

f r o n e s i s

FILOSOFIA • LETTERATURA • ARTE

anno 2 numero 4 luglio-dicembre 2006

Sommario

INTERVENTI

Edoardo Bianchini: <i>Rose caduche. Sottovoce sul De rosis nascentibus</i>	11
Alice Gonzi: <i>L'opera di Tolstoj nella prospettiva bovaristica</i>	35
Massimo Seriacopi: <i>Una lettura di Paradiso III</i>	65
Enzo Fantin: <i>Johann Strauss. Un'idea viennese della gioia</i>	75
Mascia Cardelli: <i>Il carattere nazionale delle arti. L'indagine di Carlo D'Arco su Giulio Romano</i>	89

TESTI

<i>De rosis nascentibus. Carme dell'Appendix vergiliana</i> tradotto e commentato da Edoardo Bianchini	113
Lino Di Lallo: <i>Aforismi artefatti</i>	129

RECENSIONI

Theodor W. Adorno, <i>Metafisica. Concetto e problemi</i> (Elena Mazzini)	141
--	-----

Stefano Carrai, <i>L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento</i> (Massimo Seriacopi)	143
Michael Jakob, <i>Paesaggio e letteratura</i> (Paolo Brandi)	147
Jon R. Snyder, <i>L'estetica del barocco</i> (Jacopo Manna)	152
Lea Vergine, <i>L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940</i> (Ughette Del Mauro)	156

TAVOLE

L'opera di Tolstoj nella prospettiva bovaristica

di ALICE GONZI

«*Cuncta, que sub sole*, «tutto ciò che è sotto il sole», è in grado di dire, alla mente dell'uomo, specie se poeta, specie se incline all'amore, l'eterno dramma della vita, della morte, della caduta e della resurrezione: e quindi, anche dalle forme e dai fenomeni piú comuni, ecco l'invito al *memento*, al dovere di ricordare che la nostra esistenza è unica, che non si ripete e che, dunque, non dobbiamo perderla e ne dobbiamo opportunamente godere, abbandonandoci all'*eros*.»

Il lavoro che porta Jules de Gaultier alla formulazione razionale della teoria del bovarismo passa, oltre che attraverso una questione solo inizialmente autobiografica che si riversa immediatamente in un problema morale, anche tramite alcuni articoli a carattere letterario, scritti dal 1897 al 1898 e pubblicati, poi, in *La fiction universelle*.¹ In realtà, questi articoli sono tutti posteriori alla brochure del 1892, di conseguenza hanno già sullo sfondo la tesi del bovarismo, le fanno, in qualche modo, da corollario. L'autore stesso, infatti, conferma, nell'*Avertissement* alla riproduzione della brochure in *Le génie de Flaubert*,² che l'idea definitiva è quella del 1892, mentre *Le Bovarysme*³ stesso ne sarebbe una precisazione più formale che sostanziale. Tuttavia, l'analisi del trittico di saggi riprodotti nella *Fiction universelle* e le importanti interpretazioni letterarie ivi contenute appariranno fondamentali nello sviluppo del pensiero degaulteriano.

L'ultimo articolo di questo trittico si intitola *Tolstoj*.⁴ Anche in apertura di questo saggio, come nei precedenti, de Gaultier propone la propria visione generale di un aspetto particolare del fatto estetico, di cui l'opera di Tolstoj diviene la descrizione adeguata. In questo caso, l'argomento verte sulla figura del genio: egli sarebbe, nella definizione degaulteriana, colui che è capace di determinare, attraverso una

forza segreta, attraverso degli atti o dei simboli, una forma di vita, passata, presente o futura, per l'umanità, per un gruppo sociale, per una razza. Nell'attività pratica, il genio è l'uomo che, all'origine di una società, o in un momento decisivo nella storia di questa, è in grado di riassumere l'azione comune: il suo gesto sarebbe paragonabile a quello di un "direttore d'orchestra" che, pur non essendo l'autore della sinfonia, coordina e fa convergere ogni singolo suono. In campo artistico, il genio manifesta la miracolosa coincidenza tra la propria intima energia e quella del gruppo umano o dell'ambiente circostante. Evoca il passato o profetizza il futuro, esprime, elaborandoli in un sistema esatto di segni, sentimenti e pensieri che furono o che saranno. In entrambi i casi, esplica un'evoluzione, avvenuta in profondità nascoste, tra i numerosi elementi dispersi nel gruppo; inoltre, tale fatto è del tutto inconsapevole e spontaneo tanto nel genio quanto nel gruppo stesso; infine, queste due entità sono emanazioni di una stessa forza.

L'opera d'arte, dunque, avendo alla fonte della propria elaborazione una sorta di avventatezza, prende parte dell'infallibilità delle strutture profonde della natura: è in grado, cioè, di tradurre un istinto naturale il quale risulta infallibile proprio perché si presenta come una realtà perfetta in sé. In una certa epoca, questo istinto vigoroso è autosufficiente, non necessita di giustificazione, basta alla vita dei popoli finché non si affievolisce. Il fatto fondamentale è la perdita di coesione di questo istinto; la conseguente divisione fa sì che una sua parte rimanga attiva, mentre un'altra vi si ponga davanti in vece di coscienza, tentando di conoscere e proponendosi di dirigere la parte attiva. Nell'interpretazione di de Gaultier, è il frammento di coscienza a presentarsi sotto i nuovi nomi di morale, politica e religione; ciò significa che l'istinto, il quale può conoscersi solo se si è corrotto, sdoppiato da se stesso, cerca, attraverso gli ordini che questi no-

mi prescrivono, di prolungare la propria esistenza. Raccontare questa fase malata, raccontare la storia della civiltà, in ogni suo campo specifico, equivale a svelare il sistema di simboli di tutte quelle forme (applicabili a questa umanità malata) per mezzo delle quali si tenta di sopravvivere. Tolstoj rappresenterebbe, con la propria vicenda biografica e con la propria opera, questi due periodi. Il primo, dal 1852 al 1879, in cui l'istinto d'arte riempie completamente la sua attività e gli permette di oggettivare un particolare (ma concreto, storicamente determinabile) sistema di valori; il secondo, dal 1879, in cui la passione d'arte, non essendo più abbastanza violenta da risolversi in sé, si disperde, lasciando il posto alla ricerca angosciante del *pourquoi vivre?*, volgendo lo sguardo di Tolstoj verso la forma, in questo caso religiosa, che gli permetta di prolungare la sua esistenza. Tuttavia, alcuni racconti, come *La morte di Ivan Il'ič*, *Padrone e servo*, possono ancora appartenere al periodo precedente, dal momento che in essi l'istinto è ancora abbastanza vigoroso da riuscire, da solo, ad oggettivare la fonte morale della particolare ispirazione alla base di queste opere.

L'autore russo rifletterà, quindi, due attitudini susseguentesi della vita: gli stati in cui la forza sviluppa la propria virtualità in forma semplice e quelli, successivi alla dissociazione, in cui l'attività sarà complicata dalle modalità della coscienza, la quale porterà con sé il conflitto tra le false manovre della ragione e l'infallibilità dell'istinto.⁵ Si può ipotizzare, continuando a seguire il ragionamento di de Gaultier che, anche in Tolstoj, sotto il soggetto apparente, sotto la parte esteriore, sotto quel tipo di società russa del XIX sec. dipinta in superficie, sia da scoprire una sorta di fattore ideologico, una realtà interiore capace di metamorfizzare, arricchire e, financo, creare il comune spettacolo consegnatoci, ad esempio, in *Guerra e pace*. L'analogo di tale concezione è da ricercare fuori dell'Europa e fuori del tempo

storico vissuto da Tolstoj; infatti, secondo de Gaultier, la sua opera può essere esaustivamente interpretata nel suo significato e nella sua ampiezza totali solo se fatta rientrare nella particolare concezione letteraria, religiosa e filosofica dell'Induismo.⁶ Infatti, Tolstoj, attraverso i propri personaggi, comunica il proprio pensiero, le proprie preferenze accordate alla semplicità piuttosto che a ciò che è complesso, a ciò che è comune agli esseri, non appartenendo in modo specifico a nessuno, che li assomma in un ente generale piuttosto che a ciò che li distingue separandoli. Le qualità fondamentali sono, dunque, quelle elementari, capaci di mettere in comunicazione l'essere con questo gruppo al quale solamente appartiene la vita; tra le forze che dirigono la stessa, l'istinto è preferito al sapere ed alla ragione, l'istinto dell'animale a quello umano. Secondo l'autore, il fenomeno che attira l'interesse profondo di Tolstoj, portandolo a mettere in risalto gli elementi capaci di unificare, ha il nome di *dépersonnalisation*.⁷

La superiorità dell'istinto sulla ragione e sulla conoscenza è esemplificata, secondo de Gaultier, in *Guerra e pace* con la ricostruzione della campagna del 1812. La fuga, all'approssimarsi di un nemico troppo superiore, non è frutto di una consumata tattica militare, anzi i quadri dirigenti tentarono di impedirla. La folla di individui agisce sotto l'influsso di una legge naturale, l'istinto comune a tutti unifica persone diversissime e disperse imponendo, in tutti, un'attitudine identica che, invece di produrre il disordine, come avrebbe potuto fare una strategia meditata, li fa muovere organicamente.⁸ Il fascino dell'istinto per Tolstoj starebbe nel suo essere una modalità di un'attività precedente i modi della coscienza individuale, la quale si presenta, anche secondo la prospettiva induista, come uno stato di dispersione delle forze vitali, una decomposizione della vita, non un suo progresso, bensì causa di debolezza e sofferenza. Il fenomeno

vita sano sarebbe, in realtà, precedente e anteriore a questo periodo malsano della propria evoluzione. L'opera di Tolstoj sarebbe, quindi, la descrizione dei metodi che tentano di abolire la coscienza e giungere alla *dépersonnalisation*.

Per Nikolaj Rostov è la vita militare che, con la sua dura disciplina, può liberarlo dai dubbi e dalle esitazioni della coscienza, dalla necessità di scegliere, dalla responsabilità tanto degli intricati affari della vita civile quanto da quelli della propria; per far parte di questo immenso corpo, al di là del suo sé, per divenirne un elemento, coscienza confusa, per godere manifestazioni comuni di violenza e gioia inusitate, egli decide volentieri di abbandonare una parte della propria personalità.⁹ Lasciarsi scivolare nel meccanismo della vita militare è uno dei metodi atti a produrre il distacco da sé che Tolstoj descrive ed ammira. Tuttavia, la depersonalizzazione non è lo scopo che questo tipo di vita si prefigge come primario. La realizzazione della semplificazione della persona avviene in modo del tutto fortuito, per mezzo di un'abolizione artificiale prodotta dalla gerarchia e dall'obbedienza. La depersonalizzazione consisterebbe, qui, nell'abolire la propria personalità, nel trasferirla al gruppo e/o al comandante. In altri casi, al contrario, la coscienza va riducendosi naturalmente. Ad esempio, i Cosacchi del Don ed i Mužik rappresentano le due condizioni di felicità che Tolstoj descriverà nella seconda parte della sua produzione: il contatto con la natura ed il rapporto libero ed affettuoso fra tutti gli uomini. Le due popolazioni hanno mantenuto intatte queste due condizioni, non hanno rotto il patto che li lega alla terra, sentono la vita muoversi ovunque, anche al di là dei propri limiti corporei, nel mondo che li circonda e dal quale si distinguono appena. Nikita, il servo di Vassilij Andreič, è uno di questi uomini capaci di entrare in comunicazione con tutti, perché non ha idee complesse ma le comuni ed immediate preoccupazioni di tutti, non ha la facoltà di

immaginarsi nel futuro, né di dare importanza al progetto della propria immagine nel futuro, né del resto cerca il suo io indistinto nel passato.

Quella che de Gaultier chiama *imprévoyance* si rivela essere la forza che permette a Nikita, nello specifico, ma a qualsiasi altro rappresentante di questo mondo semplice, di avere a propria disposizione tutta l'energia di cui è dotato per reagire all'immediato. Qualora questa energia abbia fatto tutto il possibile per resistere ad una minaccia senza riuscirvi, l'unica soluzione, per evitare che un eccesso di sofferenza possa causare l'intervento dell'immaginazione (che, qui, sembra essere l'opposto dell'*imprévoyance* e, dunque, sembra poter avere una valenza razionale di pre-videnza), è la morte o il sonno. La risposta serafica alla domanda di Vassilj, spaventato dalla prospettiva di una notte da passare in mezzo alla tormenta, è segno inequivocabile di questo meccanismo operante in Nikita.

Il mužik Guerassim è, anch'egli, rappresentativo di un *modus vivendi* intatto ed esemplare. La sua concezione della morte come evento naturale, possibilità da sempre prevista, si spiega con la sua vita semplice, libera dai legami materiali, disgiunta da tutti i piaceri, le preoccupazioni professionali, le distrazioni che Ivan Il'ič ha sempre frapposto, come fossero una difesa, tra sé e la sua immagine e che, adesso, in punto di morte, rendono questa un soggetto innominabile, un pensiero da evitare, un avvenimento a cui fingere di non credere.

È, grazie al possesso dei segreti più importanti della vita, che questi esseri umani si conquistano la simpatia di Tolstoj: donne, cosacchi e mužik hanno ancora rapporti normali con la natura, perché non se ne separano per mezzo di distinzioni insignificanti.

Nella descrizione dei caratteri opposti, perché complessi, il pensiero di Tolstoj si rifà a quello che, nell'interpretazio-

ne degaulteriana, è un concetto tipicamente schopenhaueriano: la distinzione tra *ce qu'on est* per natura, gioioso o triste, sano o malato, dolce o violento e da cui, solamente, dipende la felicità, e *ce qu'on a*, o di cui siamo privi, gli onori, la fortuna, l'educazione. Seguendo questa distinzione, i personaggi di Tolstoj dotati di un carattere individuale troppo accentuato si suddividono ancora tra quelli il cui carattere deriva da qualità naturali e quelli che, invece, «lo traggono» dal possesso di oggetti.¹⁰ Tra le qualità naturali, quella più importante per Tolstoj è la compassione, segno di umanità e di capacità di continua apertura verso gli altri. Le qualità passionali e mentali, invece, sono pericolose per chi le possiede, essendo in grado di differenziarlo, di isolarlo nell'incomunicabilità. Il loro valore positivo può risiedere, in modo indiretto, nell'uso che se ne fa: ossia, se tramite di esse si tenta o meno di riavvicinare gli uomini e fortificare i loro sentimenti più generosi. Il principe Andrej, Nataša sono individui d'eccezione a causa di qualità naturali e sono travolti dalla sovrabbondanza di vita che vorrebbero riuscire ad imprigionare nella loro persona.

Gli altri, coloro che sono ciò che hanno, avendo perduto il senso della natura e della vita, si illudono che questo sia nel denaro, nel mondo convenzionale fatto di valori e nozioni fittizi: tali sono il principe Basile, Boris e sua madre, Vassilij Andreič e, soprattutto, Ivan Il'ič. Questi è un uomo di mondo; non possedendo alcuna qualità naturale, alcun dono originale dell'intelligenza, che lo distingua, la sua personalità è determinata dal suo stato sociale. Tuttavia, nonostante abbia dimenticato il gruppo naturale cui appartiene e le leggi che lo reggono, non è riuscito a sottrarvisi completamente, infatti, vi si trova alle prese a causa della malattia che lo porterà alla morte, davanti alla quale è solo. I suoi parenti, vivendo nel suo stesso mondo, non possono essergli di alcun aiuto; egli soffre, si stupisce e prova orrore verso

questo caso della sua vita; la sua lotta si esaurisce significativamente solo nel momento in cui rifiuta la propria falsa concezione della vita: il suo passato gli mascherava la vera realtà, ma, al momento di spirare, riconosce la condizione umana da cui si era allontanato.

Questa imperfezione, principio del male e della sofferenza, è causata, secondo Tolstoj, da tutto ciò che tende a differenziare gli uomini. L'illusione di una personalità distinta ha la sua radice nel fatto che i personaggi si credono liberi di scegliere secondo le proprie motivazioni individuali e liberi nei confronti dell'esterno, credono, cioè, di poter modificare, secondo scelte e desideri personali, il mondo interiore e quello esterno. Tutta l'opera di Tolstoj avrà perciò lo scopo di dimostrare la falsità della credenza nel potere umano di agire liberamente.¹¹ Significativo, a tale proposito, il confronto tra Konstantin e Konischev Levin. Quest'ultimo, che cerca di progettare la felicità universale seguendo e studiando teorie astratte nel chiuso del suo studio, si stupisce dell'indifferenza di Konstantin senza capire l'importanza del tentativo, non riuscito, per innovare i procedimenti di coltura, di lavorazione della terra in comune. Senza capire, soprattutto, che, laddove il suo interesse generale è un pretesto per la teoria, lo sforzo di Konstantin, causato da un interesse naturale e pagato sulla propria pelle, deriva dalla scelta di modificare la realtà, da un vivo desiderio di essere utile nel contempo a sé e agli altri. Secondo la prospettiva di Konstantin Levin, «non c'è attività durevole che non sia fondata sull'interesse personale» perché non possiamo conoscere quale sia l'interesse generale e, anche se potessimo, non saremmo in grado di approntare metodi atti a realizzarlo.

Ogni azione che derivi da uno scopo premeditato è inficiata dalla distanza dello scopo medesimo, forze differenti contrariano ogni slancio che cerchi di allontanare l'atto dal

suo punto di partenza. L'unico tentativo possibile è, perciò, la realizzazione degli scopi più immediati, fissando come movente degli sforzi, qualora si voglia perseguire l'interesse generale, l'interesse personale più vicino. Partire dall'interesse generale, come fa Konischev, non è, quindi, indice di una più alta moralità, bensì di una presunzione e di una ignoranza riguardo le condizioni del reale. È, in effetti, dallo stesso reale che viene contenuta l'orgogliosa pretesa di agire sul mondo e di determinare esiti a lungo termine in modo cosciente. Per tale motivo, Tolstoj è portato a negare il valore dei grandi uomini; in *La physiologie de la guerre. Napoléon et la campagne de Russie*, egli può affermare che i pretesi grandi uomini altro non sono che le etichette della storia.¹² Napoleone, alla luce delle premesse fatte da de Gaultier circa il fenomeno genio, sembrerebbe poter rientrare in tale categoria; quello che Tolstoj non ammette è che il generale francese abbia potuto causare, in modo volontario e grazie ad un'intelligenza superiore, tutti gli avvenimenti a cui è legato il suo nome. De Gaultier sottoscrive questa riserva, ma precisa come l'ambizione dell'uomo sia coincisa con una legge segreta, come l'una e l'altra si siano casualmente sviluppate in maniera parallela, come si sia trattato di una fortuita intesa tra i disegni del conquistatore e le capricciose combinazioni del destino. L'uomo di genio non è causa dei fatti ma, in qualche sorta, attraverso l'azione dell'imprevisto, appartiene a quella evoluzione, ha una specie di conoscenza divinatoria dell'«armonia segreta» tra le proprie decisioni ed il corso delle cose, è, infine, capace di realizzare le proposte del fato rendendole capolavori. «Mio figlio non può rimpiazzarmi. Io stesso non potrei farlo. Sono una creatura delle circostanze». Napoleone, essendo consapevole del suo ruolo di spettatore lucido, lo ha svolto degnamente, interpretando ogni gesto come si conviene a tutti quegli uo-

mini che rappresentino visibilmente le forze oscure che reggono la vita.

Questa ottica vale anche per il genio artistico, il quale dà forma ed interpreta la materia fornita dal destino, senza peraltro crearla, la mette in scena misurando, al contempo, la propria impotenza dalla constatazione della divergenza tra progetto iniziale e risultato finale. De Gaultier tenta di riservare un ruolo, anche minimamente attivo, all'uomo di genio, mentre Tolstoj nega la capacità dei grandi uomini di causare, consapevolmente, degli avvenimenti, sostituendo, perciò, a moventi intenzionali, immediati, altri oscuri e profondi. Il genio¹³ è solo spettatore lucido del proprio operato. La sua consapevolezza si risolve nel percepire l'idea madre cui è assoggettato e nel cercare di riprodurla al meglio; ignora, del resto, i fini profondi della forza che lo spinge. Egli è consapevole di non poter uscire dal proprio ruolo, laddove, l'uomo normale non percepisce neanche la presenza di tale forza (mancando delle potenzialità minime necessarie anche solo per un tentativo di realizzazione pratica dell'idea). La consapevolezza del genio è, in qualche modo, tragica perché egli non riesce, non può riuscire a controllare interamente l'entità che, quasi, lo costringe a compiere proprio quel gesto (artistico, militare, politico, ecc.) e non un altro.

È degno di nota il fatto che, qui, i termini consapevole e inconsapevole non abbiano accezioni riferibili ad un qualche paradigma psicologico. Consapevole significa avere la padronanza, in modo integrale, del proprio progetto, conoscerne i motivi, individuarne le origini, sapere precisamente quante e quali forze necessitano per la sua realizzazione; significa, infine, essere al corrente delle sue finalità, quindi, poterne anche prevedere gli esiti. Inconsapevole, al contrario, denota uno stato in cui non si possiedono tutte le informazioni relative ad un proprio, particolare, disegno. Vuol dire percepire ciò che si sta facendo, ma non poterlo

controllare completamente perché non si tratta, a ben vedere, di qualcosa di intimamente legato ad una psicologia individuale, quanto di fenomeni che hanno a che fare con le strutture più profonde tra quelle che reggono il mondo. Dimostrazione chiara di ciò sarebbe, nell'opera di Tolstoj, la già menzionata campagna di Russia del 1812, in cui i fatti si svolsero seguendo modalità del tutto diverse da quelle di una volontà premeditata. La forza che unì il popolo russo risiedeva in una regione al di sotto di quella della coscienza e fu portata alla luce da quell'«istinto vitale»¹⁴ che, presentando il pericolo e cercando una difesa, scelse la tattica migliore e decise la vittoria, grazie alla riuscita comunicazione del proprio impulso a tutte le particelle disgregate ed alla riuscita unificazione del popolo russo in un solo essere.

A de Gaultier sembra, dunque, confermata la teoria di Levin secondo cui la nostra azione può essere efficace solo se nasce da (e ha di mira) un interesse immediato. L'uomo risulta, perciò, incapace di modificare il mondo secondo un proprio consapevole programma; di più, è anche impotente nel modificare se stesso, è costretto, anzi, a rimanere imprigionato nella suggestione che lo ha affascinato. Durante la battaglia di Borodino, davanti al massacro incessante, davanti all'esito indeciso, Napoleone vacilla, sembra sul punto di uscire dal proprio personaggio, ma si tratta di un istante, il risveglio non avviene: «Ne vogliono ancora? Ebbene, diamogliene»; egli riprende così il ruolo che gli è fatalmente destinato.¹⁵ Questa suggestione appartiene, parimenti, ai vari personaggi creati da Tolstoj: Dolochov rimane crudele, duro, simile a se stesso in ogni circostanza, così come il vecchio principe Bolkonskij resta, fino alla fine, dispotico e insensibile verso la figlia Marja. I personaggi che intrattengono ancora rapporti 'normali' con la vita non mutano, non esercitano alcuna azione su se stessi grazie alla loro limitatezza 'intellettuale': se Dolochov pecca per un eccesso di in-

dividuaione, i mužik, ad esempio, lo fanno perché Dio li ha evidentemente creati soggetti al peccato. Infatti, pur non ricercando l'occasione di commettere «dei peccati, come evitarli?»; la loro è una virtù che deriva dalla mancanza di personalità.

Eppure, sembrano esserci, nell'opera di Tolstoj, figure che riescono ad evolvere: il principe Andrej, Nataša, Rostov, Pierre Bezuchov, Konstantin Levin. La natura di questo mutamento, verso l'intuizione dell'essenza profonda della vita, è esterna ad un atto di riflessione; il cambiamento, in effetti, accade al di fuori di un atto di volontà ragionato. Secondo de Gaultier, è un avvenimento ben descritto dal termine teologico "grazia": è una modifica nell'incosciente, nell'istinto vitale, il ragionamento non ne è che un effetto.¹⁶ Nei due primi personaggi, soprattutto, questa svolta del comportamento morale ha la forma di una regressione della vita individuale verso una rinuncia al sé. Nel principe Andrej tale illuminazione è determinata da cause fisiologiche, la sua prima ferita e, poi, il sentimento della vita che lo abbandona; in Nataša avviene in seguito alla violenta crisi per la rinuncia ad Anatole Kuraghin e si manifesta con il successivo amore, ormai spogliato di ogni tipo di violenza, della donna per Besuchov. In Levin la pace, tanto cercata, irrompe da una frase di Fëdor, uno dei suoi contadini, secondo cui vivere per la propria anima e per Dio, è vivere secondo Dio, secondo la verità e dalla constatazione che egli, Levin, non farebbe così più nessun torto al povero mondo.

Secondo de Gaultier, quella insita nell'opera di Tolstoj è, dunque, la filosofia dell'impossibilità dell'uomo di essere causa volontaria e previdente di un cambiamento del mondo esterno e di quello interno,¹⁷ la cui conseguenza logica risiederebbe in un disinteresse verso la personalità individuale. La fonte di questa concezione non sarebbe, allora per de Gaultier, il Vangelo, quanto piuttosto, la visione indui-

sta. Non tanto, però, quella di Buddha il quale presentandosi come riformatore, ha alterato la forma pura della metafisica induista, facendone la fonte di una morale che la falsifica, bensì la metafisica descrittiva e non prescrittiva dei «libri brahminici e di quelli buddhisti». ¹⁸ La forma pura di questa metafisica è la teoria di Maia che rende tutto ciò che abitualmente chiamiamo vita un sistema di apparenze illusorio, un insieme di rappresentazioni fittizie; da ciò deriva l'impossibilità per la ragione di spiegare l'esistenza dell'universo, di supporgli un inizio ed una fine, di attribuirgli una causa prima. Tempo, spazio e causalità non sono modi per esplicare il reale ma, piuttosto, forme del miraggio soppresse le quali la diversità, necessaria alla vita fenomenica, svanirebbe. Nell'ottica della filosofia induista la vita individuale e cosciente è uno stato di imperfezione giacché la possibilità della coscienza si dà esclusivamente in un rapporto soggetto/oggetto, quindi in un rapporto di divisione. L'Essere unico «si camuffa» nell'infinità delle forme fenomeniche, creando così un sogno, un'allucinazione che si manifesta, in gradi diversi, nella credenza alla distinzione individuale da cui sgorga il desiderio, causa di illusione e menzogna. Per de Gaultier, questa concezione è in grado di conferire tutta la sua portata all'opera di Tolstoj; attraverso essa si comprendono le preferenze per i personaggi mal distinti tra loro e legati da sentimenti generali ed il male che si annida in quelli caratterizzati da una spiccata individualità. Il riso di Bezuchov, personaggio vicinissimo al sentire dei mužik, prigioniero, sofferente e sicuro della prossima morte, è la pura espressione dell'«idealismo induista» (dell'«idealismo illusionista»); con questo riso egli strappa il velo di Maia e riesce a scrutare la colossale «mistificazione universale». Va, per altro, tenuto conto che, nella prospettiva degaulteriana, la deformazione, la falsificazione è costitutivamente essenziale al perpetuarsi della vita. Il velo di Maia si squarcia e

rivela la propria struttura falsificante solo ad una *élite* di uomini: a coloro che vivono percependo, anche se in modo oscuro, la presenza di un inganno, a coloro che stanno per prendere commiato dalla vita frammentaria, ai 'veri' filosofi e scienziati.

Attraverso il prisma dell'Induismo, si può tentare di capire a fondo un sentimento basilare nella produzione di Tolstoj, ossia la pietà¹⁹ che non è, nella sua essenza, una compassione per le altrui sofferenze ed un tentativo di alleviarle (questi due concetti non ne sono che effetti); in realtà, la pietà segna il momento in cui l'errore della distinzione viene compreso ed in cui viene percepita la menzogna di Maia. Il principio di un siffatto sentire è un'intuizione; la sua natura è intellettuale, la rivelazione di cui è portatore è quella dell'identità di se stessi con se stessi;²⁰ provare pietà significa cominciare a sfuggire all'illusione della vita frammentaria, è un sintomo di guarigione dalla malattia che causa, nell'essere, il delirio della divisione.

Se Tolstoj ha uno scopo, è proprio quello di mostrare gli sforzi dell'Essere nell'incosciente per risvegliarsi dal sogno, in vista di un sentimento che unifichi, che liberi gli esseri dai confini troppo angusti dell'individuo. Tale sentire si manifesta nella gioia già intensa di un risveglio parziale come quello di Nikolaj Rostov, nel suo entusiasmo per lo zar e la carriera militare, o, nell'episodio della camicia confezionata da Platon Karataëv per il soldato francese, in cui entrambi si sentono preda della medesima e compartecipe miseria, o, ancora, nell'accorata richiesta di perdono rivolta, in punto di morte, dal vecchio principe Bolkonskij alla figlia Marja. Infine, nel sentimento di immensa pietà provato da Andrej, personaggio dalla spiccatissima individualità, ferito durante la battaglia di Borodino, allorché riconosce nell'infermeria il rivale Kuraghin, amputato di una gamba. Il principe comprende di essergli vicino nel dolore, comprende

l'amore verso coloro che si amano come verso coloro che si odiano insegnatogli dalla sorella Marja. Durante il periodo di convalescenza, tuttavia, Andrej non prova più questa pietà, e la gioia che la accompagna, nei riguardi di Anatole. Solo con l'avvicinarsi della morte, avvicinamento che descrive i gradi della progressiva *dépersonnalisation*, egli sentirà il velo di Maia squarciarsi, le maschere sollevarsi, il niente dietro la sua vita individuale, l'indifferenza verso tutto ciò che ama, la solitudine che lo prende. Muore come un dormiente che al risveglio non ritrova i fantasmi che lo hanno assillato durante il sonno.

Le pagine più esplicative dell'influsso della filosofia induista su Tolstoj sono, per de Gaultier, quelle di *Padrone e servo*, in particolare quelle della morte di Vassilij il quale, dopo aver abbandonato Nikita in mezzo alla tormenta, torna da lui spinto da un sentimento di paura che lo costringe ad assorbire il proprio pensiero su qualcos'altro che non sia se stesso, spostando così il centro della propria personalità al di fuori di sé. Quando sente il servo riaversi, Vassilij è fiero di averlo riscaldato, è commosso dal calore vitale trasmesso a Nikita e, benché vicino al congelamento, è contento. Gli sembra che la sua vita sia non più in lui ma in Nikita, gli sembra che Vassilij Bekrunov, il possidente, il ricco, non abbia mai saputo niente con tutte le sue vane preoccupazioni, ma adesso Vassilij morente sa, sa tutto senza errore. Per de Gaultier, è, qui, lampante il legame tra Induismo e Tolstoj, soprattutto, nella corrispondenza tra morte e risveglio:²¹ quando la morte arriva a sciogliere il nodo dell'illusione di Maia, la suggestione dell'individualità svanisce.

La seconda fase nella produzione di Tolstoj, quella degli ultimi venti anni, sarebbe caratterizzata da una diversa tendenza, da uno spostamento della prospettiva di analisi. Da quella della pietà, come punto di vista oggettivo, come sem-

plice rappresentazione delle conseguenze della metafisica induista, si passa alla prospettiva del riformatore che, in quanto tale, diviene colpevole degli stessi torti cui va incontro ogni religione ed ogni morale. Il valore dell'Induismo è di presentare la vita frammentaria, la sola che possiamo esperire, come un'allucinazione, come un sogno di cui la pietà annuncia la fine; è quello di rappresentare la vita concreta attraverso un'ottica «estetica pura e semplice». L'esistenza, nell'interpretazione degaulteriana, in quanto spettacolo messo in scena per degli spettatori non ha alcuna necessità di una giustificazione etica, ma, piuttosto, è completamente giustificata da un'estetica. L'errore, secondo de Gaultier, nasce dal presentare lo stato di sogno della vita concreta come un'imperfezione dell'Essere universale, dalla prescrizione, attraverso il Nirvana, di un metodo per abolire il sogno e per risvegliare.²² I precetti stabiliti dalla figura del riformatore morale non hanno a che fare con quella che è la vera essenza dell'Induismo, la cui sostanza, in quanto valida filosofia, è, per de Gaultier, integralmente, estetica; l'introduzione di un sistema di leggi morali, in tale impianto, ne produrrebbe la corruzione. Tolstoj commette questo errore sostituendo alla pratica del Nirvana la teoria della solidarietà universale. Dal punto di vista logico, la solidarietà sarebbe l'effetto di una intuizione intellettuale, dipenderebbe dalla coscienza, più o meno netta, dell'identità dell'uomo con il mondo. Prescrivere la solidarietà a uomini che hanno, di questa identità, una coscienza assai confusa è inutile, anche perché gli unici in grado di osservarla non ne hanno bisogno, essendo rimasti in un rapporto normale con la vita profonda. Tuttavia, sebbene una religione, o una morale non possano essere causa di movimento, esse provano che un movimento esiste: il Nirvana, la figura di Cristo, il particolare cristianesimo di Tolstoj dimostrano una tendenza comune a milioni di individui, attraverso i vari gradi di ri-

nuncia e di disindividuazione, fino al definitivo risveglio nella morte dell'individuo. Morte e nascita sono una manifestazione della doppia attività dell'Essere: ogni nascita individuale ne significa la volontà autocontemplativa nel miraggio della diversità, nella costruzione del prisma in cui si forma lo spettacolo; ogni morte, invece, esprime la necessità, per uno spettatore ormai stanco, di una riunificazione. Nel senso di religioni individuali, questa tipologia di religione, caratterizzata dalla rinuncia, è in grado di realizzare il proprio scopo, quello della morte, perché riflette in ciò una delle leggi ed uno dei movimenti dell'Essere.

Il caso delle società umane e, di conseguenza, delle religioni prese come fenomeno sociale è molto diverso. Nell'opera di de Gaultier, il fenomeno generale della religione, presente in ogni epoca storica, in ogni gruppo umano sotto le più svariate forme esteriori è il prodotto della sensibilità messianica o morale che, spinta dalla specifica fisiologia di un uomo epico o di un insieme di essi, risponde a determinate questioni inerenti alla vita del gruppo umano. Per de Gaultier l'essenziale valore della religione sta nel produrre una morale; per questa ragione, egli, nel suo esame delle forme religiose, si interessa in modo particolare ai diversi sistemi etici. La religione, nei suoi connotati essenziali, è un'invenzione umana ed ha la peculiare funzione di aggregare delle società e cercare di mantenerle attraverso la morale, la quale è composta da un complesso di regole di igiene fisiologica. In questo senso, il ruolo della morale è fondamentale per l'umanità arcaica, come per quella contemporanea. Essa è importante anche per chi intende la vita come spettacolo poiché diviene, per l'uomo estetico, uno spettacolo da ammirare. Da un punto di vista squisitamente teologico, invece, e considerando le strutture conoscenza, il concetto di Dio rappresenta un problema irrisolvibile; qualsiasi discorso circa Dio non ha alcuna valenza razionale e

conoscitiva. Dio è al di là delle umane possibilità conoscitive.

Dunque, le società umane, basate sui dogmi morali forniti dalle diverse religioni, non svaniscono, permangono al di là del susseguirsi delle morti individuali, manifestando così la volontà dell'Essere di continuare il proprio sogno.²³ La rinuncia è, qui, improponibile e contraria alle leggi dell'esistenza incarnate nella continuità della vita, la rinuncia significherebbe la fine della vita fenomenica, pertanto lo scopo delle religioni sociali e di Tolstoj, l'unione degli esseri, non è realizzabile. Tolstoj si rende conto dell'impossibilità di universalizzare l'unione tra le fondamentali strutture umane e vitali e, con questo, ottenere l'uscita definitiva dal sogno. Egli crede, tuttavia, che proporre questa meta irraggiungibile all'umanità possa avere un positivo effetto moralizzante sull'agire umano; succede, così, che la religione di Tolstoj, nata dal proposito di svelare il sogno, arrivi a coordinarlo. Accade, in tal modo, che le religioni della rinuncia siano ridotte a funzioni moralizzatrici: funzioni che, per altro, esse non riescono ad assolvere poiché, essendo stata tradita la loro originaria «attitudine a morire», contribuiscono ad organizzare e fortificare la vita (ovviamente, la vita frammentaria, individualizzante, che, del resto, non è abrogabile essendo, paradossalmente, anche manifestazione, per quanto superficiale, della vita profonda), si propongono il bene sociale, l'equa divisione dei beni tra gli uomini come sicurezza di disinteresse. In realtà, si tratta di progetti impraticabili che fanno semplicemente parte del sogno dell'Essere:²⁴ l'unione tra i vivi è un'illusione, la vita è differenziazione, spesso ostilità, l'unione può verificarsi solo tra i morti. È questo, per de Gaultier, il messaggio fondamentale di Tolstoj: una sorta di filosofia mistica che, dando al dogma cristiano il supporto della visione 'illusionistica' propria della dottrina induista, offre ai singoli individui, la cui sen-

sibilità percepisce la vita come sogno e dolore, la migliore interpretazione del fenomeno esistenza, la più adatta a confortarli e, in qualche modo, a liberarli. Ed è, anche la parte mistica e morale della produzione di Tolstoj, una diretta filiazione del genio. La concezione induista si sviluppa nell'artista in modo del tutto spontaneo; è essa che ne dirige l'immaginazione e le facoltà, fino alla realizzazione di un'opera (come *Guerra e pace*) dotata di una bellezza e di una potenza uniche, specchio d'arte in cui l'umanità può ritrovare la propria immagine. Le principali critiche di de Gaultier nei confronti del messaggio tolstojano riguardano la missione moralizzante che l'autore russo ha cercato di compiere nella seconda parte della vita: l'errore intellettuale è stato, fondamentalmente, la sostituzione di un'etica ad una struttura eminentemente e genuinamente estetica. Il modello religioso orientale è, per de Gaultier, di natura prettamente estetica, non morale; Tolstoj ne tradisce il senso poiché la sua forma di cristianesimo deriva dagli aspetti di Induismo e Buddismo moralizzanti, modificati dai riformatori morali.

Se la forma preminente della religione è quella morale, essa presenta tuttavia anche un fenomeno particolare come quello del misticismo, in cui la produzione più importante di Tolstoj trova la sua consona collocazione.

L'introduzione a *L'idée de bien chez Tolstoj et Nietzsche*²⁵ a cura di de Gaultier, si apre con alcune precisazioni dell'autore francese circa la «filosofia intellettualistica».²⁶ Il punto di avvio è un'enunciazione fatta da de Gaultier nell'*Introduction à la vie intellectuelle*: «comprendere si oppone a credere ed ogni intellettuale ha come contrario ogni credente».²⁷ L'*intellectualisme* si basa solo sull'esperienza, ne è una derivazione; esso è, inoltre, perfettamente conforme ad una visione estetica del reale in cui la sensazione (dolore e/o gioia), propria della sensibilità messianica, viene assimilata

in un'unica sensazione di bellezza. Il misticismo, che de Gaultier sembra far coincidere con il fenomeno della fede e della credenza, deve essere analizzato in due diversi modi. L'autore nota come l'esperienza mistica di Ruysbrock, di Francesco d'Assisi o di Teresa implichi una «euforia perfetta» procurata da una totale approvazione dell'esistenza, da un'accettazione completa del corso delle cose. È un tipo di misticismo molto prossimo, secondo de Gaultier, all'eresia, poiché si allontana da ogni tipo di morale e, conseguentemente, dalle religioni positive da cui essa discende. «È quando si avvicina all'eresia che il misticismo si mostra nella sua maggiore purezza».²⁸ Il sentimento mistico può essere osservato anche alla luce del senso estetico, nell'atto della produzione dell'opera d'arte. Qui, come nelle figure dei grandi mistici, il mondo è completamente redento dalla sensazione di bellezza; il mondo è, come vuole Spinoza, perfetto; oggetti, avvenimenti, sentimenti del mondo sono, come vuole Flaubert, modelli, realtà da descrivere perché caratterizzati dalla bellezza. Unendo nella sensazione della bellezza le sensazioni di dolore e di gioia (cause dell'allucinazione morale) il senso estetico si confonde con un sentimento religioso incontaminato. Il puro misticismo sembra congiungersi al puro *intellectualisme*; entrambi hanno «il potere di vedere le cose alla luce della perfezione».²⁹ Un puro sentimento religioso, così come un puro *intellectualisme* sono quanto di più opposto al fenomeno della morale poiché, mentre essa nasce dal sentimento dell'imperfezione dell'esistenza, il sentimento che connota il misticismo è quello della perfezione del mondo. La morale ha la pretesa di cambiare ciò che è, di trasformare il male in bene; un incontaminato sentimento religioso, al contrario, non ha intenzione di mutare niente, esso, anzi, tende a «santificare» l'esistenza così come essa si presenta. Il potere del mistico è simile a quello dell'artista: entrambi non vogliono cambiare

il reale, ma possono trasfigurarlo. De Gaultier nota come nei Vangeli appaia una figura di Gesù che sembra caratterizzata da questa forma di misticismo: è il Gesù che si rifiuta di compiere miracoli, è lo stesso che afferma che il regno di Dio è già in atto.

«L'attività del mistico si esercita su un lato del principio di relazione, l'attività intellettuale dall'altra. Li separa una barriera che né l'uno né l'altro possono superare».³⁰ Si tratta di due attività vicine, in qualche modo, ma che restano, comunque, diverse; sembra netta, per altro, la fondamentale distanza tra una fede sincera e la fede ufficiale. Il credente non è il moralista, non è colui che, cercando di salvare Dio con i mezzi della ragione, non fa altro che condannare Dio stesso alla sconfitta. Emblematici di questa figura non sono, però, mistici religiosi in cui l'esperienza è sovente uno stato eccezionale e non comunicabile, piuttosto, pensatori che, pur non giungendo alle vette del mistico, hanno dimostrato una fonte mistica nella loro produzione. Pascal, Tolstoj, Dostoevskij e Shestov hanno collocato la credenza, il misticismo al di là del principio di relazione; essi (con l'aggiunta di Nietzsche) sono guidati da un fervore religioso, ancorché immoralisti. «La guerra che essi compiono contro la morale è religiosa nella sua essenza».³¹

Per Shestov, in particolare, il crimine della morale è di porre qualcosa sopra Dio stesso; per l'intellettualista il difetto della morale è di postulare qualcosa di superiore all'esperienza. Dio è, in realtà, al di là dell'umanità e dei suoi concetti umani di bene e male, di verità e di errore. Se, secondo Shestov e i puri mistici, «ogni organizzazione, ogni convenzione è al di fuori di Dio»,³² così, questo per Shestov in particolare, è lontana da Dio anche ogni tentazione di predicazione. Nel caso di Tolstoj, ciò che Shestov gli rimprovera è il fatto che tutte le opere degli ultimi anni della sua produzione siano contraddistinte dal tentativo di rendere obbliga-

toria la concezione della vita che l'autore si era formato nel corso degli anni: il legame che unisce tra loro queste opere è quello della «predicazione». Se, infatti, in *Guerra e pace* «ogni creatura vive alla propria maniera ed ha ricevuto il diritto di vivere. Gli uni sono migliori, gli altri più malvagi, gli uni piccoli, gli altri grandi, ma nessuno deve essere stigmatizzato o scomunicato»,³³ Tolstoj rinnega tutto ciò, rinnega il proprio passato allorché pubblica *Che cos'è l'arte?*; si tratta certo di un rinnegamento 'inutile' poiché è impossibile disfarsi del proprio passato quando questo è costruito su romanzi come *Guerra e pace*; tuttavia, egli con questo saggio esce allo scoperto in modo del tutto chiaro come «predicatore». Se *Guerra e pace* è «l'ideale supremo di equilibrio a cui un uomo può aspirare» perché Tolstoj ha percepito dietro le atrocità che hanno contrassegnato il 1812 «la mano di una Provvidenza che si prende cura dell'uomo debole ed ignorante»,³⁴ adesso questo non basta più, non è più sufficiente a rendere conto della sorte degli uomini. Adesso Tolstoj guardandosi intorno non trova nulla di buono; in questo momento egli «non cerca il buono, cerca il malvagio, poiché ha bisogno di un oggetto su cui possa abbattere l'exasperazione che aveva riempito la sua anima, l'exasperazione contro l'insolubilità enigmatica e persistente dei problemi della vita».³⁵ E nonostante i continui rinvii al *Vangelo*, questa dottrina rimanda più all'*Antico Testamento* poiché Tolstoj non vuole convincere, egli vuole giudicare e spaventare, vuole vendicare il proprio dolore riversando il suo odio contro i ricchi e le classi agiate e colte;³⁶ vuole dividere nettamente i buoni dai malvagi, dagli immorali; il bene è quello che lui va predicando non esistono altre forme, chi si distacca dal bene che egli descrive, si condanna al male. Dio stesso diviene, dal padre celeste del *Vangelo*, il bene, l'idea di bene è onnicomprensiva di quella della divinità: «Il bene è Dio! Ovvero: al di fuori del bene non c'è altro scopo per l'uo-

mo». ³⁷ E non sono la fede o il cristianesimo che hanno portato Tolstoj a concepire questa dottrina del bene, della moralità e dell'unico modo che hanno gli uomini di salvarsi; inoltre, siffatto modo di intendere la fede ha anche i suoi rischi e le sue incognite. Tolstoj, infatti, «non dice mai parola, in tutte le sue opere, [della fede]. Dio è sostituito dal bene, ed il bene dall'amore fraterno per gli uomini. Una tale fede, insomma, non esclude un ateismo assoluto, una completa incredulità e conduce, inevitabilmente, al desiderio di distruggere e schiacciare gli altri in nome di un principio qualunque posto come obbligatorio». ³⁸ È, dunque, come se Tolstoj, spaventato dall'abisso del male, del nulla, abbia sterzato rispetto alla armonia, alla bellezza con cui *Guerra e pace* dava conto delle (ed in qualche modo redimeva) tragedie dell'uomo, per rifugiarsi al riparo di una postura di predicazione, di imputazione verso l'altro in grado di confortare Tolstoj medesimo.

Il comune riferimento alla filosofia induista, lo stesso approccio all'idea che una contemplazione puramente estetica, figlia di una sensibilità spettacolare, sia la giustificazione dell'esistenza, financo la successiva riconsiderazione di tale opinione sotto l'influenza della cultura buddhista ³⁹ costituiscono il legame che avvicina Schopenhauer a Tolstoj. La concezione buddhista, di cui de Gaultier vede un'importante *Renaissance* in Occidente, ⁴⁰ è penetrata in modo considerevole nell'area culturale occidentale grazie all'opera filosofica di Schopenhauer ed a quella letteraria di Tolstoj. Secondo l'autore, questa introduzione era stata in qualche modo già preparata dal panteismo di Spinoza, in parte dalle speculazioni filosofiche di Hegel, di Fichte e di Schelling, e da quella che avrebbe dovuto essere riconosciuta come la conclusione più notevole della *Kritik der Reinen Vernunft*, «il punto di vista dell'illusionismo». ⁴¹ Schopenhauer ha fatto rivivere la tendenza morale ed il pessimismo induista nella

loro effettiva portata; Tolstoj si mostra, sin dall'inizio, come «un'anima puramente induista reincarnata in una mente geniale». ⁴² Nonostante, come detto, la sua produzione letteraria successiva al 1897, Tolstoj, primo con Schopenhauer, ha espresso l'essenza profonda del messaggio orientale. Tolstoj e Schopenhauer hanno fatto scoprire la discendenza europea dagli antichi *aria*; per mezzo delle loro opere abbiamo tentato di recuperare il patrimonio che ci appartiene, l'eredità, cioè, «della saggezza induista». ⁴³ Nonostante la fondamentale tendenza verso la soppressione della volontà e del mondo insita nell'insegnamento buddhista, esso è stato recepito proprio dalle razze maggiormente dotate di vitalità tra quelle occidentali. Esiste una parentela tra l'antica razza degli *aria* e le genti europee. Esse, però, in antagonismo con lo spirito di rinuncia e con il pessimismo orientale, hanno sviluppato una civiltà diversissima, dominata dall'ottimismo nei confronti della vita e da un individualismo marcato.

Malgrado, quindi, l'affinità di fondo tra europei e *aria*, la *Renaissance* buddhista potrebbe costituire, per una fisiologia vitale come quella europea, un «veleno violento». La cultura induista è stata, però, scelta, in modo sotterraneo o, come preferisce esprimersi de Gaultier, in modo spontaneo, «dall'istinto divinatorio di un organismo sano e attrezzato per vivere». ⁴⁴ Questa *Renaissance* induista ha, dunque, un preciso ruolo nell'ambito dell'evoluzione dell'Occidente: è una misura adottata da un istinto avveduto per ottenere un fine, o per evitare dei pericoli; essa è un mezzo, un espediente provvisorio. In questo modo il veleno, bevuto a piccole dosi, si rivelerà un rimedio e la cultura induista apparirà per quello che è: un «fenomeno di utilità».

In effetti, ogni religione è un fenomeno di utilità: il popolo giudaico, ai tempi della propria forza, crea Jehova, Dio delle armate, caratterizzato dalla potenza. Ma questa spe-

ranza di potenza non si realizza, il popolo ebraico cade in schiavitù e, quindi, cambia anche la rappresentazione della figura divina. Al termine di questo processo, all'epoca della conquista romana, Dio, con la concezione cristiana, onora gli umili ed i vinti. Secondo la stessa linea evolutiva, il Buddhismo succede al Bramanesimo: ad una religione, cioè, che con il proprio sistema di caste e di gerarchie affermava l'amore di un popolo verso la forza, quindi, verso la vita. Quando l'energia va diminuendo, il Buddhismo, religione adeguata ad un popolo stanco, si insinua al posto del Bramanesimo. Il popolo non è più in grado di sostenere la lotta per la vita e la potenza, per cui la scelta si rivolge verso un sistema metafisico e morale che proclama la malvagità della vita ed il suo dolore, l'illusione del desiderio e del velo di Maia, l'armonia (per de Gaultier, l'indistinzione tra soggetto ed oggetto) del *néant* e la perfezione del Nirvana.

Altro spunto interessante è l'analisi degaulteriana dell'opera di Tolstoj comparata con alcuni nuclei tematici presenti, soprattutto, nel primo René Girard, nelle sue cosiddette opere di critica letteraria. La corrispondenza instaurata da de Gaultier, nei testi di Tolstoj, tra la morte ed il risveglio, il lacerarsi del velo di Maia ricorda tesi girardiane. Girard, in effetti, si interessa, in modo considerevole, al valore della conclusione dell'opera romanzesca: spesso, in questo romanzesco, la «metanoia» rivelativa coincide con la morte dell'eroe, con la *rupture* rispetto ad un passato di inautenticità, con l'affrancamento dalla dinamica dell'orgoglio e da quella del «desiderio mimetico-triangolare». ⁴⁵ In de Gaultier, però, soprattutto alla luce della sua produzione successiva, la morte, l'indebolimento fisico, o una dimensione in cui la vita tende a defluire dall'individuo sono condizioni di risveglio perché la vita abbandonando l'uomo porta via con sé gli interessi utilitaristici, le sollecitudini vitali che spingono all'azione. Questo distacco apre gli occhi dell'indivi-

duo verso una visione squisitamente estetica, e fondamentalmente passiva, dell'esistenza. La morte (e tutto ciò che diminuisce la forza vitale) non sposta l'attenzione dell'uomo verso la concretezza della terra, degli esseri umani e degli oggetti, piuttosto, svela che, nell'universo, tutto è finzione. Nell'interpretazione girardiana, invece, la morte, nelle «conclusioni» romanzesche, viene spesso considerata come affrancamento dal *Grund*, come recupero di un desiderio rettilineo che è esaltazione del volto dell'altro, come «apertura» all'altro e come fedeltà alla *terre*.

Note

1. J. De Gaultier, *La fiction universelle*, Paris, Mercure de France, 1903; Id., *Les Goncourt et l'idée d'art*, «Revue blanche», gennaio 1897, pp. 505-517; Id., *Ibsen*, «Revue blanche», gennaio 1898, pp. 415-439.

2. J. De Gaultier, *Le Bovarysme. La psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*, Paris, L. Cierf, 1892. Questa brochure è riprodotta come secondo saggio di *Le génie de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1913², pp. 184-287.

3. J. De Gaultier, *Le Bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1902⁴, p. 316 (trad. it. *Il bovarismo*, Milano, SE, 1992³).

4. J. De Gaultier, *La Fiction Universelle*, cit., pp. 281-351, e Id., *Tolstoj*, «Revue blanche», settembre 1898, pp. 92-123.

5. Ivi, p. 285

6. De Gaultier interpreta l'opera di Tolstoj alla luce della dottrina dell'Induismo poiché esisterebbe un legame profondo, intimo, tra l'Induismo e uno 'spirito' russo strettamente legato alle concezioni orientali. Per tale motivo l'ascendenza orientale dell'opera di Tolstoj è diretta, non mediata; essa ha, per così dire, una ragione geografica, nazionale. Il paragone con Schopenhauer nasce spontaneamente, a ragione dell'interesse da parte del filosofo tedesco per l'Induismo. Per maggiori informazioni su un argomento così vasto: G.R. Franci, *L'Induismo*, Bologna, Il Mulino, 2000; H. Puech, *Storia del Buddhismo*, Milano, Mondadori, 1997; R. Pol-Droit, *Le cult du néant*, Paris, Seuil, 1997.

7. J. De Gaultier, *La Fiction Universelle*, cit., p. 288.

8. Ivi, p. 291.

9. Ivi, pp. 292-293.

10. Ivi, p. 301.

11. Ivi, p. 309.

12. Ivi, p. 315.
13. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, III, 36.
14. J. De Gaultier, *La Fiction Universelle*, cit., p. 319.
15. Ivi, p. 322.
16. Ivi, p. 325.
17. Ivi, p. 327.
18. Ivi, p. 328.
19. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, IV, 66.
20. J. De Gaultier, *La Fiction Universelle*, cit., p. 334.
21. Ivi, pp. 340-341.
22. Ivi, p. 344.
23. Ivi, p. 346.
24. Ivi, p. 348.
25. L. Shestov, *L'idée de bien chez Nietzsche et Tolstoj*, Paris, J. Vrin, 1925², Introd. di J. De Gaultier a pp. 7-29.
26. Il termine «intellettualismo» è utilizzato da de Gaultier già in saggi giovanili. L'accezione che aveva in questi viene, per altro, mantenuta nel corso della maturazione filosofica dell'autore. In particolare, in *Les raisons de l'idéalisme* la nozione di «intellettualismo» equivale, nell'ottica degaulteriana, alla concezione idealistica ivi esposta. Il termine verrà, inoltre, chiarendosi nel corso della trattazione, fino a risultare uno degli attributi di primo piano della filosofia degaulteriana. In considerazione dell'accezione negativa che, in italiano, ha il vocabolo, si è deciso, anche per non tradire il pensiero di de Gaultier (ed il suo lessico) di mantenere, nel testo, l'originale francese.
27. J. De Gaultier, *Introduction à la vie intellectuelle*, «Revue blanche», secondo semestre 1895, IX, p. 519.
28. L. Shestov, *L'idée de bien chez Nietzsche et Tolstoj*, cit., p. 20.
29. Ivi, p. 22.
30. Ivi, p. 24.
31. L. Shestov, *Les révélations de la mort. Dostoïevski. Tolstoï*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1923, p. 30.
32. L. Shestov, *L'idée de bien chez Nietzsche et Tolstoj*, cit., p. 29.
33. Ivi, p. 120.
34. Ivi, p. 133.
35. Ivi, p. 135.
36. E tuttavia è a costoro che egli continua a parlare, il popolo è usato di nuovo come arma per questa lotta, ma non ne ricava alcun beneficio.
37. Ivi, p. 136.
38. Ivi, p. 139.
39. J. De Gaultier, *La sensibilité métaphysique*, Paris, F. Alcan, 1928⁶, p. 114.
40. J. De Gaultier, *La fiction universelle*, cit., pp. 235-277; Id., *Le Boudhisme en Occident*, «Mercure de France», febbraio 1898, pp. 367-393.

41. Ivi, p. 239.
42. Ivi, p. 240.
43. Ivi, p. 245. Cfr. H.B. Brewster, *L'âme païenne*, Paris, Mercure de France, 1902.
44. Ivi, p. 247.
45. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, B. Grasset, 1961 (trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1965), pp. 265-269.