

Anno XVI

Numero 34

Maggio 2026

# VITA PENSATA

rivista di filosofia



## Scrittura

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

Registrata presso il Tribunale di Milano

N° 378 del 23/06/2010

ISSN 2038-4386

www.vitapensata.eu

**DIRETTORE RESPONSABILE**

Ivana Giuseppina Zimbone

**DIRETTORE SCIENTIFICO**

Alberto Giovanni Biuso

(Università di Catania)

**COMITATO DI REDAZIONE**

Daria Baglieri

Sarah Dierna

Enrico M. Moncado

Anno XVI - n. 34

maggio 2026

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

**COMITATO SCIENTIFICO**

Francesco Alfieri (Pontificia Università Lateranense)

Pierandrea Amato (Università di Messina)

Tiziana Andina (Università di Torino)

Alberto Andronico (Università di Catania)

David Benatar (University of Cape Town)

Monica Centanni (Università Iuav di Venezia)

Pio Colonnello (Università della Calabria)

Francesco Coniglione (Università di Catania)

Roberta Corvi (Università Cattolica di Milano)

Dario Generali (Istituto per la storia del pensiero filosofico e  
scientifico moderno-CNR)

Helmut Heit (Kolleg Friedrich Nietzsche - Klassik Stiftung  
Weimar)

Roberta Lanfredini (Università di Firenze)

Giovanni Maddalena (Università del Molise)

Felice Masi (Università di Napoli Federico II)

Eugenio Mazzarella (Università di Napoli Federico II)

Roberto Melisi (Università di Napoli Federico II)

Leonardo Messinese (Pontificia Università Lateranense)

Thaddeus Metz (University of Pretoria)

Masahiro Morioka (Waseda University)

Nicola Russo (Università di Napoli Federico II) †

Valeria Pinto (Università di Napoli Federico II)

Francesco Piro (Università di Salerno)

Antonio Sichera (Università di Catania)

Salvatore Tedesco (Università di Palermo)

Roberto Vinco (Universität Heidelberg)

Vita pensata  
rivista di filosofia

Scrittura

Anno XVI - n. 34, maggio 2026

EDITORIALE

Scrittura 6

TEMI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TEMI - II

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

Alessandro Sgarban - Nietzsche e il classico 150

AUTORI

Alberto Giovanni Biuso - I cosiddetti Presocratici 162

RECENSIONI

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

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

Paola Ricci Sindoni - Esistenza e trascendenza in Jaspers 202

## Editoriale

### SCRITTURA

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

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

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

---

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

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

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

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

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

*Vita pensata*

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

3 Ivi, p. 15.

## SCRIVERE IL CAOS

### Forma e genesi del pensiero nei manoscritti di Dostoevskij

Elisabetta Romano

Università Ca' Foscari - Venezia

#### Scrittura come condizione e perdita

Ogni *scrittura* nasce dalla tensione fra la necessità di dare forma e la resistenza di ciò che alla forma, almeno in parte, si sottrae. Scrivere significa infatti ordinare, fissare, sottrarre il pensiero alla propria condizione monadica per consegnarlo a una configurazione leggibile e dunque trasmissibile. In questo gesto, tuttavia, si manifesta l'ambiguità inestricabilmente collegata alla scrittura in quanto tale. Se da una parte essa rende possibile l'apparizione del senso, dall'altra lo espone a una perdita, in quanto ciò che viene formulato acquista chiarezza solo rinunciando a una parte della propria originaria condizione di eccedenza.

Ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα, καὶ τὰ γραφόμενα τῶν ἐν τῇ φωνῇ· καὶ ὥσπερ οὐδὲ γράμματα πᾶσι τὰ αὐτά, οὐδὲ φωναὶ αἱ αὐταί· ὧν μέντοι ταῦτα σημεῖα πρώτων, ταῦτα πᾶσι παθήματα τῆς ψυχῆς, καὶ ὧν ταῦτα ὁμοιώματα πράγματα ἤδη ταῦτά<sup>1</sup>.

Sin dal celebre incipit del *De interpretatione*, Aristotele colloca la scrittura entro una struttura di mediazioni. Ciò che è nella voce è segno dei παθήματα dell'anima, mentre ciò che è scritto è segno di ciò che è nella voce. La scrittura appare così, nella tradizione classica, come un segno di secondo grado, non in rapporto immediato con la cosa, ma mediato dalla voce, la quale a sua volta, rinvia ai παθήματα dell'anima. I γραφόμενα non coincidono mai direttamente né con la cosa né con l'interiorità del soggetto, con i suoi παθήματα, costituendosi fin dall'origine come mediazione. Tuttavia, è precisamente questa mediazione a rendere possibile la comunicazione. Perché il pensiero possa oltrepassare la

1 Aristotele, *De interpretatione*, 16a, 3-8.

contingenza dell'atto in cui è stato formulato, esso deve distaccarsi dalla presenza viva di chi lo enuncia.

La scrittura è, in questo senso, condizione del comune. Essa apre quello spazio intersoggettivo in cui il senso cessa di appartenere esclusivamente a una coscienza e diviene esposto, discutibile, condivisibile<sup>2</sup>. Ma è precisamente qui che si iscrive il suo carattere aporetico. Ciò che la scrittura rende comunicabile, essa lo separa simultaneamente dalla pienezza dell'esperienza originaria. La scrittura non conserva il senso senza trasformarlo, non lo rende comunicabile senza sottrarlo, almeno in parte, alla pienezza della sua origine soggettiva. «Ce que le texte signifie ne coïncide plus avec ce que l'auteur a voulu dire. Signification verbale, c'est-à-dire textuelle, et signification mentale, c'est-à-dire psychologique, ont désormais des destins différents»<sup>3</sup>. In tale paradosso risiede la sua decisiva rilevanza filosofica. La scrittura rende possibile la comunicazione proprio perché introduce una distanza, e questa distanza, mentre fonda la comunità del senso, testimonia insieme l'impossibilità di una coincidenza piena tra il soggetto, la parola e la cosa. Scrivere significa infatti sottrarre il discorso all'evanescenza dell'atto orale, consegnarlo a una durata, renderlo disponibile a un lettore non presente, e dunque aprire un campo di comunicazione che eccede *l'hic et nunc* della voce.

### Il manoscritto come luogo genetico del pensiero

Se è vero che la scrittura non coincide con la semplice registrazione di un pensiero già di per sé costruito, il manoscritto diviene luogo privilegiato della sua genesi. La pagina preparatoria non consegna infatti la scrittura nella sua ultimazione e dunque raffinatezza, ma ne espone la condizione di fragilità. In essa vi si osserva il pensiero nel momento in cui esso si trova ad attraversare una serie di operazioni materiali, cancellazioni, sostituzioni, aggiunte marginali, ma anche segni grafici mediante i quali si tenta di dare (un) ordine. In questo senso, il manoscritto non documenta soltanto la preparazione dell'opera, ma rende leggibile

<sup>2</sup> Per un approfondimento del tema si rimanda a K.O. Apel, *Etica della comunicazione*, Jaca Book, Milano 1992; J. Habermas, *Etica del discorso*, Laterza, Roma-Bari 1999.

<sup>3</sup> P. Ricœur, *La fonction herméneutique de la distanciation*, in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Éditions du Seuil, Paris 1986, pp. 111-112.

il lavoro stesso della formalizzazione. L'instabilità delle alternative, la concorrenza delle soluzioni, il carattere sperimentale della formulazione sono ciò che il testo compiuto tende necessariamente a neutralizzare, e hanno possibilità di esistere solo nel manoscritto come traccia di una temporalità non lineare della scrittura.

La pagina conserva, per così dire, la memoria dell'indecisione formale, mostra che il senso non precede integralmente il segno, ma si costituisce attraverso di esso, nella misura in cui il gesto scrittorio seleziona, scarta, rilancia e ridispone. Da questo punto di vista, il manoscritto non è il deposito di un contenuto anteriore al testo ma il luogo in cui diventa visibile il fatto che il pensiero prende forma esponendosi alla mediazione materiale della scrittura ed in questo senso esso si manifesta come il luogo in cui la *forma* emerge dall'informe e, affiorando, ne conserva il processo. Per osservare questo fenomeno in una manifestazione particolarmente densa conviene rivolgersi non soltanto ai testi compiuti, ma anche a quel laboratorio della composizione in cui il rapporto tra pensiero e segno si mostra nel suo farsi.

Come scrive Stefano Aloe nell'introduzione al testo di Konstantin Baršt *Disegni, calligrafia di Fëdor Dostoevskij. Dall'immagine alla parola:*

Nelle riproduzioni dei taccuini ci sono parti comunicanti che si integrano e si completano: certo, sfogliare i quaderni vergati dalla penna dello scrittore russo è di per sé un grande piacere intellettuale ed estetico; ma solamente l'indagine dello studioso ci chiarifica quei segni, con il loro apparente disordine, e ci permette di penetrare nel laboratorio del genio. Solo così quei manoscritti li riusciremo a leggere ed entreremo in comunicazione con lo scrittore nella fase più intima della creazione, quella in cui le opere del suo ingegno sono ancora in gestazione<sup>4</sup>.

Da questo punto di vista, il caso di Dostoevskij richiede una breve giustificazione metodologica. Nella critica del manoscritto d'autore l'attenzione alla materialità grafica della pagina si è spesso concentrata su figure nelle quali il valore visivo del segno appariva immediatamente riconoscibile secondo criteri estetici già consolidati. A differenza di casi

<sup>4</sup> S. Aloe, *Introduzione a K. Baršt, Disegni e calligrafia di Fëdor Dostoevskij. Dall'immagine alla parola*, trad. di G. Pomarolli, Lemma Press, Bergamo, 2016, p. IV.

divenuti quasi paradigmatici nella critica del manoscritto d'autore (si pensi, per esempio, a Victor Hugo<sup>5</sup>, la cui attività grafica ha attirato da tempo un'attenzione autonoma anche in ragione della sua evidente qualità figurativa), nel caso di Dostoevskij la riflessione sui tratti grafici e calligrafici è rimasta più a lungo subordinata ai problemi dell'edizione e della decifrazione dei manoscritti<sup>6</sup>. Solo negli ultimi tempi, grazie alla costituzione di archivi digitali e di un catalogo elettronico specificamente dedicato alla grafica dostoevskiana, è divenuto possibile disporre di un *corpus* più omogeneo e sistematicamente interrogabile di questi materiali<sup>7</sup>. Anche per questo i quaderni di Dostoevskij si offrono oggi come un osservatorio privilegiato, non perché consegnino immediatamente alla vista una compiutezza figurativa paragonabile ad altri casi più noti, ma perché lasciano emergere, con particolare evidenza, il segno scritto come parte integrante del processo compositivo. In essi la scrittura non registra semplicemente un pensiero già formato; partecipa, piuttosto, al suo farsi, al suo ordinarsi, al suo cercare forma. È in questa prospettiva che la calligrafia, lungi dall'essere un elemento marginale o decorativo, può essere assunta come figura esemplare di una tensione più profonda, quella per cui la forma, mentre delimita e costringe, tenta insieme di rendere pensabile e condivisibile ciò che, in prima istanza, resiste all'ordine.

Oggi diventa sempre più chiaro che i taccuini di Dostoevskij, [...] non rappresentano solo il “manoscritto” nel senso ordinario del termine, ma una forma di registrazione dei suoi progetti artistici (del «conce-

5 *La Bibliothèque Nationale de France* dedica un dossier specifico ai dessins de Victor Hugo, presentandolo esplicitamente anche come artista grafico; la *Maison* di Victor Hugo conserva e valorizza stabilmente i suoi disegni, sottolineando che il disegno occupa un posto importante nella sua pratica creativa fin dagli anni Trenta dell'Ottocento; e la stessa istituzione museale parigina ha dedicato nel 2021 una mostra intitolata *Victor Hugo, dessins*, insistendo sulla modernità e sulla forza immaginativa di questa produzione.

6 Cfr. S. Aloe, *Introduzione* a K. Baršt, *Disegni e calligrafia di Fëdor Dostoevskij. Dall'immagine alla parola*, cit.

7 I manoscritti di Dostoevskij furono resi pubblici soltanto quarant'anni dopo la sua morte, nel 1921 e, gli studi che timidamente iniziarono - sicuramente non incentivati dal difficile contesto storico - vennero bruscamente interrotti dal regime staliniano e non ripresero che con estrema lentezza durante il periodo dell'URSS. Tuttavia, bisogna ricordare, come suggerisce Aloe, che all'interno della costruzione dell'opera artistica dostoevskijana il disegno svolge un ruolo peculiare. Esso è «la prima impostazione di una questione destinata a trovare risoluzione più avanti in una forma logico-narrativa». Cfr. K. Baršt, *Disegni e calligrafia di Fëdor Dostoevskij. Dall'immagine alla parola*, cit., p. VII.

pimento delle idee artistiche»; Per usare le parole dello stesso Dostoevskij), forma che è insieme unica per la portata dell'informazione e caratterizzante per il tipo di pensiero creativo di Dostoevskij. Lo scrittore era chiaramente cosciente del valore dei taccuini: denominandoli «libretti di scrittura» (*pis'mennye knižki*), li percepiva come una sorta di fondo cui attingere costantemente per integrare l'idea artistica. Nell'iniziare un nuovo romanzo si rivolgeva a sé stesso con l'esortazione: «guarda nei libretti vecchi». Questa era l'unica parte del suo archivio cui era davvero affezionato, mentre si separava facilmente i propri manoscritti una volta portata a compimento l'ennesima opera<sup>8</sup>.

### **L'idiota come luogo privilegiato di indagine sulla scrittura**

Se, in questa prospettiva, la scrittura va interrogata non come semplice registrazione di un contenuto già di per sé dato, ma come luogo in cui il pensiero si forma esponendosi alla mediazione materiale del segno, il celebre romanzo *L'Idiota* si impone quasi naturalmente come punto d'osservazione privilegiato. È infatti in questo testo che la questione della scrittura emerge sia nei materiali preparatori, dove si registra una presenza insolitamente intensa di prove calligrafiche<sup>9</sup>, sia nel testo narrativo, dove tale tensione viene trasposta nella figura del principe Myškin.

La sua competenza calligrafica non vale qui come semplice dettaglio realistico o decorativo, ma come segno di una più profonda capacità di leggere nella forma visibile del tratto un carattere, una disciplina, una misura imposta al disordine. In questo romanzo infatti, parola, immagine e segno grafico si intrecciano fino a fare della scrittura non un elemento accessorio, ma uno dei luoghi generativi della forma romanzesca. Dostoevskij mostra una competenza concreta rispetto a modelli calligrafici storicamente determinati e, da questo punto di vista, l'insistenza su questa pratica, che nell'*Idiota* emerge con tanta evidenza nella scena di Myškin calligrafo, non è soltanto un dettaglio romanzesco, ma

<sup>8</sup> Ivi, p. 12.

<sup>9</sup> Cfr. N.A. Tarasova, Каллиграфия Достоевского: проблемы изучения. (*La calligrafia di Dostoevskij: problemi di studio*), in Неизвестный Достоевский (*Dostoevskij sconosciuto*), Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования (Istituto di istruzione superiore statale federale "Università statale di Petrozavodsk") 2023, pp. 5-57.

rinvia anche a un'esperienza concretamente vissuta dallo scrittore. Il riferimento al carattere da «scrivano militare»<sup>10</sup> possiede infatti un chiaro valore autobiografico. Nell'agosto del 1843, concluso il corso presso la Scuola superiore d'ingegneria, Dostoevskij fu assegnato al corpo del Genio di San Pietroburgo con impiego presso l'ufficio disegni del Dipartimento del Genio; egli stesso ne dà notizia in una lettera al fratello Michail del gennaio 1844<sup>11</sup>. Più tardi, durante la prigionia a Omsk, svolse inoltre per un certo periodo le funzioni di scrivano nell'ufficio dell'amministrazione del Genio. La competenza calligrafica e l'attenzione ai diversi modelli di scrittura, che Baršt riconduce alla complessità dei materiali preparatori dostoevskiani, trovano così un riscontro biografico preciso. A tal proposito Géza Horváth sostiene che l'intento larvato dietro *L'idiota* di Dostoevskij sia quello di sperimentare un nuovo linguaggio per narrare un'esperienza umana che non potrebbe altrimenti essere espressa in modo diretto. Tale linguaggio nascerebbe dall'intreccio fra scrittura, immagine e corpo. Per Horváth *L'idiota* non andrebbe letto soffermandosi sul piano letterale. Le vicende del principe Myškin, di Nastas'ja e Rogozin non sono che lo sfondo di un'opera in cui il gesto dello scrivere, del tracciare segni, del vedere facce, linee, punti, croci, coltelli, quadri e lettere genera il senso stesso del romanzo.

10 Ivi, p. 15. Qui si cerca di mettere in evidenza come il principe Myškin mostri di cogliere nel tratto calligrafico non un mero ornamento, ma la condensazione visibile di un *habitus* morale e storico. Si legge infatti «Вот и еще прекрасный и оригинальный шрифт, вот эта фраза: «Усердие всё преодолагает». Это шрифт русский, писарский или, если хотите, военно-писарский. Так пишется казенная бумага к важному лицу, тоже круглый шрифт, славный, черный шрифт, черно написано, но с замечательным вкусом. Каллиграф не допустил бы этих росчерков или, лучше сказать, этих попыток расчеркнуться, вот этих недоконченных полухвостиков, — замечаете, — а в целом, посмотрите, оно составляет ведь характер, и, право, вся тут военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть!». («Eccone ancora uno splendido e originale, questa frase: 'Lo zelo vince tutto'. È un carattere russo, da scrivano, o, se volete, da scrivano militare. Così si scrive un documento ufficiale indirizzato a un personaggio importante: anche questo è un carattere rotondo, magnifico, nero, scritto in nero ma con gusto straordinario. Un calligrafo non ammetterebbe questi svolazzi, o meglio questi tentativi di svolazzare, queste mezze codine lasciate a metà; eppure, guardate nel complesso: tutto ciò crea un carattere, e davvero vi si scorge tutta l'anima dello scrivano militare: vorrebbe slanciarsi, il talento preme, ma il colletto militare è stretto al gancio, e anche nella grafia è uscita la disciplina. Un incanto!»)

11 Cfr. A.G. Dostoevskaja, *Dostoevskij mio marito*, Bompiani, Milano 1939 (2013); P. Fokin, *Un certo Dostoevskij*, trad. di G. Bertoli, F. Giordano, V. Neglia, I. Verzeletti, DeA Planeta Libri, Novara 2007.

Una prova della suddetta sperimentazione consisterebbe nella dimensione strettamente intertestuale dell'opera in questione, la quale non si limiterebbe semplicemente a rimandare, per semplice vezzo stilistico, a celebri opere della letteratura francese o spagnola, quanto piuttosto a intessere un vero e proprio dialogo con modelli in cui testo, immagine e azione sono già di per sé intrecciati. Don Chisciotte, ad esempio, viene presentato come un «eroe di carta», un personaggio che nasce dagli archivi, dai manoscritti, dalle traduzioni, dai fogli, persino da arabeschi e disegni. Per Horváth, questo è essenziale perché mostra un modello di romanzo in cui l'azione viene continuamente sostituita o rifratta da testi, documenti e immagini. Il principe condivide molti punti con il Chisciotte, suggerendo che Dostoevskij riprenda da Cervantes proprio questa natura profondamente libresca del personaggio. Un altro grande esempio di dialogo rimanderebbe esplicitamente a *L'ultimo giorno di un condannato* di Victor Hugo. Qui il legame non si limiterebbe solo all'affinità tematica della pena di morte, ma passerebbe anche per l'idea che scrivere serva a sospendere il tempo e a dare forma all'esperienza estrema della morte imminente. La relazione tra il testo di Hugo con il racconto di Myškin e soprattutto con Ippolit è il tentativo di affrontare il grande tabù della morte e della sua assurdità. Il motivo del muro scritto, delle incisioni, delle figure, dei segni lasciati nella cella, mostra ancora una volta che nel romanzo la scrittura è traccia materiale, visiva, esistenziale.

In Myškin la competenza calligrafica non resta confinata alla perizia dello scrivano, ma si prolunga in una singolare attitudine a leggere i volti, a decifrare i minimi segni, a cogliere nei tratti esteriori l'emergere di una verità interiore che non si lascia ancora pienamente dire.

È quanto accade, in modo esemplare, davanti al ritratto di Nastas'ja Filippovna, nel quale il principe, prima ancora della bellezza formale, o forse al di là di essa, scorge una lacerazione, un punto di sofferenza che gli altri, pur guardando, non vedono. In quel viso egli tenta di leggere qualcosa che non è ancora articolato in parola ma che il volto stesso cela come si trattasse di una superficie di iscrizione, una pagina, segnata da linee, punti, tensioni appena percettibili, ma facilmente cogliibili dagli abili occhi di un esperto calligrafo. Analogamente, la sua attitudine

a comprendere Rogozin, il suo continuo sforzo di leggere negli altri non soltanto un carattere ma una ferita, una possibilità di perdizione o di salvezza, mostra che la scrittura, nel romanzo, trapassa in una più generale ermeneutica del vivente<sup>12</sup>. Per questo, nel romanzo, il personaggio dostoevskiano non appare come un individuo già costituito<sup>13</sup>, al contrario, si forma proprio nel processo di scrittura o, il che è lo stesso, nella vita e nel suo tentativo di formalizzazione e dunque di comprensione.

Il soggetto si dà allora come *sub-iectum*, vale a dire come istanza non sovrana ma esposta, heideggerianamente attraversata e trasformata dal linguaggio e dai segni che tenta di decifrare. Il caso di Myškin è, da questo punto di vista, particolarmente eloquente. La sua ingenuità non indica tanto una mancanza psicologica o sociale, quanto una diversa postura nei confronti del mondo, ἰδιώτης in quanto fuori dagli schemi convenzionali *dell'ordine del discorso*, immerso piuttosto in una disponibilità a lasciarsi (i) scrivere da ciò che accade. In lui si mostra con speciale evidenza quel tratto antropologicamente nuovo riconducibile al romanzo moderno, in cui l'umano non si definisce più soltanto per le proprie azioni, ma per il rapporto che intrattiene con libri, lettere, immagini e testi, ossia con quelle forme mediate attraverso cui cerca di comprendersi e, al contempo, di costituirsi<sup>14</sup>.

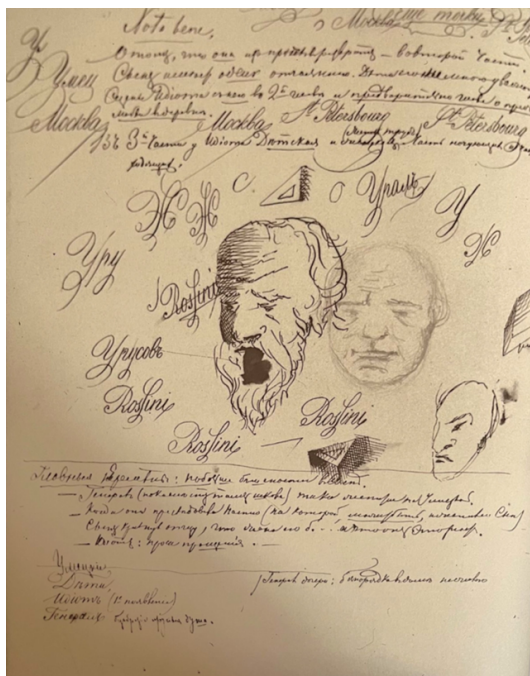
Il ruolo cruciale della scrittura riemerge in forme ulteriori e più radicali nei testi personali di Nastas'ja e di Ippolit. Le lettere dell'una e la *Spiegazione necessaria* dell'altro segnano infatti il punto in cui il sogget-

12 Cfr. R. Lachmann, *Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2002.

13 Il celebre critico dostoevskijano Michail Michajlovič Bachtin scrive a tal proposito «Il personaggio come punto di vista, come sguardo sul mondo, esige metodi assolutamente particolari di scoperta e di caratterizzazione artistica. Infatti, ciò che deve essere scoperto e caratterizzato è non il determinato modo di essere del personaggio, non la sua precisa figura, ma il risultato ultimo della sua coscienza e autocoscienza, in definitiva l'ultima parola del personaggio su sé stesso e sul suo mondo». M. Bachtin, *Dostoevskij, poetica e stilistica*, a cura di G. Garritano, Einaudi, Torino 2002, p. 36.

14 «The modern novel has introduced a new discourse about the human being. One of the most obvious features of this new discourse is that in the novel, the person previously manifested through his or her actions is replaced or supplemented by the person acting through signs and written texts. Reading literary texts enriches man's anthropology, setting his imagination in motion and directing his actions». G. Horváth, «Writing and iconicity in The Idiot: towards Dostoevsky's graphopoetics», in *Studies in East European Thought* 77 (2025), p. 957. Per un approfondimento del tema si rimanda anche A. Hansen-Löve, *Intermedialnost' v russkoi kulture. Ot simbolizma k avantgardu* (L'intermedialità nella cultura russa. Dal simbolismo all'avanguardia), RGGU, Mosca 2016.

to, posto di fronte all'insufficienza dell'azione e alla crisi della propria presenza nel mondo, tenta di raccogliersi in una forma scritta. Myškin sembra procedere dalla scrittura verso l'azione, facendo del tratto calligrafico il paradigma di una lettura del reale e dell'altro, ma soprattutto il motore di azione e comprensione del mondo. Egli, infatti, sembra mettere in ordine attraverso la scrittura un mondo caotico, che richiede una messa in forma per poter essere interpretato. Nastas'ja e Ippolit compiono invece il movimento opposto, usando la scrittura piuttosto come gesto ultimo di auto comprensione, nella misura in cui si è già consumato il fallimento della loro esposizione affettiva ed esistenziale. La scrittura si fa qui luogo di condensazione simbolica, trapassa nella visione, nell'immagine, nell'*ekphrasis*, lasciando emergere una verità che non può essere interamente detta nel linguaggio dell'azione o del dialogo ordinario. Proprio per questo le lettere di Nastas'ja e il testo di Ippolit non costituiscono soltanto inserti confessionali, ma veri luoghi genetici della soggettività, nei quali si rende visibile che il sé, lungi dal precedere il proprio testo, si costituisce nel gesto stesso della sua iscrizione.

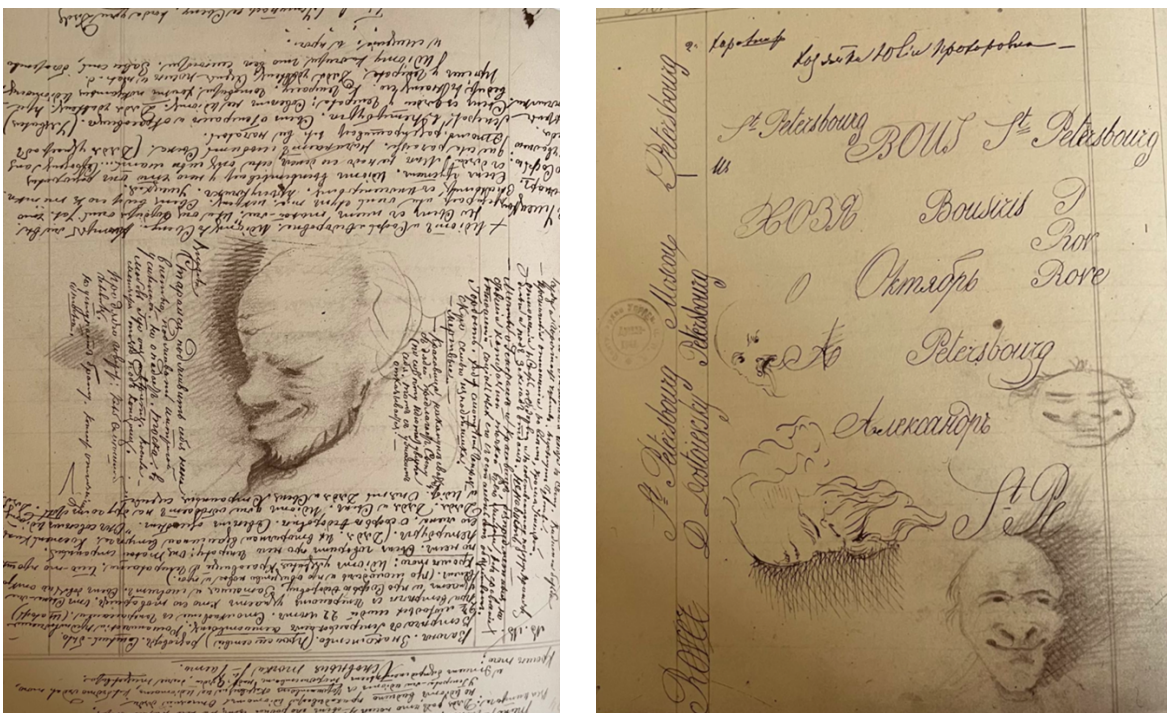


Disegni e appunti autografi preparatori de *Идиот* (*L'idiota*) di F.M. Dostoevskij

Le osservazioni delle studiose Tarasova e Panjukova mostrano che, nei materiali del 1864–1867, si registra un «заметное увеличение числа каллиграфических прописей [...] что связано с началом разработки замысла романа “Идиот”, затрагивающего тему каллиграфии» («un notevole aumento del numero delle prove calligrafiche [...] collegato all'inizio dell'elaborazione del progetto del romanzo *L'idiota*, che tocca il tema della calligrafia»)<sup>15</sup>. La calligrafia, dunque, non accompagna dall'esterno la nascita del romanzo, ma ne co-

15 N.A. Tarasova, *Каллиграфия Достоевского: проблемы изучения (La calligrafia di Dostoevskii: problemi di studio)*, cit., p. 15.

stituisce uno dei dispositivi formativi più interni. In tale prospettiva, il principe Myškin non è soltanto colui che sa scrivere bene, ma colui che sa leggere nel segno grafico un carattere, una disciplina, perfino una forma di vita. In questo senso, la scena calligrafica de *L'Idiota* concentra in forma narrativa ciò che i manoscritti già rendono visibile, cioè che la bellezza di Myškin non consiste nell'astratta purezza, ma nella capacità di dare misura al caos senza annullarlo, di riconoscere nel residuo grafico il punto in cui l'umano, pur costretto dalla forma, continua ancora a domandare *espressione*.

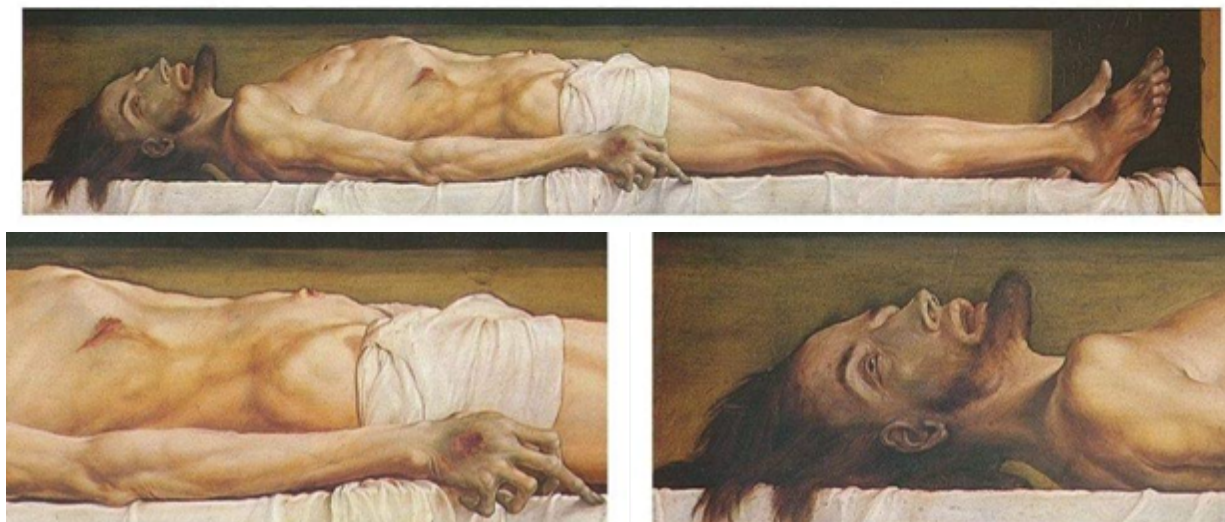


Disegni e appunti autografi preparatori de *Идуот* (*L'idiota*) di F.M. Dostoevskij

In questa prospettiva va anche letto il riferimento all'*Apocalisse*, non semplice allusione religiosa o repertorio simbolico, ma figura del disvelamento, non tanto in quanto annuncio necessario di una fine, ma come dispiegamento, nel senso etimologico del termine, dell'invisibile, il quale costringe il soggetto a confrontarsi con ciò che nella sua esperienza resta ancora informe, taciuto o sepolto. Non è casuale, infatti, che nel romanzo i testi più importanti assumano spesso la forma di qualcosa che deve essere aperto, letto ad alta voce, decifrato davanti ad altri. Si pensi ad

esempio a *La mia indispensabile spiegazione* racchiusa come un oggetto quasi rituale, sigillata e poi pubblicamente letta, o alle lettere di Nastas'ja Filippovna, che non trasmettono soltanto un contenuto, ma producono attorno a sé una scena di interpretazione, attesa, sconcerto. In entrambi i casi, il testo non funziona come semplice veicolo di informazione, ma come luogo in cui una verità personale, sino a quel momento dispersa nelle azioni, nelle pose o nelle relazioni, tenta di venire alla luce.

Anche la presenza del quadro di Holbein, così centrale nella coscienza di Ippolit e nell'economia simbolica del romanzo, si lascia pensare entro questo medesimo movimento. L'immagine, lungi dal confermare una visione pacificata del sacro, costringe piuttosto a guardare l'insostenibile, a leggere nella materia del corpo morto qualcosa che eccede ogni formulazione immediata.



Holbein il Giovane, *Il corpo di Cristo morto nella tomba*, 1521–1522, Kunstmuseum, Basilea.

Per questo ne *L'Idiota* il confine fra testo sacro, lettera privata, iscrizione, icona, quadro e visione tende incessantemente a spostarsi, a sfumare, e tutte queste forme partecipano di una stessa dinamica di rivelazione, in cui il senso non è dato una volta per tutte, ma emerge nell'atto stesso della sua apertura. La scrittura appare allora come il dispositivo attraverso cui il romanzo rende visibile che ogni verità umana è insieme esposta e incompiuta, accessibile soltanto nella forma di un'apertura

che non si richiude mai del tutto. In questo quadro, l'apocalittico non designa dunque un contenuto dottrinale, ma la struttura stessa del linguaggio romanzesco in cui il gesto, che sembrava muto o irrappresentabile, viene condotto alla soglia della forma senza cessare, per questo, di custodire la propria eccedenza.

## Conclusione

Ciò che l'analisi dei manoscritti dostoevskiani consente, in ultima istanza, non è semplicemente di arricchire la comprensione genetica dell'opera, ma di spostare il *focus* della questione dalla scrittura come *mezzo* alla scrittura come *condizione*. In questa prospettiva, la distanza individuata sin dall'inizio tra voce, scrittura e senso cessa di apparire come un limite da colmare e si rivela piuttosto come lo spazio stesso in cui il senso può emergere. Il manoscritto non è allora il luogo di un difetto rispetto al testo compiuto o di mancanza, ma ciò che consente di vedere il cammino della forma attraverso una serie di scarti ed esitazioni che, se da una parte non possono essere integralmente riassorbite nel risultato finale, dall'altra ci permettono meglio di abbattere lo scarto tra l'opera ed il suo autore.

È precisamente in questa eccedenza, resa visibile nella dimensione grafica e calligrafica, che si può scorgere la concezione dell'umano in cui l'identità non è data una volta per tutte, ma si costruisce in un rapporto costitutivamente mediato, esposto, mai del tutto pacificato con le proprie forme. In questo senso, la calligrafia, apparentemente marginale, assume un valore paradigmatico.

## Abstract

Il presente contributo indaga il rapporto tra scrittura, forma e genesi del pensiero a partire dall'analisi dei manoscritti di Fëdor Dostoevskij, con particolare attenzione alla loro dimensione grafica e calligrafica. Muovendo dalla concezione della scrittura come mediazione si cerca di mostrare come il manoscritto costituisca un luogo in cui il pensiero prende forma attraverso operazioni materiali di selezione e riformulazione. L'analisi si concentra soprattutto su *L'Idiota*, dove la scrittura viene tematizzata sia nei materiali preparatori sia nella costruzione narrativa. L'articolo sostiene che nell'opera dostoevskiana il soggetto non precede la propria espressione, ma si costituisce nel gesto stesso della scrittura. Ne emerge una concezione della forma come

dispositivo che non elimina il caos, ma lo trattiene rendendolo leggibile, mostrando come il senso si produca precisamente nello scarto tra intenzione, segno e interpretazione.

This paper investigates the relationship between writing, form, and the genesis of thought through an analysis of the manuscripts of Fyodor Dostoevsky, with particular attention to their graphic and calligraphic dimension. Starting from the conception of writing as mediation, it seeks to show how the manuscript constitutes the site in which thought takes shape through material operations of selection and reformulation. The analysis focuses primarily on *The Idiot*, where writing is thematized both in the preparatory materials and in the narrative structure. The article argues that in Dostoevsky's work the subject does not precede its expression but is constituted in the very act of writing. What emerges is a conception of form as a device that does not eliminate chaos, but rather retains it, making it readable and showing how meaning is produced precisely in the gap between intention, sign, and interpretation.

#### Parole chiave

calligrammi, Dostoevskij, L'idiota, manoscritti, scrittura  
calligrams, Dostoevsky, handwriting, manuscripts, The Idiot

**Vita pensata**  
rivista di filosofia

Scrittura  
Anno XVI - n. 34, maggio 2026

**Hanno collaborato a questo numero:**

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

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

«LA VITA COME MEZZO DELLA CONOSCENZA» - CON QUESTO PRINCIPIO NEL CUORE SI PUÒ NON SOLTANTO VALOROSAMENTE, MA PERFINO GIOIOSAMENTE VIVERE E GIOIOSAMENTE RIDERE

Friedrich Nietzsche, *La Gaia scienza*, aforisma 324



**VITA PENSATA**  
Rivista di filosofia

**DIREZIONE**

Ivana Giuseppina Zimbone  
Direttore responsabile

Alberto Giovanni Biuso  
Direttore Scientifico

**COMITATO DI REDAZIONE**

Daria Baglieri  
Sarah Dierna  
Enrico M. Monaco

**Per info e proposte editoriali**  
[redazione@vitapensata.eu](mailto:redazione@vitapensata.eu)