



«Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso. Con questo è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell'arte in genere»

F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, § 21, p. 145.

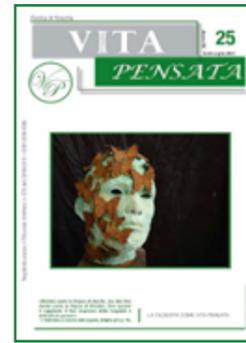
LA FILOSOFIA COME VITA PENSATA

DIRETTORE RESPONSABILE
Augusto Cavadi

DIRETTORI SCIENTIFICI
Alberto Giovanni Biuso
Giuseppina Randazzo

RIVISTA DI FILOSOFIA ON LINE
Registrata presso il
Tribunale di Milano
N° 378 del 23/06/2010
ISSN 2038-4386

INDICE



Anno XI N. 25
LUGLIO 2021
RIVISTA DI FILOSOFIA
ISSN 2038-4386



SITO INTERNET
WWW.VITAPENSATA.EU

QUARTA DI COPERTINA



IN COPERTINA
PSICHE
TERRACOTTA POLICROMA
2020

© GABRIELE GARBOLINO RÙ

RIVISTADIFILOSOFIAVITAPENSATA Anno XI N.25 - Luglio 2021

EDITORIALE

AGB & GR *ESTETICA / FORMA* [4](#)

TEMI I

ALBERTO GIOVANNI BIUSO *APOLLO / FORMA* [5](#)

GIOVANNI DISSEGNA *DALLA TRAGEDIA AL SILLOGISMO. EVENTO E FORMA* [9](#)

LUCIA GANGALE *APRÈS LA PANDÉMIE, REPENSER L'ÉTHIQUE ET L'ESTHÉTIQUE DU VOYAGE, COMME EXPÉRIENCE HUMAINE FONDAMENTALE* [15](#)

ELVIRA GRAVINA *ONTOLOGIA ED ESTETICA* [22](#)

ENRICO M. MONCADO *L'ATTUALISMO E IL PROBLEMA DELL'ARTE IN GIOVANNI GENTILE* [28](#)

ENRICO PALMA *A CHE LA PAROLA? FRAMMENTI POETICI PER UNA METAFISICA* [35](#)

FABRIZIO PALOMBI *LA DEPRAVAZIONE DELLE FORME: ANAMORFOSI E MORFOGENESI IN JACQUES LACAN* [45](#)

ATTILIO SCUDERI *POETICHE DELLA REALTÀ, FORME DELL'IRREALE* [52](#)

MATTIA SPANÒ *MODERNITÀ E MODERNISMO: ITINERARI ARTISTICI* [58](#)

TEMI II

NICOLETTA CELESTE *PARUSIA E SEIN-ZUM-TODE. PAOLO, HEIDEGGER, IL TEMPO* [63](#)

LUCA GRECCHI *LA FILOSOFIA E LE SCIENZE* [68](#)

NOEMI SCARANTINO *PARMENIDE E IL TEMPO. CONTRO LA LETTURA NICHILISTICA DELL'ELEATISMO* [74](#)

EVA LUNA TURINO *BIOPOLITICA E ABORTO TRA STATO E MOVIMENTI SOCIALI* [80](#)

AUTORI

ALBERTO GIOVANNI BIUSO *OVIDIO* [86](#)

RECENSIONI

DAVIDE TUZZA *A CHE PUNTO SIAMO?* [90](#)

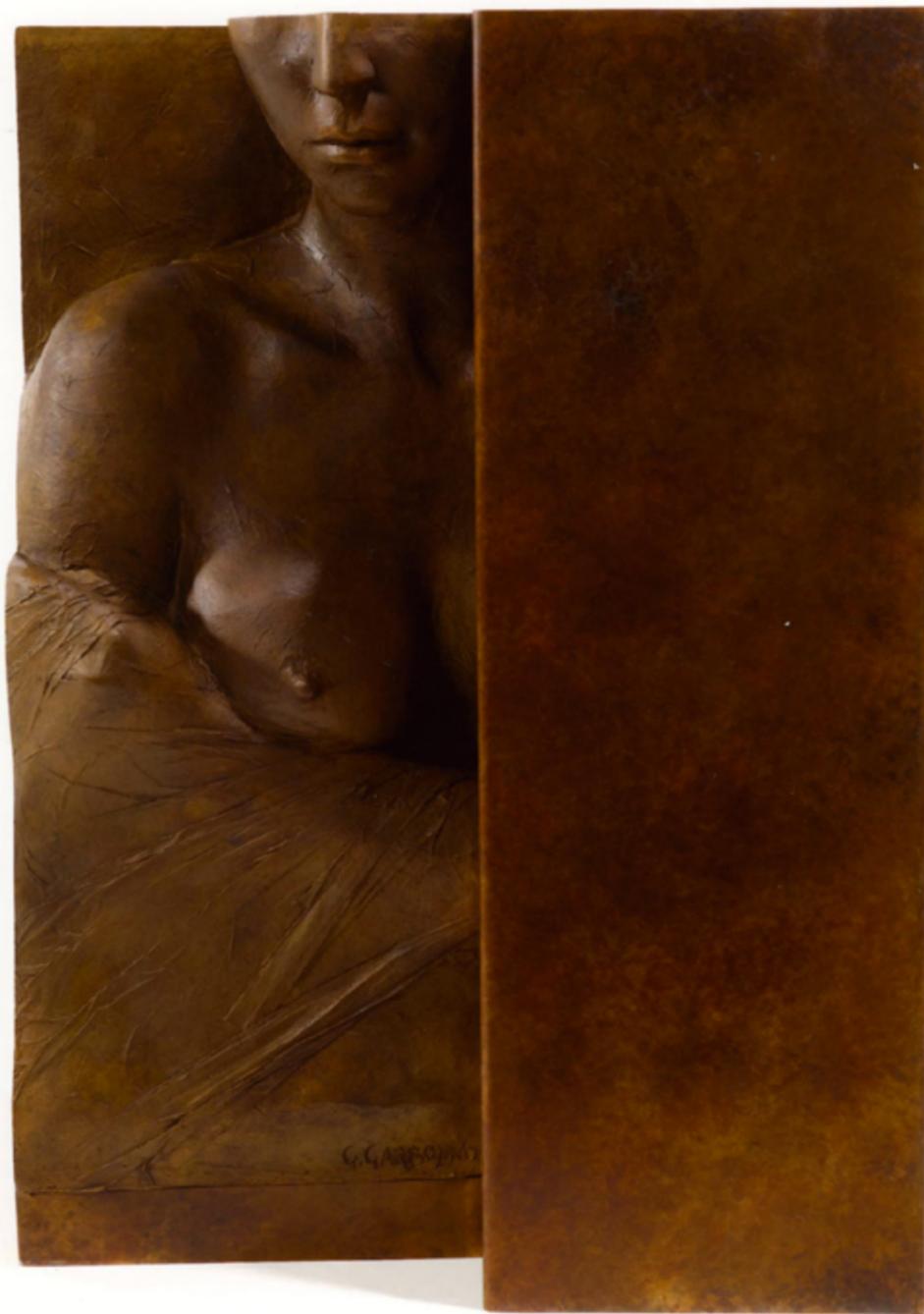
ALBERTO GIOVANNI BIUSO *EPISTEMOLOGIA E FILOSOFIA DELLA SCIENZA* [94](#)

VISIONI

GIUSY RANDAZZO *IL VERO PRENDE CORPO. GABRIELE GARBOLINO RÙ* [97](#)

SCRITTURA CREATIVA

GIANNI RIGAMONTI *MA I CANI NON MIAGOLANO!* [116](#)



© Gabriele Garbolino Rù, *Mattina* (2008), bronzo, h. cm. 61,5.

LA DEPRAVAZIONE DELLE FORME: ANAMORFOSI E MORFOGENESI IN JACQUES LACAN

di
FABRIZIO PALOMBI

Lacan mi portò [...] in luoghi più segreti. Mi fece conoscere un'anamorfo, ben nota agli specialisti, nel convento di *Trinità dei Monti*. Si tratta di un affresco [...] che rappresenta san *Francesco di Paola*.
Catherine Millot¹

L'esergo è tratto dalle memorie di una paziente di Jacques Lacan (1901-1981) che, dopo essere stata sua allieva e compagna, ha lavorato in Francia come saggista, psicoanalista e docente universitaria. Il volume non è privo di limiti ed è assurdo, per qualche tempo, all'onore delle cronache soprattutto per la divulgazione di alcune gravi scorrettezze cliniche e di aneddoti pruriginosi di Lacan sui quali apologeti e detrattori non hanno mancato di gettarsi².

Eppure, il testo contiene anche interessanti informazioni che, purgate dai pettegolezzi, rivelano *altri* aspetti inediti della vita di Lacan; questi, almeno indirettamente, consentono di gettar luce sulla genesi di alcune sue teorie e, soprattutto, di comprendere meglio la loro complessa integrazione. Infatti, non bisogna dimenticare che Lacan ha ampiamente attinto alla propria biografia per trovare materiale, quasi di carattere clinico, utile alla costruzione dei suoi testi dedicati, in primo luogo, alla formazione degli analisti. Tra questi elementi autobiografici hanno particolare importanza alcune opere d'arte, apprezzate e collezionate da Lacan, che hanno anche contribuito, in modo esplicito o implicito, a ispirare importanti snodi della sua speculazione. Le occasioni di riflettere su di esse sono allora preziose perché consentono di chiarire il funzionamento di tali articolazioni del suo sistema teorico nel quale convivono discipline tanto eterogenee come la psicoanalisi e l'ottica³. L'episodio ricordato dall'esergo ribadisce che l'anamorfo possiede un ruolo di primo piano tra i modelli teorici usati dello psicoanalista francese per sviluppare la propria ricerca. La passione per

questo genere di produzione artistica caratterizza la parte centrale dell'itinerario teorico lacaniano ma trova i suoi prodromi già nello stadio dello specchio. La testimonianza della Millot consente di soffermarsi su un affresco di Emmanuel Maignan (1601-1676) alla quale Lacan sembra accennare, seppur velatamente, nei suoi seminari. A motivo di tale criptazione esso viene trascurato dalla letteratura secondaria che si concentra comprensibilmente su un quadro di Hans Holbein il Giovane (1497-1543), intitolato *Gli ambasciatori*, ampiamente valorizzato da Lacan. Tali ragioni ci inducono a ritenere che le considerazioni sull'affresco di Trinità dei Monti, proposte dal nostro contributo, possano fornire qualche spunto originale per approfondire la comprensione del modello anamorfo della soggettività lacaniana.

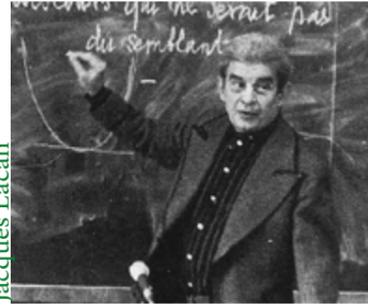
1 Una risemantizzazione seicentesca

Il nostro principale riferimento storico-artistico è rappresentato da Jurgis Baltrušaitis (1903-1988), docente presso l'Università di Kaūnas dal 1932 al 1939 ma attivo a Parigi già dal 1924, che nel secondo dopoguerra fornì importanti contributi alla ricerca francese sull'iconologia e agli studi comparativi tra l'arte occidentale e quella orientale. Lo studioso franco-lituano è uno dei più accreditati specialisti delle anamorfosi alle quali ha dedicato un documentatissimo volume che ha conosciuto tre edizioni distinguibili, sin dal frontespizio, per i loro diversi sottotitoli ispirati da quelli usati da Jean-François Nicéron (1613-1646)⁴. La prima edizione, intitolata

Anamorphoses ou perspectives curieuses, fu pubblicata nel 1955 a Parigi da Perrin ed è quella citata da Lacan in due suoi seminari⁵. Nel 1969 lo stesso editore stampò la seconda con il sottotitolo *magie artificielle des effets merveilleux* e con l'aggiunta di due capitoli dedicati alle superfici riflettenti. La terza, pubblicata a Parigi nel 1984 da Flammarion con il sottotitolo *Thaumaturgus opticus*, venne ulteriormente arricchita dagli ultimi due capitoli, che affrontano gli sviluppi contemporanei di questa pratica artistica, dove si trova citato anche Lacan; il presente contributo farà riferimento principalmente alla prima e all'ultima edizione del suddetto testo.

Baltrušaitis ricostruisce l'evoluzione dell'anamorfoosi partendo dalla sua preistoria costituita dagli studi del geometra greco Euclide e dagli artifici prospettici dell'architetto romano Vitruvio. La vera e propria storia dell'anamorfoosi iniziò nel Cinquecento sebbene la sua definitiva affermazione, come autonoma tecnica artistica, si verificò nel Seicento quando le venne attribuito anche il termine tecnico con il quale sarà successivamente conosciuta⁶. La parola, secondo Baltrušaitis, sarebbe un neologismo seicentesco creato accostando il prefisso greco *ana* (all'indietro, ritorno verso) con il sostantivo *morphé* (forma)⁷. Segnaliamo, tuttavia, che altri autorevoli interpreti considerano 'anamorfoosi' come un derivato dotto della parola greca *anamorphoun*, dotata del significato di 'trasformare' oppure di 'formare di nuovo'. Questa ricostruzione è filologicamente più corretta perché giudica 'anamorfoosi' come una risemantizzazione di un termine già esistente piuttosto che un vero e proprio neologismo⁸.

Le prime occorrenze tecniche del termine risemantizzato si troverebbero, secondo Baltrušaitis, nel testo del gesuita Gaspar Schott (1608-1666) intitolato *Magia universalis naturae et artis*; l'opera in quattro volumi, pubblicata a Würzburg, tra il 1657 e il 1659, dedica alla *Magia anamorphotica* un suo intero libro⁹. La parola si propagò negli ambienti culturali tedeschi ma si affermò in Francia solamente un secolo dopo quando Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert (1717-1783) e Denis Diderot (1713-1784) la accolgono nel primo volume della loro *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des*



Jacques Lacan

sciences, des arts et des métiers pubblicato nel 1751 a Parigi.

Schott usa i termini *anamorphosis* e *anamorphon* per indicare un particolare tipo di opere d'arte, prodotto applicando i principi della «prospettiva accelerata o rallentata», che consente di realizzare, in modo matematicamente rigoroso, delle «forme «depravate»»¹⁰. Tali nozioni, come abbiamo visto, erano già conosciute precedentemente ma attraversano nel Seicento una fase di riorganizzazione geometrica che consente anche di ampliare le relazioni dell'anamorfoosi con altri «ragionamenti speculativi». Nel diciassettesimo secolo, infatti, nasce la geometria proiettiva di Girard Desargues (1591-1661) che fornisce un quadro matematico entro il quale sistematizzare la ricerca scientifica e i dispositivi tecnici dedicati alla realizzazione delle anamorfoosi già sviluppati nel secolo precedente¹¹.

Altro aspetto rilevante è costituito dalla grande influenza del cartesianesimo sugli esponenti dell'ordine dei Minimi, fondato da San Francesco di Paola (1416-1507), tra le cui fila si annoverano alcuni dei principali teorici dell'anamorfoosi seicentesca. Tra questi ricordiamo oltre a Maignan e Nicéron anche padre Marin Mersenne (1588-1648) che è stato in stretti rapporti di amicizia e di lavoro con lo stesso René Descartes (1596-1650). Quest'ultimo, a sua volta, rappresenta uno dei più importanti riferimenti filosofici di Lacan come dimostrano le numerose occorrenze proposte dalle sue opere e, in particolare, quelle contenute nell'undicesimo seminario.

La seconda edizione del libro di Baltrušaitis dedica un intero capitolo alle anamorfoosi catottriche (ovvero realizzate per mezzo di superfici speculari) e delinea, in quelli successivi, l'evoluzione storica di queste tecniche artistiche che durante il Settecento e l'Ottocento sopravvivono solo come mere

«curiosità scientifiche» perdendo gran parte del loro fascino barocco. Nei primi decenni del Novecento la passione per l'anamorfoosi svanì quasi completamente¹² forse anche perché intellettuali e grande pubblico furono ammaliati da una 'magia artificiale' assai più potente: quella cinematografica.

L'interesse per questo argomento venne rilanciato, negli anni Trenta del secolo scorso, grazie alla ricerca e alla pratica artistica del surrealismo come dimostra Tristan Tzara (1896-1963) che riproduce una di queste opere anamorfiche nell'esordio di un suo scritto¹³. Il contributo del surrealismo alla rinascita dell'anamorfoosi è attestato anche dall'esposizione del 1936 organizzata presso il Museum of Modern Art di New York e da quella del 1965 ospitata dalla Biblioteca Nazionale di Francia¹⁴. Nel contesto di tale ambiente culturale, si deve rilevare l'importanza di Salvador Dalí (1904-1989) la cui ricerca artistica e intellettuale trasse importanti elementi d'ispirazione dalle tecniche anamorfiche. L'artista spagnolo, amico ed estimatore di Lacan sin dai suoi anni giovanili, ha probabilmente contribuito ad attirare l'attenzione dello studioso francese sulle anamorfoosi o, almeno, l'ha rafforzata¹⁵.

2 Obliquità lacaniana

L'anamorfoosi inverte i principi della prospettiva proiettando «le forme fuor di se stesse invece di ridurle ai loro limiti visibili, e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano viste da un punto determinato»¹⁶. Una delle condizioni di questo artificio è rappresentata da un punto di vista posto sempre su un piano fortemente inclinato rispetto a quello dell'opera d'arte da guardare che trasgredisce la regola della prospettiva ortogonale alla tela fatta propria dalla maggior parte delle tradizioni pittoriche.

Una simile obliquità si trova anche alle origini dell'interesse lacaniano per le anamorfoosi che possiamo rintracciare nel suo fondamentale contributo intitolato *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*. Il testo rappresenta il primo importante intervento pubblico dello psicoanalista francese,

pronunciato al congresso della Associazione Internazionale di Psicoanalisi a Marienbad nel 1936, che venne successivamente rimaneggiato e pubblicato nel 1949 e, infine, incluso nell'antologia dei suoi *Scritti* del 1966. L'articolo insiste sulla funzione morfogenetica dell'immagine speculare che è capace di attribuire al «soggetto [...] in un miraggio la maturazione della propria potenza». Queste pagine sono già pervase da diversi riferimenti alle prospettive inclinate che possiedono non poche similitudini con quelle eccentriche caratteristiche delle produzioni anamorfiche¹⁷. Una delle prime occorrenze del termine anamorfoosi in Lacan è contenuta nella *Nota sulla relazione di Daniel Lagache: psicoanalisi e struttura della personalità*, pubblicata nel 1960 e successivamente riproposta nei suoi *Scritti*, dove le precedenti ricerche sullo stadio dello specchio vengono sviluppate per mezzo della sua personale rielaborazione del dispositivo ottico di Henri Bouasse (1866-1953)¹⁸. Questo strumento produce un'illusione ottica per mezzo di prospettive ortogonali od oblique, assunte dall'osservatore per visualizzare differenti immagini, che Lacan sfrutta per articolare lo stadio dello specchio con i concetti freudiani di narcisismo, Io ideale e Ideale dell'io. La conclusione del testo rivela come siano stati gli «artifici dell'anamorfoosi» ad aver ispirato le speculazioni lacaniane su tale apparato che possiede alcune interessanti analogie con i dispositivi delle anamorfoosi catottriche che saranno trattate, nove anni dopo, dalla seconda edizione del volume di Baltrušaitis¹⁹. È opportuno osservare che, a quanto ci risulti, Lacan non menzionerà nei suoi seminari successivi questa edizione del 1969, nella quale è compreso il capitolo intitolato «anamorfoosi speculari»: forse perché i suoi interessi si erano ormai rivolti altrove. Inoltre, al momento, non ci è possibile formulare alcuna ipotesi circa l'influenza di Lacan sulla seconda edizione del volume di Baltrušaitis.

Un altro volume di Lacan trascrive le sedute del settimo seminario, tenutesi tra il 1959 e il 1960, riprendendo la sua ricerca sulle teorie geometriche e i dispositivi ottici indispensabili a produrre gli effetti anamorfici²⁰. È interessante

che lo psicoanalista francese definisca le anamorfosi in riferimento a

tutti quei tipi di costruzioni fatti in modo tale che, grazie a uno spostamento dell'ottica, una certa forma di primo acchito incomprensibile si compone in un'immagine leggibile. Il piacere consiste nel vederla sorgere da una forma indecifrabile²¹.

L'importanza generale di tali apparati si evidenzia quando Lacan, nella seduta del 10 febbraio 1960, esordisce proclamando enfaticamente che «questa anamorfosi sta [...] su questo tavolo [...] per illustrare il mio pensiero»²². Il valore dell'anamorfosi viene ampiamente sviluppato nell'undicesimo seminario che dedica a essa l'intera seduta del 26 febbraio 1964²³. Questo ciclo seminariale è particolarmente importante per la vicenda biografica e intellettuale di Lacan in quanto è coevo alla rottura con l'Associazione Internazionale di Psicoanalisi e alla fondazione della sua scuola; anche per questo Lacan volle che questo fosse il primo a essere stampato nel 1973²⁴. Lacan, in questo cruciale seminario, rimarca di aver «fatto un grande uso della funzione dell'anamorfosi, nella misura in cui essa è una struttura *esemplare*»²⁵. I riconoscimenti concessi da Lacan a Baltrušaitis saranno sommariamente ricambiati da quest'ultimo nella terza edizione del suo libro dove viene citato un brano proprio di questo seminario sul quale torneremo nella conclusione del presente contributo²⁶.

3 Trinità dei Monti

La lettura secondaria, dedicata all'influenza dell'anamorfosi su Lacan, si concentra giustamente sul quadro di Holbein intitolato *Gli ambasciatori* perché esso viene menzionato nel settimo seminario e minuziosamente esaminato nell'undicesimo. Lo psicoanalista francese parte da un'estesa sintesi di alcuni brani del testo di Baltrušaitis (esplicitamente citato) per ribadire l'importanza di questa forma d'espressione artistica e di ricerca scientifica²⁷. Al contrario,



Anamorfosi del Convento Trinità dei Monti

lo psicoanalista francese non parla mai esplicitamente dell'affresco di San Francesco di Paola anche se menziona alcune volte l'edificio romano che lo contiene. Ciò avviene nel settimo seminario quando Lacan, allo scopo di correggere un suo precedente lapsus, precisa di voler riferirsi al convento dei Minimi di Parigi e a quello di Roma²⁸.

L'edificio romano si trova sulla sinistra della chiesa di Trinità dei Monti rispetto alla scala che, partendo da Piazza di Spagna, risale un pendio del Pincio. Il convento dei Minimi, fondato a Roma nel 1495, è stato costruito e ampliato nei secoli successivi e ha subito varie fasi di restauro e ristrutturazione soprattutto a seguito delle devastazioni causate dall'acuartieramento di reparti di soldati napoleonici del 1798. Sulle pareti dei corridoi situati nella parte superiore del chiostro vennero realizzati due affreschi anamorfici: il primo, per opera di Niceron rappresenta San Giovanni Evangelista mentre il secondo, realizzato da Maignan, il nostro Francesco di Paola. Baltrušaitis dà per perduta la prima opera d'arte, a causa dei danneggiamenti provocati dall'occupazione francese, e nemmeno Lacan ebbe sicuramente occasione di contemplarla²⁹; noi siamo più fortunati poiché essa è stata recuperata, seppur parzialmente, da recenti interventi di restauro³⁰.

L'affresco anamorfico di San Francesco, quando viene visto ortogonalmente, ci propone un panorama pelagico: un golfo abbracciato da rilievi montuosi e spazi pianeggianti, parzialmente incorniciato da fronde che sembrano fuori scala. Maignan ha distribuito su questo vasto sfondo una struttura portuale, un centro abitato, edifici sparsi, fortificazioni e

altri numerosi dettagli architettonici e naturali. L'artista francese ha rappresentato in questo contesto un celebre miracolo del santo paolano che, secondo la tradizione, sarebbe stato capace di attraversare lo stretto di Messina navigando sul suo mantello³¹.

Il visitatore che, arrivato a una delle due estremità della galleria, si volga indietro potrà assumere quella prospettiva fortemente obliqua necessaria per contemplare un'immagine totalmente diversa del medesimo affresco: San Francesco inginocchiato con le mani giunte al petto sotto le fronde di un ulivo in atteggiamento orante. Maignan realizzò il suo affresco assumendo come punto di vista un ingresso laterale posto alla fine della galleria per mezzo di uno strumento prospettico descritto nella sua *Perspectiva horaria, sive de Horographia gnomonica* stampata in quattro libri nel 1648 a Roma³².

Il testo dello studioso franco-lituano, una monografia dedicata al complesso di trinità dei Monti³³ e alcune nostre lunghe ricognizioni nelle gallerie claustrali sembrerebbero dimostrare che la Millot fu, almeno parzialmente, tradita dalla memoria. Infatti, il breve resoconto della sua visita con Lacan al convento dei Minimi, proposto dal suo libro, parrebbe scambiare la visualizzazione ortogonale dell'affresco con quella obliqua³⁴. Questo non toglie, tuttavia, valore alla sua testimonianza perché conferma l'importanza che lo psicoanalista francese attribuiva alle produzioni anamorfiche che non mancò di contemplare di persona quando ne ebbe l'occasione. Il racconto della Millot ci consente di sfruttare anche le pareti del convento romano per comprendere l'interpretazione lacaniana della soggettività. Quest'ultima non pretende di obliterare il concetto di soggetto, alla maniera di altri esponenti dello strutturalismo, ma lo pensa come un effetto di dissolvenza analogo a quello cinematografico o, appunto, a quello anamorfico³⁵.

4 Conclusioni: l'anamorfosi del fallo

L'undicesimo seminario accosta, almeno implicitamente, le deformazioni anamorfiche

con quelle topologiche che sono oggetto, negli stessi anni, di ulteriori ricerche lacaniane come dimostrano importanti pagine del ciclo seminariale immediatamente precedente³⁶. In questo modo, Lacan riesce anche a raccordare questi studi con un'altra parte fondamentale del suo sistema teorico costituito dalla linguistica e, in particolare, dall'analisi del fallo come significante fondamentale³⁷. Al fine di comprendere otticamente le modalità di manifestazione di quest'ultimo, lo studioso francese analizza le modificazioni che subisce l'organo genitale maschile in relazione al fenomeno psichico e fisiologico dell'erezione e della detumescenza.

Per esemplificare il ragionamento lacaniano immaginiamo di prendere uno di quei palloncini augurali usati per le feste: quando è sgonfio scritte o immagini riprodotte sulla sua superficie risultano illeggibili perché deformate e troppo piccole. Solo dopo che il palloncino sia stato adeguatamente gonfiato è possibile riuscire a leggere gli auspici tracciati su di esso (per esempio 'buon compleanno' oppure 'felice anniversario') che prima erano irricognoscibili. Analogamente, l'undicesimo seminario immagina un tatuaggio disegnato su un pene che sia leggibile durante l'erezione ma irricognoscibile nella fase della detumescenza. Il testo, in questo modo, intende tematizzare la «funzione della mancanza» che costituisce il soggetto e la particolare fenomenologia caratteristica della «apparizione del fantasma fallico»³⁸.

Baltrušaitis, alludendo a un brano del seminario del 1964, sostiene che un freudiano come Lacan non poteva restare indifferente a quelle forme di «ammaliamento, ambiguità paranoiche, esasperazioni visionarie» evocate dalle anamorfosi³⁹. Lo storico dell'arte franco-lituano conclude il suo breve riferimento citando l'analisi lacaniana de *Gli ambasciatori* e marcando la distanza del proprio campo di studi rispetto alla ricerca dello psicoanalista francese. Infatti, Baltrušaitis sostiene che quest'ultima non si situi «più nel campo dell'iconologia ma in quello dei trabocchetti psicoanalitici, provvisti di meccanismi propri»⁴⁰.

Concludiamo riassumendo che, secondo Lacan, la struttura della soggettività può

essere intravvista, sempre in modo precario e temporaneo, in vari modi. Tra questi viene attribuita grande importanza allo sguardo obliquo dello stadio dello specchio, alle prospettive fortemente schiacciate dell'anamorfose, alle deformazioni topologiche e all'afanisi della psicoanalisi. Il settimo seminario, in particolare, descrive un peculiare modello di soggetto, articolato tra ottica e linguistica, affermando che il valore dell'anamorfose consiste nella sua capacità di «reindicare che ciò che cerchiamo nell'illusione è qualcosa in cui l'illusione stessa [...] si trascende, [...] mostrando di non essere lì che come significante»⁴¹.

L'undicesimo seminario approfondisce tale speculazione sottolineando che il coevo sviluppo dell'anamorfose barocca e quello della filosofia cartesiana (sintetizzate dalla storia dell'affresco di San Francesco e da quella del suo autore) non può essere interpretato come una semplice coincidenza cronologica. Infatti, a suo avviso, tale contemporaneità storica renderebbe evidente che «proprio nel cuore dell'epoca in cui si disegna il soggetto [...] si cerca l'ottica geometrica»⁴².

Note

- 1 C. Millot, *Vita con Lacan*, trad. it., Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 12, corsivi nostri.
- 2 Cfr. M. Recalcati, «Prefazione» in C. Millot, *Vita con Lacan*, cit., pp. VII-XIV; A. Caruso, *Contro Lacan*, Lithos, Roma 2019.
- 3 Cfr. F. Palombi, *Lacan*, RCS, Milano 2014, pp. 61-80.
- 4 Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfose o Thaumaturgus opticus*, trad. it., Adelphi, Milano 2004, pp. 13, 51.
- 5 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, trad. it., Einaudi, Torino 1994, p. 179; Id., *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, trad. it., Einaudi, Torino 1979, pp. 87, 89.
- 6 Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., pp. 17-18, 40.
- 7 Cfr. Ivi, pp. 15, 259 n. 1.
- 8 Cfr. AA.VV., *Dictionnaire de l'Academie française*, t. 1, Fayard, Paris 1992⁹, voce «anamorphose».
- 9 Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., p. 102.
- 10 Ivi, p. 87.
- 11 Ivi, pp. 15-16; sui contributi desarguesiani e i problemi geometrici sollevati dalle ricerche prospettive cfr. C. B. Boyer, *Storia della matematica*, trad. it., Mondadori, Milano 1980, pp. 413-417;

- M. Kline, *Storia del pensiero matematico*, trad. it., Einaudi, Torino 1991, vol. I, pp. 333-344.
- 12 J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., p. 15.
- 13 T. Tzara, «Fantastique comme déformation du temps», *Cahiers d'Art*, 1937, pp. 195 e sgg.
- 14 J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., p. 205.
- 15 Cfr. *Dali. Un artista. Un genio*, a cura di M. Aguer e L. Mattarella, Skira, Milano 2012, p. 110.
- 16 J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., p. 15.
- 17 J. Lacan, *Scritti*, trad. it. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974, pp. 88-89.
- 18 Cfr. Ivi, pp. 669-670; F. Palombi, *Jacques Lacan*, Carocci, Roma 2019², pp. 179-196.
- 19 Cfr. J. Lacan, *Scritti*, cit., pp. 676-677; J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., pp. 149-190.
- 20 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 192; precisiamo che il testo venne pubblicato solo nel 1986 sebbene trascrizioni e appunti del medesimo già circolassero da tempo in modo informale.
- 21 Ivi, p. 172.
- 22 Ivi, p. 177; purtroppo dalla lettura del settimo seminario non siamo stati in grado di identificare l'opera anamorfica presentata da Lacan.
- 23 J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 81-92.
- 24 Cfr. Palombi, *Jacques Lacan*, cit., pp. 49-50, 57.
- 25 J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 87, corsivi nostri.
- 26 J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., pp. 251-252.
- 27 Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 172; *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 88-91; J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., pp. 5-7, 23, 58-61, I ed.
- 28 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., pp. 172, 179.
- 29 J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., pp. 63-64, 264 n. 20.
- 30 Cfr. A. De Rosa, «L'apocalisse dell'ottica. Le anamorfose gemelle di Emmanuel Maignan e di Jean-François Nicéron a Trinità dei Monti», in *IKHNOS*, vol. 47, 2011, pp. 43-82.
- 31 Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., p. 64.
- 32 Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., pp. 27, 34-35, I ed.
- 33 AA.VV., *La Trinité des Monts*, SFPA, Paris 2004, pp. 46-49.
- 34 C. Millot, *Vita con Lacan*, cit., pp. 12-13.
- 35 Cfr. F. Palombi, *Jacques Lacan*, cit., pp. 213-216.
- 36 J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*, trad. it., Einaudi, Torino 2007, pp. 44-45.
- 37 Cfr. F. Palombi, *Jacques Lacan*, cit., pp. 132-133.
- 38 J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 89-90.
- 39 J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., p. 251; cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 89.
- 40 J. Baltrušaitis, *Anamorfose*, cit., pp. 251-252.
- 41 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., pp. 174-175.
- 42 Id., *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 90.



© Gabriele Garbolino Rù, *Tuffatore* (1999), Bronzo, h. cm. 158.

Credit foto: © Marco Bertoli - Modena - New York

Proposte editoriali

Le proposte di collaborazione devono essere inviate all'indirizzo redazione@vitapensata.eu, accompagnate da un breve CV. La redazione si riserva di accettare o rifiutare i testi pervenuti, che devono essere formattati secondo le seguenti indicazioni.

Formattazione del testo

I testi non devono superare le 25.000 battute, compresi gli spazi e le note; devono essere composti in carattere TNR, corpo 12, margine giustificato, interlinea singola.

Citazioni

Le citazioni vanno inserite fra virgolette a sergente e non fra virgolette inglesi. Quindi: «Magna vis est memoriae» e non "Magna vis est memoriae". Le eventuali citazioni interne alla citazione vanno inserite, invece, tra virgolette inglesi: " ".

Le citazioni più lunghe devono essere formattate in corpo 12, con rientro a sinistra e a destra di 1 cm rispetto al testo.

La parola *psyché*, che in seguito passò a significare "anima" o "mente cosciente", designa nella maggior parte dei casi sostanze vitali, come il sangue o il respiro

Termini in lingua non italiana

Le parole in lingua straniera che non siano comprese all'interno di una citazione vanno sempre in *corsivo*, così come tutti i titoli di libri.

Note

Le note vanno inserite **manualmente**, a piè di documento e non di pagina; quindi come "note di chiusura" e non "a piè pagina". Il numero della nota accanto alla parola deve essere formattato in apice. Le note vanno inserite, dopo l'articolo, in corpo 11.

Nota normale, con titolo ed eventuale sottotitolo:

E. Mazzarella, *Vie d'uscita. L'identità umana come programma stazionario metafisico*, Il Melangolo, Genova 2004, pp. 42-43.

Nota su un testo del quale sono già stati forniti i riferimenti in una nota precedente:

N.K. Hayles, *How we became posthuman*, cit., p. 5.

Nota riferita a un saggio pubblicato in un volume collettivo o in una Rivista:

U.T. Place, «La coscienza è un processo cerebrale?», in *La teoria dell'identità*, a cura di M. Salucci, Le Monnier, Firenze 2005, p. 63.

Nota per la citazione successiva tratta dallo stesso libro di quella immediatamente precedente: lvi, p. 11.

Quando - sempre fra due note immediatamente successive - l'Autore è lo stesso ma i libri sono diversi si usa: Id., (seguito dal titolo e da tutto il resto)

Se la citazione successiva fa riferimento alla stessa pagina del medesimo libro, la formula è: *Ibidem*

I numeri di nota in esponente vanno inseriti dopo le virgolette e prima dell'eventuale segno di punteggiatura:

«La filosofia è un sapere non empirico ma capace di procurare conoscenze effettive che nessun ambito positivo di ricerca può raggiungere»¹.

Recensioni

Le recensioni devono seguire le norme generali già indicate. I numeri di pagina delle citazioni del testo esaminato non vanno inseriti in nota ma nel corpo del testo tra parentesi tonde.

Inoltre, la recensione deve contenere i seguenti elementi:

- una sintesi dei contenuti del libro
- una serie di citazioni (con relativo numero di pagina) a supporto della sintesi e del commento
- l'adeguata distinzione tra i contenuti del libro e il giudizio o critico-positivo o negativo che sia del recensore.

Per citare dalla Rivista

Per citare un testo della Rivista si consiglia di utilizzare la seguente notazione:

AUTORE, «Titolo», *Vita pensata*, Anno, numero, ISSN 2038-4386, URL (Esempio: <http://www.vitapensata.eu/2010/11/01/colori/>)

Se si cita dalla versione PDF si aggiunga il relativo numero di pagina.

Invio proposte

Inviare le proposte di collaborazione soltanto in versione digitale, versioni in formato cartaceo non saranno prese in considerazione.



COLLABORATORI DEL NUMERO 25

Nicoletta Celeste	Luca Grecchi	Noemi Scarantino
Giovanni Dissegna	Enrico M. Moncado	Attilio Scuderi
Lucia Gangale	Enrico Palma	Mattia Spanò
Gabriele Garbolino Rù	Fabrizio Palombi	Eva Luna Turino
Elvira Gravina	Gianni Rigamonti	Davide Tuzza

GRAFICA DELLA RIVISTA E DEL SITO

Eleonora Maria Prendy
Editor & Producer

È possibile leggere i curricula dei collaboratori sul sito della Rivista:
www.vitapensata.eu. Le fotografie d'autore sono coperte da copyright.

RIVISTADIFILOSOFIAVITAPENSATA

“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)

Anno XI N. 25 - **Luglio 2021**

REDAZIONE

[AUGUSTO CAVADI](#), DIRETTORE RESPONSABILE

[ALBERTO GIOVANNI BIUSO](#), DIRETTORE SCIENTIFICO

[GIUSEPPINA RANDAZZO](#), DIRETTORE SCIENTIFICO

FONDATORI E PROPRIETARI

ALBERTO GIOVANNI BIUSO E GIUSEPPINA RANDAZZO

PER INFO E PROPOSTE EDITORIALI

redazione@vitapensata.eu

RIVISTA ON LINE www.vitapensata.eu

Fax: 02 - 700425619

La filosofia come vita pensata

