Anno XV Numero 32 Maggio 2025

VITA PENSATA

rivista di filosofia

Vita Pensata

Il Classico I

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

Registrata presso il Tribunale di Milano

N° 378 del 23/06/2010

ISSN 2038-4386

www.vitapensata.eu

DIRETTORE RESPONSABILE

Ivana Giuseppina Zimbone

DIRETTORE SCIENTIFICO

Alberto Giovanni Biuso

(Università di Catania)

COMITATO DI REDAZIONE

Daria Baglieri

Sarah Dierna

Enrico M. Moncado

Anno xv - n. 32

maggio 2025

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

COMITATO SCIENTIFICO

Francesco Alfieri (Pontificia Università Lateranense)
Pierandrea Amato (Università di Messina)
Tiziana Andina (Università di Torino)
Alberto Andronico (Università di Catania)
David Benatar (University of Cape Town)
Maria Teresa Catena (Università di Napoli Federico II)
Monica Centanni (Università Iuav di Venezia)
Pio Colonnello (Università della Calabria)
Francesco Coniglione (Università di Catania)
Roberta Corvi (Università Cattolica di Milano)
Dario Generali (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno-CNR)
Roberta Lanfredini (Università di Firenze)
Claudia Lo Casto (Università di Salerno)
Giovanni Maddalena (Università del Molise)
Felice Masi (Università di Napoli Federico II)
Eugenio Mazzarella (Università di Napoli Federico II)
Roberto Melisi (Università di Napoli Federico II)
Leonardo Messinese (Pontificia Università Lateranense)
Thaddeus Metz (University of Pretoria)
Masahiro Morioka (Waseda University)
Nicola Russo (Università di Napoli Federico II) †
Valeria Pinto (Università di Napoli Federico II)
Francesco Piro (Università di Salerno)
Antonio Sichera (Università di Catania)
Salvatore Tedesco (Università di Palermo)
Simona Venezia (Università di Napoli Federico II)
Roberto Vinco (Universität Heidelberg)

Vita pensata
rivista di filosofia

Classico I

Anno xv - n. 32, maggio 2025

Editoriale

Il Classico I 6

Temi

Michele Del Vecchio - Il canone classico e l'architettura europea: dalle origini al Neoclassicismo 8

Sarah Dierna - Carlo Michelstaedter e il ritorno al classico 23

Giuseppe Frazzetto - Arte contemporanea, classicismo, anticlassicismo 36

Giulia Gotti - „Existenz" ist ein Name des Kampfes. Bemerkungen zur Notwendigkeit der traditionellen Kampfkünste in der heutigen Gesellschaft 51

Daniele Iozzia - Vezzi antiplatonici: lo scorno di Eros 61

Afshin Kaveh - Guy Debord, un classico *malgré lui*? 74

Marica Magnano San Lio - Suggestioni e rivisitazioni della filosofia pratica aristotelica in alcune pagine della cultura tedesca del Novecento 87

Ida Scebba - Le *pathosformeln* warburghiane. La rinascita del classico attraverso il dionisiaco 98

Kristof K.P. Vanhoutte - Model Failure. The implications of the 'classical' as a paradigmatic concept 108

INDICE

Temi - II

Giuseppe Savoca - Leopardi, Zoroastro e i due princìpi: tra Oromaze e Arimane. I parte 120

Autori

Daria Baglieri - Merleau-Ponty 132

Recensioni

Alberto Giovanni Biuso - Antichità e natura in Goethe 144

Federico Nicolosi - Antinatalismo: una prospettiva teoretica 147

Enrico Palma - Il linguaggio muto 153

Ida Scebba, «Le *pathosformeln* warburghiane. La rinascita del classico attraverso il dionisiaco», in *Vita pensata*, n. 32, maggio 2025 - *Classico I*, pp. 98-107

Le *pathosformeln* warburghiane. La rinascita del classico attraverso il dionisiaco

Ida Scebba

Università di Catania

Warburg / Winckelmann

Il contributo di Aby Warburg al mondo della storia dell'arte e le sue riflessioni sull'antico sono stati, a tutti gli effetti, rivoluzionari: ha imposto l'esigenza di mettere in discussione tutta una serie di criteri consolidati nell'indagine artistica, con i quali si intendeva studiare e classificare l'opera d'arte. La sua posizione teorica, infatti, sta agli antipodi delle tendenze che avevano dominato indiscusse fino a prima delle sue teorizzazioni e l'esempio più calzante in questo senso può essere il confronto con l'idea neoclassicista di bello ideale sostenuta da Winckelmann.

Il concetto warburghiano di polarità e di formule del pathos transita invece da una ricostruzione pacata ed armoniosa a un'ambivalenza dello spirito greco costituita sulla dicotomia nietzscheana dell'apollineo e del dionisiaco.

Prima di approfondire il nodo teorico delle *pathosformeln* e le sue implicazioni, è opportuno soffermarsi brevemente sulla natura complessa e ambivalente dell'antico, così come si è configurata nel corso della tradizione occidentale.

Il mondo dell'antichità si caratterizza per la sua duplice veste di passato storico e di immaginario astorico ricostruito a posteriori nelle epoche successive. Nella ricezione culturale la sua ambivalente essenza tende spesso a sfumare: la sua conoscenza storica convive, si intreccia o viene oscurata da una visione immaginale, trasfigurata e atemporale, che ne enfatizza il potenziale simbolico ed esemplare.

Nondimeno, proprio in virtù di tale duplicità, l'antichità si configura come una matrice fondativa nella costruzione dell'immaginario della soggettività umana, tanto sul piano individuale quanto su quello collet-

tivo. Ne è un esempio il patrimonio mitico che, a metà strada tra storia e leggenda, sin dalle sue origini ha svolto la funzione di interpretare e ordinare l'esperienza del mondo: dalla mitopoiesi arcaica, che dava senso ai fenomeni naturali e alla condizione umana; alla psicoanalisi novecentesca, che ha letto nei miti la proiezione delle pulsioni, delle paure e dei desideri più profondi della mente e dell'inconscio; al livello socio-culturale, dove i miti antichi sono stati impiegati come strumenti di legittimazione ideologica e simbolica, capaci di fondare sistemi di valori e disvalori condivisi, offrendo alle comunità una genealogia simbolica, un passato mitizzato a cui riappellarsi per affermare identità, coesione e continuità storica. Operazioni culturali come questa non hanno finalità strettamente storiografiche o filologiche, ma si innestano su un piano eminentemente simbolico e immaginale, nel quale il passato viene interpretato e piegato secondo una precisa intenzionalità ermeneutica.

Attraverso questo processo di mitopoiesi e di mitizzazione dell'antico – inteso come passato elevato a dimensione ideale, sradicato dalla sua concretezza storica – viene ad attivarsi una dinamica di selezione e codificazione, grazie alla quale una porzione dell'antico finisce per coincidere, almeno in parte, con ciò che la tradizione ha definito 'classico'.

Potremmo considerarla una sineddoche culturale: un segmento temporale viene investito di valore esemplare e universale, finendo per essere considerato rappresentativo dell'intero passato, così reso omogeneo, idealizzato e, al contempo, rifunzionalizzato.

La lontananza spaziale e temporale di un sistema culturale di riferimento è annullata e compensata dalla sua presenza immaginale nella fantasia individuale e collettiva: il fantasma di quella cultura diventa metafora che guida il recupero effettivo di quel passato. Il desiderio del ritorno si alimenta della nostalgia per ciò che non può essere raggiunto al di là di ogni possibilità di possesso, perché perduto o mancante, ma proprio per questo idealizzato, immaginato, fantasticato. Il desiderio rivolto a un oggetto irraggiungibile si alimenta della sua immagine: si può quindi possederlo solo immaginalmente. Che la Grecia cui l'uomo del Rinascimento si riferisce non sia la Grecia letterale, ma una Grecia immaginale, un luogo eterno fuori dal tempo che attraversa i secoli,

perché mitico, archetipico, lo riconosce James Hillman, il quale riflette sulla necessità sempre attuale di un ritorno alla Grecia[1].

In questi termini si comprende come la fantasia della Grecia preceda e guidi la sua concreta scoperta: lo sfondo immaginale è la condizione a priori, sottesa, e in quanto tale, ontologicamente e gnoseologicamente prima.

La fantasia del classico è stata progressivamente modellata dalla visione settecentesca di Winckelmann, in cui il classico veniva inteso come ideale di armonia, misura e, soprattutto, assenza di conflitto. Tale sovrapposizione concettuale che assimilava il classico all'idea di apollineo ha condotto a una semplificazione dell'antichità, ridotta a ideale estetico e morale, irrigidita in forme cristalline e altamente codificate, e privata della sua originaria carica perturbante. Il classico, così concepito, è diventato il filtro normativo attraverso cui leggere l'antico, privandolo delle sue accezioni più perturbanti: il dionisiaco, l'ambiguo, il traumatico.

Relativamente alla costruzione del concetto di bellezza, per Winckelmann essa è confinata entro una serie di limitazioni estetiche che riportano l'espressione della grecità più vera sotto una forzata armonizzazione del bello, come nobile e quieta grandezza, per il quale lo spirito greco tende a risolversi solo all'interno di un equilibrio, di una misura, di una placida forma di rappresentazione che azzera la dimensione del pathos all'interno dell'opera.

> Nella bella gioventù gli artisti vedevano il fondamento della bellezza nell'unità, nella varietà e nell'armonia. Infatti le forme di un bel corpo sono determinate da linee il cui centro è mutevole e che, se proseguite, non giungono mai a descrivere un circolo; esse sono quindi più semplici e al tempo stesso più varie di un circolo il quale, grande o piccolo che sia, ha sempre un medesimo centro e comprende, o è compreso, in altri circoli. Una tale varietà dai greci fu perseguita in qualsiasi genere di opere, e questo loro sistema di giudizio appare anche nella forma dei loro recipienti e dei vasi, il contorno dei quali, agile e leggiadro, è tracciato secondo la regola enunciata, cioè con una linea che deve essere rintracciata attraverso più circoli: tali lavori, infatti, hanno tutti forma ellittica e in questo appunto consiste la loro bellezza. Quanto maggiore è tuttavia l'unità che si manifesta

1 Cfr. J. Hillman, *La vana fuga degli dei*, trad. di A. Bottini, Adelphi, Milano 1991.

> nella composizione delle forme e nel loro defluire una nell'altra, tanto maggiore è la bellezza dell'insieme. Una bella creatura giovane, modellata secondo queste forme, è come l'uniformità della superficie del mare che, a una certa distanza, appare liscia e quieta come uno specchio pur essendo in movimento incessante, agitata delle onde[2].

Warburg / Nietzsche

Questa concezione diventa bersaglio dell'opera giovanile *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1872) di Friedrich Nietzsche, scopritore e sostenitore del binomio imprescindibile ed ambivalente dal quale nasce il vero spirito greco. L'obiettivo polemico dell'opera è lo scontro con il concetto di classicità coniato da Winckelmann, il quale viene contestato e di conseguenza ripensato attraverso una condizione dialettica basilare che tiene insieme, in una sorta di interdipendenza tra due fattori contrastanti, ciò che Nietzsche definisce come elemento dionisiaco ed elemento apollineo:

> Avremo acquistato molto per la scienza estatica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente. Questi nomi li prendiamo a prestito dai Greci, che rendono percepibili a chi capisce le profonde dottrine occulte della loro visione dell'arte non certo mediante concetti, bensì mediante le loro forme incisivamente chiare del loro mondo degli dei.
> Alle loro due divinità artistiche, Apollo e Dioniso, si riallaccia la nostra conoscenza del fatto che nel mondo greco sussiste un enorme contrasto, per origine e per fini, fra l'arte dello scultore, l'apollinea, e l'arte figurativa della musica, quella di Dioniso: i due impulsi così diversi procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperto dissidio fra loro e con un'eccitazione reciproca a frutti sempre nuovi e più robusti, per perpetrare in essi la lotta di quell'antitesi, che il comune ter-

2 J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. di M.L. Pampaloni, SE, Milano 1990, pp. 119-20.

> mine 'arte' solo apparentemente supera; finché da ultimo, per un miracoloso atto metafisico della 'volontà' ellenica, appaiono accoppiati l'uno all'altro e in questo accoppiamento producono finalmente l'opera d'arte altrettanto dionisiaca che apollinea della tragedia attica[3].

Le forme composte e armoniose con le quali si è sempre identificato l'ideale classico non sono considerate come fine primario che spinge l'artista a voler rappresentare il mondo, secondo canoni estetici che si riferiscono solo al concetto di armonia e di equilibrio. Questo vuol dire che per i greci la rappresentazione dell'apollineo non è dettata dalla volontà di creare qualcosa di esteticamente piacevole alla vista. Piuttosto tali forme sono da considerare come una reazione di difesa nei confronti di ciò che ci appare come incomprensibile ed enigmatico, sarebbero cioè il prodotto di una sorta di difesa contro il carattere caotico dell'esistenza. Nascono da ciò che tentano di sconfiggere, proiettando l'origine del pensiero greco su un duplice orizzonte che ingloba l'esistenza di un elemento o impulso dionisiaco e di un elemento o impulso apollineo, la cui distinzione si concretizza in una serie di opposti, come per esempio pathos-logos, caos-ordine e via dicendo. Essi sono binomi contrastanti, polari eppure complementari, che esprimono il carattere delle coordinate di fondo dello spirito greco e della rappresentazione artistica del loro mondo: il dionisiaco scaturisce dalla forza vitale e dal senso caotico del divenire e si esprime nell'esaltazione creatrice della musica. L'apollineo scaturisce da un atteggiamento di fuga dal flusso imprevedibile degli eventi e si esprime nelle forme limpide dell'arte plastica e dell'epopea.

Nietzsche insiste sul carattere originariamente dionisiaco della sensibilità greca, poiché essa scorge ovunque il dramma della vita e della morte, degli aspetti orribili e crudeli dell'essere. L'apollineo nascerebbe allora in conseguenza a questo predominio dell'irrazionale, cercando così di dar forma a tale groviglio e tentando di sublimare e ordinare il caos nella forma.

È a partire da questa consapevolezza che acquista significato la riflessione teorica di Aby Warburg, il cui sforzo ermeneutico mira a decostruire l'identificazione tra classico e armonia, restituendo all'antico

3 F.W. Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, trad. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1992, p. 21.

la sua carica dionisiaca, dinamica, conflittuale: una memoria culturale inquieta, fatta di sopravvivenze, ritorni e tensioni irrisolte.

Nel solco della morfologia goethiana, assunta da Warburg come cornice teorica e strumento euristico, la polarità emerge come principio strutturante del suo metodo, e un motivo polare tra i più ricorrenti in Warburg è appunto il binomio apollineo-dionisiaco: non semplicemente come opposizione estetica o psicologica, ma come cifra della duplicità originaria dell'antico. È in questa dinamica polare che si iscrive la sua lettura delle immagini e, più in generale, la sua rivoluzione nella storia dell'arte.

È importante tenere a mente che Warburg non considera se stesso uno storico dell'arte, né tantomeno un iconologo, bensì uno psicostorico, cioè studioso della psicologia della cultura, che è essa stessa incanalata in polarità, che uniscono pensiero magico/razionale, concreto/astratto, forma/contenuto, immagine/parola. Il conflitto tra energie, la lotta per la sopravvivenza – intesa, volendo, in senso darwinista – di immagini e di energie psichiche, la riemersione tragica dell'antico nelle complesse maglie della storia, sono solo alcune delle parole d'ordine del pensiero di questo rivoluzionario studioso.

Non ci stupisce, dunque, che Warburg accolga questa visione per cui l'idea di grecità è tutt'altro che ricondotta a una visione monotona e piatta dell'oggetto artistico. Il vero senso dello spirito greco nasce e si sviluppa a partire da un contrasto, da una lotta tra elementi eterogenei, ed egli stesso afferma di «guardare l'antichità quasi simboleggiata in una erma bifronte di Apollo e Dioniso. L'ethos apollineo germoglia insieme con il pathos dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nei misteriosi abissi della terramadre greca»[4].

Pathosformeln

Le *pathosformeln*, o formule del pathos, rappresentano l'incarnazione più compiuta e operativa del paradigma teorico warburghiano, nonché il punto di convergenza tra la sua riflessione sull'antico e la sua rivoluzionaria concezione dell'immagine, non più ancillare rispetto alla

4 A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2004, p. 676.

parola, ma significativa in se stessa e nella propria sintassi. In esse si manifesta una specifica modalità di sopravvivenza e riemersione del passato: non più intesa come lineare trasmissione di forme o imitazione di modelli ideali, ma persistenza di gesti, moti, intensità affettive e tensioni simboliche, capaci di attraversare le epoche in virtù della loro 'carica energetica' intrinseca. È proprio tale energia a consentire alla formula patetica di rigenerarsi nella storia, mantenendo una struttura formale riconoscibile, ma riconfigurando di volta in volta il suo significato all'interno delle diverse culture che la ricevono.

Le *pathosformeln*, instabili e destabilizzanti, possono esprimere tanto l'estasi convulsa di una menade bacchica quanto la staticità solenne di un dio fluviale assorto e contemplante: opposti che tuttavia condividono una medesima intensità psichica, un medesimo potenziale evocativo. In tal senso, esse costituiscono non un repertorio figurale, ma una vera e propria teoria dell'immagine come campo dinamico di tensioni tra passato e presente, forma e contenuto, visibile e invisibile. Ciò che si intende approfondire in questa sede non è la filologia warburghiana, quanto piuttosto la portata teorica del suo metodo, che scardina definitivamente la visione armonizzante e immobile del classico. Le immagini cessano di essere semplici oggetti estetici da classificare secondo canoni formali e divengono espressioni vive di una memoria culturale stratificata e manifestazione dinamica di tensioni culturali, psichiche e simboliche.

In questo senso, le *pathosformeln* si impongono come strumenti critici capaci di restituire al classico – e all'antico in generale – la sua dimensione tragica e perturbante, riscattandolo dalla cristallizzazione idealizzante in cui l'aveva rinchiuso la tradizione neoclassica. Warburg offre così un nuovo sguardo sull'arte e sulla storia: un'ermeneutica delle immagini che abbandona ogni tentazione di pacificazione formale per cogliere, nell'inquietudine del visibile, la sopravvivenza irrisolta del passato.

La data ufficiale che sancisce l'ingresso delle *pathosformeln* all'interno della storia dell'arte viene generalmente ricondotta alla teorizzazione contenuta nel saggio del 1905 *Dürer e L'Antichità Italiana*, ma in realtà esse sono presenti già nei lavori iniziali di Warburg, come ad esempio nella dissertazione sui dipinti botticelliani del 1893, dove fin dalle pri-

missime pagine ciò che emerge come esigenza e interesse primario dello storico dell'arte amburghese è effettuare un'investigazione dell'antico attraverso l'osservazione e lo studio di gesti intensificati nella rappresentazione tramite il ricorso a formule dell'antichità classica, con uno studio affiancato da un percorso letterario che supporta l'immagine ma non la esaurisce nelle sue spiegazioni e fonti storiche:

> Se questo è vero per il Botticelli che – come ha mostrato Warburg – riprendeva dai consiglieri letterati il «movimento esterno intensificato», è anche vero che – sempre secondo Warburg Botticelli ha creato immagini che dal loro stesso interno esprimono il rapporto tra una dimensione 'patetica', o psichica, e una dimensione 'apollinea', o formale. L'equilibrio sempre instabile e la connessione necessaria tra queste due dimensioni danno luogo ad una 'inquietudine', che è la caratteristica di ogni vera opera d'arte. […] Warburg, sempre a proposito delle figure del Botticelli, parla di un "dualismo fra partecipazione e distacco", vale a dire di un dualismo tra elemento patetico ed elemento apollineo – dualismo che implica la necessità della connessione tra due elementi e che per ciò stesso esclude la possibilità che uno dei due termini si risolva nell'altro – e aggiunge che in quelle figure "l'occhio appare, è vero, rivolto agli oggetti del mondo esterno, ma non fissato con precisione su di essi". In definitiva: è come se nelle immagini si offrisse alla rappresentazione qualcosa di 'irrappresentabile', che in quanto tale quelle immagini non possono lasciare nascosto. […]
> Al di là dei riferimenti letterari, emerge dunque l'elemento del pathos che, in quanto connesso al sensibile e per ciò stesso irriducibile all'elemento descrittivo, dà luogo ad una dimensione "tragica" dell'immagine. Il fatto è che Warburg, pur riconoscendo l'importanza delle fonti letterarie e più generalmente culturali – pittoriche, mitiche, filosofiche, astrologiche, ecc. – per la comprensione di un'immagine tuttavia non considera quest'ultima una totale 'traduzione' delle prime. C'è infatti nell'immagine una dimensione sensibile, che non si lascia tradurre nei "significati" che sono in essa incorporati, vale a dire nelle rappresentazioni che via via ci facciamo. Di qui il 'dualismo tra partecipazione e distacco', tra opacità e trasparenza, dualismo che costituisce la stessa tragicità dell'immagine. La nozione di 'tragico' designa infatti un dualismo perenne, e per ciò stesso irrisolvibile, tra 'vita' e 'forme', tra dionisiaco e apollineo. Questo significa che non si può non

> pensare insieme, e senza possibilità di unificazione, l'armonia, ossia l'elemento apollineo e il pathos, ossia l'elemento dionisiaco. Di conseguenza la stessa "bellezza" risulta intrisa di quegli elementi patetici che per Warburg costituiscono la "sopravvivenza del paganesimo"[5].

La riscoperta del classico operata da Nietzsche in chiave filosofica e da Warburg in chiave iconologica segna una svolta radicale nel modo di intendere il classico: non più idealizzato, armonico, atemporale, ma inquieto, perturbante, saturo di tensioni e contraddizioni irrisolte. Nietzsche, con la sua diagnosi della grecità tragica e dionisiaca, aveva già incrinato l'immagine winckelmanniana della bellezza apollinea; Warburg, proseguendo e applicando questa linea di pensiero alla storia dell'arte, riconfigura l'antico come deposito di energie psichiche, come spazio di conflitto e sopravvivenza, come memoria visiva in cui si condensano affezioni, gesti, impulsi. La sua rivoluzione delle immagini non solo riscatta l'antico da ogni irrigidimento accademico, ma rinnova l'intera disciplina della storia dell'arte, aprendola ai vortici del tempo, alla psiche, a una storia culturale di ampio respiro.

Così, tra Nietzsche e Warburg, si delinea una costellazione critica in cui il classico non è più rifugio, ma enigma; non più ideale da imitare, ma forza da interrogare; non più passato compiuto, ma presenza inquieta che ritorna, si traveste, insiste. Ed è proprio in questa inquietudine, in questa mobilità interna e psichica delle immagini, che si gioca oggi la possibilità di una nuova comprensione dell'antico: non come forma pacificata ma come memoria in lotta.

Abstract

Questo saggio affronta il tema del classico a partire da una prospettiva critica che ne mette in discussione l'identificazione con l'ideale apollineo di bellezza, misura e armonia, affermatosi con la tradizione winckelmanniana. Attraverso la visione di studiosi quali Nietzsche e Warburg, il contributo propone una rilettura del classico come spazio di tensione e inquietudine, dove convivono istanze contrastanti, in particolare quelle riconducibili alla polarità tra apollineo e dio-

5 G. Di Giacomo, «Rappresentazione e memoria in Aby Warburg», in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via, P. Montani, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 82-83.

nisiaco. Il testo si articola in due momenti principali: una prima parte che analizza la genealogia del concetto di classico e la sua progressiva semplificazione in epoca moderna; una seconda parte dedicata all'elaborazione warburghiana delle *pathosformeln*, intese come strumenti ermeneutici dell'immagine capaci di riscattare l'antico dalla sua forma idealizzata, restituendolo alla sua dimensione tragica, energetica e simbolica.

This essay examines the notion of the classic from a critical standpoint that challenges its traditional association with the Apollonian ideal of beauty, measure, and harmony, as canonized by the Winckelmannian legacy. Engaging with the perspectives of thinkers such as Nietzsche and Warburg, it advances a reinterpretation of the classic as a site of tension and disquiet, in which conflicting impulses – particularly those aligned with the Apollonian and the Dionysian – coexist. The paper is structured in two main sections: the first reconstructs the genealogy of the classic and explores its progressive reduction in modern discourse; the second turns to Warburg's theorization of the *Pathosformeln* as hermeneutic instruments of the image, capable of reclaiming antiquity from its idealized form and restoring it to its tragic, energetic, and symbolic dimension.

Parole chiave

Warburg, Nietzsche, classico, pathosformeln, dionisiaco
Warburg, Nietzsche, classical, pathosformeln, dionysian

VITA PENSATA

Vita pensata
rivista di filosofia

Classico I
Anno xv - n. 32, maggio 2025

Hanno collaborato a questo numero:

Daria Baglieri
Michele Del Vecchio
Sarah Dierna
Giuseppe Frazzetto
Giulia Gotti
Daniele Iozzia
Afshin Kaveh
Marica Magnano San Lio
Federico Nicolosi
Enrico Palma
Giuseppe Savoca
Ida Scebba
Kristof K.P. Vanhoutte

L'indirizzo di posta elettronica di ciascun autore è disponibile nella prima pagina del rispettivo contributo, cliccando sul nome.

«La vita come mezzo della conoscenza» - con questo principio nel cuore si può non soltanto valorosamente, ma perfino gioiosamente vivere e gioiosamente ridere

Friedrich Nietzsche, *La Gaia scienza*, aforisma 324

VP
Vita Pensata

VITA PENSATA
Rivista di filosofia

DIREZIONE
Ivana Giuseppina Zimbone
Direttore responsabile

Alberto Giovanni Biuso
Direttore Scientifico

COMITATO DI REDAZIONE
Daria Baglieri
Sarah Dierna
Enrico M. Moncado

Per info e proposte editoriali
redazione@vitapensata.eu