

Anno XVI

Numero 34

Maggio 2026

VITA PENSATA

rivista di filosofia



Scrittura

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 XVI - n. 34

maggio 2026

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)

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)

Helmut Heit (Kolleg Friedrich Nietzsche - Klassik Stiftung
Weimar)

Roberta Lanfredini (Università di Firenze)

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)

Roberto Vinco (Universität Heidelberg)

Vita pensata
rivista di filosofia

Scrittura

Anno XVI - n. 34, maggio 2026

EDITORIALE

Scrittura 6

TEMI

Daria Baglieri - Memoria e (ri)scrittura del tempo 8

Paolo L. Bernardini - The curse of the script. On the tragedy of
written culture 21

Pio Colonnello - Scrittura e crisi del soggetto. A partire da José Gaos 31

Sarah Dierna - La scrittura come fenomeno estetico in Arthur
Schopenhauer 45

Nicola Garau - Scrittura e significato. Dal gesto definitorio alla
sovra-scrittura computazionale 59

Dario Generali - Lingua e retorica della comunicazione nella
scrittura e nella scienza di Antonio Vallisneri 70

Helmut Heit - Nietzsche's Writing Practices: Strategies of Persuasion 80

Eugenio Mazzarella - 'In principio era il Logos': l'impostura di
Giovanni 92

Enrico Palma - «Quella fede intelligente nell'uomo». La filosofia
come scrittura e azione nel giornalismo di Albert Camus 95

Elisabetta Romano - Scrivere il caos. Forma e genesi del pensiero
nei manoscritti di Dostoevskij 109

Enrico Sesto - Il circolo ermeneutico della *scienza senza nome* di
Aby Warburg 122

TEMI - II

Francesco Coniglione - «La signora che mai conosceremo».
'Abbondanza' del mondo e misticismo in Paul K. Feyerabend
- I parte 132

Alessandro Sgarban - Nietzsche e il classico 150

AUTORI

Alberto Giovanni Biuso - I cosiddetti Presocratici 162

RECENSIONI

Michele Del Vecchio Il contributo dello spazio architettonico alla
costituzione della esperienza umana: i luoghi della possibilità
e della realizzazione 181

Eugenio Mazzarella - Cosa si può salvare della carne. Forse la pietà 188

Paola Ricci Sindoni - Esistenza e trascendenza in Jaspers 202

Editoriale

SCRITTURA

Non si può che partire da qui: «Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a dieci mila anni? e con qual facilità? con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta. Sia questo il sigillo di tutte le ammirande invenzioni umane»¹.

Il giustamente celebre brano del *Dialogo* di Galilei sintetizza infatti in modo limpido ed efficace il *miracolo* che la scrittura rappresenta. Essa è davvero un'invenzione e un dispositivo capace di oltrepassare le distanze dello spazio, del tempo, delle culture, della storia. Richiede, certo, la conoscenza e la familiarità con uno o più codici linguistici ma l'esperienza delle istituzioni culturali e della vita collettiva ha prodotto modalità di traduzione e di trasmissione che rendono le scritture tra di loro interoperabili e quindi capaci di parlare in universale.

La scrittura non è l'oralità. Non è possibile condividere la tesi (alla quale abbiamo comunque dato spazio in questo numero) di un impoverimento prodotto dalla scrittura sulla conoscenza e sull'esperienza umana. Al contrario, essa ha rafforzato l'intelligenza, la fecondità, la profondità delle conoscenze negli ambiti più diversi del pensare e dell'essere. Bisogna, inoltre e specialmente, ricordare che mentre il linguaggio orale è innato (anche nel senso chiarito da Noam Chomsky), la scrittura è tutt'altra tecnica, la quale richiede impegno per essere appresa, favorisce una comprensione più completa delle esperienze e delle conoscenze umane, segna una distanza tra l'istante della vita e la meditazione su di esso. Distanza che si può ben definire uno dei segreti della vita umana diventata non soltanto βίος ma anche ποιήσις, non soltanto esperienza immediata ma capacità di costruire il mondo da una prospettiva che lo comprende.

1 G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Einaudi, Torino 1982, Dialogo I, p. 130.

E non va dimenticato lo splendido paradosso per il quale il Platone che fa emergere i danni della scrittura espone tali pericoli in una magnifica opera *scritta*, il *Fedro*. Se non ci fosse stato Platone a scrivere (e Aristotele e Senofonte e Aristofane), Socrate non esisterebbe. Se non ci fosse stata la prima comunità cristiana a redigere i *Vangeli*, il Rabbi Gesù sarebbe rimasto soltanto uno dei tanti e anonimi profeti eliminati dalle istituzioni israelitiche del Sinedrio e dall'autorità dell'Impero romano. Se non ci fosse stata la miriade di discepoli e continuatori, Buddha sarebbe sconosciuto.

In sintesi, la scrittura è la conoscenza, la conoscenza è il meglio dell'umanità, la scrittura è dunque il distillato della benedizione umana, che attenua almeno un poco la ferocia della specie.

La scrittura diventa infatti a volte la registrazione più perfetta del dolore e della fatica degli umani. Lo diventa nei grandi narratori, nelle opere della letteratura universale. In Carlo Emilio Gadda, ad esempio. Le pagine e i pensieri di Gadda conoscono la storia e il dolore senza fine in essi dell'umano. Esse sanno che in ogni tragedia, e di tragedia la vita collettiva è costellata, «la bufera, prima che bufera di morte, è stata bufera di demenza»². Anche per questo egli cerca, riuscendoci, di rimanere lucido sempre, in quel suo non imitabile coagulo di freddezza e di passione. Un coagulo, un nucleo estetico e teoretico che parte dal cuore di ogni cosa e a esso sempre torna, il tempo: «E il nome degli evi si farà inesorabile seppur lento consumatore dell'opere, forse già sorte [...] poiché il numero è lo schema del tempo»³. Il tempo è lo schema dello scrivere, del suo scaturire, del suo farsi lettura dopo anni, decenni, secoli, del suo rendere presente e vivo chi ha scritto come se fosse qui, accanto a noi.

La sezione *Temì II* del numero 34 riprende alcune delle tematiche dei numeri precedenti: le scienze, il classico. Crediamo che questo confermi come l'itinerario di questa rivista si ponga sotto un significato e un ordine dei quali la *scrittura* è segno, testimonianza, geroglifico. Il geroglifico della vita pensata e non soltanto sopportata.

Vita pensata

2 C.E. Gadda, *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1982, p. 176.

3 Ivi, p. 15.

IL CIRCOLO ERMENEUTICO DELLA SCIENZA SENZA NOME DI ABY WARBURG

Enrico Sesto

Il serpente di Asclepio

Il titolo, com'è evidente, ricalca il famoso saggio di Giorgio Agamben sull'opera di Aby Warburg, di cui qui, però, non voglio seguire le tracce e i ragionamenti, ma solo citarlo come suggestione iniziale per dire altro, a partire da quel titolo stesso. Qui mi torna utile solo per la sua esemplarità paradossale, perché situa la vita e l'opera di Warburg sotto il segno della doppiezza, che sempre segnala e sottolinea uno scarto conoscitivo ed esistenziale, come di un salto, fra la certezza disciplinare della scienza e l'incertezza agnostica del senza nome. Ovvero fra la chiarezza illuministica del percorso scientifico e l'oscurità labirintica dell'anomia, fra la potenza dell'acquisizione al conosciuto e l'impotenza della perdita e dell'affondamento nell'inconscio.

Emblematica, in tal senso, è la vicenda della sua scrittura. Warburg ha studiato molto e scritto poco. Della sua scrittura ci rimangono essenzialmente *La rinascita del paganesimo antico*¹ e una massa di appunti di studio, irriducibili al concetto formale di opera. I famosi 'inediti' pur sempre tali rimangono anche se sono stati editati, iscritti come sono nella nicchia del 'senza nome'.

Quella massa di appunti, al confronto con i saggi de la *Rinascita*, così secchi di fatica archivistica, si presenta, con la sua irriducibilità al volto chiaro dell'opera, ancora oggi come la scrittura 'mostruosa' di Warburg.

Nonostante nel tempo, già a partire dai più stretti collaboratori dell'Istituto Warburg, molti studiosi, come api al miele, li abbiano avidamente setacciati sperando di suggerire direttamente agli ori nascosti del Maestro, sempre inediti rimangono perché incomprensibili. Non possono essere, cioè, utilizzati come materiali costruttivi, non fanno architettura

1 A. Warburg *La rinascita del paganesimo Antico*, trad. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1980.

teoretica. Al massimo, come pietre preziose, possono essere vagamente citati senza incastonatura nel gioiello, cioè senza titolo, senza nome. Per questo, prima o dopo, gli studiosi per lungo tempo, giocoforza, se ne sono ritratti come sconfitti da quella scrittura mostruosa, per cui il tesoro delle fonti a tutti si è rivelato come veleno nocivo all’opera come forma. Nell’approccio a quelle fonti impotenti, è successo ciò che era già accaduto molte volte agli storici dell’arte, quando, in più occasioni, nelle arti figurative sono ricomparsi i ‘mostri’. I mostri sono veleno per la storia dell’arte come storia degli stili formali, con la loro nomimazione ben distinta come fisionomia di una certezza databile.

Per chiudere questo discorso possiamo dire, rifacendoci al paradosso iniziale, che la scrittura di Warburg, e Warburg stesso e tutta la sua opera complessivamente, non presenta un carattere unitario perché continuamente esposta ad un salto conoscitivo. C’è sempre una crepa, uno scarto, uno scalino gnoseologico, per cui, ad un certo punto, si è costretti a scendere o a salire ed è impossibile la lettura sempre sullo stesso piano.

Così Warburg stesso, dall’iniziale storicismo metodologico-scientifico dovette arrendersi a quella frattura, modificando dall’interno la chiave interpretativa dei fatti e delle opere, per approdare al paradigma conoscitivo della legge delle polarità come chiave di lettura delle dinamiche culturali e dei conflitti di mentalità. Esemplare, in tal senso, fu l’improvvisa guarigione omeopatica di Warburg dai lunghi anni della sua malattia psichica, che sortì nella famosa conferenza de *Il rituale del serpente*². Conferenza con la quale dimostrò di essere uscito dai secoli bui del suo ‘medioevo ellenico’, attraverso un processo di autoguarigione fondato sull’accettazione della dimensione patologica della sua salute folle. Il serpente del mito Hopi lo guarì dai mali e dalle colpe delle ferite storiche, la prima guerra mondiale e i mali del suo tempo. L’avvenuta guarigione sembra così iscriversi perfettamente nella mitologia del culto di Asclepio nei riti di incubazione. La follia come oblio della ratio e perciò tempo senza nome. E poi il serpente-fulmine che, come luce nella notte, ci sveglia leccandoci gli occhi che rinascono al vedere.

2 Id., *Fra antropologia e storia dell’arte. Saggi, conferenze, frammenti* a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2021, pp. 94-165.

Così Warburg sopravvisse alla sua fine e tornò all’opera, l’opera di un sopravvissuto. La verga di Asclepio divenne la sua nuova chiave interpretativa per aprire le porte del tempo. Ne imparò la lezione simbolica: coesistente alla retta linearità del tempo storico è sempre il torciglio del serpente. Fu proprio nel salto epistemologico che Warburg conobbe la differenza ontologica dei due piani di realtà, al positivo e al negativo.

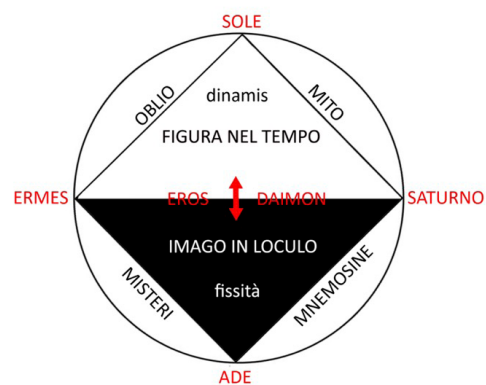
Ouroboros

Questa lunga premessa mi è servita come scivolo in salita per approdare al mio diagramma ermetico della ‘scienza senza nome’. Premessa utile perché quella discorsività aiuta l’interpretazione in cifra grafica di questo mio disegno, offrendo al lettore qualche elemento per apprezzare la scintilla conoscitiva che nasce dal cozzo paradossale delle due pietre focaie della ‘scienza’ e del ‘senza nome’.

Nel diagramma c’è il cerchio dell’unità cosmica, che, però, ha un cuore bipartito e bidirezionale con due triangoli, uno bianco e uno nero che segnalano la differenza ontologica dell’essere luminoso al positivo, come casa della scienza, in alto, e dell’essere oscuro al negativo in basso, casa del senza nome.

All’interno della unitarietà del cerchio, tutto lo schema è quindi costruito secondo la legge delle polarità opposte, che così governa tutte le successive nominazioni secondo la conoscenza speculare che nominando inverte.

A salvaguardia del lettore avverto che tutto il percorso non ha carattere scientifico ma mitico, essendo il tutto essenzialmente un lavoro di antropologia archeologica delle dinamiche di un ‘Rinascimento’. Se quindi nella prima parte di questo mio articolo mi sono soffermato sulla esemplarità doppia della scrittura di Warburg, attraverso questo schema voglio come costruire una casa degli spiriti per meglio ospitare i fantasmi del lessico warburghiano. Ben sapendo che lo studioso voleva essere uno psico-sto-



rico, mentre io sono uno psico-mitico, perché aderisco alle basi poetiche e fantastiche della mente. Su basi mitiche, quindi, mi corre l’obbligo di spiegare come è avvenuta, all’interno del cerchio unitario, la differenziazione ontologica del triangolo al positivo e del triangolo al negativo.

Ce ne dà spunto Esiodo con la sua teoria delle quattro età. All’inizio fu l’Età dell’Oro sotto il regno di Saturno-Crono che rimase famoso perché si dice che, mangiando i figli, si inghiottiva il Tempo. Per questo il suo regno coincise con l’Età dell’Oro, perché inossidabile al tempo che tutto corrompe, proprio come l’oro. In quel regno niente iniziava e niente finiva ma tutto rinasceva. L’Età dell’Oro, senza Tempo, era quindi solo un paradiso geografico, senza nascita e senza morte come nel famoso *ouroboros* di Saturno, rappresentato come un serpente che si morde la coda. Quindi il cerchio unitario di questo mio diagramma rappresenta il ricordo di quella prima età felice, prima della differenziazione.

In quel tempo favoloso i divini e gli umani sedevano alla stessa mensa, assieme mangiavano i frutti dell’albero della Sophia e, infine, anche amoreggiavano perché Eros non conosceva Thanatos. Fu così che nell’Età dell’Oro si strutturò, in assenza di Tempo, la mente topologica e nelle sue coppe auree vennero depositati gli engrammi mistico-imaginari. Ma tutto questo finì nel regno di Zeus. Saturno venne detronizzato, evirato e scaraventato agli Inferi, assieme agli altri Titanidi. Assieme a Saturno-Crono anche sua sorella, la famosa Mnemosyne, la bibliotecaria degli engrammi topici. Con il regno di Zeus nacque così la differenza ontologica, poiché il nuovo re volle essere, a differenza di Saturno-Crono, innanzitutto signore del Tempo. I destini degli umani e dei divini si separarono, il *baratro* della morte li divideva.

Nel mio schema, quindi, il triangolo bianco rappresenta il monte Olimpo e il triangolo nero la cava degli Inferi. Zeus, detronizzando Saturno-Crono, liberò la dimensione del Tempo, sconosciuta agli umani e ai divini nell’Età dell’Oro. Anche la mente topologica precipitò nell’oblio e Zeus fu libero di forgiare la sua nuova cultura olimpica, la mente cronologica ai fini del dominio del Tempo. Agli Dèi l’immortalità, agli umani la morte. Umani e divini si separarono e nacque, così, per Anima quell’eterna ambiguità del quesito esistenziale dello spazio-tempo.

Ma ci furono altre conseguenze per la conoscenza da quella prima sovversione, per cui i divini divennero i signori del Tempo.

Gli Olimpici, onde evitare la simultaneità gnoseologica tipica dell'Età dell'Oro, furbescamente, nascosero gli engrammi mnestici nel tempo naturale, affinché gli uomini non potessero più contemplarli direttamente. Gli Olimpici così nascosero l'anima immortale dentro il corpo naturale e, di conseguenza, l'imago dentro la figura. Dopodiché, per mediare la frattura irrimediabile, inventarono l'arte per produrre simulacri degli Dèi, pietre morte e giammai più *imagines agentes*. Nacque così in Grecia il corpo figurativo degli Dèi, la mitologia delle belle statue come simulacri della verità in corpo di bugia.

Imago e figura

Fatte queste lunghe premesse mitiche, necessarie per spiegare il cerchio, i due triangoli, lo spazio e il tempo, ritorna su questa nostra scena Aby Warburg, studioso del Rinascimento italiano e, assieme a lui, ritornano alcune parole chiave del lessico e della scrittura warburghiani.

Ma prima di addentrarmi in questa nuova parte è necessario fare un'altra premessa, questa volta non mitica ma di carattere storico culturale. Le belle statue dei Greci, per tutta una serie di motivi che non sto qui a dire, tornarono alle soglie della Modernità, che, a sua volta, segnò il passaggio della signoria del Tempo dai divini agli umani. Le belle statue degli Dèi, dicevo, tornarono con la patente del restauro dell'antico, proprio mentre tutto stava cambiando, per diventare, paradossalmente, i punti di forza della cultura figurativa dell'Umanesimo antropocentrico. Il che vale a dire che il ritorno dell'antico fu poi in gran parte finalizzato al nuovo laicismo razionalista del modernismo progressista aperto al futuro.

Su questa intrinseca ambiguità storico-culturale si affacciò Warburg, studioso del Rinascimento italiano, con la sua stessa ambiguità di scienziato senza nome, di cui già abbiamo detto, che lo faceva storico dell'arte ribelle ai dettami del paesaggio culturale del suo tempo, che individuava nello storico dell'arte lo specialista dell'attribuzione, ovvero della nomina del fenomeno artistico secondo criteri storico-stilistici, cioè come specialisti della forma nel tempo. Ad aggravare questa

sua “diversità” disciplinare ci fu il fatto che i primi studi sul Botticelli si svolsero nell’ambito fiorentino, la cui cultura artistica era fortemente influenzata dal neoplatonismo ficiniano, intriso di misticismo neo-orfico e misterico-teurgico, per cui il ritorno dell’antico non prese la strada del classicismo ponderale, tutto teso all’equilibrio statico e all’economia del calcolo nel peso dei vuoti e dei pieni. Botticelli sfuggì a questa deriva plastica perché rimase sensibile alle onde lineari come sintomo dello pneuma greco che soffiava da lontano.

Tutto ciò non fu senza conseguenze per il lessico concettuale warburghiano. Per esempio per quanto riguarda il problema delle “sopravvivenze”. A tal proposito Warburg formulò questa domanda: come è possibile che forme della cultura figurativa prodotte in un tempo storico ben definito, l’antico ormai morto, possano riemergere in un altro tempo storico e costituire un magnetismo di fascinazione culturale?

Per molti storici dell’arte il Rinascimento era stato il ritorno dell’antico nelle forme della sua figuratività artistica. A Warburg, che aveva una sensibilità religiosa dell’imago, proprio come i neoplatonici fiorentini, questa soluzione non bastò mai. La sua doppiezza gnoseologica sempre lo forzava e lo cozzava contro la sua stessa disciplina di provenienza, la storia dell’arte, verso altri esiti ed altre interpretazioni. Ciò che per molti studiosi era stato il Rinascimento come ritorno della figuratività antica, per lui fu invece il ritorno alle *imagines* antiche. Era la percezione di quello scarto che sempre nutriva il suo disgusto per la storia dell’arte ‘estetizzante’. Come se Warburg fosse sempre al cospetto di due diverse idee del Rinascimento, ora come ritorno dell’antico, ora come ritorno all’antico. Può sembrare questa differenza un manierismo intellettualistico di lana caprina; invece, è cosa necessaria per comprendere Warburg e le sopravvivenze, l’onda del loro riemergere e affondare, del loro occultarsi per poi manifestarsi.

Tornando dinamicamente al mio schema, quando contenuti animici dal triangolo nero, il triangolo delle cose morte, riemergono alla luce, si ha il ritorno dell’antico. Quando, in senso archeologico e volontaristico, il soggetto cosciente dal triangolo bianco si indirizza verso il triangolo nero alla ricerca delle *imagines agentes* allora si ha il ritorno all’antico.

Nel primo caso trattasi di rinascita mitica, nel secondo caso di rinascita mistica, iniziazione. Il che vale a dire che ciò che per gli altri fu il ritorno della figuratività antica, per Warburg fu il ritorno alla imaginalità antica.

Questa differenza ci viene chiara quando Warburg nella figura dell'ancella con il cesto di frutta del Ghirlandaio 'vide' che essa celava l'imgo della Ninfa. Fu così forse che capì che l'anima era nascosta nel corpo del Tempo, così come l'imgo era nascosta nella figura del Tempo. Nella sopravvivenza quindi l'imgo atemporale si eventua nel tempo, come ricordo dell'Età dell'Oro, svanendo nella figura. L'imgo attraversa così la differenza ontologica dal triangolo nero al triangolo bianco e si trasfigura svanendo, cioè tradendosi e traducendosi nella figura che ne copre la nudità con gli abiti del tempo. Tutto questo ci permette di rileggere il motto warburghiano de “il buon dio si nasconde nei dettagli” in altro modo, cioè che la presenza dell'imgo nella figura si tradisce più nella marginalità dei dettagli fenomenici, come i famosi accessori in movimento, piuttosto che nella centralità del soggetto figurale. Così potremmo dire che l'emergere dell'imgo dal nascondimento della figura è ἀλήθεια (verità), e verità, etimologicamente, significa uscire fuori dall'occultamento dell'oblio. L'imgo verità esce dal nascondimento della bugia rappresentativa della figura. Questo fu il Rinascimento mistico di Warburg, l'imgo che viene fuori dalla figura e si rivela come valenza di diretta esperienza religiosa. L'imgo, così, è l'eterno *non* della positività sensibile della figura storica, la sua memoria al negativo e perciò occulta.

Mnemosyne

Ecco, a questo punto, ci viene incontro ad aiutarci, per meglio comprendere quanto già detto, un'altra parola fondamentale del lessico warburghiano: Mnemosyne. Tutto il travaglio teorico di Warburg sta sotto il suo regno, come vera signora delle onde mnestiche.

Warburg ne coltivò il culto edificando per lei due templi topici, uno pubblico e uno privato, la famosa Biblioteca e il famoso Atlante, che insieme rappresentano la mente topologica dell'opera di Warburg. Entrambi i luoghi sono governati dalla legge del buon vicinato e perciò dai moti della simpatia, così importanti nella relazione fra gli astri destinali.

Ma, a proposito, che fine ha fatto Mnemosyne nel momento in cui nel mito sprofonda agli Inferi con il sopraggiungere di Zeus? Mnemosyne, primeva divinità della memoria, che fu il pane e il vino degli arcaici culti estatici, cadde inesorabilmente nell'oblio. Memoria e oblio sono due parole chiave drammaticamente importanti per Warburg, poiché era consapevole che i tesori aurei del ricordo giacciono sempre sotto la coltre dell'Oblio, la coltre del Tempo. C'era solo una contraddizione in tutto questo e Zeus lo sapeva. Se gli uomini perdono il ricordo dell'Età dell'Oro perdono anche il ricordo degli Dèi, così perdendo anche la coscienza del loro debito religioso e, quindi, niente più sacrifici se gli uomini diventano atei. In qualche modo Zeus doveva recuperare a sé i poteri di Mnemosyne. Fu così che pensò, strumentalmente, di lusingarla con il suo amore. Lei, in disgrazia, cadde nella trappola e rimase incinta. Dopo nove mesi partorì le nove Muse che Zeus portò all'Olimpo affinché cantassero per allietare i conviventi degli Dèi e magnificarne la potenza presso gli umani, soprattutto i poeti, sotto la direzione di Apollo che ne accentrò la bella propaganda.

Così, mentre tutto il sacro nell'Età dell'Oro era immediato, Zeus, inventando l'arte, pose le Muse a mediare la frattura ontologica. Mnemosyne rimase sullo sfondo come madre assente e di Saturno neppure una parola.

Di Saturno, però, si ricordò Warburg quando vide emergere il vecchio Cronide dalla figura antica di un dio fluviale disteso a riva. Così Warburg raggiunse quella coppia polare della Ninfa vitalistica e del vecchio giacente nell'accidia inoperosa, polarità che sintetizzò paradossalmente in quell'altra parola così feconda del lessico warburghiano: *Pathosformel*.

Pathosformel

Fra le sue medaglie concettuali questa è forse la più paradossale, perché la parola *formula* implica fissità e la parola *pathos* vitalismo, agitazione, eccitamento. Quasi che in quella parola si celebrassero le nozze mistiche, come *coniunctio oppositorum* del movimento e della stasi, nozze sacre del vecchio accidioso e della giovane ninfa smaniosa. Una coppia improbabile e profondamente antinaturalistica.

Ma bisogna capire, certi miracoli erotici, affinché possano compiersi, hanno bisogno di una forte fede antinaturalistica. In ogni caso la giovane e il vecchio ebbero un figliolo mistico e, per chi non lo sapesse, lo chiamarono Ricordo.

Il ricordo stesso è sempre un paradosso perché è vecchio e giovane al tempo stesso. È fisso in quanto ricordo di qualcosa di morto ma è vivo e forte e viene a noi da lontano.

Warburg conobbe molte volte questa vicissitudine. Forse proprio a partire dal *Pathosformel* contemplò il nucleo misterico dell'Accademia fiorentina, il segreto che incendia la notte e si brucia nell'arte. Ma quale arte? L'Arte della Memoria che non è, in senso storicistico, la Memoria dell'Arte. La differenza sta nella qualità aurea del ricordo. Da qui l'altra interrogazione attorno a cui Warburg si travagliò.

Se la formula, nella sua fissità atemporale, è sempre la lastra di una tomba gnoseologica che presuppone un morto, come può essere che il morto svegli ed entusiasmi il vivo? Warburg sosteneva che ogni *Pathosformel* emergeva e presupponeva, nella formula stessa, il veicolo di una scarica energetica, come per una sorta di improvviso orgasmo dell'assenza.

Nel mistero di questa formulazione Warburg lesse il mistero stesso del Rinascimento. Non, però, il Rinascimento che poi preparò la nascita della scienza per sortire nell'Illuminismo, ma il Rinascimento ermetico, di cui la Yeates³ ben ci disse, poiché Ermete è il dio delle rinascite mistiche e de l'Animazione delle Statue.

Così ho nominato anche Ermete che è presente nel diagramma iniziale e, con il diagramma iniziale, torno alla 'scienza senza nome' per dire che nel regno di Zeus, il senza nome per eccellenza era Ade. Gli ho assegnato un posto importante nel diagramma ma non ne ho detto nulla, come a lui spesso succede.

Ovvero ne ho parlato ma senza nominarlo, poiché il senza nome è la casa destinale di Ade.

Così come non ho detto nulla di Eros Daimon nella linea di confine fra il triangolo nero e il triangolo bianco, forse a causa del limite disciplinare, perché anch'io, scrivendo, ho cercato di salvare Atene da

3 F.A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, trad. di R. Pecchioli, Laterza, Bari 1998.

Alessandria. Per rendergli giustizia posso solo dire che è Ade, il dio nascosto, che getta le *images* nel mondo, oltre il muro disciplinare, ed investe le sue ricchezze plutoniche nelle ali d'oro di Eros Daimon, come capitale libidico in volo verso il Sole del pensiero rinascimentale come aurora delle culture fantastiche.

Abstract

Questo saggio esplora il panorama intellettuale ed esistenziale di Aby Warburg, caratterizzando la sua opera come una ‘scienza senza nome’, una disciplina sospesa tra il rigore storico e le mostruose profondità dell'inconscio. L'eredità di Warburg è definita da una fondamentale dualità ontologica: la tensione tra la chiarezza illuministica della ricerca scientifica e l'oscurità labirintica della memoria mitica.

This essay explores the intellectual and existential landscape of Aby Warburg, characterizing his work as a ‘science without a name’, a discipline suspended between rigorous historical method and the monstrous depths of the unconscious. Warburg's legacy is defined by a fundamental ontological duality: the tension between the Enlightenment clarity of scientific research and the labyrinthine darkness of mythic memory.

Parole chiave

Aby Warburg, Mnemosyne, polarità, rinascimento ermetico, sopravvivenza
Aby Warburg, hermetic renaissance, Mnemosyne, polarity, survival

Vita pensata
rivista di filosofia

Scrittura
Anno XVI - n. 34, maggio 2026

Hanno collaborato a questo numero:

Daria Baglieri
Paolo L. Bernardini
Pio Colonnello
Francesco Coniglione
Michele Del Vecchio
Sarah Dierna
Nicola Garau
Dario Generali
Helmut Heit
Eugenio Mazzarella
Enrico Palma
Paola Ricci-Sindoni
Elisabetta Romano
Enrico Sesto
Alessandro Sgarban

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



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. Monaco

Per info e proposte editoriali
redazione@vitapensata.eu