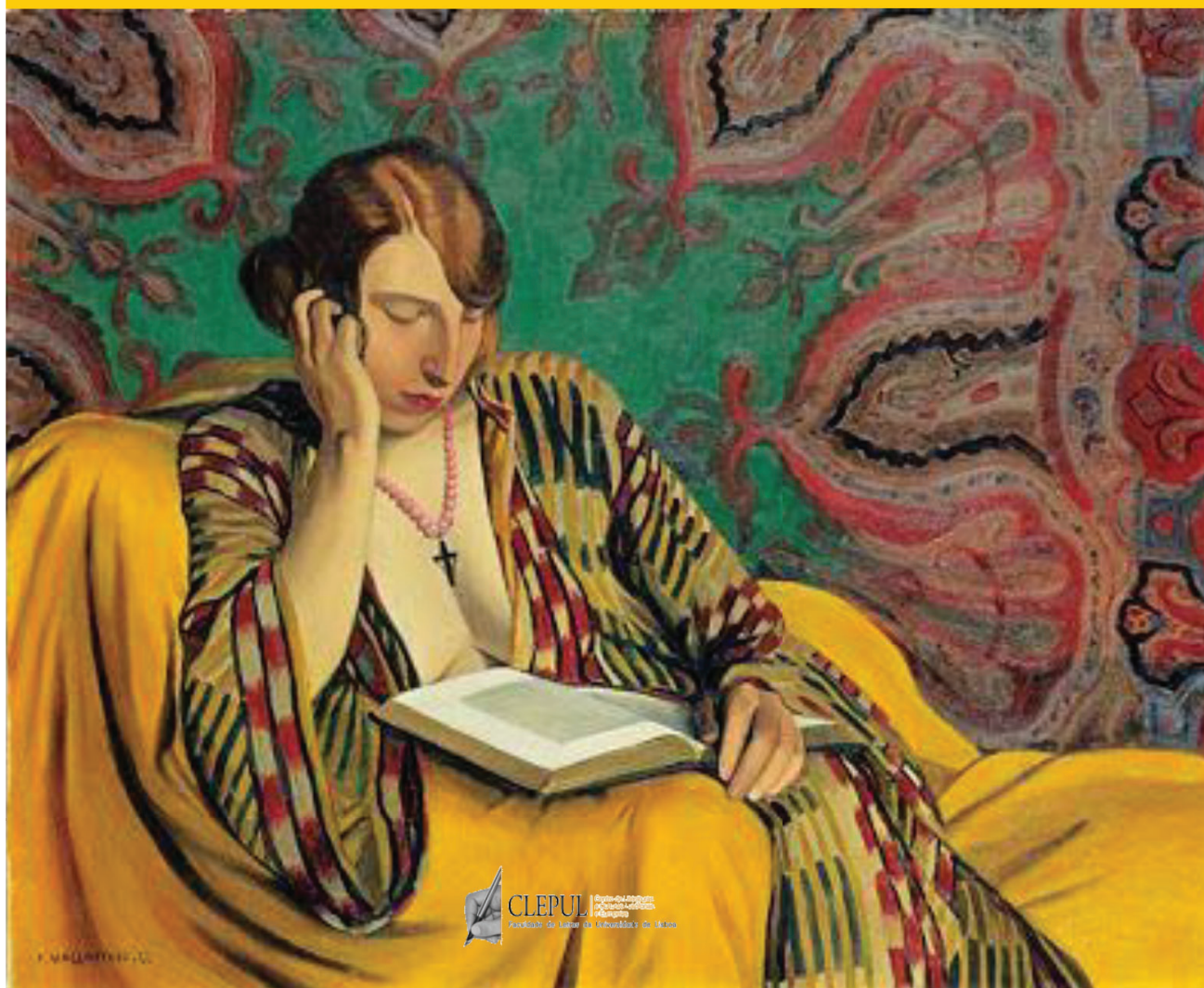
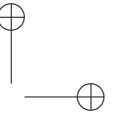
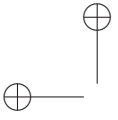


REPENSAR O FEMININO EM CONTEXTO LUSÓFONO E ITALIANO

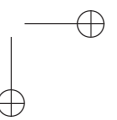
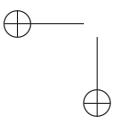
RIPENSARE AL FEMMINILE IN AMBITO LUSÓFONO E ITALIANO

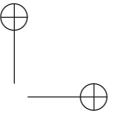
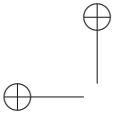
Debora Ricci, Fabio Mario da Silva, Livia Apa,
Ana Luísa Vilela, Annabela Rita
(organização / curatori editoriali)





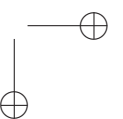
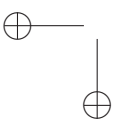
2

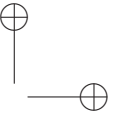
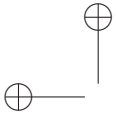




**Repensar o feminino em
contexto lusófono e italiano**

**Ripensare il femminile in
ambito lusofono e italiano**





FICHA TÉCNICA

Título: *Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano / Ripensare il femminile in ambito lusofono e italiano*

Organizadores/Curatori: Debora Ricci, Fabio Mario da Silva, Livia Apa, Ana Luísa Vilela, Annabela Rita

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Capa: Quadro de Felix Edouard Vallotton (1865-1925)

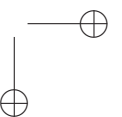
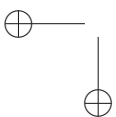
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

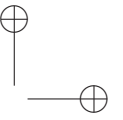
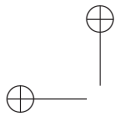
Lisboa, setembro de 2017

ISBN – 978-989-8814-69-2

Publicação com *blind peer review*

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto «UID-ELT/0077/2013»





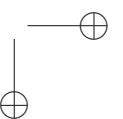
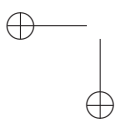
Debora Ricci, Fabio Mario da Silva, Livia Apa,
Ana Luísa Vilela, Annabela Rita
(organização / curatori editoriali)

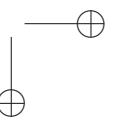
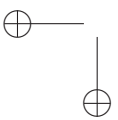
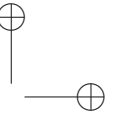
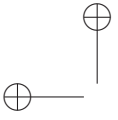
**Repensar o feminino em
contexto lusófono e italiano /
Ripensare il femminile in
ambito lusofono e italiano**



CLEPUL

Lisboa

2017







CONSELHO EDITORIAL / COMITATO EDITORIALE

Antonella Cagnolati
(Università degli Studi di Foggia / Universidade de Sevilla)

Cristina Rosa
(Università della Tuscia — Viterbo)

Gaspare Trapani
(Universidade de Lisboa / Universidade Católica Portuguesa)

Henrique Marques Samyn
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Isabel Lousada
(Universidade Nova de Lisboa – CICS.NOVA / CLEPUL)

Lina Arao
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

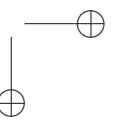
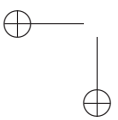
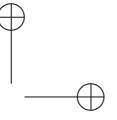
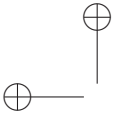
Marcelo Lachat
(Universidade Federal do Amapá)

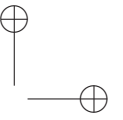
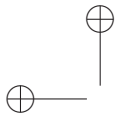
Mercedes Arriaga
(Universidad de Sevilla)

Patrícia Alexandra Gonçalves
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Vanessa Castagna
(Università di Ca' Foscari Venezia)

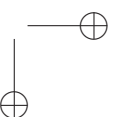
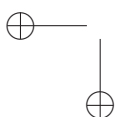


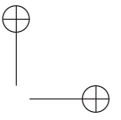
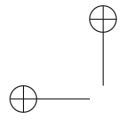




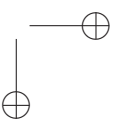
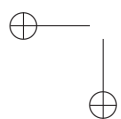
Índice

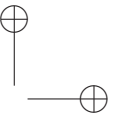
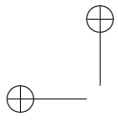
Fabio Mario da Silva, Debora Ricci	
Apresentação	13
Fabio Mario da Silva, Debora Ricci	
Introduzione	15
I Contribuição Especial / Contributo Speciale	17
Maria Lúcia Dal Farra	
Florabela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio	
Calábria no Feminino	19
II Luso-Italiano no Feminino / Il Femminile Lusofono e Itali-	47
ano	
Adriana Sacramento de Oliveira	
Cora Coralina e Adélia Prado, dois corpos sobre um feminino	49
Aldinida Medeiros	
Júlia Nery e a transgressão do modelo tradicional feminino	
para Brites de Almeida	69
Ana Maria Machado	
O Memorial da Infanta Santa Joana (1452-90) e a escrita da	
espiritualidade feminina medieval	87
Annabela Rita	
Flobela ao Espelho	105
Betina Ruiz	
Exatidão: reconhecimento de si e busca em Clarice Lispector .	115





Daniele Cerrato	
Temi femminili/femministi nelle poetesse italiane del Duecento e Trecento	127
Dominika Michalak	
Cristina Guimarães – una ragazza brasiliana che convince suo marito a diventare il primo pentito italiano. Le donne e la collaborazione	137
Eliana Luiza dos Santos Barros	
O enigma do feminino: Florbela Espanca	151
Elisa Moraes Garcia	
Feiticeiras: convergências entre Maria Teresa Horta e Jules Michelet	161
Elisabetta Maino	
Che genere di sguardo? La pittura al femminile lungo i secoli	173
Elisangela da Rocha Steinmetz	
Que mulheres são essas? A construção das personagens de ficção: Joana, de Clarice Lispector; D. Glória, de Dulce Maria Cardoso; e uma inominada protagonista de Lídia Jorge	181
Ezilda Silva e Amilton Queiroz	
Movimento da letra, tessitura do olhar – zonas de deslocamento da mulher em Terra Sonâmbula	195
Giuseppe Balirano	
TransAzioni linguistiche: le lingue e il genere negato	213
Guacira Marcondes Machado e Silvana Vieira da Silva	
A herança decadentista/simbolista de Florbela Espanca	227
Guia M. Boni	
Donne specchio d'Italia: Ada Negri ed Elena Bono nella traduzione di Jorge de Sena	237
Juliana Garcia Rodrigues	
A inserção das mulheres na obra do barroco ao modernismo de Péricles Eugênio de Ramos	249
Lina Appiano	
L'uso della grammatica al femminile	259
Lisiane Ferreira de Lima	
A produção literária feminina dentro da obra <i>Uma História da Poesia Brasileira</i>, de Alexei Bueno	273





Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano / Ripensare il femminile in
ambito lusófono e italiano 9

Lorena Grigoletto

*Gepatra lingvo (Lingua madre): il problema di una glossopoi-
esi al femminile in Italia* 283

Luísa Marinho Antunes

*Em Defesa da Excelência Feminina: Quando as Mulheres
Citam Mulheres – O Caso de Lucrezia Marinella e de Dona Ger-
tudes Margarida de Jesus* 293

Maria da Graça Gomes de Pina

“Senhores... sou um poeta”: a autodefesa de Natália Correia 305

Maria Helena Santana

*Educando burguesas : os manuais de boas práticas de Maria
Amália Vaz de Carvalho* 313

Marisa Mourinha

*Prisão em si – retratos de mulheres em ambientes coloniais,
a partir de Teolinda Gersão e Dulce Maria Cardoso* 325

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento

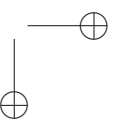
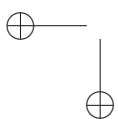
*As Cartas Portuguesas e a escrita de si: por uma possível
genealogia da literatura feminina na História da Literatura* 337

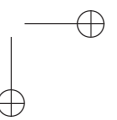
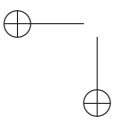
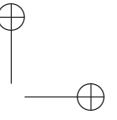
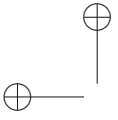
Milagro Martín Clavijo

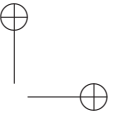
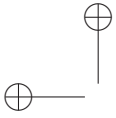
“Il mito me lo porto dentro”: La Medea di Maricla Boggio . . . 349

Sara Lorenzetti

*Genere e Migrazione: postille sul romanzo Oltre Babilonia di
Igiaba Scego* 365







“Il mito me lo porto dentro”: La Medea di Maricla Boggio

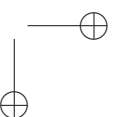
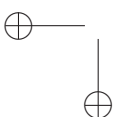
MILAGRO MARTÍN CLAVIJO
Università di Salamanca

“E solo adesso mi appare/quello che avrei potuto essere in passato... / Medea sì, Medea...”¹. Con queste parole incomincia il monologo della Medea degli anni '80 di Maricla Boggio. Si tratta di una rivisitazione in chiave femminista del mito greco presentato come una successione tra le più famose Medee che sono alla base dell'immaginario collettivo di oggi. Al centro, su un lettino da psicanalista è seduta una donna, che è una voce opposta e insieme complementare a quelle di altre Medee, da quelle di Euripide, Seneca, Cherubini, Niccolini, e di altre di cui parlerò più avanti. In questo testo la Boggio dà corpo e voce ad una donna che entra ed esce dalle altre Medee con cui volta a volta si identifica, almeno in parte, e da cui si allontana per trovare nel finale se stessa. Nella *pièce* della commediografa l'intertestualità contribuisce a creare una nuova Medea, quella auspicata dal femminismo radicale degli anni Settanta e che venne teorizzata nel 1970 da Carla Lonzi.

1. Per un contesto

Nata a Torino l'11 dicembre 1937, Maria Clara Boggio, detta Maricla, già nel 1969 pubblica testi di teatro, saggistica e narrativa. Ancora oggi, a quasi 80 anni di età, continua ad essere attiva nel mondo culturale italiano. La sua vasta produzione è di difficile classificazione per la varietà tematica, che va dall'antropologia alla storia, dalla mitologia all'attualità,

¹ Maricla Boggio, “Medea. Monologo per attrice con voci”, *Ridotto*, 1-2, 1981, p. 80.



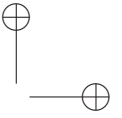
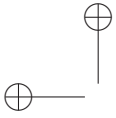
dalla sociologia alla critica, dalla traduzione di lavori teatrali ai soggetti e alle regie per il cinema e la televisione².

Dopo essersi laureata in Giurisprudenza all'Università di Torino, negli anni Sessanta si forma come autrice e regista dapprima al Piccolo Teatro di Milano con Giorgio Strehler e Paolo Grassi e poi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma, dove nel 1966 si diploma in regia con Orazio Costa Giovangigli. La sua produzione drammaturgica è caratterizzata fin dagli inizi da un marcato impegno sociale e politico e da uno spiccato interesse antropologico per il diverso. La Boggio si occupa, oltre che della condizione femminile, delle situazioni di disagio sociale. Nel 1969, vale a dire nove anni prima dell'approvazione della Legge Basaglia, debutta come attrice e regista, assieme a Franco Cuomo, con *Santa Maria dei Battuti -rapporto sull'istituzione psichiatrica e sua negazione in quindici misteri*, lavoro imperniato sulle vessazioni e gli abusi che avvengono all'interno dei manicomi. Il copione, a quanto precisano la Boggio e Franco Cuomo, sfida "il giudizio di critici e pubblico partendo da un argomento scottante, impervio per uno sviluppo teatrale"³.

Quattro anni più tardi, nel 1973, fonda a Roma, con Dacia Maraini e Edith Bruck, il Teatro femminista della Maddalena, realtà gestita unicamente da donne che condividono l'obiettivo di vedere riconosciuto un maggiore spazio alla donna non solo nella prassi artistica e teatrale, ma anche nella militanza sociale e politica. Si tratta del primo teatro femminista italiano, che affronterà i problemi della liberazione della donna realizzando spettacoli brevi, agili e poco costosi, nei quali vengono denunciati problemi scottanti in quegli anni come l'aborto, il carcere e il ruolo della donna nella società, aprendo dibattiti e discussioni che contribuiscono a migliorare la situazione sociale dell'epoca. Il monologo è una scelta ricorrente in questo teatro, come appare evidente dal testo di cui mi occupo in queste pagine, *Medea*. La *pièce*, che si inserisce a pieno titolo nel filone del teatro politico, si rivela un strumento importante a

² Alejandro A. Domínguez Benavides, "Maricla Boggio: una dramaturga italiana entre la filosofía y la historia", in Osvaldo Pellettieri (ed.), *Reflexiones sobre el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 2004, pp. 323-327.

³ Maricla Boggio, Prefazione a *Santa Maria dei Battuti, rapporto sulla istituzione psichiatrica e sua negazione in quindici misteri* di Maricla Boggio e Franco Cuomo, Roma, Bulzoni Editore, 2010, p. 168.



manifestare una incisiva critica sociale e culturale⁴.

2. Un punto di partenza: le Medee dell' immaginario collettivo

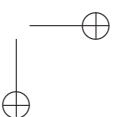
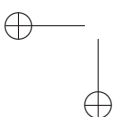
Pubblicata nel 1981 sulla rivista *Ridotto*, 1-2, col titolo *Medea. Monologo per attrice, con voci*, l'opera debutta quello stesso anno al Teatro di Roma, per la regia di Lorenzo Salvetti. La rivisitazione del mito⁵ riprende un personaggio che, insieme a Clitennestra e a Fedra, costituisce una figura femminile modello di quello che, secondo i parametri della società patriarcale, le donne non dovrebbero mai essere perché non in sintonia con l'immagine archetipica femminile. Queste figure propongono valori radicalmente nuovi e come tali da condannare con decisione da parte degli uomini per evitare la diffusione di condotte considerate da loro pericolose. Medea⁶ è stata ritenuta nel tempo un mostro e una strega, capace di macchiarsi dei peggiori delitti. Inoltre è diventata la donna che tradisce la propria famiglia, uccide il fratello, fa morire il re Creonte e la di lui figlia, ma soprattutto è la madre che uccide i propri figli, azione da sempre condannata con forza dalla società. Questa è sostanzialmente la Medea che ci è arrivata attraverso una lunga serie di rivisitazioni che del mito sono state fatte attraverso i secoli, adattandolo volta a volta alla propria epoca, ideologia, religione, contesto storico, gusti del pubblico, allargando nel contempo determinate situazioni, cancellandone altre e aggiungendo alcune novità. Detto in altri termini il mito viene modificato di continuo. Carlos García Dual⁷ ha segnalato poco più di dieci anni fa che "gli dei e

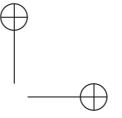
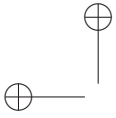
⁴ Loreta de Stasio, "Il caso Lella Costa", *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*. *Mujeres en escena*, volumen coordinado por Anna Marzio, octubre 2011, p. 1 (versione elettronica, consultata il 23 settembre 2015 in <<http://www.escritorasyescrituras.com/downloadpdf.php/8>>0.)

⁵ Va precisato che la Boggio ha già una dimestichezza nell'interpretazione, sempre in chiave femminista di personaggi femminili del mito. Nel 1978 aveva scritto un testo teatrale su Antigone e nel 1979 uno su Fedra.

⁶ Sul mito di Medea cfr. A. López e A. Pociña (a cura di), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2002. Sugli allestimenti dei testi su questo personaggio si vedano anche M. Rubino, "Medea e il XX secolo: tavola sinottica", in M. Rubino (a cura di), *Medea contemporanea*, Genova, Tilgher, 2000 e E. Adriani, *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padova, Esedra Editrice, 2006.

⁷ Carlos García Dual, "El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición





gli eroi possono invecchiare nei meandri labirintici del tempo, del racconto e la rivisitazione”, ma di solito rimangono alcuni dati fissi, imprescindibili per esprimere i problemi dell’esistenza e dei differenti modi di comportamento imposti dagli uomini. Nel caso di Medea, quelli che restano nel testo della Boggio sono l’amore per Giasone e la morte dei figli, elementi essenziali per il racconto del mito. Dal momento in cui Euripide fa di Medea l’assassina dei propri figli, è difficile concepirne una che li lasci vivi. Questa soluzione tragica è scelta dalla maggioranza degli autori che si sono misurati con questo personaggio.

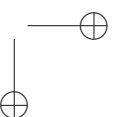
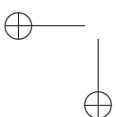
Maricla Boggio parte da una tradizione lunga e ricca di rielaborazioni del mito. Per questa ragione, tiene conto delle versioni create da alcuni autori che l’hanno preceduta. Queste, ben presenti all’immaginario della commediografa italiana, costituiscono il punto di partenza per inserire la sua prospettiva, ideologia e carattere, come già avevano fatto altri drammaturghi.

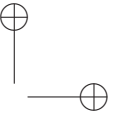
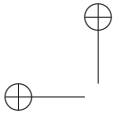
La scrittrice italiana affronta il mito da punti di vista, prospettive e mentalità diverse per poi offrirne una reinterpretazione originale, filtrandola attraverso le idee del femminismo degli anni Settanta, vale a dire quello radicale della seconda ondata, teorizzata, lo ricordavo in precedenza, da Carla Lonzi. Il confronto tra la Medea trasmessa dalla letteratura e quella nuova proposta dalla Boggio si rivela di grande interesse. In effetti per una donna di oggi, che ha vissuto l’esperienza del femminismo, il mito di Medea non può conservare la stessa forma ereditata dalla tradizione. La donna è cambiata perciò, anche se alcuni punti in comune restano fermi, la conclusione non può che essere diversa.

Il punto da cui parte il testo della Boggio è l’identificazione della protagonista, vista come una donna contemporanea che si vede come lei avrebbe potuto essere in altre epoche storiche:

E solo adesso mi appare/quello che avrei potuto essere in passato.../Medea sì, Medea ... innamorata del suo uomo a tal punto da volerlo/ammazzare/ perché lui ama/un'altra donna... e quest'altra lei desidera/che muoia soffrendo, volendo ucciderla/con l'inganno... e i figli, che lei ama/perché sono suoi, costati /la libertà degli anni migliori/... i figli sospesi tra l'amore esclusivo di lei /e l'odio perché

letteraria”, in A. López e A. Pociña, *op. cit.*, pp. 29-30.





sono anche di lui...⁸.

Fin dall'inizio viene usato un verbo al condizionale passato: "avrei potuto essere". Vedremo in seguito che la sua decisione non correrà sempre lungo gli stessi binari.

La *pièce* di Maricla Boggio è costruita sull'intreccio di diversi testi su Medea che dialogano con la Medea di oggi. Da una parte c'è la donna vestita in abiti moderni che, davanti ad un psicoanalista silenzioso e invisibile, che, a quanto si legge nella didascalia, è "identificabile con il pubblico", parla di sé e della propria storia col marito, del percorso compiuto per raggiungere la piena consapevolezza del proprio valore. Dall'altra ci sono diverse Medee, che, come indicano gli abiti indossati, rimandano al passato. La protagonista della Boggio si libererà di loro a poco a poco. Ogni volta che viene introdotta una nuova Medea, la drammaturga, allo scopo di renderla in maniera più efficace e incisiva allo spettatore, riproduce alcune battute nella lingua originale, sia essa il greco antico, il latino o il francese. Nel caso di un brano di un'opera lirica, questo viene eseguito da una cantante.

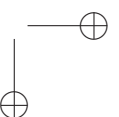
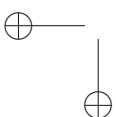
Nella prima rappresentazione, avvenuta nel 1981 al Teatro di Roma, il regista, Lorenzo Salveti, sceglie di far interagire "la viva voce dell'attrice monologante ed echi di voci, musiche e memorie provenienti da un montaggio su nastro magnetico"⁹. In questo modo si arricchiscono per un verso i pensieri della protagonista e per l'altro vengono sottolineate le diverse provenienze del testo. Medea a volte recita alcuni versi, altre volte li commenta offrendoci la sua versione personale degli accadimenti raccontati del mito.

La *pièce* si apre e si chiude con il brano di una delle più note arie del terzo atto della *Medea*, composta da Cherubini nel 1797: "Del fiero duol che il cor mi frange"¹⁰. Il brano musicale evidenzia il motivo fondamentale presente nel mito, quello delle sofferenze patite da Medea davanti ad una situazione terribile per lei, straniera ripudiata dal marito, privata dei figli

⁸ Maricla Boggio, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁹ Ettore Zocaro, "Medea moderna piena di ricordi", L'Ora di Palermo, 9 maggio 1981, in Recensioni a Medea, regia di Lorenzo Salveti (versione elettronica, consultata il 2 settembre 2015 in http://www.mariclaboggio.it/pagine/sch0o0ede/medea_recensioni.html).

¹⁰ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 80 e p. 100.



ed esiliata. La scrittrice prosegue con battute del testo di Euripide, e precisamente dal monologo della protagonista recitato davanti alle donne di Corinto del primo atto, in cui parla della sua infelice sorte: abbandonata da tutti è rimasta sola. Il testo del grande tragico greco, malgrado sia stato composto nel 431 a.C., non è molto diverso da quello che avrebbe potuto scrivere una femminista radicale negli anni Settanta. Si tratta di un discorso emblematico della situazione delle donne anche oggi. Non a caso è servito da spunto nel 1977 a Franca Rame per la sua *Medea*. La protagonista della Boggio ad un certo punto esclama: “Di tutti gli esseri che hanno vita/Di tutti gli esseri che hanno coscienza/Siamo noi donne l’essere più infelice”¹¹.

Dopo Euripide la Boggio passa ad una scena dell’omonima tragedia di Seneca, redatta 500 anni più tardi. Del testo del tragediografo latino è scelta la scena dell’incantesimo che la protagonista compie per far morire Creusa: “Invoco la folla degli spiriti silenziosi,/e voi divinità dei morti/e il cieco Caos/e l’oscura casa del tenebroso dio dell’al di là.../e gli antri della squallida Morte!.../Ora ti prego ti prego/tingimi tu di veleno/questa veste destinata a Creusa”¹². È la Medea nera che si abbandona quasi compiaciuta alla vendetta in virtù dei suoi poteri magici (atto IV, scena III, vv. 670-842). Seneca presenta una Medea barbara, emblema anche della sua attuale condizione spirituale.

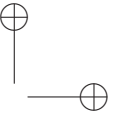
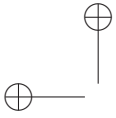
La *Medea* che segue è quella composta dal tragediografo francese Pierre Corneille nel 1635. Di questa tragedia è proposta la parte in cui vengono raccontate le sensazioni provate dalla protagonista dopo la morte di Creusa e di Creonte (Atto V, scena 2). È la Medea che pensa ai figli, anche se è ancora indecisa su cosa debba fare: “Io non decido niente/e l’anima si perde/e rimane sospesa tra due passioni opposte...”¹³. Poco dopo la Boggio inserisce di nuovo un brano tratto dall’opera di Cherubini, e precisamente il finale del terzo atto, “[...] Io son Medea!”, una madre ancora indecisa: “[...] Io son Medea! Io sono madre//e li lascio in vita? [...] /Pei figli di Giason/potei aver pietà? [...] /Come puoi tu pensar d’essere madre?”¹⁴.

¹¹ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 83.

¹² Maricla Boggio, *op. cit.*, pp. 85-86.

¹³ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 93.



Della successiva *Medea* di Niccolini (1810–15), la commediografa presenta il momento in cui la protagonista decide di uccidere i propri figli (III atto, scena 3; IV atto, scena iniziale). La debolezza femminile compare solo per brevi momenti perché il suo amore ha una forza selvaggia: "[...] compirò l'impresa che il fato mi die'!/Oh, fosca Erinni! Implacabile Dea!/Distruggi nel mio sen/L'amore e la pietà!/Rendi il pugnale/che di man mi sfuggi!"¹⁵.

Con la *Medea* scritta nel 1946 dal francese Jean Anouilh siamo alla metà del ventesimo secolo. Si comincia con versi tratti dall'inizio dell'opera, "Je ne l'entends plus". Del drammaturgo francese la Boggio sceglie poi, in versione italiana, la parte in cui Giasone racconta come si è innamorato di Medea: "[...] Ti ho amato, Medea, come/un uomo ama una donna, all'inizio [...] /Per molto tempo tu sei stata il mio paese... /la mia luce... tu sei stata l'aria che/respiravo... l'acqua che si deve bere per/vivere"¹⁶. Va sottolineato che nella *pièce* di Anouilh Giasone dichiara che l'affetto per Medea è stato corrisposto e che entrambi hanno vissuto una storia d'amore che ha segnato profondamente la loro esistenza. Lei è stata felice accanto a lui, e vorrebbe esserlo ancora, perché continua ad amare Giasone.

L'opera si chiude così come era iniziata, con l'ascolto dell'aria "Del fiero duol che il cor mi frange", questa volta cantata dalla grande soprano greca Maria Callas.

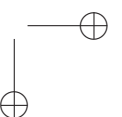
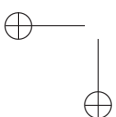
Attraverso questi frammenti di altre Medee, la Boggio ricostruisce il mito di Medea intenzionalmente in forma non lineare puntando sugli aspetti chiave: il dolore al di sopra di tutto, il male che spezza il cuore e non lascia vivere; una sofferenza non solo fisica, che porta la protagonista a compiere il suo tragico destino provando un profondo dolore nell'atto finale.

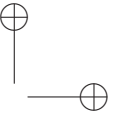
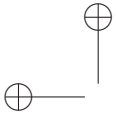
La drammaturga italiana sottolinea il senso di abbandono e di solitudine, il ricorso alla magia per far morire Creusa e Creonte, l'indecisione su cosa deve fare dei figli che sono suoi e di Giasone.

Il dolore percorre per intero la storia della protagonista. Di qui la scelta della scrittrice di aprire e chiudere il testo, costituito dal confronto di sei diverse versioni di Medea con i versi di Cherubini, ancora una volta

¹⁵ Maricla Boggio, *op. cit.*, pp. 93–94.

¹⁶ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 98.





cantati dalla Callas, con un *pathos* che ancora oggi emoziona il pubblico.

3. L'altra Medea, una donna nuova dopo il femminismo

Quelle sopra ricordate sono le Medee da cui è partita la commediografa italiana. La protagonista si identifica con loro perché inizialmente la sua storia assomiglia a quella del mito. Il personaggio della Boggio, presa coscienza della situazione in cui vive oggi la donna, è determinata a cambiare. Alla Medea del mito si contrappone una donna nuova, che consapevolmente va alla ricerca di un'identità propria, come rileva giustamente un critico: "Secoli di sofferenza e di esperienze disumane l'hanno modificata e maturata, un itinerario di civiltà le impedisce di abbandonarsi alle ossessioni"¹⁷. La nuova Medea della Boggio, ha annotato un altro critico, non può abbandonarsi "alla passione barbarica e cruenta delle origini"¹⁸. Per questa ragione propone al pubblico un nuovo punto di vista da cui osservare la protagonista, filtrandolo attraverso l'esperienza del femminismo vissuta dalla scrittrice negli anni Settanta.

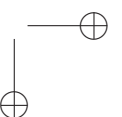
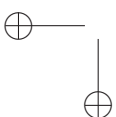
3.1. Una donna nuova in cerca di un'identità propria

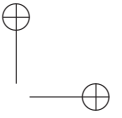
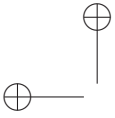
Il femminismo radicale o la seconda ondata del femminismo nell'Italia degli anni Settanta cerca di andare alla radice delle cause che hanno reso la donna inferiore all'uomo¹⁹. In quel periodo l'attenzione era centrata sulle differenze sessuali e biologiche tra femminile e maschile con l'obiettivo evidente di costruire una società che finalmente tenga conto delle peculiarità della donna, ma che, allo stesso tempo, ne garantisca la piena uguaglianza dei diritti.

¹⁷ Ubaldo Soddu, "Medea' di Maricla Boggio al Teatro Flaiano", *Il Messaggero*, 8 maggio 1981, in *Recensioni a Medea*, regia di Lorenzo Salvetti, op.cit.

¹⁸ Pietro Favari, "Mito e coscienza di medea moderna", *Il Corriere della sera*, 8 maggio 1981, in *Recensioni a Medea*, regia di Lorenzo Salvetti, op.cit.

¹⁹ Sul femminismo italiano cfr. T. Bertilotti e A. Scattigno, *Il femminismo degli anni settanta*, Roma, Viella, 2005; A. Seroni, *La questione femminile in Italia 1970-1977*, Roma, Editori Riuniti, 1977; F. Restaino e A. Cavarero, *Le filosofie femministe*, Torino, Paravia Scriptorium, 1999; B. A. Crow, *Radical Feminism. A Documentary Reader*, New York, New York University Press, 2000; I. Whelehan, *Modern Feminist Thought. From the Second Wave to "Post-Feminism"*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996.





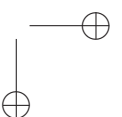
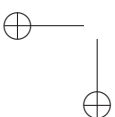
È in questa decade appunto che diventa centrale lo slogan "il personale è politico". Detto altrimenti si deve partire da sé e puntare proprio sul privato della donna, le relazioni di coppia e i rapporti sessuali. Il nodo che stringe queste tematiche è quello della famiglia perché solo partendo dalle radici, vale a dire dalla sfera della vita domestica, si può arrivare a cambiamenti sostanziali per le donne. La casa non è dunque più un simbolo di isolamento, ma uno spazio politico in cui le donne possono esprimere le proprie idee. Questa trasformazione avviene attraverso l'autocoscienza, che è un percorso, non facile, pieno come è di ostacoli, ma che alla fine può far arrivare all'affermazione di una donna nuova.

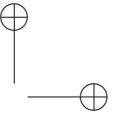
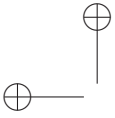
Dietro le battute della Medea della Boggio si sentono con forza le idee espresse da Carla Lonzi²⁰, femminista teorica dell'autocoscienza e delle differenze sessuali fra femminile e maschile. In effetti nella *pièce* riconosciamo punto per punto le idee di Carla Lonzi sui diritti delle donne e la sua battaglia tesa a raggiungere la loro libera espressione per non continuare a mantenere la figura della spettatrice dell'opera d'arte che vive dimentica di sé e delle proprie capacità creative, accettando la subordinazione all'uomo. La donna, afferma la Lonzi, deve porsi come soggetto e non più come oggetto. Per questo deve rifiutare il ruolo autoritario e assoluto delle figure maschili. La Lonzi ha avuto il grande merito di dare espressione filosofica al sapere che tanti piccoli gruppi di autocoscienza nell'Italia della fine degli anni Sessanta stavano creando, con il preciso convincimento che "il femminismo non è solo rabbia, denuncia, ma anche autocoscienza e liberazione"²¹. Col termine autocoscienza si intende il metodo

di parlare e parlarsi nei gruppi, quell'*io che dico io* quale peculiarità di un processo che non solo permetteva alle donne di esprimersi in prima persona, ma le obbligava a un'osservazione di sé e a formulare

²⁰ Carla Lonzi, fondatrice del gruppo Rivolta Femminile, firma nel 1970 il *Manifesto di Rivolta Femminile*, atto costitutivo del gruppo, che ha tra i suoi punti centrali: la difesa orgogliosa delle differenze tra uomo e donna; la forte rivendicazione dell'uguaglianza; il rifiuto del ruolo complementare delle donne in qualsiasi ambito della vita; il riconoscimento della produttività del lavoro delle donne; la centralità del corpo e la rivendicazione di una sessualità autonoma liberate dalle richieste maschili.

²¹ Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978, p.213.





un pensiero in prima persona²².

Di questo percorso esistenziale, espresso in maniera esemplare dalla protagonista dell'opera della Boggio, viene sottolineato il passaggio dall'inconsapevolezza iniziale alla presa di coscienza di un'identità propria. È questo il messaggio che la donna ha imparato dal femminismo, come del resto viene puntualizzato dalla Lonzi:

Il femminismo mi si è presentato come lo sbocco tra le alternative simboliche della condizione femminile, la prostituzione e la clausura: riuscire a vivere senza vendere il proprio corpo e senza rinunciarsi. Senza perdersi e senza mettersi in salvo. Ritrovare una completezza, un'identità contro una civiltà maschile che l'aveva resa irraggiungibile²³.

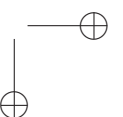
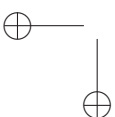
Così dalle Medee che erano l'espressione della società patriarcale, che le considerava "prede usate come bestie" (Boggio, 1981: 82), si arriva alla nuova Medea, finalmente libera di manifestare le proprie idee:

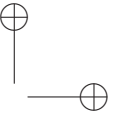
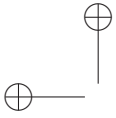
Sono io, sono Medea! Non più quella donna attaccata all'odore di un uomo, quella cagna accucciata che aspetta [...] Io aspettavo tutto il giorno, le gambe aperte... amputata... umilmente, quel pezzo di me che lui poteva dare e riprendere, quella profondità del mio ventre, che era sua... Dovevo ubbidirgli, dovevo sorridergli e agghindarmi per piacergli perché lui mi lasciava ogni mattino portandosi via me... Ed ero così felice che lui tornasse la sera a restituirmi a me stessa...
[...] Amputata!... Perché sono stata creata amputata? Perché sono nata donna? Perché questi seni, questa fragilità, questa piaga aperta nel mio corpo?... Donna! Donna! / Cagna! / Carne fatta di un po' di polvere / e di una costola d'uomo! Brandello d'uomo! / Puttana!²⁴.

²² Francesca Pica, "Le 'Preziose'. Per un'estetica della differenza", *Equipeco*, 4 luglio 2013 (versione elettronica, consultata il 17 settembre 2015 in <http://www.equipeco.it/le-preziose/>).

²³ Carla Lonzi, "Itinerario di riflessioni", in Carla Lonzi, *È già politica*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1977, p.33.

²⁴ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 97.





Per riuscire a prendere piena coscienza dei propri diritti però occorre entrare in rapporto con la realtà, confrontandosi alla pari con gli altri. Solo così è possibile liberarsi dal mondo illusorio creato dalla società patriarcale, del tutto privo di corrispondenze col mondo reale: "Ero incapace di esistere, io donna, se quell'uomo non mi rivelava/ogni cosa del mondo, e me.../perfino me a me stessa"²⁵.

Con la nuova Medea ci troviamo di fronte all'inizio di un percorso che vuole far prendere alle donne la consapevolezza di una serie di diritti: trovare lavoro, poter uscire di casa per non costruire la propria vita solo attorno al padre prima e poi al marito. In questo difficile percorso di autocoscienza ha un ruolo fondamentale il rapporto con le altre donne e in particolare con i collettivi femministi:

volavano parole che non avevo osato mai, / "maschio", "violenza",
"sessualità", / proibite alla mia educazione / che solo a pronunciarle
– mi dicevano – ti sporcano... / Eccitavo anche me quel vostro
linguaggio... / mi pareva una trasgressione che dava dimensioni
diverse all'esistenza... / Mi sentivo cambiata / e lo dovevo a voi. /
... e a me sembrò una cosa ardita / ordinare un bicchiere di latte
// da sola al bar io non c'ero mai stata²⁶.

3.2. Il rapporto di coppia

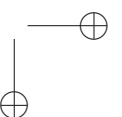
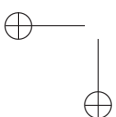
La Medea della Boggio si pone alcune domande: su cosa si basa il rapporto di coppia? Qual è il significato del verbo amare? Amare significa dedizione all'altro dimenticando sé stessa? Perché è così che ci hanno insegnato. La risposta è: "Ma era amore quello? Era il senso avido e inappagato di sentirsi utile, necessaria come un oggetto di cucina, come uno spazzolino da denti, indispensabile come una lavabiancheria [...] quell'amore che sentivo per lui, era un rapporto fra carnefice e vittima, fra schiavo e padrone"²⁷.

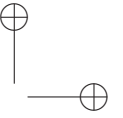
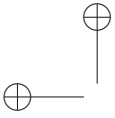
Ma c'è un altro tipo di amore che lei conosce anche se è stato oramai superato. Lo troviamo nella sequenza in cui si sente la voce dell'uomo: si

²⁵ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 88.

²⁶ Maricla Boggio, *op. cit.*, pp. 89-90.

²⁷ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 81.





parla di un amore tra uguali, in un momento, quello della guerra, in cui tutti erano considerati uguali perché si lottava insieme per la sopravvivenza: “[...] tu/eri un compagno guerrigliero come me.../e c’era fra noi soltanto una differenza”, dice Giasone. Medea replica “eravamo stupiti/di riconoscerci uomo e donna/sotto le nostre divise identiche. Ed eravamo stupiti di amarci...”²⁸. A guerra finita però tutto è tornato come prima, come ricorda con amarezza Medea:

gli uomini hanno ripreso a fare gli uomini,/e le donne a fare le donne./E non è stato bello come allora/fare l’amore tra noi./Per te era diventato un’abitudine/per me un ruolo./Mi guadagnavo il pane facendo l’amore con te,/un lavoro come un altro.../e altri lavori tu non mi lasciavi fare... /finché io non ho reagito²⁹.

3.3 E si rompe l’equilibrio tra donna e uomo

Il processo di autocoscienza porta inevitabilmente alla rottura dell’equilibrio tra donna e uomo così come era nella società patriarcale, che non prevede la possibilità di una presa di coscienza da parte della donna né un rapporto tra uguali. La Medea della drammaturga italiana fa fare all’uomo un percorso inverso a quello della donna: lei è sempre più consapevole e libera, mentre lui per contro è sempre meno sicuro:

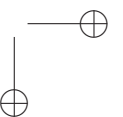
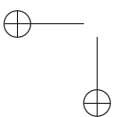
Il patriarca giudice assoluto... tutto questo si afflosciò perché io cucivo reggipetti fuori casa, e parlavo con altre donne di problemi uguali ai miei, di mariti uguali a lui, di desiderio d’amore diventato così grande da uscire dalle pareti domestiche per andare a conoscere il mondo³⁰.

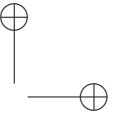
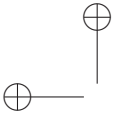
Questa presa di coscienza viene giudicata da Giasone come un tradimento: “Non accettò che io avessi scelto di lavorare perché volevo vivere in un mondo che non era quello dove lui era l’unico padrone, e sue le

²⁸ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 98.

²⁹ Maricla Boggio, *op. cit.*, pp. 98-99. Maricla Boggio in questo testo non è così radicale o comunque non approfondisce tanto questa tematica del rapporto sessuale, che è centrale nel femminismo radicale, come vediamo ne *La donna clitoridea e la donna vaginale*, testo del 1971 di Carla Lonzi.

³⁰ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 82.





leggi e gli orari e i comandi"³¹. A differenza della donna che si avvicina maggiormente alla realtà circostante, l'uomo continua a vivere un'illusione perché "lui questa libertà non riusciva a trovarsela all'esterno,/nel lavoro, negli interessi e nel confronto con gli altri"³².

La differenza tra femminile e maschile adesso appare talmente evidente che non esiste più la possibilità di fare marcia indietro: "Io ho voluto la mia libertà, me la sono anche//conquistata. //Tu hai preferito continuare ad esistere//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"³³. Arrivati a questo punto, comincia una serie di recriminazioni, di bugie da parte dell'uomo, che alla fine lo porta ad abbandonare la donna che ha sposato e a sceglierne un'altra nella speranza che sia una sua schiava: "Scoprì in me la moglie. Il legame. [...] Poi cercò te. Un'altra donna capace di rinnovargli le illusioni..."³⁴.

Di fronte alla *Medea* di Seneca che con la magia provoca la morte di Creusa, la protagonista della *pièce* della Boggio, si rende conto che tale scelta non è più possibile: "Ma che senso avrebbe uccidere quella creatura.../Una povera ragazza imbrogliata come lo sono stata io/tanto tempo fa..."³⁵.

3.4. Il nodo che stringe Medea: il ruolo di madre

Il ruolo di madre è uno degli ostacoli maggiori per arrivare all'affermazione di una nuova donna. Già la Lonzi ne *La donna clitoridea e la donna vaginale*³⁶ affermava con certezza che unicamente la libertà sessuale nel matrimonio e la maternità per libera scelta potrebbero ridare dignità sociale ai ruoli di moglie e madre. In piena sintonia con la donna di cui parla la Lonzi, la protagonista della Boggio si lamenta di essere considerata solo come madre e di essersi persa come donna: "Lui mi ha

³¹ *Ibidem*.

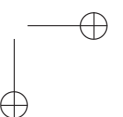
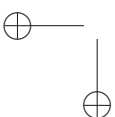
³² Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 96.

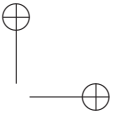
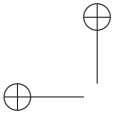
³³ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 99.

³⁴ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 96.

³⁵ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 87.

³⁶ Carla Lonzi, "La donna clitoridea e la donna vaginale", in Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974, pp.77-140.





spinto nel ruolo di madre fino a soffocarmi. La moglie che voleva era quella madre che lo nutriva nel corpo e nel sesso, non la compagna che all'inizio ogni donna pensa di poter essere per il suo uomo³⁷ e cioè, una donna che, a quanto aveva detto poco prima è "un essere che pensava, che voleva agire ed esprimersi autonomamente"³⁸.

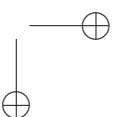
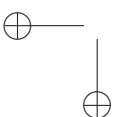
Di fronte alla tematica della maternità, dobbiamo ritornare agli anni Settanta per capire le ragioni delle scelte prese dalla protagonista dell'autrice italiana. In quel periodo che cosa era più sovversivo del rifiuto della maternità? Se la natura ci aveva reso schiave, la cultura ci avrebbe reso libere. Così la *Medea* di Franca Rame che giustifica la morte dei figli come un atto indispensabile perché possa nascere una donna nuova³⁹. Medea potrà vivere solamente dopo la morte dei figli, quando avrà rinunciato al ruolo di madre. Solo così potrà essere sé stessa, diventando una donna nuova. L'assassinio diventa il simbolo del recupero di identità da parte della donna. Altre femministe di quegli anni parlano invece di maternità soprattutto per vedere riconosciute alcune richieste: la creazione di asili nido per avere l'accesso al mondo del lavoro; la possibilità di avere biberon per non essere relegate al ruolo di addetta alla cura esclusiva dei propri figli; l'utilizzo di anticoncezionali e il diritto all'aborto per la libera determinazione della maternità. Carla Lonzi, nel *Manifesto di Rivolta femminile* sopra ricordato, sottolinea in primo luogo la rivendicazione della libera scelta della maternità perché "la trasmissione della vita, il rispetto della vita, il senso della vita sono esperienza intensa della donna". Questo è il suo punto di partenza. Poco oltre precisa che "il primo elemento di rancore della donna verso la società sta nell'essere costretta ad affrontare la maternità come un aut-aut". Di qui la fermezza della sua denuncia dello "snaturamento di una maternità pagata al prezzo dell'esclusione"⁴⁰.

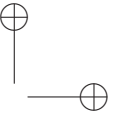
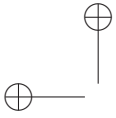
³⁷ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 81.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Dario Fo e Franca Rame, *Medea in Tutta casa, letto e chiesa*, testo dattiloscritto, 1977, pp.31-33. *Archivio Franca Rame* (versione elettronica, consultata il 23 settembre 2015 in <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=25355&IDOpera=182>)

⁴⁰ Carla Lonzi, *Manifesto di Rivolta Femminile*, 2015 (versione elettronica, consultata il 17 settembre 2015 in <http://www.likealittledisaster.com/wp-content/uploads/2015/08/manifesto-ita.pdf>)





La posizione della Boggio di fronte alla maternità concorda sostanzialmente con l'idea fatta propria dalla studiosa sopra ricordata. Non a caso la Medea della commediografa italiana non uccide né i propri figli, né la rivale nell'amore di Giasone:

Né ucciderla, né uccidere i figli.../Meno di tutti, loro./Parentela di sangue, certo, quella con lui,/dei miei figli, non solo figli a me./[...] Figli a me perché curati/ascoltati capiti/qualche volta picchiati/quando la parola non bastava⁴¹.

La decisione ha ragioni che le sono ben chiare: "Uccidendoli farei questo:/una ferita in me stessa. Morirei un poco anch'io./Niente,/non farò niente./I figli esistono e staranno con me. [...] Padre o non padre, i ragazzi ci sono./Quindi padre o non padre/non è il caso che muoiano"⁴². Medea decide dunque di accettare di vivere la propria vita senza vendicarsi né contro il marito né tantomeno contro i figli. Significativamente nel finale Medea si libera, come si legge nella didascalia, "di tutti gli abiti, i mantelli e le acconciature che via via hanno dato vita alle diverse facce di Medea"⁴³. A quel punto è se stessa.

Concludo l'articolo con la battuta pronunciata dalla Medea della Boggio: "Addio ricordi ingombranti./Il mito me lo porto dentro. Non è facile./Ma chissà./Quello che vale è continuare ad amare"⁴⁴.

⁴¹ Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 92.

⁴² Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 100.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

