

JOURNAL FOR TRANSCULTURAL PRESENCES &  
DIACHRONIC IDENTITIES FROM ANTIQUITY TO DATE

# thersites

21/2026



[www.thersites-journal.de](http://www.thersites-journal.de)

## **Imprint**

### **Universitätsverlag Potsdam 2026**

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de> | <https://ror.org/01femje42>

Email: [verlag@uni-potsdam.de](mailto:verlag@uni-potsdam.de)

<https://www.thersites-journal.de/>

### **Editors**

Apl. Prof. Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)

PD Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)

Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Prof. Dr. Katharina Wesselmann (Universität Potsdam)

**ISSN 2364-7612**

### **Contact**

#### **Principal Contact**

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)

Email: [thersitesjournal@uni-potsdam.de](mailto:thersitesjournal@uni-potsdam.de)

#### **Support Contact**

PD Dr. Christian Rollinger

Email: [thersitesjournal@uni-potsdam.de](mailto:thersitesjournal@uni-potsdam.de)

### **Layout and Typesetting**

text plus form, Dresden

### **Cover pictures:**

Left: Hadrian's Wall, quisnovus (flickr.com). CC-BY 2.0

Right: Interior of Teatro Olimpico (Vicenza) scena, Didier Descouens (wikipedia.org). CC-BY-SA 4.0

### **Published online at:**

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol21>

The copyright remains with the authors. Copyright year 2026.

This work is licensed under a Creative Commons License:

Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

This does not apply to quoted content from other authors.

To view a copy of this license visit

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

MARIA FRANCESCA MORTELLARO

(University of Bologna, Italy)

## *Medea fra mito e cronaca: la tragedia popolare di Francesco Mastriani*

**Abstract** Thanks to the complex temper and personality of its main character, the *Medea* of Euripides has generated an impressive amount of rewritings. This article aims to analyze the *Fortleben* of Medea-myth focusing on Francesco Mastriani's *La Medea di Porta Medina*. The Italian author transfers the euripidean drama to a popular context, re-interpretating Medea as Coletta Esposito, a woman of the people who, betrayed and marginalized, acts with determination and clarity. The comparison between Euripides' drama and Mastriani's novel shows continuity and differences in the representation of inner laceration and moral responsibility, highlighting how ancient myth can be reborn in modern and realistic prose and maintaining the tension between emotion and rationality. This new representation of Medea offers new keys to understanding the euripidean character as a figure of otherness and resistance.

**Keywords** Medea, Francesco Mastriani, Euripides, Classical Reception, Greek Theatre

## INTRODUZIONE\*

Nel repertorio delle tragedie greche pervenute, la *Medea* di Euripide è fra quelle che più hanno catturato l'interesse di studiosi, autori e artisti di ogni epoca e cultura<sup>1</sup>. Nonostante la sua storia letteraria relativamente recente rispetto ad altri miti tragici<sup>2</sup>, infatti, il racconto proposto da Euripide ha affascinato un elevato numero di autori, che nelle proprie opere hanno descritto una donna dal carattere forte – talora anche accentuandone il *furor* vendicativo, come nella tragedia di Seneca (cf. *infra* p. 14) – approfondendo di volta in volta uno o più aspetti presenti nel modello greco. Così, ne è derivata una molteplicità di riscritture che hanno isolato e valorizzato singoli aspetti del mito: la donna gelosa, la vittima, la straniera, la strega. Raramente tali riscritture restituiscono la complessità della *Medea* euripidea, in cui convergono elementi profondamente diversi gli uni dagli altri: nella tragedia, infatti, l'eroina è allo stesso tempo una figlia, una sorella, una madre, una moglie ferita e una donna orgogliosa. È forse proprio questa stratificazione a costituire uno dei nuclei più fecondi della fortuna della tragedia di Euripide.

Muovendo da tali considerazioni, il presente contributo intende proporre una lettura di una riscrittura ottocentesca meno nota, *La Medea di Porta Medina* di Francesco Mastriani, dopo aver brevemente illustrato, senza pretese di completezza, la fortuna di *Medea* nella letteratura italiana contemporanea, con un *focus* sulle opere ritenute più significative.

---

\* Desidero ringraziare i Professori dell'Università di Bologna, G. Alvoni e R. Tosi per le loro utili osservazioni; in particolare il Prof. C. Neri per i suggerimenti e il costante supporto nel corso della ricerca. Ringrazio inoltre i referee anonimi della rivista «Thersites» per i loro preziosi commenti.

1 Per un esame della fortuna del mito di *Medea*, cfr. in part. Mimoso-Ruiz (1980) e (1992) 769–779; Ieranò (2000) 178; Rubino & Degregori (2000).

2 La tragedia, infatti, è stata rappresentata nel 431 a.C. (cfr. arg. I Eur. Med.) e, al di là di qualche riferimento sparso nella letteratura precedente a Euripide (Od. 10,135–137, 11,256–257, XII 66–72, Eumel. fr. 1–10 Bern., Naup. fr. 1–12 Bern., Hes. theog. 956–992–1002, Pind. P. 4,213–219.), le fonti del mito sono poche: soprattutto, in nessuna di esse *Medea* sembra avere un ruolo così rilevante.

## IL FORTLEBEN DI MEDEA

Uno dei nodi interpretativi più fecondo è relativo al figlicidio che Medea commette: se l'eroina l'abbia commesso per mera gelosia o, più probabilmente, perché Giasone ha infranto i sacri giuramenti della ξενία infangando la sua τιμή (cfr. in part. vv. 160–163, 207–209), è infatti una questione essenziale. E l'ambiguità di un gesto tanto estremo ha fatto sì che il dramma, nonostante il suo iniziale insuccesso alle Grandi Dionisie del 431 a.C.<sup>3</sup>, potesse ispirare numerose riscritture. Infatti, i numerosi autori che nel corso del tempo si sono ispirati all'opera euripidea hanno di volta in volta offerto una motivazione diversa del figlicidio<sup>4</sup>, proponendo un'interpretazione e una caratterizzazione dell'eroina sempre diverse: dalla megera crudele e assetata di sangue della tragedia senecana (cfr. in part. vv. 40–43 e 51–55) alla Medea più «umana» e «vittima» di autori più moderni e recenti.

Se, infatti, si esaminano alcune fra le opere moderne più significative<sup>5</sup>, un aspetto che tutte condividono è la tendenza a giustificare in qualche modo, o comunque a capire nel profondo, le ragioni della protagonista, spostando il *focus* sul dramma interiore che ella vive a causa dell'estraneità rispetto al mondo greco che la circonda. Come ha mostrato la critica più recente<sup>6</sup>, tale tendenza si declina secondo alcuni filoni ricorrenti nella ricezione moderna del mito: da un lato la lettura storico-politica e ideologica, che interpreta Medea come figura dell'alterità perseguitata e del capro espiatorio<sup>7</sup>, dall'altro la trasposizione

---

3 Sull'esito dell'agone del 431 a.C., cfr. arg. I Eur. Med. Dalla stessa fonte si conoscono anche i titoli delle altre tragedie, *Ditti* (fr. 330b–348 K.) e *Filottete* (fr. 787–801 K.), e del dramma satiresco *I mietitori*, che non si è conservato (cfr. Kannicht 2004, 425).

4 Talvolta, come nel caso di Christa Wolf (cfr. *infra* n. 7), Medea viene addirittura assolta e a uccidere i bambini sono i Corinzi, come, tra l'altro, sembra accadere nella versione originale del mito (cfr. Eumel. fr. 1–10 Bern., *Naup.* fr. 1–12 Bern., Paus. 2,3,11).

5 Fra le altre, vale la pena di ricordare la tragedia *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro, del 1949; il film *Medea* di Pier Paolo Pasolini, del 1969; il romanzo *Medea. Stimmen* di Christa Wolf (1996, ed. it. 1999). Per un elenco più dettagliato delle opere che si sono ispirate alla tragedia di Euripide, cfr. più di recente Pucci (2017) 89–267; Martina (2018) I 335–346.

6 Cfr. in part. Ieranò (2000) 178: «C'è una ricca messe di Medee novecentesche sovente arruolate al servizio di un programma "ideologico-politico"». Cfr. anche Fusillo (2010).

7 In questo senso, il romanzo di Christa Wolf (1999) è di notevole interesse: l'autrice va infatti ben oltre il semplice binomio oppositivo greco-barbarie, presente *in nuce* già nel modello euripideo, rifacendosi a tutta la documentazione disponibile, anche a quella precedente la tra-

cinematografica e performativa, che insiste sul contrasto fra mondo mitico e razionalità moderna<sup>8</sup>. Limitando il campo d'indagine alla produzione italiana del Novecento, particolarmente significative sono la tragedia *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro (1949) e il film *Medea* di Pier Paolo Pasolini (1969).

Per quanto riguarda l'opera di Alvaro, particolarmente rilevante è la lettura del mito che l'autore offre scrivendo della sua tragedia e dell'attrice e regista Tatiana Pavlova (*La lunga notte di Medea*, ed. Milano 1966, 166): «Medea mi è apparsa un'antenata di tante donne che hanno subito una persecuzione razziale, e di tante che, respinte dalla loro patria, vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento e i campi di profughi. Secondo me ella uccide i figli per non esporli alla tragedia del vagabondaggio, della persecuzione, della fame: estingue il seme di una maledizione sociale e di razza, li uccide in qualche modo per salvarli, in uno slancio disperato di amore materno». L'autore, così, assolve Medea, motivando il suo atto non con la furia vendicativa, legata alla gelosia e al *furor* amoroso, ma con il razzismo dei Corinzi, a cui per tanto tempo aveva vanamente tentato di conformarsi<sup>9</sup>. Chiaramente, dietro

---

gedia di Euripide (cfr. Eumel. fr. 1–10 Bern., *Naup.* fr. 1–12 Bern.), e descrivendo una Medea insolita, travagliata dall'amore ma soprattutto dal «razzismo» di cui è vittima, e depositaria di un sapere ancestrale e onnicomprensivo. Lo scopo che la scrittrice si è proposta è stato quello di attribuire a Medea non il ruolo di maga assassina, ma quello di capro espiatorio, che sempre le donne sembrano aver avuto nella storia della cultura e della letteratura occidentali (cfr. in part. Chiarloni 1999, 238). Sul romanzo di Christa Wolf, cfr. in part. Rubino (2000) 87–88, 105–118.

**8** Un'analisi dettagliata delle trasposizioni cinematografiche attualizzanti della *Medea* è offerta da Danese (2008) 53–54 e Fusillo (2010). Alcuni fra i titoli che meritano attenzione, oltre al film di Pasolini del 1969, sono *A Dream of Passion* (Jules Dassin, USA 1978), *Der Schlaf der Vernunft* (Ula Stöckl, Germania 1984), *Así es la vida* (Arturo Ripstein, Messico 2001) – a cui Danese (2008, 61–65) dedica un'approfondita analisi – e, più di recente, la miniserie TV *Medea* (Theo van Gogh, Olanda 2005, postuma).

**9** È importante notare come l'autore metta in rilievo sin da subito la volontà di Medea di grecizzarsi. Nel primo tempo, in particolare, le due schiave Layalé e Perseide spiegano alla loro padrona che diverrà una vera greca perché le donne greche *stanno a casa. Gli uomini vanno dalle loro amanti. La gioia è delle amanti. I guai e i dolori sono delle mogli* (Alvaro 1966, 13). Ma, d'altronde, lo stesso tentativo e desiderio era già espresso dalla protagonista nel primo monologo della tragedia euripidea, al v. 222  $\chi\rho\eta\ \delta\epsilon\ \xi\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \kappa\acute{\alpha}\rho\tau\alpha\ \pi\rho\omicron\sigma\chi\omega\rho\epsilon\acute{\iota}\nu\ \pi\acute{o}\lambda\epsilon\iota$ , «è necessario che uno straniero si uniformi bene alla città». Mastronarde (2002, 207) nota in questo verso l'uso del verbo  $\pi\rho\omicron\sigma\chi\omega\rho\epsilon\acute{\iota}\nu$ , «prendere la parte di qualcuno» in una disputa, «conformarsi», «seguire» un'opinione comune. Le traduzioni dei testi antichi sono mie.

a questa caratterizzazione del personaggio c'è la recentissima esperienza della Seconda Guerra Mondiale, della persecuzione e dello sterminio degli Ebrei, dei Sinti, dei Rom e di altre minoranze<sup>10</sup>.

Anche il film di Pasolini si colloca nel solco della tradizione che valorizza l'aspetto dell'alterità di Medea<sup>11</sup>. Nella pellicola il regista enfatizza la diversità della protagonista servendosi anche dei costumi scenici e di sonorità etniche e ancestrali che accompagnano i momenti di «irrazionalismo» che caratterizzano il mondo atavico e mitico di cui Medea è emblema, in opposizione al razionalismo moderno di cui è portavoce Giasone<sup>12</sup>: evidente è qui il contrasto fra il mondo barbarico della Colchide, dove si compiono sacrifici umani come rito di fertilità, e il mondo greco di Corinto, ambientato in uno dei capolavori del razionalismo rinascimentale, il Campo dei Miracoli di Pisa. Questa rappresentazione è, d'altronde, perfettamente coerente con tutta la produzione pasoliniana, caratterizzata da una forte dicotomia fra un mondo mitico e atavico – identificato, ad esempio, nelle prime poesie in dialetto friulano e nel rapporto col mito greco – e un mondo ormai fuori da quell'aura sacra e primigenia, «contaminato» dal neo-

---

**10** Per un approfondimento su questo tema, cfr. in part. Fornaro (1997) 118. È questo, ad esempio, il caso dell'opera di José Bergamín (1895–1983), *Medea la Encantadora* del 1956 (cfr. in part. Citti & Neri 2001, 103–106, 108–109). Qui Giasone assume le vesti del *conquistador* spagnolo crudele e insensibile, mentre Medea è l'indigena sottomessa. Per un'analisi più approfondita nella tragedia, cfr. in part. Neri (2002). Come ha osservato Fusillo (2010), il filone «colonialista» torna in un più recente film, *Médée miracle* di Tonino De Bernardi (2008).

**11** La letteratura critica disponibile sulla *Medea* pasoliniana e sul suo rapporto con il modello greco di Euripide è estremamente ricca: cfr. in part. Fusillo (1996 e 2010); Fabbro (2004); Carlà-Uhink (2008) 89–115; Danese (2008) 45–48. Per la particolare affinità che lo lega alla pellicola di Pasolini, vale la pena di ricordare *Medea*, film per la TV realizzato da Lars von Trier nel 1988 a partire da una sceneggiatura di Dreyer, il quale aveva anche pensato a Maria Callas per il ruolo di Medea. Cfr. in part. Rubino (2000) 14–51; Fusillo (2010).

**12** Sull'uso e sul significato della musica nella produzione cinematografica di Pasolini (e specificamente sul film *Medea*), cfr. in part. Calabretto (2004) 135–165. Un ruolo simile è ricoperto dalle inquadrature della macchina da presa, come hanno osservato Liebrand (2009, 200–213) e Zimmermann (2009, 199): spazi aperti e ovali corrispondono al mondo incontaminato del mito, spazi chiusi e geometrici a quello razionalista e capitalista. Sulla contrapposizione fra mondo mitico irrazionale e mondo moderno razionale nella pellicola di Pasolini, cfr. in part. Rubino (2004) 101; Zimmermann (2009) 198.

capitalismo<sup>13</sup>: due mondi fra cui, secondo Pasolini stesso, non è possibile nessuna «sintesi hegeliana»<sup>14</sup>.

## FRANCESCO MASTRIANI E *LA MEDEA DI PORTA MEDINA*

Nell'ambito degli studi sulla ricezione moderna del mito di Medea in Italia, particolare attenzione merita il romanzo *La Medea di Porta Medina* di Francesco Mastriani (1819–1891), pubblicato postumo nel 1915. Vissuto in piena epoca risorgimentale, Mastriani fu autore di ben centosette romanzi d'appendice, tutti ambientati nell'area della Campania e di Napoli, e ascrivibili al movimento del Naturalismo Verista, diffuso alla fine del XIX secolo: nei suoi romanzi, infatti, egli dà voce a una società popolare segnata da contraddizioni sociali e morali. Il romanzo *La Medea di Porta Medina*, che si colloca nell'ultimo decennio della sua produzione, si inserisce pienamente in questo contesto, ma con un elemento di radicale novità: come ha infatti notato Pagliano (1993, 88), l'autore napoletano fa un innovativo uso del mito, che diventa un richiamo archetipico e classico per la storia di Coletta Esposito. Il romanzo merita attenzione nel campo degli studi della ricezione del mito di Medea perché si tratta della prima vera riscrittura moderna del mito redatta in prosa, di contro un repertorio di tragedie e rappresentazioni teatrali e melodrammatiche (soprattutto della fine del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento), e perché sembra che il testo di Mastriani si ispiri a un fatto di cronaca realmente accaduto nella Napoli della fine del Settecento<sup>15</sup>.

13 A tal proposito sono interessanti le osservazioni di Fusillo (1996) 6–8, 157–160. Lo studioso osserva infatti che l'opposizione tra i due mondi è sottolineata sin dall'inizio del film, quando le immagini dell'educazione di Giasone da parte del centauro Chirone (Pasolini 1970, sc. 5–11, pp. 28–30) si sovrappongono a quelle del sacrificio umano officiato da Medea nella Colchide (Pasolini 1970, sc. 12, 14, 16–21, pp. 31–34). Sul tema, cfr. anche Ieranò (2000) 183–188; Carlà-Uhink (2008) 94, 100, 105.

14 Cfr. in part. Fusillo (1996) 137.

15 Sul rapporto con l'episodio di cronaca, cfr. in part. Pagliano (1993) 88; Pucci (2017) 158. In anni più recenti altri autori teatrali contemporanei hanno utilizzato fatti di cronaca per riscrivere il mito euripideo. In particolare, si ricordano gli spettacoli del regista e attore italiano Mimmo Borrelli, *La madre: <i figlie so> piezze 'i sfascimma* (2010) e *Malacrescita* (2011); e lo spettacolo NTGent dello svizzero Milo Rau, *Medea Kinderen*, che ha debuttato alla Biennale di Venezia nel 2024.

Proprio dal richiamo alla cronaca del tempo prende le mosse la narrazione, che si snoda per trenta capitoli, caratterizzati da una *climax* ascendente che tiene il lettore col fiato sospeso fino alla fine, se possibile ancora più tragica e impattante del modello euripideo. Nel primo capitolo si fa riferimento all'esposizione di sei teste di giustiziati, tre uomini e tre donne. Fra loro c'è Coletta, resasi colpevole di un terribile delitto. In ironica struttura circolare, l'ultimo capitolo ricorda le sante messe celebrate per riscattare le anime dei sei colpevoli, poco tempo prima esiliati e aborriti dalla stessa comunità che ora offre elemosine per la salvezza delle loro anime nell'aldilà. La storia di Coletta – sin da subito descritta come una bambina e ragazza dal carattere difficile e «cattivo»<sup>16</sup> – inizia il giorno della festa dell'Annunziata del 1792, quando l'Orfanotrofio dell'Annunziata apre le proprie porte per lasciare che le ragazze scelte in sposa escano. Fra loro c'è la protagonista, inizialmente promessa a un uomo anziano e malato, a cui si ribella. Nella fuga dallo sposo, importanti sono gli incontri con un'anziana donna – che poi si scoprirà essere la madre che l'aveva abbandonata alla ruota – e Cipriano. Con quest'ultimo, la Medea napoletana inizia una relazione: i due convivono – quasi un'empietà per la società del tempo – e hanno persino una figlia, senza che la loro unione venga regolarizzata dal matrimonio. Coletta non sembra preoccuparsi di quello che la gente mormora su di lei, ma è felice di vivere quell'unione clandestina con Cipriano e tutto sembra andare per il meglio, come in un idillio. Almeno finché non si insinua in lei terribile il seme della gelosia. Il compagno, infatti, nel frattempo incontra Teresina, che si può accostare all'anonimo personaggio di Glauce/Creusa del mito<sup>17</sup>, e progetta di sposarla, alle spalle di Coletta, facendole credere di essere alle prese con l'organizzazione del loro matrimonio. Nel cap. 27 (pp. 247–261), intitolato *Il tradimento*, la protagonista scopre finalmente le trame del compagno, che fino a quel momento l'aveva raggirata. Nell'attesa dell'annullamento del precedente matrimonio con Nunzio

---

16 A tal proposito, è rilevante l'episodio, narrato nel cap. 2 *La scelta d'una sposa*, del giorno della festa dell'Annunziata, quando Coletta viene scelta dal vecchio Nunzio Pagliarella. L'autore descrive la reazione di forte opposizione della protagonista all'invito dell'uomo a raccogliere il fazzoletto appositamente fatto cadere a terra, Coletta *avvampò in viso, ma per vergogna e dispetto [...] e lasciò cadere il fazzoletto senza raccoglierlo* (Mastriani 1988, 28). Può essere utile inoltre ricordare alcuni aggettivi utilizzati nelle prime pagine del romanzo: *riottosa* (p. 31), *invasata* (p. 39), *indemoniata* (p. 40) o ancora *demonio* (p. 45).

17 Il nome della figlia di Creonte non è mai menzionato nel dramma euripideo. Nelle opere successive, invece, si trovano alternati i nomi di Glauce e Creusa fin dall'antichità, cf. Sen. Med. 465; Hyg. fab. 25; Paus. 2,3,6.

Pagliarella<sup>18</sup>, Coletta avverte una strana malinconia e un'insolita tristezza: Cipriano non fa arrivare da lei la cassa con la propria biancheria e torna spesso molto tardi la sera, ma ella, *quantunque avesse il cuore assai scuro per questi indugi al compimento dei suoi voti, vivea sicura in su la fedeltà del suo fidanzato; e, felice nell'amore che questi le simulava, aspettava con rassegnazione il giorno che dovea colmare tutt'i suoi desiderii* (Mastriani 1988, 249). Eppure, i suoi presentimenti vengono alla fine confermati dalla confidenza che le fa una vicina, che afferma, infatti, di essere venuta a sapere del matrimonio di Cipriano con Teresina. Inizialmente la protagonista non crede alle parole della donna, ma comunque riflette sugli insoliti comportamenti dell'amato (Mastriani 1988, 254):

*noi crediamo che ella facesse poi nella mente sua un sommario raffronto di circostanze, le quali concorrevano tutte a rafforzare la veracità delle parole della lavandaia:*

*L'indifferenza di Cipriano in quanto agli sponsali;*

*L'essersi voluto egli stesso incaricare di mettere alla posta la lettera diretta alla signora Molisi, e che egli avea probabilmente lacerata;*

*L'ignorare o fingere d'ignorare che la comunicazione della bolla papale era già arrivata in Napoli fin dallo scorcio del mese d'aprile;*

*E finalmente le sue lunghe assenze dalla casa e da Napoli.*

Il mattino dopo, la protagonista incarica un'altra vicina di andare a verificare la notizia che le era stata confidata la sera prima e, ricevutane conferma, nella «lunga notte» del 18 maggio 1973 formula la sua vendetta<sup>19</sup>. Nel cap. 28 del romanzo, intitolato *Il dramma di Casoria*, l'autore descrive con dovizia di particolari lo stato d'animo del suo personaggio. Immedesimandosi completamente con Coletta, soprannominata significativamente «Medea», egli ne descrive dapprima il tormento psicologico, causato dalla gelosia e dalla rabbia per il tradimento subito e dalla consapevolezza dell'atto atroce che si appresta a compiere, e poi la furia con cui dà pieno compimento ai suoi progetti. Viene riportato il rimuginare notturno della protagonista, che riprende, in modi meno tormentati, proprio il celebre monologo dei vv. 1021–1080 della tragedia di Euripide. Entrambe, Medea e Coletta, sono angosciate, scisse fra la volontà di vendetta e l'amore materno; tuttavia, la protagonista del romanzo di Mastriani è molto più risoluta rispetto al

<sup>18</sup> Cfr. *supra* p. 7 n. 16.

<sup>19</sup> L'indicazione esatta della data è fornita dall'autore, che, nel corso della narrazione, pone molta attenzione ai dettagli cronologici e spaziali.

modello euripideo: *ma la morte è il supplizio d'un momento – dovè pensare tra sé la Medea di Porta Medina – ed io voglio che la ferita che io farò al cuore dell'infido sanguini per lungo spazio di tempo: io gli debbo trapassare il cuore con una freccia avvelenata che non lo uccida di colpo, ma che il faccia spasimare come un'anima dannata. Egli giurò su la vita di sua figlia di non tradirmi giammai, di non amare altra donna che me! Ebbene, egli è forza che lo spergiuro gli ricada sul capo. Colà, a pie' dell'altare, dinanzi al quale il traditore giurerà fedeltà e amore ad altra donna, quando le loro destre saranno congiunte dal ministro di Dio, gitterò ai suoi piedi il cadavere di sua figlia, e sotto agli occhi suoi gli svenerò la sposa* (Mastriani 1988, 262). L'autore mette poi in relazione il paesaggio naturale circostante con ciò che sta avvenendo sulla scena<sup>20</sup>: fuori è primavera, la stagione della rinascita, ma una creatura appena nata sta per sprofondare nel lungo inverno della morte per mano della stessa persona che l'ha generata e che la allatta significativamente al seno poco prima di ucciderla. Uno stratagemma narrativo molto efficace per sottolineare l'atrocità dell'episodio. In una campagna solitaria, Coletta uccide la figlia, che intanto – significativamente – invoca il padre e, come da progetto, subito dopo che i due sposini hanno pronunciato i voti, getta il suo cadavere ai loro piedi e accoltella la donna che ha preso il suo posto nel cuore di Cipriano.

Nel «monologo» interiore di Coletta Mastriani sembra riprendere fedelmente la psicologia della *rhesis* euripidea dei vv. 1021–1080: i punti di contatto fra i due passi sono infatti numerosi. Innanzitutto, entrambe le donne sono tradite e ingannate dai rispettivi compagni, con cui intrattengono una relazione amorosa non regolarizzata e non conforme alle regole del tempo. La maga colchica, infatti, era fuggita dalla sua patria senza ottenere il permesso del padre a sposare un uomo, per di più greco; Coletta, invece, pur essendo sposata con un altro uomo, ha una relazione con Cipriano. Inoltre, le due protagoniste sono lacerate dal conflitto tra l'amore materno e il desiderio di vendetta, e in entrambe la consapevolezza della colpa precede l'azione. Entrambe, poi, vengono raggirate da un uomo che si scopre spergiuro (cfr. Med. 1392 ψευδόρκου καὶ ξειναπάτου) e che hanno aiutato con tutti i mezzi che avevano a disposizione. Nel racconto mitico, infatti, Giasone deve il successo della sua impresa alle arti magiche di Medea<sup>21</sup>. Dal can-

<sup>20</sup> Il contrasto fra l'idillio primaverile e l'irrompere della violenza richiama un procedimento tipico della sensibilità romantica e ripreso con forza dal melodramma ottocentesco.

<sup>21</sup> In realtà, anche Medea sottolinea il proprio ruolo nel successo dell'impresa degli Argonauti nella Colchide ai vv. 475–495 dell' ἄγων λόγων, secondo una versione, tra l'altro, ben attestata in altre fonti del mito (cf. in part. Pind. P. 4,220–252, Apoll. Rhod. 3,1026–1062 e

to suo, Coletta si adopera per aiutare il compagno, in gravi difficoltà economiche. Tuttavia, la riflessione interiore della Medea napoletana si distingue per una determinazione maggiore, più risoluta e terrena<sup>22</sup>. A ciò contribuiscono probabilmente la tradizione drammatica napoletana e la prosa realistica, che, tra l'altro, trasfigurano la dimensione tragica: il dramma di Coletta non è più quello di una donna barbara colpevole di stregoneria – come avveniva nel modello euripideo – ma è il dramma di una donna del popolo che, tradita e umiliata, si vendica con la stessa lucida consapevolezza della Medea greca. Ma la «demitizzazione» del personaggio antico è solo apparente: dietro la cornice verista si nasconde lo stesso meccanismo tragico, fondato sull'ineluttabilità della decisione. A tal proposito, può forse essere utile osservare quante volte, nella tragedia euripidea, ricorra il concetto di ἀνάγκη (vv. 247, 806, 1013, 1062, 1240)<sup>23</sup>. Nel testo di Mastriani, invece, si possono osservare espressioni come *egli è forza che lo spergiuro gli ricada sul capo*, che rimanda alla medesima idea di ineluttabilità della vendetta.

## EURIPIDE E MASTRIANI A CONFRONTO

Il romanzo di Mastriani offre quindi un altro aspetto della fortuna del dramma euripideo del 431 a.C., che può così fuoriuscire dal linguaggio tragico – dove fino ad allora era sempre stato relegato – e approdare a una prosa verista e a una cultura più popolare. Nel cap. 28, il monologo interiore di Coletta funziona

---

[Apolloed.] I 9,23). Pochi versi dopo, invece, Giasone, pieno d'ira nei confronti della ex-moglie – o meglio, pienamente convinto della superiorità maschile sulla donna – attribuisce il merito del successo alla dea Cipride e, quindi, all'*eros* che la dea dell'amore aveva instillato in Medea (vv. 526–531): ἐγὼ δ', ἐπειδὴ καὶ λίαν πυργοῖς χάριν, / Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας / σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην. / σοὶ δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός· ἀλλ' ἐπίφθορος / λόγος διελθεῖν ὡς Ἔρωσ σ' ἠνάγκασεν / τόξοις ἀφύκτοις τοῦμόν ἐκσῶσαι δέμας, "io però, dal momento che enfatizzi troppo il (tuo) aiuto, credo che Cipride, fra gli dèi e gli uomini, sia stata l'unica salvatrice della mia spedizione. Tu hai una mente sottile. Ma (ti è) odioso il discorso, cioè, narrare come Eros ti ha costretto a salvare la mia persona con le sue inevitabili frecce". Sul tema, cfr. Paduano (1968) 234; Martina (1997) 23; Hopman (2008) 158.

22 Verosimile è l'influenza del modello senecano (cfr. *infra* p. 14).

23 Tra l'altro, i vv. 1062 e 1240 – che ricorrono identici in due differenti parti del testo, causando non pochi problemi critici – esprimono esattamente lo stesso concetto: "l'assoluta necessità" che i figli muoiano.

come riscrittura <borghese> del grande monologo euripideo: entrambi esplorano la tensione fra maternità e vendetta. D'altra parte, i due testi vanno inquadrati in due culture sociologicamente differenti: la protagonista napoletana di Mastriani si muove in un orizzonte sociale e culturale completamente diverso sia all'interno del romanzo – ambientato negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione francese – sia al suo esterno, all'epoca in cui visse Mastriani, influenzata dal clima risorgimentale e positivista della fine dell'Ottocento<sup>24</sup>.

Nella tragedia euripidea, il monologo dei vv. 1021–1080 segna il culmine del dramma psicologico dell'eroina: in esso Medea dialoga col proprio θυμός (parola-chiave del monologo)<sup>25</sup>, quell'«istinto» che già nella cultura greca arcaica agiva come forza emotiva interna all'individuo. L'eroina esprime la propria scissione fra un istinto materno <sano>, che la spingerebbe a non uccidere i bambini, considerati proprietà dei genitori, e un istinto materno <velenoso>, ferito dal tradimento del marito, che la spinge a commettere il figlicidio<sup>26</sup>. Infatti, come già accadeva nei poemi omerici – che il personaggio di Medea sovente richiama<sup>27</sup> – il dialogo interiore dell'eroina euripidea ha il fine di dare voce alla lacerazione che la consapevolezza dell'atto comporta. Medea non sta decidendo il da farsi: la decisione, d'altronde, è già stata presa da tempo e sono stati Creonte, Egeo e persino lo stesso Giasone a portarla nella direzione del figlicidio, tanto più che i dialoghi con i tre personaggi maschili della tragedia, infatti, non hanno altro fine che quello di far capire alla protagonista quanto sia importante per un uomo avere una discendenza. Il monologo mette in scena la piena coscienza della sofferenza che deriverà dalla decisione che Medea ha già preso, come le

24 Cfr. *infra* pp. 17–18.

25 Il dialogo col proprio θυμός è una prassi molto presente già nei poemi omerici, dove spesso l'eroe si rivolge ad esso quando si trova in condizioni di particolare difficoltà e deve scegliere fra due alternative, entrambe con conseguenze nefaste. Per i monologhi omerici, cfr. in part. Di Benedetto (1994) 156–174. In particolare, il monologo di Medea si avvicina molto al terzo tipo di monologo individuato da Di Benedetto (1994,159), in cui il personaggio non perviene a nessuna decisione. Esso risulta il più formalizzato fra tutti ed è caratterizzato da un'evoluzione progressiva dal primo (Il. 11,404–410, in cui parla Odisseo) all'ultimo (Il. 22,99–130, in cui parla Ettore). Cfr. in part. Diller (1969) 271; Burnett (1998) 280–281.

26 Il riferimento è ai vv. 1078–1080 (cfr. *infra* p. 13), sui cui si è molto discusso. Cfr. in part. Diller (1966); Reeve (1972); Kovacs (1989) 343–352; Battezzato (1991) 420–436; più di recente Lentini (2020) 387–399.

27 Cfr. in part. Knox (1977) 196; Lentini (2020) 361–362.

aveva già anticipato il Coro ai vv. 811–816. In particolare, sono significativi i versi della seconda metà della *rhexis* (vv. 1067–1080), che, con il commovente saluto ai bambini, condensano questa duplicità. L'eroina immagina di ornarne le nozze, il talamo nuziale, invoca le loro carissime mani e il loro dolcissimo respiro, ma subito dopo ritorna sui propri passi e prende definitivamente la decisione di ucciderli, pienamente convinta del fatto che è “assolutamente necessario che muoiano e, poiché è necessario, io che li ho generati, li ucciderò” (vv. 1062s.)<sup>28</sup>:

ἀλλ', εἶμι γὰρ δὴ τλημονεστάτην ὁδὸν  
καὶ τούσδε πέμψω τλημονεστέραν ἔτι,  
παῖδας προσειπεῖν βούλομαι· δότ', ὦ τέκνα,  
δότ' ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χέρα. 1070  
ὦ φιλότατη χεῖρ, φίλτατον δέ μοι στόμα  
καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενὲς τέκνων.  
εὐδαιμονοῖτον, ἀλλ' ἐκεῖ· τὰ δ' ἐνθάδε  
πατὴρ ἀφείλετ'. ὦ γλυκεῖα προσβολή,  
ὦ μαλθακὸς χρῶς πνεῦμά θ' ἥδιστον τέκνων. 1075  
χωρεῖτε χωρεῖτ'. οὐκέτ' εἶμι προσβλέπειν  
οἷα τε †πρὸς ὑμᾶς† ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς.  
καὶ μανθάνω μὲν οἷα τολμήσω κακά,  
θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,  
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς<sup>29</sup>. 1080

<sup>28</sup> Si può forse ravvisare un'eco del mito precedente (cf. *supra* p. 3 n. 4), dove i bambini venivano uccisi dai Corinzi per vendicarsi del torto subito da Medea. Nella tragedia euripidea i figli devono morire affinché non siano i Corinzi a ucciderli, ed è l'eroina stessa a rendersi portavoce del patrimonio mitico precedente ogni qual volta esprime l'ἀνάγκη della loro morte.

<sup>29</sup> “Ma io ormai percorro una strada sventuratissima e manderò questi su (una strada) ancora più sventurata; voglio salutare i bambini; date, date, o figli, la mano destra alla madre perché possa abbracciarla. O mano carissima, e carissima bocca, e aspetto, e nobile volto dei figli. Sarete felici, ma là: le cose di qua vostro padre (ve) le ha portate via; o dolce contatto, tenera pelle e dolcissimo respiro dei figli. Andate, andate: non riesco più a volgere lo sguardo verso di voi, sono annientata dai mali. E capisco quali mali dovrò sostenere, ma la passione, che è causa di grandi mali per i mortali, è superiore ai miei propositi”. Il testo è quello dell'edizione più recente di Martina (2018) II 65.

Significativi sono gli enigmatici vv. 1078–1080, che da sempre hanno catturato l'attenzione di studiosi, filosofi e autori<sup>30</sup>.

Accanto al modello euripideo – in particolare nella formulazione del monologo interiore del cap. 28 (cfr. *supra* p. 9) – non si può escludere che Mastriani avesse presente la Medea senecana<sup>31</sup>: nei toni e nella freddezza di Coletta, infatti, sembra di avvertire l'eco dei versi della tragedia senecana. L'autore latino, d'altronde, si preoccupa sin da subito di offrire una rappresentazione assai negativa della sua protagonista, presentandola sin dai primi versi come una megera assetata di sangue e vittima del *furor* vendicativo e amoroso (vv. 13, 17–19): *nunc, nunc adeste, sceleris ultrices deae ... coniugi letum nouae / letumque socero et regiae stirpi date. / Mihi peius aliquid, quod precer sponso malum*, “ora, ora stammi vicino, dee vendicatrici del delitto ... date la morte alla nuova sposa, morte al suocero e alla regale stirpe. Per me qualcosa di peggio che io possa augurare allo sposo”. Significativo è anche il monologo conclusivo della tragedia, che anticipa l'estremo atto di *hybris* dei vv. 1024–1025: *recipe iam natos, parens; / ego inter auras aiti curru uehar*, “tieniti pure i figli, padre; io me ne andrò attraverso l'aria su un cocchio alato”. A questo punto dell'azione scenica la protagonista getta i cadaveri dei figli ai piedi dell'ex marito, il quale conclude la tragedia con una vera e propria antiapoteosi (vv. 1026s.): *per alta uide spatia sublimi aetheris, / testare nullos esse, qui ueheris, deos*, “vattene per gli alti spazi del cielo, ad attestare che laddove tu passi non esistono dèi”<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Sul monologo euripideo, cfr. in part. Battezzato (1995). Sui vv. 1021–1080 è stata prodotta un'ampia bibliografia, soprattutto in séguito all'osservazione di Bergk (1884, 512 n. 140), il quale, richiamandosi a un'idea già cinquecentesca (cfr. Manuzio 1579, 279–281), aveva ipotizzato che i vv. 1056–1080 fossero pervenuti in una doppia redazione. Sulla cosiddetta *Ur-Medea*, cfr. in part. Colomo (2011) 45–51; Luppe (2011) 48–50; Magnani (2014) 85–108 e (2021) 495–506.

<sup>31</sup> Cfr. *supra* p. 11 n. 22.

<sup>32</sup> Sulla tragedia senecana, cfr. in part. Biondi (1984) e (1989) 61 e 165 n. 173.

## CONCLUSIONI

*La Medea di Porta Medina* di Mastriani rappresenta dunque una tappa significativa della ricezione ottocentesca e moderna del mito, dalla tragedia alla narrativa verista. L'autore, infatti, trasferendo il linguaggio mitico del dramma euripideo al linguaggio realistico e morale del romanzo d'appendice, traduce la scissione psichica euripidea in un conflitto di natura sociale e sentimentale, dove il θυμός – inteso però come passione irrazionale – ha effettivamente la meglio sulla razionalità. Quel θυμός che in Euripide era una sorta di *alter-ego* della protagonista, in Mastriani si identifica con la gelosia che guida Coletta nella vendetta al tradimento subito, in un mondo che l'ha sempre emarginata e che non le concede né voce, né riscatto.

Attraverso la figura di Coletta Esposito, Mastriani traduce la tensione tragica in linguaggio realistico, restituendo alla *Medea* un orizzonte nuovo: il romanzo d'appendice, così, si fa luogo di ricezione e reinterpretazione del mito classico, trasferendo la ritualità del linguaggio tragico alla quotidianità della sfera privata e popolare. Sia Medea, sia Coletta agiscono all'interno di un contesto che le esclude e le giudica. Tuttavia, se in Euripide l'eroina è giudicata dai Corinzi, offesi per l'uccisione di Creonte e della principessa – considerata una trasgressione sociale – e non tanto per l'uccisione dei figli (per i quali, tra l'altro, Medea afferma di voler istituire un culto presso il santuario di Era Akraia<sup>33</sup>), in Mastriani l'atto empio della protagonista è percepito diversamente: l'uccisione della sposa può risultare comprensibile al lettore popolare, mentre il figlicidio è assolutamente inaccettabile. A ciò si aggiunge anche un'importante differenza fra i due autori: nel romanzo di Mastriani l'atto commesso dalla protagonista diventa espressione di un sentimento di gelosia che nel modello euripideo è in realtà assente. Infatti, sebbene in entrambi i casi la decisione del figlicidio non sia improvvisa e istintiva, per l'eroina di Euripide è la risposta estrema alla violazione della ξενία e della τιμή, commessa da Giasone; per Coletta, invece, è pura espressione di gelosia.

33 Cf. vv. 1378–1381: οὐ δῆτ', ἐπεὶ σφας τῆδ' ἐγὼ θάψω χερί, / φέρουσ' ἐς Ἑρας τέμενος Ἀκραίας θεοῦ, / ὡς μή τις αὐτοὺς πολεμίων καθυβρίσῃ / τυμβοὺς ἀνασπῶν, “no, perché io li seppellirò con questa mano, portandoli nel santuario di Era, la dea Acraia, cosicché nessuno dei nemici possa oltraggiarli, aprendo i tumuli”.

## BIBLIOGRAPHY

- Alvaro (1966). – Corrado Alvaro, *Lunga notte di Medea* (Milano: Bompiani 1966) (= *Collana «I delfini»*).
- Battezzato (1995). – Luigi Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide* (Pisa: Scuola Normale Superiore, 1995).
- Bergk (1884). – Theodor Bergk, *Griechische Literaturgeschichte*, III (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1884). <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11879791>.
- Bianchini (1969). – Angela Bianchini, *Il romanzo d'appendice* (Torino: ERI Edizioni 1969).
- Biondi (1984). – Giuseppe Gilberto Biondi, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca* (Bologna: Pàtron, 1984).
- Biondi (1994). – Giuseppe Gilberto Biondi, «Seneca. Medea-Fedra», in: Traina & Biondi (edd.), *Seneca. Medea-Fedra*, intr. e note a c. di G.G. B.; transl. A. T. (Milano: BUR Rizzoli, 1989).
- Burnett (1998). – Anne Pippin Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy* (Berkeley: University of California Press 1998).
- Calabretto (2004). – Roberto Calabretto, «Portate dal vento ... le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi». La musica nella «trilogia tragica» di Pier Paolo Pasolini», in: Fabbro (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini* (Udine: Forum 2004), 135–165.
- Carlà-Uhink (2008). – Filippo Carlà-Uhink, «Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and Neoclassicism», in: Berti & Morcillo (edd.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth* (Stuttgart: Steiner Verlag, 2008), 89–116.
- Citti & Neri (2001). – Francesco Citti & Camillo Neri, *Seneca nel Novecento: sondaggi sulla fortuna di un «classico»* (Bologna: Carocci 2001).
- Colomo (2011). – Daniela Colomo, «Euripides» Ur-Medea between hypothesis and declamation», *ZPE* 176 (2011), 45–51. <https://air.unimi.it/handle/2434/1148815> (Accesso 16.03.2026).
- Danese (2008). – Roberto M. Danese, «Tre Medee sullo schermo», in: Alberto Camerotto, Clelia De Vecchi & Cristina Favaro (edd.), *La nuova musa degli eroi: dal mythos alla fiction. Atti degli incontri di studio per il bicentenario del Liceo classico «Antonio Canova»: Casa dei Carraresi, Treviso, 30 novembre 2007–8 febbraio 2008* (Venezia: Università Ca' Foscari, 2008), 51–66.
- Di Benedetto (1997). – Vincenzo Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero* (Torino: Einaudi 1997).

- Diller (1966). – Hans Diller, «Θυμὸς δὲ κρίσσιων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων», *Hermes* 94 (1966) 267–275.
- Fornaro (1997). – Pierpaolo Fornaro, «Medea italiana», in: Uglione (ed.), *Atti delle giornate di studio su Medea. Torino 23–24 ottobre 1995* (Torino: CELID 1997) 117–166.
- Fusillo (1996). – Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* (Firenze: La Nuova Italia 1996) (= *Biblioteca di cultura*).
- Fusillo (2010). – Massimo Fusillo, «Attualizzare/universalizzare. Medea sullo schermo», *La rivista di Engramma* 79 (2010), 17–30. [https://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1688](https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1688) (Accesso 16. 03. 2026).
- Hopman (2008). – Marianne Hopman, «Revenge and mythopoiesis in Euripides' Medea», *TAPhA* 138/3 (2008), 155–183. <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/239164> (Accesso 16. 03. 2026).
- Kovacs (1986) = David Kovacs, «On Medea's great monologue (E. *Med.* 1021–1080)», *CQ* 36.2 (1986), 343–352. <https://www.jstor.org/stable/639279> (Accesso 16. 03. 2026).
- Knox (1977). – Bernard MacGregor Walker Knox, «The *Medea* of Euripides», *YCS* 25 (1977) 193–225. <https://www.cambridge.org/core/books/abs/greek-tragedy/medea-of-euripides/29C9F607F157E26A210498FD92110851> (Accesso 16. 03. 2026).
- Ieranò (2000). – Giorgio Ieranò, «Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf», in: Bruno Gentili, Franca Perusino (edd.), *Medea nella letteratura e nell'arte* (Venezia: Marsilio, 2000), 177–197.
- Lentini (2020). – Giuseppe Lentini, «<Thymos> e <metis> nella *Medea* di Euripide», *Lexis* 38 (2020) 359–408. <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/lexis-journal/2020/2/art-10.14277-Lexis-2724-1564-2020-02-005.pdf> (Accesso 16. 03. 2026).
- Liebrand 2009. – Claudia Liebrand, «Mythos im Film: Pasolinis *Medea*», in: Bernhard Zimmermann (ed.), *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus – und Medea – Mythos im Wandel der Zeiten* (Wien: Romach 2009), 199–222. <https://doi.org/10.5771/9783988581112>.
- Luppe (2011). – Wolfgang Luppe, «Nochmal zu β Μήδεια = Μήδεια Δευτέρα», *ZPE* 178 (2011), 48–50.
- Magnani (2014). – Massimo Magnani, «Euripide: una o due Medee? A proposito di *P. IFAO* inv. PSP 248 e *P. Oxy.* LXXVI 5093», *Eikasmós* 25 (2014), 85–108. <https://www2.classics.unibo.it/eikasmos/index.php?page=schedasingola&schedavis=1324> (Accesso 16. 03. 2026).

- Magnani (2021). – Massimo Magnani, «Ancora sulla *Ur-Medea* euripidea e *P. Oxy.* 5093», *Paideia* 76 (2021), 495–506.
- Manuzio (1579). – Paolo Manuzio, *In epistolas M. Tullii Ciceronis quae familiares vocantur Paulli Manutii commentarius* (Venetiis: apud Aldum, 1579).
- Martina (1997). – Antonio Martina, «Identità eroica e identità femminile nella *Medea* di Euripide», in: Uglione (ed.), *Atti delle giornate di studio su Medea. Torino 23–24 ottobre 1995* (Torino: CELID 1997) 15–45.
- Martina (2018). – Antonio Martina, *Euripide, Medea I–III* (Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore 2018).
- Mastriani (1988). – Francesco Mastriani, *La Medea di Porta Medina* (Roma: Lucarini 1988).
- Mastronarde (2002). – Donald J. Mastronarde, *Euripides. Medea* (Cambridge: Cambridge University Press 2002).
- Mimoso-Ruiz (1980). – Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne: Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe* (Paris: Édition Ophrys 1980).
- Mimoso-Ruiz (1992). – Duarte Mimoso-Ruiz, «Medea», in: Pierre Brunel (ed.), Wendy Allatson (transl.), *Companion to literary myths, heroes and archetypes* (London/New York: Routledge 1992).
- Neri (2002). – Camillo Neri, «L'Inferno, fuor di metafora. Seneca e gli altri: le Frontiere infernali della poesia di José Bergamín», *GriseldaOnline* (2002).
- Paduano (1968). – Guido Paduano, *La formazione del mondo poetico e ideologico di Euripide. Alcesti-Medea* (Pisa: Nistri Lischi 1968) (= *Collana di studi di Lettere e Filosofia*).
- Pagliano (1993). – Graziella Pagliano, «Medea alla fine dell'Ottocento», in: AA. VV., *Mito e letteratura. Studi offerti ad Aulo Greco* (Roma: Bonacci 1993) 87–96.
- Pasolini (1970). – Pier Paolo Pasolini, *Medea*, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1970).
- Pucci (2017). – Giuseppe Pucci, «Il mito di Medea», in: Maurizio Bettini, Giuseppe Pucci (edd.), *Il mito di Medea* (Torino: Einaudi 2017), 21–259.
- Reeve (1972). – Michael D. Reeve, «Medea 1021–1080», *CQ* 22 (1972), 51–61. <https://www.jstor.org/stable/637886> (Accesso 16. 03. 2026).
- Rubino & Degregori (2000). – Margherita Rubino & Chiara Degregori, *Medea contemporanea. Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici* (Genova: D.AR.FI.CL.ET. 2000).
- Rubino (2004). – Margherita Rubino, «Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso», in: Elena Fabbro (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini* (Udine: Forum 2004) 99–108.

- Wolf (1999). – Christa Wolf, *Medea. Voci*, trad. it. di A. Raja, postfazione di A. Chiarloni (Roma: Edizioni E/O, 1999, ed. or. München: Luchterhand, 1996).
- Zimmermann (2009) – Bernhard Zimmermann, «Fremde Antike? P. P. Pasolinis *Medea*», in: Id. (ed.), *Spurensuche. Studien zur Rezeption antiker Literatur* (Wien: Rombach Druck- und Verlagshaus 2000), 191–200. [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-02842-6\\_4](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-02842-6_4) (Accesso 16. 03. 2026).

---

Mortellaro, Maria Francesca  
Dept. of Italian Studies and Classical Philology, University of Bologna  
Via Zamboni 32, I – 40126 Bologna  
[maria.mortellaro@studio.unibo.it](mailto:maria.mortellaro@studio.unibo.it)

**Suggested citation**

Mortellaro, Maria Francesca: *Medea fra mito e cronaca: la tragedia popolare di Francesco Mastriani*. In: *thersites* 21 (2026), pp. 118–135.  
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol21.318>