**Skenè. Testi e Studi • 4**

# “Medea nunc sum”. Le metamorfosi di Medea attraverso i secoli: alterità, barbarie, vendetta

A cura di Luigia Buffatti, Luca Fiamingo, Gherardo Ugolini

Edizioni ETS

S K E N È *Testi e Studi.*

| | |
|---|---|
| *Executive Editor* | Sandra Borghini. |
| *Direttori* | Guido Avezzù, Silvia Bigliazzi, Felice Gambin, Isolde Schiffermüller, Gherardo Ugolini. |
| *Comitato Editoriale* | Chiara Battisti, Simona Brunetti, Sidia Fiorato, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Cristiano Ragni, Emanuel Stelzer. |
| *Managing Editor* | Cristiano Ragni. |
| *Assistant Managing Editor* | Marco Duranti |
| *Comitato Redazionale* | Valentina Adami, Chiara Battisti, Marco Duranti, Sidia Fiorato, Cristiano Ragni, Emanuel Stelzer, Roberta Zanoni. |
| *Impaginazione* | Lorenza Baglieri, Francesca Gelmini, Elisa Maria Perconti, Cristiano Ragni. |
| *Comitato Scientifico* | Anna Maria Berardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Richard Allen Cave, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drábek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford. |

Copyright ©Giugno 2026 - Centro di Ricerca Skenè
info@skene.univr.it
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com
*Distribuzione*
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)
*Promozione*
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN (pdf) 978-88467-7609-9
ISBN 978-88467-7610-5

# Indice

Autori 7

Gherardo Ugolini
Introduzione 15

1. Anna Beltrametti
Dal matricidio di Oreste all'infanticidio di Medea: un dittico a distanza? 45

2. Luca Fiamingo
Aspetti giuridici della vendetta nella *Medea* di Euripide 55

3. Alessandro Stavru
Medea e il problema dell'ἀκρασία nell'interpretazione di Crisippo 101

4. Evita Calabrese
Il suono, il gesto: la dimensione performativa della *Medea* di Seneca 131

5. Francesco Dall'Olio
"As wild Medea young Absyrtus did": Medea e il teatro inglese del Rinascimento 165

6. Matteo Galli
Le Medee di Heiner Müller e il teatro postdrammatico 201

7. Linda M. Napolitano
Il mito di Medea in Christa Wolf 221

8. Raffaella Viccei
Maschera e corpo: Medea secondo Luca Ronconi e Antonio Latella 237

9. Sotera Fornaro
Mettere in scena l'orrore: la morte dei bambini nella *Medea* di Euripide e in *Medea's Children* di Milo Rau 257

10. Andrea Sánchez i Bernet
Un mito, due Medee. Rappresentazioni divergenti dell'infanticidio in due opere ispano-americane 273

**Appendice**
***Medea* in scena a Siracusa e a Verona (2023)**

11. Federico Tiezzi
Medea. Il nome della madre 307

12. Massimo Fusillo
"La passione è più forte della mia volontà": tradurre *Medea* per la scena di Siracusa 311

Indice dei nomi 317

# Autori

**Anna Beltrametti** è stata professoressa di Letteratura greca e Drammaturgia antica presso l'Università di Pavia, dove nel 2002 ha aperto il laboratorio di drammaturgia e dal 2006 ha diretto il CRIMTA (Centro di Ricerca Interdipartimentale Multimediale sul Teatro Antico). Gli ambiti privilegiati dei suoi studi sono stati e restano la storiografia, la drammaturgia attica, i dialoghi filosofici, la biografia (Erodoto, Sofocle, Euripide, Aristofane, Platone, Plutarco, Luciano) indagati con particolare attenzione ai nessi e alle intersezioni di teatro, storia e filosofia. Tra le sue pubblicazioni: *Erodoto, una storia governata dal discorso* (La Nuova Italia, Firenze 1986); *Euripide, le tragedie. Introduzioni tematiche e notizie storiche* (Einaudi, Torino 2002); *La letteratura greca. Tempi e luoghi, occasioni e forme* (Carocci, Roma 2005); *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato* (Carocci, Roma 2011); *La più intelligente e la più stolta delle emozioni: la paura. Paure antiche e nuove paure* (Petite Plaisance, Pistoia 2021); *Antigone di Sofocle. Teatro classico in scena, traduzione e introduzione* (Carocci, Roma 2024).

**Luigia Buffatti** ha conseguito il dottorato di ricerca in "Filologia, Letteratura e Scienze dello spettacolo" presso l'Università degli Studi di Verona e in cotutela presso l'Universität Augsburg con un progetto sulla traduzione dei classici nel XVIII secolo. In precedenza ha conseguito la laurea magistrale a doppio titolo italo-tedesco con una tesi a cavallo tra la storia della tradizione classica e la storia della lingua italiana presso l'Università di Verona e l'Universität Augsburg. Insegna come docente a contratto Storia della tradizione

classica all'Università degli Studi di Verona. Ha pubblicato il saggio "Scipione Maffei traduttore dell'*Iliade*" (*Quaderni di storia* 92, 2020), e "Il canto V dell'*Iliade* di Maffei: i *marginalia* come laboratorio del traduttore" (in *Margins and Forgotten Spaces. Proceedings of the interdisciplinary Ph.D. conference* (Verona, 17-19 May 2021), a cura di S. Fontana *et alii*, Alessandria 2023). Dal 2020 fa parte del gruppo di ricerca *Research Network for the History of European Periodicals*.

**Evita Calabrese** è ricercatrice di Lingua e Letteratura latina presso l'Università di Verona. La sua ricerca verte principalmente sulle dinamiche comunicative, relazionali e identitarie che hanno luogo nei testi letterari latini; un campo di interesse specifico riguarda lo studio della gestualità. Il filone di ricerca più recente si concentra sull'analisi delle emozioni, in particolare nel rapporto che intrattengono con la comunicazione non verbale. Tra gli autori prevalentemente oggetto di studio vi sono Seneca, alla cui drammaturgia ha dedicato, oltre a numerosi articoli, le monografie *Il sistema della comunicazione nella* Fedra *di Seneca* (Palermo 2009), *Aspetti dell'identità relazionale nelle tragedie di Seneca* (Bologna 2017), Ad regiam mensam: *pragmatica del banchetto tirannico nel* Thyestes *di Seneca* (Bologna 2024), e Petronio, oggetto, accanto ad alcuni articoli, della monografia *Prospettive relazionali della gestualità nel* Satyricon (Bologna 2019). Si è occupata anche dei modelli culturali che emergono dai racconti mitologici romani, con particolare attenzione all'opera storica di Livio.

**Luca Fiamingo** è Dottorando di Ricerca in Filologia Classica presso l'Università di Verona. Il suo progetto di ricerca consiste in uno studio filologico e storico-giuridico del lessico della 'vendetta' nella produzione drammatica superstite di Eschilo, Sofocle ed Euripide. Una parte del lavoro, inerente alla rappresentazione drammatica delle cosiddette "retaliatory emotions" è stata condotta presso l'Università di Edimburgo, in collaborazione con Douglas Cairns. Sul tema della 'vendetta' in tragedia ha pubblicato diversi contributi in lingua italiana e inglese, frutto della partecipazione a convegni e seminari nazionali e internazionali. Tra i suoi contributi più recenti, si segnala il saggio "'For the Doer to Suffer'. The Combination of δράω and πάσχω as Mark of Responsibility in Greek Tragedy"

pubblicato sulla rivista *Dionysus ex machina* (15, 2024), dove sono raccolti i primi risultati delle sue ricerche sul legame fra tragedia e diritto ateniese alla luce del complesso rapporto tra l'idea di 'vendetta' e il dibattito antico sui concetti di legge, giustizia e responsabilità individuale esplorato dai tragediografi maggiori. I suoi interessi di ricerca comprendono la tragedia greca (inclusa la produzione frammentaria), Omero e la tradizione epica, l'oratoria attica, il diritto greco e ateniese di epoca arcaica e classica.

**Sotera Fornaro** è professore ordinario di Lingua e Letteratura greca nell'Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'. Dopo il dottorato in Filologia classica (Università di Bari) e in Scienze storiche (Università di San Marino), ha studiato e insegnato ad Heidelberg, Basel, Freiburg, Berlin, Lüneburg. È stata borsista post-doc DAAD e fellow della Alexander von Humboldt Stiftung. Dal 1998 ha insegnato Letteratura greca e Letterature comparate all'Università di Sassari. I suoi argomenti di ricerca spaziano dalla letteratura greca (da Omero all'età imperiale) alla storia degli studi classici, alla ricezione della mitologia classica, e in particolare del mito di Antigone, a cui ha dedicato tre monografie, la curatela della novella *L'Antigone di Berlino* di Rolf Hochhuth e dell'*Antigone* di Walter Hasenclever e la raccolta di saggi *Antigone. Usi e abusi di un mito dal V sec. alla contemporaneità* (insieme a R. Viccei, Bari 2021). Tra i suoi ultimi libri: *Un uomo senza volto. Introduzione alla lettura di Luciano di Samosata* (Bologna 2020) e *Saffo. Ode all'amata* (Modena 2020). Ha scritto di letteratura tedesca moderna e contemporanea (specialmente su Friedrich Hölderlin) e di cultura teatrale tedesca (ad es. nel libro *Berlino tra passato e futuro*, 2021). Ha fondato e dirige *Archivi delle emozioni* (www.archivi-emozioni.it) e condirige *Visioni del tragico. La tragedia sulla scena del XXI secolo* (https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista), nonché la celebre rivista *Philologus*. È nella redazione e comitato scientifico di molte altre riviste e collane scientifiche. Ha scritto due romanzi.

**Massimo Fusillo** è professore ordinario di Critica letteraria e letterature comparate presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. In precedenza è stato borsista della Alexander von Humboldt-Stiftung all'Università di Monaco di Baviera, ha insegnato all'Università

dell'Aquila, ed è stato Visiting Professor alla Northwestern University e alla Chicago University con due borse Fulbright e a Paris 3 Nouvelle Sorbonne. È stato Chair del comitato di ricerca in Literatures, Arts, Media (CLAM) dell'International Association of Comparative Literature; ha fondato, assieme ad alcuni colleghi delle Università di Pisa, Palermo e del Piemonte orientale, il primo Centro Interuniversitario di ricerca queer CIRQUE. I suoi principali campi di ricerca sono: la ricezione contemporanea del mito antico, la teoria e la storia del romanzo, la critica tematica, i rapporti fra letteratura e psicanalisi e fra letteratura e cinema, l'intermedialità e la teoria queer. Tra i suoi principali lavori: I*l romanzo greco: polifonia ed eros* (Marsilio 1989; trad. francese Seuil 1991), *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* (La nuova Italia 1996, terza edizione aggiornata Carocci 2022), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (La nuova Italia 1998), *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento* (Il Mulino 2006), *Estetica della letteratura* (Il Mulino 2009), *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive* (Il Mulino 2012, tradotto in francese da Champion e in inglese da Bloomsbury); *Eroi dell'amore. Storie di coppie, seduzioni e follie* (Il Mulino 2021), e con Stefano Ercolino *Empatia negativa. Il punto di vista del male* (Bompiani 2022, in edizione inglese Routledge 2026).

**Matteo Galli** è Professore Ordinario di Letteratura Tedesca presso l'Università di Firenze, dopo aver insegnato a Colonia, Padova, Palermo e Ferrara. Ha scritto monografie su Elias Canetti (Milano: Mursia 1986), Thomas Mann (Udine: Campanotto 1994), E.T.A. Hoffmann (Firenze: Le Lettere 1999), Edgar Reitz (Milano: Il Castoro 2006) e Wim Wenders (Milano-Udine: Mimesis 2015) ed è autore di un volume di saggi su letteratura, storia e cinema tedesco (Milano-Udine: Mimesis 2018). Ha curato per diversi editori tedeschi volumi su letteratura e terrorismo (*Mythos Terrorismus: vom Deutschen Herbst zum 11. September*, Carl Winter 2006), sui miti di fondazione tedeschi (*Deutsche Gründungsmythen*, Carl Winter 2008), sui romanzi familiari (*Chronotopoi. Vom Familenroman zum Generationenroman. Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien im internationalen Kontext*, Fink 2010), sulla letteratura della Post-DDR (*Im Osten geht die Sonne auf? Tendenzen neuerer ostdeutscher Literatur*, Königshausen & Neumann 2015) e sul cinema

successivo alla Riunificazione (*Lola, Toni, Yella und die anderen: Der deutsche Film nach 1990. Ein Kanon*, Fink-Brill 2023). Dal 2013 cura per l'editore *L'Orma* di Roma l'opera completa in italiano di E.T.A. Hoffmann. Ha tradotto sette romanzi di Uwe Timm (Le Lettere, Mondadori, Sellerio), ha curato e tradotto, fra le altre, opere di E.T.A. Hoffmann (Giunti, Salerno, L'Orma), Adalbert Stifter (Mursia, Marsilio), Stefan Zweig (Clichy), Max Frisch (Mondadori), Volker Braun (Mimesis), Julia Franck (Le Lettere). Dal 2022 è membro corrispondente della Bayerische Akademie der Künste.

**Linda M. Napolitano**, già Professore Ordinario di Storia della filosofia antica, ha insegnato negli Atenei di Padova, Trieste e Verona. Qui è ancora docente nei due Master post-laurea in Biblioterapia e in Cure Palliative. Con-dirige la Collana "Askesis. Studi di filosofia antica" della casa editrice milanese Mimesis. Collabora con varie istituzioni per una formazione narrativa e dialogica alla cura di sé e dell'altro. Studi: *Le idee, i numeri, l'ordine. La mathesis universalis dall'Accademia al neoplatonismo* (Bibliopolis, Napoli 1986); *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme greco-antiche della razionalità* (Laterza, Roma-Bari 1994); *Il sé, l'altro, l'intero. Rileggendo i Dialoghi di Platone* (Mimesis, Milano 2010); *Prospettive del gioire e del soffrire nell'etica di Platone* (Mimesis, Milano 2013[2]); *Virtù, felicità e piacere nell'etica dei Greci* (aemme, Verona 2014); I*l dialogo socratico. Fra tradizione storica e pratica filosofica per la cura di sé* (Mimesis, Milano 2018); *Filosofi sempre. Immagini dalla filosofia antica* (QuiEdit, Verona 2021); *Platone e la cura di sé e dell'altro* (Mimesis, Milano 2024); *Perché leggere ancora Platone* (Unicopli, Milano 2025). Con C. Chiurco: *Senza corona. A più voci sulla pandemia* (QuiEdit, Verona 2020). Ha curato il collettaneo *Curare le emozioni, curare con le emozioni* (Mimesis, Milano 2020).

**Andrea Sánchez i Bernet** ha ottenuto la laurea triennale in Filologia Classica all'Universitat de València e presso la stessa università ha conseguito anche la laurea magistrale e il dottorato (2020) con la tesi intitolata *La llengua d'Èsquil. Estudi sintàctic de* Perses, Set contra Tebes *i* Suplicants. È stata ricercatrice postdoc con il programma "Margarita Salas" per la riqualificazione del sistema universitario spagnolo del Ministero dell'Università finanziato dal

programma NextGeneration UE presso le Università di Verona e di València (2022-2024). Attualmente insegna all'Universidad Nacional de Educación a Distancia. Il suo principale campo di ricerca è la tragedia attica e nello specifico la lingua letteraria della lirica e del dramma, argomento sul quale ha pubblicato articoli come "El movimiento del coro dionisíaco desde el ditirambo fr. 70b de Píndaro hasta la tragedia de Sófocles" (*Synthesis*, 32). Ha inoltre pubblicato alcuni contributi sulla ricezione della mitologia e letterature classiche come "Els laments d'Els Perses en les traduccions de Masriera (1898) i Riba (1932)" (*Studia Philologica Valentina*, 1-21).

**Alessandro Stavru** è Professore Associato di Storia della Filosofia Antica presso l'Università di Verona. Formatosi presso le Università di Roma "La Sapienza" e Napoli "L'Orientale", è stato *Humboldt-Stipendiat* a Würzburg (2010-2012), *Wissenschaftlicher Mitarbeiter* presso la Freie Universität Berlin (2012-2016) e professore a contratto presso l'Università di Napoli "L'Orientale" (2006-2011), la Freie Universität di Berlino (2013-2016), ed è tuttora Professore a contratto presso l'Università Bocconi di Milano, dove tiene ormai da alcuni anni (2017-2025) un corso di "Musica e Letteratura". Dal 2023 è abilitato in prima fascia nel SSD M-FIL-07 (SC11/C5). I suoi ambiti di ricerca vertono intorno alla figura di Socrate, la letteratura socratica, Pitagora e la tradizione pitagorica, l'estetica antica e moderna, la ricezione dell'antico e la storia degli studi classici. È membro dell'executive committee della International Society for Socratic Studies sin dal 2018 ed è curatore, insieme a Livio Rossetti, della serie di convegni internazionali *Socratica* (2005, 2008, 2012). Ha inoltre organizzato alcune dozzine di eventi e convegni internazionali. Ha al suo attivo più di venti volumi e un'ottantina di saggi in svariate lingue. Il suo ultimo volume è dedicato al dialogo socratico: *A colloquio con Socrate. La cura di sé nel dialogo socratico* (Milano 2023).

**Federico Tiezzi** è autore, attore e regista teatrale. Nel 1972 ha fondato la Compagnia Lombardi-Tiezzi ("Il Carrozzone"). Interessato al rapporto fra linguaggio teatrale e arti visive (dalla body art al cinema), dopo il debutto con *La donna stanca incontra il sole*, alla fine degli anni Settanta si è affermato a livello europeo per le sue proposte di

teatro ricerca (*Punto di rottura*, 1979; *Crollo nervoso,* 1980). Tra il 1998 e il 2002 ha condotto un lavoro di approfondimento dell'universo shakespeariano con gli spettacoli sull'*Amleto* (*Scene di Amleto I*, 1998, premio Ubu miglior regia; *Scene di Amleto II*, 1999; *Scene di Amleto III*, 2000; *L'Ambleto*, 2001, di Giovanni Testori e *Amleto* 2002, ricorrendo a traduzioni diverse ottocentesche e novecentesche) cui sono seguiti *L'apparenza inganna* (2000) di Thomas Bernhard e *Gli uccelli* di Aristofane (2004) per entrambi i quali ha ottenuto ancora il premio Ubu. Nel 2004 ha diretto *Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht e *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* di Mario Luzi. Si è dedicato anche alla regia lirica sperimentando nuove forme recitative e interpretative (*Norma*, 1991; *Madama Butterfly*, 1997; *La clemenza di Tito*, 2003; *Cavalieri di Ekebù*, 2004; *Simon Boccanegra*, 2009). Nel 2010, affidandosi ancora alla drammaturgia di Testori, ha realizzato *I promessi sposi alla prova*; nel 2012 ha messo in scena *Un amore di Swann* tratto da Marcel Proust. Tra le ultime regie: *Freud o l'interpretazione dei sogni* di Stefano Massini (2018), *Antichi Maestri* (2020) e *Il Soccombente* (2022) di Thomas Bernhard.

**Gherardo Ugolini** è professore di Filologia classica all'Università di Verona, dove insegna Filologia classica, Storia della tradizione classica e Storia del teatro greco e latino. In precedenza ha insegnato all'Università di Heidelberg (1993-1999) e alla Humboldt-Universität di Berlino (1999-2008). È condirettore scientifico della rivista *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, e delle collane "Antichi riflessi" (Edizioni di Pagina, Bari) e "Dynamis" (Istituto Italiano di Studi Filosofici Press, Napoli). Ha pubblicato, tra l'altro, *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias* (Tübingen, Narr 1995), *Sofocle e Atene* (Roma, Carocci 2000, seconda edizione 2011), *Die Kraft der Vergangenheit* (Hildesheim, Olms 2005), *Guida alla lettura della "Nascita della tragedia" di Nietzsche* (Bari-Roma, Laterza 2007), *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica* (Verona, Cierre Grafica 2012, seconda edizione Napoli 2020), *Tra Edipo e Antigone. Il mito tebano sulla scena attica e moderna* (Pistoia, Petite Plaisance 2024). Ha inoltre curato il numero su *Catharsis, ancient and modern* della rivista *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies* (Nr. 2.1, 2016) e il volume *Storia della filologia classica* (Roma, Carocci 2016, edizione inglese: Berlin-Boston, de Gruyter 2022).

**Raffaella Viccei** è archeologa classica e storica dell'arte greca e romana, studiosa di teatro, musica, danza (antichità, età contemporanea). Ha insegnato Archeologia teatrale, Archeologia dei teatri greci e romani, Contemporaneità dell'antico; partecipato a progetti di ricerca, anche da condirettore (*Il teatro romano di Milano*), curato mostre (*Suoni silenti. Immagini e strumenti musicali del Civico Museo Archeologico di Milano*). Si occupa di archeologia e architettura teatrale greca e romana; iconografia e iconologia teatrale, musicale, coreutica; teatro contemporaneo, specialmente messa in scena della tragedia greca e spazi teatrali; ricezione dell'arte e della letteratura greca; emozioni e atmosfere emotive nel teatro e cinema. Tra le ultime pubblicazioni: *L'immagine fuggente. Riflessioni teatrali sulla Alcesti di Barcellona* (2020); *Orestee del XXI secolo* (2022); *Cassandra va alla guerra. Scenari di guerra per la tragedia greca* (2023); *Oreste delfico. Re-visione di un mito greco nella Sicilia Orientale d'età augustea* (2024); *Tragic Actress and Human Voice. Maria Callas in* Ifigenia in Tauride *directed by Luchino Visconti* (2024); *Atmosfere e tonalità emotive:* Nachlass – Pièces sans personnes *di Rimini Protokoll*, Everywoman *di Milo Rau* (2025). È Editor in Chief di *Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo*; e editor di *Archivi delle emozioni. Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell'arte, nella cultura materiale.*

# Introduzione
# Multiforme Medea

Gherardo Ugolini

Da quando Euripide nel 431 a.C. mise in scena ad Atene la sua *Medea* nell'ambito degli agoni tragici delle Grandi Dionisie, rivisitando un mito antichissimo che in Grecia aveva conosciuto già varie elaborazioni artistiche, il personaggio della donna colca – maga e straniera, innamorata e tradita, esule e vendicatrice – è rimasto una figura inquietante e ingombrante, protagonista di una quantità ingente di adattamenti e riscritture nei più vari generi letterari e artistici. La storia della ricezione di Medea nel campo del teatro, della narrativa, del cinema e dell'iconografia, è stata documentata più volte in contributi approfonditi e dettagliati.[1] Medea si è fissata nell'immaginario della cultura moderna come figura-limite che disarticola i codici sociali,

1 Cf. Caiazza 1989-90, Mimoso-Ruiz 1982, Uglione 1997, Ciani 1999, Corti 1998, Rubino-Degregori 2000, Taplin-Macintosh-Hall 2000, Gentili-Perusino 2000, Lütkehaus 2001, Steskal 2001, Schmierer 2005, De Martino 2006, Adriani 2006, Corbineau-Hoffmann 2008, Eichelmann 2010, Tigani 2010, La Mantia-Ferlita-Rabbito 2012, Lauriola 2015, Heavey 2015, Bettini-Pucci 2017, Tellini 2021, Albrektson-Macintosh 2023, Prata-Verano 2024. Per la ricezione iconografica cf. Kepetzis 1997 e Motta 2021. Per quella specificamente drammaturgica (messinscene teatrali della tragedia) cf. Fusillo 2025.

politici e familiari. Senza dubbio è il motivo dell'infanticidio, al di là della *vexata quaestio* se sia un'invenzione di Euripide o un elemento preesistente della saga mitica, a essere stato recepito come l'aspetto caratterizzante del personaggio di Medea, divenendo nella tradizione drammaturgica e letteraria un tratto imprescindibile della sua vicenda (anche le interpretazioni 'innocentiste', che negano la colpa di avere ucciso i figli, fanno necessariamente i conti con quel motivo, al fine di attenuarlo o cancellarlo). L'assassinio dei propri figli è il segno più evidente dell'indomabile 'ferocia' di Medea (Condello 2025), ma il modo in cui è costruita la struttura drammaturgica della tragedia euripidea ci mostra la capacità del personaggio di suscitare anche un effetto di 'empatia negativa' (Ercolino-Fusillo 2022, 78-81), tale per cui lo spettatore/lettore è indotto a comprendere le motivazioni per le quali quella donna straniera, sfruttata e abbandonata, arriva a compiere un atto così atroce e deprecabile.

Medea è soprattutto un personaggio strettamente legato al teatro. I registi continuano a mettere in scena la sua vicenda confrontandosi ogni volta con una figura complessa e dalle molteplici sfaccettature, che è stata incasellata sotto varie etichette (la barbara, la maga, l'emarginata, la rifugiata, la senza patria, la vendicativa, la scaltra, la donna abbandonata, la donna violenta, la donna saggia, la sacerdotessa sciamanica, la strega, la donna mostro), ciascuna delle quali contiene un pezzo di verità, ma nessuna delle quali è risolutiva e riassuntiva dell'insieme. Mettere in scena Medea significa, peraltro, non solo confrontarsi con Euripide, ma inevitabilmente anche con quella corposa tradizione di riscritture, cui si faceva cenno, che si sono depositate nella memoria culturale collettiva. Cionondimeno, la presenza di Medea nelle scene teatrali contemporanee è persistente, spesso con soluzioni originali e risultati di eccellente valore artistico. Basta uno sguardo retrospettivo rivolto ai primi anni del XXI secolo per accertare la vitalità del personaggio e la sua costante incidenza teatrale. Nel primo quarto del nuovo secolo si registrano numerosi adattamenti di rilievo e di successo, a partire dalla *Medea* di Emma Dante del 2004, in scena al Teatro Mercadante di Napoli, con Iaia Forte nei panni di Medea e Tommaso Ragno in quelli di Giasone: libera riscrittura di Euripide, giocata sull'alternanza

del registro tragico e di quello comico-parodico. Una Medea incinta, catapultata in un villaggio dell'Italia meridionale, che si esibisce in danze bacchico-animalesche, partorisce e poi annega i figli nell'acqua del fonte battesimale. Nel medesimo anno è andata in scena al Teatro Greco di Siracusa la *Medea* di Euripide per la regia di Peter Stein, con Maddalena Crippa protagonista: un'interpretazione che punta molto sulla dimensione divina e sulla sacralità dell'azione. L'uccisione dei figli è presentata, infatti, come un liturgico rituale di dolore, furia e vendetta. E la scena finale suggella la prospettiva del regista. L'ascensione di Medea verso il Sole è mostrata con effetti sonori e visivi di grande impatto: gli spettatori sono letteralmente abbagliati da un'esplosione di luce prodotta da un disco solare formato da centinaia di lampadine incandescenti disposte a raggiera, mentre la protagonista viene sollevata da una gru a trenta metri d'altezza, con lo scopo di creare un'atmosfera di mistero iniziatico (Ugolini 2013, 303-5). Completamente differente è la *Medea* del 2009, sempre al Teatro Greco di Siracusa, per la regia di Krzysztof Zanussi, con Elisabetta Pozzi nel ruolo della maga colca: prevale qui la prospettiva dell'amore e della gelosia, con i dialoghi tra Medea e Giasone (Maurizio Donadoni) costellati da baci, insulti, strattoni, e accenni di percosse.

Lo *Studio su Medea* di Antonio Latella (2006), suddiviso in tre capitoli, costituisce una delle rivisitazioni drammaturgiche più originali, giocata sulla fisicità carnale, con i corpi degli attori (Nicole Kehrberger e Michele Andrei) nudi in scena e il linguaggio verbale ridotto ai minimi termini. La danza e la lotta dei loro corpi simboleggiano l'eros, la gelosia, la rabbia in una dimensione barbarico-rituale che crea un effetto perturbante di attrazione e repulsione al tempo stesso. Nel 2017 il regista Daniele Salvo ha riproposto la *Medea* di Luca Ronconi che due decenni prima aveva fatto scalpore per l'impiego di un attore maschio (Franco Branciaroli) nella parte di Medea esaltando la dimensione di alterità assoluta del personaggio. Il nuovo allestimento, sempre con un invecchiato Branciaroli quale interprete della protagonista, accentua ancora di più l'effetto di straniamento.[2]

2 Sui lavori di Latella e Ronconi-De Salvo cf. il contributo di Raffaella

L'estate del 2023 ha visto in scena due versioni di *Medea* pressoché contemporanee: quella di Federico Tiezzi al Teatro Greco di Siracusa (replicata al Teatro Grande di Pompei e al Teatro Romano di Verona) e quella del regista berlinese Frank Castorf al Teatro di Epidauro. La *Medea* di Tiezzi, con Laura Marinoni, è una rilettura della tragedia in chiave di dramma borghese novecentesco alla Ibsen, calato in una dimensione onirica e transtemporale.[3] Nel caso di Castorf, la rivisitazione di Euripide si basa sulla contaminazione con passi da Heiner Müller e Arthur Rimbaud, e mira a rendere visivamente in scena la poliedricità di Medea, moltiplicandola per cinque, ovvero mettendo in campo cinque diverse figure di nome Medea. La regia punta molto sull'attualizzazione suggerendo analogie (attraverso le immagini che scorrono su un grande video) con i profughi dalle guerre di oggi (Fornaro-Viccei 2023).

L'anno seguente è stato messo in scena a Gent, in Belgio, *Medea's Children* del regista svizzero Milo Rau, allestimento in cui il tema dei figli mostra la sua centralità a partire dal titolo, con un intreccio tra la vicenda mitica di Medea e un caso di cronaca nera recente, esibito mediante sequenze proiettate sullo schermo.[4] Già in precedenza, peraltro, l'australiano Simon Stone aveva presentato un adattamento della *Medea* di Euripide (nel 2014 ad Amsterdam e nel 2020 a New York) in cui la tragedia greca è utilizzata come riferimento per esplorare il caso reale di una donna americana che aveva ucciso due figli in seguito a un burrascoso divorzio.[5] E vale la pena, infine, di accennare anche alla rappresentazione della *Médée* di Luigi Cherubini, in scena nel gennaio 2024 alla Scala di Milano per la regia di Damiano

Viccei compreso in questo volume.

3 Per un approfondimento si vedano i contributi del regista Federico Tiezzi e del traduttore Massimo Fusillo raccolti in questo volume. Cf. inoltre Ugolini 2023.

4 Sullo spettacolo di Milo Rau cf. il contributo di Sotera Fornaro compreso in questo volume.

5 Anche il film *Saint Omer*, della regista Alice Diop, premiato alla Mostra del cinema di Venezia del 2022 con un doppio Leone d'argento (Gran premio della giuria e migliore opera prima), riprende e attualizza la vicenda di Medea alla luce di un recente fatto di cronaca.

Michieletto, un allestimento anch'esso focalizzato essenzialmente sui figli, tenuti costantemente sulla scena, in cui l'episodio dell'infanticidio è mostrato attraverso una proiezione video.

Il presente volume raccoglie gli atti di un convegno su "Medea antica e moderna. Da Siracusa a Verona", organizzato dal Centro di ricerca Skenè dell'Università di Verona e svoltosi nei giorni 12 e 13 settembre 2023, in concomitanza con la rappresentazione del dramma euripideo al Teatro Romano, nella produzione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico per la regia di Federico Tiezzi. La pubblicazione dei contributi presentati in quella sede, curata da Gherardo Ugolini in collaborazione con Luigia Buffatti e Luca Fiamingo, non pretende certamente di offrire una panoramica completa della ricezione del mito di Medea da Euripide ai giorni nostri. Vuole invece tematizzare la complessità del personaggio affrontandolo da molteplici prospettive e mettendo in dialogo diversi approcci filologici, letterari, storico-filologici, giuridici, filosofici e teatrali, con l'intento di ricostruire e discutere alcuni casi di studio significativi della fortuna e delle trasformazioni che Medea ha conosciuto nel corso dei secoli.

Apre il volume il saggio di Anna Beltrametti, "Dal matricidio di Oreste all'infanticidio di Medea: un dittico a distanza?" (45-53), che prende avvio dal disagio che la tragedia di Euripide continua a suscitare nei secoli: un disagio tanto forte da aver generato, nella psicoanalisi e nel pensiero femminista, quasi un silenzio intorno ad essa. La Medea del dramma euripideo, presentato al concorso drammatico del 431 a.C. e accolto con insuccesso, divenne rapidamente sinonimo di madre infanticida, suscitando scandalo e rifiuto. In seguito, molte reinterpretazioni letterarie hanno cercato di correggere o attenuare quell'immagine, talvolta negando l'infanticidio, talvolta rileggendolo come un gesto di amore paradossale. Questo tentativo di 'riabilitare' Medea si inserisce in una lunga tradizione di riscritture – da Seneca a Christa Wolf – che hanno cercato di restituirla a un immaginario femminile o universale, sottraendola al sospetto di misoginia rivolto a Euripide. Beltrametti sottolinea la specificità drammaturgica della tragedia: l'infanticidio non è un gesto improvviso o passionale, come in altri

miti di madri assassine (Procne, Altea, Agave), ma il frutto di una lunga e lucida premeditazione, sviluppata davanti agli spettatori attraverso monologhi, dialoghi e simulazioni. Medea appare come protagonista assoluta che domina la scena già dai lamenti iniziali fuori scena e poi quando soggioga i suoi interlocutori: il Coro delle donne corinzie, Creonte e infine Giasone. La sua forza risiede nella padronanza del λόγος e nella capacità di recitare sé stessa, sdoppiandosi in una Medea 'vera' e feroce e in una Medea 'maschera', docile e accettabile, funzionale ai suoi scopi. È una forma di 'teatro nel teatro', che mostra il personaggio mentre interpreta la propria parte.

Il nome stesso di Medea, legato alla radice greca del verbo μήδομαι ('pensare', 'progettare', 'ordire'), evoca la capacità di ingegno, progetto e inganno, in parallelo con la Clitemnestra dell'*Agamennone* eschileo. Beltrametti mette infatti in luce il rapporto strutturale e tematico tra la *Medea* di Euripide e l'*Orestea* di Eschilo: se Clitemnestra uccide il marito e Oreste la madre, Medea compie un gesto simmetricamente opposto e ancora più radicale, l'uccisione dei propri figli. Entrambe, Clitemnestra e Medea, fingono di essere ciò che non sono pur di portare a termine la loro vendetta; entrambe trionfano dopo il crimine, rivelando la loro potenza e assumendo i tratti delle Erinni. La tragedia di Medea diventa così una sorta di 'risposta' di Euripide a Eschilo, un 'controcanto' che riprende e sovverte i temi fondamentali dell'ideologia democratica ateniese.

Un nodo centrale è il contrasto tra i legami di sangue (γένος) e i legami politici e matrimoniali (γάμος). Mentre nelle *Eumenidi*, Apollo proclamava il primato del padre e del patto sociale rispetto alla maternità, riducendo la madre a semplice nutrice del seme maschile, Euripide, con Medea, rovescia questa logica: il suo crimine, maturato nella consapevolezza del legame indissolubile tra madre e figli, mette in crisi l'ordine fondato sulla prevalenza del padre e della polis rispetto alla famiglia. Gli interventi del coro, composto dalle donne di Corinto, sottolineano più volte la consanguineità, opponendosi implicitamente alla posizione apollinea e rievocando il matricidio di Oreste come paradigma di sangue familiare che reclama vendetta. L'infanticidio appare così come l'opposto speculare del matricidio: se quello era stato

'metabolizzato' dalla città come violenza fondatrice, questo diventa l'atto che ne svela l'assurdità e i rischi. Ferendo Giasone nella sua discendenza, Medea colpisce simbolicamente l'ordine politico della polis periclea, fondato sulla cittadinanza e sui contratti sociali, mettendone a nudo le contraddizioni. La tragedia mostra come il legame materno, che Apollo aveva negato, resista con forza paradossale proprio nel gesto estremo dell'infanticidio, che si presenta come una distopia rispetto al 'miracolo' democratico ateniese. Euripide porta così all'estremo la tensione tra legami naturali e legami politici, palesando i 'mostri' che emergono tra il vecchio mondo gentilizio e il nuovo mondo democratico. Il saggio si conclude sottolineando che l'effetto della *Medea* non è la catarsi aristotelica di paura e compassione, ma piuttosto lo smarrimento, lo scandalo e il rifiuto. Il Coro stesso si ritrae progressivamente da Medea, segnalando la ripugnanza collettiva verso un personaggio inclassificabile e fuori controllo. Eppure, proprio in questo spazio traumatico, la tragedia lancia una sfida che va oltre il femminile e oltre il mito: una riflessione radicale sul giusto e sull'ordine politico, ancora oggi attuale e provocatoria anche per il pensiero contemporaneo.

Anche Luca Fiamingo ("Aspetti giuridici della vendetta nella *Medea* di Euripide", 55-99) si occupa del dramma euripideo ponendo al centro dell'analisi un aspetto meno indagato: l'uso del linguaggio giuridico e giudiziario per descrivere la pianificazione e l'esecuzione della vendetta. La tragedia attica, strettamente connessa al contesto politico e sociale ateniese, risulta infatti un terreno fertile per cogliere riflessi e tensioni del diritto greco antico. Euripide intreccia il lessico dei tribunali con quello della scena tragica, facendo percepire agli spettatori ateniesi un fitto gioco di rimandi tra giustizia, legge e vendetta. La tragedia di Medea è costruita su un senso di ingiustizia che anima le accuse della protagonista nei confronti di Giasone, colpevole di tradimento e spergiuro. Il linguaggio di Medea e del Coro è intriso di termini giuridici (δίκη, νόμος, θέμις), che associano l'idea di legittimità alla vendetta personale. L'etica della ritorsione è così presentata come parallela, se non coincidente, con la giustizia istituzionale. L'uso di termini come ἔνδικος ('legittimo') ed ἐκτείνειν ('pagare, espiare') mette in scena la vendetta di Medea come se fosse una punizione

giudiziaria che si pone l'obiettivo di ripristinare l'onore violato (τιμή), concetto cardine nella società greca e ateniese in particolare.

Il codice draconiano relativo all'omicidio mostra come l'antico diritto di vendetta fosse stato progressivamente assorbito dalla polis nelle procedure giudiziarie. Ma la persistenza di un lessico e di una mentalità retributiva faceva sì che vendetta privata e punizione pubblica si sovrapponessero: esattamente ciò che accade nella tragedia. Persino Giasone oscilla tra il richiamo a una giustizia istituzionale (δίκην διδόναι, 'subire la pena') e il desiderio personale di ritorsione dopo l'infanticidio. Il dramma mette più volte in scena il riferimento a Themis e Dikē come garanti di giustizia: Medea invoca Themis e Zeus custode dei giuramenti, a testimonianza del patto tradito da Giasone. Il ricorso a queste figure sottolinea la continuità tra il diritto consuetudinario divino e quello della polis. Medea stessa viene identificata dal Coro con un'Erinni, divinità vendicatrice dei delitti di sangue e degli spergiuri: la sua azione appare dunque legittimata da un ordine superiore. Euripide sovrappone così vendetta e giustizia, mostrando come la punizione personale di Medea rientri in una logica 'giuridica' condivisa.

La ragione della vendetta di Medea è analizzata anche alla luce della categoria giuridica della τιμή, l'onore. Il tradimento di Giasone, pur non configurandosi come reato nel diritto attico (che ammetteva il divorzio), è rappresentato come violazione della dignità e dei 'diritti soggettivi' di Medea. I termini usati nel dramma – ἀδικεῖν ('offendere ingiustamente'), ἄτιμος ('disonorata', 'privata dell'onore'), ὕβρις ('offesa') – rientravano nel linguaggio giuridico ateniese, evocando azioni e pene precise. Medea, straniera e priva di polis, non ha i mezzi legali per reagire: da qui la scelta della vendetta personale come unica possibilità di riscatto. L'ingiustizia subita è riconosciuta anche dal Coro, che parla esplicitamente di atto "contro legge" (ἄνομος). Il decreto di esilio emanato da Creonte, pur motivato dal timore per la pericolosità di Medea, non corrisponde a una pena giuridicamente giustificata: appare piuttosto una misura cautelare, dettata dalla paura che la donna ordisca vendette.

Uno dei nuclei più originali dell'analisi di Fiamingo riguarda il rapporto tra ira (θυμός) e premeditazione (βούλευσις) nell'azione

di Medea. La tragedia mostra una protagonista capace di calcolare e programmare: i termini βουλεύω, βουλεύματα ricorrono per sottolineare la razionalità della sua progettualità vendicativa. Al tempo stesso, il celebre verso 1079 (θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, tradotto generalmente come "l'ira è più forte dei miei propositi") mette in luce la tensione tra emotività e pianificazione. Fiamingo propone di leggere i due termini non in contraddizione, ma come complementari: l'ira non annulla la premeditazione, bensì la determina, orientando i progetti verso l'esito più crudele, l'infanticidio. Il dramma rappresenta, dunque, Medea come un soggetto pienamente consapevole e responsabile: la sua vendetta non è un gesto impulsivo, ma un atto volontario, meditato e reso inevitabile dall'ingiustizia e dall'ira. In ciò Euripide riflette le discussioni ateniesi su colpa, intenzionalità e responsabilità.

In conclusione, la *Medea* appare come un laboratorio in cui si intrecciano mito e diritto, vendetta e giustizia. Euripide sfrutta le ambiguità del lessico giuridico ateniese per mostrare come la vendetta personale possa assumere i tratti di una punizione legittima, e come le emozioni (ira, collera) siano parte integrante della dinamica giuridica della ritorsione. Medea agisce da straniera priva di tutela legale, ma nel suo gesto estremo incarna al tempo stesso la logica retributiva su cui si fondava, ancora in parte, la giustizia della polis. La vendetta di Medea non è solo scandalo e mostruosità, ma anche lo specchio delle tensioni fra diritto privato e giustizia pubblica, fra ira individuale e responsabilità politica, tensioni fondamentali nell'elaborazione del pensiero giuridico greco del V secolo a.C.

Alessandro Stavru, in "Medea e il problema dell'ἀκρασία nell'interpretazione di Crisippo" (101-130), analizza il rapporto tra la *Medea* di Euripide e la riflessione stoica sul problema dell'ἀκρασία ('incontinenza', 'debolezza della volontà'), concentrandosi sull'interpretazione data da Crisippo, uno dei massimi filosofi stoici del III secolo a.C. La questione centrale è se il comportamento di Medea, che pur riconoscendo la bontà di un'azione (risparmiare i figli) sceglie deliberatamente il male (ucciderli), possa essere letto come un caso di ἀκρασία o se, secondo la teoria stoica, debba piuttosto rientrare in un modello

diverso di conflitto interiore. Da questo punto di vista la tragedia di Euripide offre uno dei più celebri esempi di lacerazione interiore: Medea oscilla fra l'amore materno e il desiderio di vendetta contro Giasone, consapevole dell'orrore che sta per compiere ma incapace di sottrarsi al suo proposito. Già in epoca antica questo passo è stato interpretato come un caso esemplare di ἀκρασία, ossia di scelta del peggio pur avendo chiaro quale sia l'azione migliore. Medea appare come simbolo della fragilità umana, della potenza delle passioni e della difficoltà di governarle con la ragione.

Gli Stoici, tuttavia, negano la possibilità dell'ἀκρασία nel senso tradizionale. Per Crisippo non è possibile che l'uomo compia un'azione contro il proprio giudizio razionale: ogni azione deriva da un assenso della ragione, anche se viziato. Non esiste, quindi, una vera scissione tra 'conoscere il bene' e 'fare il male'; piuttosto, chi compie il male lo fa perché, in quel momento, lo percepisce come bene. In questa prospettiva, l'apparente conflitto di Medea non è tra ragione e passione, ma tra due rappresentazioni (φαντασίαι) in competizione, alle quali la ragione presta alternativamente il suo assenso. Medea non è dunque vittima di una debolezza della volontà, ma di un errore cognitivo: la vendetta le appare come più desiderabile della salvezza dei figli, e la sua ragione si schiera con questa rappresentazione. Stavru sottolinea come, per Crisippo, anche le passioni siano razionali: esse non sono forze cieche che invadono l'anima, ma giudizi errati. Nel caso di Medea, l'ira e l'orgoglio la portano a valutare come 'bene' la punizione di Giasone tramite l'infanticidio, e la sua decisione segue coerentemente questa valutazione. In altre parole, Medea agisce secondo una logica, seppur distorta: non c'è scissione, ma coerenza nell'errore. Questa lettura ribalta la tradizionale immagine della Medea ἀκρατής ('incontinente'): per lo Stoicismo, ella è invece paradigmaticamente padrona delle sue azioni, nel senso che sceglie e decide razionalmente, pur sulla base di un presupposto falso. Il suo crimine è dettato dall'ἡγεμονικόν (la parte razionale dell'anima), non è l'esito di un cedimento irrazionale.

Stavru mostra come il personaggio tragico diventi un banco di prova teorico per i filosofi antichi. La tensione fra le due facce

di Medea – la madre affettuosa e la vendicatrice spietata – ben si prestava a illustrare la difficoltà di spiegare il conflitto interiore. Per Aristotele e la tradizione 'classica', Medea è l'emblema della ἀκρασία: sa che non dovrebbe uccidere, ma lo fa. Per Crisippo, invece, non c'è alcuna azione 'contro il giudizio': Medea giudica di volta in volta, e infine decide in modo unitario, sbagliando per errata valutazione. Il saggio si chiude con l'osservazione che il dramma di Euripide, lungi dall'essere solo una rappresentazione teatrale, ha fornito ai filosofi un repertorio di casi-limite attraverso cui chiarire i concetti di volontà, razionalità e responsabilità morale. Medea, riletta da Crisippo, non è simbolo di debolezza ma di responsabilità totale: un individuo che agisce perché sceglie, e non perché sia 'trascinata' da passioni indipendenti dalla ragione.

Dopo tre contributi incentrati sulla *Medea* di Euripide, i successivi riguardano la ricezione del personaggio e del dramma, a partire da uno dei casi più celebri, l'omonima tragedia di Seneca. Il saggio di Evita Calabrese "Il suono, il gesto: la dimensione performativa della *Medea* di Seneca" (131-64) indaga la dimensione performativa della *Medea* senecana, concentrandosi su due aspetti: la sonorità (voce, parola, silenzio, canto) e la gestualità (ira, ritualità, abbracci, movimenti del corpo). L'autrice mostra come la tragedia sia costruita su un contrasto costante tra la voce di Medea – potenza che afferma, sovverte e incanta – e il silenzio che gli altri personaggi vorrebbero imporle. Parallelamente, la scena è scandita da gesti spettacolari che veicolano il suo furore e la sua volontà di dominio, tra controllo strategico e deflagrazione passionale. Fin dall'inizio, la protagonista si definisce attraverso l'uso anomalo della voce. La sua invocazione agli dei ("voce non fausta precor") ribalta la tradizione rituale romana, che esigeva parole propizie e silenzio devoto. Tale scelta la contrappone subito al Coro, che nel primo canto celebra invece un imeneo gioioso e conforme alle convenzioni. La tragedia si struttura così sul conflitto tra suoni inconciliabili: da un lato la voce sinistra di Medea, dall'altro i canti nuziali e i cori festivi. Medea rivendica il diritto di parlare contro le richieste di tacere (nutrice, Creonte), assumendo la parola come arma di lotta. La dialettica parola/silenzio diventa quindi uno degli assi portanti del dramma.

Accanto alla voce, Seneca insiste sul linguaggio del corpo. Medea è caratterizzata da gesti tipici dell'ira – volto acceso, respiro affannoso, movimenti convulsi – descritti in modo spettacolare dalla nutrice (atto III), in sintonia con quanto Seneca teorizza nel *De ira*. Tuttavia, non si tratta solo di esplosioni incontrollate: Medea sa padroneggiare la propria gestualità e usarla strategicamente. Il contatto fisico evocato (ad esempio nella supplica) viene trasformato in strumento di persuasione o minaccia. L'ira di Medea è dunque al tempo stesso visibile e teatrale, ma è anche un'ira controllata e performata. Fondamentale in questa prospettiva d'analisi è il *carmen* magico recitato da Medea. La sua parola diventa incantatoria, capace di modificare la realtà e di produrre effetti devastanti sull'azione scenica (la morte di Creusa e Creonte). Calabrese mostra come il *carmen* attraversi tre dimensioni: quella narrativa (è descritto dalla nutrice e riportato in discorso diretto), quella sonora fuori campo (è segnalato come rumore che scuote il mondo), e quella pienamente performativa (lungo canto di invocazione a Ecate, articolato in più sezioni, con accompagnamento di gesti rituali, quali movimenti del capo, sangue versato, manipolazione delle erbe). Il *carmen* segna il passaggio decisivo: Medea non agisce più solo con la parola dialogica, ma con un linguaggio magico-rituale che fonde voce, gesto e azione. Tra i gesti analizzati, particolare rilievo assumono i movimenti del capo. Se nel *carmen* essi hanno valore rituale (piegare il collo, scuotere la testa davanti a Ecate), nel quarto canto corale vengono reinterpretati come gesti di sfida e superbia, segni di minaccia rivolti a Creonte. Si tratta quindi di una rifunzionalizzazione pragmatica: dal piano magico si passa a quello relazionale, con il gesto che ridefinisce l'identità di Medea e il suo ruolo sulla scena.

L'ultimo atto della tragedia si concentra sul conflitto tra la madre e la matricida. Qui il gesto dell'abbraccio ai figli diventa icona della lotta interna: la madre piange, vacilla, stringe i bambini, ma la sposa tradita e furente prevale. L'abbraccio, spesso evocato nei dialoghi precedenti, si realizza solo per essere spezzato, preludio al figlicidio. Anche i baci, altra forma di gestualità affettiva, sono evocati nel momento in cui Medea decide di privarne per sempre i figli, segnando la vittoria della vendetta

sull'amore materno. Nel monologo conclusivo, Medea descrive l'uccisione del primo figlio e si prepara a compiere il secondo delitto davanti agli occhi di Giasone. L'uso insistito dei deittici ("hac manu", "hic", "iste") conferisce alla scena una potenza visiva straordinaria, obbligando spettatori e personaggi a contemplare il crimine. La tensione costante verso la visibilità – già affermata all'inizio ("libet ire contra") – trova qui pieno compimento: l'ira, che secondo il *De ira* è passione votata a manifestarsi, diventa azione scenica, spettacolo tragico. Medea si afferma come incarnazione dell'ira resa teatro e filosofia insieme.

Il contributo di Francesco Dall'Olio ("'As wild Medea young Absyrtus did': Medea e il teatro inglese del Rinascimento", 165-99) ci porta alla ricezione di Medea nella letteratura inglese del Rinascimento, con l'obiettivo di mostrare come il mito, pur non avendo avuto riscritture dirette, abbia generato uno 'schema-Medea': una struttura narrativa e simbolica applicata a personaggi femminili e maschili, progressivamente svuotata e rielaborata soprattutto nel teatro shakespeariano. Nell'Inghilterra elisabettiana la presenza dei classici era filtrata da traduzioni, antologie e rielaborazioni medievali. Medea, già conosciuta attraverso Chaucer, Gower, Lydgate e Caxton, era vista principalmente come donna dominata dalla passione erotica: talvolta vittima di Giasone, talvolta modello negativo di ribellione femminile. L'infanticidio contava poco, mentre spiccavano eros, tradimento e vendetta. La traduzione della *Medea* di Seneca di John Studley (1566) rappresenta una svolta: qui Medea è insieme vittima e carnefice, straniera minacciosa ed eroina capace di decisione, figura che incarna ansie sociali legate a ordine politico e identità nazionale. Con la sua versione, in cui sono accentuate sia la violenza della protagonista sia la sua statura eroica e straniera, Studley fissò un modello di riferimento, da cui nacque lo 'schema-Medea', riconoscibile per la ricorrenza di alcuni elementi: matrimonio socialmente inappropriato, passione illecita, tradimento e abbandono, vendetta feroce e punizione finale. Già nel 1567, Geoffrey Fenton definisce Pandora, protagonista di una novella di Bandello, "a seconde Medea": una donna ribelle che, tradita, uccide marito e figli, ma viene punita. Negli anni successivi lo schema passa ad altri generi, fino al teatro. Soprattutto negli anni '90 del Cinquecento

lo 'schema-Medea' si applica a personaggi negativi femminili nei drammi tragici. Per esempio, ad Atossa, nella *Roxana* di Alabaster e a Guendoline in *Locrine*: donne tradite che reagiscono con guerre e vendette, punite alla fine. Ma è specialmente con il personaggio di Tamora nel *Tito Andronico* di Shakespeare (1594) che lo schema tocca il suo apice: come Medea, Tamora è straniera, madre feroce, vendicatrice spietata. La sua caduta simboleggia il collasso dell'ordine sociale e consente al dramma di rappresentare l'ansia per il disfacimento politico e morale.

Nel periodo successivo lo schema tende ad essere applicato sempre più a personaggi maschili. Ciò porta a un ribaltamento: invece di indicare l''altro' minaccioso, evidenzia la perdita di identità sociale. Tra gli esempi citati da Dall'Olio, si possono ricordare l'*Antonius* di Mary Sidney (1592), in cui Cleopatra incarna la femminilità ribelle, ma Antonio stesso è assimilato a Medea: straniero a Roma, esiliato per amore, figura patetica di perdita e dolore. Nell'*Antonio e Mellida* di Marston (1602), Andrugio cita quasi parola per parola la *Medea* di Seneca per affermare la propria resilienza: un uso che recupera il lato 'saggio' di Medea, non più quello feroce. In *Otello* (1604), il Moro appare come 'Medea maschile': straniero integrato, matrimonio discutibile, tradimento percepito, vendetta, rovina finale. Tuttavia la tragedia mostra che la sua 'trasformazione in Medea' è frutto delle proiezioni di Iago, svelando la natura ideologica dello schema. Parallelamente, Lady Macbeth (*Macbeth*, 1606) viene spesso letta come eco di Medea: invocazioni demoniache, femminilità eversiva, istigazione al crimine. Ma il suo ruolo differisce: non è straniera, non è vendicatrice diretta, diventa vittima della propria fragilità. Il riferimento a Medea risulta così parziale e segna la dissoluzione del modello. È con *La tempesta* (1623) che Shakespeare porta lo 'schema-Medea' al suo superamento. Prospero, mago ed esule come Medea, persegue una vendetta, ma la conclude con il perdono. La sua rinuncia alla magia richiama la preghiera di Medea a Ecate affinché la assista nel compiere l'incantesimo con cui ringiovanirà Esone, il padre di Giasone, ma il senso è opposto: non per infrangere le leggi della natura, bensì per abbandonare il potere e reintegrarsi nella società. Lo 'schema-Medea', dopo secoli di usi inquietanti, viene

così rivelato come una finzione scenica, un fantasma ideologico destinato a dissolversi.

Due saggi, di Matteo Galli e Linda Napolitano, si occupano della ricezione tedesca del mito di Medea, e precisamente nella letteratura della DDR, in cui l'immaginario della Grecia antica ha avuto, in generale, un ruolo notevolissimo. Il saggio di Galli intitolato "Le *Medee* di Heiner Müller e il teatro postdrammatico" (201-19), analizza le molteplici rielaborazioni del mito di Medea nel drammaturgo tedesco Heiner Müller alla luce del concetto di 'teatro postdrammatico' elaborato da Hans-Thies Lehmann. Lo studioso mostra come il drammaturgo tedesco, tra gli anni Cinquanta e Ottanta del secolo scorso, abbia trasformato Medea in una figura-simbolo della crisi storica, politica e culturale della modernità, integrando linguaggi pre-drammatici (monologhi, cori), drammatici (dialogo, conflitto) ed epici (eredità brechtiana) fino a forme pienamente postdrammatiche. Tre opere sono al centro dell'analisi: *Zement* (1972), *Medeaspiel* (1974) e il trittico *Verkommenes Ufer*, *Medeamaterial* e *Landschaft mit Argonauten* (1981-1982).

Il dramma *Zement* (*Cemento*) riprende la trama dall'omonimo romanzo sovietico di Fjodor Gladkow: nella Russia post-rivoluzionaria, la vicenda di Gleb, tornato dalla guerra civile, si intreccia con la trasformazione radicale della moglie Dascha. Non più Penelope fedele, Dascha rifiuta il ruolo tradizionale di moglie e madre, si impegna politicamente e rinuncia alla figlia (che muore in un istituto). Il legame con Medea emerge nella scena denominata "Medeakommentar" ("Commento a Medea"), in cui Ivagin paragona Dascha a Medea, evocando il tradimento di Giasone e il figlicidio. Dascha incarna così una Medea protofemminista, che rompe con la famiglia borghese e l'ordine patriarcale. La parola chiave *Eroberer*, 'conquistatore', introduce il tema del colonialismo, che diverrà centrale nelle riscritture successive. Il successivo *Medeaspiel*, breve testo scenico (23 righe), ambiguo tra poesia e pantomima, costituisce una delle prime espressioni di Müller pienamente riconducibili al postdrammatico. La scena è simbolica: una sposa viene legata al letto nuziale, ingravidata, il ventre si gonfia e partorisce, poi uccide il bambino e getta i resti sul marito carico di armi. Il significato è chiaro: il matrimonio e la sessualità

coniugale diventano dispositivi di oppressione patriarcale; le donne producono vita, gli uomini producono guerra. La violenza di Medea sui figli è una risposta alla violenza sessuale e militare maschile. Le maschere relativizzano l'identità di genere, anticipando i giochi di cross-dressing tipici della drammaturgia di Müller. Medea diventa così metafora della violenza inscritta nei ruoli sessuali e nello Stato patriarcale.

Il trittico composto da *Verkommenes Ufer*, *Medeamaterial* e *Landschaft mit Argonauten* rappresenta il vertice della riflessione di Müller su Medea, pienamente inserito nella logica postdrammatica. Le tre parti non seguono un ordine narrativo, ma possono essere rappresentate in simultanea. *Verkommenes Ufer*, traducibile come *Riva abbandonata* o *Riva degradata*, è un testo poetico privo di personaggi, che descrive una *waste land* (eco di T.S. Eliot) segnata da macerie belliche e scorie della DDR. Uomini e donne vivono in degrado: i maschi nella violenza, le donne in attività domestiche subordinate. Solo Medea, evocata alla fine con il fratello fatto a pezzi in braccio, rompe lo schema come esperta di veleni, figura di sapere e ribellione. *Medeamaterial* rappresenta il nucleo drammatico del trittico, costituito da un dialogo tra Medea, Giasone e la nutrice, seguito da un monologo di Medea, suddiviso in cinque sezioni, nel quale la protagonista dapprima denuncia lo sfruttamento da parte di Giasone, che l'ha ridotta a strumento coloniale e sessuale, quindi si rivolge ai figli, accusandoli di tradimento e di adattarsi al nuovo mondo paterno, offre a Creusa un abito da sposa avvelenato, descrive la morte della fanciulla, e infine punisce i figli come compensazione della morte del fratello Apsirto. Qui emergono con prepotenza alcuni temi centrali quali la colpa coloniale, il debito di sangue, il rifiuto della femminilità subordinata. Medea ad un certo punto afferma: "Voglio . . . abitare nel vuoto in mezzo io né femmina né maschio", evocando una soggettività post-genere. In *Landschaft mit Argonauten* (*Paesaggio con Argonauti*), ultimo tassello del trittico, Medea non è in scena. A parlare sono gli Argonauti ovvero un 'io' collettivo, immerso in un paesaggio post-umano e post-nucleare. Giasone appare come residuo, scarto del maschile, senza più orizzonte utopico. La totale assenza di Medea sancisce il collasso delle possibilità di redenzione: resta solo la rovina.

Galli mostra come, attraverso queste opere, Müller faccia di Medea un materiale drammaturgico, continuamente rinegoziato e de-strutturato. Il mito non è mai riproposto linearmente, ma usato per varie funzioni: decostruire la famiglia borghese, smascherare il colonialismo, denunciare la violenza patriarcale, proporre nuove soggettività oltre il genere, rappresentare la catastrofe storica e ambientale della modernità. In *Zement* Medea è evocata come anti-Penelope; in *Medeaspiel* come vittima/giustiziera dell'oppressione sessuale e militare; nel trittico come simbolo della resistenza anti-coloniale e della possibilità di un'utopia 'oltre il genere'. La sua sparizione finale segna però il crollo di ogni speranza utopica, lasciando un mondo di rovine e identità frantumate.

Il romanzo *Medea. Voci* di Christa Wolf (1996) è certamente uno dei casi di ricezione più celebri e più studiati. Nel saggio "Il mito di Medea in Christa Wolf" (221-36) Linda M. Napolitano affronta la riscrittura del mito di Medea ponendo l'accento non tanto sulla sua interpretazione femminista, già molto discussa, quanto sul ruolo 'politico' della scrittura poetica, che avvicina la scrittrice tedesca a Euripide più di quanto comunemente si pensi. Punto di partenza sono le innovazioni apportate rispetto alla tradizione euripidea. La Medea di Christa Wolf non è un'assassina: non uccide il fratello Apsirto (sacrificato dal padre Eeta), né Glauce (suicida), né i figli (lapidati dai Corinzi). Neppure è una maga minacciosa, ma piuttosto una guaritrice ed erborista, capace di curare fame, peste ed epilessia. Infine, non è più la donna innamorata di Giasone, ma è legata a un nuovo compagno, lo scultore cretese Oistros, che rappresenta un'alternativa serena al folle amore per l'eroe greco. Resa così del tutto innocente, Medea diviene il capro espiatorio scelto dalla città di Corinto, il cui potere è fondato su violenza e menzogna (come dimostra l'originario sacrificio della figlia Ifinoe). In questo senso, il romanzo di Wolf può essere considerato una riflessione sulla costruzione di verità manipolate e sull'esclusione dell'alterità.

Le interpretazioni prevalenti sul romanzo hanno seguito due direttrici: da un lato la lettura in prospettiva femminista-matriarcale, legata alla riscoperta del *Mutterrecht* di Johann Jakob Bachofen e al 'Medea boom' tedesco degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, che vede nella protagonista un ritorno

a valori matrilineari e a un'antica ginecocrazia; dall'altro la lettura politico-biografica, che legge l'opera come trasposizione della stessa Wolf, criticata tanto nella DDR (per un eccessivo intimismo) quanto in Occidente (per la sua permanenza e parziale compromissione col regime). Napolitano, pur riconoscendo la validità di queste prospettive, propone un approccio diverso, multifocale, capace di tenere insieme più chiavi interpretative senza ridurle a una sola. La premessa è che la scrittura wolfiana si caratterizza per il desiderio di dare voce a realtà sommerse, invisibili, coperte da menzogna o conformismo. Una tale poetica implica che i testi di Christa Wolf non vadano letti solo in chiave femminista o autobiografica, ma come tentativi di scavare sotto le strutture di potere, per rivelarne il "sinistro doppio fondo" nascosto. In quest'ottica, anche le figure maschili dei suoi romanzi (Anchise in *Cassandra*, Oistros in *Medea*) sfuggono agli stereotipi virili, incarnando modelli alternativi di maschilità non violenta.

Un aspetto centrale del saggio di Napolitano è il confronto con Euripide. Se Wolf recupera versioni pre-euripidee del mito (che attribuivano l'uccisione dei figli ai Corinzi), tuttavia la distanza dal drammaturgo ateniese non è così netta, e si possono registrare diverse convergenze. Per esempio, sia la Medea della Wolf, sia quella di Euripide, denunciano la violazione dei patti da parte di Giasone, più ancora del tradimento amoroso. In entrambe l'orgoglio e la dignità ferita giocano un ruolo decisivo: la Medea euripidea compie il figlicidio come 'necessità' per riaffermare la propria integrità, mentre quella wolfiana viene emarginata perché troppo libera e indipendente. Entrambe mettono in discussione il rapporto tra maschile e femminile, senza ridurlo a pura contrapposizione. Inoltre, Napolitano sottolinea come in Euripide si trovino già spunti di riflessione sul ruolo del poeta: la Musa invocata dal Coro, il desiderio di una poesia capace di alleviare il dolore umano, il riconoscimento della possibilità di una voce femminile 'sapiente'. In questo senso, Euripide e Wolf condividono l'idea della scrittura come responsabilità politica e conoscitiva, capace di aprire spazi di verità.

Due saggi, rispettivamente di Raffaella Viccei e Sotera Fornaro, si misurano con celebri messinscene moderne del dramma di Medea. In "Maschera e corpo: Medea secondo Luca Ronconi e

Antonio Latella" (237-55), Viccei indaga e mette a confronto due tra i più significativi allestimenti italiani di *Medea* tra XX e XXI secolo: la *Medea* di Euripide diretta da Luca Ronconi (1996, con Franco Branciaroli) e *Studio su Medea. Capitolo I, II e III* diretto da Antonio Latella (2006, con Nicole Kehrberger). Si tratta di regie epocali che costituiscono modelli paradigmatici del modo in cui la scena contemporanea rielabora la tragedia antica. L'analisi si concentra, in particolare, su due categorie chiave della teoria teatrale – la maschera e il corpo – evidenziando come esse assumano ruoli cruciali nella definizione del tragico contemporaneo. Il regista Luca Ronconi aveva affrontato *Medea* già nel 1981, allo Schauspielhaus di Zurigo, concependola come riflessione sulla minaccia esterna e sul rischio di 'epidemia' che la straniera rappresenta per la città. Nel 1996 riprende il testo, rafforzando questa visione e scegliendo un interprete maschile per il ruolo della protagonista. Franco Branciaroli non è chiamato a interpretare una donna, bensì un uomo che recita una parte femminile: Medea diventa così una maschera impenetrabile, enigmatica, alterità assoluta che pietrifica come una Medusa. La femminilità stessa è usata come maschera per esercitare potere e violenza. La recitazione è antinaturalistica, fredda e dissimulatrice. La scena è frammentata in spazi diversi (scala, letto di ferro, sala cinematografica con immagini metasceniche) che creano un ambiente instabile e perturbante. Il Coro, invece, appare sempre distratto e inconsapevole, amplificando la distanza tra ciò che lo spettatore sa e ciò che i personaggi percepiscono. Nella scena conclusiva, Medea appare sul carro del Sole con una vera maschera sul volto: il gesto suggella il carattere rituale del figlicidio, letto da Ronconi come sacrificio espiatorio per aver tradito i valori antichi sposando un greco. La maschera è insieme diaframma e rivelazione, emblema di una lontananza irriducibile fra tragedia antica e presente. In una ripresa dello spettacolo di Ronconi, a cura di Daniele Salvo (2017), sempre con Branciaroli – ormai invecchiato – sulla scena nei panni di Medea, si accentua la dimensione maschera-corpo, fino a trasformare Medea in una figura ancora più straniata e malinconica, riflesso di un pensiero tragico che vede i personaggi come funzioni e concetti, non individui psicologici.

Di tenore diverso è la *Medea* di Antonio Latella, concepita come "puro teatro di ricerca", e costruita su tre capitoli autonomi e seriali, ispirati tanto a Heiner Müller quanto alla lezione di Ronconi. Il punto di partenza non è il testo di Euripide in sé, ma il mito incarnato nel corpo tragico della protagonista. La parola è ridotta a frammento, suono, memoria arcaica. Il centro è il corpo di Kehrberger, performer e aerial artist, che diventa superficie su cui si scrive la tragedia: nudo, esposto, deformato, evocativo dei quadri di Francis Bacon. Nel Capitolo I (*Medea & Giasone*), l'eros selvaggio e il conflitto tra i due coniugi si consumano attorno al letto in ferro, simbolo di unione e prigionia. I corpi liberano sensualità e furia, fino al tradimento di Giasone e alla ribellione silenziosa di Medea, che urla la propria identità: "Ich bin Medea". Nel Capitolo II (*Medea & figli*), sono protagonisti i figli, ormai giovani uomini, educati militarmente dal padre e ribelli con la madre. Il rapporto incestuoso e conflittuale culmina in un figlicidio crudo e corporeo: Medea toglie loro il respiro sputando in bocca un liquido mortale, in un silenzio rituale che sostituisce l'urlo. Il corpo materno diventa luogo della tragedia. Infine nel Capitolo III (*Medea Dea*) Medea si trasfigura in divinità, abbandonando la carne per ascendere in un bianco abito nuziale. Tra maschere di gomma che rappresentano i morti, la donna giunta dalla Colchide cammina sospesa verso una dimensione altra. La scena finale, accompagnata dalla canzone *Vivere* di Tito Schipa, introduce una nota di straniamento brechtiano, dissolvendo la tragedia nella parodia. Pur nelle molte differenze, le due regie condividono alcune direttrici comuni: innanzi tutto, la centralità della dimensione rituale (il sacrificio per Ronconi, l'atto corporeo per Latella); quindi l'uso della maschera come simbolo di inganno, alterità, distanza; infine, la rappresentazione del corpo perturbante, umano/animale/divino, che suscita insieme attrazione e repulsione. Ronconi lavora sulla parola euripidea e sul mistero tragico che la maschera rivela e nasconde; Latella sul corpo performativo e sul silenzio come atto rivoluzionario. Entrambi mostrano Medea come figura liminare – madre, straniera, leonessa, dea – capace di incarnare il sublime traumatico nel teatro contemporaneo.

Sotera Fornaro nel contributo intitolato "Mettere in scena l'orrore: la morte dei bambini nella *Medea* di Euripide e in *Medea's Children* di Milo Rau" (257-71) si occupa specificamente di uno dei momenti più sconvolgenti della tragedia euripidea, l'infanticidio compiuto da Medea, e ne mette a confronto la rappresentazione con la recente riscrittura del regista svizzero Milo Rau, *Medea's Children* (2024). L'asse portante è la riflessione su come si metta in scena l'orrore e su quali siano gli effetti estetici, emotivi e morali della scelta tra rappresentazione diretta e indiretta della violenza. Nella tragedia di Euripide (vv. 1271a-1283), l'infanticidio non è mostrato direttamente in scena, ma reso attraverso le urla dei bambini fuori scena, che irrompono improvvise nel canto corale. Questo dispositivo produce vari effetti: spezza la quarta parete, coinvolgendo non solo il Coro ma anche il pubblico, chiamato ad ascoltare e a reagire; mette in luce l'amore fraterno e la paura delle vittime, rimasti in ombra fino a quel momento; esaspera il *pathos* perché l'omicidio è evocato con il solo linguaggio dei suoni (grida, silenzi, ritmo musicale) e con immagini metaforiche ("rete della spada"). Il Coro promette di intervenire ma resta immobile, mentre il pubblico percepisce di poter ancora agire: il ritardo tra grida e silenzio costruisce un senso di responsabilità morale condivisa. La mancata azione dei personaggi interni (nutrice, pedagogo, servi) riflette a livello metateatrale il silenzio del pubblico, sospeso tra desiderio di fermare il crimine e impossibilità di oltrepassare il confine scenico. Il silenzio finale sancisce la morte dei bambini e rappresenta l'indurimento di Medea, definita "di pietra" e "di ferro". L'efficacia della scena deriva proprio dall'assenza visiva della violenza: l'immaginazione dello spettatore amplifica l'orrore più di una rappresentazione diretta, secondo la logica aristotelica di paura e pietà.

In *Medea's Children* Rau compie la scelta opposta: mostra direttamente e con crudezza l'infanticidio, attraverso un video di oltre quindici minuti che riproduce il massacro dei cinque figli di Amandine Moreau (Geneviève Lhermitte), madre belga che nel 2007 uccise i bambini sgozzandoli. Lo spettacolo si muove su più piani: l'interazione tra attori bambini e *acting coach*, con tratti da talk show, la rappresentazione della tragedia euripidea, il *reenactment* del caso di cronaca. Palcoscenico e schermo si

alternano: riprese in diretta, interviste, cartoni animati, ma soprattutto il filmato realistico degli omicidi. Il pubblico assiste così a un *true crime* teatrale, che insiste sul sangue, sulla durata e sulla ripetizione dell'atto, fino a produrre un effetto perturbante e insieme di assuefazione. Il coinvolgimento emotivo non nasce dall'attesa ma dall'impatto visivo e dalla domanda etica: come può una madre uccidere i figli? E come possono bambini-attori interpretare l'assassinio di coetanei?

Fornaro sottolinea le profonde differenze tra i due approcci. Euripide lavora sull'assenza, sullo scarto tra ciò che si sente e ciò che non si vede, sul conflitto tra desiderio d'intervento e paralisi morale. L'orrore è lasciato all'immaginazione, risultando più duraturo e incisivo. Rau, invece, mostra tutto, privando lo spettatore di spazi interpretativi e spingendo a riflettere sulle motivazioni psicologiche dell'omicidio. Per la studiosa la strategia euripidea resta più efficace sul piano tragico, in quanto la rappresentazione indiretta, affidata a suono e silenzio, genera *pathos* e responsabilità condivisa. La strada antieuripidea scelta da Rau, pur coraggiosa, sacrifica la dimensione estetica e tragica in favore di un realismo cruento che riduce la forza universale del mito. Inoltre, a un attento esame, si rivela meno innovativa di quanto sembri, inserendosi in una lunga serie di tentativi moderni di 'giustificare' Medea attraverso traumi personali.

Medea ha conosciuto una notevole fortuna anche nel campo cinematografico: basti pensare alla *Medea* di Pasolini con Maria Callas (1969), a quella nordica e tenebrosa di Lars von Trier (1988), o, più di recente, a *Médée miracle* di Tonino De Bernardi (2007) e a *Saint Omer* di Alice Diop (2022). Il contributo di Andrea Sánchez i Bernet, "Un mito, due Medee. Rappresentazioni divergenti dell'infanticidio in due opere ispano-americane" (273-303) si occupa di due riscritture ispano-americane, la pièce teatrale *Medea* del poeta cubano Reinaldo Montero (1996) e il film *Así es la vida…* del regista messicano Arturo Ripstein (2000). Entrambe prendono come modello testi classici specifici (rispettivamente Euripide e Seneca), ma se ne allontanano in modi opposti, producendo due figure di Medea radicalmente diverse. Il dramma di Montero segue da vicino il modello euripideo, con divisione in episodi e stasimi, mantenendo i nomi greci e l'ambientazione antica, pur

arricchita da colori cubani (guajira cantata da Medea, espressioni colloquiali, allusioni all'"isola" che rimanda a Cuba). Come in Euripide, anche questa Medea è un'esule, e nella sua figura si riflette la crisi economica e politica cubana degli anni Novanta. Il Coro è sostituito dal pedagogo e dalla serva, figure più autonome e ironiche, che oscillano tra pietà e cinismo. Il pedagogo, in particolare, funge da voce metateatrale e quasi registica, consapevole del mito e della sua tradizione. L'analisi di Sánchez i Bernet si concentra soprattutto sul motivo dell'infanticidio che qui è sovvertito: tutto lascia presagire che Medea seguirà il destino euripideo, fino alla messa in scena di un'azione crudele (coltello brandito, urla evocate, sangue e visceri mostrati a Giasone). Ma il colpo di scena finale rivela che i bambini sono vivi: Medea li ha sostituiti con pezzi di agnello, ingannando tutti, incluso il pubblico. Questa Medea 'uccide senza uccidere', trasgredisce il mito e lo piega alle proprie esigenze. Non rinnega i precedenti omicidi, ma salva i figli e sfugge al destino scritto da Euripide. La sua astuzia restituisce al mito la plasticità originaria, facendo di lei non più la strega vendicativa ma una madre che cerca una vita ordinaria, pur condannata a portare con sé la fama infamante.

Diverso il caso del film di Ripstein. In questo caso la trama segue con assoluta fedeltà la *Medea* di Seneca, adattata in chiave contemporanea nella sceneggiatura di Paz Alicia Garciadiego. La protagonista Julia vive in un quartiere popolare degradato, tra un appartamento sordido, una clinica clandestina e il cortile dominato da La Marrana (Creonte). L'atmosfera richiama ambienti e toni da melodramma e telenovela. Alcuni dispositivi agiscono con funzione metanarrativa: televisione sempre accesa, specchi, immagini riflesse e mariachi che cantano gli stasimi assolvendo alla funzione di ricordare al pubblico la natura finzionale della vicenda. La Medea di Ripstein, Julia, è definita da un amore ossessivo per Nicolás (Giasone), più che da una coscienza politica o femminista. I figli non valgono in sé, ma come 'pezzi' di lui. L'infanticidio non è vendetta indiretta, ma eliminazione del legame con l'uomo che l'ha abbandonata. È presentato come il culmine inevitabile di un destino tragico. Diversamente da Euripide (che lo rende fuori scena) e da Montero (che lo nega), Ripstein mostra l'infanticidio, pur con soluzioni visive filtrate (porte, specchi,

angolazioni). Julia uccide prima il figlio minore nella vasca da bagno, poi la figlia sulle scale, guardando Nicolás negli occhi. La violenza è rappresentata come scelta ineluttabile, coerente con il destino senecano e con il titolo del film: "Così è la vita". Nessuna redenzione è possibile.

Chiude il volume un'appendice che propone due testi relativi alla messa in scena di *Medea* del 2023, nella splendida cornice del Teatro Greco di Siracusa, produzione Istituto Nazionale del Dramma Antico, regia di Federico Tiezzi, traduzione di Massimo Fusillo.[6] Quella di Tiezzi, col titolo "Medea. Il nome della madre" (307-9), è una nota di regia in cui propone la propria riflessione sulla tragedia di Medea, intesa come conflitto irriducibile tra culture, linguaggi e forme di violenza. Fondamentali per la

6 La *Medea* di Euripide per la regia di Federico Tiezzi, produzione INDA, ha esordito il 12 maggio 2023 al Teatro Greco di Siracusa ed è rimasta in cartellone fino al 23 giugno. Successivamente è stata replicata al Teatro Romano di Verona il 12-13 settembre dello stesso anno. Questi i *credits* dello spettacolo. Regia: Federico Tiezzi, Traduzione: Massimo Fusillo, Scene: Marco Rossi, Costumi: Giovanna Buzzi, Disegno luci: Gianni Pollini, Maestro del coro: Francesca Della Monica, Arrangiatore coro e voci: Ernani Maletta, Regista assistente: Giovanni Scandella, Musiche originali coro e prologo: Silvia Colasanti (con la collaborazione del Coro di voci bianche del Teatro dell'Opera di Roma), Assistente scenografo: Francesca Sgariboldi, Assistente costumista: Ambra Schumacher, Assistenti arrangiamenti coro e voci: William Caruso, Direttore di scena: Nanni Ragusa, Assistente direttore di scena: Dario Castro, Personaggi e interpreti: Medea: Laura Marinoni, Giasone: Alessandro Averone, Creonte: Roberto Latini, Egeo: Luigi Tabita, Nutrice: Debora Zuin, Pedagogo: Riccardo Livermore, Nunzio: Sandra Toffolatti, Prima corifea: Francesca Ciocchetti, Prima Coreuta: Simonetta Cartia, Coro: Alessandra Gigli, Dario Guidi, Anna Charlotte Barbera, Valentina Corrao, Valentina Elia, Caterina Fontana, Francesca Gabucci, Irene Mori, Aurora Miriam Scala, Maddalena Serratore, Giulia Valentini, Claudia Zappia, Responsabile del coro: Simonetta Cartia, Figli di Medea: Matteo Paguni, Francesco Cutale, Seguaci di Creonte: Jacopo Sarotti, Alberto Carbone, Carlo Alberto Denoyè, Portatori di Medea: Sebastiano Caruso, Moreno Mondì, Coro: Andrea Bassoli, Alberto Carbone, Sebastiano Caruso, Alessandra Cosentino, Gaia Cozzolino, Sara De Lauretis, Carlo Alberto Denoyè, Lorenzo Ficara, Leonardo Filoni, Ferdinando Iebba, Althea Mara Luana Iorio, Denise Kendall-Jones, Domenico Lamparelli, Federica Leuci, Emilio Lumastro, Arianna Martinelli, Moreno Mondì, Alice Pennino, Edoardo Pipitone, Jacopo Sarotti, Mariachiara Signorello.

sua interpretazione sono i luoghi simbolici in cui la vicenda è collocata: c'è la Colchide, terra originaria e arcaica, mondo sciamanico e tribale in cui violenza e natura coincidono, concepita e rappresentata come un 'prima' originario. C'è Corinto, punto di svolta in cui Medea affronta l'esclusione e il disprezzo, vivendo da straniera. E c'è Atene, regno dell'apollineo, dove Medea porta con sé il dionisiaco destabilizzante. Il prologo musicale, ideato da Silvia Colasanti, evoca questo 'mondo del prima': una dimensione ancestrale in cui la violenza è inscritta nell'ordine naturale. Da qui nasce l'idea che il delitto di Medea non sia un epilogo, ma un atto originario: un 'big bang' che continua a riverberare nello spettatore come scandalo e archetipo. Tiezzi, inoltre, contrappone due forme di violenza: quella di Medea, fisica e reale, figlia di una cultura tribale e rituale, legata al corpo, al sangue, al sacrificio, è contrapposta a quella di Giasone, simbolica, propria della società politica e borghese, basata sul linguaggio, le convenienze, il potere economico. Medea rappresenta il disordine che risponde alla violenza 'razionale' di Giasone con una distruzione tangibile e definitiva: non accetta di essere marginalizzata, reagisce cancellando i figli, cioè il futuro stesso.

Alla base della sua regia Tiezzi richiama alcuni nomi importanti, che sono stati punti di riferimento di grande rilievo: Nietzsche (la natura come violenza dionisiaca), Barthes (la 'lettera' che prevale sul simbolo), ma anche Ibsen e Strindberg, nei cui drammi la borghesia mostra i propri riti sacrificali. In questa prospettiva, Giasone si rivela affine ai grandi personaggi ibseniani, portatori di un potere maschile che sembra ragionevole, ma in realtà annienta l'altro. In tal modo la tragedia di Medea diventa, dunque, lo scontro tra ordine e disordine, legge e arcaicità, società post-industriale e società tribale. La protagonista, con la sua violenza reale, afferma la forza del corpo contro le giustificazioni simboliche di Giasone. Ma la sua vittoria è paradossale: lascia solo distruzione e silenzio, suggella l'impossibilità di un ritorno alla 'terra natale', che resta confinata in un sogno o in un mito.

Massimo Fusillo, in "'La passione è più forte della mia volontà': tradurre *Medea* per la scena di Siracusa" (311-15), riflette sulla propria esperienza di traduttore della *Medea* di Euripide per lo spettacolo diretto da Federico Tiezzi al Teatro Greco di

Siracusa, discutendo questioni teoriche e pratiche della traduzione teatrale. La premessa imprescindibile è il rifiuto dell'idea di una fedeltà assoluta al testo originario: tradurre significa piuttosto confrontarsi con le stratificazioni culturali e interpretative che il mito ha accumulato (letterarie, musicali, cinematografiche). L'approccio è quello di un comparatista, melomane e cinefilo, che lascia risuonare dentro di sé immagini ed echi senza mai tradire la lettera del testo originale.

Nell'analisi di Fusillo, Euripide intreccia passioni distruttive e razionalità analitica. Medea non vive un conflitto tra ragione e passione, come spesso si è scritto, bensì tra due passioni smisurate: l'amore materno e l'amore per Giasone trasformato in odio. Nei monologhi, il pubblico entra nella sua mente, condividendo esitazioni e rimorsi fino al gesto estremo. La scrittura paratattica e frammentata di Euripide anticipa il monologo interiore moderno e produce un'esperienza di empatia negativa, modello per molta letteratura e teatro successivi. Sul piano della traduzione è cruciale il passaggio dei versi 1078-1080, dove Medea esclama: "So bene tutto il male che sto per fare, ma la passione è più forte della mia volontà". Fusillo racconta come sia arrivato a questa resa dopo aver inizialmente preferito una versione meno dicotomica ("la passione determina i miei progetti"), poi sostituita in accordo con l'attrice Laura Marinoni per garantire maggiore teatralità ed efficacia scenica. Un altro esempio significativo riguarda l'insulto κάκιστε rivolto da Medea a Giasone: tradurlo come "sciagurato" risultava troppo letterario, mentre altri termini sarebbero risuonati come turpiloquio di registro troppo basso. La soluzione "bastardo" ha avuto enorme successo presso il pubblico. Questi casi mostrano come la traduzione teatrale debba sempre tener conto di attori, regista e della ricezione viva in scena.

Tradurre *Medea* non significa solo dare voce alla protagonista, ma restituire complessità a tutte le figure: la nutrice e il coro delle donne corinzie, solidali ma timorose; Creonte, che non rappresenta solo un sovrano attento al suo potere ma anche un padre ansioso; Egeo, con la sua preoccupazione borghese per i figli mancanti; Giasone, ambiguo e ancora legato a Medea. Le difficoltà maggiori riguardano il racconto del messaggero (reso più dinamico, quasi cinematografico) e i cori (privati di musica e

danza, ma tradotti in un registro poetico). L'unico criterio assoluto è stato quello della teatralità: tradurre non per la pagina, ma per la scena, cercando un linguaggio che risulti comprensibile e incisivo per il pubblico contemporaneo. Come Euripide stesso, criticato per aver abbassato lo stile tragico, Fusillo ha puntato a un registro capace di mescolare sublime e quotidiano, alto e basso, in una tensione viva che sola può rendere efficace la tragedia oggi.

## Bibliografia

Adriani, Elisa. 2006. *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo.* Padova: Esedra.

Albrektson, Anna e Macintosh, Fiona, a cura di. 2023. *Mapping Medea. Revolutions and Transfers 1750–1800.* Oxford: Oxford University Press.

Bettini, Maurizio e Pucci, Giuseppe, a cura di. 2017. *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi.* Torino: Einaudi.

Caiazza, Antonio. 1989-90. "Medea: fortuna di un mito". In *Dioniso* 59: 9-84, e *Dioniso* 60: 82-118.

Ciani, Maria Grazia, a cura di. 1999. *Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro. Medea. Variazioni sul mito.* Venezia. Marsilio.

Clauss, James J. e Johnston, Sarah J., a cura di. 1997. *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art.* Princeton: Princeton University Press.

Condello, Federico. 2025. *Feroce Medea. La tragedia di Euripide.* Bologna: il Mulino.

Corbineau-Hoffmann, Angelika. 2008. *Medeia.* In *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (*Der Neue Pauly. Supplemente* 5), a cura di Maria Moog-Grünewald, 418-28. Stuttgart-Weimar: Metzler.

Corti, Lillian. 1998: *The Myth of Medea and the Murder of Children.* Westport: Greenwood Press.

De Martino, Francesco, a cura di. 2006. *Medea: teatro e comunicazione.* Bari: Levante.

Eichelmann, Sabine. 2010. *Der Mythos Medea. Sein Weg durch das kulturelle Gedächtnis zu uns.* Marburg: Tectum.

Ercolino, Stefano e Fusillo, Massimo. 2022. *Empatia negativa. Il punto di vista del male.* Milano: Bompiani.

Fornaro, Sotera e Viccei, Raffaella. 2023. "Medea a Epidauro". In *Visioni del tragico Webzine.* (https://www.visionideltragico.it/blog/

contributi/medea-ad-epidauro - ultima consultazione 2 novembre 2025).

Fusillo, Massimo. 2025. "Regia e allestimenti sulla scena contemporanea". In *Medea di Euripide*, a cura di Anna Chiara Corradino e Massimo Fusillo, 19-39. Roma. Carocci.

Gentili, Bruno e Perusino, Franca, a cura di. 2000. *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venezia. Marsilio.

Heavey, Katherine. 2015. *The Early Modern Medea: Medea in English Literature, 1558-1688*. New York: Palgrave Macmillan.

Kepetzis, Ekaterini. 1997. *Medea in der Bildenden Kunst vom Mittelalter zur Neuzeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

La Mantia, Fabio, Ferlita, Salvatore e Rabbito, Andrea. 2012. *Il dramma della straniera, Medea e le variazioni novecentesche del mito*. Milano: Franco Angeli.

Lauriola, Rosanna. 2015. "Medea". In: *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, a cura di Rosanna Lauriola and Kyriakos N. Demetriou, 377-442. Leiden-Boston: Brill.

Lütkehaus, Ludger, a cura di. 2001. *Mythos Medea*. Leipzig: Reclam.

Mimoso-Ruiz, Duarte. 1982. *Médée antique et moderne. Aspects rituels et sociopolitiques d'un mythe*. Paris: Ophrys.

Motta, Valentina. 2021. *Medea illustrata. Dalla tragedia di Euripide alla "sindrome di Medea" tra Arte, Mito e Letteratura*. Vasto (CH): My Book edizioni

Prata, Ana Filipa e Verano, Rodrigo, a cura di. 2024. *Medea's Long Shadow in Postcolonial Contexts*. London: Routledge.

Rubino, Margherita e Degregori Chiara, a cura di. 2000. *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*. Genova: D.AR.FI.CL.ET.

Schmierer, Britta. 2005. *Motivation in Medeatragödien der Antike und der Neuzeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Steskal, Christoph. 2001. *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos*. Regensburg: Roderer.

Stephan, Inge. 2006. *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln: Böhlau.

Taplin, Oliver, Macintosh, Fiona, and Hall, Edith, a cura di. 2000. *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford: Legenda.

Tellini, Giulia, a cura di. 2021. *Storie di Medea*. Firenze: Le Lettere.

Tigani, Francesco. 2010. *Rappresentare Medea. Dal mito al nichilismo*. Roma: Aracne.

Uglione, Renato, a cura di. 1997. *Atti delle giornate di studio su Medea*.

Torino: CELID 1997.
Ugolini, Gherardo. 2023. "Medea and Prometheus. Two Archetypes of Greek Tragedy on the Stage: Ancient Theatre Festival - Syracuse 2023". In *Skenè. Theatre and Drama Studies* 9:2, 185-196.
— 2022. "Un mostro terribilmente umano. La nuova Medea cinematografica di Alice Diop". In *Visioni del tragico Webzine* (https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/un-mostro-terribilmente-umano-la-nuova-medea-cinematografica-di-alice-diop - ultima consultazione 2 novembre 2025).
— 2013. "L'*Edipo a Colono* secondo Peter Stein". In *Atene e Roma* N.S. 6, 297-313.

## Skenè. Testi e Studi

Fondata in seno al Centro di Ricerca Skenè dell'Università di Verona, la collana *Skenè. Testi e Studi* raccoglie edizioni commentate di testi teatrali e fonti primarie, oltre a volumi monografici e miscellanei sulla teoria, la pratica e la storia del teatro e della drammaturgia. La collana è sottoposta a valutazione anonima tra pari.

*Studi*

Francesco Dall'Olio, *King Tyrannos. Pensiero greco e tirannide nell'Inghilterra rinascimentale*. Studi 1, 2024 (pp. 396).

Isolde Schiffermüller e Elisa Destro (a cura di), *"Incipit tragoedia" – "Incipit parodia". Tragedia e parodia nella* Wiener Moderne. Studi 2, 2024 (pp. 189).

Francesca Coppola, Francesco Lupi e Cristiano Ragni, Marginalia *ai testi drammatici nella prima età moderna. Prospettive tra Antichistica, Anglistica e Ispanistica*. Studi 3, 2024 (pp. 181).

Luigia Buffatti, Luca Fiamingo, Gherardo Ugolini (a cura di), *"Medea nunc sum". Le metamorfosi di Medea attraverso i secoli: alterità, barbarie, vendetta*. Studi 4, 2026 (pp. 326)

Francesca Coppola, Francesco Lupi, and Cristiano Ragni (eds), *In the Margins of Theatre*. Studi 5 (in preparazione)

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2026