Anno XV Numero 33 Settembre 2025

VITA PENSATA

rivista di filosofia

Vita Pensata

Il Classico II

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. M. Moncado

Anno xv - n. 33

settembre 2025

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

COMITATO SCIENTIFICO

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

INDICE

Vita pensata
rivista di filosofia

Il Classico II

Anno xv - n. 33, settembre 2025

Editoriale

Il Classico II 6

Temi

Alberto Giovanni Biuso - Feyerabend politeista 8

Elvia Giudice - Prometeo: un mito e un'iconografia in divenire 16

Federico Nicolosi - Il δρᾶμα classico e lo ζῆλος moderno. Sulla tragicità della parola musicale di Antonin Dvořák 32

Enrico Palma - Il K.lassico. Kafka, il *Castello* e lo sforzo esistenziale del senso 41

Elisabetta Romano - Dall'io al noi. Il classico e la condizione dell'uomo in Dostoevskij 55

Rosa Tinnirello - Mnemosyne: Musa del non detto warburghiano 66

Paola Tricomi - La "soglia" e il "varco". Orfeo tra Rilke e Quasimodo 76

Valentina Valenti - Tra erudizione e poesia. Dante e il sapere 91

INDICE

Temi - II

Carmelo Ferlito - Decarbonizzazione europea. Obiettivo vitale o propaganda velleitaria? 100

Lucia Gangale - Pourquoi l'attrait de l'utopie politique 108

Giuseppe Savoca - Leopardi, Zoroastro e i due princìpi: tra Oromaze e Arimane. II parte 115

Autori

Enrico M. Moncado - Mircea Eliade 129

Recensioni

Alberto Giovanni Biuso - La Sicilia, il Sacro 142

Sarah Dierna - Il *Manuale* di Epitteto 145

Elisabetta Romano, «Dall'io al noi. Il classico e la condizione dell'uomo in Dostoevskij», in *Vita pensata*, n. 33, settembre 2025 - *Il Classico II*, pp. 55-65

Dall'io al noi
Il classico e la condizione dell'uomo in Dostoevskij

Elisabetta Romano

Università degli Studi di Firenze

Introduzione

L'idea che il termine 'classico' appartenga alle civiltà antiche è, come ci ricorda Mario Citroni, «un'illusione ottica. La parola, certo, è antica. Ma nel suo uso moderno, anche quando è riferita all'antichità greca e romana, esprime un concetto profondamente diverso da quello espresso dalla parola antica»[1]. Infatti, seguendone l'etimologia, essa è «il derivato diretto dell'aggettivo latino *classicus*»[2], derivante a propria volta da *classis*, ed indicava la divisione dei cittadini romani possidenti in cinque classi censitarie. Nel I secolo d.C. si deve a Quintiliano l'impiego del termine in questione per indicare lo studente più brillante della classe, '*classem ducere*'[3], colui che guida e influenza gli altri grazie al suo talento. Nel II secolo d.C., Aulo Gellio definì '*classicus auctor*' uno scrittore di altissimo livello, perfetto ed esemplare. La continuità con l'accezione moderna non deriva da un'evoluzione spontanea della lingua, ma dal recupero umanistico di quella metafora antica. I primi umanisti che impiegarono *classicus* lo fecero nello stesso senso originario, e solo successivamente il termine si ampliò fino a designare i molteplici valori che possiede oggi[4]. Tale indizio ci permette di riflettere sul fatto che la sua permanenza nel tempo sia selettiva, motivata da scelte culturali, ideologiche e simboliche. In altri termini, ogni epoca sceglie – consapevolmente o meno – i propri classici, e nel farlo proietta su di essi ciò che considera significativo. Il classico, infatti, non è riducibile semplicemente a ciò che

1 M. Citroni, *Classico: una parola antica per un concetto moderno*, in *Da 'classico' a 'classico'. Paradigmi letterari tra antico e moderno*, Atti del convegno della CUSL (Fisciano-Salerno, 8-10 novembre 2007), a cura di P. Esposito, ETS, Pisa 2010, p. 7.
2 *Ibidem*.
3 Cfr. S. Tatti, *Classico: storia di una parola,* Carocci, Roma 2015.
4 Cfr. M. Citroni, *Classico: una parola antica per un concetto moderno*, cit.

resiste, ma a ciò che viene fatto resistere, perché continua a essere riconosciuto come portatore di senso. In esso si sedimenta, si interroga e si riformula l'idea stessa di valore, non in astratto, ma in rapporto a ciò che una comunità considera costitutivo della propria umanità.

Da questa prospettiva, tale termine sembrerebbe quasi tradire il significato originale di modello da seguire, divenendo piuttosto lo specchio all'interno del quale guardarci in quanto uomini e donne, il campo privilegiato di indagine per comprendere di cosa comunemente parliamo quando ci riferiamo all'umanità, cosa intuitivamente sentiamo essere la cifra che ci rende altri e noi stessi al contempo. Rapportarsi al classico implica il riconoscimento in un'alterità radicale, spesso distante secoli da noi, parlante una lingua differente e tuttavia capace non solo di farsi com-prendere, ma di restituire significati che rendono possibile far cogliere qualcosa in più al fruitore su sé stesso. Quest'ultimo, seppur inscritto in uno specifico paradigma, è in grado di travalicarlo in virtù di quella *humanitas*, difficilmente definibile, quanto piuttosto coglibile secondo il principio wittgensteiniano di «somiglianze di famiglia»[5].

Tale fenomeno trova una declinazione particolarmente feconda in letteratura, disciplina che per sua natura si presta a incarnare in modo paradigmatico il concetto di *classico*. Se nelle *hard sciences* ciò che permane tende ad essere percepito come superato dall'avanzamento delle conoscenze, la letteratura – così come la filosofia – conserva invece un interesse ermeneutico, capace di oltrepassare i limiti storici e culturali che ne hanno determinato la nascita. Un'opera letteraria diventa classica quando riesce a esprimere nuclei di esperienza che parlano all'essere umano in quanto tale, rivelandosi depositaria di significati, interrogativi e tensioni continuamente rinnovabili e mai definitivamente risolvibili. In questo senso, Fëdor Michajlovič Dostoevskij rappresenta una delle figure paradigmatiche della classicità moderna, poiché la sua opera non solo appartiene alla letteratura russa ottocentesca, ma ha travalicato confini geografici e temporali per diventare patrimonio universale dell'umanità, restituendoci un'immagine umana tutt'altro che risolta. Dostoevskij è classico. Classico in senso forte, non semplicemente cro-

5 L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1974, § 67, p. 47.

nologico. La sua poetica è una delle rappresentazioni meglio riuscite dell'esistenza umana, dei suoi drammi, della solitudine, della morte e dell'identità. Attraverso l'analisi di alcuni di questi temi, il presente lavoro intenderà difendere non semplicemente l'iscrizione dell'autore russo nel campo semantico del termine classico, ma anche attraversare le questioni centrali del classico stesso, mettendo in evidenza come letteratura e pensiero possano trascendere la dimensione di strumenti di conoscenza per diventare altro: specchi dell'umano stesso.

Sotto il velo dell'alterità. La condizione umana

Fëdor Dostoevskij è riconosciuto come uno dei più grandi interpreti di quella che potremmo definire arendtianamente «la condizione umana»[6]. Del resto, è lo stesso Nikolaj Berdjaev, uno dei più importanti critici dostoevskijani, a sostenere che «tutto ciò che Dostoevskij ha scritto, l'ha scritto sui "maledetti problemi universali"»[7]. Nel secondo capitolo – *L'uomo* – del saggio *La concezione di Dostoevskij* emerge con forza l'idea che al centro della poetica dostoevskijana si trovi non tanto un problema estetico o narrativo ma un'indagine radicale sull'essere umano. Dostoevskij, secondo Berdjaev, non è un semplice romanziere che si limita a raccontare storie o a costruire intrecci; egli è innanzitutto un pensatore esistenziale, un ricercatore instancabile dell'enigma-uomo. Egli stesso scriveva al fratello: «L'uomo è un mistero. Un mistero che bisogna risolvere, e se trascorrerai tutta la vita cercando di risolverlo, non dire che hai perso tempo; io studio questo mistero perché voglio essere uomo»[8].

Per Dostoevskij l'uomo non è mai riducibile a una definizione univoca. L'essere umano appare come una creatura contraddittoria, scissa tra libertà e necessità, tra bene e male, tra elevazione spirituale e κατάβασις

6 Secondo Arendt, infatti, esisterebbe una differenza tra la «natura umana», soggetta alle leggi del βίος, e la «condizione umana», storica, contingente e per questo legata al modo in cui gli uomini vivono insieme sulla Terra. Interrogandosi non tanto su che cosa sia l'uomo in senso essenziale, quanto piuttosto su quali siano le condizioni concrete entro le quali l'esistenza umana si svolge, Arendt, già dal titolo del saggio del 1958 *Vita activa. La condizione umana,* intende spostare l'attenzione dal concetto statico e metafisico di «natura umana» al più dinamico e storico di «condizione umana». Cfr. H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, trad. di S. Finzi, Bompiani, Milano 2017.
7 N. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, trad. di B. Del Re, intr. di S. Givone, Einaudi, Torino 2002, p. 23.
8 F. Dostoevskij, *Lettere sulla creatività*, trad. e cura di G. Pacini, Feltrinelli, Milano 1991, p. 26.

infernale. In questo senso, i suoi personaggi non sono mai figure statiche o monolitiche, ma incarnazioni vive della tensione interiore che abita l'animo umano. Egli non intende spiegare l'uomo con formule astratte, ma mostrarlo nella sua drammatica profondità, nelle lotte che lo attraversano e che fanno della sua esistenza un problema aperto.

Dostoevskij costruisce i suoi personaggi a partire dalla differenza[9]; ognuno di essi vive e si definisce nell'opposizione agli altri, nell'irripetibilità delle proprie passioni, delle proprie azioni e attese. La quarta parte del romanzo *L'Idiota* si apre con una riflessione su quei tipi di persone che l'autore definisce «gente comune»[10]. Questa tipologia di uomini, sebbene sia appunto «la maggioranza»[11], risulta difficile da delineare per un romanziere, anche per chi ha intenti strettamente realistici. Questo proprio perché la loro ordinarietà, riguardando tutti, finisce per non interessare nessuno. La peculiarità diverrebbe dunque, paradossalmente, quanto di più comune nell'essere umano, ciò che fa in modo che qualcun altro possa rivedersi in esso. La straordinarietà dostoevskijana consiste nel rimuovere il velo della *differenza*, il quale, una volta sollevato, mostrerebbe piuttosto la comune appartenenza. A tal riguardo, il critico russo Lev Šestov scrive che «l'uomo sano di spirito, stupido o intelligente che sia, in realtà non ci parla di sé, ma di quel che può essere utile e necessario a tutti»[12]. Infatti, è proprio in direzione opposta a questa linea che Dostoevskij dipinge i propri personaggi[13]. Non è nella norma quanto nell'eccentricità, nella peculiarità, che consiste l'identità e dunque l'u-

9 Commentando l'inizio della quarta parte de *L'Idiota*, in cui Dostoevskij si interroga sulla possibilità di narrare la vita della gente comune, priva di tratti straordinari, Guido Mazzone scrive: «Ciò che conta non è la qualità intrinseca della storia, ma l'atteggiamento dell'imitatore, la disponibilità a cogliere una differenza laddove uno sguardo di altro tipo vedrebbe solo una piatta identità annichilente», cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 48

10 F. Dostoevskij, *L'idiota*, a cura di G. Pacini, Feltrinelli, Milano 2024, p. 565.

11 *Ibidem.*

12 L. Šestov, *Sulla bilancia di Giobbe. Peregrinazioni attraverso le anime*, trad. di A. Zicari, Adelphi, Milano 1991, p. 26.

13 «Il personaggio interessa Dostoevskij non come un elemento della realtà che possiede determinati e stabili segni socialmente tipici e individualmente caratterologici, non come figura determinata che nasce da tratti univoci e oggettivi che nel loro insieme rispondono alla domanda: "chi è?" No, il personaggio interessa Dostoevskij come particolare punto di vista sul mondo e su sé stesso», M. Bachtin, *Dostoevskij, poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino 2002, pp. 64-65.

manità[14]. In ogni figura, anche nella più estrema o aberrante, è custodito un frammento di umanità che non si lascia annullare, che non obbedisce al principio di esclusione logica, ma che si manifesta come molteplicità di pensieri, desideri e paure. Dostoevskij non censura nulla, indaga tanto la lucidità della ragione quanto l'opacità dei moti più inconfessabili, quei pensieri che difficilmente verrebbero espressi a voce alta.

> L'esperienza umana, un'esperienza millenaria, non fa che confermare le previsioni della ragione: gli uomini si tramutano continuamente in bestie, in bestie brutali, stupide e selvagge, ma non c'è stato ancora nessun dio tra di loro. L'esperienza dell'uomo "sotterraneo" è identica. Leggete le sue confessioni. Ad ogni pagina racconta sul proprio conto cose quasi incredibili, che anche una bestia avrebbe vergogna a confessare[15].

La sua opera scava nelle profondità interiori, senza tuttavia allontanarsi dalla realtà; Dostoevskij stesso, del resto, dichiarava apertamente di avere il realismo come fine di scrittura, intendendo con quest'ultimo «in contrasto con la parola 'fantastico', [...] l'aspirazione dell'artista a rappresentare in modo veritiero nelle sue opere non invenzioni fantastiche, ma realtà, fatti che si verificano nella vita del popolo e della società»[16]. I suoi eroi non sono mere finzioni artistiche ma «verace realtà»[17].

La solitudine del sottosuolo

La narrativa dostoevskijana si costituisce come un'indagine impietosa e profonda della condizione umana, scandagliata nei suoi abissi più oscuri e nelle tensioni più laceranti. Tra i temi ricorrenti che emergono con forza nella sua opera, la solitudine rappresenta forse la cifra esistenziale più radicale, la condanna che accomuna i suoi personaggi e che li spinge verso una perenne ricerca di senso, redenzione e (o) ribellione. Non a caso, i suoi romanzi sono popolati da figure estreme, poste

14 Sul tema dell'originalità dei personaggi rimandiamo a quanto scrive lo stesso Dostoevskij. Cfr. F. Dostoevskij, *L'idiota*, cit., pp. 565-568.
15 L. Šestov, *Sulla bilancia di Giobbe*, cit., pp. 30-31.
16 B.M. Engel'gardt, *Il romanzo ideologico di Dostoevskij*, traduzione, introduzione e note di R.P. Nasto, prefazione di G. Carpi, Antonio Stango editore, Arezzo 2021, p. 39.
17 Ivi, p. 77.

di fronte a scelte drastiche. Nelle *Memorie dal sottosuolo*, Dostoevskij affida al protagonista anonimo una confessione che suona emblematica: «Io son poi da solo, e loro sono tutti»[18].

L'assenza di un nome proprio, di una biografia definita o di una caratterizzazione precisa fa sì che questa affermazione non appartenga a un individuo determinato, ma a una figura spogliata della propria identità. Proprio per questo essa può assumere un valore universale. Non è più la voce di un singolo, ma di un uomo qualunque, potenzialmente di ogni uomo. In tale prospettiva, la solitudine iniziale dell'io contro il mondo si trasforma in un titanico «*Noi* siamo poi da soli, e loro sono tutti», rivelando così la portata collettiva di un'esperienza di isolamento che si presenta come condizione comune. L'efficacia della formula risiede proprio in questo paradosso. Essa esprime una solitudine estrema, disperata, ma al tempo stesso generatrice di un legame. La voce del protagonista e quella dell'autore finiscono per sovrapporsi fino a coincidere, e il lettore, a sua volta, viene trascinato dentro questo intreccio. Il duplice impatto consente da un lato di percepire l'irrimediabile isolamento del personaggio, contrapposto alla totalità indistinta degli «altri»; dall'altro si riconosce che tale condizione non gli appartiene in esclusiva, poiché chi legge si scopre partecipe della stessa esperienza. La solitudine diventa così, paradossalmente, il terreno su cui si istituisce una forma di comunione. L'isolamento disperato si rivela quindi generativo. Dalla percezione di essere soli di fronte al mondo nasce un "noi" che non cancella la frattura, ma la assume come base di un incontro più autentico. «Dostoevskij cerca la solitudine per evadere, per cercar di evadere dal sotterraneo (dalla caverna di Platone), dove tutti devono vivere, che tutti considerano come il solo mondo reale, come il solo mondo possibile, cioè giustificato dalla ragione»[19].

La solitudine dostoevskijana non è mai meramente esteriore o contingente, bensì ontologica. Essa rivela l'incolmabile distanza tra l'uomo e il vero, tra il desiderio di comunione e l'invalicabile barriera dell'individualità. Emblematica, in questo senso è la condizione del principe Myškin, protagonista de *L'Idiota*, in russo Идиот, titolo esemplificativo in quanto vi è un rimando esplicito alla radice greca del termine. Infatti

18 F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, trad. di P. Nori, Voland, Roma 2012, p. 34.
19 L. Šestov, *Sulla bilancia di Giobbe*, cit., p. 29.

ἰδιώτης indicava il privato cittadino, ossia colui che non ricopriva cariche pubbliche e non prendeva parte alle assemblee[20]. Questa esclusione era spesso legata alla mancanza di istruzione e da tale uso deriva anche il latino *idiota*. Scrive a tal proposito Antimo Cesaro:

> In origine, dunque, la parola ἰδιώτης non aveva una connotazione assolutamente negativa, quanto, piuttosto descrittiva della condotta (indifferente e distaccata) di chi decide di trascorrere l'esistenza fuori della società e dei pubblici impieghi: l'individuo considerato negli angusti limiti del suo orizzonte personale, dedito all'esclusiva cura del suo particolare e, pertanto, alieno a e privo di cariche pubbliche[21].

Il principe Myškin appare, proprio in questo senso, come un individuo fuori posto. Sebbene la sua «idiozia» non derivi da ignoranza o arretratezza – bensì da una forma di purezza interiore che lo rende estraneo ai giochi di potere, come l'ἰδιώτης greco – Myškin vive fuori dalla dimensione pubblica. Egli stesso crede di essere inferiore in quanto diverso dal resto del mondo, non è neppure in grado di concepire che qualcuno possa amarlo, ma questo isolamento assume in lui una valenza morale ed esistenziale più radicale. La solitudine di Myškin non è la semplice condizione di chi non partecipa alla vita comune, ma la cifra di una diversità più profonda, che lo rende incomprensibile agli altri. La sua bontà disarmante, la sua compassione universale e la sua incapacità di difendersi lo pongono agli occhi degli altri come un ingenuo, un folle, un estraneo. Questa chiusura non nasce da egoismo, bensì dal paradosso opposto, dal suo desiderio di donarsi interamente agli altri, dal suo essere «più umano» di quanto la società riesca a tollerare. La sua solitudine diventa così il segno di una verità universale, l'impossibilità per l'uomo autentico di integrarsi pienamente in un mondo fondato sull'egoismo, sull'interesse e sul compromesso.

In contrasto con Myškin, la solitudine di Ippolit – giovane malato di tisi – si configura come la ribellione titanica contro la morte, condizione di solitudine estrema, in quanto potenza nullificatrice. La sua condizio-

20 A. Cesaro, *L'utile Idiota. La cultura nel tempo dell'oclocrazia*, Mimesis, Milano 2020, p. 24.
21 Ivi, pp. 24-25.

ne, infatti, sembrerebbe rimandare piuttosto ad una malattia esistenziale, che condanna l'uomo, così pieno di desideri e di «volontà»[22] piena, alla morte. Il suo celebre discorso *La mia indispensabile spiegazione* appare come un monologo esistenziale, un tentativo di comunicare ciò che gli altri non possono (ancora) comprendere: la sua angoscia, il suo dolore e la sua consapevolezza della morte imminente. Paradossalmente, Ippolit prova il bisogno di comunicare la propria esperienza attraverso la scrittura. *La mia indispensabile spiegazione* è, in questo senso, un atto di mediazione tra il suo isolamento interiore e il mondo esterno, un tentativo di superare, almeno simbolicamente, la barriera che lo separa dagli altri. Ma se da una parte la consapevolezza che la sua voce potrebbe non essere compresa amplifica la tragicità della sua solitudine, dall'altra la lettura di una riflessione di siffatta densità esistenziale e filosofica non può rimanere inascoltata. Dostoevskij, attraverso Ippolit, esplora la dimensione universale della solitudine, l'angoscia tutta umana che si genera di fronte alla finitezza e l'apparente – o quanto meno, la parziale – incomunicabilità dei sentimenti più profondi[23]. Il fanciullo diventa così simbolo di un isolamento radicale, non solo fisico o sociale, ma ontologico, in cui ciascun individuo si può confrontare con la propria mortalità e con l'impressione dell'impossibilità di trasmettere pienamente la propria esperienza. Del resto, la letteratura, la filosofia e qualsiasi forma d'arte esprimono esattamente questa titanica lotta ippolitiana contro la morte, e dunque l'inesprimibile.

Il commento al quadro di Holbein, del resto – più volte citato all'interno del romanzo – che ritrae il Cristo deposto, rivelano l'essenza della visione del giovane ribelle. Qui la natura appare come una macchina cieca, insensibile, capace di divorare persino colui che aveva dominato la natura stessa, il Cristo. Qui la «condizione umana» non è rifugio, ma lotta, non è armonia, ma sfida. Sisificamente Ippolit non smette di interrogarsi, di polemizzare, di erigere contro l'universo una protesta apparentemente disperata.

22 F. Dostoevskij, *L'idiota*, cit., p. 377.

23 «By the time he is writing the third part of the novel, his notes contain a marginal reminder to write concisely and powerfully about Ippolit, and to focus the whole plot on him (IX, 280). Shortly before, he had noted, 'Ippolit is the main axis of the whole novel. He even has a hold on the Prince, though in essence he realises that he can never possess him' (IX, 277)», M. Jones, *Dostoevsky and the dynamics of religious experience*, Anthem Press, London 2005, p. 15.

In termini hegeliani, si potrebbe dire che Ippolit incarni il tentativo necessario di conquistare una *zweite Natur*, ossia di elaborare una riconciliazione autenticamente umana con la propria condizione. L'essere umano non è per natura ciò che dovrebbe essere, e per questo motivo gli occorrono cultura, nel senso etimologico del termine, e lavoro. L'uomo si trova naturalmente in uno stadio embrionale, pronto a «diventare ciò che è». Eppure, ciò comporta un rovesciamento paradossale: quella che potremmo definire 'seconda natura' (umanità conquistata) diventerebbe prima natura in termini di autenticità, il *quid* che rende l'uomo tale. Sebbene i due personaggi siano entrambi malati e dunque soli nel senso di cui sopra, Myškin sembra possedere già una «natura seconda» spirituale, una grazia che lo avvicina alla santità e alla quiete del Vangelo. Ippolit invece deve lavorare incessantemente, con dolore e ostinazione, per strappare alla vita un senso che gli sfugge. La sua solitudine è, dunque, lavoro dello spirito, non adesione, ma conflitto, non resa, ma resistenza. Laddove Myškin offre una solitudine che consola, o quanto meno che affascina, Ippolit ne offre una che inquieta; laddove il primo rappresenta la santità, il secondo l'umanità nella sua nuda lotta con l'assurdo.

La solitudine radicale di cui parla Dostoevskij – questo «stare fuori» rispetto alla comunità degli altri – diventa allora l'occasione di un'uscita dal sottosuolo, l'inizio di un processo doloroso ma necessario, che porta l'uomo a conoscersi davvero.

Le rivelazioni della morte[24]: γνῶθι σαυτόν

In *Sulla bilancia di Giobbe*, Šestov dedica particolare attenzione alla dimensione della morte come rivelazione esistenziale. Egli esplora l'esperienza della fine imminente come momento di crisi che rompe le certezze della ragione e delle convenzioni sociali. La morte non è presentata semplicemente come evento biologico, ma come esperienza capace di svelare la verità più profonda della vita, un'epifania che libera l'individuo dalle illusioni della logica e delle strutture codificate. La morte, del resto, è una tematica ricorrente nella poetica dostoevskijana. Essa attraversa i suoi romanzi in molteplici declinazioni: la morte ingiusta e

24 Il riferimento è al titolo della prima parte di L. Šestov, *Sulla bilancia di Giobbe*, cit.

scandalosa dei bambini, la fine dei peccatori travolti dalla colpa, l'angoscia del morire, il *conatus* vitale che spinge a sopravvivere, la violenza brutale dell'omicidio. In ciascuna di queste forme, la morte non è mai ridotta a una definizione univoca, ma appare come un nodo di significati sempre aperto, una costellazione di interrogativi che si dispiega senza esaurirsi. L'individuo, confrontato con la propria mortalità, si trova isolato dal mondo e dai suoi valori condivisi.

René Girard, nel suo studio *Mensonge romantique et vérité romanesque* analizza la struttura narrativa e i temi fondamentali dell'opera dostoevskiana. «L'individu, toujours plus égaré, toujours plus désaxé par un désir que rien ne peut satisfaire, finit par chercher l'essence divine dans ce qui nie radicalement sa propre existence, c'est-à-dire dans l'inanimé»[25]. Il soggetto, consapevole della propria limitatezza, nella disperazione di non essere Dio, cerca l'assolutezza in tutto ciò che annienta la vita. Questa ricerca della nullificazione viene paragonata da Girard a una dimensione apocalittica del tempo, ad una concezione inserita in una più ampia riflessione sulla crisi dell'io, nella dinamica del desiderio e della trasformazione interiore dei personaggi. Non a caso, i protagonisti dostoevskiani oscillano tra il desiderio di morte e la sua incessante fuga. «Cercavano la morte ma la morte li fuggirà», annuncia l'angelo dell'*Apocalisse*[26], ma tale disfatta non è che il coerente sviluppo di una certa presa di posizione rispetto al mondo, che rimette in gioco l'assoluta libertà individuale. Esso è un itinerario che porta i personaggi non tanto alla scelta della morte, quanto a una sua invocazione segreta, a una ricerca di dissoluzione come estrema illusione di compimento.

In questo spazio paradossale, la morte diventa non tanto il compimento quanto il banco di prova di una libertà radicale, che può condurre tanto all'autodistruzione quanto alla possibilità di una rinascita spirituale. Da qui emerge la peculiarità della rappresentazione dostoevskiana. La morte non come epilogo, ma come luogo simbolico in cui l'uomo, privato di ogni appiglio esterno, si confronta con l'abisso del proprio essere e con la vertiginosa possibilità di un oltre.

25 R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Bernard Grasset, Paris 1961, p. 173.
26 *Ibidem*.

In definitiva, il classico – sia esso un'opera dell'antichità o la voce tormentata di Dostoevskij – non si riduce a un reperto del passato, ma diventa il luogo privilegiato in cui l'umanità si interroga su sé stessa. Esso sopravvive non per inerzia, ma perché continuamente riletto e rifondato, specchio capace di restituirci domande più che risposte, enigmi più che certezze. Nella sua apparente distanza riconosciamo la prossimità di ciò che ci accomuna, la fragilità, la solitudine, la tensione irrisolta verso un senso. È in questo movimento, che attraversa i secoli e le culture, che il classico rivela la sua verità più profonda: quella di essere, sempre e ancora, umano.

Abstract

Il presente contributo esplora il concetto di classico come categoria dinamica, non semplice eredità del passato ma spazio interpretativo in cui l'umanità riflette su sé stessa. L'opera di Dostoevskij, paradigma di classicità moderna, mostra come la letteratura possa indagare la condizione umana nei suoi nuclei essenziali: solitudine, morte, identità. In tale prospettiva, il classico emerge come luogo di interrogazione permanente, capace di travalicare contesti storici e culturali.

This paper explores the concept of classics as a dynamic category, not merely a legacy of the past but an interpretative space in which humanity reflects upon itself. Dostoevsky's work, a paradigm of modern classicity, demonstrates how literature can probe the human condition in its essential nuclei: solitude, death, and identity. In this perspective, the classic emerges as a site of permanent questioning, capable of transcending historical and cultural contexts.

Parole chiave
classico, Dostoevskij, letteratura, morte, solitudine
classics, death, Dostoevsky, literature, solitude

VITA PENSATA

Vita pensata
rivista di filosofia

Il Classico II
Anno xv - n. 33, settembre 2025

Hanno collaborato a questo numero:

Sarah Dierna
Carmelo Ferlito
Lucia Gangale
Elvia Giudice
Enrico M. Moncado
Federico Nicolosi
Enrico Palma
Elisabetta Romano
Giuseppe Savoca
Rosa Tinnirello
Paola Tricomi
Valentina Valenti

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. Moncado

Per info e proposte editoriali
redazione@vitapensata.eu