

PROLOGO

È una curiosa maniera d'osservare la storia, quella [...] di giudicare una serie di fatti in vista della posterità, e non della generazione che ci si è trovata dentro e sotto: come se alcuno potesse prevedere con qualche certezza lo stato che sarebbe risultato da fatti diversi; come se, quand'anche si potesse, fosse poi cosa ragionevole e umana considerare una generazione puramente come un mezzo di quelle che vengono dopo.

A. Manzoni, *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia*

Qual è il rapporto tra biografia e filosofia: è il problema da cui nasce questo piccolo libro. Problema classico, si potrebbe dire, che può essere affrontato da una pluralità di punti di vista, e alla luce dell'esperienza concreta di differenti autori. È un problema teoricamente decisivo perché implica una serie di questioni di notevole rilievo: la concezione dell'individuo, il rapporto tra opera e individuo, la funzione e il valore della scrittura in senso ampio: un testo letterario, oppure uno spartito musicale o anche un quadro...

In linea di principio non c'è differenza: l'uomo, l'individuo, è interamente risolto nell'opera – qualunque opera –, e quindi non esiste al di fuori di essa, oppure è qualcosa di più rispetto all'opera? In altre

parole: l'opera è l'unico luogo dell'effabilità dell'uomo o c'è un *quid* che non si realizza nell'opera, che ne resta al di qua, generando una tensione mai risolvibile tra uomo, opera, scrittura? E se così è, esiste una chiave d'accesso a questa dimensione? E posto che esista, qual è il ruolo della scrittura, nella varietà delle sue forme? La scrittura può essere la via per penetrare in questo strato ineffabile? Di conseguenza, c'è una tensione interna, inesauribile, fra opera e scrittura? E quali sono, nella scrittura, le spie di questa 'sporgenza' dell'individuo nell'opera e, al tempo stesso, oltre l'opera?

Dalle risposte a questi interrogativi discende il modo con cui si studia un testo, un autore. Nel primo caso non ha alcun interesse studiare l'uomo, e quindi gli 'scartafacci' di cui si è servito: i diari, le lettere, gli scritti privati. Tutto ciò è inutile: basta l'opera, in cui si risolve senza residui l'intera esperienza umana. Nel secondo caso, questi materiali sono invece importanti perché, gettando luce sull'uomo – dentro e oltre l'opera –, dischiudono uno sguardo nuovo sull'opera: mostrano, al tempo stesso, il divenire dell'uomo e il farsi dell'opera, il processo attraverso cui essa nasce e si sviluppa – quello che si può chiamare la genesi e il carattere storico dell'opera.

Due opzioni che rinviano, a loro volta, a due concezioni dell'individuo. Nel primo caso, ridotto a puro accidente empirico, l'individuo non ha alcun valore – come dice Croce, è una 'cavalcatura' di cui ci si serve nella vita e di cui ci si libera quando si muore: un puro strumento, senza alcun significato. Quando non è più utile, va abbandonato a se stesso, senza

rimpianti: non esprime niente, non vale niente. Nel secondo caso, *individuum est ineffabile*, e l'opera è solamente un'espressione della sua personalità, nella quale si realizza, volta per volta, l'esperienza concreta della sua libertà. Fra ciò che l'uomo è e ciò che l'uomo fa esiste uno spazio che l'opera non risolve né compie: il riconoscimento dell'ineffabilità dell'individuo coincide con il riconoscimento della sua inesauribile libertà, che genera e oltrepassa tutte le opere che egli costruisce in un processo continuo, mai realmente concluso, di cui la scrittura è la manifestazione più concreta, viva, sensibile.

Di qui discende una diversa prospettiva sull'opera: come un farsi aperto, dinamico – non necessariamente progressivo –, che proprio gli 'scartafacci' contribuiscono a illuminare. Ineffabilità, libertà, scartafacci sono quindi strettamente connessi: derivano da una determinata concezione dell'individuo e generano una diversa concezione dell'opera, e quindi del lavoro critico. Togliere valore agli scartafacci significa infatti togliere valore all'uomo, all'individuo empirico, considerare l'opera quale essa è, senza interesse al suo farsi, anzi negandolo; assumere che la sua genesi è ideale, non storica, e che perciò i documenti privati non hanno alcun rilievo: buoni per esercitazioni erudite, non per comprendere il valore di un'opera. Anzi: le indagini di tipo biografico possono addirittura distogliere l'attenzione dall'opera, spostando l'interesse del critico su elementi secondari, dal momento che essi non condizionano in alcun modo la creazione dell'opera. Un esempio: l'individuo empirico Shakespeare non ci dice nulla

sulla sua arte e sui suoi drammi. Studiarlo in chiave biografica attiene appunto all'erudizione, non alla critica estetica, che è imperniata su altri criteri – filosofici, non empirici.

In questa prospettiva, ogni opera è un mondo a sé, il che vuol dire che l'idea di una storia della letteratura o della filosofia non è fondata; quello che in sede critica si può fare è una serie di monografie, ciascuna autonoma rispetto alle altre, e come tale non situabile in una storia letteraria o filosofica unitaria.

Il rapporto tra uomo, opera, scrittura, implica dunque al fondo diverse opzioni filosofiche: che cos'è l'arte, cos'è la filosofia – e differenti ontologie: cioè diverse concezioni dell'uomo. Ed è su questa base che si può sostenere o negare la possibilità stessa di una storia della filosofia, della letteratura, dell'arte o della musica.

Nel mio lavoro, specie in quello su Giordano Bruno e, in genere, sull'esperienza umanistica, ho sempre considerato centrale la dimensione dell'individuo empirico e ho di conseguenza utilizzato gli 'scartafacci' che contribuiscono a metterne a fuoco la figura. L'ho fatto anche per Machiavelli, di cui ho cercato di sfruttare a fondo le lettere e gli altri documenti privati che ho ritenuto utili. *Actus, non agens*, in questo caso: nella cultura dell'Umanesimo – che è altra cosa, e profondamente differente, da quella 'moderna', con i suoi grandi rappresentanti – è indispensabile connettere in modi organici biografia e filosofia. Appare chiaro dall'esperienza di autori come Bruno, Campanella o lo stesso Guicciardini;

e ne è una conferma la loro attenzione continua – ‘spontanea’, verrebbe da dire – alla dimensione del corpo, sia in chiave autobiografica sia nei giudizi espressi sulle personalità che analizzano. La corporeità – con tutto quello che essa significa – per questi autori è un predicato decisivo dell’uomo, non se ne può prescindere; ed è un aspetto costitutivo della loro meditazione sull’individuo, della quale è componente centrale l’elemento biografico. Se non si afferra questo nesso, la conoscenza dei grandi esponenti dell’Umanesimo risulta monca e, per molti aspetti, viene fraintesa o diventa addirittura incomprensibile. Bruno-Teofilo è il protagonista dei dialoghi italiani: autore e personaggio qui sono *unum et idem*. Il Fastidito che ha ricevuto mille spellicciate o il Mercurio inviato dagli dei sono, in entrambi i casi, proiezioni filosofiche e anche teatrali del Nolano nella sua concretezza di uomo, di individuo. Questa è la sorgente originaria di tutta la *nova filosofia*. Al fondo, i dialoghi sono, in forme proprie, grandi testi autobiografici.

Questo approccio – sia detto tra parentesi – non vale però solo per la cultura umanistica o solo per i testi filosofici o letterari: basta pensare – faccio un esempio che può apparire singolare, fuori contesto, e perciò lo cito – alla *Sinfonia fantastica* di Berlioz, eseguita per la prima volta il 5 dicembre del 1830, e basata su un programma scritto dallo stesso autore. Alla base della *Fantastica* è l’amore di Berlioz per Harriet Smithson, che poi sposò. Qui l’uomo – Berlioz – è autore e personaggio dell’opera, e la connessione tra autore e personaggio è dichiarata