

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2017 - nuova serie, numero 7

Edizioni ETS

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

Direttore

Guido Paduano

Comitato scientifico

Remo Bodei, Massimo Cacciari, Bruno Cagli, Luciano Canfora,
Giovanni Cerri, Maria Grazia Ciani, Giulio Ferroni, Erika Fischer-Lichte,
Hellmut Flashar, Helene Foley, Nadia Fusini, Delia Gambelli, Mario Martone,
Marianne McDonald, Bernd Seidensticker, Richard Tarrant,
Alfonso Traina, Giuseppe Voza

Redazione

Anna Beltrametti, Elena Fabbro, Massimo Fusillo, Alessandro Grilli,
Maria Serena Mirto, Maria Pia Pattoni, Alessandra Pedersoli, Gianna Petrone,
Stefania Rimini, Elena Rossi Linguanti, Margherita Rubino

Segreteria di redazione

Elena Servito

Progetto grafico

Fabio Impera

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884675315-1

5	FRANCESCO MOROSI Disonora il padre: padri e figli tra <i>Nuvole e Vespe</i>
39	CHRISTINE MAUDUIT ET ROSSELLA SAETTA COTTONE Chanter le deuil de Déméter. Avant-propos
43	NATHALIE ASSAN-LIBÉ ET ILIAS STATHOPOULOS Le deuxième <i>stasimon</i> de l' <i>Hélène</i> et la critique : un point bibliographique
69	CHRISTINE MAUDUIT Le deuxième <i>stasimon</i> de l' <i>Hélène</i> d'Euripide : questions textuelles et interprétation
93	MÉLANIE ZAMMIT Les fonctions dramaturgiques du deuxième <i>stasimon</i> de l' <i>Hélène</i> d'Euripide
115	ALBERTO BERNABÉ Déméter affligée et consolée dans l' <i>Hélène</i> d'Euripide. Tradition et renouveau
137	ANNA BELTRAMETTI «Ti contentavi solo della forma» (Euripide, <i>Elena</i> 1368). Come rileggere la strana tragedia lungo il filo del secondo stasimo: smagliature testuali, tracce di storia e problemi di metodo
157	CLAUDE TRAUTMANN Le chœur en son miroir : la dimension réflexive du deuxième <i>stasimon</i> de l' <i>Hélène</i> d'Euripide
175	ROSSELLA SAETTA COTTONE Le rire de Déméter et la comédie dans la tragédie. À propos du deuxième <i>stasimon</i> de l' <i>Hélène</i> d'Euripide
195	JULIEN BOCHOLIER <i>Hélène</i> à la lumière d' <i>Iphigénie en Tauride</i> : la question des <i>stasima</i>
219	ELENA ROSSI LINGUANTI «Addio ricordi ingombranti»: l'interazione con i modelli nella <i>Medea</i> di Maricla Boggio

ELENA ROSSI LINGUANTI

«Addio ricordi ingombranti»:
l'interazione con i modelli
nella *Medea* di Maricla Boggio

o. La *Medea* di Maricla Boggio o, come recita il titolo alternativo, *Risonanze dal mito di Medea*, rappresentata a Roma e Torino nel 1981¹, poco conosciuta dalla critica², ha come protagonista una Medea moderna, che, sul lettino di uno psicoanalista non presente in scena, pronuncia un monologo (parte in prosa, parte in versi liberi calibrati sul ritmo della recitazione), arrivando a uno scioglimento diverso da quello tradizionale, che non contempla né l'uccisione della rivale né l'infanticidio. Tale soluzione è resa possibile dal processo analitico che genera una nuova coscienza di sé e dal percorso femminista che porta al sovvertimento del paradigma patriarcale. Per giungervi, alla donna moderna è necessario tuttavia attraversare la tradizione: il personaggio si cala nel passato per mezzo di vestiti, acconciature e oggetti di scena, si immerge negli archetipi precedenti (Euripide, Seneca, Corneille, Cherubini, Niccolini e Anouilh)³ e ne riemerge con un faticoso processo di distanziamento.

È stato già indagato come la versione di Boggio si inserisca nel filone novecentesco delle riletture con un approccio femmini-

¹ Maricla Boggio è autrice di numerose opere teatrali che attingono alla classicità (*Antigone*, 1978; *Fedra*, 1979; *Lo sguardo di Orfeo*, 1992) e ha tradotto il *Filottete* di Sofocle per le rappresentazioni al Teatro Greco di Siracusa con la regia di Walter Pagliaro (2004) e le *Troiane* di Euripide (2006).

² A parte i contributi di Cavallaro, che ha dedicato tre saggi alla *Medea* di Boggio (CAVALLARO 1994), al confronto con le altre versioni di Medea scritte da donne (CAVALLARO 2010b) e alle riscritture classiche dell'autrice (CAVALLARO 2010a).

³ La provenienza delle citazioni è esplicitata nelle didascalie tramite il nome dell'autore (Cherubini, p. 80 e p. 91), o riconoscibile da brevi *excerpta* nella lingua originale (Euripide, p. 82, Seneca, p. 83, Corneille, p. 91, Anouilh, p. 97), o infine identificabile dai riferimenti all'abbigliamento e all'epoca storica di appartenenza (ancora Corneille, p. 91, Niccolini, p. 94 e Anouilh, p. 97). Le edizioni dei testi utilizzati sono indicate nei riferimenti bibliografici.

sta⁴. Ma più che il nuovo personaggio, che finisce per cancellare il mito (se non compie la vendetta per cui è famosa, Medea non è più Medea), si intende qui analizzare il modo in cui gli intertesti antecedenti inseriti nell'opera si collegano l'uno all'altro, costruendo una serie di rimandi interni al testo e intersecandosi variamente con la prospettiva moderna⁵.

1. La voce iniziale, accompagnata dalla musica, prescelta sicuramente anche per il forte impatto sonoro, è quella della Medea di Luigi Cherubini⁶. Per due volte viene riprodotta una parte del secondo monologo di Medea nel terzo atto dell'opera che drammatizza il conflitto tra il furore della vendetta e l'amore materno:

CANTO — Del fiero duol che il cor mi frange
 nulla mai vincerà l'orror!
 O figli miei, o figli miei,
 io v'amo tanto! Miei tesori!
 E pensai di passarvi il cor... (p. 80)

Siamo nel momento in cui i bambini vengono condotti dall'ancella presso Medea, e con il contatto fisico sembra sparire la determinazione a ucciderli: alla denuncia della sofferenza seguono l'apostrofe ai figli e l'asserzione del primato della maternità. Nel testo di Boggio la ripresa della voce della Medea di Cherubini termina qui, con la rinuncia all'ipotesi dell'infanticidio, prima che l'instabile equilibrio raggiunto vacilli di nuovo (come avviene nella parte finale dell'aria)⁷. In mezzo fra le due riproduzioni, la Medea moderna inizia a confrontarsi con il passato:

⁴ CAVALLARO 2010b.

⁵ L'autrice non è estranea alla vocazione comparatista: anche nelle altre opere di matrice classica inserisce brani tratti dalle riscritture precedenti.

⁶ Boggio utilizza il testo di Zangarini, responsabile della revisione del libretto originario di Hoffmann per la rappresentazione dell'opera alla Scala del 1909 e poi portato al successo da Maria Callas.

⁷ «O figli miei, o miei tesori,/ io v'amo tanto!/ E pure in me/ io sento ancora,/ a voi guardando, ahimé,/ rinato il mio furore!».

MEDEA — 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 sono anche di lui... (pp. 80-81)

Le parole e la musica dell'opera aprono dunque la strada al ritorno della vicenda tradizionale: il tradimento provoca l'istinto omicida nei confronti del marito, che si affaccia nella fase iniziale ancora confusa; al piano di vendetta sulla rivale si accompagnano il desiderio di ingannarla e di infliggerle sofferenza; i figli si trovano in una situazione di impasse, in bilico fra i sentimenti di amore e odio.

2. Nel lungo monologo successivo Medea ripercorre la propria storia e conclude instaurando un parallelo fra sé e il personaggio antico:

E subito, un desiderio di vendetta. Su di lui. Su di lei. Come doveva essere accaduto alle donne del mito. Prede usate come bestie. Anche le regine, anche le maghe. Come Medea greca. (p. 82)

Dopo queste parole, indossando «Una immensa acconciatura serpigna, un nero manto amplissimo» (p. 82), la donna moderna si cala nel personaggio euripideo: una voce pronuncia in greco i primi due versi del discorso alle donne di Corinto (*Med.* 214-215, Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων | μή μοί τι μέμψησθ', p. 82), per continuare poi in italiano («Donne di Corinto...», p. 83) con la traduzione dei vv. 225-237, 242-251 e 259-266, ossia circa la metà dell'intera *rhexis* della tragedia di Euripide (*Med.* 214-270)⁸.

⁸ Vengono eliminati i vv. 215-224, con la digressione sulla superbia, i vv. 238-241

Il passo euripideo risulta incastonato fra due interventi della Medea moderna che costruiscono con esso una rete di analogie e differenze: entrambe le donne denunciano l'abbandono da parte del marito ed esprimono il desiderio di vendetta; entrambe cercano la solidarietà delle altre donne (Eur., *Med.* 230-231⁹: «Di tutti gli esseri che hanno vita / Di tutti gli esseri che hanno coscienza / Siamo noi donne l'essere più infelice! », p. 83 – Boggio: «parlavo con altre donne di problemi uguali ai miei, di mariti uguali a lui», p. 82); entrambe hanno creduto nell'illusione dell'assolutizzazione del rapporto, da cui si genera la condizione di dipendenza (Eur., *Med.* 228¹⁰: «Per me lui era tutto», p. 83 – Boggio: «non c'erano limiti alla mia totale disponibilità, alla mia assoluta sottomissione», p. 81; «Ero incapace di esistere, io donna,/ se quell'uomo non mi rivelava/ ogni cosa del mondo, e me.../ perfino me a me stessa», p. 88); entrambe hanno subito il confinamento domestico: la Medea greca si ribella alla subalternità (Eur. *Med.* 250-251¹¹: «Io preferisco stare tre volte/ a lottare corpo a corpo/ piuttosto che una volta partorire», p. 83), quella moderna esce «fuori casa [...] per andare a conoscere il mondo» (p. 82). Alla disperazione e al desiderio di morte formulati dalla Medea euripidea (Eur. *Med.* 226-227¹²: «Ho lasciato il piacere della vita.../ Desidero morire, amiche! [...] meglio morire», p. 83), quella di Boggio sostituisce l'evoluzione da un passato di soggezione al marito¹³ al presente in cui ha preso coscienza di sé (pp. 81-82).

La tradizione sottolinea la dipendenza emotiva di Medea, ma anche la subalternità di Giasone: Boggio, che cancella il passato mitologico, non riprende da Euripide nessuno dei luoghi in cui

(ma cfr. più avanti) e i vv. 252-258, in cui Medea evidenzia la peculiarità della propria situazione rispetto alle donne del coro.

⁹ πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει/ γυναικὲς ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν.

¹⁰ ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα.

¹¹ ὥς τρίς ἂν παρ' ἀσπίδα/ στήναι θέλοιμι' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ.

¹² οἶχομαι δὲ καὶ βίου/ χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρήζω, φίλαι.

¹³ «Prima temevo tanto di perderlo», p. 81; «Mi sono resa conto, dopo anni, che rischiavo di diventare arida per sempre», p. 81; «Ci sono stati lunghi anni [...] per paura di perderlo [...] anni in cui io lo elogiavo e lo ammiravo», p. 84; «mi è costato/ anni di sofferenza», p. 88; «Ci sono stati lunghi anni in cui io l'ho elogiato e l'ho ammirato», p. 96.

Medea gli rinfaccia le azioni compiute per lui (*Med.* 475-487), ma nel testo moderno viene evidenziata a più riprese la dipendenza di Giasone, che nel rapporto cerca l'equivalenza con l'amore, l'accoglimento e il nutrimento materno¹⁴, e inoltre la sua inettitudine a gestire l'economia della casa e i figli (p. 84), l'incapacità di adattarsi al cambiamento della moglie e il rifiuto di evolversi insieme a lei (p. 82).

Sia la Medea antica che quella moderna sono consapevoli della disparità fra i sessi: per la prima l'uomo è il «padrone» a cui sottomettersi con il matrimonio, per la seconda l'amore si è trasformato in un rapporto «fra carnefice e vittima, fra schiavo e padrone» (p. 81), i figli rappresentano «vincoli di schiavitù» (p. 84)¹⁵, lei stessa è «una schiava serena» (p. 85).

La prerogativa della separazione è sempre riservata all'uomo, sia nelle parole della Medea di Euripide (*Med.* 236-237¹⁶: «Non sta bene che una donna si separi,/ e non è possibile ripudiare il marito», p. 83) che in quelle della Medea di Boggio («Così mi ha lasciato [...] Giasone si rifugiò in un'altra», p. 82).

Dalla traduzione del testo euripideo sono soppressi i vv. 238-241, in cui l'eroina denuncia il fatto che la donna, come un'indovina, deve sforzarsi di capire il modo in cui riuscire gradita all'uomo; ma il concetto viene trasposto in termini moderni nel tentativo del personaggio di ottemperare ai desideri del marito:

Ogni mattina, in fretta alzarsi e correre in cucina, mettere al fuoco il caffè, poi il latte e tè, e i biscotti nel vassoio, e una fetta di limone se ha il capriccio di cambiare, e qualche volta la cioccolata, se quando arrivavo nella camera da letto mi faceva capire che l'avrebbe gradita. (p. 81)

La traduzione del passo euripideo termina con la ripetizione

¹⁴ «Lui cercava in me la madre [...] Lui mi ha spinto nel ruolo di madre fino a soffocarmi. La moglie che voleva era quella madre che lo nutriva nel corpo e nel sesso», p. 81; «Lui invece si sentiva privato della madre», p. 82; «lui figlio più grande bisognoso di affetto, geloso di dividerlo con chiunque», p. 85; «Giasone entrava in me fiducioso/ di trovare il suo porto e il suo cibo», p. 84.

¹⁵ L'immagine, di matrice classica (Eur. *Med.* 242, riferita al matrimonio) è ancora più forte nella *Medea* di Franca Rame, dove i figli sono equiparati al «basto di legno» che gli uomini impongono alle donne per tenerle sottomesse (Fo 1989, 69-70).

¹⁶ οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγαί/ γυναιξὶν οὐδ' οἶόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.

dell'ultimo verso, «non c'è cuore più assetato di sangue» (p. 83), iterato in greco (*Med.* 266, οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μαιφονωτέρα, p. 84), con effetto di *ring-composition* rispetto all'inizio. La violazione dei diritti della donna che scatena la violenza affiorante nell'aggettivo μαιφονωτέρα si riversa nel crudo disvelamento del tradimento nella versione moderna: «Mi ha detto che era stato a letto con lei,/ me lo ha detto mentre stavamo facendo l'amore» (p. 84).

Il discorso di Medea alle donne di Corinto è stato selezionato da Boggio perché permette di delineare l'universalità della condizione femminile e di introdurre le reazioni analoghe dei due personaggi: se la Medea antica denuncia i condizionamenti e i limiti imposti alle donne dalla società maschile, la Medea moderna si ribella alla struttura patriarcale.

3. Uscita a fatica dal personaggio greco («come da un incubo [...] riemerge tremante, stremata», p. 84), la donna moderna torna a raccontare la propria storia. Dopo la nascita dei figli (il numero è imprecisato), ha scelto di non averne altri praticando l'aborto (il numero di volte è imprecisato)¹⁷, in totale divergenza dalla tradizione antica, sia per l'azione in sé, sia per il movente e il momento cronologico (e rimane comunque il dubbio se si tratti di autodeciduzione femminile o piuttosto del desiderio di compiacere Giasone e preservarne la tranquillità).

Immaginando la possibilità di separarsi dal marito, Medea menziona la rivale, e una voce pronuncia due versi dell'epitalmio senecano che esaltano la bellezza della nuova sposa di Giasone, anche in questo caso prima in latino (*Med.* 92-93, *Haec cum foemineo constitit in choro: | unius facies praenitet omnibus...*, p. 85) e poi in italiano («Quando appare questa ragazza in mezzo alle altre/ la sua bellezza supera tutte», p. 85). Boggio ha colto il legame che si instaura nella *Medea* di Seneca tra il canto per le nuove nozze e lo scatenarsi della furia di vendetta: la donna moderna si

¹⁷ Una tematica affine è presente nel finale della tragedia senecana, dove Medea, davanti a Giasone, con estrema ferocia, si propone l'eliminazione di altri figli: *In matre si quod pignus etiamnunc latet, / scrutabor ense viscera et ferro extraham* (1012-1013).

trasforma infatti nel personaggio senecano («*Un peplo romano e un pugnale cadono dall'alto accanto a Medea. Lei afferra il peplo e se ne avvolge ascoltando la voce. Poi afferra il pugnale, contemplandolo stupita*», p. 85) e dalla citazione dell'epitalamio si passa al quarto monologo, quello del rito magico sulla veste per Creusa (*Med.* 740-842).

Dei circa cento versi dell'intervento in Seneca, Boggio traduce la metà: riprende i vv. 740-743 – l'invocazione delle ombre e delle divinità sotterranee perché funestino le nozze di Giasone e Creusa –, e i vv. 750-761 e 768 – la preghiera a Ecate e il ricordo dei successi precedenti di Medea come maga –; dell'elenco dei doni alla dea riproduce i primi due versi, che contengono elementi tipici dei rituali magici (771-772)¹⁸, seleziona alcune parole chiave («*Serpi... sangue... cenere... veleni antichi*»)¹⁹ e traduce i vv. 797-811 – l'offerta del sangue a Ecate –; dell'atto magico finale – la preparazione delle vesti avvelenate da consegnare a Creusa –, riproduce i vv. 817-819 e i vv. 837-840, in cui Medea descrive il fuoco che consumerà la nuova sposa in un rogo di morte²⁰.

Come nel caso del brano euripideo, anche per il passo senecano Boggio usa la lingua antica in apertura e in chiusura, riprendendo in latino i vv. 809-810 (*assuesce, manus, stringere ferrum/ carosque pati posse cruores*, p. 87, che prima erano stati tradotti in italiano, «Questa mia mano deve imparare a stringere una lama,/ deve versare il sangue di chi mi è caro», p. 86) e concludendo con la ripetizione del v. 843, *Peracta vis est omnis.../ ... peracta vis est omnis* (p. 87).

La fascinazione del brano consiste nell'ostentazione esibita di elementi magici (capelli sciolti, piedi nudi, serpenti, *adynata* sulla sovversione dell'ordine naturale), che amplificano in maniera

¹⁸ *Tibi haec cruenta sarta texuntur manu, / novena quae serpens ligat*, che Boggio traduce «Per te divinità lunare/ intreccio con le mie mani/ questi nastri sanguinanti/ che un serpente annoda in nove spire» (p. 86). In realtà la *cruenta... manu* appartiene alla simbologia dello stravolgimento del rituale che dovrebbe essere eseguito con mani pure (NÉMETI 2003, 257).

¹⁹ *serpens*, 772, *cinere*, 777 e *virus*, 778.

²⁰ Non vengono tradotti i versi che contengono l'evocazione dei peccatori infernali (744-749), una parte dei sovvertimenti provocati da Medea (762-767), l'elenco dei doni a Ecate (773-796), l'apparizione della dea (787-797), la supplica finale (812-816), la lista di figure mitologiche che hanno fornito i veleni (820-837) e l'assenso di Ecate (840-842).

potente e sinistra il perturbamento prodotto da Medea. Questa figura demoniaca non corrisponde affatto alla donna moderna, totalmente lontana dalla violenza e priva dei poteri magici del personaggio antico, ma la pianificazione della morte di Creusa fa sì che il discorso si incentri ora sulla rivale.

4. Dopo i versi di Seneca, Medea prende le distanze dal modello antico: non c'è motivo di uccidere l'amante di Giasone, che si trova nelle sue stesse condizioni e che presto vivrà la sua stessa esperienza: «Una povera ragazza imbrogliata come lo sono stata io/ tanto tempo fa [...] Oh come vorrei farle capire/ che sarà vittima anche lei» (p. 87). L'identificazione fra le due donne è presente in molte versioni del Novecento, che talvolta enfatizzano anche la loro complicità²¹. Le parole, dal valore ossimorico, che Medea rivolge direttamente alla rivale («Ora ti cedo con gioia/ questo peso vagheggiato come un premio», p. 88) sembrano una sorta di compendio dell'intera vicenda: se prima il rapporto con Giasone rappresentava «un premio», ora si è trasformato in un «peso» di cui lei si libera «con gioia».

Medea racconta poi il suo incontro con l'amante del marito, una giovane femminista: avendo trovato nelle tasche di Giasone una fotografia di lei, ha deciso di recarsi a una riunione politica per conoscerla senza rivelare la propria identità (p. 89). Pur avendo rievocato subito prima la soluzione senecana, lei non intende farle alcun male: con un altro esito tipico delle riscritture novecentesche²², anche qui viene eliminata la vendetta sulla rivale («Sperai che tu morissi/ per qualche circostanza che non dipendesse da me...», p. 89).

E quando Medea scopre che la rivale, che le racconta del suo

²¹ Ad esempio *Asie* di Henri-René Lenormand (1931), *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro (1950), e anche, più recente rispetto al monologo di Boggio, *Medea. Stimmen* di Christa Wolf (1996).

²² Nelle versioni del Novecento la rivale spesso muore suicida: nell'opera di Alvaro, come pure nel film di Pasolini, Creusa muore gettandosi da una torre nel momento in cui vede la folla inferocita dare l'assalto alla casa della rivale, nel romanzo di Wolf Glauce si uccide buttandosi in un pozzo, non riuscendo a liberarsi dalle sue nevrosi.

rapporto con un uomo sposato, è empatica nei confronti della di lui moglie, cioè di se stessa («La tua ansia per lei era sincera», p. 90), le regala un vestito bianco (pp. 90-91). L'abito avvelenato preparato dalla Medea senecana si trasforma in un semplice dono, che crea un legame fra le due donne, sempre in linea con le soluzioni del Novecento²³. E qui il dono è reciproco, perché la ragazza ricambia con una collana di corallo, ornamento che Medea ha prima descritto come parte integrante dell'abbigliamento femminista (p. 89). Il corallo evoca numerose associazioni: a livello simbolico gli viene attribuito valore apotropaico ed è considerato antidoto ai veleni; nella mitologia il corallo rosso nasce dal sangue sgorgato dalla testa di Medusa a contatto con le alghe marine; nell'iconografia è spesso associato a Medea (di corallo è ad esempio la collana che stringe con la mano destra nel quadro di Frederick Sandys).

Se dunque il testo euripideo era funzionale a mettere in luce le affinità tra il personaggio greco e quello moderno, l'inserito senecano evidenzia la distanza: stabilendo un rapporto con la rivale, Medea sconfessa l'impulso vendicativo dell'archetipo²⁴.

5. I modelli continuano tuttavia a richiamarla verso la soluzione tradizionale: la donna moderna indossa «un'acconciatura seicentesca» e si trasforma nella «*Medea francese*» di Pierre Corneille (p. 91). I versi della tragedia corneliana istituiscono un collegamento diretto con il brano senecano precedente: si tratta infatti del discorso in cui il messaggero Teudas descrive gli effetti della veste avvelenata su Creusa, assalita dalle fiamme, e su Creonte, anch'egli avvolto dal fuoco nel momento in cui cerca di soccorrere la figlia (*Médée* V, 1.1325-1332)²⁵.

²³ In Alvaro (e anche in Wolf) i doni non sono avvelenati.

²⁴ Come evidenzia CAVALLARO 1994, 21: «[...] the gifts that the two women exchange, the dress and the necklace, which traditionally represented betrayal, hatred and death, now become symbols of solidarity and love».

²⁵ Sono stati soppressi i versi iniziali dell'intervento (V, 1.1319-1324), in cui Teudas racconta l'inutile precauzione adottata da Creonte nei confronti della veste avvelenata, cioè la prova su una donna condannata a morte per i suoi delitti, la propagazione delle fiamme e l'assenza di Giasone, intervallati dalle domande di Medea (1333-1345). Nel

Nella tragedia francese, all'annuncio della morte della rivale da parte del messaggero seguono la riflessione di Medea sull'insufficienza della vendetta e l'ulteriore avanzamento nel progetto dell'uccisione dei figli: Boggio riprende il monologo seguente della Medea corneliana, l'ultimo prima dell'infanticidio (*Médée* V, 1.1347-1378), riproducendo i versi in francese (V, 1.1347-1355) e in italiano (1357-1366, 1369-1376) fino quasi alla fine (pp. 91-92)²⁶. L'attenzione torna dunque a un altro intervento di oscillazioni fra necessità della morte dei figli e sentimento materno, che si allinea all'aria di Cherubini ripresa all'inizio:

Io cerco in tutti i modi di aizzare
il mio coraggio contro i figli... eppure
la pietà lo combatte... e si mette al posto suo.
Poi cambio d'improvviso, cedo al furore... adoro
quei progetti che prima mi facevano orrore.
Dall'amore alla collera...
dai sentimenti di una femmina alle tenerezze
di una madre... (Corneille V, 1, 1361-1366, p. 92)²⁷

Quando il personaggio moderno si libera dall'archetipo corneliano, nega – per la seconda volta – la soluzione tradizionale («Né ucciderla, né uccidere i figli.../ Meno di tutti, loro», p. 92) e si impone di scindere la delusione nei confronti di Giasone dall'amore per i bambini («io devo strapparmi dal cuore/ l'amore deluso per il padre,/ e conservare l'amore/ per le creature amate/ non per il sangue», p. 93). Poi però la riflessione sul rapporto di parentela («Parentela di sangue, certo, quella con lui,/ dei miei figli, non solo figli a me», p. 92) innestata dai vv. 1357-1358 di Corneille²⁸ («Ma loro... loro sono innocenti.../ colpevoli di avere come padre

testo di Boggio le parole del messaggero sono naturalmente attribuite a Medea (cfr. CAVALLARO 1994, nota 6, 23).

²⁶ Vengono tagliati pochi versi del monologo, e precisamente: 1346, 1356, 1367-1368, 1377-1378.

²⁷ «Mais quoy! j'ay beau contre eux animer mon audace,/ La pitié le combat, et se met en sa place,/ Puis cedant tout à coup la place à ma fureur,/ J'adore les projets qui me faisoient horreur,/ De l'amour aussitost je tombe à la colere,/ Des sentiments de femme aux tendresses de mere».

²⁸ «Mais ils sont innocens, aussi l'estoit mon frere,/ Ils sont trop criminels d'avoir Jason pour pere».

Giasone», p. 91) la fa approdare alla stessa conclusione della *Medea* francese:

Per questi figli
si ribella la ragione
a usarli come oggetti di vendetta
mentre il cuore odia
l'uomo che li fece con me
e un istinto che non riesco a frenare mi spinge
ad uccidere lui ad uccidere loro (p. 93)

Con Corneille dunque il discorso vira definitivamente sui figli (già menzionati nell'aria iniziale di Cherubini), e si concentra sulla relazione che madre e padre hanno con loro: la *Medea* corneliana sembra trascinare il personaggio moderno verso la soluzione dell'infanticidio.

6. L'intenzione omicida riporta di nuovo alla *Medea* di Cherubini, da cui viene ripreso quasi integralmente il grande monologo di *Medea* nel finale del terzo atto, diviso a metà da una didascalia che descrive il personaggio moderno intento a indossare un abbigliamento settecentesco (p. 93)²⁹.

Anche in questo caso, come per il brano tratto da Corneille, si tratta dell'ultimo intervento monologico di *Medea* nell'opera, quello in cui si arriva al superamento delle esitazioni. Sin dal primo verso l'eroina si avvia alla riconquista di sé: «Io son *Medea*» (p. 93) è l'esclamazione con cui rivendica la propria identità, che ha il suo modello nella celebre dichiarazione senecana (*Medea nunc sum*, 910).

Il fulcro dell'autoconvincimento è il pensiero della parentela con Giasone («Pei figli di Giasone/ potei aver pietà?/ Son figli miei.../ Se sono figli a me, /Padre è Giasone a loro», p. 93), anticipata nelle considerazioni precedenti del personaggio moderno (p. 92), ma il tentativo di fare della prole un'emanazione esclusi-

²⁹ Mancano soltanto gli ultimi versi del monologo («La sposa di Giasone/ da lui appreso avrà/ a non tremar d'alcun delitto!/ No, giammai no,/ non trionfi l'amor»).

vamente paterna fallisce e sfocia nel desiderio di fuga («Or che far? Ah! Vo' fuggir!...», p. 93).

Nell'opera di Cherubini la decisione irrevocabile di uccidere i figli è prodotta da una riflessione ulteriore: Medea si rende conto che Giasone potrebbe voler compiere la sua stessa vendetta («Io lascio i figli miei,/ Il sangue mio diletto,/ In man dell'infame!/ Preceder ei mi può,/ Può ferir pria di me!», p. 93)³⁰, e ciò la spinge all'azione. Il testo di Boggio non contempla affatto tale evenienza, e anzi il Giasone moderno appare ben poco interessato ai figli: il suo tentativo di essere affettuoso nei loro confronti è goffo e inefficace (p. 82) e le sue confidenze all'amante sulla salvaguardia del matrimonio per il loro bene suonano false (p. 96).

Dopo quest'ultima considerazione, la Medea di Cherubini prorompe nell'aria finale: invocando la Furia («Oh fosca Erinni!», p. 94), prende definitivamente la decisione di compiere l'infanticidio. Il punto di arrivo è dunque lo stesso del monologo corneiliano inserito in precedenza (*Médée* V, 1, 1347-1378), con una radicalizzazione ancor più marcata del conflitto e dell'oscillazione continua che segnala l'estrema sofferenza di Medea.

6. Stavolta la donna moderna non fa quasi in tempo a uscire dal personaggio antico (p. 94) che subito si cala in un altro archetipo, quello della *Medea* di Giovanni Battista Niccolini. Viene ripresa integralmente una battuta pronunciata dalla protagonista durante un dialogo con Giasone, in cui sono in scena anche i figli (III, 3):

Al genitor fu caro
Il sorriso dei figli,
solo inteso da noi,
E udir la prima voce
Che le madri consola. Ah! pera il giorno,
Che ignorando i miei fati
A dirti padre ai miseri insegnava. (p. 94)

³⁰ Non è così in Euripide, dove Medea è consapevole del fatto che la vita dei bambini, complici dell'assassinio della principessa, è minacciata dai Corinzi. È in Corneille che Giasone afferma di voler uccidere i figli per vendicare l'amata Creusa, ma viene anticipato da Medea (V, 4). Cfr. PADUANO 2008, 31.

Medea tenta di persuadere Giasone a non abbandonarla facendo leva sul sentimento paterno. E la Medea moderna, dopo aver commentato brevemente le parole dell'eroina di Niccolini, evidenzia il diverso peso che i genitori assumono nel rapporto con i figli («Sì, questi erano i versi.../ E il padre, sempre al centro/ di ogni sentimento.../ La madre a lato/ ad osservare/ e a soffrire tacendo...», p. 94) e continua a recitare i versi:

... Ah! su quel cor voi l'innocente capo
Posaste allor che il sonno
Vi chiuse i lumi ... O figli quel sonno
Più non avrete!... Nella mesta casa
Non più lieto tumulto!... ah! niuno al padre,
Dolce gara una volta, or corre intorno,
E chiede i primi amplessi al suo ritorno.
Perfido, in te non veggo
Un segno di dolor, né di pietade
Dal labbro immoto una parola intesi... (pp. 94-95)

All'affetto dei bambini per il padre fa riscontro in Giasone l'assenza di sentimenti. Pur tentando di sbarazzarsi dell'abbigliamento antico (p. 95), la Medea moderna continua a venir sospinta in direzione dell'odio («No./ Non è il ricordo tenero di lui./ Non è il ricordo dei figli/ la dolcezza di una vita in comune.../ Semmai è l'odio... ecco... ecco... Così...», p. 95), e inizia a recitare il monologo che apre il quarto atto della tragedia di Niccolini (15 versi su un totale di 22):

... La mia crudele angoscia
Sdegna conforti, e compagnia non vuole ...
Scorrete inulte e sole,
Lacrime di Medea ... Che! Piango!... è certa
Or la nostra sciagura, e non rimane
Che la vendetta all'odio mio tranquillo ...
Osa; quel cor ferisci
Che mover non potesti ... Oh vil, tu tremi!
Oh! l'ami ancora? ... Ah no! svenarmi io deggio
Pria l'adultera infame; a lui mostrarsi
Del sangue suo fumante ... e poi ... L'iniquo
Spirar non la vedria ... Vo' che ne miri
(Piangerai su Creusa!) i moti estremi,

Che sia l'ultimo addio per quell'infido
Fra mille angosce un disperato grido... (p. 95)³¹

È di nuovo un intervento in cui Medea pianifica la vendetta su Creusa (come nel monologo tratto da Seneca), con l'aggravante del desiderio che Giasone assista alla morte dell'amata (come effettivamente accade nella tragedia di Corneille, con cui Niccolini è senz'altro indebitato).

In questo caso, risulta particolarmente difficile per il personaggio di Boggio abbandonare l'archetipo, tanto è vero che i passi tratti dalla tragedia di Niccolini (III, 3 e IV, 1) sono intervallati dai commenti della Medea moderna (p. 94). La prima battuta ripresa dall'ipotesto le fa comprendere la differente modalità in cui padre e madre vivono il rapporto con i figli: l'amore paterno di Giasone, nel testo antico come in quello moderno, è puramente strumentale. Il monologo seguente costringe la donna moderna a fare un passo indietro, riportandola all'odio e alla vendetta contro la rivale.

7. Alla fine Medea riesce a liberarsi dal personaggio antico e per la terza volta nega l'operabilità della vendetta sull'amante, su Giasone e sui figli:

Non sarebbe tragico. Soltanto
meschino, lo non potrei, no, non potrei
uccidere qualcuno, per vendetta.
Nè lei, né lui, né i figli... (p. 95)

La Medea di oggi vorrebbe capire il percorso che conduce all'esaurimento dell'amore: in un lungo intervento ricorda di nuovo il passato, dalla felicità dell'intimità affettiva alla comprensione dell'illusione, dall'odio di Giasone nei suoi confronti al tradimento, e contesta l'idea che il rapporto matrimoniale vada

³¹ Vengono eliminati gli ultimi sette versi del monologo: «Svegliati, o neghittosa... alfin richiama/ Tutti dal cor profondo i violenti/ Spiriti antichi e della pena il nodo/ Lo studio sia del tuo dolore... Oh sorte!/ Sì, rimangon di morte ignoti aspetti,/ Tormenti arcani, e non provati ancora.../ Vi son delitti che il mio braccio ignora» (IV, 1).

preservato per il bene dei figli, sostenendo che il vero motivo per cui Giasone resta con lei sia la sessualità (p. 96).

L'accenno al legame erotico fa sì che, mediante «*un succinto costume che sa di beluino e di zingaresco*» (p. 97), venga evocata la *Medea* di Jean Anouilh: dal dialogo iniziale con la nutrice viene ripresa una battuta in cui Medea, venuta a conoscenza delle nuove nozze di Giasone, ricorda il passato, prima in francese («*Je ne l'entends plus. J'écoute ma haine .../ O douceur! O force perdue! ... Qu'avait-il fait / de moi avec ses grandes mains chaudes?*», p. 97) e poi in italiano fino alla fine dell'intervento, e, dopo la didascalia, la battuta successiva, sempre di Medea (p. 97).

La *Medea* francese prende le distanze dal passato in cui era sottomessa a Giasone, con la ripresa del sintagma senecano riprodotto anche nell'opera di Cherubini («Sono io, sono Medea!», p. 97)³². Dal rifiuto della soggezione alla pulsione erotica si genera il desiderio di libertà, che questa Medea concepisce nei termini di un'appropriazione dell'identità maschile («Non sarebbe stato bello il ragazzo Medeo?») ³³ e di un conflitto alla pari («Un coltello ciascuno, nella mano, sì! e il più forte uccide l'altro e se ne va, libero», p. 97)³⁴.

Nel testo di Boggio si verifica uno spostamento di prospettiva: se la *Medea* di Anouilh confessa di essere stata succube del desiderio sessuale, che rievoca con grande crudezza (*Médée*, p. 363), quella di Boggio ammette di aver creato le condizioni per rendere Giasone dipendente dal rapporto amoroso («Gli avevo fatto un comodo nido intorno, la mia voce era dolce e lui solo quella sentiva, le mie mani morbide, e lui ne aveva solo carezze [...] ... tu mi dicevi 'Se noi litigheremo nella vita, anche quando saremo separati, non smetteremo di fare l'amore io e te',» p. 96).

Boggio traduce infine un lungo intervento di Giasone nel dialogo con Medea, diviso in due parti dalla didascalia: si sente la voce di un uomo (il nome di Giasone non viene menzionato), una voce «*riflessiva e dolorosa*» (p. 98), che si rivolge a Medea ricono-

³² «c'est moi. C'est Médée!», p. 362.

³³ «N'aurait-il pas été beau le garçon Médée?», p. 363.

³⁴ «Un couteau, chacun dans la sienne – ouï! – et le plus fort tue l'autre et s'en va délivré», p. 363.

scendo il proprio atteggiamento filiale e l'assolutizzazione del rapporto:

Mi sono perduto in te come un ragazzino
nella donna che l'ha messo al mondo
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 e il pane di tutti i giorni. (p. 98)³⁵

Dopo la didascalia, le parole pronunciate da Giasone in Anouilh sono attribuite da Boggio a Medea, con un rovesciamento: mentre nell'opera francese è l'uomo che non accetta più la vita precedente ed è cambiato, qui è la donna a sottrarsi al rapporto del passato («finché io non ho reagito», p. 99).

La scena del confronto fra i due sposi viene dunque ripresa perché presenta problematiche (la fine dell'erotismo e la stanchezza del rapporto che degenera in abitudine) che risultano pienamente condivisibili, tanto che, dopo che per tutto il monologo la donna moderna si è sforzata di uscire dal modello antico, i due personaggi possono ora convergere («*La Medea del ricordo poco per volta si è fusa nell'immagine attuale di questa Medea da psicoanalisi*»).

Alla fine Medea riemerge definitivamente dal passato: mentre Giasone ha preferito continuare a vivere l'illusione dell'amore con un'altra donna, lei ha conquistato la libertà. Per la quarta volta, la donna moderna nega la soluzione tradizionale della vendetta: «che noiosa riproduzione di tutti gli errori del mondo...» (p. 99).

8. Resta ancora da affrontare l'infanticidio:

Ah! I figli! Qualcuno crede che dovrei
forse ucciderli?
Eh! già, la vendetta di Medea,
l'odio per tutto quanto le ricorda

³⁵ «Je me suis perdu en toi comme un petit garçon dans la femme qui l'a mis au monde. Tu as été longtemps ma patrie, ma lumière, tu as été l'air que je respirais, l'eau qu'il fallait boire pour vivre et le pain de tous les jours» (p. 385).

il passato amore con Giasone...
 il rifiuto a riprodurre la specie...
 una ribellione alla natura, all'umano e al divino... (pp. 99-100)

La Medea di Boggio ripercorre le motivazioni della vendetta e i risultati dell'azione dell'eroina nella versione tradizionale: l'odio, la memoria del passato, l'infanticidio come atto innaturale per eccellenza e sottrazione alle categorie umane e divine. Ma qui la motivazione che frenava momentaneamente la Medea greca (*Med.* 1046-1047, τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς/λυποῦσαν αὐτήν δις τόσα κτᾶσθαι κακά;) ³⁶ diventa definitiva («Ecco, uccidendoli farei questo:/ una ferita in me stessa. Morirei un poco anch'io», p. 100). La conclusione è dunque «non è il caso che muoiano» (p. 100), e il finale si allontana da quello tradizionale:

Addio ricordi ingombranti.
 Il mito me lo porto dentro.
 Non è facile.
 Ma chissà.
 Quello che vale è continuare ad amare. (p. 100)

L'opera termina, in *ring-composition*, con il canto della Medea di Cherubini da cui era cominciato («Del fiero duol che il cor mi frange», p. 100).

9. Affrontare il mito di Medea alla fine del Novecento comporta necessariamente fare i conti con una tradizione anteriore solida e cristallizzata: Boggio ha scelto di confrontarsi con i modelli inglobandoli nella sua opera e dichiarandoli nelle didascalie, producendo un caso particolare di intertestualità che implica non solo la presenza all'interno del testo dei molteplici ipotesti che l'hanno preceduto, ma anche un confronto continuo sia fra gli ipotesti che fra essi e il testo. Anche la sonorità della musica e il fascino delle lingue antiche o straniere contribuiscono a marcare

³⁶ «Perché punire il padre facendo del male a loro e procurandone a me due volte tanto?».

la differenza fra la donna moderna e le Medee precedenti.

A parte l'aria di Cherubini che incornicia l'opera, gli archetipi costruiscono un percorso che scandisce cronologicamente le tappe dall'antico al moderno. In generale l'autrice predilige i momenti monologici (da Euripide, Cherubini, Seneca, Corneille e Niccolini) e solo raramente inserisce brani che provengono da scambi dialogici (da Corneille una battuta del dialogo fra Medea e il messaggero, da Niccolini una battuta di Medea a Giasone, da Anouilh un intervento dal dialogo fra Medea e la nutrice e uno da quello fra Medea e Giasone). Medea è quasi l'unico personaggio, tranne che per l'intervento di Giasone tratto da Anouilh, che parzialmente subisce un fenomeno di riattribuzione perché spostato su Medea³⁷.

Gli ipotesti rimandano l'uno all'altro evidenziando legami interni. Boggio ha ripreso i dubbi, i tormenti e i dilemmi psicologici di Medea: al dibattito interiore sull'uccisione dei figli nel secondo e nel terzo monologo di Cherubini si collegano le oscillazioni presenti nel monologo corneliano; al brano senecano sul rito dell'avvelenamento della veste e alla pianificazione della vendetta sulla rivale in Niccolini corrisponde il récit del messaggero corneliano sugli esiti dell'azione di Medea; la consapevolezza da parte della donna delle potenzialità insite nel nome stabilisce un filo tra i brani tratti da Cherubini e da Anouilh.

Il senso dell'operazione è chiaramente quello di un omaggio alla tradizione: per quanto la Medea moderna possa arrivare a concepire una soluzione da cui vengono eliminati vendetta contro la rivale e infanticidio e dunque a liberarsi del mito, le personificazioni precedenti restano comunque imprescindibili e indelebilmente impresse nella memoria.

ABSTRACT

The main character of Maricla Boggio's *Medea* is a modern Medea which, in a fictitious dialogue with a psychoanalyst, decides not to

³⁷ Anche l'intervento del messaggero corneliano viene qui attribuito a lei.

kill her rival nor her children. This solution, totally different from the traditional one, is reached at the end of a long process in which Medea goes through and confronts with the whole antecedent tradition: Boggio's text includes the voices of previous Medeas by quoting and translating many passages from Euripides, Seneca, Corneille, Cherubini, Niccolini and Anouilh. This essay examines how the intertexts connect and interact with each other, fully contributing to the modern perspective.

KEYWORDS

Medea - Euripide - Seneca - Corneille - Cherubini - Niccolini - Anouilh - Maricla Boggio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALVARO C., *Lunga notte di Medea*, Milano 1966.
- ANOUILH J., *Médée*, in Id., *Nouvelles pièces noires*, Paris 1958, 351-399.
- BOGGIO M., *Medea di Maricla Boggio*, «Ridotto» 1-2, 1981, 80-100.
- CAVALLARO D., *A New Role Model for the Betrayed Woman: 'Medea' by Maricla Boggio*, «Text & Presentation. Journal of the Comparative Drama Conference», 15, 1994, 19-23.
- CAVALLARO D., *Fragments of myth: Maricla Boggio's 'Greek tragedies'*, «Spunti e Ricerche» 25, 2010a, 102-115.
- CAVALLARO D., *Giving Birth to a New Woman: Italian Women Playwrights' Revisions of Medea*, in H. Bartel, A. Simon (eds.), *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, London 2010b, 195-208.
- CHERUBINI L., *Medea. Tragedia in tre atti. Parole di Francesco Benedetto Hofmann. Musica di L.M. Cherubini. Prima versione italiana di Carlo Zangarini*, Milano 1909.
- CORNEILLE P., *Médée* in R. Lebègue, A. Stegmann (éd.), *Corneille. Oeuvres complètes*, Paris 1963.
- FO D., *La Medea* in Id., *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, Torino 1989, 67-75.
- LENORMAND H.R., *Asie*, in Id., *Théâtre complet*, Paris 1938, vol. 9.
- NÉMETI A., *Lucio Anneo Seneca. Medea*, introduzione, traduzione e commento di A. Némethi, Pisa 2003.

NICCOLINI G.B., *Medea. Dramma tragico*, Firenze 1825.

PADUANO G., *Medea, l'amore assassino* in *Medea, tragedia in tre atti. Musica di Luigi Cherubini, libretto di François-Benoît Hoffmann, versione italiana di Carlo Zangarini*, Torino 2008, 21-32.

PASOLINI P.P., *Visioni della Medea di Pier Paolo Pasolini*, in Id., *Il Vangelo secondo Matteo. Edipo re. Medea*, Milano 2002³, 477-560.

WOLF C., *Medea. Stimmen*, München 1999.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19 I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di luglio 2018

