

*Antigone, Medea, Elettra:  
il tragico femminile*

Amore/violenza  
nello spazio contemporaneo

A cura di Patrizia Landi



# *Le Forme del Sentire*

---

## DIREZIONE

Maddalena Mazzocut-Mis, Renato Boccali e Patrizia Landi

## COMITATO SCIENTIFICO

Luis Puelles Romero (*Universidad de Málaga*)

Carole Talon-Hugon (*Université Paris-Sorbonne*)

Irene Zanini-Cordi (*Florida State University*)

ISBN 978-88-5513-112-4

Copyright © 2023

*LED* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

---

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

---

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università IULM di Milano



*In copertina*

Matt Seymour, *Trois bustes de tête en béton*

<https://unsplash.com/it/foto/pzbbViakdX0>

*Videoimpaginazione:* Paola Mignanego

*Stampa:* E. Lui Tipografia - Reggio Emilia

# Sommario

INTRODUZIONE	
La vivificante “vertigine” dei classici	7
<i>Patrizia Landi</i>	
OUVERTURE	
Irreligioso sublime	23
<i>Quirino Principe</i>	
UNA, MILLE ANTIGONI	
La <i>mimesis</i> aorgica: Hölderlin e Antigone	33
<i>Andrea Mecacci</i>	
L’ <i>Antigone</i> di Anouilh e la tomba dell’eroe. L’influenza su <i>Giocasta</i>	45
<i>Maddalena Mazzocut-Mis</i>	
Resti di un naufragio: María Zambrano nel labirinto di Antigone	63
<i>Renato Boccali</i>	
MEDEA, LE SUE “VOCI”	
Il corpo di Medea. Il film di Pasolini tra mito e montaggio	85
<i>Marco Antonio Bazzocchi</i>	
Per non essere Medea. Ri-leggere “ <i>Leonora, addio!</i> ” di Luigi Pirandello	95
<i>Patrizia Landi</i>	
<i>Filumena Marturano</i> : dalla commedia al dramma nel nome di Medea	115
<i>Antonella Del Gatto</i>	
Figlie di Medea. Christa Wolf, Elena Ferrante, voci	135
<i>Irene Zanini-Cordi</i>	
L’eterno Altro: il mito di Medea ad Haiti in <i>Ma’Déa</i>	149
di Eduardo Manet (1985)	
<i>Timothy Lomeli</i>	

Medea senza serpenti: un percorso warburghiano <i>Alice Barale</i>	167
Quale il destino di Eros? “Tra” ossessione d’amore e amore vero <i>Massimiliano Marianelli</i>	181
INTERLUDIO	
Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea <i>Stefano Lombardi Vallauri</i>	195
I confini dell’amore e della violenza: i sentimenti malati <i>Carmelo Dambone</i>	213
LA FINE SI ADDICE AD ELETTRA	
Implacabile Elettra: Figlia Sorella Guerriera <i>Martina Treu</i>	225
Le Autrici e gli Autori	247
Indice dei nomi	253
Indice dei personaggi	261

# Medea senza serpenti: un percorso warburghiano

*Alice Barale*

DOI: <https://doi.org/10.7359/1124-2023-bara>

## ABSTRACT

Medea is one of the ancient Greek figures that mostly attracted the attention of artists and scholars in the Twentieth Century. She is a woman, but also a witch and a stranger, she represents the otherness in all its charms and dangers. Among these interpretations, Aby Warburg's research on Medea can be very significant for a wider comprehension of this figure, because it calls into play the idea of hero and its critique, and also another topic that is only apparently distant from the myth, i.e. the rising of consciousness. Through the analysis of these issues inside Warburg's interpretation of the myth, I will try to imagine a different ending for Medea. This will happen through the consideration of a recent picture made with artificial intelligence that recalls, for some aspects, Rembrandt's Medea, from which Warburg's interpretation starts.

KEYWORDS: aesthetics; citizen; consciousness; Medea; Rembrandt; Warburg.

---

L'interpretazione che Aby Warburg dà della figura di Medea è importante all'interno del suo pensiero, perché chiama in gioco l'idea che lo studioso olandese ha di eroe, nel suo nesso anche con un altro tema che si delinea via via nella sua riflessione, quello della nascita della coscienza.

La lettura più significativa del mito di Medea si trova in una conferenza del 1925, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in cui Warburg indaga la presenza degli antichi miti greci nel teatro barocco olandese contemporaneo a Rembrandt (altrettanto poco conosciuto di quello barocco tedesco studiato da Walter Benjamin)<sup>1</sup>. Sin dai suoi primi anni di ricerca, Warburg dedica una particolare attenzione al teatro e alle feste, perché a interessarlo è soprattutto il confine tra l'immagine, nel suo carattere immobile e inanimato, e la vita. L'immagine in movimento del teatro e delle

---

<sup>1</sup> Warburg 2008b, pp. 626-628.

feste rappresenta un ponte tra queste due dimensioni<sup>2</sup>. Warburg indaga dunque la raffigurazione che di Medea dà Rembrandt nelle scenografie del dramma di un autore olandese del tempo, Jean Six (*Fig. 1*)<sup>3</sup>.



Figura 1. – Rembrandt, “Medea o il matrimonio tra Giasone e Creusa”,  
incisione (1646).

<sup>2</sup> Sul legame con Burckhardt che emerge in questo interesse di Warburg, cfr. Ghelardi 2022, cap. 7. Per il nesso con la sfera del performativo mi permetto di rimandare a Barale 2022, pp. 23-42.

<sup>3</sup> Non è certo se Rembrandt abbia realizzato l'incisione per il dramma di Jean Six, come riteneva Warburg, o per un altro pezzo di teatro, e Jean Six l'abbia adottata in seguito. Cfr. Warburg 2008b, p. 579, nota 51.

Sino ad allora, infatti, Medea era stata rappresentata tradizionalmente come una strega, che volava su un carro trainato da serpenti alati, circondata da cadaveri di bambini. Questo tipo di raffigurazione, che divertiva molto il pubblico del teatro barocco, affonda le sue radici nelle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui la descrizione di Medea come strega tocca uno dei suoi apici, come quando è descritta mentre versa in un pentolone sassi, ali di vampiro e viscere di lupo:

Intanto dentro una pentola, posta sul fuoco, bolle e ribolle  
un filtro potente, che fermenta in una schiuma biancastra.  
Lì Medea cuoce radici tagliate nella valle dell’Emonia  
insieme a fiori, semi ed essenze eccitanti.  
Vi aggiunge sassi che vengono dall’estremo Oriente,  
e sabbia lavata dalla risacca dell’Oceano;  
e ancora brina raccolta in una notte di luna piena,  
ali immonde, con l’intera carcassa, di vampiro,  
viscere di lupo mannaro, che è in grado di mutare il suo muso  
selvaggio in volto d’uomo; e non manca nemmeno  
la pelle fine e squamosa di un chelidro del Cinife  
e il fegato di un cervo nel fiore degli anni; al tutto aggiunge  
testa e becco di cornacchia vissuta nove secoli.<sup>4</sup>

Nell’incisione di Rembrandt, tuttavia, Medea è rappresentata in modo decisamente diverso, non più mentre si scatena in tutta la sua furia di strega, ma mentre assiste, dietro le quinte, al matrimonio tra Giasone e Creusa. Per l’eroe Giasone – racconta il mito – Medea ha abbandonato tutto ciò che aveva, ha lasciato la sua patria e la sua famiglia in Colchide, una terra sperduta ai confini di quello che per i Greci era il mondo civilizzato, partendo con lui per la Grecia<sup>5</sup>. Grande è quindi la sua rabbia quando Giasone decide di prendere una nuova moglie. Nell’incisione di Rembrandt, però, Medea non è ancora in preda alla furia che la porterà a uccidere i propri figli. È colta piuttosto nel momento del dubbio, dell’indecisione: immobile nell’ombra, medita sul da farsi.

Questo cambiamento nella raffigurazione di Medea è significativo, tra l’altro, anche per intendere il concetto stesso di “formula di pathos” o “pathos formula”, che rappresenta uno degli elementi più noti ma anche più spesso fraintesi della riflessione warburghiana. Le pathos formulae non

---

<sup>4</sup> Ovidio 2017, VII, 262-274.

<sup>5</sup> Il conflitto con Giasone è delineato in modo straordinario nella *Medea* di Euripide: Euripide 2022. Sulla formazione del mito di Medea, le sue varianti nelle diverse fonti antiche e le sue interpretazioni più o meno recenti si veda almeno Clauss, Iles 2022.

sono, come a volte si tende a credere, immagini preformate che riemergono sempre uguali nelle diverse epoche storiche. Sono piuttosto – come anche l’interesse di Warburg per la sfera del performativo contribuisce a mostrare – energie espressive che attendono di essere direzionate, possibilità di forma piuttosto che forme predefinite. Così Medea si trasforma da strega scatenata in donna che riflette. Allo stesso modo, un’altra figura di Rembrandt analizzata nella stessa conferenza, Proserpina, quando il dio degli inferi Plutone la afferra per rapirla, non gesticola e si agita come di consueto, ma afferra il dio “risolutamente alla faccia”<sup>6</sup>. E il giuramento di Claudio Civile, capo della rivolta popolare dei Batavi, non è rappresentato come negli altri quadri dell’epoca come un godereccio banchetto, ma come un silenzioso incrocio di spade tra i congiurati<sup>7</sup>. Una copia di questo quadro di Rembrandt campeggia tutt’ora sulle scale del Warburg Institute di Londra.

L’importanza della *Medea* di Rembrandt non si esaurisce, tuttavia, nel suo carattere anti-barocco, nella silenziosa interiorità che contrappone all’esteriorità del tempo, ma riveste anche un altro significato. Per coglierlo, è utile considerare un’altra figura a cui Warburg la paragona. Si tratta di un’altra Medea, decisamente più antica, che si trova in un affresco di Pompei (*Fig. 2*). Anch’essa non si agita, non vola e non uccide ma, immobile, stringe titubante la propria spada. Warburg la contrappone a quelle raffigurazioni tipiche del “pathos trionfale romano” – l’incedere ostentato dell’imperatore e dei guerrieri e il loro trionfo sui nemici – che costituiscono per lui l’elemento antico a cui il barocco si rifà<sup>8</sup>. Questa critica al pathos trionfale romano è presente in tutti gli scritti warburghiani del periodo, che coincide, non a caso, con l’affermarsi del fascismo. L’antichità veicola quindi, per Warburg, diverse possibilità: quella del pathos trionfale o quella della riflessione e del dubbio.

Queste due possibilità sono già contenute, del resto, nel mito stesso di Medea. Quando Medea vola sul cocchio con i serpenti, alla fine della tragedia di Euripide, è una figura trionfante<sup>9</sup>. Anche quando aiuta Giasone a compiere le sue imprese, il ruolo determinante che riveste – con i suoi poteri magici e la sua capacità di decisione – supera decisamente quello che spetta di solito alle fanciulle che aiutano l’eroe nei miti antichi, come Nausicaa o Arianna<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Warburg 2008b, p. 440.

<sup>7</sup> Warburg 2008b, pp. 465 ss.

<sup>8</sup> Cieri Via 2010, pp. 31-43.

<sup>9</sup> Cfr. Worthington 1990, pp. 502-505; Nussbaum 2022, cap. 10.

<sup>10</sup> Cfr. Johnston 2022, cap. 2.



*Figura 2. – “Medea che medita l’uccisione dei figli”,  
affresco da Ercolano, Museo Nazionale, Napoli.*

Gli studiosi hanno osservato più volte che Medea spesso tende ad assumere dei connotati che normalmente sono propri dell'eroe maschile<sup>11</sup>. Accanto a questa Medea trionfante, c'è però un'altra Medea di cui Warburg rivendica i diritti, una Medea sofferente, alle prese con la propria coscienza. Anch'essa è presente nella tragedia di Euripide, che è tutta incentrata sul dilemma di Medea, tanto che è stato notato più volte che essa è in verità l'unico grande personaggio<sup>12</sup>. Nel soffermarsi sul dramma della coscienza che investe Medea, Warburg non ha però in mente tanto Euripide, quanto Shakespeare<sup>13</sup>. Nell'affresco di Pompei come nell'incisione di Rembrandt, Warburg scorge una Medea shakespeariana, alle prese con

---

<sup>11</sup> Cfr. Krevans 2022, cap. 3. Questo tema della scarsa voce che spetta, spesso, ai personaggi femminili all'interno dei miti antichi incentrati su un eroe maschile è stato affrontato da M. Mazzocut-Mis che ha scritto con il compositore Ezio Corghi un'opera teatrale in cui la storia di Edipo è narrata da Giocasta. Il libretto dell'opera, intitolata appunto *Giocasta*, è in Mazzocut-Mis 2020, pp. 3-26.

<sup>12</sup> Euripide 2022 (E. Romagnoli, *Introduzione*).

<sup>13</sup> Warburg 2008b, pp. 627-628.

una coscienza che non è però tanto una coscienza morale, quanto qualcosa che, come si spiegherà, la precede.

Quella di Warburg è quindi una Medea che fa i conti con la perdita, con la sconfitta. Ci sono, del resto, degli studi interessanti che mostrano come il culto di Medea che si era conservato nella città di Corinto potesse avere a che fare con degli antichi demoni legati alla perdita dei bambini. Questi esseri soprannaturali erano di solito donne che avevano perduto i propri figli e per questo, da morte, perseguitavano quelli altrui, colpendoli con disgrazie o impedendo loro di nascere<sup>14</sup>. La stessa cosa facevano del resto, in alcune tradizioni europee anche più recenti, le fate<sup>15</sup>. Lo stesso Peter Pan è un neonato che, come tutti i neonati, tende a volare via dalla finestra, e finisce a vivere con fate e animali nei giardini circostanti<sup>16</sup>. Non è un caso che anche qui, come nella storia di Medea, trionfo e perdita si intreccino. C'è un passo meraviglioso in cui, al termine dello straordinario volo dei protagonisti verso l'Isola, cala un'ombra, che è la sera ma è anche il momento in cui "ti viene meno la certezza di vincere"<sup>17</sup>.

Tornando ai due volti della Medea warburghiana – la Medea trionfante e la Medea sofferente – per comprendere come essi si tengano insieme, è utile interrogarsi su quello che è per Warburg l'eroe per eccellenza, Perseo<sup>18</sup>. Quest'ultimo inizia a diventare importante per Warburg in un momento particolarmente difficile della sua vita, durante il suo ricovero psichiatrico nella clinica di Ludwig Binswanger a Kreuzlingen, tra il 1921 e il 1924. La riflessione di questo periodo è stata a lungo poco considerata dagli interpreti<sup>19</sup>: è frammentaria e aggrovigliata, ma anche di grande interesse, perché mostra come Warburg sia riuscito a guarire anche proprio attraverso la propria ricerca, cercando forza nei simboli e nei personaggi che incontrava nel suo lavoro<sup>20</sup>. Tra questi, Perseo rappresenta colui che sa sconfiggere i mostri e riportare un ordine nella dimensione caotica e incontrollabile che essi rappresentano. Warburg ricostruisce un'intera genealogia di eroi che lottano contro i mostri, nei miti non soltanto greci, ma anche babilonesi e ellenistici<sup>21</sup>. È interessante che in essi il mostro sia

---

<sup>14</sup> Cfr. Johnston 2022, cap. 2.

<sup>15</sup> Cfr. ad esempio Silver 1999.

<sup>16</sup> Barrie 1910.

<sup>17</sup> Barrie 2016, cap. 4.

<sup>18</sup> Cfr. su questo Cieri Via 2009, pp. 77-89; Barale 2013, pp. 89-101; Desideri 2016, pp. 63-83.

<sup>19</sup> Cfr. in particolare Gombrich 2003.

<sup>20</sup> Alcuni materiali di questo periodo sono raccolti in Warburg 2008d.

<sup>21</sup> Mi permetto di rimandare su questo a Barale 2021, pp. 69-90.

spesso un drago o un serpente, come il Tyamat che indica nella tradizione babilonese le parti più profonde del mare. Uno degli sviluppi più noti di questa riflessione è la conferenza sulla danza dei serpenti presso gli Indiani Hopi d'America, che lo studioso tiene all'interno della clinica psichiatrica per dimostrare la sua guarigione<sup>22</sup>.

Anche nel mito di Medea i serpenti sono importanti. Essi sono centrali, in particolare, nella versione che della storia della maga dà Seneca<sup>23</sup>. Martha Nussbaum ha scritto pagine importanti su questo, mostrando come i serpenti rappresentino le passioni, e come Seneca li consideri in modo contraddittorio: come qualcosa che porta alla rovina – Medea si perde per amore – ma anche, al tempo stesso, che dà vita all'universo<sup>24</sup>. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, poi, a cui Warburg si riferisce più volte nella conferenza<sup>25</sup>, i serpenti alati costituiscono, come si è accennato, un attributo essenziale della strega.

Da uno di questi serpenti primordiali deriva, secondo Warburg, anche la rappresentazione di Saturno, dio della malinconia<sup>26</sup>. Sconfiggere la malinconia per Warburg significa trasformarla, renderla una forza eroica, che aiuti a compiere le proprie imprese<sup>27</sup>. È questo uno dei grandi motivi di disaccordo con Panofsky e Saxl, che vedono invece la malinconia come qualcosa che non si può superare: la malinconia è un destino, si legge in *Saturno e la malinconia*<sup>28</sup>. Si chiarisce così perché un riferimento fondamentale durante gli anni del ricovero sia per Warburg, accanto a Perseo, Amleto. Quest'ultimo rappresenta per Warburg la possibilità di riscatto dalla (o della) malinconia. La malinconia diventa in Amleto esigenza di giustizia per il passato, per il padre assassinato: questo è un altro tema importante, perché in questo periodo Warburg parla più volte del “lamento orfico” per coloro che non ci sono più<sup>29</sup>.

Questo paradigma della lotta con il mostro incontra un limite, tuttavia, quando si cerchi di applicarlo alla figura di Medea. In Medea l'eroe e

---

<sup>22</sup> Warburg 1998. Si veda anche Warburg 2006.

<sup>23</sup> Seneca 1989.

<sup>24</sup> Nussbaum 2022, cap. 10.

<sup>25</sup> Due anni dopo, nel 1927, Warburg organizzerà una mostra sulle illustrazioni delle diverse edizioni delle *Metamorfosi*. Cfr. Warburg 2008c, pp. 655-672. Cfr. su questo Cieri Via 2004, pp. 305-343.

<sup>26</sup> Cfr. Barale 2021.

<sup>27</sup> Warburg 1980, pp. 309-390.

<sup>28</sup> Klibansky *et al.* 1997, p. 307.

<sup>29</sup> Cfr. in particolare Warburg 2008e. Per un'interpretazione del nesso tra malinconia e giustizia in Amleto cfr. Rokem 2013.

il mostro sembrano, paradossalmente, coincidere. Eroe (o eroina), come si è accennato, per la sua forza, con cui aiuta Giasone a trionfare e a uccidere il drago che custodisce il vello d'oro, e poi sfida le convenzioni che vorrebbero farle accettare che il marito prenda un'altra moglie. Mostro, perché uccide i propri figli. Sembra sia stato Euripide a introdurre questo tema dell'uccisione dei bambini e nella tragedia è sottolineato più volte come essa fosse inconcepibile all'interno della società civilizzata, ovvero del mondo greco. Per comprendere il significato della Medea warburghiana occorre allora forse abbandonare il paradigma eroico e considerare, piuttosto, la sua critica. Una critica, quella che Warburg conduce soprattutto nei suoi ultimi anni di ricerca, che salverà qualcosa della forza dell'eroe, ma trasformandola radicalmente.

È necessario quindi fare un salto in avanti nel tempo, agli anni successivi al ricovero psichiatrico. Warburg, a dispetto di tutte le diagnosi dei medici che lo consideravano sostanzialmente incurabile<sup>30</sup>, è guarito dalla sua malattia mentale e ha ripreso le sue attività ad Amburgo, tenendo, tra l'altro, anche la conferenza sull'antichità italiana all'epoca di Rembrandt. Alcuni anni dopo, nel 1929, intraprende un lungo viaggio in Italia. È un viaggio denso di riflessioni e anche di episodi avventurosi, come quello durante il quale l'anziano Warburg si cala in un antico mitreo. Durante questi mesi, una lettura costante e importantissima per lo studioso è quella di un filosofo, Giordano Bruno. La prima opera di quest'ultimo a cui Warburg si interessa è *Lo spaccio della bestia trionfante*, che lo colpisce per via del suo interesse per l'astrologia<sup>31</sup>. Nel testo, infatti, le figure che l'umanità ha scorto nelle costellazioni vengono viste come veri e propri mostri che un consiglio di dèi olimpici riunito decide di scacciare dal cielo. L'aspetto che più interessa a Warburg è che queste immagini "cattive" vengono combattute per mezzo di altre immagini "buone". Alcuni eroi raffigurati nelle costellazioni collaborano a scacciare i mostri racchiusi in altri gruppi di stelle: scendono dal cielo e si rendono utili sulla terra. È questo il caso di Perseo. La battaglia contro la forza soggiogante delle immagini viene vinta, quindi, proprio per mezzo della forza delle immagini stesse. Questo richiama, in parte, quanto scrive Martha Nussbaum a proposito dei serpenti nella *Medea* di Seneca: il fatto che Seneca non sia certo di voler rinunciare alla forza dei serpenti, che rappresentano le emozioni nella loro capacità generativa. Nella lettura warburghiana dello *Spaccio* questa forza generativa è attribuita proprio alle immagini. I due temi,

---

<sup>30</sup> Cfr. Warburg 2008d; mi permetto di rimandare anche a Barale 2011.

<sup>31</sup> Bruno 1997.

del resto, sono legati: sono le immagini, in quanto “formule di pathos”, a veicolare emozioni. E le immagini che non suscitano emozioni non sono buone immagini, cadono in quel manierismo o in quella retorica vuota che è, come si è visto, uno degli obbiettivi critici dell’analisi di Warburg.

C’è però un ulteriore elemento da considerare per comprendere il significato che Warburg attribuisce alla Medea di Pompei e alla Medea di Rembrandt. In entrambe, infatti, la presenza di elementi figurativi è ridotta al minimo. Non c’è più, come in Seneca, un pullulare di immagini: corpi di bambini tutt’intorno, serpenti che trasportano un cocchio volante, Medea trionfante sul cocchio... Come nella tragedia di Euripide, c’è solo Medea, tutto si svolge in lei. In Rembrandt, inoltre, Medea è nell’ombra, e questo rappresenta un’ulteriore sottrazione di immagine. Per comprendere l’importanza di questo, è utile considerare l’altro libro di Giordano Bruno che Warburg legge durante il suo viaggio in Italia, gli *Eroici furori*. Com’è evidente dal titolo, anche in quest’opera è centrale il tema dell’eroe. Quest’ultimo però, negli *Eroici furori*, non uccide una preda, un mostro, ma si trasforma in preda lui stesso. Bruno riprende infatti qui il mito del giovane cacciatore Atteone, che in un bosco scorge Diana nuda che fa il bagno e per questo è punito, venendo trasformato in cervo e sbranato dai suoi cani. Diana rappresenta la natura, nella sua totalità, e l’essere sbranato la conoscenza, nel suo momento massimo. Non è questo però un momento unico e definitivo, ma un istante provvisorio, che va ricercato ogni volta di nuovo. Un momento che non dura, ma è sempre soltanto iniziale<sup>32</sup>. Nel commentare, nei suoi appunti, l’esperienza dei *Furori* Warburg scrive che è dalla “dedizione al caos e alla *hyle*” – alla natura nel suo aspetto ancora informe e indeterminato – che può nascere “lo spazio del pensiero”<sup>33</sup>. Qualcosa è cambiato, quindi, nel paradigma dell’eroe che lotta con il mostro. Diversamente che in precedenza, non bisogna più avere paura del mostro, dell’indeterminato, dell’ignoto, del serpente dei mari profondi, ma bisogna anzi aprirsi a esso perché possa darsi una nuova forma, un nuovo ordine. E questo sforzo va fatto ogni volta di nuovo, proprio come scrive Bruno. È questo che rappresenta per Warburg, in questi suoi ultimi anni di ricerca, il nascere della coscienza<sup>34</sup>. Una coscienza che è quindi prima di tutto estetica, se intendiamo come estetica la sfera della nostra apertura sensibile al mondo. “Quando l’etica si è esaurita e non c’è

---

<sup>32</sup> *Amor instat ut instans* è uno dei motti dei *Furori*: cfr. Bruno 2000, p. 39.

<sup>33</sup> Warburg 2008f, p. 979.

<sup>34</sup> Cfr. ad esempio Warburg 2001, p. 428, e Warburg 2008b, pp. 627-628. Per un’interpretazione cfr. Johnson 2015, pp. 17-39.

ancora nessuna filosofia, allora l'estetica può preparare il caffè"<sup>35</sup> scrive Warburg in un appunto di viaggio. Etica e pensiero teorico nascono dallo sforzo di aprirsi all'indeterminato, a quel che non si conosce, di amarlo come fonte di nuove forme e nuove idee (nei *Furori* la descrizione avviene tutta attraverso metafore erotiche).

La figura di Medea, del resto, è legata a un grande tema, che emerge potentemente dalle interpretazioni del Novecento ma è già pienamente presente in Euripide<sup>36</sup>, che è quello dell'alterità. Medea è straniera, e viene cacciata da ogni città presso cui si ferma: Iolco, Corinto, Atene, ... È una strega (e le streghe per i Greci vivevano solo in regioni lontane) ed è donna, in una società di uomini. Per questo nel Novecento si avrà una Medea nera, una Medea femminista, ma anche una Medea irlandese o messicana<sup>37</sup>. In Warburg la nascita della coscienza si lega dunque al tentativo di non aver paura dell'altro, di quell'ombra che, si dice in *Peter Pan*, ci fa sentire perdenti, perché ci sfugge.

È allora forse proprio questo che sta facendo Medea nel quadro di Rembrandt e nell'affresco di Pompei: sta affrontando quella catastrofe che è la nascita della coscienza, quando tutte le immagini preesistenti vengono messe in questione. Per questo non ci sono serpenti, in queste raffigurazioni di Medea. Cosa succederà però in seguito a queste Medee, una volta terminata la loro incerta riflessione? Forse è possibile immaginare una fine diversa per loro da quella raccontata nel mito. Warburg scrive, infatti, che dalla dedizione al caos che caratterizza questi momenti nasce un nuovo ordine, uno "spazio per il pensiero". Si può provare a proporre allora un diverso finale per Medea, attraverso un'opera recente in cui mi sono imbattuta.

Si tratta di un'immagine che con il mito di Medea, nelle intenzioni del suo autore, non ha nulla a che fare, ma che richiama alla mente, per molti aspetti, l'incisione di Rembrandt. Il suo titolo è *Théâtre d'Opéra Spatial (Fig. 3)* ed è un'opera generata da un'intelligenza artificiale.

---

<sup>35</sup> Warburg 2001, p. 126.

<sup>36</sup> Cfr. in particolare in Euripide 2022, secondo Episodio, le odiose parole che Giasone rivolge a Medea, sostenendo di averla salvata portandola nella civiltà: "Che mi salvassi, qual ne sia la causa, male non fu; ma dalla mia salvezza più ricevesti che non desti; e adesso te lo dimostrerò. Primo, ne l'Ellade abiti adesso, e non in terra barbara; e sai giustizia, e l'uso delle leggi, e non l'arbitrio della forza; e tutti gli Ellèni sanno che sei dotta, e sei venuta in fama: se abitato agli ultimi confini avessi della terra, niuno fatto di te parola avrebbe. Ed oro in casa avere non vorrei, né un canto più di quello d'Orfeo vago intonare, se fama non dovessi averne in cambio".

<sup>37</sup> Cfr. su questo McDonald 2022, cap. 12.



*Figura 3. – Jason Allen, “Théâtre d’Opéra Spatial” (2022).*

È diventata piuttosto nota nel 2022, perché ha vinto un premio in un concorso di arte digitale, senza che i giudici si accorgessero che era stata prodotta attraverso l’IA, in particolare con Midjourney<sup>38</sup>. Le discussioni in proposito sono interessanti da un punto di vista filosofico: serve meno sforzo per realizzare un’immagine del genere con l’intelligenza artificiale? E se sì, essa può essere ancora considerata un’opera d’arte? È giusto che concorra con altre opere che alla IA non hanno fatto ricorso? Quel che più importa però, in questo contesto, è la figura femminile centrale che compare in questa immagine. Anch’essa, come la Medea di Rembrandt, è all’interno di un teatro, non più però dietro il palcoscenico, come nell’incisione seicentesca, ma sul palcoscenico. Sulla scena essa è salita, tuttavia, da spettatrice: dà le spalle al pubblico e guarda davanti a sé una grande sfera di cristallo, dentro alla quale c’è una città. L’arresto della coscienza che caratterizza la Medea di Rembrandt lascia quindi il posto qui alla produzione di un’immagine. E questa immagine è una città. Si può pensare che sia una città in cui Medea riuscirà finalmente a inserirsi, smettendo

---

<sup>38</sup> Midjourney, The Colorado State Fair, 2022, public domain: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9%C3%A2tre\\_d%27Op%C3%A9ra\\_Spatial.webp](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9%C3%A2tre_d%27Op%C3%A9ra_Spatial.webp). Le fonti migliori per ricostruire i fatti e le discussioni a questo proposito sono Twitter e Reddit (cfr. ad esempio [https://www.reddit.com/r/StableDiffusion/comments/xe3byt/th%C3%A9%C3%A2tre\\_dop%C3%A9ra\\_spatial/](https://www.reddit.com/r/StableDiffusion/comments/xe3byt/th%C3%A9%C3%A2tre_dop%C3%A9ra_spatial/)).

di vivere in fuga da un luogo all'altro. Se la si guarda attentamente, si vede che è una città esotica come è giusto che sia per Medea, che si sente e risulta sempre straniera. Questa volta però forse riuscirà a entrarci dentro, e a vivere da cittadina, seppure venuta da lontano.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Barale 2011

Barale A., "Aby Warburg, 1866-1929", *Am J Psychiatry*, 168, 8 (August 2011).

Barale 2013

Barale A., "Perseus and Medusa: Between Warburg and Benjamin", *Engramma*, 105 (2013), pp. 89-101.

Barale 2021

Barale A., "A caccia di draghi. Warburg, Tyamat... e Riccardo". In Ead., *La prima impresa. Shakespeare in Warburg e Benjamin, con una lettera di Aby Warburg trascritta e presentata da Claudia Wedepohl*, Milano, Jaca Book, 2021, pp. 69-90.

Barale 2022

Barale A., "Aby Warburg", *Nuova informazione bibliografica*, XIX, 1 (gennaio-marzo 2022), pp. 23-42.

Barale et al. 2016

Barale A., Desideri F., Ferretti S. (a cura di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*, Milano, Mimesis, 2016.

Barrie 1910

Barrie M., *Peter Pan in Kensington Gardens*, with drawings by A. Rackham, New York, Charles Scribner's Sons, 1910.

Barrie 2016

Barrie M., *Peter Pan*, trad. it. di M. Dandolo, Milano, Gribaudo, 2016.

Bruno 1997

Bruno G., *Lo spaccio della bestia trionfante*, a cura di M. Ciliberto, Milano, Rizzoli, 1997.

Bruno 2000

Bruno G., *Eroici furori*, a cura di M. Ciliberto, Roma, Laterza, 2000.

Cieri Via 2004

Cieri Via C., "Un'idea per le *Metamorfosi* di Ovidio". In *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Torino, Arago, 2004, pp. 305-343.

Cieri Via 2009

Cieri Via C., "'Perseo o l'estetica energetica'. Il tema dell'ascesa da Alessandro Magno a Giordano Bruno". In *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di C. Cieri Via e M. Forti, Milano, Mondadori, 2009, pp. 77-89.

Cieri Via 2010

Cieri Via C., “Aby Warburg e il dramma barocco”, *Aisthesis*, 3, 2 (2010), pp. 31-43.

Clauss, Iles 2022

Clauss J.J., Iles S. (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton, Princeton University Press, 2022.

Desideri 2016

Desideri F., “L'estetica possibile di Aby Warburg”. In Barale *et al.* 2016, pp. 63-83.

Euripide 2022

Euripide, *Medea*, trad. it. di E. Romagnoli, OMBand Digital Edition, 2022.

Ghelardi 2022

Ghelardi M., *Aby Warburg. Uno spazio per il pensiero*, Roma, Carocci, 2022.

Gombrich 2003

Gombrich E., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Johnson 2015

Johnson C., “Wandering towards Bruno: *Synderesis* and ‘Synthetic Intuition’”, *Aisthesis*, 9, 2 (2015). Trad. it. “In cammino verso Bruno. *Synderesis* e ‘intuizione sintetica’”. In Barale *et al.* 2016, pp. 17-39.

Johnston 2022

Johnston J., “Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia”. In Clauss, Iles 2022, cap. 2.

Klibansky *et al.* 1997

Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1997.

Krevans 2022

Krevans N., “Medea as a Foundation-Heroine”. In Clauss, Iles 2022, cap. 3.

Mazzocut-Mis 2020

Mazzocut-Mis M., “Giocasta”. In Ead., *Teatro da leggere. Mito e conflitto*, Firenze, Le Monnier, 2020, pp. 3-26.

McDonald 2022

McDonald M., “Medea as Politician and Diva: Riding the Dragon into the Future”. In Clauss, Iles 2022, cap. 12.

Nussbaum 2022

Nussbaum M., “Serpents in the Soul: A Reading of Seneca’s *Medea*”. In Clauss, Iles 2022, cap. 10.

Ovidio 2017

Ovidio, *Metamorfosi*, trad. it. di M. Ramous, Milano, Garzanti, 2017.

Rokem 2013

Rokem F., *Philosophers and the Thespians: Thinking Performance*. Trad. it. *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, a cura di A. Sacchi, Milano, Mimesis, 2013.

Seneca 1989

Seneca, *Medea*. In Id., *Medea e Fedra*, trad. it. di F. Nenci, Milano, Rizzoli, 1989.

Silver 1999

Silver C.G., *Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Warburg 1980

Warburg A., "Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero". In Id., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, trad. it. di E. Cantimori, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 309-390.

Warburg 1998

Warburg A., *Il rituale del serpente*, trad. it. di G. Carchia e F. Cuniberto, Milano, Adelphi, 1998.

Warburg 2006

Warburg A., *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2006.

Warburg 2008a

Warburg A., *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2008.

Warburg 2008b

Warburg A., "L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt". In Warburg 2008a, pp. 626-628.

Warburg 2008c

Warburg A., "La mostra su Ovidio". In Warburg 2008a, pp. 655-672.

Warburg 2008d

Warburg A., *Per monstra ad sphaeram*, herausgegeben von D. Stimilli, Hamburg, Dölling und Galitz, 2008.

Warburg 2008e

Warburg A., „Schicksalmächte im Spiegel antikisierender Symbolik“ [“Potenze del destino nello specchio del paganesimo anticheggiante”]. In Warburg 2008d, pp. 41-50.

Warburg 2008f

Warburg A., "Giordano Bruno". In Warburg 2008a, pp. 921-993.

Warburg 2011

Warburg A., *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, herausgegeben von K. Michels und C. Schoell-Glass, Berlin, Akademie Verlag, 2011.

Worthington 1990

Worthington I., "The Ending of Euripide's *Medea*", *Hermes*, 118 (1990), pp. 502-505.