

La Medea di Maricla Boggio. Lo smascheramento della tradizione a partire dall'autocoscienza

Il saggio analizza la Medea (1981) di Maricla Boggio, riscrittura originale che mette in discussione il canone letterario a partire da un percorso autocoscienziale e femminista. Per la drammaturga riscrivere il mito significa compiere un'azione di sovversione politica della tradizione a partire da sé. Mediante un gioco di maschere e di smascheramenti testuali, Boggio riprende la tradizione classica e la ribalta sapientemente, giacché Medea è capace di superare la sua 'ferita narcisistica' e di non uccidere i figli. L'obiettivo dell'indagine è analizzare la partitura drammaturgica (soprattutto le didascalie e i monologhi) a partire da una prospettiva incrociata che coinvolge femminismo, teorie teatrali e studi sul canone e sul mito.

1. Introduzione

Maricla Boggio è sicuramente una delle figure più rilevanti della scena femminista italiana del Novecento, testimone privilegiata di un'epoca che vede le donne appropriarsi del teatro. Nata nel 1937, diviene giornalista, critica teatrale e poi docente e drammaturga.¹ A partire da una forte vocazione civile e politica, l'obiettivo del suo teatro non è solo denunciare, ma anche indicare una strada per l'emancipazione delle donne in piena effervescenza post-Sessantotto.² Boggio è la fondatrice con Dacia Maraini e Edith Bruck del primo teatro femminista italiano della Maddalena, dal 1973 al 1989, e anche dell'Associazione teatrale *Isabella Andreini*, negli anni Novanta.

In questo saggio analizzo lo smascheramento della tradizione letteraria che Boggio realizza nella sua riscrittura di *Medea* del 1981. Il testo completo viene pubblicato sulla rivista *Ridotto* con il titolo *Medea. Monologo per attrice, con voci*.³ Si tratta di un dramma non molto studiato dalla critica, se non fosse per gli studi di Daniela Cavallaro,⁴ Milagro Martín-Clavijo⁵ e anche Elena Rossi Linguanti.⁶

Lo scopo della mia analisi è mettere in risalto il sottile lavoro di erosione del canone presente nella partitura drammaturgica di *Medea*.

¹ Boggio è autrice di circa 70 testi teatrali. Si veda M. BOGGIO *Biografia. Approfondimento*, pubblicato sul sito *Maricla Boggio* [sito web], <http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/approfondimento.html> (ultima consultazione: 02/04/2024). È stata docente di recitazione, teorie e tecniche delle interpretazioni e drammaturgia presso l'Accademia d'Arte drammatica.

² M. BOGGIO, *Prima della Isabella. Il sessantotto*, in *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, a cura di M. Boggio, Roma, Besa, 1995, vol. I, 9-16: 9. Riferendosi al teatro delle donne Boggio afferma che: «Negli anni intorno al Sessantotto il teatro subì parecchi scossoni; [...] si inserì un teatro 'altro'».

³ M. BOGGIO, *Medea. Monologo per attrice, con voci*, «Ridotto», 1-2 (1981), 80-100. Tuttavia in questo saggio ho utilizzato: M. BOGGIO, *Medea* (1981), pubblicato sul sito *Maricla Boggio* al link: http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/medea_testo.html (ultima consultazione: 04/04/2024).

⁴ D. CAVALLARO, *A New Role Model for the Betrayed Woman: 'Medea' by Maricla Boggio*, «Text & Presentation. Journal of the Comparative Drama Conference», 15 (1994), 19-23; EAD., *Fragments of myth: Maricla Boggio's 'Greek tragedies'*, «Spunti e Ricerche» 25 (2010), 102-115; EAD., *Giving Birth to a New Woman: Italian Women Playwrights' Revisions of Medea*, in *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, a cura di H. Bartel-A. Simon, London, Legenda, 2010, 195-208.

⁵ M. MARTÍN CLAVIJO, *Il mito me lo porto dentro, in Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano/ Ripensare il femminile in ambito lusófono e italiano*, a cura di D. Ricci- F.M. Da Silva- L. Apa et al., Lisbona, CLEPUL, 2017, 351-365; M. MARTÍN CLAVIJO, *La ampliación del canon literario y la revisión del mito desde el feminismo: Medea y Fedra de Maricla Boggio*, in *Investigación e intervención didáctica en Lengua y Literatura*, a cura di C. E. Peragón López, Ediciones Octaedro, Barcelona, 2023, 59-69.

⁶ E. ROSSI LINGUANTI, *'Addio ricordi ingombranti': l'interazione con i modelli nella Medea di Maricla Boggio*, «Dioniso. Rivista di Studi sul Teatro Antico», 7 (2017), 219-238.

È ormai molto ampia e ramificata la critica letteraria di stampo femminista che ha messo in discussione la trasmissione del canone letterario.⁷ In un saggio su questo argomento, Maria Serena Sapegno si sofferma sul concetto di tradizione dominante:

Poiché sappiamo bene, e non è certo una novità, che la tradizione dominante, in quanto dominante, è anche dentro di noi e domina anche noi, nel senso specifico che costituisce una parte significativa del nostro modo di leggere e di capire il mondo. Allora mi pare che essa debba essere, più di quanto non sia, oggetto di studio dai punti di vista delle donne, vada cioè studiata e smontata nella sua struttura profonda per mostrare come ha dominato, come ha escluso, come ha impedito che si formasse, come ha messo a tacere, cosa ha scelto e cosa ha rifiutato.⁸

Tale definizione rivela una visione psicoanalitica del canone introiettato nell'immaginario individuale e in quello collettivo. Si potrebbe dire che, nella sua riscrittura del mito, Boggio abbia la stessa visione profonda del canone.

Un tratto peculiare della *Medea* è la ripresa della tradizione mediante un'intertestualità esplicita che mostra i meccanismi di citazione in maniera diretta e cosciente. La drammaturga riprende esplicitamente frammenti di celebri riscritture del mito e, allo stesso tempo, ribalta la tradizione dominante. Inoltre si tratta di un testo plurilingue, nel quale la citazione dei frammenti avviene nelle lingue originali. In mezzo ai frammenti classici citati, Boggio lascia emergere la sua Medea di stampo femminista che sembra vivere a cavallo fra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. Nell'operazione di riscrittura e ricucitura del testo, le didascalie svolgono un ruolo fondamentale poiché contribuiscono a far emergere il percorso di autocoscienza della protagonista. Tali didascalie formano un sottotesto ricchissimo: da una parte, hanno lo scopo di intrecciare tutti i riferimenti intertestuali in un'unica cornice; dall'altra, descrivono, spesso in maniera poetica, il percorso del personaggio rispetto alla tradizione. Sono proprio queste indicazioni di scena che forniscono la chiave di lettura per comprendere a fondo il dramma.

Nella sua riscrittura, Maricla Boggio riprende il pensiero della differenza sessuale e il femminismo di Carla Lonzi, una delle pensatrici chiave della seconda ondata femminista.⁹ Non a caso Milagro Martín Clavijo afferma che «dietro le battute della Medea della Boggio si sentono con forza le idee espresse da Carla Lonzi, femminista teorica dell'autocoscienza e delle differenze sessuali fra femminile e maschile».¹⁰ Nei suoi scritti, Lonzi decostruisce il pensiero fallologocentrico a partire da una nuova epistemologia basata sull'autocoscienza e sul confronto necessario con l'altra per smantellare il patriarcato. Allo stesso modo, la Medea di Boggio punta sull'emancipazione della donna basata sulla differenza sessuale. Inoltre il testo si spinge oltre, verso una visione utopica del personaggio classico che non uccide né i figli né l'amante del marito ed è in grado di partire da sé per riprendere in mano la sua vita.¹¹

⁷ Sul complesso rapporto fra canone e femminismo, rimando a *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di A. Crispino, Roma, manifestolibri, 2003.

⁸ M.S. SAPEGNO, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in *Dentro/Fuori-Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di A. Ronchetti-M.S. Sapegno, Ravenna, Longo, 2007, 13- 23: 21.

⁹ Lonzi è una figura centrale del femminismo italiano ed è autrice di due testi fondamentali: *Sputiamo su Hegel*, Roma, Scritti di Rivolta Femminile, 1970, e *La donna clitoridea e vaginale*, Roma, Scritti di Rivolta Femminile, 1971. Inoltre ha fatto parte del gruppo milanese di Rivolta femminile.

¹⁰ MARTÍN CLAVIJO, *Il mito me lo porto dentro...*, 359.

¹¹ Sul concetto del 'partire da sé' si veda A. BUTTARELLI, *Partire da sé confonde Creonte*, in *La sapienza di partire da sé*, a cura di Diotima, Napoli, Liguori, 1996, 101-118.

Il presente saggio mostra un'analisi del dramma che intreccia studi sulle donne, drammaturgia e studi sul canone e sul mito. L'indagine non entra nel merito dell'analisi delle citazioni intertestuali, lavoro svolto puntigliosamente dalla studiosa Rossi Linguanti. L'obiettivo è, invece, quello di analizzare il percorso autocoscienziale e femminista compiuto da Medea nelle didascalie e nei monologhi.

2. A partire dalla riscrittura del mito greco

Il Novecento è senza dubbio un secolo ricco di autrici che riscrivono il mito.¹² La studiosa Franca Angelini distingue due grandi filoni nel teatro delle donne: uno si occupa delle «rivisitazioni dei personaggi femminili e non solo femminili del passato, del mito, della tragedia, di altre forme culturali»¹³ e un altro, invece, dei temi della coppia e delle relazioni. Secondo Angelini, la «rivisitazione» della tradizione costituisce «il segno che c'è una specie di bisogno di andare a cercare le radici e di ricostruirle, perché sono perse, sparpagliate, ed è come se la scrittura per il teatro delle donne andasse a chiedere. A 'chiamare'. Un punto di origine per capire il presente, per fondarlo o per ri-fondarlo [...]».¹⁴

Pertanto rivisitare il mito significa interpellare il passato a partire dai problemi e dalle domande del presente. Nella sua introduzione al libro *Le Isabelle*, Boggio spiega il significato profondo della riscrittura rispetto al presente:

Nei miti della Grecia e nei personaggi della storia e della letteratura cercai le metafore di un vissuto che potesse parlare liberamente, senza incappare nelle limitazioni di un periodo ancora caldo.¹⁵

Maricla Boggio riscrive varie figure femminili della tragedia classica indagando il loro vissuto e la loro psicologia: oltre a *Medea*, vi sono anche *Antigone* del 1978 e *Fedra* del 1979.¹⁶ Nell'*Antigone* la tragedia della figlia di Edipo viene ambientata in un paese del Meridione; inoltre il testo mescola in un impasto originale l'italiano con il dialetto napoletano e siciliano. Nella *Fedra* prevale lo stesso procedimento di riscrittura messo in atto nella *Medea*: mediante una sovrapposizione di frammenti di testi classici e moderni. La Fedra di Boggio è una donna di classe bassa, che ha dovuto crescere un figlio non suo e del quale si invaghisce. Nelle sue riscritture Boggio mostra una notevole capacità di ribaltare le storie del mito in maniera originale cercando storie di donne contemporanee.¹⁷

Nel caso di Medea avviene un capovolgimento dei tratti specifici per i quali l'eroina tragica è divenuta celebre. Nella versione più conosciuta del mito, si narra che Medea sedotta e abbandonata

¹² Sul valore della scrittura come 'revisione' della tradizione, rimando al saggio ormai classico: A. RICH, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, «College English», 34 (1972), 18-30 (trad. it. di R. Mazzoni, *Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione*, in *Segreti, silenzi e bugie*, Milano, La Tartaruga, 1982).

¹³ F. ANGELINI, *Intervista a F. Angelini di A.M. Sorbo*, in *Le Isabelle...*, vol. I, 89- 98: 97-98.

¹⁴ Ivi, 98.

¹⁵ BOGGIO, *Prima della Isabelle...*, 14.

¹⁶ Cfr. M. BOGGIO, *Antigone*, pubblicato sul sito Maricla Boggio al link: http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/antigone_testo.html (ultima consultazione: 05/03/2024); M. BOGGIO, *Fedra*, pubblicato sul sito Maricla Boggio al link: http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/fedra_testo.html (ultima consultazione: 05/03/2024). Ricordo anche che Maricla Boggio ha un'altra riscrittura, *Lo sguardo di Orfeo* (1992). Inoltre ha tradotto *Filottete* di Sofocle (2004) e le *Troiane* di Euripide (2006).

¹⁷ CAVALLARO, *Fragments of myth: Maricla Boggio's 'Greek tragedies'...*

da Giasone decide di uccidere sia l'amante sia i figli, frutto del loro matrimonio.¹⁸ Medea diviene la madre infanticida per antonomasia, per lo meno nella tradizione che va da Euripide a Pier Paolo Pasolini a Heiner Müller. Come afferma una delle più prestigiose studiose di mitologia greca Edith Hall: «Medea is the first and perhaps the greatest of murder dramas».¹⁹ A causa della sua storia tragica costituisce il simbolo di una diversità irriducibile, giacché lei è la barbara, la straniera per antonomasia, e anche colei che è capace di uccidere i propri figli.

Si tratta di un mito molto riscritto in ambito femminista e che ha dato origine a diverse risoluzioni letterarie, fra le quali bisogna menzionare almeno quelle di Franca Rame e Christa Wolf. Nel monologo portato in scena da Franca Rame nel 1970, l'uccisione dei figli diviene necessaria per vendicare l'ingiustizia e poter far emergere la «donna nova».²⁰ Ancora una volta l'infanticidio costituisce una *conditio sine qua non* del personaggio di Medea che cerca la sua emancipazione dall'ineluttabile destino tragico e la trova ancora una volta nella decisione di separarsi dai figli dando loro la morte. Come vedremo, Boggio si sgancia da questa versione del mito e cerca una diversa emancipazione di Medea.

Un'altra riscrittura celebre è quella del 1996 di Christa Wolf *Medea. Voci*,²¹ romanzo posteriore al dramma di Boggio e che ricorda da subito il sottotitolo *Monologo per attrice, con voci*. Nel romanzo di Wolf vi è un'analogia importante con Boggio: la scrittrice tedesca scarta la versione di una Medea infanticida, tramandataci dalla tradizione euripidea, e recupera soprattutto fonti pre-euripidee che rifiutano l'infanticidio. Pertanto nel testo di Wolf, i figli non vengono uccisi dalla madre, ma dai cittadini di Corinto e Medea viene concepita come la depositaria di una cultura matriarcale.²² Prima ancora di Wolf, Boggio già aveva adottato una simile soluzione rinnegando l'immagine di Medea assassina e lasciando inoltre in vita i figli.

3. Analisi della *Medea* di Maricla Boggio

¹⁸ La versione più conosciuta narra che Medea è la figlia di Eete, re della Colchide. Dopo aver conosciuto Giasone, decide di abbandonare la sua famiglia e di aiutarlo nell'impresa di recuperare il vello d'oro. In seguito, una volta arrivati a Corinto, Giasone la abbandona per la figlia del re Creonte. Sedotta e abbandonata, uccide i figli avuti con Giasone. Medea è anche maga e sacerdotessa di Ecate. Sul mito di Medea si vedano almeno: *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, a cura di M. Bettini-G. Pucci, Torino, Einaudi, 2017; e anche *Medea in Performance 1500-2000*, a cura di E. Hall-F. Macintosh-O. Taplin, Oxford, Legenda, 2000. Per un'introduzione al mito di Medea nel Novecento rimando a M. FUSILLO, *Le barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*, pubblicato sul sito Fondazione Inda, 2009, <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>.

¹⁹ E. HALL, *Medea and the mind of the murderer*, in *Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, a cura di H. Bartel-A. Simon, London, Legenda, 2010, 16-23: 23.

²⁰ D. FO-F. RAME, *Medea*, in D. FO, *Teatro*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2000, 1014-1021. Non entro nel merito dell'autorialità del testo, a doppia firma, anche se Franca Rame è la curatrice e l'attrice che lo porta in scena. Secondo la studiosa Sabina Ciminari non è affatto casuale la vicinanza temporale fra la stesura di Medea di Franca Rame e Dario Fo e quella quattro anni dopo di Boggio: «Da un femminismo all'altro, da Milano a Roma – le capitali antagoniste del femminismo di quegli anni – il cammino di Medea continua» (S. CIMINARI, *Contro 'la legge de lu monno' (e l'ingratitudine): per un dialogo fra la Medea di Rame e Fo e i femminismi italiani degli anni Settanta*, «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», 8 (2022), 270-289: 284). Inoltre per un'analisi comparata della Medea di Rame e Boggio si veda CAVALLARO, *Giving Birth to a New Woman...*, 195-208.

²¹ C. WOLF, *Medea. Voci*, Roma, e/o Edizioni, 2002 (trad. it. A. Raja, *Medea Stimmen*, München, Luchterhand, 1996).

²² C. WOLF, *Da Cassandra a Medea. Sollecitazioni e motivo per la rielaborazione di due figure mitologiche*, in Christa Woolf, *L'altra Medea*, a cura di M. Hochgeschurz, Roma, edizioni e/o, 1999, 15-26: 23 (trad. it. G. Schiavoni, *Christa Wolf. Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin, Gerhard Wolf Janus Press, 1998).

Il dramma si basa su molteplici giochi intertestuali che imbastiscono una trama di rimandi continui fra poesia e prosa, fra passato e presente a partire da una contrapposizione di fondo fra la Medea del mito e quella attuale:

Nella prima parte del mio testo, compaiono varie Medee classiche che in un certo senso si contrappongono alla Medea di oggi. La Medea di oggi è invece una donna qualunque, una Medea qualunque. Come tale i suoi desideri e i suoi sentimenti sono al suo livello, lei vorrebbe liberarsi dalla schiavitù della casa, dalla sudditanza esclusiva del marito.²³

Maricla Boggio intreccia in un'unica tessitura vari fili letterari: Euripide e la sua tragedia omonima del 431 a.C.; la *Medea* di Seneca rappresentata fra il 61 e il 62 d.C.; quella francese di Pierre Corneille del 1635; l'opera lirica di Luigi Cherubini del 1797; la versione di Giovanni Battista Niccolini del 1810-1814 e anche quella di Jean Anouilh del 1946. In una sorta di *pastiche* postmoderno plurilingue e polifonico, vengono presentati vari frammenti in lingue diverse (italiano, greco, latino e francese): è come se Medea sentisse delle 'voci' diverse. Il dialogo letterario che si stabilisce fra gli autori del canone costituisce la base per lasciar emergere un personaggio nuovo in mezzo alle citazioni del mito. Nonostante non sia questo il contesto adeguato per parlare dell'allestimento del testo, vorrei menzionare una strategia utilizzata durante la prima messa in scena del regista Lorenzo Salvetti presso il Teatro Flaiano di Roma nel 1981: un nastro magnetico con una voce registrata riportava le citazioni tratte da diversi testi, mentre sul palco l'attrice Michela Caruso dialogava con queste voci.²⁴ Una tale messa in scena aveva l'obiettivo di mettere in evidenza la tensione esistente fra la Medea del mito e quella attuale.

Dietro l'operazione di voler presentare una Medea qualunque, vi è una sorta di prosciugamento dell'essenza tragica dei personaggi del mito. Riflettendo sulla tragedia come genere che ha veicolato e trasmesso l'ordine patriarcale, Cavallaro sottolinea che «tragedy, in particular, is one literary genre against which many women writers reacted».²⁵ Una tale presa di distanza dal tragico rivela la volontà implicita di Boggio di sostituire la poetica tragica con una prosa del quotidiano.²⁶

Il testo inizia su un lettino da psicoanalista, dove vi è soltanto una donna seduta. Nelle didascalie si dice che lo psicoanalista non è presente ed è identificabile con il pubblico. In una sorta di teatro povero, l'autrice opta per il genere del monologo, genere caro a molte autrici perché permette di raccontare l'intimità del personaggio e di riscrivere la storia dalla parte di lei.²⁷ Il primo intertesto che compare è un canto tratto dalla *Medea* di Cherubini, sul «fiero duol» e sull'amore intenso della madre per i figli.

CANTO: Del fiero duol che il cor mi frange nulla mai vincerà l'orror!
O figli miei, o figli miei,

²³ Le parole sono tratte da un'intervista di chi scrive a Maricla Boggio, avvenuta il 7 dicembre 2023.

²⁴ Sullo spettacolo si vedano le recensioni: P.FAVARI, *Mito e coscienza di Medea moderna*, «Il Corriere della sera», 8 maggio 1981 e anche E. ZOCARO, *Medea moderna piena di ricordi*, «L'Orsa di Palermo», 9 maggio 1981.

²⁵ CAVALLARO, *Giving birth to a New Woman...*, 195.

²⁶ In una recensione sulla *Medea* di Boggio del 1981, Ubaldo Soddu scrive: «Medea anni '80 non uccide i figli [...]». Il tragico in quanto tale sembra bandito dalla scena contemporanea», U. SODDU, *Medea di Maricla Boggio al Teatro Flaiano*, «Il Messaggero», 8 maggio 1981.

²⁷ La studiosa Rossi Linguanti sottolinea che «in generale l'autrice predilige i momenti monologici (da Euripide, Cherubini, Seneca, Corneille e Niccolini) e solo raramente inserisce brani che provengono da scambi dialogici (da Corneille una battuta del dialogo fra Medea e il messaggero, da Niccolini una battuta di Medea a Giasone, da Anouilh un intervento dal dialogo fra Medea e la nutrice e uno da quello fra Medea e Giasone)». ROSSI LINGUANTI, *Addio ricordi ingombranti...*, 236.

io v'amo tanto! Miei tesor!
E pensai di passarvi il cor

La musica e il canto si ripetono più volte. Medea vi è immersa, gli occhi enormi, tutta protesa ad ascoltare immedesimandosi.
La donna seduta si riscuote dalla fissità.

MEDEA: E solo adesso mi appare
quello che avrei potuto essere in passato...²⁸

In questo primo frammento si possono notare alcuni elementi che ricorrono in tutta la riscrittura: la citazione letteraria diretta, la didascalia estesa, il monologo. La Medea attuale è una donna che ha perso di vista se stessa a causa di una sorta di alienazione domestica. Lavora come sarta di biancheria intima e conduce una vita monotona e scialba, finché non inizia a interrogarsi sul suo esser donna e sulla sua differenza sessuale. A quel punto, il rapporto con il marito entra in crisi giacché le credenze dell'uomo vengono demolite:

Venne fuori che tutti i miti in cui aveva posto la sua sicurezza avevano subito un duro colpo dalla mia presa di coscienza. Il maschio madrone, il patriarca giudice assoluto ... tutto questo si afflosciò [...] perché io cucivo reggipetti fuori casa, e parlavo con altre donne di problemi uguali ai miei, di mariti uguali a lui, di desiderio d'amore diventato così grande da uscire dalle pareti domestiche per andare a conoscere il mondo.²⁹

L'indipendenza economica è fondamentale per la sua emancipazione; tuttavia è il «parlare con altre donne» che costituisce un punto di svolta. In tali parole vi è un riferimento implicito a un concetto chiave del femminismo degli anni Settanta: l'autocoscienza, concepita come processo di conoscenza di sé basato sulla condivisione con le altre.³⁰ La studiosa Cavallaro sottolinea il legame indissolubile che la Medea di Boggi stabilisce con le altre donne: «moreover, Boggi shows that the essential moments in Medea's 'conscientization' are connected to her relationship with other women».³¹ In quest'ottica, Cavallaro sottolinea che 'autocoscienza', ma anche 'affidamento' sono due parole chiavi del lessico di Boggio e che si relazionano strettamente con il femminismo degli anni Settanta.³² Il conoscere se stessa implica un processo di riconoscimento di sé nell'altra e, dunque, implica un 'affidarsi' all'altra donna, stabilendo alleanze umane e politiche.

È ormai ben noto che l'autocoscienza è una pratica diffusasi negli anni Settanta, nella seconda ondata del femminismo. Il termine viene introdotto da Carla Lonzi e indica un percorso di conoscenza di sé basato sull'autoscoperta e sulla relazione con l'altra donna. Secondo Lonzi, «l'autocoscienza di una è incompleta e si blocca se non ha riscontro nell'autocoscienza di un'altra».³³

In seguito vi è un altro riferimento al mito classico: Medea racconta che Giasone si innamora di una donna più giovane e sorge in lei un feroce desiderio di vendetta «come nella Medea greca». Compare la prima citazione in greco estrapolata dalla tragedia omonima di Euripide che viene

²⁸ BOGGIO, *Medea...*, s.p.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Nonostante Boggio non usi il termine «autocoscienza», ma «presa di coscienza» si riferisce alla pratica autocoscienziale come dimostrano i riferimenti al «parlare fra donne». Sul concetto di autocoscienza si veda M. FRAIRE, *Autocoscienza*, in *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*, Milano, Franco Angeli, 95- 108.

³¹ CAVALLARO, *Giving birth to a New Woman...*, 201.

³² *Ibidem*.

³³ C. LONZI, *Taci, anzi parla*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978, 49.

riportata da una 'voce'. Viene ripreso esattamente il passaggio in cui Medea si rivolge alle donne di Corinto, nel primo atto della tragedia euripidea:

VOCE: Korintiai günàikes ... exéiton dōmon ... mè moi ti mēmpséste
MEDEA: (*febbrile, come ricordando una parte antica, da ripescare nella memoria. Il classico 'copione'*)
Donne di Corinto...
Questo fatto che non mi aspettavo...
questo fatto che si è abbattuto su di me...
ha distrutto la mia anima...³⁴

Nel riprendere il testo classico, viene utilizzata una strategia metateatrale, che mostra la rottura della finzione scenica. Proprio nelle didascalie Boggio sottolinea che il classico funziona come un «copione» cui attingere. In tale ottica l'ipotesto subisce un processo di distanziamento quasi brechtiano: viene ripreso, ma anche reinterpretato e quasi allontanato, giacché viene visto con gli occhi di una donna contemporanea che ha un'altra percezione dei fatti. Si tratta di un processo che permette di creare una distanza critica con il canone e di sottolineare il carattere fittizio della letteratura. In tal modo Boggio può riprendere varie Medee della tradizione e, allo stesso tempo, abbandonarle di volta in volta con l'obiettivo di rompere l'univocità del mito, concepito come un oggetto polisemico. Una tale riscrittura di Medea, fatta di riflessi e frammenti ricomposti in diversa sequenza, rimanda a un'estetica postmoderna che rispecchia il fallimento delle metanarrazioni.

Dopo la prima citazione dal greco, segue la didascalia che descrive il percorso dell'attrice di lasciare 'emergere' una nuova Medea ('emergere' è un verbo che ricorre spesso nelle didascalie).

Sfinita, Medea abbandona gli indumenti, è il flusso della memoria che si addentra nel profondo: avvolta nel telo che ricopre il letto, simile a un uovo, a un essere prenatale. Si aprirà poco per volta, come emergendo.³⁵

La partitura drammaturgica ripercorre finemente tutte le emozioni che Medea sente: dalla delusione al dolore, dall'ira all'odio. Sembra quasi che il personaggio stia vivendo uno stato di *trance*, nel quale compaiono le varie voci del mito di Medea, voci che sembrano venir fuori dal suo inconscio. In tal senso lo spazio teatrale diviene la rappresentazione dell'inconscio.

Subito dopo segue il frammento della tragedia di Seneca in latino con una Medea che indossa un peplo romano e si mostra capace di incantesimi e stregonerie pur di vendicarsi:

Medea si rialza dal lettino perduta in sensazioni legate ad un passato che la supera di millenni. Un sussurro di parole latine si avvicina fino a diventare frasi distinte.³⁶

VOCE: *Haec cum foemineo constitit in choro: unius facies praenitet omnibus*
[...]
Serpi ...
sangue ...
cenere ...
veleni antichi ...
Per te offro un sacrificio solenne
sulla terra insanguinata.³⁷

³⁴ BOGGIO, *Medea...*, s.p.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

Dopo le voci in latino che riportano alla cruenta e feroce Medea senecana, la donna contemporanea torna a sdraiarsi sul lettino e confessa di aver conosciuto l'amante del marito in una riunione femminista e di esserne diventata amica e complice. Dunque, scompare la soluzione dell'uccisione dell'amante con la veste avvelenata; Medea regala a Creusa un abito di lino. Poi la Creusa contemporanea si abbandona felice a una danza collettiva con altre donne. In tale scena, la solidarietà fra donne supera ogni possibile rivalità.

In seguito l'attrice indossa un'acconciatura seicentesca e un corsetto dorato e incarna la *Medea* francese di Corneille assetata di vendetta. Tuttavia, ancora una volta riemerge la Medea attuale che decide di non uccidere né i figli né l'amante del marito:

Medea ripiomba fuori dalla dimensione tragica antica. Si libera del costume.
È di nuovo una donna di oggi.
Ansante, medita.

MEDEA: Né ucciderla, né uccidere i figli...
Meno di tutti, loro.³⁸

La non uccisione dell'amante e dei figli costituisce un punto di svolta fondamentale rispetto alla versione del mito più conosciuta e diffusa. In un'intervista recente, Boggio afferma di sentirsi in sintonia con la versione di Christa Wolf e aggiunge che:

La Medea antica uccide i figli non solo come liberazione di sé e come vendetta nei confronti del marito, ma anche affinché i figli non soffrano e non diventino dei piccoli servetti o degli schiavetti della nuova regina. Invece oggi questo problema non esiste più. Quindi è inutile pensare di uccidere i figli. Inoltre, nel mio testo, Medea è un'antesignana della volontà di pace perché è capace di superare la sua situazione personale.³⁹

Medea diviene una donna capace di rielaborare il dolore e la rabbia e, per tale ragione, non ha più bisogno di ricorrere alla violenza estrema sui figli. Tale rielaborazione, da intendersi in termini psicoanalitici, conduce la protagonista a un mutamento irreversibile e ben visibile verso la fine del dramma.

Nello scorrere del testo, Boggio riprende sia dei frammenti di Battista Niccolini, sulla tragedia interiore che logora Medea madre e moglie, sia di Jean Anouilh, sulla ferita che lacera Medea come donna. In contrasto con questi frammenti, compare ancora una volta una donna contemporanea in preda al «flusso di coscienza», che rivendica l'importanza del divorzio quando una relazione non funziona. Le idee di Medea sembrano essere in sintonia con il movimento delle donne che in quegli anni difendevano il divorzio, introdotto nel 1970.

La nuova Medea viene alla luce in maniera sempre più nitida come una donna degli anni Ottanta.

La Medea del ricordo poco per volta si è fusa nell'immagine attuale di questa Medea da psicanalisi. La donna del presente riemerge, scuotendosi dal mantello e riallacciandosi la sua vesticciola.

MEDEA: E adesso che fare?
Io ho voluto la mia libertà, me la sono anche conquistata.
Tu hai preferito continuare ad esistere

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Intervista di chi scrive.

nell'illusione di qualcuno che crede in te.
 Tu non ti sei cercato, con pazienza e disagio,
 come io mi sono cercata dentro di me,
 nelle mie stesse contraddizioni, come ogni donna
 oggi si cerca
 scrutandosi senza pudori
 vedendosi riflessa nelle sofferenze
 e negli sbagli delle altre.
 [...]
 Adesso tu t'innamori di un'altra.
 E io dovrei subito odiare?
 Te, lei, i nostri figli perché sono anche figli tuoi...
 che noiosa riproduzione di tutti gli errori del mondo...⁴⁰

La Medea di Boggio è una donna che ha conquistato faticosamente la sua saggezza. Dietro la sua decisione non violenta che ribalta le sorti del mito, è possibile riscontrare non solo la rielaborazione dell'ira e dell'ansia di vendetta, ma anche una diversa accettazione della maternità. Si potrebbe dire che per Boggio il tempo della ferita narcisistica si sia concluso; inizia una nuova epoca per la donna senza vendetta e senza tragedia. In tal modo la Medea di Boggio sfugge al determinismo della tradizione rifiutando il ruolo di assassina che la tradizione le ha assegnato. Diversamente dalle conclusioni cui approda Rossi Linguanti, sulla Medea di Boggio come «omaggio alla tradizione»,⁴¹ credo che in questo dramma vi sia una rottura radicale con il canone. Nel suo monologo finale Medea ribadisce il suo inequivocabile distacco dalla tradizione del mito:

MEDEA: Ah! figli!
 Qualcuno crede che dovrei
 forse ucciderli?
 Eh già, la vendetta di Medea,
 l'odio per tutto quanto le ricorda
 il passato amore con Giasone...
 il rifiuto a riprodurre la specie...
 una ribellione alla natura, all'umano e al divino...

*Prende un lembo del vestito, lo scosta.
 Sotto, sulla carne rimasta nuda, si fa un graffio, un lungo segno rosso di rossetto che pare una ferita.*

MEDEA: Ecco, uccidendoli farei questo:
 una ferita in me stessa. Morirei un poco anch'io.

Cancella la ferita.

MEDEA: Niente, non farò niente.⁴²

Medea rifiuta il figlicidio giacché non vuole infliggersi una ferita. Nelle didascalie finali viene indicato che dà un calcio ai mantelli e alle acconciature dei vari personaggi che ha incarnato durante la *pièce*. Il calcio alle Medee del passato assume un valore estremamente simbolico e ricorda la veemenza del femminismo italiano di quegli anni. Ancora una volta viene in mente Carla Lonzi e il

⁴⁰ BOGGIO, *Medea...*, s.p.

⁴¹ Secondo Rossi Linguanti, «per quanto la Medea moderna possa arrivare a concepire una soluzione da cui vengono eliminati vendetta contro la rivale e infanticidio e dunque a liberarsi del mito, le personificazioni precedenti restano comunque imprescindibili e indelebilmente impresse nella memoria», ROSSI LINGUANTI, *'Addio ricordi ingombranti'...*, 236.

⁴² BOGGIO, *Medea...*, s.p.

suo 'sputare' su Hegel, gesto con il quale la filosofa prende le distanze dalla tradizione filosofica occidentale. Allo stesso modo Medea rivendica, in un monologo poetico, il suo distacco definitivo dal mito, seppure riconosca il suo potere simbolico:

Addio ricordi ingombranti
Il mito me lo porto dentro.
Non è facile.
Ma chissà.
Quello che vale è continuare ad amare.⁴³

In una sorta di composizione ad anello, segue ad alto volume la voce registrata della Callas che riprende il frammento iniziale di Cherubini sull'amore di Medea per i figli. È molto significativo che la protagonista debba lasciare gli abiti, i mantelli e le acconciature delle altre Medee che ha incarnato: la donna contemporanea deve abbandonare la maschera di Medea per essere se stessa. Nell'intervista recente già citata, Boggio spiega il significato dell'autocoscienza rispetto alla sua Medea con queste parole:

L'autocoscienza vuol dire superare il proprio egoismo personale nei confronti delle altre donne. Nella mia Medea, vi è la volontà di unirsi, di allearsi con le altre a partire dalla consapevolezza che la gelosia è inutile... In quell'epoca la mia autoriflessione era molto legata alla scrittura: quello che io scrivevo era già autocoscienza.⁴⁴

Riflettendo sulla scrittura di Carla Lonzi, la studiosa Maria Luisa Boccia definisce la scrittura di Lonzi «autocoscienziale» giacché in essa «un io si dice, narra di sé, e così facendo occupa il suo posto nel mondo».⁴⁵ Si potrebbe applicare questa definizione di «autocoscienziale» alla riscrittura di Boggio, intesa come un laboratorio di drammaturgia femminista nel quale decostruire il canone e lasciare emergere l'io della donna protagonista. La «drammaturgia autocoscienziale» si nutre di un dialogo intimo fra il partire da sé, il pensiero della differenza sessuale e la rilettura della tradizione.

4. Conclusioni

Marica Boggio decostruisce il canone letterario mediante un lavoro profondo che permette di demistificare i miti che hanno occultato le donne. Rispetto al mito di Medea, il non infanticidio e la non uccisione dell'amante rappresentano dei punti di svolta e sono possibili grazie alle nuove conquiste del femminismo degli anni Settanta. Medea non ha bisogno di sangue, giacché è capace di superare la sua ferita narcisistica, può vivere la sua maternità, da donna separata senza entrare in conflitto con Giasone. Non ha bisogno di uccidere l'amante del marito, perché preferisce allearsi con lei stabilendo un'amicizia che assume delle connotazioni quasi utopiche. Il testo mostra un certo rigetto del genere tragico per dare spazio alla donna reale, dietro e oltre la figura dell'eroina del mito.

Attraverso un gioco di maschere e di smascheramenti testuali, la Medea di Boggio riprende la tradizione classica e la ribalta sapientemente. La presenza delle citazioni dirette dai testi classici in lingua originale trasforma il testo in un complesso ordito, nel quale si intrecciano le voci del passato con quella attuale. Le didascalie funzionano come una sorta di sottotesto, che descrive

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Intervista di chi scrive.

⁴⁵ M.L. BOCCIA, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, Milano, La Tartaruga, 1990, 32.

minuziosamente questo percorso di smascheramento e di liberazione. Nelle didascalie e nei monologhi, emerge una 'drammaturgia autocosciente' che propone una destrutturazione profonda dell'ordine simbolico patriarcale contenuto nella tradizione dominante, così come Carla Lonzi aveva fatto con la tradizione filosofica.

L'originalità dell'operazione di Boggio è nel costruire un mosaico dove compaiono i diversi volti di Medea. In un certo senso la drammaturga collega, intreccia, riutilizza materiali diversi; poco a poco sviluppa una visione quasi utopica di Medea, basata sull'autocoscienza e sull'alleanza con le altre donne. In tale percorso, Medea comprende come la 'tradizione dominante' faccia parte del suo inconscio e come sia necessario liberarsene per poter essere se stessa.