

Frammenti di mito: le “tragedie greche” di Maricla Boggio

Daniela Cavallaro

(traduzione di Maria Morelli)

“Per tradizione, al Liceo D'Azeglio di Torino la Terza C rappresentava la tragedia greca dell'esame di maturità”. Esordisce così una nota autobiografica in cui la drammaturga Maricla Boggio racconta le “radici di una scelta”, quella del teatro, che l'accompagnerà per tutta la vita. All'ultimo anno delle superiori alla sua classe fu assegnato *Il Ciclope* di Euripide, che però non contemplava ruoli femminili. “Io mi alzai dal banco e con il volto in fiamme per l'ardire deprecai quella discriminazione”, ricorda la Boggio, senza tuttavia ricevere alcun supporto da parte delle sue compagne di classe né beneficio dalla sua “ribellione”. Dopo l'ultimo anno di liceo, e dopo l'episodio della tragedia greca cui non poté prendere parte, la Boggio scelse la facoltà di Giurisprudenza per i suoi studi universitari anche se, a detta sua, “continu[ò] a pensare al teatro”.¹ Alla luce dei fatti, la scelta di Maricla Boggio di tornare alla tragedia greca dopo una laurea in Giurisprudenza e una in Direzione Artistica del Teatro per dare una “voce” nuova ai suoi personaggi femminili è dunque, di per sé, una forma di giustizia poetica.²

¹ M. Boggio, “Un percorso di ricerca”. <http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/percorsiricerca.html>.

² Maricla Boggio ha cominciato a scrivere per il teatro nel 1968. Una delle fondatrici del collettivo femminista romano La Maddalena, ha diretto e collaborato alla scrittura del primo spettacolo, *Mara, Maria, Marianna* (1973). In un'epoca in cui l'aborto era una delle questioni più discusse tra le femministe in Italia, la Boggio scelse come protagoniste ragazze madri che, avendo deciso di non abortire, si trovavano ugualmente alle prese con l'ipocrisia della società contemporanea, che non vedeva di buon occhio il fatto di avere figli al di fuori dal matrimonio (intervista a M. Boggio, Maggio 1993). Gli spettacoli successivi mettevano in scena figure femminili storiche nelle vesti di protagoniste — alcune famose, altre meno note: Anna Kuliscioff in *Anna Kuliscioff* (1977); Mariana Alcoforado, la monaca portoghese del diciassettesimo secolo che scrisse lettere d'amore passionatamente a un soldato francese in *La monaca portoghese* (1978); Rosa Delly, autrice di romanzi popolari in *Rosa Delly*, scritto con Valeria Moretti (1983); Anita Garibaldi in L'ultimo sogno di *Anita Ribeiro sposata Garibaldi* (1990); Natuzza Evolo, una mistica calabrese in *Maria dell'Angelo* (1991); Olimpia de Gouges, autrice di *Dichiarazione dei diritti della donna*, *Olimpia* (1991); Eloisa in *Abelardo ad Eloisa – Eloisa ad Abelardo* (1994); Thérèse di Lisieux in *Il volto velato. Pia rappresentazione della piccola Santa Teresa nel Convento delle Carmelitane in occasione della vestizione di una novizia* (2000); e, più recentemente, la senatrice Lina Merlin in *La Merlin* (2009). La produzione drammatica di Maricla Boggio si è inoltre occupata di alcuni tra gli aspetti fondamentali del sociale dei giorni nostri. La sua ricerca nell'ambito degli istituti psichiatrici è culminata nello spettacolo *Santa Maria dei battuti. Rapporto sull'istituzione psichiatrica e sua negazione*, scritto con Franco Cuomo nel 1968. *Mamma Eroina* (1983) e *Donne di spade* (1985) affrontano il problema della dipendenza dalle droghe nella società. *Schegge – Vite di quartiere* (1986) guarda al problema dell'emarginazione urbana dei giovani che vivono nei quartieri poveri nella periferia di Roma. *Laica rappresentazione – Dieci storie interrotte per coro e solisti* (1992), una sorta di *Spoon River Anthology*, dà voce a un gruppo di vittime dell'AIDS una volta morte. Le tragiche conseguenze dell'AIDS sono al centro anche del monologo di *Una moglie – i mesi incantati* (1994). In *Gardenia sette giornate e un tramonto* (1995), la Boggio

Tra il 1975 e il 1981, Maricla Boggio ha scritto tre spettacoli basati sulla tragedia greca: *Antigone di Sofocle* (1975), *Fedra* (1978), e *Medea* (1981), offrendo quella che lei stessa ha definito “una riscrittura fedele al mito ma attenta all’oggi”.³ Le sue revisioni, ha inoltre spiegato, non sono un tentativo di fuggire dai problemi sociali del tempo, ma piuttosto di presentare quelle stesse questioni da un punto di vista distaccato: “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.”⁴

In Italia erano gli anni “caldi”— o, come furono chiamati in seguito, gli “anni di piombo”— segnati dalle tensioni sociali e dal terrorismo. Per il movimento delle donne era il periodo della lotta e del raggiungimento di notevoli traguardi legislativi, come la legge sul divorzio (introdotta nel 1970 e confermata nel 1974), la legislazione per la tutela dei diritti delle madri lavoratrici, la riforma del diritto di famiglia, la parità retributiva e di trattamento in materia di lavoro tra uomini e donne.⁵ La legge del 1978 per la legalizzazione dell’aborto fu definitivamente confermata nel 1981 in seguito a un referendum popolare. In quell’occasione si raggiunsero inoltre centinaia di migliaia di firme per una legge contro la violenza sessuale. Il teatro delle donne di quegli anni esprimeva le stesse preoccupazioni sociali e politiche. Le opere teatrali femministe affrontavano l’emancipazione delle donne e la loro liberazione all’interno della famiglia, la forza lavoro e la società in generale; i rapporti tra donne; la maternità; l’aborto e la violenza di genere. Tutte queste tematiche sono presenti nelle tre revisioni delle tragedie greche di Maricla Boggio, dove si intrecciano prosa antica e problematiche moderne.

Dedicherò la prima parte di questo intervento a un’analisi di come la Boggio, realizzando i suoi testi a partire dalle citazioni di autori classici, sia riuscita a sollevare questioni di vitale

rappresenta la mafia attraverso gli occhi di una bambina, nipote e pronipote di potenti boss mafiosi. *Spax* (2004) guarda alle comunità distrutte da guerre fratricide. Molte di queste questioni sono state riprese di recente dalla Boggio in *Humanae via crucis* (2007), che mette in scena una via crucis della sofferenza dell’uomo contemporaneo, dalle guerre alle morti sul lavoro, dall’AIDS alle bombe nascoste, dalla criminalità organizzata alla violenza contro le donne. Autrice di diverse opere di finzione e non, Maricla Boggio rimane tutt’oggi molto impegnata nella scrittura e sceneggiatura. Insegna drammaturgia all’Accademia Silvio D’Amico a Roma ed espressione teatrale all’Università Salesiana di Viterbo. Per informazioni bibliografiche aggiornate e per i testi di alcune sue opere, si rimanda alla fornitissima pagina web: www.mariclaboggio.it

³ M. Boggio, “Storia della Isabella”, in M. Boggio (a cura di), *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, Nardò, Besa Editrice 2002, p. 15.

⁴ Ivi, pp. 14-15.

⁵ Sulle riforme legislative di quegli anni, si rimanda a L. C. Birnbaum, *Liberazione della donna. Feminism in Italy*, Middletown CT, Wesleyan University Press 1986, pp. 89-90 e a F. Lavosa, *1970: A Decade of Legislative Reforms for Italian Women’s Protection and Equality*, in “*Italian Politics and Society*”, n. 47, 1997, pp. 57-63.

importanza per le donne italiane sul finire degli anni settanta; in particolare: la relazione col potere, in *Antigone di Sofocle*, la soppressione del desiderio femminile in *Fedra* e la relazione tra donne in *Medea*. Illustrerò inoltre la misura in cui, in queste opere, la Boggio si è progressivamente riappropriata non soltanto della tragedia greca, ma anche dell'intero canone della letteratura occidentale, opponendosi al rifiuto del patriarcato di dare voce alle donne e riconoscendo per contro ai suoi personaggi femminili la facoltà di parola. Contestando il ruolo sottoposto delle donne nella famiglia tradizionale, le sue opere propongono un processo di "presa di coscienza" — per dirla con un famoso slogan femminista — che parte dalla relazione con le altre donne.

Nel 1975 la Boggio ha inscenato con successo il suo *Antigone di Sofocle* al Teatro dei Satiri, a Roma.⁶ Lo spettacolo, un'originale elaborazione dell'omonima opera sofoclea con passaggi tratti da *Edipo a Colono* e *Sette contro Tebe*,⁷ intendeva porre il pubblico contemporaneo di fronte all'elemento attualissimo del tragico scontro tra il singolo e lo Stato. "Tutto ciò che esiste in Sofocle," ha spiegato la Boggio, "occorre metterlo in evidenza secondo quanto ci interessa oggi."⁸ In questa sua prima revisione di un personaggio della tradizione classica, la Boggio ha usato solo citazioni dalle tragedie greche e un cast di professionisti.

In *Antigone di Sofocle* della Boggio, l'azione si svolge nell'Italia meridionale, dove ambientazione greca e tradizione cristiana coesistono. All'inizio, una musica ossessiva di flauto e tamburelli induce i personaggi in scena a prendere parte a una danza, e una donna, ammaliata dal ritmo magico che pervade il palcoscenico, inizia a parlare in greco. Da questo momento in poi i contadini del posto si tramutano nei personaggi della tragedia greca. Il tempo in cui si dipana la storia rimane indefinito, mentre i costumi suggeriscono una commistione di antico e moderno. Nella versione del 1975, Creonte porta un completo sotto la sopragonna, Emone indossa blue jeans, mentre l'abito di Antigone parrebbe risalire agli anni trenta.⁹ I critici hanno evidenziato come, attraverso la modernizzazione del testo, i personaggi stessi assumano connotazioni moderne. Creonte adotta i tratti di un boss mafioso, mentre il coro è composto da esponenti della classe operaia: un bracciante, un artigiano, una lavandaia.¹⁰ Una demitizzazione dei personaggi tragici, questa, che culmina con Tiresia, immaginato dalla Boggio come una sorta di stregone del

⁶ La presenza di diverse citazioni in greco ha ostacolato la pubblicazione di quest'opera. Nel presente intervento faccio riferimento a una versione scritta a mano gentilmente fornitami dall'autrice.

⁷ Intervista a M. Boggio.

⁸ M. Boggio, locandina di *Antigone di Sofocle*, Roma, Teatro dei Satiri 1975.

⁹ P. Masserano Taricco, *Da Antigone alla città morta*, in "La Fiera Letteraria", n. 5, 12 ottobre 1975, p. 26.

¹⁰ R. Tian, *Un'Antigone anti-eroina*, in "Il Messaggero", 2 ottobre 1975.

villaggio con voliere appese al collo.¹¹

Il linguaggio usato mescola dialetto e italiano, greco antico e moderno. Si tratta, come ha spiegato la Boggio, di un “recupero del greco antico come inizio della rappresentazione magica, del greco moderno come continuazione evolutiva del linguaggio e del suo valore musicale.”¹² Nella sua recensione dello spettacolo, Alberto Perrini ha notato che, se da un lato le brevi sezioni recitate in greco disorientano gli spettatori, dall’altro creano “una presa diretta col testo originale”, acquistando così valenza emozionale e musicale.¹³ Il dialetto, dal canto suo, aveva una connotazione duplice, poiché serviva non solo a identificare all’interno della rappresentazione i membri delle classi subordinate, ma anche a “ritrovare la concretezza originaria del linguaggio svilito da secoli di frantesa raffinatezza culturale attribuita alla tragedia classica.”¹⁴ Creonte si esprime in italiano standard, mentre la guardia del corpo di Polinice e il messaggero parlano in dialetto meridionale. La lingua di Tiresia è stata identificata dai critici in vario modo, come dialetto abruzzese¹⁵ o come siciliano.¹⁶

Gli elementi della scenografia forniscono nuove stratificazioni semantiche: una ruota di legno al centro del palcoscenico simbolizza ora il rosone della chiesa del villaggio, ora il trono di Creonte, ora lo strumento di tortura usato per Polinice. Il corpo impiccato di quest’ultimo rimanda a sua volta alla figura sacrificale di Cristo, con Antigone nelle vesti di un’addolorata Vergine Maria.

La trama dell’*Antigone di Sofocle* di Maricla Boggio si dipana seguendo la trama della tragedia sofoclea: disobbedendo apertamente al divieto di Creonte, la protagonista tenta di seppellire il corpo del fratello Polinice ucciso nel tentativo di attaccare la città di Tebe dall’altro fratello, Eteocle, anche lui deceduto durante lo scontro. La disobbedienza di Antigone consiste nel suo preferire le leggi degli dei a quelle dello Stato, ragione per la quale viene condannata a morte pur essendo stata promessa in sposa al figlio di Creonte, Emone. Alla fine della tragedia greca Creonte viene punito per la sua impietà, dal momento che questa causerà non soltanto la morte di Antigone ma anche quella di suo figlio (che si ucciderà accanto al corpo della sua promessa consorte) e di sua moglie Euridice (che pure si toglierà la vita dopo aver saputo della

¹¹ A. M. Ripellino, in “L’Espresso”, XXI, n. 43, 26 ottobre 1975, p. 99.

¹² M. Boggio, locandina di *Antigone di Sofocle*.

¹³ A. Perrini, *Sofocle voleva il compromesso storico?*, in “Lo Specchio”, XVIII, n. 42, 19 ottobre 1975, p. 19.

¹⁴ M. Boggio, locandina di *Antigone di Sofocle*.

¹⁵ A. Perrini, *op. cit.*, p. 9

¹⁶ E. Z. *Antigone*, in “Momento sera”, 3-4 ottobre 1975.

sorte del figlio). Il finale della versione della Boggio introduce un cambiamento sostanziale rispetto alla fonte originale. La musica che aveva aperto lo spettacolo, magica e ossessiva allo stesso tempo, viene ripresa per richiamare in vita i personaggi di Antigone ed Emone. Con la sua battuta finale, Antigone ci ricorda che: “Non si deve mancare di rispetto verso le cose che riguardano gli dei” (p. 47). Spetterà poi al coro rimarcare ulteriormente il messaggio didattico che sottende lo spettacolo, ovvero che è possibile trarre un insegnamento dalle sfortune che si abbattano sulle persone potenti e altezzose.

Nonostante diversi critici abbiano individuato dei “sentori di femminismo”¹⁷ o una “sfumatura femminista”¹⁸ tra le varie possibili interpretazioni del testo sofocleo riproposto nello spettacolo della Boggio — interpretazioni che includono posizioni di marca marxista, cristiana, folkloristica, popolare, ecologica o antropologica — la questione femminile non sembrerebbe essere preponderante in questa rappresentazione, a differenza di come sarà invece nelle rivisitazioni successive, *Fedra e Medea*. Per l’autrice la rielaborazione del mito sofocleo rappresenta piuttosto un’occasione di riflessione sul ruolo del potere (e la relazione delle donne con esso). La tragedia greca come la interpreta la Boggio ci insegna che le persone al potere hanno sempre modo di rettificare i loro errori, di pentirsi all’ultimo minuto, o di “travestirsi da buoni.”¹⁹ Questo per lei non era più accettabile, così come non erano più accettabili le morti degli innocenti, come Antigone, Emone ed Euridice: “se vivessero oggi, per quella loro storia non si sarebbero uccisi, ma uniti al popolo, avrebbero distrutto, con tutta la loro voglia di vivere, il potere.”²⁰ Pertanto, conclude la Boggio, la morte di Antigone era necessaria al fine di evitare altre morti ingiuste: “Di morti ingiusti e inutili non devono essercene più.”²¹

Fedra di Maricla Boggio viene rappresentata per la prima volta nel giugno del 1978 durante un festival d’arte a Formello (una piccola cittadina nella periferia romana).²²

¹⁷ A. M. Ripellino, *op. cit.*, p. 99.

¹⁸ A. Savioli, *Antigone rivive in un paese del Sud*, in “L’Unità”, 2 ottobre 1975.

¹⁹ M. Boggio, locandina di *Antigone di Sofocle*.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Fedra* era stata originariamente concepita dalla Boggio per una produzione teatrale con la presenza di oggetti scenici e voci registrate. Ciononostante, la prima dello spettacolo si tenne all’aperto, in una piazza gremita di gente tra pianti di bambini e latrati di cani. Cecilia Polizzi, che vi recitò da protagonista, si sobbarcò pertanto della responsabilità dell’intero spettacolo. Con addosso un vestito bianco, ella si spostava da una porta alle scale, da una roccia al terrazzo, allo scopo di dare enfasi ai movimenti del suo personaggio e allo sviluppo della trama. L’attrice stessa aveva il compito di recitare i passaggi in lingua straniera, le quali “sembravano quasi formule di antichissimi riti magici” (L. R. *Tanti autori per Fedra*, in “Il Tempo”, 30 luglio 1975). Lo spettacolo fu un successo dal punto di vista personale, sia per la Boggio che per la Polizzi, sia per il regista, Julio Zuleta. I critici hanno rilevato come il pubblico, ma soprattutto le donne, avesse partecipato allo sviluppo della protagonista con compassione e identificazione. Qualcuna tra le spettatrici si avvicinò istintivamente alla protagonista “come un coro spontaneo da

Nell'introduzione al testo, la Boggio spiega di aver tentato di tracciare, nella sua opera, l'evoluzione nel tempo di un personaggio letterario. La vicenda personale e il destino di Fedra infatti non sempre sono stati una priorità per i molti drammaturghi che hanno messo in scena la sua storia. Come ci insegna la Boggio, in passato Fedra è sempre stata svantaggiata rispetto ai personaggi maschili, come evidenziato dal fatto che veniva spesso rappresentata priva di autonomia, come se non fosse lei responsabile per la passione nutrita nei confronti del figliastro (p. 12). Per dimostrare quest'ultimo punto, nel suo spettacolo la Boggio ricorre alle opere teatrali più famose che mettono in scena il personaggio di Fedra: *Ippolito* di Euripide, *Fedra* di Seneca, *Phèdre* di Racine, *Fedra* di D'Annunzio e *Fedra* di Unamuno. Per mettere in evidenza i cambiamenti da un autore all'altro e da un personaggio all'altro, la Boggio vi inserisce brevi citazioni degli spettacoli in lingua originale (in greco antico, latino, francese o spagnolo). Il resto delle scene citate è in italiano. Soltanto alla fine della rappresentazione troviamo un'originale reinvenzione di Fedra, che non invocherà più le sofferenze di un amore non corrisposto, ma auspicherà a un desiderio di conoscenza, che altro non è che "la volontà di presa di coscienza" della donna italiana degli anni settanta (p. 12).

Com'era stato per *Antigone*, anche in *Fedra* il ricorso alle citazioni in lingua originale serviva a evidenziare il potere magico della parola. Pertanto, non ci si aspettava che nessuno tra gli spettatori, o tra i lettori, potesse riconoscere o capire tutti i richiami alle opere classiche citate. Gli spezzoni in lingua straniera, ha sostenuto l'autrice, avevano piuttosto lo scopo di dare "l'impressione proprio di qualcosa che non intendi precisamente ma che ti richiama qualcosa che è stato tuo e che è nelle tue radici." Rappresentavano dunque "un'entrata nel profondo," una sorta di linguaggio sacro che univa il pubblico con il loro "io" interiore.²³

Le lingue presenti in *Fedra*, sia classiche sia straniere, rivestivano anche altri ruoli. Passando dal classico al moderno, dall'incomprensibile (il greco di Euripide) al vagamente comprensibile (l'italiano di D'Annunzio e lo spagnolo colloquiale di Unamuno), servivano anche a trasmettere l'idea di una lunga tradizione letteraria in cui figura il personaggio di Fedra. Esse, infine, alludevano a un mondo cui le donne non avevano accesso; un linguaggio che, per

tragedia greca" (R. Benemeglio, *Eroina d'amore*, in "Noi donne", n. 13 agosto, 1978, pp. 46-47) e tutte applaudirono con trasporto alla trasformazione finale della protagonista in una donna meridionale in cerca della propria identità. "Forse qualcuna di quelle donne" ha affermato la Boggio, "si sentivano, nella sostanza di fondo, al di là della storia strettamente personale, Fedra, ognuna di loro per volontà di conoscenza e di cambiamento." (M. Boggio, *Fedra, Ridotto* 1, 1979, p. 12. Le successive citazioni verranno indicate tra parentesi.

²³ Intervista a M. Boggio.

dirla con le parole di Adriana Cavarero, non era il loro: “La donna non è il soggetto del suo linguaggio. Il suo linguaggio non è suo. Essa si dice e si rappresenta in un linguaggio non suo, ossia attraverso le categorie del linguaggio dell’altro.”²⁴ Cavarero aggiunse inoltre che un linguaggio della donna non esistesse: “La lingua materna nella quale abbiamo imparato a parlare e a pensare è in effetti la lingua del padre. Non c’è una lingua materna perché non c’è una lingua della donna”,²⁵ motivo per cui le donne in passato hanno reagito a questo loro estraniamento dal linguaggio attraverso il silenzio.²⁶

Lo scontro tra il tentativo della donna di parlare e la sua condanna al silenzio delineato dalla Cavarero è stato notato da diversi critici nella trama classica di Fedra e Ippolito. Barbara E. Goff, per esempio, ha affermato che l’*Ippolito* di Euripide “è incentrato sul silenzio femminile e, allo stesso tempo, trae ispirazione proprio da quest’ultimo.”²⁷ La tragedia, aggiunge, “può essere letta come una serie di tentativi di zittire il desiderio che continua ad irrompere in un linguaggio ancora più distruttivo.”²⁸

Anche Nadia Fusini si è espressa sui pericoli impliciti nella rappresentazione del desiderio femminile nella tragedia di Euripide: “Quando Fedra parla,” dice la Fusini, “nella parola ella genera il suo segreto. [...] e la parola, Fedra dimostra, ha potere omicida”.²⁹ “Nell’*Ippolito* la lingua è violenza,” ha aggiunto. “Tocca, colpisce, percuote, morde, ferisce, distrugge.”³⁰

L’interpretazione che la Boggio dà alla tragedia di Fedra pone in evidenza la centralità delle parole e le conseguenze che derivano dalla manifestazione del desiderio femminile. Parole straniere e familiari, apparentemente prive di significato oppure pregne di valore, circondano la protagonista e finiscono per causare la sua morte. Nelle prime cinque sezioni della sua riscrittura, la Boggio ha sottolineato come, in una lunga tradizione letteraria che va da Euripide al ventesimo secolo, il maggior peccato di Fedra rimane il dar voce al proprio desiderio. Infatti, la Boggio ha anche evidenziato la presenza, nella tradizione letteraria, di quello che la Fusini ha definito la “potenza omicida” delle parole, ciò che ha condannato la voce di Fedra al silenzio e punito la sua

²⁴ A. Cavarero, “Per una teoria della differenza sessuale”, in P. Azzolini, A. Cavarero, L. Comba, L. Muraro, A. M. Piussi, D. Sartori, W. Tommasi, C. Zamboni (a cura di), *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1991, p. 48.

²⁵ Ivi, p. 52.

²⁶ Ivi, p. 53.

²⁷ B. E. Goff, *The noose of words. Readings of desire, violence and language in Euripides’ Hippolytus*, Cambridge, Cambridge University Press 1990, p. 2.

²⁸ Ivi, p. 105.

²⁹ N. Fusini, *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Milano, Feltrinelli 1990, p. 20.

³⁰ Ivi, p. 146.

disobbedienza. La Boggio ha voluto che la sua protagonista inscenasse le sue varie morti — per impiccagione, per colpo di spada, per avvelenamento, per farmaci — ponendo in evidenza la fine che gli autori della tradizione classica avevano assegnato a Fedra: non tanto un’espiazione del suo delitto d’amore, quanto del dar voce ai propri sentimenti. La Boggio ha inscenato in maniera ossessiva (per ben cinque volte) quella che Rosemary K. Curb ha chiamato “la necrofilia del patriarcato [...] che confina le donne in prigioni di auto-condanna che portano all’autodistruzione.”³¹

Ciononostante, la *Fedra* della Boggio non rappresenta semplicemente l’esplicitazione di secoli di “necrofilia del patriarcato”. L’ultima sezione dello spettacolo, l’unica non costruita attorno a frammenti presi a prestito da autori classici, offre una versione originale di Fedra che si caratterizza per un registro linguistico molto diverso. La protagonista non è più circondata da parole della lingua classica, straniera, o artefatte, ma piuttosto da dialetto, filastrocche e ninnenanne, che diventano il mezzo di comunicazione di questa nuova Fedra, una povera donna del Sud. La Boggio ha spiegato di aver scelto una protagonista “rurale” per l’ultima sezione di *Fedra* per mettere in rilievo l’impossibilità di rappresentazione della tragedia classica nel mondo borghese moderno: “In epoca moderna, se non impossibile, è comunque molto difficile la realizzazione della tragedia. La tragedia non esiste più [...]. Siamo in una dimensione che non è più quella regale, ma è quella della vita quotidiana e quindi della borghesia o del proletariato o della civiltà rurale. Quindi anche una Fedra anche qualunque come donna può andare bene.”³²

L’inizio della sesta sezione ci mostra una Fedra che, pur vivendo negli anni settanta, è inizialmente condannata al silenzio all’interno di un matrimonio con un uomo più anziano e, spesso, sgarbato. Lei che non ha mai conosciuto l’amore coniugale, accetta la violenza sul proprio corpo in silenzio, per il solo piacere di lui: “e io non parlavo purché lui fosse contento presto perché di nuovo potessi dormire e aprivo le gambe perché sapevo che questo voleva e non dicevo niente [...]” (p. 29).

Rivisitando la tradizione letteraria per quanto riguarda la trama di Fedra e Ippolito, la Boggio ha innanzitutto alterato la natura della relazione tra la protagonista e il suo figliastro: “L’attuazione [fra Fedra e Ippolito],” ha dichiarato la drammaturga, “non ha più una connotazione prevalentemente sessuale, ma diventa dialogo di spiriti, comunanza di lotta contro

³¹ R. K. Curb, *Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman-Conscious Drama: The Seer, The Seen, The Scene, The Obscene*, in “Theatre Journal”, n. 37, 1985, p. 308.

³² Intervista a M. Boggio.

un mondo arcaico di ignoranza e pregiudizi” (p. 12). Invece di portare al suicidio di Fedra, questa relazione segnerà l’inizio della sua “presa di coscienza”. La Fedra della Boggio decide infatti di parlare con il suo figliastro: “Parliamo, allora, parliamo, perché le parole io sento ci salvano” (p. 30). Alla fine dello spettacolo Fedra scoprirà che le parole non necessariamente la uccidono, ma che possono portare alla sua salvezza. Per cominciare una nuova vita avrà appunto bisogno di parole, “e dopo le parole”, conclude la Boggio, del “fare” (p. 30). Le parole, suggerisce la drammaturga, sono solo l’inizio; non sono sufficienti. La conclusione dello spettacolo è, di fatto, un invito ad agire.

La tragedia termina non con il suicidio della protagonista, come avviene nella versione classica, ma con la promessa di una nuova vita per Fedra, mentre su di lei piovono pagine di giornali e libri “come portati da un vento che sia stato ad ascoltare e abbia capito che cosa ci vuole per iniziare, senza retorica, a cambiare la vita. Insieme ai fogli pioveranno fiori, petali, foglie, come una promessa di vita, di rifioritura, di mutamento” (p. 30). La Boggio stabilisce così una contrapposizione tra una Fedra in quanto figura patriarcale e una Fedra degli anni settanta; una Fedra che commetterà suicidio e una Fedra che saprà come vivere la propria vita. Come conseguenza di questa contrapposizione, le prime cinque sezioni dello spettacolo ci appaiono oggi non tanto come un’attuazione, quanto piuttosto un’aperta polemica e un’accusa nei confronti di una cultura androcentrica secolare cui le donne hanno avuto scarso accesso. Il finale dello spettacolo suggerisce inoltre che la Boggio non ha preso le parole di Euripide, Seneca, Racine, D’Annunzio o Unamuno come assodate, ma le ha fatte sue. Questa conclusione suggerisce il diritto per le donne di riappropriarsi e di reinterpretare la cultura, e di usare la conoscenza recentemente acquisita per assimilare e modificare la loro condizione.

Con questa riappropriazione della trama classica di Fedra e Ippolito, la Boggio si colloca nel campo d’indagine noto come “revisione del mito” o “revisione da parte delle donne” della letteratura classica, definita da Adrienne Rich come “l’atto di guardarsi indietro, di vedere con occhi nuovi, di avvicinare un testo con una nuova dimensione critica”.³³ La Rich ha inoltre affermato che l’azione di re/visione è, per le donne, “una strategia di sopravvivenza”³⁴ — un’immagine, questa, appropriata per il finale che attende la

³³ A. Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, in *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*, New York, WW Norton & Company 1979, p. 35. Si rimanda inoltre all’articolo di A. Ostriker, “The Thieves of Language. Women Poets and Revisionist Mythmaking”, in E. Showalter (a cura di), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon Books 1985, pp. 314-18 in cui la saggista afferma che, in sede di riscrittura del mito classico, “le vecchie storie vengono cambiate profondamente dalla conoscenza femminile dell’esperienza femminile, affinché non possano più ispirare le fantasie maschili. Si tratta [...] di rettifiche, di rappresentazioni del divino e del demoniaco che le donne vedono presenti in se stesse; sono immagini delle sofferenze storiche e collettive delle donne” (p. 318).

³⁴ A. Rich, *op. cit.*, p. 35

protagonista della Boggio, non dunque il suicidio come aveva voluto la tradizione letteraria, ma l'inizio di una "presa di coscienza".

Se è vero che la Fedra di Maricla Boggio è una povera donna meridionale che si oppone al suicidio, la sua Medea è una moglie tradita che rifiuta la vendetta. *Medea* della Boggio mette infatti in scena la "confessione" di una donna degli anni settanta che ha scoperto di essere tradita dal marito.³⁵ All'inizio dello spettacolo la protagonista è seduta sul lettino dello psicoanalista. Quest'immaginaria seduta psicoanalitica risveglia in lei una sorta di "memoria uterina,"³⁶ che durante lo spettacolo la farà sdoppiare nel prototipo della donna tradita: la Medea classica, tradizionalmente connotata come una madre innaturale che uccide crudelmente i propri figli per vendicarsi del marito fedifrago. Pertanto, durante lo sviluppo dello spettacolo della Boggio, la protagonista assumerà una voce diversa, citando passaggi da una serie di "Medee" classiche: da Cherubini, a Euripide, da Seneca a Corneille, e da Niccolini ad Anouilh.³⁷ Queste citazioni letterarie vengono riappropriate dalla protagonista al fine di illustrare i vari schemi comportamentali che erano considerati inevitabili per la donna tradita: la gelosia, l'odio, il desiderio di vendetta. Ciascuno di questi sentimenti, si legge nella locandina del 1981, è "come stratificato dentro la sua personalità di donna".

Ad ogni modo, la *Medea* della Boggio fa ricorso alla tradizione solo per cambiarla dall'interno. Attraverso un finale rifiuto dei modelli tradizionali letterari, questo spettacolo suggerisce innanzitutto che non necessariamente una donna tradita è preda a sentimenti di odio e rivalsa e, in secondo luogo, suggerisce alla donna moderna un nuovo modo di essere madre e moglie, ma soprattutto di essere se stessa. Questa versione di *Medea* mette in scena un processo di crescita interiore della protagonista attraverso la manipolazione degli elementi della storia classica: la relazione tra Medea e la sua "rivale", il modo in cui la relazione contribuisce al processo di maturazione della protagonista, la decisione finale di uccidere i propri figli.

La rivale di Medea, nello spettacolo della Boggio, non soltanto è più giovane, ma è anche una

³⁵ *Medea* della Boggio è stata rappresentata al teatro Flaiano a Roma nel maggio 1981 col titolo *Risonanze dal mito di Medea*, poi a Torino al teatro Macario. In entrambe le città, la protagonista era interpretata da Michela Caruso, e lo spettacolo era diretto da Lorenzo Salvetti. La locandina (M. Boggio, locandina di *Medea*, Roma, Teatro Flaiano, 1981) definiva *Risonanze dal mito di Medea* come un'opera "per un'attrice e nastro magnetico". Difatti, la protagonista era accompagnata da una registrazione di musica e voci. Diversi critici hanno evidenziato il contenuto femminista dello spettacolo, e in particolare "i problemi e il bisogno di autocoscienza della donna" (O. G. *Medea* edizione '81. *Un mito rovesciato*, in "La Stampa", 14 maggio 1981) e l'espressione di "solidarietà e amore" alla fine dello spettacolo (U. Soddu, *Tanto vale ammalarsi ancora*, in "Il Messaggero", 8 maggio 1981). G. De Chiara, in *La Medea di oggi meno eroina e più consapevole*, in "Avanti", 8 maggio 1981, ha definito lo spettacolo "un'affascinante scena didattica" che, senza pedanteria, faceva appello al giudizio del pubblico.

³⁶ G. De Chiara, *Ibid.*

³⁷ Per un'analisi più approfondita dell'uso della Boggio delle citazioni dai testi greci in questo spettacolo, si veda il mio articolo *A New Role Model for the Betrayed Woman: Medea by Maricla Boggio*, in "Text and Presentation", n. XV, 1994, pp. 19-23.

femminista. Relazionandosi con lei e con altre femministe, Medea scopre che le donne sono legate da un destino comune fatto di sofferenza e sfruttamento. Dopo un iniziale periodo di gelosia e diffidenza, instaura un legame d'amicizia con la nuova donna di Giasone, una sorta di relazione madre-figlia. In questo caso, tuttavia, è la donna più giovane a fare da "mamma" alla donna più anziana, prospettandole una vita alternativa. Pertanto, i doni scambiati dalle due donne, il vestito e la collana, che tradizionalmente raffigurano il tradimento, l'odio e la morte, diventano, nello spettacolo della Boggio, simboli di solidarietà e di amore; simboli che non uniscono soltanto Medea e la giovane donna, ma che aiutano anche a creare una connessione con le altre donne, che si uniscono al canto e alla danza in una sorte di "girotondo"

Te lo diedi
e fu un dono naturale
naturalmente accettato [...]
Avevi un paio di blue jeans; sopra
hai infilato la veste bianca
e subito sei diventata una bambina,
e danzavi felice
mentre le altre si univano alla danza
Se cantavano [...]³⁸

Difatti, ponendo l'accento sulla solidarietà tra donne come catalizzatore per la "presa di coscienza" di Medea, la Boggio rileva quelle che sono state le due principali caratteristiche del femminismo italiano — le pratiche di "affidamento" e di "autocoscienza". L'affidamento pone in relazione due donne, emancipandole entrambe. Mirna Cicioni lo definisce come il "riconoscimento di, e il far affidamento su, la capacità delle donne",³⁹ puntualizzando che, in italiano, la parola "ha una connotazione di dipendenza, di relazione e di fiducia."⁴⁰ Mentre l'affidamento può essere visto come una definizione simbolica della relazione madre/figlia⁴¹ — e

³⁸ M. Boggio, *Medea. Ridotto* 1/2, 1980, p. 91. Le successive citazioni da quest'opera saranno indicate tra parentesi.

³⁹ M. Cicioni, *Love and Respect, Together: The Theory and Practice of Affidamento in Italian Feminism*, in "Australian Feminist Studies", n. 10, 1989 p. 71.

⁴⁰ M. Cicioni, *op. cit.*, p. 76. Per una discussione più recente della pratica di "affidamento", e i dibattiti che questa ha suscitato, si veda S. Scarparo *In the Name of the Mother: Sexual difference and the Practice of 'Entrustment'*, in "Cultural Studies Review", n. 11, 2005, p. 36-48.

⁴¹ Si veda C. Lazzaro-Weis, "The Concept of Difference in Italian Feminist Thought: Mothers, Daughters, Heretics", in G. Parati e R. West (a cura di), *Italian Feminist Theory and Practice. Equality and Sexual Difference*, Cranbury,

pertanto concepita in termini di una donna più giovane che trae vantaggio dalla sua relazione con una donna più anziana e con più esperienza — la Medea della Boggio ci mostra come entrambe le donne, la protagonista e la nuova donna di Giasone, difatti traggono conoscenza, saggezza e rispetto reciproco dalla loro relazione. La drammaturga italiana non si è limitata a rappresentare questa pratica bilaterale di affidamento, ma ha inoltre collocato il legame tra Medea e l'altra donna all'interno di una rete femminile,⁴² collegandolo pertanto alla pratica di autocoscienza, ossia del processo di (ri)scoperta del sé che aiuta a “stabilire un senso collettivo del sé con altre donne.”⁴³

È inoltre significativo che, nella rappresentazione della Boggio, Medea non si limiti a comunicare la sua angoscia alle sue compagne femministe, ma che lo condivida anche con il pubblico. La messa in scena dello spettacolo — modulato su una sessione psicanalitica — aiuta a creare un legame tra Medea e le donne in platea. Tra le indicazioni di regia, per l'appunto, vi si legge che all'inizio la protagonista è seduta sul lettino dello psicoanalista, con il dottore, muto e invisibile, posto di fronte a lei e “identificabile con il pubblico” (p. 80). Far coincidere il facilitatore del processo psicoanalitico con un vasto gruppo di persone — il fatto che il pubblico nella sua interezza piuttosto che un singolo individuo aiuti a far riaffiorare il passato di Medea — rimanda non tanto alla psicoanalisi tradizionale, quanto piuttosto al clima di supporto e condivisione proprio delle sessioni di autocoscienza che venivano praticate da molte donne italiane negli anni settanta. “L'autocoscienza”, spiega Gabriella Bonacchi, “ha segnato il passaggio da una relazione tra donne di tipo tradizionale e ‘realistico’ a un'esplorazione metacognitiva. Appartenere allo stesso genere veniva [...] trasformato in una sorta di ‘segreto dell'alchimista’; veniva appreso per il fatto di essere tra donne.”⁴⁴ Approfondendo la questione della condivisione della presa di coscienza, la Bonacchi spiega che “nei gruppi degli anni

NJ, Associated University Presses 2002, p. 34

⁴² Paola Bono, editrice, assieme a Sandra Kemp, di P. Bono e S. Kemp (a cura di), *The Lonely Mirror: Italian Perspectives on Feminist Theory*, London, Routledge 1993, riconosce in questa rete di relazioni un tratto distintivo del femminismo italiano: “Per gli italiani, la fonte di conoscenza, e la fonte di potere politico, si situa di fatto nella relazione tra donne. La pratica politica del femminismo italiano consiste nel riconoscimento e nella lotta per la simbolizzazione di un legame tra donne, e nel fatto di avere come proprio referente delle donne” (p. 9). Sovvertendo la concezione tradizionale che vedeva le donne come ‘specchi’ del riflesso maschile, sostengono Bono e Kemp, “le donne hanno iniziato a rispecchiarsi l'una nell'altra, e questi ‘riflessi’ sono andati a costituire nuovi modelli identitari e comunitari” (p. 10).

⁴³ L. Re, “Diotima’s Dilemmas: Authorship, Authority, Authoritarianism”, in G. Parati e R. West (a cura di), *Italian Feminist Theory and Practice. Equality and Sexual Difference*, Cranbury NJ, Associated University Presses 2002, p. 58.

⁴⁴ G. Bonacchi, “On the female word and its ‘spirit’”, P. Bono and S. Kemp (a cura di), *The Lonely Mirror: Italian Perspectives on Feminist Theory*, London, Routledge 1993, p. 232.

settanta, ciascuna donna era prima di tutto uno specchio dove l'altra poteva riconoscere il proprio 'corpo'. [...] Questo [processo] stava alla base del passaggio da donna a individuo razionalmente e moralmente cosciente e responsabile, ossia in grado di *rendere conto* delle proprie azioni introspettivamente, riconoscendole come proprie."⁴⁵ Pertanto, la trasformazione finale di Medea è volta a sortire un preciso effetto nelle spettatrici, dal momento che ogni donna nel pubblico si sarebbe riconosciuta nello 'specchio' offertole dalla protagonista.

La Boggio sovverte il tradizionale concetto della "maternità mostruosa" di Medea. Nella versione classica, il mezzo di vendetta di Medea consiste nell'uccidere i figli avuti con Giasone. La Medea della Boggio, invece, coglie il pubblico di sorpresa dichiarando di aver già ucciso una parte della sua prole — quella non ancora nata. Ricorda di come, all'inizio, sia stata una sorta di moglie per suo marito (81); così, ora, ha ucciso i suoi bambini non ancora nati non per gelosia o odio, ma per amore di Giasone, il suo "figlio più grande" (85), così che lui non avrebbe dovuto dividere le attenzioni di Medea con altri:

Li pensi prima che venissero alla luce
nella cavità oscura del mio ventre,
li pensi con amore ma con fermezza,
per amore della loro impossibile felicità,
per amore di lui figlio più grande
bisognoso d'affetto, geloso di dividerlo con chiunque,
quelli furono i miei delitti [...] (85).

Questo contrasto tra gli aborti — che aveva già avuto — e il possibile omicidio dei suoi figli adulti — che però alla fine decide di non attuare — illustra il cambiamento dell'atteggiamento di Medea nei confronti del suo matrimonio e di se stessa, dal momento che alla fine dello spettacolo troverà inconcepibile l'idea di uccidere i propri figli. Il messaggio finale di questa rivisitazione moderna del mito classico è che i figli sono parte di Medea e che lei, di conseguenza, non li potrebbe uccidere. Alla fine dello spettacolo Medea ha imparato a pensare secondo il proprio profitto e non, com'era stato in precedenza, in base alla felicità di Giasone. La Boggio dimostra che, reciso il cordone ombelicale che la lega al marito, la sua protagonista è

⁴⁵ G. Bonacchi, *op. cit.*, pp. 232-33.

finalmente in grado di accettare in pieno la responsabilità verso i suoi figli *reali*. Preferisce la sua prole a Giasone perché si rende conto che è parte di lei; alla fine, quindi, sceglie se stessa.

Più che la decisione di uccidere o di risparmiare i propri figli, l'aspetto più significativo della revisione di Medea da parte della Boggio sembra essere proprio il fatto che la sua "presa di coscienza" è collegata al suo relazionarsi con altre donne. Difatti, Medea riesce a superare il suo iniziale desiderio di vendetta — che identifica per contro il personaggio classico — quando riesce a creare un legame con le altre donne del movimento. A differenza delle donne corinzie di Euripide, le femministe non si limitano a offrirle silenzio e comprensione, ma le aprono le porte a un'altra realtà, una in cui le donne lasciano le proprie case per unire le forze e supportarsi a vicenda; un mondo in cui le donne, come succederà in molte occasioni nel corso degli anni settanta e ottanta, si uniscono in celebrazioni, canti e danze. La Boggio ci mostra che attraverso la sua relazione con la nuova donna di Giasone, Medea esperisce una sorta di rinascita, in cui amore, solidarietà e rispetto soppiantano odio, gelosia e abnegazione. La protagonista impara a vedere la sua esperienza non come un avvenimento individuale, ma come parte di un più ampio meccanismo di sfruttamento che include molte altre donne — inclusa la stessa amante di Giasone. Alla fine Medea dirà di aver acquisito un senso della propria sofferenza e di crescita personale attraverso la condivisione con le altre donne del fallimento e del dolore. È grazie a questa rinascita e maturazione, e in solidarietà con le altre donne, che Medea imparerà a prendere le proprie decisioni in base a ciò che vuole lei, e non Giasone.

Medea di Maricla Boggio, come anche le sue altre due "tragedie greche", ben esemplifica il processo di revisione femminista del mito, offrendo, per usare le parole di Alicia Ostriker, "istruzioni per la sopravvivenza".⁴⁶ Anche se agli spettatori/lettori contemporanei alcuni aspetti dello spettacolo possono apparire datati (come per esempio la mancanza di discussione sull'aborto, l'aspetto quasi folkloristico del primo movimento femminista o la sorte della nuova donna di Giasone che lo spettacolo non prende in considerazione), il messaggio di solidarietà tra donne che caratterizza gli anni del femminismo — in contrapposizione alla rivalità della versione classica — e lo spirito di sopravvivenza dei personaggi risultano tutt'oggi temi attualissimi.

Nella loro introduzione alla recente raccolta di saggi sulla rilettura femminista dei miti classici, Vanda Zajco e Miriam Leonard hanno individuato due diversi modi in cui, a partire

⁴⁶ A. Ostriker, *op. cit.*, p. 318. Anche se nella *Medea* di Euripide la protagonista fugge su un carro trainato da draghi alati, successive trasposizioni del mito (come per esempio l'opera di Cherubini del 1797 o la tragedia di Jean Anouilh del 1946) la vedranno suicidarsi o morire al rogo.

dalla fine degli anni sessanta, le donne scrittrici si sono poste nei confronti della tradizione. Se il principale obiettivo dell'impegno iniziale era di suscitare "una resistenza all'autorità testuale con attività politica rivoluzionaria", la seconda corrente, carica di "intertestualità auto-cosciente", mirava invece a "rendere visibile e colmare le 'lacune' della tradizione letteraria".⁴⁷ Sostengo che con le sue tre revisioni delle tragedie greche messe in scena tra il 1975 e il 1981, Maricla Boggio esemplifichi entrambe le tendenze. Il suo stile revisionista sembra incarnare l'evoluzione nell'uso del mito classico da parte delle donne scrittrici individuato da Zajco e Leonard. Concepita per un cast numeroso, l'*Antigone di Sofocle* (1975) si basa su una protagonista femminile che è stata letta come l'incarnazione della lotta tra la volontà del singolo e il potere dello stato — o tra la priorità dell'etica e le necessità politiche — e che recentemente è stata definita "un'icona del pensiero femminista sulla famiglia e lo stato".⁴⁸ La Boggio si riappropria del testo classico per quello che negli anni settanta sarebbe stato individuato come uno scopo prettamente politico: denunciare il comportamento dei potenti, dalla Grecia antica ai politici di oggi, e di consentire all'Antigone moderna un'opportunità di continuare la sua lotta.

Per quanto riguarda lo stile e il contenuto, così come pure la caratterizzazione della protagonista, *Antigone di Sofocle* è piuttosto diversa dalle due tragedie greche rivisitate che la seguiranno. *Fedra* (1978) e *Medea* (1981) sono entrambe rappresentate come monologhi: solo oggetti di scena e voci registrate alludono all'interazione con altri personaggi. Inoltre, in contrasto con la caratterizzazione positiva incarnata da Antigone, con i personaggi di Fedra e Medea, Boggio sceglie due "mostri" della tradizione classica: la passione innaturale di Fedra porta morte e distruzione tra gli uomini, mentre Medea è la moglie tradita che reindirizza la sua rabbia, il suo desiderio di vendetta e la sua furia omicida non verso se stessa o il marito, ma verso i suoi figli. Maricla Boggio ha tratto queste ultime due rivisitazioni teatrali non solo da fonti greche, ma anche da una sorta di collage dei due personaggi tragici che attraversano i secoli e la tradizione occidentale, dando prova di un uso felice della "intertestualità autocosciente" che Zajco e Leonard considerano una componente essenziale per la rivisitazione femminista del mito classico. La finalità di costruire i propri spettacoli a partire da frammenti di mito era rivelare e attaccare la tradizione, decostruendo l'autorità del canone letterario.

⁴⁷ V. Zajco e M. Leonard, "Introduction", in *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford, Oxford University Press 2008, p. 2.

⁴⁸ S. Goldhill, "Antigone and the Politics of Sisterhood", in V. Zajco e M. Leonard (a cura di), *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford, Oxford University Press 2008, p. 141.

L'elemento più significativo nelle revisioni della Boggio rimane non tanto il cambiamento apportato alla tecnica drammatica, quanto piuttosto il processo di "presa di coscienza" sviluppato dalle protagoniste e il loro ultimo rifiuto dell'oppressione cui sono assoggettate. Le protagoniste della Boggio alla fine rifiutano sempre il destino assegnato loro dalla tradizione, acquisendo un nuovo senso di consapevolezza dei propri ruoli e decidendo di vivere in maniera più consapevole. Pertanto, l'uso dei classici da parte della Boggio è finalizzato ad uno scopo politico, quello di trasformare "racconti normativi in efficaci storie di resistenza".⁴⁹

Nelle sue revisioni della letteratura classica, Maricla Boggio mostra al suo pubblico di fine anni settanta che le donne non dovevano ripetere passivamente i ruoli distruttivi o autodistruttivi che la tradizione patriarcale aveva assegnato loro. Le donne, sostiene, hanno la possibilità e il diritto di riappropriarsi della tradizione e di cambiarla. Seppure attraverso espedienti diversi, in *Antigone di Sofocle*, *Fedra* e *Medea*, Maricla Boggio mette in scena una rinascita delle protagoniste che la letteratura canonica aveva condannato a morte. Le "tragedie greche" della Boggio rimangono tutt'oggi testimonianza di un periodo di reinterpretazione dei classici e di produttiva creatività nel teatro femminile in Italia, dove si dà voce alle lotte, alle incertezze e agli anni caldi del movimento delle donne di quegli anni.

Nota - il saggio di Daniela Cavallaro, dal titolo originale "Fragments of Myth : Maricla Boggio's 'Greek tragedies'" è apparso nel 2010 in "Spunti e Ricerche"

⁴⁹ V. Zajo e M. Leonard, *op. cit.*, p. 2.