



«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](#)

POETICHE DELLA REALTÀ, FORME DELL'IRREALE

di
ATTILIO SCUDERI

Quando c'era la realtà

Fino a qualche decennio fa in ambito umanistico la parola *realtà* e la sfera semantica e intellettuale del *realismo* (critico, filosofico, artistico, estetico, letterario) avevano ancora diritto di cittadinanza; le crisi epistemologiche novecentesche e le molteplici tensioni moderniste delle scritture del sospetto ne avevano ampiamente sondato le premesse, vigorosamente scosso limiti e sfrondata illusioni e inganni, eppure esse esprimevano ancora la fiducia in un *oggetto* almeno in parte conoscibile (il mondo) e dunque modificabile e trasformabile (dall'uomo e dall'esperienza umana). Senza uscire da ciò che è ormai consolidato, si può dire che tale nozione «positiva» di realtà – declinata agli albori della modernità nella fortunata formula machiavelliana di «verità effettuale della cosa», (*Principe*, XV) – si sia legata, a più riprese, a un fondamentale assunto illuminista, storicista e vichiano, il *verum esse ipsum factum*:

In latino *verum* e *factum* hanno relazione reciproca, ovvero, nel linguaggio corrente delle Scuole, si convertono [...]. Da qui si può congetturare che gli antichi sapienti dell'Italia convenissero, circa la verità, nelle seguenti proposizioni: il vero si identifica col fatto (*verum esse ipsum factum*)¹.

Se vero e fatto *reciprocantur atque convertuntur*, la dimensione del conoscibile è per eccellenza il reale, concreto e storico, umano e transeunte, verificabile ed esperibile. Da Vico si diparte una tradizione umanistica che passa attraverso Croce e arriva alla fiducia nella capacità della mente umana di conoscere se stessa e il mondo (ma anche, dunque, di trasformare se stessa e il mondo)²; fino alla lettura radicale e antagonista

che ne ha fornito a più riprese negli ultimi (suoi e nostri) anni Edward Said, per il quale l'aforisma vichiano è la vera e propria bandiera culturale di un umanesimo vissuto come sapere laico e secolare, coscienza critica e democratica, impegno politico-intellettuale contro l'autoritarismo delle forme neocoloniali di accentrimento economico e mediatico³. Non è un caso che la figura che Said sceglie come padre putativo e simbolo di una pratica storico-filologica vissuta come partecipazione civile sia Eric Auerbach, il grande filologo ebreo tedesco che nel cuore della Seconda guerra mondiale, in esilio a Istanbul, scrive il suo *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); il tema del percorso enciclopedico di Auerbach, dalla Bibbia e Omero alla tradizione latina e medioevale, da Dante a Shakespeare, dal romanzo ottocentesco a Woolf e Joyce, è proprio la «realtà rappresentata», ovvero il modo in cui la rappresentazione della realtà si emancipa da una visione gerarchica che lega tema e forma, soggetto e stile, e consente che sia serio, tragico e sublime solo ciò che è socialmente alto ed elevato (il famoso policode della *rota Vergilii* che prescrive un nesso stretto tra forme e temi a favore di una società elitaria ed aristocratica). La rottura di tale codice gerarchico e verticale, e la partecipazione a una rappresentazione piena e paritaria del reale è in Auerbach una conquista lenta ma appassionante del mondo occidentale, un progressivo democratizzarsi del dispositivo narrativo-letterario-culturale, un'apertura dell'immaginario al massimo di rappresentabilità per ogni soggetto sociale e morale, senza discriminazione di censo e status; una conquista che costituisce il destino civile europeo (o meglio dire un *controdestino civile*, opposto alla infernale visione hitleriana della *Festung Europa*, o fortezza Europa). Può essere utile citare un breve brano tratto da uno dei capitoli più belli di quel grande testo, in cui affronta la tradizione del romanzo ottocentesco

da Stendhal a Balzac e Flaubert, dal titolo «Al-Hôtel de la Mole»:

Le basi del realismo moderno sono da un lato la trattazione seria della realtà quotidiana, e il fatto che certi ceti sociali più estesi e socialmente inferiori siano assurti a oggetti di una rappresentazione problematico-esistenziale; dall'altro lato l'inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimentato sfondo storico. La forma ampia ed elastica della prosa di romanzo prende sempre più piede come strumento di una rappresentazione includente⁴.

Quella di Auerbach è una teoria critica progressiva e progressista come poche; la sempre più marcata mescolanza moderna degli stili e dei generi della letteratura è figlia di un capovolgimento di valori sociali, anticipa e accompagna una trasformazione che opera sul movimentato sfondo della storia, e che porta finalmente alla ribalta chi da essa e dalle sue rappresentazioni era escluso o annullato. Dedicato, nel frangente drammatico della Guerra e dell'Olocausto, a chi «abbia custodito puro l'amore per la nostra storia occidentale», il testo di Auerbach è tutto meno che isolato nel panorama culturale novecentesco: si pensi almeno ai coevi *Saggi sul realismo* (1946) di György Lukàcs con la loro nozione di personaggio-tipo come vettore di forze sociali, politiche e culturali che emergono dal buio verso la luce storica; o ancora all'opera del pensatore eretico russo Michail Bachtin che in quegli anni esitava il suo saggio forse più denso e brillante, dal titolo *Epos e romanzo* (1941), una rilettura del sistema letterario occidentale a partire dalla rivoluzione moderna del genere romanzesco e della sua eredità, antica e insieme attuale, del comico. Per Bachtin infatti il riso e il comico quale dispositivi antropologici portano il soggetto in una «zona di massimo contatto» con l'oggetto, consentono una comprensione impavida del reale, preparano un sistema di relazioni linguistiche, mentali e valoriali paritarie in vista di un supe-

ramento delle paure gerarchiche e medievali e dell'affermazione di una coscienza umana attiva e capace di trasformare – e migliorare – il nostro mondo.

La sindrome di Capote: Fiction e Non Fiction

Tutto questo oggi, qualcuno dirà, è pura archeologia; il postmoderno, a partire dagli anni sessanta del secolo passato, con la sua programmata contaminazione tra media e forme espressive, alto e basso culturale, pop ed élite, ha sconvolto il panorama, conducendo la nozione di reale sempre più nell'angolo del fittizio, del funzionale e poi del virtuale; un vero riflusso, per alcuni aspetti (e per semplificare un dibattito accademico alluvionale), per il quale alla trasgressione formale (il pastiche, la citazione, il kitsch, la rottura degli schemi estetici) si accompagna un'acquiescenza politica alle forme dell'iperconsumo, e non solo nella sfera della creazione e produzione culturale⁵. Un mutamento epocale che Italo Calvino ha descritto in modo magistrale ed appassionato in un suo intervento del 1976:

Ciò che è avvenuto durante gli anni Sessanta è qualcosa che ha cambiato in profondità molti dei concetti con cui avevamo avuto a che fare, anche se si continua a chiamarli con gli stessi nomi. Non sappiamo ancora cosa significherà tutto questo come effetti ultimi sul futuro della nostra società, ma già sappiamo che c'è stata una rivoluzione della mente, una svolta intellettuale. Se dovessimo dare una definizione sintetica di questo processo, potremmo dire che l'idea di uomo come soggetto della storia è finita, e che l'antagonista che ha detronizzato l'uomo si deve ancora chiamare uomo, ma un uomo ben diverso da prima: il che significa il genere umano dei «grandi numeri» in crescita esponenziale in tutto il pianeta, l'esplosione delle metropoli, l'ingovernabilità della società e dell'economia a qualsiasi sistema

esse appartengano, la fine dell'eurocentrismo economico e ideologico, e la rivendicazione di tutti i diritti da parte degli esclusi, dei repressi, dei dimenticati, degli inarticolati. Tutti i parametri, le categorie, le antitesi che usavamo per definire, classificare, progettare il mondo sono messi in questione. Non solo quelli più legati a valori storici, ma anche quelli che sembravano essere categorie antropologiche stabili: ragione e mito, lavoro ed esistenza, maschio e femmina, e perfino le polarità delle topologie più elementari: affermazione e negazione, sopra e sotto, soggetto e oggetto⁶.

Tra queste categorie e polarità che *esplodono*, in un universo culturale in cui l'uomo non sente più d'essere attore né dominante né progressivo della realtà e della sua storia, c'è quella tra *fiction* e *non fiction*. Nei decenni che hanno per antonomasia assunto l'etichetta, come poche instabile, di postmoderno, all'interno delle poetiche e delle pratiche della narrazione globale assistiamo infatti a un duplice processo. Da un lato si afferma il gioco citatorio di una letteratura che rifà se stessa, riscrive i suoi miti e le sue tradizioni narrative, in un gioco epigonico, malinconico e insieme manierista che nei suoi esiti migliori smonta il giocattolo letterario e mette a nudo i procedimenti retorici e comunicativi del testo, anche con esiti da bestseller (si pensi, per prelievo, alla riscrittura del mito di Robinson Crusoe in *Venerdì o il limbo del pacifico* di Michel Tournier, del 1968, al metaromanzo enciclopedico *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, del 1979, o ai romanzi di Umberto Eco, tra tutti il giallo parodico o anti-detective fiction *Il nome della rosa*, del 1980); dall'altro lato si fa strada la tradizione del *Non Fiction Novel*, in una sua derivazione definito anche *Journalistic Novel*: in un universo mediatico in cui la notizia giornalistica la fa da padrona e colonizza l'immaginario, con le sue *features* e i suoi sottogeneri tanto nella carta stampata quanto nella televisione, la letteratura entra in una complessa competizione con i nuovi media e scava nell'u-

niverso delle *news* in cerca dei lati oscuri e inconfessati del quotidiano. Nei suoi esiti migliori il romanzo giornalistico ibrida e unisce le tecniche dell'inchiesta – la cultura e la tecnica della notizia – e le forme del romanzo realista moderno, avvalendosi di una serie di stilemi narrativi: l'uso preferenziale del dialogo, un punto di vista mobile, una costruzione per scene, un linguaggio il più possibile referenziale⁷.

Modello e pietra di paragone di questa tradizione è per unanime consenso *A sangue freddo* (*In Cold Blood*, 1966) di Truman Capote, la cronaca romanzata del folle massacro di una intera famiglia borghese americana nel Kansas del 1959 per mano di due criminali reietti dell'*American Dream*. Intorno al libro di Capote – figura talentuosa di dandy della scena newyorkese e hollywoodiana prestato per scommessa intellettuale al giornalismo d'inchiesta più crudo – si è costruita una vera e propria mitologia, con tanto di riprese cinematografiche e trasposizioni intermediali. La vicenda travagliata della scrittura del libro diviene così, nella ricezione di questi decenni, più importante dei fatti narrati, in un significativo capovolgimento di valori⁸; il bellissimo romanzo-inchiesta di Capote diventa il simbolo di un'indagine morbosa nella quotidianità *reale*, di una morbosità che appartiene alla società borghese di massa, ma anche di uno scacco che la realtà infligge alla sua rappresentazione. La redazione del testo infatti sarà per Capote un vero calvario emotivo ed esistenziale; la ricostruzione degli eventi e la conclusione del libro dovranno attendere sette lunghi ed estenuanti anni fino alla fine del processo e all'esecuzione della condanna a morte dei due responsabili. La scommessa narrativa di Capote – fare di un fatto di cronaca nera della periferia americana l'epopea della nazione – si capovolge nel suo opposto: lo scrittore rimane inchiodato alle sue ambiguità, sospeso tra coinvolgimento emotivo e affettivo negli eventi e nei suoi protagonisti (uno degli omicidi soprattutto), narcisismo del sistema letterario e scacco di una scrittura che non controlla più i fenomeni ma si deve piegare alla realtà e alla sua temporalità inesorabile; dall'altro lato l'epopea americana si ribalta in accusa impietosa di una società malata di divari e disvalori, che coltiva la separazione dei ceti e programma l'odio, fino alla

tremenda esecuzione a morte per impiccagione dei due *outsider*, vero scandalo nella tragedia. È il tracollo del sogno americano di un evidente destino di felicità, ormai ridotto a guerra sociale senza tregua ed a competizione economica senza esito. Capote non scriverà più nessun altro romanzo, dopo *In Cold Blood*, e vivrà un dolore postumo e un trauma irrimediabili legati alla sfiibrante redazione del libro; il romanzo simbolo del *non fiction* è insieme un monito che dura: la trasformazione della rappresentazione letteraria in *reality* inghiotte il suo autore. La realtà non si lascia rappresentare.

Ciò nonostante la fame di realtà continuerà ad essere alimentata dai generi del romanzo d'inchiesta, in varie tradizioni letterarie, fino ai nostri giorni. Come ha ben detto Roland Barthes in un celebre saggio, la letteratura-reality e di testimonianza mostra come vi sia nella cultura moderna una fame inesauribile di realtà, un bisogno di controllo anche tecnologico del mondo che si trasforma in «incessante bisogno di autenticare il reale»⁹; la barriera classica tra reale e verosimile (l'*eikòs* aristotelico) si è rotta; e l'ossessione del reale, il bisogno di legittimare la rappresentazione con prove testimoniali di autenticità prevale, in una sorta di insicurezza di massa, che ci spinge a registrare la vita, più che viverla. La letteratura di oggi, fino all'*effetto Gomorra* e oltre, conferma questa tesi; il dilagare dei generi mediatici di *vita in diretta* – dai *reality* televisivi a ciò che resta della comunicazione politica, dalle dirette social alle forme di eventi live di massa – compie il resto.

De-realizzati

Come ultima tappa di questo percorso propongo la lettura di un romanzo tra i più belli delle ultime generazioni narrative che rappresenta, contiene e interpreta in modo insuperato il processo di frammentazione dell'esperienza del reale (processo più che celebrato sul piano sociologico e filosofico con le categorie di era del *simulacro* o della *post-verità*). Il romanzo è *Rumore bianco* dell'autore americano Don DeLillo (*White Noise*, 1985). Ambientato nella cittadina fittizia di Blacksmith, nel cuore dell'America bianca e

puritana del Midwest, racconta un anno di vita di Jack Gladney, professore universitario, docente di storia e direttore del dipartimento di Studi Hitleriani, e della sua eccentrica famiglia allargata. Jack, Babette e i loro figli conducono la “normale” vita di una abbiente famiglia borghese occidentale avvolta nell'alienazione consumistica e mediatica, cullandosi tra le onde e le radiazioni di un sistema di protesi informatiche e tecnologiche, quando un inatteso “evento tossico aereo” ne sconvolge la vita: un incidente tra due treni sprigiona una nube altamente tossica spingendola verso il tranquillo e fin lì confortante abitato residenziale. La prima reazione di Jack è di istintiva rimozione dinanzi alle prime paure della moglie (“Non succederà *assolutamente* niente [...]”. Le disgrazie sono cose che succedono alla povera gente che vive nelle zone esposte a rischio [...], cose che in posti come Blacksmith non succedono”). Ma la realtà è ben più forte della nostra capacità, ricorrente, di rimuoverla; e la famiglia Gladney si trova a lasciare la sua comoda casa e sfollare prima in macchina e poi in un “promiscuo” ricovero della protezione civile; tra attese angosciose e allarmanti *fake news*, paranoie collettive e accuse di cospirazione, la realtà mostra il suo lato nascosto, la sua concreta irrealtà:

L'enorme massa scura della nube tossica si muoveva come la nave dei morti di una leggenda nordica, scortata nella notte da creature con armatura e ali a spirale. Non sapevamo bene come reagire. Era una cosa tremenda da vedere [...]. Il nostro timore era accompagnato da un senso di reverenza che confinava con il religioso [...]. Era una morte costruita in laboratorio, definita e misurabile, ma in quel momento ci pensavamo in un modo semplice e primitivo [...] La nostra impotenza non appariva compatibile con l'idea di un evento provocato dall'uomo [...]. Piccole folle si raccolsero attorno a certi individui. Le fonti delle notizie e delle voci [...]. Da quei fitti capannelli si irradiavano il vero, il falso e altri

tipi di notizie. Si diceva che il mattino seguente ci sarebbe stato subito consentito di tornare a casa; che il governo era impegnato a insabbiare lo scandalo; che un elicottero era penetrato nella nube tossica senza più ricomparire; che dal New Mexico erano arrivati i cani [...] Le osservazioni aleggiavano in uno stato di perenne flottazione. Non una sola cosa era più o meno plausibile di qualsiasi altra. *Poiché eravamo stati strappati alla realtà, eravamo anche dispensati dal bisogno di distinguere* [...]. Più grande è il progresso scientifico, più primitiva la paura¹⁰.

Permeato da un'intelligenza e da un'ironia alle quali poche citazioni non possono rendere giustizia, il romanzo di DeLillo racconta la fobia di un contagio possibile e sempre rinviato, di un ospite perturbante, oscuro e inatteso ma da noi oscuramente evocato, e di una normalità che tarda a ritornare, tra squadre di tragicomici decontaminatori, ipotesi di apocalisse e forme di abbruttimento e di imprevedibile epifania nel tempo sospeso dell'attesa e del confino. È il racconto di una società consumistica in cui la ricchezza è divenuta fragilità emotiva e solitudine sociale, in cui la paura della morte è pane quotidiano sedato da massicci psicofarmaci, e in cui strappati alla realtà, immersi nel virtuale, si è disposti ormai a seguire qualsiasi sirena o miraggio. Il romanzo mostra così – profeticamente, come tutti i classici destinati a essere contemporanei del futuro – quanto il nostro immaginario, nella vicenda dell'antropocene hollywoodiano e occidentale, sia stato abituato se non assuefatto a narrazioni della catastrofe, tanto da faticare a distinguere realtà e finzioni, da non riuscire ad emergere dalle sue visioni fittizie e prendere in mano il proprio destino. Nello specchio di *Rumore bianco*, un secolo di paure borghesi, di invasioni di ultracorpi (si pensi al celebre *The Invasion of the Body Snatchers*, 1956, ed ai molti remake che ne sono stati tratti) e minacce di armate aliene, contagi pandemici e devastanti, narrazioni apocalittiche di una fine del mondo sempre rinviata dall'happy ending di una falsa distopia, si mostra

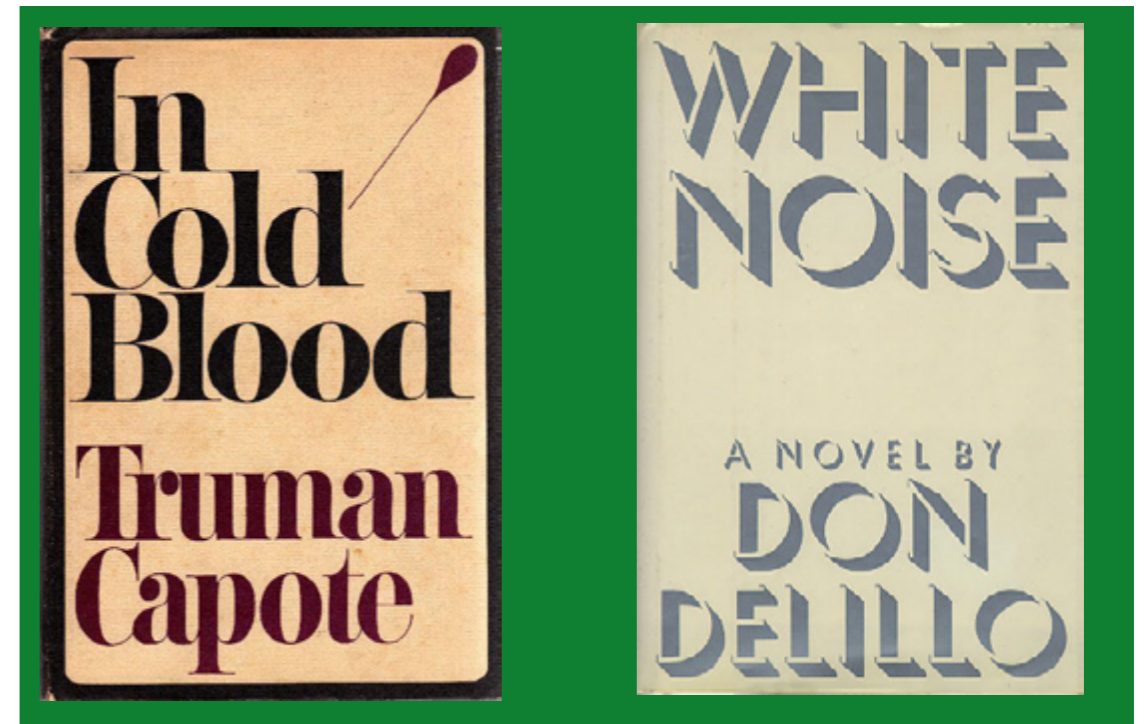
come il lungo addestramento, l'“ingaggio” militare del nostro immaginario politico e culturale: un immaginario profondamente consapevole – e psichicamente colpevole – dei disastri compiuti dalle culture dominanti contro il pianeta e il suo ambiente e dunque in cerca di una pace possibile; una pace necessaria, che il *colossal* di turno rischia però, volta per volta, di rinviare e rendere solo e sempre più distante.

In conclusione, tra le molte significative, una scena fondamentale. Nella prima parte del romanzo Jack si reca col suo collega Murray – entusiasta studioso di culture mediatiche e di massa – a visitare una fantomatica icona consumistica della provincia statunitense, «la stalla più fotografata d'America». La preparazione della scena e le considerazioni del personaggio di Murray sono da riprendere:

Procedemmo a piedi lungo un tratturo per vacche fino a un lieve soprizzo isolato, creato apposta per guardare e fotografare. Tutti erano muniti di macchina fotografica, alcuni persino di treppiede, teleobiettivi, filtri [...]. – La stalla non la vede nessuno, - disse Murray [...]. Noi non siamo qui per cogliere un'immagine, ma per perpetuarla. Ogni foto rinforza l'aura. Lo capisci Jack? Un'accumulazione di energie ignote [...]. Trovarsi qui è una sorta di resa spirituale. Vediamo solamente quello che vedono gli altri. [...] Un'esperienza religiosa, in un certo senso, come ogni forma di turismo [...]. Non possiamo uscire dall'aura. Ne facciamo parte. Siamo qui, siamo ora¹¹.

È il ritratto di un'umanità ricca e infelice, immersa nell'esperienza religiosa dell'aura di immagini mediatiche infinite e infestanti, strappata dalla realtà quotidiana dall'ultima pandemia di turno, dolorosamente dispensata dal bisogno di distinguere tra reale e immaginario, tra notizie che hanno un presente e un futuro e discorsi manipolatori e deliranti.

È anche il nostro ritratto.



Note

¹ G. Vico, *De antiquissima italorum sapientia*, lib. I, cap. I, *De vero et facto*, trad. in *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Sansoni, Firenze 1971, p. 62.

² L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 1954, p. 138: «L'umanista crede nel potere che la mente umana ha di indagare se stessa».

³ Si vedano di E. Said, *Beginnings. Intention and Method*, Columbia University Press, New York 1975, pp. 345 e sgg.; *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge 1983, pp. 290 e sgg.; *Umanesimo e critica democratica* (2004), il Saggiatore, Milano 2007, pp. 40 e sgg.

⁴ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Einaudi, Torino 1986, vol. 2, p. 267. Come si vede la traduzione italiana trasforma la *realtà rappresentata* del titolo originale in *realismo*; una semplificazione significativa. Sul tema in generale rimando a F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

⁵ Per le linee centrali di questo dibattito rimando a F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London-New York 1991; R. Ceserani, *Raccontare il*

postmoderno, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

⁶ I. Calvino, “Usi politici giusti e sbagliati della letteratura”, in *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, vol. 1, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 352.

⁷ Su questi temi rimando ad A. Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari 1998; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

⁸ Dal libro, e insieme dalla vicenda della redazione di questo, sono tratti un primo film del 1967 (*A sangue freddo*), di R. Brooks e poi – non a caso nel momento storico dell'esplosione del dibattito sulla *New Media Reality* - due pellicole di notevole valore: *Truman Capote – A sangue freddo* (2005) di B. Miller, e *Infamous – Una pessima reputazione* (2006) di D. McGrath.

⁹ R. Barthes, «L'effetto di reale», in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159 (la citazione a p. 157).

¹⁰ D. DeLillo, *Rumore bianco* (1985), trad. di M. Biondi, Repubblica-Einaudi, Roma 2003, pp. 142 e sgg. Corsivi miei.

¹¹ Ivi, pp. 18-19. Sul rapporto tra DeLillo e società dell'immagine si veda F. Bertoni, *Letteratura*, Carocci, Roma 2018, pp. 43-60.

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
=====

