rilevanza perché la violenza è perpetrata ai danni di un innocente e di un indifeso: una vita che avrebbe dovuto essere tutelata e risparmiata, viene troncata prima dell'età adulta. L'autore del crimine, Polimnestore, può essere identificato dagli spettatori come straniero, re di una terra, la Tracia, percepita dal pubblico come estranea e abitata da popolazioni primitive: Agamennone stesso, nel prosieguo della tragedia, quando Ecuba gli espone il suo piano di vendetta, lo definisce "barbaro": "Che vuoi fare? Con la vecchia mano stringere e uccidere quel barbaro?" (v. 877). Inizialmente, quindi, la brutalità contro un innocente sembra connessa con l'empietà e con l'appartenenza ad una cultura altra, inferiore.

La tragedia, però, propone immediatamente dopo, in maniera speculare, la sorte di Polissena, giovane figlia di Ecuba, altrettanto innocente e altrettanto indifesa, destinata ad essere sacrificata dai Greci sulla tomba di Achille. Non a caso, l'opera, dopo il monologo desolante di Polidoro, si era aperta nell'esordio con l'ingresso in scena della vecchia regina, prostrata e angosciata da un duplice sogno, sorto dalla Terra, "con ali nere": la visione dei due figli, per lei causa di turbamento, associata a quella di una giovane e gaia cerva che viene scannata da un lupo. Del resto, i due figli di Ecuba appaiono associati in una sorte speculare perfino nell'onomastica: Polissena significa "colei che ospita molto", Polidoro "colui che ha molti doni", con collocazione di entrambi nella sfera semantica dell'ospitalità, che è tema centrale dell'intreccio.

Dopo la scomparsa dello spettro e il monologo lugubre della vecchia regina, le donne del coro sono costrette a comunicarle che la figlia sarà

5. Per un'analisi dettagliata, si veda: G. Seveso, "Educazione di genere e rappresentazione degli spettri nel teatro classico", in Ead. (a cura di), *Corpi molteplici. Differenze ed educazione nella realtà di oggi e nella storia*, Guerini, Milano, 2017, pp. 17-33.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

sacrificata, narrando la discussione all'interno del gruppo dei capi greci e illustrando come si è giunti alla decisione, voluta in particolare da Odisseo. Nel resoconto dolente del coro delle donne, Ecuba apprende che, fra i comandanti greci, l'unico a chiedere la salvezza di Polissena è stato Agamennone, non richiamandosi alle leggi dell'ospitalità o al rispetto per una giovane vita indifesa, ma in virtù della passione amorosa nei confronti di Cassandra, sorella della vittima (vv. 116 e segg.). Questo particolare sottolinea ancor più lo scadimento morale che caratterizza gli eroi vincitori, esplicitamente messi in scena con un parallelismo molto forte con la *polis* del V secolo. Nel racconto delle donne del coro, durante la discussione fra i capi greci, infatti, Agamennone ha esposto le sue ragioni per salvare la giovane Polissena spinto da motivazioni calcolatrici ed egoistiche, mentre altri due condottieri definiti "i figli di Teseo, virgulti di Atene" (v. 122) si sono schierati a favore dell'uccisione con freddezza e disprezzo: l'appellativo col quale questi ultimi vengono indicati mostra l'esplicito slittamento storico e temporale e la voluta sovrapposizione fra empì personaggi Greci della tragedia e Ateniesi contemporanei al poeta.

Questo resoconto fa da cornice all'incontro e al dialogo fra Odisseo e la vecchia regina, in un episodio che mostra agli spettatori proprio il rovescio di quanto era avvenuto al giovane Polidoro. Ecuba, infatti, con coraggio e determinazione, pur nel dolore e nella prostrazione, si rivolge ad Odisseo ricordandogli di averlo salvato quando era penetrato all'interno delle mura di Troia:

Quando venisti per spiare Troia, malmesso, brutto... e il sangue ti stillava dagli occhi sulle gote, ricordi? [...] quanto a ciò che da te reclamo in cambio (*antidou-nai*), ascolta. Tu toccasti la mia mano e questa vecchia gota, supplicando – l'ammetti –. Anch'io ti tocco mano e gota, e chiedo un segno di riconoscenza (*kharin*): non strapparmi la figlia... (vv. 239-241; 272-276).

In questo discorso, la donna ricorda di aver rispettato la legge dell'ospitalità nei confronti dei supplici, legge che travalica le consuetudini differenti dei popoli, e utilizza il verbo *antidou-nai*, ovvero richiama al patto di reciprocità che caratterizza questa legge già nell'epica omerica; chiede riconoscenza e poco dopo ricorda all'eroe che i delitti di sangue non discriminano, in linea teorica, cittadini e non cittadini: "Torna all'esercito, ammonisci che è cosa odiosa uccidere quelle donne che, quando le strappaste agli altari, salvaste per pietà. La legge che concerne il sangue è una, la stessa per gli schiavi e per voi liberi" (vv. 288-292). Con queste frasi, Ecuba opera una significativa sovrapposizione fra il fatto mitico narrato e le leggi ateniesi del V secolo, proponendo agli spettatori una sovrapposizione esplicita fra Atene e Odisseo. L'opportunismo politico di

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

quest'ultimo, però, lo rende del tutto impermeabile alle suppliche della vecchia regina e lo mostra come eroe che non esita a commettere il sacrilegio della trasgressione delle leggi dell'ospitalità, sacrilegio giustificato con un lungo e abilmente retorico discorso, che si conclude proprio con il richiamo alla contrapposizione greco/barbaro: "Il nostro modo di onorare i prodi può sembrarti una follia: voi barbari, padroni di negare amicizia agli amici e ammirazione ai morti eroi..." (vv. 326-330). Questo richiamo che il drammaturgo fa pronunciare all'eroe greco per antonomasia, palesa l'atteggiamento di denuncia del poeta, che mostra come la violenza contro gli indifesi, (Polidoro da un alto, Polissena dall'altro), il sacrilegio e l'empietà, giungano in realtà ad accomunare Greci e "barbari" e come la vera barbarie sia l'atrocità commessa, e non l'appartenenza ad un *ethnos* piuttosto che ad un altro.

La scena propone a questo punto un incastro fra la brutalità dell'uccisione di Polissena e la scoperta dell'atroce assassinio di Polidoro. La prima si reca al sacrificio mostrando nobiltà d'animo e coraggio e viene immolata dopo essersi definita lei stessa come "una puledrina" (v. 141), "una vitellina strappata alle braccia della madre e con la gola recisa" (vv. 206-210), con ripresa di un'iconografia molto potente, che connette le vite giovani e indifese con il cucciolo di animale, immagine molto frequentata nella tragedia classica. Il cadavere del secondo viene improvvisamente scoperto da un'ancella, giunta sulla riva per attingere acqua per la sepoltura di Polissena e inorridita dallo stato di scempio in cui trova il corpicino.

È evidente che il segno del sacrilegio e dell'assassinio, della violenza nei confronti degli indifesi accomuna inesorabilmente, per il poeta, Greci e "barbari", superando i confini tracciati dalle appartenenze di sangue o di etnia. La rappresentazione teatrale sembra riflettere con angoscia quanto emerge in maniera lucida e disincanta dalle pagine di Tucidide, creando un richiamo fra vicende storiche contemporanee al poeta e narrazione mitica. Le donne del coro narrano di come Odisseo convince i Greci a commettere il sacrificio definendolo "*poikilophron, edulogos, kopis, demokhristes*", demagogo, astuto, suaso, scaltro (vv. 131-132).

Il discorso abile e privo di scrupoli con cui Odisseo giustifica la sua scelta sacrilega riecheggia il clima di falsità e di retorica doppiezza che lo storico descrive come tipico delle *poleis* greche fin dall'inizio della guerra:

Dunque le città erano divise dalle fazioni, e quelle città che nei vari luoghi giunsero più tardi a tale stadio, grazie alle notizie che avevano ricevuto sulle lotte già avvenute si spingevano molto più avanti nell'originalità dei piani, con la scaltrezza degli attacchi e la spietatezza ricercata delle rappresaglie. E gli uomini cambiarono il significato abituale delle parole in rapporto ai fatti secondo il modo in cui ritenevano di interpretarle. L'audacia irragionevole fu ritenuta coraggio pieno di

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

fedeltà verso i compagni politici, l'esitazione prudente divenne viltà con una bella apparenza, la moderazione il manto che copriva la codardia, e l'intelligenza in ogni cosa, ignavia sistematica, l'ardore folle fu aggiunto alle caratteristiche virili, e il riflettere attentamente ai fini della sicurezza fu considerato un pretesto irragionevole ai fini di agire (III, 82, 3-4).

E ancora, il mancato rispetto per i supplici e per coloro che sono indifesi, donne e bambini, riecheggia le narrazioni di Tucidide relative agli eccidi perpetrati dall'una e dall'altra fazione a danno delle popolazioni di alcune città. Si veda, ad esempio, la distruzione di Melo ad opera degli Ateniesi (V, 85 e segg.), o la strage di Micalleso ad opera di mercenari traci che trucidarono con efferezza donne, bambini e perfino animali (VII, 29, 3-5), o il massacro dei cittadini di Platea, dopo un processo-farsa, ad opera dei Tebani e dei loro alleati Spartani:

... li facevano uccidere; e non vi fu nessuna eccezione. Soppressero non meno di duecento Plateesi e venticinque Ateniesi che erano stati assediati insieme a loro: resero schiave le donne. [...] in seguito rasero al suolo la città e con le pietre delle fondamenta costruirono vicino al tempio di Era un edificio per ospitare visitatori [...] si servirono dei tetti e delle porte dei Plateesi: e con le altre suppellettili che si trovavano all'interno della città, sia di bronzo e sia di ferro, fabbricarono letti e li dedicarono ad Era... (III, 68, 1-3).

In questo clima di atti di atrocità e di spoliazione che si susseguono, il drammaturgo esplicita di nuovo lo scardinamento dell'opposizione greco/barbaro fondata sull'appartenenza culturale ed etnica, quando nelle *Troiane* mette in scena gli stessi personaggi dell'*Ecuba*, ormai svuotati di qualsiasi carica di resistenza e di qualsiasi residuo di vitalità. La vecchia regina troiana, che nella tragedia precedente aveva mostrato molti registri, ora appare solo come un tutt'uno con la desolazione del paesaggio, con un corpo afflosciato dai gesti dediti solo al lamento funebre, circondata dalle donne del coro che non possiedono più, come nell'opera precedente, alcuna forza d'animo, ma sono del tutto sprofondate nel tono funebre dei loro lamenti.

La scena principale di un intreccio molto frammentato e sfilacciato è costituita proprio dalla decisione dei capi greci, e di nuovo in particolare di Odisseo, di uccidere il piccolo Astianatte, in quanto pericoloso erede di Ettore. L'ordine di uccidere il bambino costituisce l'apice di un *climax* di violenza e di brutalità commesse dai Greci e mostra la barbarie insita anche nella civiltà, con parole che richiamano esplicitamente questo tema nel commosso e doloroso commiato che Andromaca pronuncia rivolta al piccolo:

Figlio, tu piangi: capisci i tuoi guai? Perché mi tieni stretta con le mani e alle mie vesti ti avvinghi, e sotto le mie ali cerchi riparo come un uccellino? [...] invano,

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

dunque, quando eri in fasce ti nutrì questo mio petto, a vuoto mi travagliai, struggendomi di pene [...]

Greci, inventori di supplizi barbari, è un bambino, non ha colpa di nulla, e perché mai lo uccidete?" (vv. 749-751; 758-760; 764-765).

Le modalità della morte del bambino acuiscono il senso di cieca violenza che caratterizza gli atti dei vincitori: Euripide, in questa trama, sceglie di mettere in scena una variante mitica che vede Astianatte scaraventato dalle fortificazioni della città, con evidente allusione alla distruzione totale, simboleggiata dallo sfraccellarsi del piccolo corpo sulle mura di cinta che stanno crollando.

Dopo un intermezzo del coro, che si strugge per le sorti di morte e di rovina e per il destino di schiavitù e che ricorda il lamento di una bambina che sta per essere brutalmente separata dalla madre (vv. 1089-1099), il cadavere straziato di Astianatte viene restituito ad Ecuba perché possa ricomporlo e donargli adeguata sepoltura. Il *kommos* angosciato e doloroso della vecchia regina resta uno dei più celebri passi di lamento funebre e di compianto sulle sorti di un'infanzia negata:

... Oh mio diletto, come sventurata per te venne la morte! Se morivi in difesa della patria, godendo giovinezza e nozze e quel potere che fa uguali agli dèi, tu saresti beato, se mai c'è beatitudine in questo. Invece, di quei beni avesti la visione, il sentore, senza conoscerli, però: li avevi in casa, ma non ne godesti. Poveretto, in che modo pietoso ti hanno raso quei riccioli sul capo le avite mura, le torri di Febo. Come un giardino li curava la tua mamma, li copriva di baci. Ora ne sprizza, fratturate le ossa, come un sorriso di sangue, per non dire più macabre parole. Mani, che dolce forma avete. Come quelle del padre. E adesso qui giacete, disarticolate. Cara bocca, che tante vanterie lanciavi, ora sei chiusa per sempre. Mi mentivi, quando mi dicevi: 'Nonna, mi taglierò una bella ciocca di capelli e porterò i compagni a frotte alla tua tomba, ti porterò i più teneri saluti'. Non sei tu, adesso, a seppellire me. Sono io, vecchia senza patria e senza figli, che seppellisco te, tanto più giovane, Ah, tanti abbracci e tutte le mie cure e quei sonni... tutto sparito, ormai (vv. 1167-1189).

Il lamento si conclude con una frase icastica che esplicita la visione ormai angosciata del poeta sul rovesciamento della polarità greco/barbaro: "Che mai potrebbe scrivere un poeta sulla tua tomba? questo bambino l'hanno ucciso un giorno i Greci per la paura – epigrafe che svergogna la Grecia" (vv. 1190-1191).

In questo modo, il drammaturgo mostra come la distruzione totale, la violenza priva di qualsiasi limite, l'insensatezza delle atrocità possano caratterizzare ogni civiltà: di fronte alla brutalità che annienta l'infanzia, la distinzione fra Greci e barbari è annullata e non esiste uno "straniero", né una civiltà o una cultura più matura di un'altra.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

6.3. L'educazione di fronte alla barbarie

L'Ecuba e le *Troiane* portano in scena tutti i tipi di violenza: la violenza sacra e quella dettata da cupidigia, la violenza brutale contro inermi e quella del tradimento, la violenza della vendetta e quella della parola: in questo orizzonte così cupo, il poeta giunge a mostrare come non sia possibile distinguere cittadini e non cittadini in base all'appartenenza ad un *ethnos*, e quindi come sia impossibile contrapporre con chiarezza civiltà e barbarie. È significativo il fatto che, di fronte a queste riflessioni laceranti, il drammaturgo è spinto necessariamente a porsi interrogativi profondi e interessanti riguardo al ruolo e all'efficacia dell'educazione. Questo aspetto, estremamente evidente, ha fra l'altro reso *L'Ecuba* una tragedia molto conosciuta e molto utilizzata come testo pedagogico, come ricorda L. Battezzato⁶, e molto discussa nella nostra storia culturale, con giudizi alterni e contrapposti a seconda dell'epoca considerata, in relazione proprio ai contenuti etici dell'opera.

Riguardo al tema dell'educazione, sottolineiamo come la tragedia si apra con una metafora sulla crescita, pronunciata dallo spettro di Polidoro, che si autodefinisce “un virgulto che cresce” (v. 20), descrivendo la prima parte del suo soggiorno presso l'ospite tracio: l'immagine, molto frequentata nei testi arcaici e classici⁷, è solitamente associata a riflessioni non solo sullo sviluppo dell'essere umano, ma anche sull'educazione, sulla possibilità di trasmettere valori, sulla stabilità o meno di questi valori. In Pindaro, ad esempio, il paragone è fra la virtù e la crescita della pianta: “La virtù fra gli uomini saggi come un fusto nutrito dalle verdi rugiade si leva per l'etere molle” (*Nemea VIII*, 40-42). Il significato sotteso richiama l'idea che la crescita della pianta, che è un buon ceppo, è favorita o meno da agenti umani o atmosferici, (le rugiade)⁸: in quest'ottica, la virtù, l'eccellenza umana è un bene che va coltivato, che dipende sia dalla materia prima sia dagli interventi educativi che ne facilitano lo sviluppo.

La stessa metafora è rintracciabile anche in epoca classica e perfino in testi appartenenti al movimento sofistico, che sull'educazione avevano pro-

6. L. Battezzato nel suo testo “Le convenzioni della giustizia, saggio introduttivo”, in Euripide, *Ecuba*, Rizzoli, Milano, 2010, ricorda: “Gli aspetti etici della vicenda, la punizione dei colpevoli, il sacrificio volontario di una donna, ma anche i legami con Omero, un linguaggio in gran parte lineare e la presenza di numerose massime sentenziose, erano tra le attrattive che hanno garantito il successo dell'*Ecuba*, raccomandandone l'uso pedagogico. Numerosi testi di manoscritti antichi mostrano la sua popolarità già nella tarda antichità, popolarità che cresce nel periodo bizantino” (p. 2)

7. Si veda, solo a titolo di esempio per l'epoca arcaica: *Iliade*, XVIII, 54-60; *ibidem*, 437-441; *Inno omerico a Demetra*, 237-241.

8. Cfr. M. Nussbaum, *La fragilità del bene*, cit.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

posto riflessioni anche critiche: si veda, ad esempio, un noto frammento di Antifonte:

La cosa principale, credo, negli uomini, è l'educazione. Perché, quando, in qualsiasi cosa, uno ha cominciato bene, è verisimile che finisca assai bene; così per la terra, quale è il seme che uno ha seminato, tali dovrà aspettarsi i frutti, e allo stesso modo per una persona giovane, quando uno vi abbia seminato una vigorosa educazione, questa vegeta e fiorisce per tutta la vita, e né la pioggia né la siccità la distrugge⁹.

Questa metafora naturalistica, nell'*Ecuba*, è ripresa nel momento in cui la vecchia regina, sfinita e disperata, ascolta il racconto commosso del soldato greco, che narra di come la giovane Polissena sia morta con dignità e con coraggio. La madre, quasi consolata dalla fiera compostezza dimostrata dalla figlia, commenta:

... so che fosti nobile: mi toglì così l'eccesso del dolore. È strano: mala terra, se Dio manda buon tempo, è un rigoglio di spighe; terra buona, priva di ciò che serve, frutta male. Ma tra gli uomini il tristo e sempre tristo, il buono buono; gli eventi non cangiano l'indole onesta, che rimane tale. L'educazione o la famiglia ha il merito? Certo una retta educazione insegna l'onesto, e chi l'impara riconosce il male regolandosi sul bene (vv. 591-602).

Il passo, molto celebre, sembra ricordare come i valori tramessi da una "buona educazione" portino a sviluppare una personalità così ferma e così temprata da non essere scalfita dalla brutalità degli eventi: chi ha acquisito, grazie alla formazione, la virtù, è in grado di resistere a qualsiasi rivolgimento, anche tragico e violento, della sorte. Il commento di Ecuba va ad amplificare e in parte a correggere e puntualizzare quanto aveva sottolineato il coro di donne troiane, alla vista della giovane Polissena trascinata verso l'altare: "L'alto lignaggio è un marchio di carattere imponente, e la fama dell'origine negli spiriti degni si potenzia" (vv. 379-381). La frase rileva ancor di più perché pronunciata subito dopo che Odisseo ha appena concluso un discorso molto abile in cui ignora la richiesta di Ecuba di salvare la figlia in nome della legge che protegge i supplici e in nome della riconoscenza per essere stato da lei salvato. L'eroe per antonomasia, che nella tragedia è continuamente sovrapposto all'identità ateniese contemporanea al drammaturgo, ignora le più importanti leggi che vanno oltre l'apparte-

9. Antifonte Sofista, citato in Stobaeus, *Eclogae phisicae*, II, 31, 39, riportato in M. Untensteiner (con A. Battagazzore) (a cura di), *Sofisti- testimonianze e frammenti*, La Nuova Italia, Firenze, voll. I-IV, 1967. La metafora è frequente anche in epoca classica: anche in questo caso, citiamo solo a titolo di esempio Platone, *Teeteto*, 167b; Id., *Protagora*, 323.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

nenza dei popoli e incarna la violenza della parola e quella del tradimento, mentre la ragazza innocente affronta con dignità e decoro la propria morte.

Il messaggio che in questo punto della tragedia il poeta sembra indirizzare al suo pubblico è molto complesso. La brutalità è insita negli esseri umani, a prescindere dall'appartenenza ad un *ethnos* e la contrapposizione fra cittadini greci e barbari è ormai erosa; solo l'educazione porta a distinguere fra di loro gli esseri umani e a differenziare chi è barbaro nel senso di incivile, empio, non rispettoso della fragilità o della sacralità, e chi invece si comporta con dignità e con virtù in qualsiasi circostanza.

Si tratta di un messaggio che però, proprio a partire da questo passaggio, si complessifica e si attorciglia fino a porre interrogativi aporetici molto profondi. A seguito, infatti, del ritrovamento del cadavere fatto a pezzi del giovane Polidoro, e della constatazione del vile tradimento da parte dell'ospite, Ecuba si trasforma lentamente da vecchia e disperata regina, priva di energie, in astuta e determinata donna pronta a mettere in atto una feroce vendetta, utilizzando la correttezza titubante e solo in parte consapevole di Agamennone e la complicità fattiva delle prigioniere troiane. La sfinitezza fisica e la prostrazione della regina si mutano infatti in un moto di indignazione così profondo da permetterle di ordire un piano diabolico per accecare Polimnestore, assassino del giovane Polidoro, e per ucciderne i figli. L'evoluzione così imprevedibile e inquietante dell'intreccio mostra una trasformazione sconcertante che sovverte gli assi portanti del personaggio: da vecchia fragile ed indifesa a energica assassina; da madre dolente a omicida di fanciulli. Una trasfigurazione vera e propria che ribalta anche le premesse dalla stessa Ecuba enunciate sulla stabilità dei valori trasmessi di generazione in generazione e sulla incrollabile fermezza della virtù acquisita attraverso l'educazione. D'altro canto, la metamorfosi di Ecuba era partita proprio dopo aver pronunciato significativamente un giudizio severo riguardo al processo di formazione:

Perché dunque ci diamo tanta pena di imparare e cercare tante cose, e non si pensa di studiare a fondo, pagando, la regina di ogni scienza, la Persuasione, così da convincere di ciò che si desidera e raggiungerlo (vv. 814-819).

Quella stessa Ecuba, dunque, che aveva esaltato l'importanza dell'educazione come trasmissione di valori stabili, incrollabili anche nel precipitare degli eventi e anche di fronte alla sopraffazione, ora rinnega queste sue certezze, abbandona i valori in cui credeva, di rispetto, di onestà, di equilibrio, per giungere a trasformarsi in un essere diabolico. È un processo a cui la regina stessa dà inizio quando si accosta al corpo straziato del figlio: "Figlio mio, figlio mio! Ah! Comincio il mio lamento, una melodia selvaggia (*nomos baccheion*), inviato da un demone malvagio" (vv. 684-687) (*tradu-*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

zione nostra). La frase è densissima di significati: la melodia, il canto funebre è indicato col termine *nomos*, che è anche la legge, la norma, tutto ciò che è suddiviso, ha un ritmo; esso è definito bacchico, selvaggio, connesso alla dimensione del delirio, della sfrenatezza; ed è indicato come inviato da un genio malefico, quindi collocato in una dimensione sovrumana, di trascendimento incontrollabile. Ecuba, insomma, dopo aver affermato che l'educazione rende gli esseri umani eccellenti e virtuosi di fronte a qualsiasi destino, ora sostiene che seguirà "una nuova legge", una nuova consuetudine, un nuovo canto, quello della vendetta, che travalica l'umano e i valori tramessi dal processo educativo. La brutalità degli eventi e la barbarie degli uomini che la circondano, travolge la stabilità dei valori in cui credeva.

Euripide mostra, dunque, attraverso la metamorfosi di Ecuba e attraverso le esplicite riflessioni etiche da lei pronunciate, la frantumazione dell'opposizione Greci/barbari, e la conseguente crisi della definizione di cittadino greco come dotato di *sophrosyne*, quale valore fondante e superiore a quello proposto da altre culture: si tratta di una denuncia che corre parallela non solo ai tragici avvenimenti politici e sociali, ma anche alla crisi dell'educazione che inevitabilmente la predicazione di Socrate e dei sofisti avevano provocato. Non era infatti più possibile definire come meta formativa il futuro cittadino come dotato di equilibrio e moderazione in contrapposizione al barbaro/straniero caratterizzato dall'eccesso, né era più possibile credere nella certezza dei valori tramandati dalla propria tradizione o nell'efficacia del percorso educativo: di questi interrogativi si erano fatti portatori soprattutto i sofisti, giungendo ad un relativismo anche radicale, e Socrate, tentando invece di ridefinire dei valori attraverso un percorso evidentemente difficile e contrastato. Euripide coglie la drammaticità di questi temi e li mette in scena mostrando le aporie e la problematicità di costruire percorsi formativi credibili ed efficaci in un momento storico in cui l'identità greca non appariva più come ben definita e contrassegnata da superiorità rispetto all'immagine dell'altro.

A questo punto, tutta la tragedia assume un ritmo serrato, contrapposto alla disperata lentezza degli atti iniziali, ritmo che ci mostra una vecchia regina prima assai scaltra nel cercare l'aiuto poco consapevole di Agamennone, in parte ingannato sulle reali intenzioni della donna, in parte disattento, e poi astuta nell'attirare Polimnestore e i figli in una trappola esiziale.

L'opera si chiude con la profezia delirante pronunciata dal re della Tracia ormai accecato, che, ispirato da Dioniso, preannuncia la trasformazione di Ecuba, durante il viaggio verso la Grecia, in cagna feroce, e la morte violenta per naufragio. Questa figurazione brutale in realtà sembra sottolineare il culmine di tutto il percorso attraversato dal personaggio: la vecchia regina, prima donna e madre dolente e comunque pietosa, fiduciosa nei valori, si è ormai trasformata in essere sospeso fra la bestialità e l'umanità, e giungerà ad incarnarsi nella cagna, simbolo, nella cultura gre-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ca antica, dell'animale mai del tutto addomesticato e infido, feroce nel suo abbandonarsi agli istinti¹⁰.

Come già avevano notato alcuni commentatori antichi, inoltre, l'immagine di Ecuba-cagna richiama necessariamente l'immagine delle Erinnicagne, protagoniste delle *Eumenidi* di Eschilo. Questo richiamo sottolinea i significati più complessi probabilmente sottesi allo sconcertante evolversi dell'intreccio dell'*Ecuba*. Eschilo, infatti, aveva mostrato nell'*Orestea*, una progressiva definizione di cittadino come contrapposto all'altro, al barbaro, all'incivile: attraverso il cammino di purificazione dell'eroe e il dipanarsi delle vicende familiari, il drammaturgo era giunto a stabilire l'importanza del legame di sangue nel definire l'identità, legame trasmesso in linea patrilineare, e confermato da una struttura in cui i ruoli di genere e generazionali erano sanzionati con chiarezza. La *polis* si costituiva, così, come comunità di cittadini con evidente ascendenza di sangue, caratterizzati dal rispetto, dall'onore, dalla parola, dalla *soprosyne*-equilibrio. Le *Eumenidi*, che chiudevano la trilogia, mostravano il superamento di una fase di inciviltà, fondata sulla vendetta e sulla matrilinearità, trasformandosi da divinità bestiali-cagne in divinità "addomesticate", benevole. M. Nussbaum, a questo proposito, afferma:

Nell'*Orestea* Eschilo ci ha mostrato che la creazione della città e delle virtù politiche implica la sostituzione delle strutture della vendetta con le strutture della fiducia e dell'amicizia tra concittadini. Le Erinni iniziano il terzo dramma della trilogia presentandosi come esseri bestiali, in particolare come creature simili ai cani, che vanno annusando le tracce della loro preda con occhi lustrati ed eccitati dall'odore del sangue. Alla fine, rivestite di abiti umani, dono dei cittadini di Atene, si mostrano trasformate in donne¹¹.

Euripide, invece, nell'*Ecuba*, ci mostra il processo contrario: in qualsiasi civiltà, anche la più equilibrata e apparentemente più solida, anche dietro la maschera rassicurante della democrazia e della padronanza della parola, si possono verificare eventi che fanno emergere la brutalità più cieca, e gli esseri umani possono trasformarsi in esseri bestiali. La differenza fra popoli civili e non, fra "cittadini" e "barbari" in questo modo, scompare, perché travolta dallo schiacciamento della dimensione dell'umanità sulla dimensione dell'animalità. Di fronte a questo processo inquietante, purtroppo, Euripide non riesce a trovare fiducia neppure nella solidità dei valori che un percorso educativo può trasmettere, angosciato dalla fragilità di questi stessi valori, messi a dura prova dalla ferocia umana.

10. Cfr. C. Franco, *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Il Mulino, Bologna, 2003.

11. M. Nussbaum, *La fragilità del bene*, cit., p. 734.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

7. *Un'educazione sconcertante: accogliere il radicalmente altro?*

7.1. Un ingresso “scandaloso”

Io qui giungo, a Tebe [...] Ho lasciato i terreni ricchi d'oro dei Lidi e Frigi, alle plaghe battute dal sole della Persia, alle muraglie dei Battri, al suolo gelido dei Medi sono arrivato, all'Arabia felice e a tutta l'Asia che si stende lungo il mare salso, con le sue città turrite popolate di un miscuglio di barbari e di Greci. Questa è la prima città greca dove giungo... (*Baccanti*, 1, 13-20)¹.

Questo *l'incipit* pronunciato da Dioniso, solo, sulla scena, nelle *Baccanti*. Ormai giunto al termine della sua esistenza, ospite presso la reggia del re mecenate macedone Archelao, Euripide compone l'ultima delle tragedie a noi pervenute, probabilmente risalente al 405 a.C. e rappresentata poi anche ad Atene nel 403 a.C.². La scrittura dell'opera avviene, dunque, in un contesto “straniero”: la Macedonia, che dapprima si era mantenuta neutrale nella guerra, poi aveva offerto aiuto materiale agli Ateniesi, era infatti percepita e rappresentata come un contesto “altro”, estranea allo sviluppo delle *poleis* in età classica e molto influenzata dal punto di vista culturale dalle popolazioni circostanti non-greche.

In questo contesto, con ogni probabilità, Euripide aveva potuto assistere ai riti bacchici, che in Macedonia pare fossero celebrati in forme diverse rispetto a quanto accadeva in Atene. Riguardo, infatti, alla violenza e alla radicalità dei riti bacchici nel contesto macedone, meno “civilizzato” e

1. Le citazioni della tragedia *Baccanti* presenti nel volume sono tratte da: Euripide, *Le tragedie*, voll. I-III, trad. it. F.M. Pontani, Mondadori, Milano, 2007.

2. Sulla datazione esatta non esistono notizie precise, ma richiami testuali la collocano con certezza nel 405 a.C., probabilmente composta poco prima di morire. La rappresentazione alle Grandi Dionisie di Atene è invece postuma e avvenne sotto la direzione del figlio o del nipote di Euripide.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

molto più marginale sul piano politico e culturale rispetto ad altre città, possediamo alcune testimonianze, sia coeve sia successive. Plutarco, nella *Vita di Alessandro*, si dilunga nella descrizione dei particolari riti cui si dedicava la madre del futuro re:

Olimpia, che praticava questi riti selvaggi eccitandosi più delle altre, nelle processioni portava grandi serpenti addomesticati, i quali spesso spuntando dalle foglie di edera ricoprivano i canestri e avvolgendosi attorno ai tirsi e alle corone delle donne, atterrivano gli uomini³.

Anche alcune testimonianze iconografiche mostrerebbero la particolare violenza delle pratiche in questa regione: il cratere proveniente da Derveni ritrae una menade in estasi che uccide un bambino, probabile testimonianza del fatto che in Macedonia il culto si presentava ancora con caratteri marcati dall'eccesso e dalla crudeltà⁴. Resta, comunque, per noi difficile comprendere quanto la narrazione messa in scena dal drammaturgo contenga richiami attendibili alla realtà del dionisismo. Come è noto, infatti, il fenomeno del dionisismo non può essere facilmente ridotto ad un insieme di riti codificati e ripetuti con gestualità, ritmi, scansioni, identiche nel corso del tempo e nei differenti contesti geografici: questa complessità ha causato un dibattito tuttora molto intenso e per certi versi aporetico. Vorremmo anche sinteticamente ricordare, in questa sede, come la difficoltà della ricostruzione storica risente anche della scarsità dei documenti che descrivono con chiarezza questi riti e della non sempre facile interpretazione e lettura degli stessi. Risulta inoltre particolarmente arduo poter stabilire quanto le fonti siano una ricostruzione fedele delle pratiche che avvenivano nella realtà: Francesco Massa, a questo proposito, ribadisce l'estrema problematicità nel distinguere realtà culturale, immaginario, mito e la conseguente necessità di non sovrapporre e confondere i riti dionisiaci mitici e letterari con il dionisismo storico, soprattutto per l'epoca classica, per la quale abbiamo poche testimonianze, pur essendoci fra i due fenomeni ovvie influenze e relazioni⁵.

Relativamente alla tragedia di Euripide, si tratta di uno dei pochi testi articolati che descrivono i riti bacchici con dovizia di particolari, ma certamente la descrizione risente della particolare sensibilità del poeta e

3. Plutarco, *Vite Parallele. Alessandro e Cesare*, trad. it. M. Scaffidi Abbate, Newton, Roma, 1999, § 2.

4. Il fatto che Alessandro Magno, poco dopo, si presentasse come nuovo Dioniso può essere invece testimonianza storica di una notevole diffusione del culto e di una particolare religiosità presente in Macedonia e più accentuata che nel resto della Grecia.

5. F. Massa, "Dirigere, riformare, educare: pratiche femminili nella diffusione delle tradizioni dionisiache", in *Storia delle donne*, 8, 2012, pp. 105-126.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

soprattutto dei significati politici, esistenziali, sociali che l'autore in quel momento voleva affidare alla sua opera. Ai fini di questa trattazione, è significativo rimarcare una scelta narrativa forte che il drammaturgo propone, mettendo in scena dei riti celebrati in forma più sfrenata e più carica rispetto a quanto probabilmente avveniva in Atene, e mostrando gestualità, abbigliamenti, ritmi musicali e formule con aspetti che denotano una notevole influenza "barbara" o lontana dalla cultura ateniese del tempo.

Euripide, dunque, straniero ospite presso i sovrani di una terra isolata e distante, in un volontario esilio dovuto alla constatazione dell'insostenibile e confusa situazione ateniese, sceglie di proporre al pubblico una narrazione molto giocata sulla dimensione dell'alterità e dell'estraneità, e la apre con un *incipit* sconcertante e suggestivo, ponendo sulla scena Dioniso, solo, che pronuncia con violenza una sua *rhexis* ricostruendo la propria storia. Il dio occupa la scena con la sua fisicità ambigua, che nel prosieguito dell'opera andrà via via disvelandosi, e racconta il proprio viaggio verso Tebe, descrivendo, come abbiamo visto nella citazione sopra riportata, un catalogo di luoghi percepiti come lontani, non civili, affascinanti ma oscuri, attraversati in un percorso quasi vorticoso fino ai confini della Grecia: è inevitabile il confronto, certamente voluto, con la narrazione che, nel primo episodio dell'*Agamennone* di Eschilo, Clitemnestra fa della staffetta del fuoco, dei segnali luminosi che annunciano, rimbalzando da Troia fino a Micene (vv. 281-310), la vittoria greca. Nell'opera di Eschilo, la descrizione dettagliata di una serie di punti geografici, conosciuti al pubblico ateniese avvezzo alla navigazione, diviene un'evocazione efficace e affascinante che incontra il gusto folcloristico degli spettatori; il viaggio del fuoco, inoltre, assume, nell'orgogliosa ricostruzione della regina, un tono trionfalistico e sottolinea il ritorno da luoghi lontani e primitivi verso la città greca. Nell'*incipit* delle *Baccanti* di Euripide, invece, il catalogo dei luoghi si connota come parte integrante dell'identità del protagonista, come cifra del suo giungere nella città e come bagaglio che porta con sé. Questa dimensione risulta sottolineata, nel lungo discorso di Dioniso, dal motivo della metamorfosi, della trasformazione e della liminarità fra due stati, motivo che riemerge continuamente nelle parole del dio: egli rinomina la sua vicenda biografica al pubblico ricordando di essere uomo e dio, di essere nato da donna e nato da uomo, di appartenere al regno dell'umano e a quello dell'animalità, con insistenza su una terminologia che ribadisce i passaggi di stato e il motivo dell'alterità.

Dioniso chiede di essere accolto e specifica che è la prima città greca dove giunge: la narrazione parte, quindi, da una denuncia da parte del dio, che è escluso dalla città, proviene da un altrove e vuole essere accettato, vuole essere integrato. È un messaggio che appare in forma quasi violenta e insistente anche non appena il dio termina il suo discorso agli spettatori,

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

poiché a questo punto si rivolge al coro di donne che lo segue e le apostrofa:

Donne che avete lasciato lo Tmolo, baluardo di Lidia, mio tiaso, compagne che giungete da barbari viaggi con me e con me avete dormito, brandite quei tamburi che tra i Frigi sono di casa, e furono inventati da Rea, la Magna Mater e da me! (vv. 55-59).

Nella sua presentazione Dioniso propone un insieme di simboli e di richiami che sono legati a una terminologia o ad immagini di origine non greca. Per esempio il *thyrsos*, tirso, che ricorre nell'opera, è un oggetto che anche nelle figurazioni vascolari sembra corrispondere a una canna o una bacchetta sormontata da una pigna e avvolta da rami di edera e che simboleggerebbe la nascita dal ramo secco, con allusione ad una vitalità magica: esso è designato con un termine non greco e rimanda a immagini non appartenenti alla religione ufficiale, ma connesse a una ritualità influenzata dall'Oriente. O ancora, il dio definisce i percorsi delle donne che lo accompagnano con il termine "barbaro", nell'accezione non dispregiativa, ma fascinosa, con un richiamo ad un'alterità volutamente e per certi versi orgogliosamente esibita. I tamburi sono indicati come strumenti tipici dei Frigi, aggettivo che connota l'Asia accentuandone la diversità e la lontananza più dell'aggettivo "troiano". Il rito, infine, viene ricondotto al culto della Grande Madre, con allusione esplicita alla Madre Frigia, signora degli animali, declinazione orientale della divinità dei campi e della fertilità greca, Demetra.

All'invito di Dioniso, risponde l'entrata in scena del coro di baccanti cantando il primo stasimo: "È dall'Asia che qua sono giunta..." (v. 64). Il canto prosegue con un'ulteriore enumerazione dei luoghi di provenienza, a ripresa di quanto affermato dal dio nell'*incipit*: le donne colpiscono lo sguardo del pubblico con i costumi esotici, la frenesia dei comportamenti, le musiche vorticose che mostrano gli aspetti del culto più lontani da quanto regolamentato nella città e che esibiscono con insistenza un'alterità connessa all'Oriente e in particolare all'Asia.

È da sottolineare come anche il terzo stasimo, più avanti, dopo il confronto fra Penteo e Dioniso, insista sull'evocazione di luoghi lontani: le donne nominano anche Nisa, luogo fondante nella biografia del dio e presente anche nel nome. Nel canto, esso non viene localizzato né in pianura né in montagna e neppure con una precisa coordinata geografica, ma è connotato come "terra delle fiere e delle ninfe", con accentuazione dei tratti esotici e selvatici. Il passo sembra riprendere tutta una tradizione mitica che ambientava la nascita di Dioniso in località selvagge e lontane: l'*Inno omerico* (I, 8) collocava la montagna della nascita in Egitto; l'*Iliade* (VI, 133) la poneva in Tracia.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Questa estraneità di Dioniso e del suo culto non è storicamente fondata, poiché Dioniso con ogni probabilità è una divinità giunta in Grecia molto precedentemente: basti pensare che il suo nome è attestato sulle tavolette di Pilo risalenti al XV secolo a.C. Nella città antica, però, la divinità era stata "normalizzata" e il culto era stato connesso soprattutto con la dimensione del teatro, che poneva Dioniso al centro della città stessa, anche da un punto di vista spaziale e urbanistico, ma al tempo stesso confinato in una precisa e limitata dimensione, che era quella della maschera e della rappresentazione. Il culto vero e proprio, ovvero il dionisismo, invece, non fu mai integrato nella religione "ufficiale" della *polis*, rispetto alla quale costituiva, insieme con altre forme religiose (quali ad esempio, l'orfismo), una tradizione sacra parallela. È necessario ricordare, a questo proposito, come la religione ufficiale fosse fondata sull'intreccio indissolubile fra dimensione politica e dimensione religiosa e rappresentasse un dispositivo formativo efficace e pervasivo volto a consolidare valori condivisi relativi ai ruoli sociali e familiari, a credenze, usi, divieti⁶; rispetto a questa, dunque, il dionisismo finiva per veicolare invece valori e messaggi che si ponevano su posizioni di dissenso o contrasto. In particolare, la religione ufficiale, integrata perfettamente con i valori civici della città, era fondata su una serie di dicotomie, quali Greco/straniero, uomo/donna, giovani/anziani, liberi/schiavi, poiché in base a queste appartenenze era possibile o meno partecipare al culto e svolgere differenti ruoli all'interno di esso⁷: in questo modo, le cerimonie, le feste, le processioni e qualsiasi manifestazione culturale offrivano costantemente messaggi molto evidenti riguardo ai ruoli sociali e familiari e riguardo a valori condivisi. Come appare evidente anche dalla rappresentazione di Euripide, invece, il dionisismo si poneva al di là di queste dicotomie, erodendole, consentendo la partecipazione a qualsiasi iniziatio/a, e sovvertendo i tradizionali messaggi di ruolo.

È evidente quindi che il drammaturgo ha operato una scelta narrativa e stilistica molto precisa e consapevole: egli decide, infatti, di rappresentare un culto non ufficiale e di sottolinearne l'aspetto di estraneità, proponendo

6. La religione costituiva infatti una vera e propria pratica che permetteva di trasmettere alle nuove generazioni ruoli, significati, tabù, della comunità di appartenenza. Il culto si celebrava in spazi definiti, ricchi di una simbologia, attraverso processioni, ripetizioni di gestualità codificate, in date prefissate e connesse con significati e narrazioni mitiche: in questo modo, si creava una sorta di simbiosi fra comunità umana, territorio, storia, che portava al consolidamento di un'identità collettiva e individuale e rappresentava un percorso di educazione diffusa e permanente.

7. Basti pensare, a questo proposito, al fatto che solo gli uomini potevano tagliare le vittime del sacrificio, o ancora che i meteci potevano partecipare solo ad alcune cerimonie e con un particolare abbigliamento, o ancora che alcuni riti erano riservati solo alle donne e così via.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

al pubblico tutta l'alterità di cui Dioniso era portatore sul piano simbolico e tutti quei richiami ad una potente influenza orientale che lo caratterizzavano. Nelle *Baccanti* questa accentuazione dell'estraneità rende il culto e la ritualità messa in scena eccedente rispetto a quanto un pubblico ateniese poteva aspettarsi e al tempo stesso probabilmente richiamava un immaginario diffuso che vedeva la Macedonia come luogo di culti sfrenati molto influenzati dalle ritualità dei popoli confinanti (quali, ad esempio, i Traci).

L'ingresso a Tebe nella cornice tragica suonava, inoltre, come ingresso di un fenomeno esotico e proveniente dall'Oriente, all'interno di una città percepita come "porta" della Grecia e anch'essa fondata da uno straniero, come Euripide più volte ricorda all'interno dell'opera⁸.

Anche l'apparizione dell'antagonista della vicenda, il giovane re Penteo, avviene sottolineando l'estraneità del dio:

Dicono ch'è arrivato uno straniero, un ciurmatore della Lidia, riccioli biondi, una grande chioma profumata, rubicondo, le grazie di Afrodite negli occhi, e sta giorno e notte con loro, iniziando le giovani a misteri orgiastici (vv. 233-238).

La descrizione rende evidente la percezione di una provenienza "altra" da parte del re e anche l'atteggiamento immediatamente negativo e respingente da parte sua. Questa posizione di non accoglimento risulta molto più evidente quando, nel secondo episodio, Penteo affronta direttamente Dioniso, che si finge semplicemente un sacerdote del culto, occultando la sua identità divina, e che è stato catturato e ridotto in ceppi: il servo che lo accompagna lo apostrofa fin da subito con l'appellativo di straniero (v. 441) e il dio stesso comunque di fronte al re si autodefinisce come proveniente dalla Lidia (v. 464), regione percepita dalla cultura greca antica come molto lontana non solo geograficamente, ma anche riguardo ad usi, costumi e credenze. Il successivo confronto serrato fra i due fa emergere con evidenza il tema dell'alterità e della contrapposizione fra greco/barbaro, asse attorno al quale si muove con stereotipia e con rigidità il giovane re e attorno al quale invece si destreggia con abilità retorica e disinvoltura il dio. Penteo sottolinea immediatamente come i barbari abbiano usanze violente che denotano l'eccesso, la dismisura e l'incapacità di saper fruire dell'equilibrio razionale, ma il dio ricolloca queste usanze all'interno di una "normalità altra", non necessariamente inferiore:

8. Cadmo, fondatore di Tebe, secondo il mito proveniva dalla Fenicia e il poeta lo sottolinea più volte: "Un giorno lasciò Sidone per fondare Tebe" (vv. 171-172), ricorda Tiresia al suo primo ingresso in scena, ma anche altri personaggi e il coro non mancano di richiamare questa origine straniera.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Dioniso: "Tutti i barbari fanno danze orgiastiche".

Penteo: "Rispetto ai Greci hanno meno criterio (*phronousi kakion*)".

Dioniso: "In questo assai di più. Diverse usanze (*nomoi diaphoroi*)" (vv. 482-485).

Il passo mostra un uso della terminologia molto complesso e significativo: Dioniso utilizza la parola "barbari" senza connotazione dispregiativa e semplicemente come appellativo che indica un'appartenenza geografica; Penteo classifica immediatamente gli usi stranieri nel campo semantico del *kakos*, malvagità, bruttezza, scelleratezza (con allusioni sia a una dimensione etica che estetica) e nel campo del *phroneuo*, che richiama la sfera del pensiero, dell'equilibrio mentale, con allusione alla dissennatezza, follia. A questo giudizio, risponde di nuovo a sua volta Dioniso riportando le differenze fra Greci e Barbari a una semplice e accettabile diversità nei *nomoi*, nelle leggi, consuetudini, usanze, con utilizzo di due termini molto chiari e neutri.

Contemporaneamente, Penteo riduce il proprio interlocutore alla sfera dell'animalità, trattandolo come una preda, sia nel tono, sia nei comportamenti (ordina di rinchiuderlo legato, paragonandolo ad un animale): questo atteggiamento di disumanizzazione dell'altro, diviene paradossale, perché il giovane re, accecato dal proprio orgoglio e dalla propria sicumera, in realtà ridurrà poi in ceppi un toro, ormai entrato in una sorta di stato confusionale (vv. 615-620). Il drammaturgo, dunque, ci mostra un re che esibisce la propria superiorità, dichiarandosi appartenente ad una cultura fondata sulla razionalità e sull'equilibrio, contrapposta a "barbari" classificati come insensati e incivili, ma che non è in grado di mantenere l'esame di realtà di fronte al presentarsi dell'imprevisto e dell'alterità.

7.2. L'alterità come minaccia di sovvertimento

L'arrivo di Dioniso e del suo corteo di donne provoca nella città un processo di progressivo sovvertimento e spaesamento, che appare evidente fin dalle prime parole del coro: "Tutti quanti danzeranno – il corifeo Dioniso sarà – verso quel monte, dove danza l'orda di femmine che da tele e spola via l'estro bacchico spinse" (vv. 114-119). La frase indica sia un allontanamento dai confini della città verso un luogo selvatico, sia un ribaltamento dei tradizionali ruoli di genere chiaramente indicato dall'allusione alle consuete attività che denotavano le donne e il loro ruolo (tela, spola).

La prima dicotomia sulla quale si fondava l'ordine sociale e familiare, ovvero maschile/femminile, viene dunque scardinata, descrivendo le donne come principali artefici del culto. A questo proposito, è difficile stabilire con chiarezza quale fosse la realtà storica e il dibattito fra gli studiosi è

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

tuttora molto aperto: F. Jaccottet, che a lungo ha analizzato numerose fonti, ha concluso che l'iniziazione al culto dionisiaco non era esclusivamente femminile, poiché nelle testimonianze epigrafiche, contrariamente a quanto accade in quelle letterarie, è presente la figura del baccante⁹. Senza dubbio però il culto offriva la possibilità di accesso e di partecipazione a tutti, a prescindere dall'appartenenza di genere, contrariamente alla normatività rigorosa ed escludente dei riti della religione ufficiale, come messo in rilievo dalle testimonianze letterarie.

È però un dato per noi significativo ai fini della presente trattazione il fatto che sulla scena teatrale Euripide abbia scelto di presentare gruppi di donne dedite al culto bacchico e anzi la trama della tragedia prende avvio proprio dal problema della partecipazione femminile ai culti. L'opera pone davanti allo spettatore fin dall'inizio una scena occupata dal coro di donne con gestualità, abbigliamento, musiche, danze, anche visivamente molto affascinanti e abbaglianti; anche nelle narrazioni del nunzio riportate nel corso dell'opera, il gruppo di donne, di diverse età ed estrazione sociale, si abbandona all'estasi e all'*enthusiasmos* sui monti circostanti la città con comportamenti ed atteggiamenti che colpiscono il pubblico nel loro essere antitetici e trasgressivi rispetto ai ruoli e ai percorsi educativi tradizionali: il fatto stesso che le donne escano dalle case per dedicarsi al culto in luoghi aperti, naturali, incontaminati costituisce un'appropriazione di spazi del tutto inaccessibili, poiché il ruolo femminile era strettamente connesso con la domesticità. L'adesione al culto, così come viene descritta, risulta una sorta di trasgressione e di modalità di travalicare il ruolo di genere, per le iniziate: questa trasgressione non va nella direzione di un'assunzione *tout court* e automatica di caratteristiche, gestualità, comportamenti tradizionalmente connessi al maschile, ma piuttosto va nella direzione di una rottura dei divieti connessi con il femminile. L'abbandono della spola e del telaio, più volte ribadito da Penteo e dallo stesso Dioniso, è un ritirarsi dalle funzioni domestiche attribuite alle donne; la corsa sfrenata sui monti costituisce una rottura degli schemi gestuali imposti alle donne, conformati al controllo e all'immobilità, e un'appropriazione di spazi aperti non consentiti; l'urlo incontrollato/smodato è una sorta di contrapposizione al silenzio imposto alle donne. D'altro canto, Dioniso stesso, nel corso dell'opera, esibisce un'ambiguità di genere che è talvolta rimarcata verbalmente dagli stessi personaggi: "Andate in cerca dell'effeminato straniero" (vv. 352-353), incita Penteo¹⁰. La scelta del drammaturgo, dunque, è quella di

9. Cfr. F. Jaccottet, "L'impossible bacchant", in *Pallas*, 48, 1998, pp. 9-18.

10. Questa ambiguità, che, come vedremo, è però concessa al dio, non agli esseri umani (se non provvisoriamente), è certamente una cifra che caratterizza i culti che si pongono come paralleli o contrastanti rispetto alla religione ufficiale della città. Il richiamo all'an-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

sottolineare, con una successione di scene molto vivide e molto spettacolari e con un continuo richiamo presente nei dialoghi dei diversi episodi, l'elemento di rottura e di trasgressione che il culto straniero porta con sé, incrinando la dicotomia maschile/femminile.

La funzione di rottura degli schemi sociali e familiari non riguarda, però, solo la dimensione del genere, ma anche altre categorizzazioni codificate dalla religione ufficiale, dalla struttura della *polis*, dalle pratiche educative diffuse: il rito dionisiaco prevede il coinvolgimento di liberi, schiavi, giovani, vecchi, annullando le differenze sulla quali si fonda la comunità politica¹¹. Anche rispetto a questo, Euripide propone una trama e dei personaggi che mettono in luce in forma dirompente l'elemento di rottura connesso al rito straniero: significativa, ad esempio, la descrizione dell'adesione al culto da parte dei due personaggi anziani presenti nell'opera, Tiresia il veggente, e Cadmo, il vecchio re. L'ingresso dei due in scena è sconcertante per il pubblico: essi, presi dall'entusiasmo, appaiono vestiti con tirsi, pelli, brandendo bastoni cinti di virgulti di edera, pronti a lanciarsi in corse sfrenate, ad abbandonarsi alle danze, ad eccitarsi attraverso i riti all'aria aperta e la condivisione del vino. Si spronano a vicenda, affascinati da un fervore che annulla le debolezze e gli ostacoli fisici dati dall'età: "Ti assicuro che non mi stancherò, – proclama Cadmo rivolto a Tiresia – con il mio tirso, di battere la terra notte e giorno. D'essere vecchio, molto volentieri me ne sono scordato" (vv. 187-189). Si tratta di un ribaltamento del ruolo tradizionale dell'anziano, relegato o a consigliere attempato e cauto, o a passivo e nostalgico custode della memoria; Tiresia e Cadmo non incarnano la moderazione né l'equilibrio, ma la vivacità e l'entusiasmo nello slancio verso ciò che giunge dall'esterno della città¹². Lo sconcerto suscitato da questi comportamenti è evidente nella reazione inorridita e sprezzante di Penteo: "Mi rifiuto di guardare la vostra dissennata vecchiezza /che non ha mente" (v. 252). L'annullamento delle differenze di

droginia originaria, per esempio, è molto presente anche nei testi e nei riti che fondano l'orfismo e non a caso, proprio riprendendo questa tradizione, Platone nel *Simposio* richiamerà questa condizione come costitutiva dell'essere umano: "L'androgino allora era un genere a sé, e aveva forma e nome in comune del maschio e della femmina, ora invece non c'è più, ma resta soltanto il nome sotto forma di ignominia" (189e).

11. Nella tragedia, alcuni passi testimonierebbero dell'annullamento del confine fra schiavi e liberi: nel dialogo fra Dioniso e Penteo, ad esempio, il re nomina sdegnato le "schiave" (v. 803) che partecipano al culto.

12. Sull'immagine della vecchiaia, trasgressiva ed insolita, che emerge nell'opera, si rimanda a G. Seveso, "Arrivati alla piena misura". *Rappresentazioni dei vecchi e della vecchiaia nella Grecia antica*, cit.; sul ruolo tradizionale degli anziani nella cultura greca antica, attualmente la letteratura internazionale è vivace: si ricorda, solo a titolo di esempio: H. Brandt, *Storia della vecchiaia. Il mondo antico*, trad. it., Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

età rileva anche nella descrizione che il nunzio riporta al re riguardo alle baccanti che sono abbandonate in uno stato di sereno e piacevole riposo sui monti, sottolineando la presenza di donne vecchie e giovani mescolate fra loro (vv. 693-694).

Il tema del sovvertimento dell'ordine sociale è giocato anche su altre dimensioni meno esplicite sul piano verbale, ma molto incisive sul piano dei comportamenti, quali la contrapposizione fra città, mondo civilizzato e selvatichezza. Ad esempio, l'assunzione manifesta e smodata di schemi gestuali e comportamentali tradizionalmente non consentiti, quali l'*evoé* (l'urlo smisurato), l'*poribasia* (la corsa sfrenata sui monti) costituisce un sintomo molto forte e significativo di trasgressione in una società che aveva codificato con chiarezza e con rigidità gesti, atteggiamenti, abbigliamento connettendoli con ruoli sociali e familiari¹³ e che aveva fondato i suoi percorsi formativi sul modello ideale del cittadino caratterizzato da *sophrosyne*, da moderazione. Così come i comportamenti delle donne iniziate, tutti legati ad un'immedesimazione con il mondo naturale sottolineano la rottura di una contrapposizione fra selvatichezza e città:

cinsero le pelli picchiettate con serpi che lambivano le gote. Altre, tenendo in braccio una gazzella o i cuccioli di un lupo, li nutrivano di bianco latte – quelle fresche ancora di parto che, lasciati i propri figli, avevano la poppa gonfia – e serpi d'edera si ponevano sul capo, o di quercia o di smilace fiorito (vv. 697-703).

Euripide sceglie, dunque, di mettere in scena un culto “straniero” caratterizzato da una sovversione dei ruoli sociali e familiari consolidati nella comunità di appartenenza: l'ingresso nella *polis* coincide con una trasformazione profonda e con un annullamento delle differenze e delle opposizioni che erano alla base dell'identità del cittadino (interno/esterno; amico/nemico; greco/barbaro; uomo/donna)¹⁴. L'alterità profonda e affascinante di Dioniso è un incontro che genera trasformazione, di fronte al quale non è possibile restare indifferenti e immuni.

7.3. Un itinerario formativo di incontro con l'altro

Le *Baccanti* parlano di un'iniziazione: le donne delle città attraversate da Dioniso vengono iniziate, accettano o meno il culto, si fanno accoglienti o meno.

13. Cfr. M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, cit.

14. Questo superamento delle dicotomie è operato, in epoca classica e poi ellenistica anche da alcune filosofie: i sofisti, Zenone, Antifonte, solo a titolo di esempio, mettono in luce l'elemento di artificialità e di convenzionalità dei ruoli e delle strutture sociali.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Si tratta di un'iniziazione che si contrappone, o corre parallela, alla religione ufficiale della *polis*, di un'esperienza religiosa forte, che produce una nuova aggregazione, una comunità diversa rispetto a quella ufficiale della *polis*, che si costituisce come scelta da parte dell'iniziato/a: non implica un consolidamento o una rassicurazione rispetto all'identità individuale o collettiva, ma piuttosto permette di rivestire una nuova identità. Le forme di vita che propone sono "autonome e tangenziali rispetto agli ordini sociali – l'ethos, la famiglia, la città – in cui l'individuo si trova naturalmente collocato"¹⁵. Questa iniziazione ha un carattere estremamente formativo, perché si costituisce come cambiamento dirompente, attuato attraverso la musica, la danza, l'accostamento alla bevanda¹⁶, la condivisione di momenti di vita selvatica. Molti commentatori sono concordi nel sottolineare la dimensione formativa del culto, evidente anche nella simbologia e nell'iconografia, che mostrerebbero diversi gradi di iniziazione. La vite e l'edera, che hanno pampini spiraliformi e si avvolgono attorno alle colonne, sono le piante sacre a Dioniso: alla luce dell'analisi e della comparazione di importanti raffigurazioni vascolari, l'edera con il latte e il corno potatorio indicherebbero il primo grado di iniziazione, mentre la vite col vino e il *kantharos* sarebbero simbolo di un grado superiore. Il percorso iniziatico, inoltre, prevedeva diverse fasi che, attraverso la danza sfrenata, i suoni molto coinvolgenti ottenuti con strumenti quali flauti e tamburi, vari elementi olfattivi molto forti, portava ad un livello di partecipazione estatica e mistica sempre più profondo. L'ulteriore fattore che attesta questa dimensione formativa è dato dalle testimonianze relative ad una sorta di gerarchia all'interno dei gruppi dionisiaci, con persone più anziane o da più tempo affiliate che svolgevano un ruolo magistrale e di guida. A questo proposito, ad esempio, un passaggio della *Biblioteca Historica* di Diodoro Siculo (I secolo a.C.) illustrerebbe una suddivisione fra iniziate connessa con l'età: l'autore, infatti, ricorda come ogni tre anni alcuni gruppi di donne si riuniscono e raggiungono insieme l'*enthusiasmos*, suddivise in modo che le più giovani (le vergini) portano il tirso e intonano l'*evoé*, mentre le donne più attempate compiono sacrifici e imitano le antiche menadi (4, 3, 2-3). Inoltre, il percorso formativo che Dioniso propone a coloro che intendono seguire il suo culto è anche un percorso che dovrebbe portare a una verità, a una forma di saggezza e quindi può essere definito un processo di apprendimento.

15. M. Vegetti, *L'etica degli antichi*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 76.

16. La condivisione del pasto e del bere era comunque un momento altamente formativo, anche se si prende in considerazione il simposio, forma di relazione educativa codificata e inserita nella vita consueta della città, caricata di gesti con una simbologia profonda: si veda, M.L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, cit.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

I richiami alla sfera del sapere e della saggezza sono numerosi e molto evidenti in tutta la tragedia euripidea, che si costruisce proprio attorno all'asse apprendimento/insegnamento, che definisce i diversi personaggi: Dioniso insegna ma non viene accettato; Tiresia e Cadmo sono aperti ad apprendere, ma possono anche insegnare; Penteo ritiene di non dover apprendere e, anzi, che questo particolare processo di apprendimento sia scandaloso e pericoloso. Nel primo episodio, il confronto fra il giovane re, sdegnato, e l'indovino Tiresia ruota fin dall'inizio attorno al tema del sapere:

Noi soli siamo saggi (*phronounein*), gli altri no (*kakos*) [...] Tu mostri parlantina fluida come un uomo di senno, mentre il senno manca del tutto nelle tue parole. Chi punta sull'audacia ed è capace di parlare, se privo di cervello, diventa un cittadino molto tristo... (vv. 196; 268-271).

Il discorso dell'anziano indovino prosegue, dilungandosi ampiamente nella spiegazione dell'importanza dei riti dionisiaci e nel chiarimento dei significati a questi sottesi, nella narrazione della storia del dio e del culto stesso. In questa articolata descrizione, sono continui i rimandi al fatto che il culto permette di attingere alla vera conoscenza e di raggiungere una forma più elevata e pura di saggezza:

Nel baccheggiare e nel delirio c'è molta virtù divinatoria: quando entra nel corpo con gran peso il dio, fa predire il futuro agli invasati... [...] e quando pensi qualche cosa e malato è il tuo pensiero, non credere di avere una saggezza... (vv. 298-301; 311-312).

Il passo mostra l'uso di alcuni termini quali *doxa* e *prhōnein*, che alludono chiaramente all'illusione di conoscere, al sapere più comune e diffuso, fondato sull'apparenza e quindi ingannatorio, e che richiamano invece la dimensione della saggezza data dal culto, basata su una conoscenza più profonda che supera la mera impressione e opinione¹⁷. A questo proposito, occorre ricordare come i movimenti paralleli alla religione ufficiale della *polis*, quali ad esempio l'orfismo e il dionisismo, presentavano anche una concezione del sapere e del potere, differente e per certi versi anche contrastante rispetto a quella formalizzata e riconosciuta. Il dionisismo prevede una concezione rivelata di verità, *aletheia*, che assume connotazione religiosa: nella tragedia, ciò è evidente dal continuo richiamo alla

17. Il passo riprende la dicotomia conoscenza profonda/apparenza e di conseguenza la dicotomia essere/apparire che percorre con vigore tutta la riflessione filosofica greca ed emerge con frequenza anche nelle testimonianze letterarie, poetiche, storiche.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

necessità di essere iniziati e di partecipare al culto per poter apprendere, per poter attingere a una conoscenza superiore. Tale tipo di conoscenza sembra essere fondata non sulla razionalità, ma piuttosto su un percorso che fa leva sulla dimensione emotiva e non esclude, anzi è favorito, da una sorta di trascendimento dei limiti della ragione umana verso una forma di elevazione spirituale. Si tratta di una concezione presente nella cultura greca antica, sia in altri movimenti religiosi marginali, sia in alcune riflessioni filosofiche, ma molto originata e influenzata proprio da correnti di pensiero orientali. Anche alcune filosofie della tarda classicità e del periodo successivo accolgono questa concezione del sapere: il caso più eclatante è costituito da Platone, che nel *Fedro* (265 a-b), propone un chiaro richiamo a forme di conoscenza non razionali, quando illustra le quattro tipologie di ispirazione/*mania* divina: la *mania* mantica o profetica, ispirata da Apollo, quella iniziatica ispirata da Dioniso (*telestiché*), quella poetica infusa dalle Muse, e quella amorosa suscitata da Afrodite ed Eros. Il filosofo, nello *Ione*, parla poi dell'ispirazione artistica paragonandola esplicitamente al furore bacchico e intendendo sia questo sia l'arte come forma di conoscenza profonda (*Ione*, 533e-534b): sembra, dunque, che il trascendimento e l'estasi che il culto dionisiaco propone, portando ad uno stato di allontanamento dalla ragione, siano valutati da Platone come possibilità feconda di apprendimento e come forma di arricchimento dell'esperienza umana: il rito permette, infatti, alle persone di entrare in contatto con la loro dimensione emotiva più profonda e non connessa con la ragione e di attingere in questo modo ad una forma di conoscenza più pura e più intensa¹⁸.

Si tratta di una concezione che è del tutto simile a quella proposta da Euripide nelle *Baccanti*: Tiresia, Cadmo, e le donne dedite al culto, abbandonandosi alle emozioni e alla passione, attingono ad una conoscenza superiore; Penteo, che si ostina ad ancorarsi ad un approccio meramente razionale, non si rende conto del percorso funesto che sta compiendo e si pone su un livello illusorio di conoscenza. I dialoghi fra Dioniso e il re mostrano un continuo richiamo ai verbi di vedere e conoscere, che Penteo vorrebbe utilizzare nella loro accezione di conoscenza razionale, fondata su fatti, e che Dioniso utilizza nel significato di essere invasati, giungere a un trascendimento del piano razionale. Da questo punto di vista, lo

18. M. Nussbaum sottolinea come questa concezione platonica sia in evidente contrasto con le teorie della conoscenza presenti in forma molto sistematica nelle più grandi opere di Platone, *Repubblica* e *Leggi*, e in alcuni celebri dialoghi, all'interno dei quali la dimensione emotiva costituisce un impaccio gravoso ad un percorso di vera conoscenza, che avviene sotto la guida della ragione: secondo l'autrice, questo dato mostra tutta la complessità del pensiero platonico; altri studiosi ricordano anche come queste concezioni attestino le profonde influenze orientali, orfiche e pitagoriche che percorrono con vivacità le opere di Platone (cfr. M. Nussbaum *La fragilità del bene*, cit.).

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

scuotimento tellurico improvviso e violento che provoca il crollo parziale della reggia, la liberazione di Dioniso e lo scatenamento delle baccanti, assume il significato simbolico anche di scuotimento e di superamento di una dimensione razionale che appare insufficiente ad affrontare il reale e di liberazione di parti più profonde dell'io. Questo approccio, d'altro canto, rimanda all'etimologia del termine *menade* e del termine correlato *mantica* (l'arte della divinazione), costruiti sul calco semantico *men/man* pensare, contenere nella mente, dal quale deriva anche la *mania* intesa come furore, passione, entusiasmo ispirato dal dio. L'apprendimento, insomma, non sarebbe basato sulle facoltà logiche e razionali, ma su facoltà e dinamiche molto più complesse che attingono a dimensioni profonde e irrazionali dell'essere umano, come anche Tiresia sottolinea: "Con gli dei non reggono i sofismi. Le tradizioni avite che si perdono nella notte dei tempi, non c'è logica che le abbatta, neppure se il pensiero sia frutto di una mente sopraffina" (vv. 200-203).

Euripide pone dunque in scena una concezione della conoscenza "estranea" a quella ufficiale e lo fa mettendo in luce i limiti di quella razionalità e di quell'equilibrio che in epoca classica erano poste come dimensioni imprescindibili e costitutive dell'identità del cittadino. Questa visione è resa esplicita in alcuni passi dell'opera, quando il rito e il percorso formativo connesso vengono associati al tema della norma e dell'equilibrio: l'anziano Cadmo ammonisce il re, pregandolo: "Resta con noi, non uscire dall'ambito della norma (*thugaze*). Tu voli, credi di essere in senno, e non lo sei" (vv. 331-332) e ricordando, con queste parole, come la conoscenza razionale è illusoria, e la vera conoscenza, la vera formazione passino attraverso dimensioni più complesse e per certi versi inspiegabili.

7.4. Accogliere l'alterità

La tragedia alterna quadri di benessere a quadri sconcertanti e perfino sanguinosi e violenti, generando nello spettatore uno stato di sbalordimento e stupore, ma anche di turbamento, e probabilmente proprio questa struttura ha causato il successo dell'opera, sia in epoca antica sia nelle riprese di epoca contemporanea.

Il drammaturgo ci pone di fronte all'ingresso di un'alterità disorientante, ma è necessario notare come essa, pur provocando cambiamenti profondi e un generale sconvolgimento delle strutture familiari e sociali, non è causa di distruzione e violenza, come a prima vista potrebbe apparire, soprattutto considerando il finale sconcertante dell'intreccio.

Infatti, coloro che accolgono il dio e il culto straniero, vengono descritti come pacificati. Basti pensare al primo stasimo, di donne che danzano e

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

cantano per i riti, e che mostrano la loro *eudaimonia*, serenità, felicità intesa come stato di equilibrio con se stessi e con la natura:

Sempre felice chi ben sa tutti i riti degli dei e una vita santa vive e nei sacri cori va sopra i monti, e il cuore suo, baccheggiando, puro fa, celebrando l'orgia sacra che è di Cibebe, Magna Mater... (vv. 77-78).

Il canto del coro nomina due aggettivi significativi, *macar* e *eudaimon*: il primo, derivato dalla radice indoeuropea *mah* richiama il significato di "espandere il limite, rendere grande, magnificare, eccitare", quindi il senso della festosità e dello stato d'animo di stupore positivo e di incantamento; il secondo, costruito sul suffisso *eu*, bene, e sul termine *daimon* inteso come radice divina dell'animo umano. Questo senso di serenità profonda e anche di condivisione con un equilibrio naturale è sottolineato nel secondo stasimo: "Il figliolo del sommo dio si allegra di feste, ama Irene benefica dea che i giovani nutre" (416-420). In questo caso, il canto menziona *Eirene*, che è il termine con cui è indicata la pace, la serenità, sia in senso politico e sociale, sia in senso di benessere individuale. I due canti sottolineano quel messaggio di meraviglia, di festosità e di appagamento, di cui il dionisismo si era fatto portavoce anche nella realtà, indicando questo stato di benessere individuale e comunitario come meta che poteva essere raggiunta da tutti, anche dai ceti sociali più umili, dalle persone più marginali. Questa visione di beatitudine appare evidente anche nella narrazione che poco dopo il nunzio riporta a Penteo per descrivere le baccanti avvistate sul monte Citerone: le donne vengono definite *potniadas* (v. 664), ovvero "auguste, venerande" con aggettivo formato sul calco di *potnia*, signora, ma anche dea, da venerare. Poi il nunzio ricorda tre cori di donne capitani rispettivamente da Agave, madre di Penteo, e dalle sorelle di lei, Ino e Autonoe, immersi in uno stato estatico di beatitudine:

Tutte quante dormivano, le membra abbandonate, quali appoggiando la schiena a una chioma d'abete, quali tra le foglie di quercia, col capo a terra, sparpagiate a caso, ma con decoro. Non erano affatto, come tu dici, ubriache di vino e di fragore d'auli, non andavano a caccia di piacere in solitudine nella selva (vv. 683-688).

Questa narrazione prosegue con un quadro di idilliaca condivisione con il mondo naturale, nel momento in cui le donne scuotono il torpore del sonno dalle membra, si radunano, al di là di qualsiasi differenza di età, animando uno spettacolo "di armonioso decoro" (*eukosmias*) e si mescolano con gli animali selvaggi. Lo stato di estasi, dunque, provocato dall'adesione al culto produce una dilatazione della coscienza che spinge alla compenetrazione fra io individuale e io grupale e fra esseri umani e paesaggio circostante.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

La violenza del culto, che esplode a partire dal crollo della reggia e che sfocia nel macabro rituale dell'aggressione alle guardie e dell'uccisione e smembramento del re Penteo, in realtà, colpisce coloro che non hanno saputo accogliere il rito con la sua carica di estraneità e di fascinazione inspiegabile: il coro ricorda che la punizione è necessaria nei confronti di chi è definito *atheos*, *anomos*, *adikos* (v. 995), ovvero senza dio, senza legge, senza giustizia. Questa duplicità del dionisismo, d'altro canto, appare chiara nella descrizione che il dio stesso dà di sé, quando prepara la sua vendetta: "... Dioniso, che è dio nel pieno senso, ed è terribile (*deinotatos*), ma più di ogni altro, con gli uomini è mite (*epiotatos*)" (vv. 860-861). Quindi, la violenza non è presentata come tratto distintivo di un culto "barbaro" e straniero, ma piuttosto come degenerazione legata a chi non è in grado di accettare l'estraneità. L'empietà di Penteo, che lo porta ad illudersi di conoscere, ma a fuggire una forma diversa di conoscenza, a rifiutare di accostarsi a riti diversi, sarà per lui causa di una fine orrenda: le baccanti lo scambieranno per una fiera, e lo faranno a pezzi come un animale pericoloso. Colui che non ha accettato di immergersi in uno stato di estasi naturale, subirà una trasformazione che lo porta ad un grado di animalità irreversibile.

La scelta del drammaturgo è dunque quella di mostrare al suo pubblico l'incontro con un'alterità molto profonda e complessa: Dioniso è messo in scena con caratteristiche aliene rispetto al contesto greco, così come il suo culto assume tratti orientali; questa alterità rimanda a dimensioni "altre" ancora più lontane, quali la trascendenza di divino o il mistero della natura. La tragedia si conclude con una sottolineatura di questi temi. Dioniso profetizza a Cadmo la sua trasformazione animale e il suo destino di straniero:

Tu cambierai l'umano aspetto in drago e quella moglie che avesti da Ares tu, semplice mortale, Armonia, in serpe si cangerà, divenendo una fiera. E secondo l'oracolo di Zeus, sarai capo di barbari, ed un carro spingerai di vitelli, con la sposa (vv. 1330-1334).

L'anziano re stesso rivolto alla figlia lo ricorda: "Vecchio, sarò straniero (*metoikos*) in mezzo ai barbari e il mio destino è guidare un esercito raccoglietico di barbari in Grecia" (vv. 354-1356).

La chiusura richiama, quindi, un rimescolamento delle polarità greco/barbaro: Dioniso, dio barbaro e straniero, sarà accolto; Cadmo, re del luogo, diventerà straniero "meteco" (condizione di immersione all'interno di una cultura altra) e capo di barbari.

Il messaggio che il drammaturgo propone al suo pubblico è molto complesso e, per certi versi, di difficile decifrazione. Riguardo al tema dello

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

straniero, sembra rilevare un'anticipazione di quel sincretismo culturale e religioso che poi caratterizzerà i regni ellenistici, così come appare evidente ormai la proposta di un annullamento della tradizionale polarità greco/barbaro¹⁹.

Euripide ci indica, pur con margini di dubbio e di incertezza, come, accogliendo l'alterità inquietante proveniente da una cultura altra, da regioni lontane, siamo sospinti in un percorso formativo che ci porta ad accogliere anche l'alterità che è in noi. Come ricorda J.P. Vernant:

Con Dioniso la musica cambia; è nel cuore stesso della vita, su questa terra, l'intrusione improvvisa di ciò che disorienta la nostra esistenza quotidiana, il corso normale delle cose, noi stessi: il travestimento, la mascherata, l'ebbrezza, il gioco, il teatro e infine la trance, il delirio estatico. Dioniso insegna, o costringe, a divenire altri da ciò che si è normalmente, a fare, già in questa vita terrena, l'esperienza di un'evasione verso una sconcertante estraneità²⁰.

19. Cfr. S. Said, "Grecs and Barbares dans les tragédies d'Euripide: la fin des différences?", in *Ktéma*, 9, 1984, pp. 27-53.

20. J. P. Vernant, *La morte negli occhi*, cit., p. 6.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ISBN: 9788891770059

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Conclusioni

L'incontro con l'altro e l'educazione: un intreccio indissolubile

Il tema dell'incontro con l'altro, straniero, ospite, esule, aggressore, appare nei testi dell'antichità greca arcaica e classica come molto frequente e molto complesso; esso, inoltre, si intreccia in maniera estremamente significativa con la dimensione dell'educazione e della formazione.

Nei testi di epoca arcaica, in particolare all'interno dei poemi omerici, il confronto con l'altro si gioca certamente sul piano dello scontro armato (Greci contro Troiani), ma anche su quello dell'importanza del confronto e dell'accoglienza: abbiamo visto come il valore del rispetto dell'ospite di fatto si riveli superiore e fondante un'etica arcaica che innerva tutta la narrazione omerica. Nell'*Iliade*, ma ancor più nell'*Odissea*, il valore del coraggio, dell'ardimento, della capacità di lottare, corre parallelo a quello del rispetto della legge dell'ospitalità: infatti, alcuni episodi centrali dell'*Iliade* mostrano una sorta di "sospensione" della battaglia proprio in virtù del legame di ospitalità (alcuni duelli fra eroi, o anche l'episodio finale dell'incontro Achille/Priamo). L'*Odissea* presenta addirittura un intreccio focalizzato sul tema dell'ospitalità, della trasgressione di questa legge (e delle conseguenti peripezie) o dell'accoglienza: l'astuzia del protagonista, pur essendo un valore centrale, si deve continuamente confrontare con la legge dell'ospitalità. Dato che i poemi omerici costituivano il testo per eccellenza educativo nelle epoche successive, sembra interessante notare come il *paradeigma* proposto è quello dell'eroe la cui virtù non corrisponde solo all'*areté*/audacia, ma anche alla capacità di rispettare la legge dell'ospitalità: quest'ultimo aspetto non è forse stato sufficientemente messo in luce dalla storia dell'educazione e non è sottolineato neppure attualmente, nel momento in cui questi testi vengono accostati dagli studenti delle nostre scuole: i poemi omerici sono ancora presentati come narrazioni focalizzate sul valore del coraggio e dell'astuzia.

Il passaggio all'epoca classica, con trasformazioni sociali, culturali e politiche, ma anche con mutamenti vistosi nell'ambito dei percorsi e del-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

le mete formative, segna anche un cambiamento non privo di aporie e di contraddizioni nella rappresentazione dell'incontro con l'altro. Il valore del rispetto dell'ospite era connesso con un'etica arcaica e anche con una società basata sui legami fra famiglie gentilizie, all'interno della quale l'ospitalità era regolata da patti fra clan. Nel momento in cui si consolida un regime democratico, il valore del rispetto dell'ospite deve conciliarsi con le leggi della *polis*, e quindi inevitabilmente pone aporie molto laceranti perché solleva un conflitto fra leggi di diverse città. Al tempo stesso, questo valore resta evidentemente all'interno dell'etica antica, spostato sul piano di una legge superiore o divina, alla quale ci si dovrebbe richiamare. Questo passaggio è molto complesso e conflittuale: nei testi tragici, è reso evidente dal fatto che lo straniero che giunge ospite o esule non sempre è presentato come bisognoso o da rispettare, ma a volte è avvolto da un alone di distanziamento, quando non di repulsione (che si evidenzia anche nel nucleo semantico della possibilità di contaminazione). Rispetto ai valori educativi che i testi teatrali veicolano, la legge del rispetto dell'ospite diviene importante, ma anche problematizzata, come appare nelle opere di Eschilo. Al tempo stesso, il consolidamento del regime democratico pone l'urgente esigenza formativa di rendere chiara l'identità dei futuri cittadini: mentre infatti, la meta formativa in età arcaica era costituita dal *paradeigma* dell'eroe, in epoca classica, è necessario proporre delle coordinate che definiscano il cittadino ideale. Queste coordinate, fondate sul valore della *sophrosyne* (equilibrio, moderatezza, si costruiscono anche per contrapposizione all'altro, che è aggressore e nemico. L'operazione che Eschilo propone è di disegnare il cittadino come contrapposto allo straniero (superbo, disordinato, empio, violento, quindi "eccedente"): questo provoca lo slittamento del termine barbaro ("balbettante") da un piano prima onomatopico ad uno etnico (chi appartiene a popoli con caratteristiche politiche e sociali diverse), poi anche etico (inferiore sul piano dei valori). Solo definendo l'altro in negativo, è possibile proporre una meta formativa chiara e valida di cittadino ideale: questo passaggio si svela anche nell'uso della procedura di straniamento che caratterizza le opere di Eschilo, con descrizione apologetica di un "noi" messa in bocca allo straniero e con narrazione celebrativa della democrazia ateniese, sempre ad opera dell'altro. Si tratta di un'operazione che resta anche nei decenni successivi, poiché sostiene la ricostruzione retorica della storia della città fino a Platone, dimostrando come il confronto con l'altro sia fondativo sia per la costruzione dell'identità individuale sia per la costruzione di un'identità collettiva e di una storia condivisa.

La crisi che segna la seconda metà del V secolo, a seguito della guerra del Peloponneso ma anche di cruciali rivolgimenti sociali e culturali, mette in luce le aporie di questa meta educativa: con Euripide diventa impossibile

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

definire il futuro cittadino come contrapposto ad un "barbaro" marcato da empietà e da inferiorità, perché appare evidente che l'appartenenza ad un *ethnos* o a una città, non è più garanzia del rispetto di valori condivisi e accettabili; non solo: la propria tradizione culturale non è necessariamente migliore di quella straniera. È significativo che questa difficoltà nella connessione fra meta formativa e immagine di sé/dell'altro avvenga in concomitanza con la rivoluzione educativa proposta dai sofisti e da Socrate, i quali inevitabilmente avevano sollevato interrogativi profondi e laceranti riguardo ai valori trasmessi alle nuove generazioni. La "nuova educazione" (che per l'Atene del tempo accomunava Sofisti e Socrate), metteva in luce il relativismo dei valori e la convenzionalità delle norme; si interrogava sulla magistralità in senso ampio (chi è il maestro? qual è il suo ruolo?); scardinava la certezza che il processo formativo coincidesse con l'educazione verso valori condivisi e insinuava l'ipotesi che tale processo potesse addirittura risolversi in un semplice appiattimento sul versante dell'istruzione (almeno per i Sofisti); problematizzava la meta formativa, poiché il futuro cittadino poteva essere inteso semplicemente come colui che era più abile nel maneggiare le armi della retorica per prevalere in pubblico e non necessariamente come colui che rispettava dei valori condivisi fondati sulla *sophrosyne* e su quanto la tradizione aveva in quel momento insegnato. Questi interrogativi si intrecciavano in maniera inestricabile con il tema della definizione di sé e dell'altro, e della propria cultura contrapposta a una cultura altra.

Se però non era più possibile disegnare l'immagine del futuro cittadino in contrapposizione con un altro, nemico o esule, marcato da inferiorità e da valori non accettabili, diventava necessario definire questa immagine in altro modo. La soluzione proposta dai sofisti, sovente coincidente con un relativismo radicale, è ben diversa dal tentativo socratico di ridefinire i valori all'interno di un percorso di ricerca e di dialogo che miri alla meta formativa di un cittadino critico e consapevole: si tratta, però di una soluzione non così facile da proporre, come apparirà evidente dalla sorte di Socrate stesso. Di questa difficoltà sono spia evidente le opere di Euripide, che pongono in scena un disfacimento della contrapposizione noi/altri e un definitivo slittamento del termine barbaro in una dimensione etica, intendendo la barbarie come un insieme di comportamenti e atteggiamenti segnati da violenza e da eccessi, che possono manifestarsi in qualsiasi cultura, anche se apparentemente matura e democratica. È significativo che questa erosione della contrapposizione fra noi/altri, Greci/barbari nelle opere di Euripide sia esplicitamente connessa anche con la tematica più complessa del confronto con tradizioni culturali differenti, modalità di educazione e formazione, di costruzione della *sophia*/saggezza, di apprendimento, diverse, ma non necessariamente inferiori. Il messaggio educativo veicolato dal-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

le opere di Euripide non ci fornisce risposte univoche e monolitiche: forse dall'incontro con l'altro possiamo ridefinire anche noi stessi, o possiamo vedere scardinate le nostre certezze. Indubbiamente, anche le ultime opere del drammaturgo mostrano come l'intreccio fra costruzione dell'immagine dell'altro e di noi e ricerca di definire mete formative accettabili e condivise sia indissolubile.

In un momento storico come l'attuale, una riflessione profonda su questi temi si rende urgente, sia per proporre una ricostruzione storica più attenta e più sensibile alle sfaccettature e alle sfumature che il passato possiede, sia per invitarci a conoscere meglio e ad avvicinare con sguardo avveduto opere che ancor oggi proponiamo ai nostri ragazzi.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Bibliografia

Parte prima: fonti

- Antifonte sofista, *Frammenti*, in Presocratici, *Testimonianze e frammenti*, trad. it. M. Timpanaro Cardini, Laterza, Roma-Bari, 1986.
- Apollodoro, *Biblioteca*, trad. it. M. Cavalli, Mondadori, Milano, 1998.
- Aristofane, *Le Nuvole*, trad. it. A. Grilli, Rizzoli, Milano, 2001.
- Aristofane, *Le rane*, trad. it. B. Marzullo, Laterza, Roma-Bari, 1990.
- Aristofane, *Pace*, trad. it. R. Cantarella, Einaudi, Torino, 1993.
- Aristotele, *Etica Nicomachea*, trad. it. C. Natali, Laterza, Roma-Bari, 1999.
- Aristotele, *La costituzione degli Ateniesi*, trad. it. G. Lozza, Mondadori, Milano, 1998.
- Aristotele, *Poetica*, trad. it. G. Paduano, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- Aristotele, *Politica*, trad. it. R. Laurenti, Laterza, Roma-Bari, 2004.
- Aristotele, *Retorica*, trad. it. M. Dorati, Mondadori, Milano, 1996.
- Crizia, *Frammenti*, in Presocratici, *Testimonianze e frammenti*, trad. it. M. Timpanaro Cardini, Laterza, Roma-Bari, 1986.
- Demostene, *Orazioni scelte*, trad. it. S. Aprosio, A. Porro, F. Maspero, Mondadori, Milano, 2008.
- Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, trad. it. M. Sordi, La Nuova Italia, Firenze, 1969.
- Erodoto, *Storie*, voll. I-II, trad. it. A. Colonna, F. Bevilacqua, Utet, Torino, 2006.
- Eschilo, *Tutte le tragedie*, trad. it. M. Centanni, Mondadori, Milano, 2007.
- Esiodo, *Opere*, trad. it. G. Arrighetti, Mondadori, Milano, 1998.
- Euripide, *Le tragedie*, voll. I-III, trad. it. F.M. Pontani, Mondadori, Milano, 2007.
- Filostrato, *Vitae sophistarum*, in Presocratici, *Testimonianze e frammenti*, trad. it. M. Timpanaro Cardini, Laterza, Roma-Bari, 1986.
- Ippocrate, *Arie, acque, luoghi*, trad. it. L. Bottin, Marsilio, Venezia, 1986.
- Isocrate, *Opere*, trad. it. M. Marzi, voll. I-II, Einaudi, Torino, 1991.
- Isocrate, *Panegirico*, trad. it. C. Ghirga e R. Romussi, Rizzoli, Milano, 1993.
- Lisia, *Orazioni*, voll. I-II, trad. it. E. Medda, Rizzoli, Milano, 1997.
- Omero, *Iliade*, trad. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1963.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

- Omero, *Odissea*, trad. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1969.
- Pausania, *Viaggio in Grecia*, trad. it. S. Rizzo, Rizzoli, Milano, 1997.
- Pindaro, *L'opera superstite*, 4 voll., a cura di E. Mandruzzato, Mondadori, Milano, 1989.
- Platone, *Fedro*, in *Opere complete*, vol. VI, trad. it. F. Sartori, C. Giarratano, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- Platone, *Leggi*, trad. it. F. Ferrari e S. Poli, Rizzoli, Milano, 2005.
- Platone, *Protagora*, in *Opere complete*, vol. III, trad. it. P. Pucci, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- Platone, *Repubblica*, trad. it. G. Lozza, Mondadori, Milano, 1994.
- Platone, *Timeo*, in *Opere complete*, vol. VI, trad. it. F. Sartori, C. Giarratano, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- Plutarco, *La gloria di Atene*, trad. it. I. Gallo, M. Mocci, D'Auria Editore, Napoli, 2003.
- Plutarco, *Questioni greche*, trad. it. A. Carrano, D'Auria Editore, Napoli, 2007.
- Plutarco, *Vite parallele. Vol. II, Pericle e Fabio Massimo, Nicia e Crasso, Alcibiade e Gaio Marcio, Demostene e Cicerone*, trad. it. D. Magnino, Utet, Torino, 2006.
- Plutarco, *Vite parallele: Pericle, Fabio Massimo*, trad. it. A. Santoni, Rizzoli, Milano, 1999.
- Plutarco, *Vite parallele: Teseo e Romolo*, trad. it. M. Bettalli e G. Vanotti, Rizzoli, Milano, 2003.
- Protagora, *Frammenti*, in Presocratici, *Testimonianze e frammenti*, trad. it. M. Timpanaro Cardini, Laterza, Roma-Bari, 1986.
- Senofonte, *Ciropedia*, trad. it. F. Ferrari, Rizzoli, Milano, 1995.
- Senofonte, *Le tavole di Licurgo*, trad. it. G.F. Gianotti, Sellerio Editore, Palermo, 1992.
- Senofonte, *Memorabili*, trad. it. A. Santoni, Rizzoli, Milano, 1997.
- Solone, *Frammenti dell'opera poetica*, trad. it. M. Fantuzzi, Rizzoli, Milano, 2001.
- Tucidide, *Storie*, trad. it. G. Donini, voll. I-II, Utet, Torino, 1982.
- Untensteiner M. (e Battegazzore A.) (a cura di), *Sofisti - testimonianze e frammenti*, La Nuova Italia, Firenze, voll. I-IV, rist. 1967.
- Untensteiner M., *I Sofisti*, B. Mondadori, Milano, 1996.

Parte seconda

- Affergan F., Borutti S., Calame C., Fabietti U., *Figures de l'Humain: les Représentations de l'anthropologie*, Edition Ehess, Paris, 2003.
- Agamben G., *Qu'est-ce que le contemporain?*, Rivage, Paris, 2008.
- Albini U., *Maschere impure. Spettri, assassini, amori e miserie nei drammi greci*, Garzanti, Milano, 2005.
- André J.M., Baslez M.F., *Voyager dans l'Antiquité*, Fayard, Paris, 1993.
- Andreae B., *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, trad. it., Einaudi, Torino, 1983.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

- Arrigoni G. (a cura di), *Le donne in Grecia*, Laterza, Roma-Bari, 1985.
- Asheri D., "Identità greche, identità greca", in Settis S. (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte e società*. Vol. 3. *I Greci oltre la Grecia*, Einaudi, Torino, 1996-200, pp. 5-26.
- Bachofen J., *Il matriarcato*, trad. it., voll. I e II, Einaudi, Torino, 1988-1989.
- Barringer J.M., *Art, Myth and Ritual in Classical Greece*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- Barbero A., Bettini M., *Straniero. L'invasore, l'esule, l'altro*, Encyclomedia Publisher, Milano, 2012.
- Baslez M.F., *L'étranger dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris, 2008.
- Bauman Z., *Intervista sull'identità*, Laterza, Bari-Roma, 2009.
- Benveniste E., *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee, vol. I (Economia, parentela, società) e vol. II (Potere, diritto, religione)*, trad. it., Einaudi, Torino, 1976.
- Bernal M., *Atena nera. Le radici Afroasiatiche della civiltà classica*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 2011.
- Bettini M. (a cura di), *Affari di famiglia. La parentela nella letteratura e nella cultura antica*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- Bettini M., *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- Bettini M. (a cura di), *Lo straniero ovvero l'identità culturale a confronto*, Laterza, Roma-Bari, 1992.
- Bettini M. (a cura di), *Maschile/femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- Bettini M., *Radici. Tradizione, identità, memoria*, Il Mulino, Bologna, 2016.
- Boitani P., *Il grande racconto di Ulisse*, Il Mulino, Bologna, 2016.
- Boitani P., *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Il Mulino, Bologna, 2012.
- Boitani P., *Sulle orme di Ulisse*. Il Mulino, Bologna, 2007.
- Bonazzi M., "Eredità greche", in *Il Mulino*, 4, 2014, pp. 701-707.
- Brandt H., *Storia della vecchiaia. Il mondo antico*, trad. it., Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002.
- Bril J., *Lilith. L'aspetto inquietante del femminile*, trad. it., Ecig, Genova, 1994.
- Bruni E., *La parola formativa. Logos e scrittura nell'educazione greca*, Carabba, Napoli, 2005.
- Burckhardt J. (1898-1902), *Storia della civiltà greca*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze, 1974.
- Burkert W., *Da Omero ai Magi. La tradizione orientale nella cultura greca*, trad. it., Marsilio, Venezia, 1999.
- Cagnolati A. (a cura di), *Tra negazione e soggettività. Per una rilettura del corpo femminile nella storia*, Guerini, Milano, 2007.
- Calame C., *Mito e storia nell'antichità greca*, trad. it., Dedalo, Bari, 1991.
- Calame C., *Pratiques poétiques de la mémoire. Représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*, Éditions de la Découverte, Paris, 2006.
- Calasso R., *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano, 1988.
- Campese S., Gastaldi S., "La festa e l'educazione del cittadino", in Becchi E. (a cura di), *Storia dell'educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1987, pp. 107-147.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

- Cantarella E., *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Feltrinelli, Milano, 2008.
- Cartledge P., *The Greeks. A Portrait of Self and Others*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
- Casertano G. (a cura di), *Natura e istituzioni umane nelle dottrine dei sofisti*, Il Tripode, Napoli-Firenze, 1971.
- Catenacci C., "L'Oriente degli antichi e dei moderni. Guerre persiane in Erodoto e Guerra del Golfo nei 'media' occidentali", in *Quaderni urbinati di cultura classica*, 3, 1998, pp. 170-185.
- Catoni M.L., *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Scuola Normale Superiore, Pisa, 2005.
- Cavarero A., *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano, 1995.
- Cavarero A., *Orrorismo. Ovvero la violenza sull'inerte*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- Centanni M., "Commento alle tragedie", in Eschilo, *Tutte le tragedie*, Mondadori, Milano, 2007, pp. 705-1133.
- Cerri G., *L'Oceano di Omero. Un'ipotesi nuova sul percorso di Ulisse. Incidenza dell'Antico*, vol. IV, Luciano Editore, Napoli, 2006.
- Chantraine P. et al., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris, 1968-1990.
- Chirassi Colombo I., *La religione in Grecia*, Laterza, Roma-Bari, 1983.
- Coleman J.E., Walz C.A. (eds.), *Greeks and Barbarians. Essays on the Interaction between Greeks and Non-Greeks in Antiquity and the Consequences for Eurocentrism*, CDL Press, Bethesda Maryland 1997.
- Cosmopoulos M., *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cult*, Routledge, London-New York, 2003.
- Costantino D., *Alle radici dell'intercultura. La filoxenia e la ricerca dell'altro nell'Odissea*, Edizioni Anteprema, Palermo, 2005.
- Covato C. (a cura di), *Metamorfosi delle identità. Per una storia delle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2006.
- Cozzo A. (a cura di), *Le orecchie e il potere. Aspetti socioantropologici dell'ascolto nel mondo antico e nel mondo contemporaneo*, Carocci, Roma, 2010.
- Cuccurullo S., *Paideia e tragedia greca. Educazione e complessità*, FrancoAngeli, Milano, 2006.
- Curi U., *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano, 1995.
- Cusset Ch., Salamon G., *À la rencontre de l'étranger. L'image de l'Autre chez les Anciens*, Les Belles Lettres, Paris, 2008.
- De Certeau M., *La scrittura dell'altro*, trad. it., Cortina, Milano, 2005.
- De Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, trad. it., Edizioni Lavoro, Milano, 2010.
- Dejardin I., *Visages antiques de la barbarie. Enquête sur l'émergence d'une notion*, Bouchene, Paris, 2010.
- Detienne, M. *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 1981.
- Detienne M., *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 1983.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

- Detienne M., Vernant J.P., *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 1981.
- Devereux G. et al., *Les rêves dans la tragédie grecque*, Les Belles Lettres, Paris, 2005.
- Di Cristofaro Longo G., *Identità e cultura. Per un'antropologia della reciprocità*, Edizioni Studium, Roma, 1993.
- Dietrich N., "Anthropologie de l'espace en céramique grècque: du difficile passage de 'Hestia-Hermès' aux images", in *Metis*, 9, 2011, pp. 279-308.
- Dillon M., *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Routledge, London-New York, 2002.
- Dodds E., *I Greci e l'irrazionale*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze, 1959.
- Dowden K., *L'iniziazione femminile nella mitologia greca*, trad. it., Ecig, Genova, 1991.
- Eliav-Feldon M., *The origins of Racism in the West*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- Falkner T.M., De Luce J. (eds.), *Old Age in Greek and Latin Literature*, State University of New York Press, New York, 1989.
- Faranda L., *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, Jaca Book, Milano, 1992.
- Faranda L., *Viaggi di ritorno. Itinerari antropologici nella Grecia antica*, Armando, Roma, 2009.
- Farioli M., *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Vita e Pensiero, Milano, 2001.
- Franco C., *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Il Mulino, Bologna, 2003.
- Frasca R., *Educazione e formazione a Roma. Storia, testi, immagini*, Dedalo, Bari, 1996.
- Frasca R. (a cura di), *La multimedialità della comunicazione educativa in Grecia e a Roma. Scenari, percorsi*, Dedalo, Bari, 1996.
- Frasca R., "Identità e metamorfosi nel teatro 'pedagogico' di Plauto e Terenzio", in Covato C. (a cura di), *Metamorfosi delle identità. Per una storia delle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2006, pp. 141-162.
- Frazer J.G., *Il ramo d'oro. Studi sulla magia e la religione*, trad. it., voll. I-III, Boringhieri, Torino, 1973.
- Frontisi-Ducroux F., Vernant J.P., *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, trad. it., Donzelli, Roma, 1998.
- Galinsky K., *Classical and Modern Interactions: Postmodern Architecture, Multiculturalism, Decline, and Other Issues*, University of Texas Press, Austin, 2012.
- Gauthier P., *Symbola. Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, Université de Nancy II, Nancy, 1993.
- Gernet L., *Antropologia della Grecia antica*, trad. it., Mondadori, Milano, 1983.
- Gernet, L., *Polyvalence des images*, Edizioni Ets, Pisa, 2004.
- Ghiglione A., Rivoltella P.C. (a cura di), *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, Euresis Edizioni, Milano, 1998.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

- Giallongo A., *L'immagine della donna nella cultura greca*, Maggioli, Rimini, 1981.
- Giallongo A., *La paideia e il corpo: aspetti e problemi*, Edizioni Goliardiche, Bologna, 2006.
- Giustinelli F., *Letteratura e pregiudizio. Diversità e identità nella cultura greca*, Rubettino, Napoli, 2007.
- Golden M., *Childhood in classical Athen*, John Hopkins University Press, Baltimore-London, 1990.
- Gouguenheim S., *Aristote au Mont-Saint-Michel. Les racines grecques de l'Europe chrétienne*, Éditions du Seuil, Paris, 2008.
- Grmek M.D., *Le malattie all'alba della civiltà occidentale. Ricerche sulla realtà patologica nel mondo greco, preistorico, arcaico e classico*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 2011.
- Graves R., *I miti greci*, trad. it., Longanesi, Milano, 1999.
- Gruen E.S., *Rethinking the Other in Antiquity*, Princeton University Press, Princeton, 2012.
- Guardasole A., *Tragedia e medicina nell'Atene del V secolo*, D'Auria Editore, Napoli, 2000.
- Guastini D., *Come si diventava uomini. Etica e poetica nella tragedia greca*, Jouvence, Roma, 1999.
- Guettel Cole S., *Landscape, Gender, and Ritual Space*, University of California Press, 2004.
- Hadot P., *Eloge de la philosophie antique*, Editions Allia, Paris, 1998.
- Hall E., *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through the Tragedy*, Clarendon Press, Oxford, 1989.
- Hall J., *Ethnic Identity in Greek Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Hansen V.D., Heath J., *Who killed Homer? The Demise of Classical Education and the Recovery of Greek Wisdom*, Encounter Books, New York, 1998.
- Hartog F., *Anciens, Modernes, Sauvages*, Points, Paris, 2008.
- Hartog F., *Lo specchio di Erodoto*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1992.
- Hartog F., *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, trad. it., Einaudi, Torino, 2002.
- Havelock E., *Dike. La nascita della coscienza*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 2003.
- Hofmann Ph., *Vita quotidiana di un maestro neoplatonico. Le radici tardoantiche dell'educazione*, Edb, Bologna, 2016.
- Huntington S., *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon & Schuster, London, 1996.
- Iacono A.M., "I Greci e i selvaggi", in Settis S. (a cura di), *I Greci. Storia cultura arte società*. Vol. 3. *I Greci oltre al Grecia*, cit., pp. 1379-1396.
- Intrieri M., "Intessere relazioni. Osservazioni sull'itinerario di *philia* (I. Dalle origini al V secolo avanti Cristo)", in *Historikà. Studi di storia greca e romana*, III, 2013, pp. 213-272.
- Isaac B., *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton University Press, Princeton, 2006.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

- Jaeger W., *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, voll. I-III, trad. it., La Nuova Italia, Firenze, 1970.
- Jin Kim H., *Ethnicity and Foreigners in Ancient Greece and China*, G. Duckworth, London, 2009.
- Kerényi K., *Gli dei della Grecia*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1994.
- Kilani M., *L'invenzione dell'altro*, trad. it., Dedalo, Bari, 1997.
- Konstan D., *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, University of Toronto Press, Toronto, 2007.
- Lanza D., "Dimenticare i Greci", in Settis S. (a cura di), *I Greci. Storia cultura arte società*. Voll. 3. *I Greci oltre la Grecia*, cit., pp. 1443-1466.
- Loré B., *L'educazione dei figli. L'antichità*, La Nuova Italia, Firenze, 1999.
- Loroux N., *La tragédie d'Athènes: la politique entre l'ombre et l'utopie*, Seuil, Paris, 2005.
- Loroux N., *Les enfants d'Athéna: idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Points, Paris, 2007.
- Loroux N., *Nati dalla terra. Mito e politica ad Atene*, trad. it., Meltemi, Roma, 1988.
- Maier C., *L'arte politica della tragedia greca*, trad. it., Einaudi, Torino, 2000.
- Mansouri S., *Athènes vue par ses méthèques (V-IV siècle av. J.-C.)*, Tallandier, Paris, 2011.
- Marein M.F., Voisin P., Gallego J. (a cura di), *Figures de l'étranger autour de la Méditerranée antique*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- Marrou H.I., *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Seuil, Paris, 1964.
- Mazzarino S., *Fra Oriente e Occidente. Ricerche di storia greca arcaica*, Il Saggiatore, Milano, 1989.
- Mecella L., Russo L. (a cura di), *Scuole e maestri. Dall'età antica al Medioevo*, Edizioni Studium, Roma, 2017.
- Meier C., *Cultura, libertà, democrazia. Alle origini dell'Europa, l'antica Grecia*, Garzanti, Milano, 2011.
- Meier C., *Da Atene ad Auschwitz*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 2002.
- Miller M., *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural receptivity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Minois G., *Histoire de la vieillesse en Occident*, Fayard, Paris, 1987.
- Moggi M., "Greci e barbari: uomini e no", in De Finis L. (a cura di), *Civiltà classica e mondo dei barbari. Due modelli a confronto*, Trento, 1991, pp. 31-46.
- Moggi M., "Straniero due volte: il barbaro e il mondo greco", in Bettini M., *Lo straniero ovvero l'identità culturale a confronto*, cit., pp. 51-76.
- Moggi M., "Lo straniero (*xenos e barbaros*) nella letteratura greca di epoca arcaico-classica", in Cardellini C. (a cura di), *Lo straniero nella Bibbia*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1996, pp. 103-116.
- Momigliano A., *Saggezza straniera. L'Ellenismo e le altre culture*, trad. it., Einaudi, Torino, 1998.
- Mossé C., Bottero J., (a cura di), *L'Oriente e la Grecia antica*, trad. it., voll. I e II, Dedalo, Bari, 1999.
- Musti D., *Demokratia – origini di un'idea*, Laterza, Roma-Bari, 1994.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

- Musti D., *Lo scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- Natoli S., *Libertà e destino nella tragedia greca*, Morcelliana, Brescia, 2003.
- Neils J., John O.H., *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood in the Classical Past*, Yale University Press, Yale, 2003.
- Nippel W., "La costruzione dell'altro", in Settis S., *I Greci. Storia, cultura, arte e società*, vol. I, Einaudi, Torino, 1996, pp. 165-196.
- Nussbaum M., *La fragilità del bene*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1996.
- Padgen A., *Mondi in guerra. 2500 anni di conflitto tra Oriente e Occidente*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 2009.
- Pancera C., *La paideia greca. Dalla cultura arcaica ai dialoghi socratici*, Unicopli, Milano, 2006.
- Pancera C. (a cura di), *Le maschere e gli specchi. Identità e differenze fra omologazione, eterogeneità, osmosi e complessità*, FrancoAngeli, Milano, 2011.
- Privitera A.G., *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea*, Einaudi, Torino, 2005.
- Privitera A.G., "L'eterno ritmo di morte e ospitalità nelle avventure di Odisseo", in *GIF*, 43, 1991, pp. 3-19.
- Prontera F., *Geografia e storia nella Grecia antica*, Olschki, Firenze, 2011.
- Sabbatucci D., *Il misticismo greco*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.
- Said E.H., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1999.
- Said E.H., *Umanesimo e critica democratica*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 2007.
- Said S., "Grecs and Barbares dans les tragédies d'Euripide: la fin des différences?", in *Ktéma*, 9, 1984, pp. 27-53.
- Scarpi P. (a cura di), *Le religioni dei misteri*, vol. I e II, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, 2002.
- Semeraro A., *Omero a Baghdad. Miti di riconoscimento*, Meltemi, Roma, 2005.
- Sennet R., *Lo straniero. Due saggi sull'esilio*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 2014.
- Settis S. (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte e società*, 4 voll., Einaudi, Torino, 1996-2002.
- Seveso G., *Maternità e vita familiare nella Grecia antica*, Edizioni Studium, Roma, 2012.
- Seveso G., *Paternità e vita familiare nella Grecia antica*, Edizioni Studium, Roma, 2010.
- Seveso G., *Ti ho dato ali per volare. Maestri, allievi, maestre e allieve nei testi della Grecia classica*, Edizioni Ets, Pisa, 2007.
- Tambiah S., *Rituali e cultura*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1995.
- Taplin O., *Pots and plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Paul Getty Museum Publications, Los Angeles, 2007.
- Todorov T., *La conquista dell'America. Il problema dell' 'altro'*, trad. it., Einaudi, Torino, 1984.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

- Tognon G., "L'educazione nell'Antichità. Alcune considerazioni di metodo", in *Annali di storia dell'educazione*, 24, 2017, pp. 5-15.
- Ulivieri S., *Educare al femminile*, Edizioni Ets, Pisa, 1995.
- Vegetti M., "La città educa gli uomini: la polis classica e la formazione del cittadino", in Becchi E. (a cura di), *Storia dell'educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1987, pp. 35-51.
- Vegetti M., *L'etica degli antichi*, Laterza, Roma-Bari, 1989.
- Vegetti M., *Il sapere degli antichi*, Bollati & Boringhieri, Torino, 1992.
- Vernant J.P., *Mito e società nell'antica Grecia*, trad. it., Einaudi, Torino, 1981.
- Vernant J.P., *Tra mito e politica*, trad. it., Cortina, Milano, 1998.
- Vernant J.P., Vidal-Naquet P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it., Einaudi, Torino, 1976.
- Vernant J.P., Vidal-Naquet P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia 2*, trad. it., Einaudi, Torino, 1991.
- Vidal-Naquet P., *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme di articolazione sociale nel mondo greco antico*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 2006.
- Veyne P., *I Greci hanno creduto nei loro miti?*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1984.
- Warburg A., *Il rituale del serpente*, trad. it., Adelphi, Milano, 1998.
- West M.L., *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
- Williams B., *Vergogna e necessità*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 2007.
- Zanker P., *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, trad. it., Einaudi, Torino, 1997.

Parte terza: saggi sulla metodologia storica e di storiografia dell'educazione

- Aa.Vv., *Annali di Storia dell'Educazione e delle Istituzioni Educative, Numero Monografico: Bilancio e prospettive della Storia dell'Educazione in Europa*, 12, 2005.
- Becchi E. (a cura di), *Storia dell'educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1987.
- Becchi E., Julia D. (a cura di), *Storia dell'infanzia*, voll. I-II, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- Becchi E., Semeraro A. (a cura di), *Archivi d'infanzia. Per una storiografia della prima età*, La Nuova Italia, Firenze, 2001.
- Bellatalla L., *Storiografia pedagogica. La dimensione metodologica*, Aracne, Roma, 2004.
- Bellatalla L., Russo P. (a cura di), *La storiografia dell'educazione. Metodi, fonti, modelli, contenuti*, FrancoAngeli, Milano, 2005.
- Besghi E., "Verso nuovi percorsi ermeneutici. Immaginario, letteratura per l'infanzia, storia dell'educazione", in *Rivista Italiana di Storia dell'Educazione*, 2, 2016, pp. 45-57.
- Bloch M., *Che cosa chiedere alla storia*, trad. it., Castelveccchi, Roma, 2014.
- Bloch M., *Apologia della storia*, trad. it., Einaudi, Torino, 2009.
- Bonazzi M., *Con gli occhi dei Greci. Saggezza antica per i tempi presenti*, Carocci, Roma, 2016.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

- Bowen J., *Storia dell'educazione occidentale*, trad. it., voll. I-III, trad. it., Mondadori, Milano, 1979-1983.
- Burke P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, trad. it., Carocci, Roma, 2002.
- Burke P., *Una rivoluzione storiografica*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 1990.
- Cambi F., "La storia sociale dell'educazione: modelli e problemi", in *Studi sulla formazione*, 1, 2004, pp. 15-22.
- Cambi F., Flores D'Arcais G., Colicchi La Presa E., *La dimensione storica*, Unicopli, Milano, 1990.
- Cambi F., Ulivieri S. (a cura di), *I silenzi dell'educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1994.
- Covato C., "La vita privata nella storia dell'educazione", in *Studi sulla formazione*, numero monografico "Storia sociale dell'educazione", 1, 2004, pp. 73-84.
- Covato C., "Luoghi e non luoghi nella storia dell'educazione", in *Rivista Italiana di Storia dell'Educazione*, 2, 2016, pp. 13-23.
- Covato C., "Oggetti, metodologie e tendenze attuali della ricerca storico-pedagogica. Emozioni, passioni e sentimenti", in Bertagna G., Ulivieri S. (a cura di), *La ricerca pedagogica nell'Italia contemporanea*, Edizioni Studium, Roma, 2017, pp. 112-127.
- Covato C., "Per una storia sociale dell'educazione", in *Studi sulla formazione*, 2, 2005, pp. 62-69.
- Dionigi I. (a cura di), *Eredi. Ripensare i padri*, Rizzoli, Milano, 2012.
- Dionigi I., *Il presente non basta*, Mondadori, Milano, 2016.
- Duby G., Perrot M. (sotto la direzione di), *Storia delle donne*, voll. I-V, Laterza, Roma-Bari, 1991-1992.
- Foucault R., *La ricerca storico-pedagogica*, La Nuova Italia, Firenze, 1988.
- Foucault M., *L'ordine del discorso*, trad. it., Einaudi, Torino, 1972.
- Gadamer H.G., *Verità e metodo*, trad. it., Milano, Bompiani, 2001.
- Giallongo A., "Paradigmi della storia sociale dell'educazione oggi in Italia", in *Studi sulla formazione*, 1, 2004, pp. 49-62.
- Giallongo A., "Poteri educativi dell'immaginario. Un caso emblematico", in *Rivista italiana di Storia dell'educazione*, 2, 2016, pp. 25-44.
- Ginzburg C., *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano, 2006.
- Ginzburg C., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano, 2000.
- Mariani A. (a cura di), *Elementi di filosofia dell'educazione*, Carocci, Roma, 2006.
- Marrou H.-I., *De la connaissance historique*, Seuil, Paris, 1954.
- Marrou H.I., "L'héritage de la Grèce. Éducation et rhétorique", in *Annali di storia dell'educazione*, 24, 2017, pp. 16-128.
- Mottana P., *Miti d'oggi nell'educazione. E opportune contromisure*, FrancoAngeli, Milano, 2000.
- Polenghi S., "La storiografia educativa e la sfida dell'internazionalizzazione", in *Rivista Italiana di Storia dell'Educazione*, 2, 2016, pp. 67-75.
- Poma G., *Le fonti per la storia antica*, Il Mulino, Bologna, 2000.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Pruneri F., "I 'dieci comandamenti' per la storia dell'educazione", in *Annali di storia dell'educazione*, 18, 2011, pp. 431-444.

Ravaglioli F., *Educazione occidentale. Storia, problemi, documenti*, Armando, Roma, 1988.

Said E.W., *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 2007.

Santoni Rugiu A., *Storia sociale dell'educazione*, Principato, Torino, 1987.

Trebisacce G., "Sguardo al futuro", in *Rivista di Storia dell'Educazione*, 2, 2016, pp. 9-12.

Williams B., *Il senso del passato. Scritti di storia della filosofia*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 2009.