

PATER, SEBASTIAN E L'ASSOLUTO

di *Maria Del Sapio Garbero*

L'amletica malinconia di Sebastian

Nel *Sebastian van Storck*, il racconto di ambientazione olandese che Pater pubblica nel 1886¹, l'anno dopo *Marius the Epicurean*, l'eroe non fa e non agisce perché la vita tradisce l'Idea, perché il mondo altro non è se non un sogno indegno, «a diminution of that which really is» (Pater, 1896, p. 130). Per Sebastian, «the one alone is» (ivi, p. 124) («l'uno soltanto è»), quell'infinito centro di luce rispetto al quale la realtà non è che «alterazione transitoria», un accidente insignificante privo di finalità.

Nient'altro Sebastian sa concepire se non l'essenza. Ma se l'anima si ammalasse al punto tale di Assoluto da ritenere l'io stesso una volgarità, una molestia nel perseguimento di quell'unico fine che si è posto? E se l'io ritenesse, cartesianamente, di poter coincidere solamente con l'essere concepito dalla mente? Che succederebbe se identificandosi con quell'unica essenza, l'io decidesse di servirla fino in fondo, tanto da voler pareggiare il divario «between himself and what is not himself» (ivi, p. 132), tra l'io "vero" e l'essere contingente in cui esso si trova imperfettamente racchiuso?

Vota il suo corpo al disastro. Si dannava, risponde Pater, in questo mettendo addosso al suo seicentesco eroe, e in forma più acuta di quanto avesse già fatto con il Marco Aurelio di *Marius the Epicurean*, la stessa suicida voglia di Amleto di voler pareggiare essenza ed esistenza.

La filosofia delle altezze solleva, e sollevando impone di astrarre. A Sebastian impone di astrarre dal sé, di astrarre dal mondo. Lo fa essere uccello, creatura dell'aria, amante di ciò che è distante. L'Uno lo attira verso uno spazio puro, che per questo deve farsi alto e vuoto, come la torre sgombra in cui Sebastian realizza l'ascesi, «a kind of *empty place*» (ivi, p. 102), commenta il narratore, dove pensiero ed essere, «Thought and Being», al modo di Parmenide che Pater discute in *Plato and Platonism* (1893), coincidono in virtù di un'equazione che dà come risultato zero:

From the midst of the busy-looking house, crowded with the furniture and the pretty little toys of many generations, a long passage led the rare visitor up a winding staircase, and (again at the end of a long passage) he found himself as if shut off from the whole talkative Dutch world, and in the embrace of that wonderful quiet which is also possible in Holland at its height all around him. It was here that Sebastian could yield himself, with the only sort of love he had ever felt, to the supremacy of his difficult thoughts. – A kind of *empty place*! Here, you felt, all had been mentally put to rights by the working out of a long equation, which had zero equal to zero for its result (Pater, 1896, pp. 101-2).

Qui nella torre, dove nulla avviene che non abbia a che fare con l'azione della mente, l'essenza si cerca attraverso la negazione dell'io storico; una negazione che Pater nei suoi racconti tiene a drammatizzare come letterale desiderio di morte.

Il suo Sebastian ha messo di fronte essenza ed esistenza e spietatamente ha scelto per un solo dovere, il distacco da un mondo vissuto negativamente come sogno e illusione, il dovere di «dimenticare» e di «venir dimenticato», «[the] relief from that uneasy, tetchy, unworthy dream of a world, made so ill, or dreamt so weakly – to forget, to be forgotten» (ivi, p. 129). Ma quell'oblio dovrà essere un gesto perfetto. Ciò che l'essenza pretende da Sebastian è infatti l'atto finale, assoluto. In cambio promette di sottrarlo a ciò che amleticamente sembra ma non è. Promette cioè di liberarlo nella sua verità. È così che l'essenza lo spoglia. È così che lo inebria di una passione nemica di ogni zavorra, in nome della leggerezza assoluta.

Per spingersi in alto verso l'eternità dell'immutabile, Sebastian dovrà disfarsi del suo io, ripiegare e buttarlo come cosa passeggera, non più che un abito smesso. L'essenza scova in lui stesso un nemico. L'attrazione è fatale.

«Surely! Those transient affections marred the freedom, the truth, the beatific calm, of the absolute selfishness» (ivi, p. 126). Così pensa Sebastian, svolgendo fino alle sue spietate conseguenze un argomento che in effetti ha in seno la morte.

Detachment: to hasten hence: to fold up one's whole self, as a vesture put aside: to anticipate, by such individual force as he could find in him, the slow disintegration by which nature herself is levelling the eternal hills: – here would be the secret of peace, of such dignity and truth as there could be in a world which after all was essentially an illusion. For Sebastian at least, the world and the individual alike had been divested of all effective purpose (ivi, p. 127).

Orgoglioso nel suo «well-reasoned nihilism» (ivi, p. 128), egli per altro non lavora se non per il gesto che sottraendolo alla volgarità del limite lo reinsedia nella sua sovranità. In questo è attivissimo: nell'amministrare nichilisticamente ancora in vita, la morte, nell'accelerare il passo del Tempo, sì da restaurare la *tabula rasa*.

What he must admire, and love if he could, was “equilibrium”, the void, the *tabula rasa*, into which, through all those apparent energies of man and nature, that in truth are but forces of disintegration, the world was really settling (ivi, p. 125).

A un io che imposta in modo così radicale e così duro l'amletico quesito fra essere e non essere, fra l'Ideale e il limite, non è infatti consentita che la morte. L'Assoluto, si sa, non ammette che se stesso.

La leggerezza dunque che Sebastian sembra cercare per via di un'appassionata ricerca filosofica – e che è poi un sogno di onnipotenza dell'io trascendente – ne fa un innamorato della morte. Così scrive Pater. L'atto è implicito nelle premesse. Perché solo la morte fa uscire da quella stretta circonferenza di carne che è l'essere e che gli esseri come Sebastian non sopportano; perché solo la morte fa uscire da quella illusione imperfetta, debolmente sognata, «dreamt so weakly», che il mondo è, e che dunque è per lui confine, confino, prigionia, esattamente così come per Amleto è il regno di Danimarca.

«I do not set my life at a pin's fee» (*Hamlet*, I, 4, 65) potrebbe dire Sebastian con la voce ostinatamente luttuosa dell'Amleto del primo atto. Sue potrebbero essere le sprezzanti parole di Amleto sulla volgarità e sull'inutilità della vita:

O that this too sullied flesh would melt,
 Thaw and resolve itself into a dew,
 Or that the Everlasting had not fix'd
 His canon 'gainst self-slaughter. O God! God!
 How weary, stale, flat, and unprofitable
 Seem to me all the uses of this world!
 Fie on't, ah fie, 'tis an unweeded garden
 That grows to seed; things rank and gross in nature
 Possess it merely (*Hamlet*, 1, 2, 129-137).

Come per Amleto (e tuttavia senza mai evocare Amleto) la «black melancholy» che Pater (1896, p. 29) attribuisce al suo eroe mostra di aver radici nella superbia. Ma cos'è che mi fa accomunare la malattia di Sebastian a quella di Amleto? Non certo la trama concreta di lutti e inganni in cui Amleto si trova casualmente impigliato, quanto quella rete più grande di lutti e inganni con cui la realtà si svela ad un pensiero che ha radicalizzato la distanza fra essenza ed esistenza, fra l'uno e il molteplice, e non trova soluzione possibile a quel divario se non decretando la morte dell'esistenza, la soppressione del transitorio.

Nella *fin de siècle* ottocentesca l'eroe tragico di Pater, così come il Marco Aurelio di *Marius the Epicurean*, e così come ho avuto modo di sostenere già altrove, si situa amleticamente in quel divario (Del Sapiro Garbero, 1996). Non è un caso che Pater, questa volta, collochi il suo personaggio in un Seicento avanzato, non lontano dall'Amleto di Shakespeare, quando questo dissidio neoplatonico trova la sua espressione estrema nell'arduo e cupo intellettualismo di Spinoza. Amletico il Sebastian di Pater è per quel tratto incurabile della malattia di Amleto che ha a che vedere con un lutto intellettuale, con una malinconia del pensiero, e che poi fa di Amleto quella creatura stonata che egli è, l'emblema come dirà Pater in un accenno di *Plato and Platonism*, di una natura «discordant», incapace di accordarsi con la pitagorica musica delle sfere (Pater, 1893, p. 62). È un accenno, ma può bastarci per capire non solo che nella galleria mentale di Pater Amleto figura fra i seguaci vecchi e nuovi di una intransigente filosofia dell'Uno, ma che esiste altresì una parentela fra questo Amleto «out of tune», sordo alla musica del molteplice, e il suo Sebastian ostile ai colori del mondo visibile.

Se rileggiamo il racconto dopo aver letto *Plato and Platonism* (cosa consigliabile per cogliere quali siano le tipologie culturali in cui tendono a confluire tutti i personaggi che Pater ha costruito prima di questa sua opera conclusiva), Sebastian ci appare così, come la stilizzazione di un «tipo» in cui precipita tutto ciò che mito e filosofia hanno detto sull'anima superba e infelice della metafisica occidentale. Ci sembrerà un erede di Parmenide che ha avuto modo di aggiornare la sua malattia passando attraverso la lunga storia del platonismo, una sorta di Amleto che abbia trovato in Spinoza gli argomenti per concludere il suo monologo. Ci si presenterà cioè come il «ritratto immaginario» di una malinconia intellettuale che Pater, com'è sua abitudine, non ponendo differenza fra idee e narrazioni (tutto per lui si eredita letterariamente, e cioè sotto forma di linguaggio), ci fa incontrare contro uno sfondo di filosofi veri e archetipi letterari. Come se il volto significativo per lui possa solo affiorare per effetto di una complessa orditura intertestuale, e in una inestricabilità di vita e racconto.

In tale orditura, il volto in cui quello di Sebastian più naturalmente sfoca, è quello di Amleto, per gli artisti di fine secolo figura per eccellenza di un malessere tutto mentale, e la cui ombra, esplicitamente o no, conferisce statura tragica all'*ennui* di

un'intera generazione. Così, ad esempio, Amleto si ripropone nell'*Igitur* di Mallarmé, un'opera che per più di un motivo giova, a mio parere, avvicinare al racconto di Pater. Perché, in entrambi i testi, Amleto ha assunto il volto a lutto di un filosofo monista, un essere *ennuyé*, alla ricerca impossibile dell'identico. Per il quale diventa difficile trovare fuori di sé cose, azioni e ritratti che gli possano assomigliare, sì che preso in un circuito di pura negatività, il personaggio si scarnifica. In questo coinvolgendo la scena in cui si muove, che si sgombra, si fa rarefatta, per diventare scenario di un dramma solitario, di un monodramma tutto mentale.

Il granito e l'argilla

Dopo *Marius the Epicurean*, dunque, quel che Pater prova di nuovo a raccontare alla sua generazione di fine secolo, è la crisi di un pensiero scettico sulla possibilità di poter scorgere ancora una musica nel mobile e fluido universo darwinista, un pensiero che con Darwin, appunto, e la nuova psicologia (McGrath, 1986), è costretto a prendere atto scientificamente che nel mondo fisico, così come in quello mentale degli individui, nulla è, ovvero nulla rimane uguale a se stesso, e che tutto invece muta sulla base di una legge semplice e sconvolgente: la necessità.

Lo aveva gridato Eraclito, con l'insubordinazione, l'insolenza e la disperazione dei giovani, agli albori della filosofia, spiega Pater nella conferenza agli studenti di Oxford che poi diventerà il primo capitolo di *Plato and Platonism*. E lo aveva fatto sulla base di quella che allora non poteva essere stata che una «divinazione», una divinazione però portentosa, che collegando il divenire di cose e persone intorno a noi ai moti più grandi in azione nell'universo aveva finito con il rendere discutibile perfino la solidità della terra su cui poggiamo. Ce l'aveva, cioè, furtivamente tolta da sotto i piedi, dice Pater (1893, p. 10) al suo pubblico, con un'immagine efficace a fare di Eraclito un contemporaneo, un contemporaneo consapevole di non poter trovare sostegno in un pensiero del fondamento. La sua parola, infatti, aveva costretto da tempo a chiedersi se c'era poi davvero qualcosa al di sotto della superficie mutevole dei fenomeni, di cui il pensiero stesso era parte:

Surface, we say; but was there really anything beneath it? [...] Was not the very essence of thought itself also such perpetual motion? a baffling transition from the dead past, alive one moment since, to a present, itself deceased in turn ere we can say, It is here? (ivi, pp. 9-10).

E Platone poggiando su Parmenide – continua Pater – era corso ai ripari. Perché il rapido divenire di cui parlava Eraclito, se non rendeva addirittura impossibile qualsiasi forma di conoscenza, la rendeva però assolutamente relativa, di un tipo cioè che per Platone era del tutto priva di valore (ivi, p. 10). Il movimento, così essenziale alla vita, diventava per lui «the token of unreality in things, of falsity in our thought about them» (ivi, p. 16), il segno di un mondo «fatto male», al quale egli cerca di contrapporre l'ordine dell'immutabile, della verità eterna, attraverso cui ci sarebbe possibile avvicinare la solidità del granito, «the insoluble, immovable granite beneath» (ivi, p. 21), che è al di là del dileguante fiume dei fenomeni. A questo aspirano gli universali platonici, ad aggregare in una consistenza granitica la materia fluida, che così sarà trattenuta, dirà qualche capitolo dopo Pater, non nella fragilità di grezzi vasi di argilla ma in vasi di bronzo o di alabastro (ivi, p. 144).

Platone dunque, argomenta Pater, aveva cercato di affermare l'ordine di una forza conoscitiva centripeta contro la spinta disintegrante e centrifuga del divenire, una visione delle cose *sub specie aeternitatis*, «independent, that is, of time and position, the accidents and peculiar point of view of the receiver» (ivi, p. 21), capace di tenere a bada la relatività della teoria del flusso, la teoria nella quale (secondo il Platone del *Cratilo*) «nothing is, but all things seem» (*ibid.*). Il Platone critico di Eraclito e innamorato dell'immutabile viene fissato da Pater in questa formula che lui pone ad apertura del secondo capitolo di *Plato and Platonism* e che, nel suo suono inglese, per noi recupera le implicazioni platoniche della famosa battuta con cui Amleto replicando a sua madre che lo invita a smettere i segni del lutto reclama la coincidenza del sé con una verità che vorrebbe poter trascendere ogni segno: «Seems Madam? Nay, it is. I know not "seems"» (*Hamlet*, I, 2, 76). Sebastian si appresenta ad Amleto per via del filo platonico che li avvicina all'essenza facendo loro aborrire le forme del transitorio.

L'interprete indifferente

Pater insomma mostra come il pensiero della verità nasca incorporando una crisi che addirittura lo precede, e che rimane a minare le sue pretese ontologiche, le sue ambizioni fondazionali. Era allora più utile interrogarlo calandolo nella sua storicità. E cioè chiedendosi quali erano state le condizioni intellettuali, sociali e materiali in cui quella che poi sarà chiamata la platonica "teoria delle idee" era stata prodotta, in quale contesto di ideali contrastanti Platone aveva raccolto e articolato interrogativi vecchi e nuovi sull'uomo e il suo destino. Pater insomma ci tiene a dare risposta a questa domanda, perché per lui la filosofia, così come tutto nella vita, nasceva come «creatura della necessità» (Pater, 1893, p. 5) e dunque andava studiata adottando la prospettiva "indifferente" del metodo storico. E dunque non per accettarla come dottrina, né per confutarla come opinione, ma per capire i modi della sua produzione, la lotta conoscitiva attraverso cui essa prendeva forma e diventava forma, cosicché un'opera di Platone, in quest'ottica, al pari dell'*Amleto* o della *Divina Commedia*, avrebbe avuto per noi quest'unico interesse: l'interesse di uno spettacolo drammatico attraverso cui in determinate condizioni (allo stesso tempo favorevoli e ostili, «at once pliant and resistant to them»), una grande intelligenza riusciva a tradursi in letteratura (ivi, p. 6).

E che quest'ottica possa ora proporsi come "indifferente" non ci stupisce. La diversità con l'ottica soggettiva dell'interprete che abbiamo incontrato nella prefazione di *The Renaissance* è solo apparente. In effetti è come se, nei venti anni che lo separano da quell'opera, Pater abbia avuto modo di convincersi che altro da allora non ha inteso proporre se non un nuovo oggettivismo, capace di relativizzare la verità di qualsiasi artefatto intellettuale, sia rispetto alle condizioni in cui esso è stato prodotto ("produrre" e "produzione" sono termini pateriani), che rispetto ai tempi lunghi della storia, quella che lo precede in termini di scritture preesistenti, quella che gli succede in termini di letture e interpretazioni.

Ed è nel suo modo non perentorio di affrontare il problema del sapere in relazione alla verità che *Plato and Platonism* infatti, fin dalla battute d'esordio, si rovescia nel problema della sua tradizione e trasmissione.

With the world of intellectual production, as with that of organic generation, nature makes no sudden starts. *Natura nihil facit per saltum*; and in the history of philosophy there are no absolute beginnings (ivi, p. 1).

Attraverso Platone, ma come aveva già fatto ad esempio nel suo studio di Leonardo da Vinci, Pater insomma riassume il suo stesso rapporto con il sapere come un grande romanzo dell'interpretazione, non diversamente dall'eroe eponimo di *Marius the Epicurean* (1885), il cui risalire «the historic order of human thought» (Pater, 1892, I, p. 145) nella decadente Roma del secondo secolo, una Roma che gli si offre, tardivamente, come «museo dell'intelletto umano», lungi dall'essere incontro con la verità, diventa incontro con una testualità diffusa, e dunque esperienza di forme che egli compie nella veste revisionista del lettore e dell'interprete (Del Sapiro Garbero, 1996, pp. 131-4). Ma è solo in *Plato and Platonism* che un tale romanzo assume completezza e visibilità piena, e con valenze, a me pare, che riguardano la genesi e la trasmissione delle forme letterarie oltre che una revisione della metafisica occidentale. *Plato and Platonism* è un'opera di cui tuttavia la critica si è occupata ancora poco, e di cui persino Daniel O'Hara che così intitola il suo libro del 1985, *The Romance of Interpretation. Visionary Criticism from Pater to De Man*, finisce col sottovalutare le indicazioni, preoccupato com'è di prendere le distanze da un ancora sospetto ideale estetico.

Ciò che invece ci interessa ai fini della sensibilità moderna è proprio l'impostazione non originaria del rapporto fra forma espressiva e verità, perché è qui che il problema dell'autenticità della parola in Pater si rovescia modernamente in quello della sua produzione, ovvero nel problema del suo allestimento linguistico.

Nothing but the life-giving principle of cohesion is new; the new perspective, the resultant complexion, the expressiveness which familiar thoughts attain by novel juxtaposition. In other words the *form* is new. But then, in the creation of philosophical literature, as in all other products of art, *form*, in the full signification of that word, is everything, and the mere matter is nothing (Pater, 1893, pp. 3-4).

Era dunque attraverso la novità della forma che l'interprete fondeva il proprio orizzonte con quello del passato, e che Platone (già egli stesso interprete) poteva essere presentato da Pater come un filosofo che arrivava per così dire a cose cominciate, e dunque non nella veste di autore originale (unico centro e unica origine della propria parola), ma in quella "eclettica" di un autore tardivo, interprete di pensieri e parole appartenute già ad altri:

The thoughts of Plato, like the language he has to use (we find it so again, in turn, with those predecessors of his, when we pass from him to them) are covered with the traces of previous labour and have had their earlier proprietors (ivi, p. 3).

Configurando i termini della nostra contemporanea teoria della ricezione, Pater coniugava così oggettivismo e relativismo in modo tale da secolarizzare l'eternità del granito scoperto da Platone restituendocelo attuato in un circuito di scambi in cui ogni proprietà presuppone sempre un'appropriazione e un'espropriazione. "Traccia", "strato", "palinsesto", "molecola", "atomo", "reliquia", "cellula", "filo", "arazzo": è questo il lessico familiare agli studiosi di Pater, il lessico di una metafora ora biologica ora chimico-fisica, ora tessile, ora archeologica, attraverso cui già prima di

Plato and Platonism, anche se forse con minor metodo, egli ci avvicina ermeneuticamente all'intera cultura dell'umanità.

Era questa l'ottica entro la quale Platone diventava, per Pater, inseparabile dal platonismo e in cui diventava importante non tanto misurare l'autenticità del granito da lui scoperto, quanto chiedersi perché abbiamo preso a cercarlo e a inventarlo, e ancora lo cerchiamo, e con quali parole. E dunque: di quale preesistente "molecola" o "atomo" era fatto il pensiero di Platone? Con quale filo preesistente aveva tessuto il suo arazzo? E da dove nasceva una tale volontà di verità, una tale malattia di assoluto? Da una necessità della storia, risponde Pater, la necessità di arginare la vocazione centrifuga della cultura ateniese, la cultura di una popolazione costiera, incline all'erranza, «people of the coast who have the roaming thoughts of sailors» (ivi, p. 18), sempre pronta a rompere gli ormeggi per imbarcarsi in nuove avventure pratiche e intellettuali, poco disposta a tollerare troppo a lungo centri e recinti che non fossero quelli di una nave. L'ideale dorico centripeto espresso nella *Repubblica*, spiega Pater, cercava di contrastare lo spirito mutevole e dissipativo dell'ideale ionico-attico, così come il Sebastian del suo racconto, innalza la sua torre granitica sulla topografia incerta del territorio olandese.

Ma in che modo? Com'è fatto il granito che Platone va a cercare sui solenni monti spartani dei Lacedemoni? Per quale sentiero della mente, attraverso quale forma espressiva egli raggiunge la cosa «in se stessa», la sua eternità? A quale altezza, a quale distanza dal mondo deve portarsi per poterla afferrare?

Così Pater drammatizza per il pubblico di fine secolo che va ad ascoltarlo nelle sue conferenze di Oxford, la scena originaria del pensiero sull'essere, rivisitandolo storicamente. Il che per Pater significa (l'abbiamo già visto nell'impianto narrativo di *Marius the Epicurean*) affrontarlo dal versante ermeneutico. E cioè in un modo non dissimile dal Nietzsche e dall'Heidegger che Vattimo discute insieme in *La fine della modernità* (1991, pp. 172-89), con l'intento non tanto di lasciarsi alle spalle qualsiasi pensiero del fondamento, quanto con quello di decostruirlo, esaminandone la configurazione molecolare, la tessitura, sì da riportarlo, con *indifferenza*, «with strict indifference» (Pater, 1893, p. 6), all'interno della costruzione umana della verità.

A proposito della decostruzione compiuta da Nietzsche, Ricoeur (1996, p. 89) ha parlato di una doppia riduzione, "tropologica" e "genealogica", a cui egli sottopone l'io del *cogito* cartesiano. Questo è anche il modo in cui Pater avvicina il suo pubblico di fine secolo alla metafisica messa a punto da Platone, con l'atteggiamento di chi ne sta registrando il tramonto, ma con l'interesse storico che si può avere nei confronti della forma attraverso cui nei secoli l'uomo ha imparato a pensare e a rappresentare la sua anima razionale, e cioè la presunta verità dell'essere. Giacché l'io per Pater altra verità ed essenza e originarietà non può vantare se non la forma che egli nascendo eredita ed entro la quale è destinato ad avvolgersi, e a prender forma, e a dirsi, spesso scambiando come proprie abitazioni non sue:

For in truth we come into the world, each one of us, "not in nakedness", but [...] clothed far more completely than even Pythagoras supposed in a vesture of the past, nay, fatally shrouded, it might seem, in those laws or tricks of heredity which we mistake for our volitions; in the language which is more than one half of our thoughts; in the moral and mental habits, the customs, the literature, the very houses, which we did not make for ourselves (Pater, 1893, p. 63).

Ciò che qui Pater mette in dubbio è la nudità dell'"io penso", con tutta la sua pretesa fondazionale. Ciò che gli viene sostituito è l'io ereditario del costume e del lin-

guaggio. L'io come intenzione e verità si trova così destituito se non disperso (differito direbbe Derrida) in una genealogia che Pater modula linguisticamente, ovvero nei termini di una tradizione/trasmisione di forme. È così, scartando ogni immediatezza fra pensiero ed essere che egli ci invita a vedere il pensiero trascendentale di Platone non come una dottrina sistematica (così come i neoplatonici faranno trasformandola in un dogma aspro ed esangue), ma come una sorta di vestito o casa «the house of thought» (ivi, p. 148), che la tradizione ci ha consegnato per immaginare l'anima razionale. E quella casa è una lingua, un modo di parlare, «a way of speaking or feeling about certain elements of the mind», che Pater mette in luce in tutta la sua dimensione figurale, sottolineando la qualità poetica del linguaggio platonico, il suo procedere per figure e «fantasie mitologiche» (ivi, p. 149).

Fare i conti con la metafisica e con gli universali da essa postulati significa dunque più che altro fare i conti con una mitologia, con un lascito linguistico che ci preconstituisce in quanto esseri razionali. È così che Pater lo colloca nel proprio orizzonte, facendo attenzione alla sua retorica, al modo in cui la platonica «casa del pensiero» diventa un olimpo di divinità attraenti (il Giusto, il Vero, il Bello, la Conoscenza ecc.), dalla bellezza intellettualmente visibile, quasi delle persone viventi, dice Pater, attraverso cui per innamoramento (una delle quattro forme di mania elencate nel *Fedro*), viene creata la ragione stessa. L'anima razionale platonica coinciderebbe insomma con un desiderio. Essa osserva, desidera, vede ciò che è già là autonomo e permanente. Non è lì a creare le idee ma sono piuttosto le idee a crearla, «we did not make them; but they make us what we are, as reasonable beings» (ivi, p. 152).

L'anima razionale si dispiega insomma per Pater nella forma in cui si rispecchia senza che le corrisponda né il vero né il falso, quanto semmai una necessità, e cioè il nulla che sottende qualsiasi ricerca che facendosi pensosa sulla «superficialità» del mondo, cancella il mondo per proiettarsi verso l'essenza dell'impalpabile. Ma dietro la forma si può guardare. Come Nietzsche Pater lo fa, e dietro la forma della verità scopre il nulla, quel che forse tutti sapevano. È questo, l'incontro col nulla, quel cielo spopolato di dei che si rivela al suo Marco Aurelio in *Marius the Epicurean*, che Pater ha il coraggio di prospettare a chi, turbato dai centrifughi universi postulati dal pensiero tardo ottocentesco, si avvince a quell'antico e reinsorgente centripeto desiderio platonico di verità.

L'assoluto e la morte

Scoprire il nulla dove si pensava ci fosse qualcosa è stato per Nietzsche «il pensiero più sconvolgente», ha sottolineato Johan Goudbloom (1982, p. 58). Pater nasce nella patria dell'empirismo di Hume e di Mill. C'è da supporre che per lui quella scoperta debba essere stata un po' meno terribile. Quello che qui ci interessa però è la *pietas* (appresa da Montaigne) con cui Pater, in modo non dissimile dal Nietzsche di *Umano troppo umano*, si aggira fra i resti della metafisica. Già il suo Marius (uomo eclettico e tardivo) ha percorso con *pietas* politeista il corpo «tracciato» dal passato dell'antica Roma, e le sue «rovine». In *Plato and Platonism*, e senza più proiezioni in personaggi fittizi, Pater risale alle origini greche della metafisica con l'atteggiamento di chi si porta dentro come molecola, atomo, reliquia, traccia, quell'antica lingua da amante, la lingua di quell'antico entusiasmo platonico per l'assoluto, «la cosa in sé». Ma anche come chi senta di aver ereditato con essa il germe di una malattia dalla

quale è difficile guarire, una malattia iniziata con Parmenide e che da allora, egli dice, ha infettato in modo indelebile la cultura occidentale, spingendola verso una ricerca che nella sua forma più acuta ha condotto alla negazione dell'io.

The European mind, as was said, will never be quite safe again. It has been put on a quest (vain quest it may prove to be) after a kind of knowledge perhaps not properly attainable. Hereafter, in every age, some will be found to start afresh quixotically, through what wastes of words! In search of that true Substance, the One, the Absolute, which to the majority of acute people is after all but zero, and a mere algebraic symbol for nothingness. [...]

An infectious mania, it might seem, – that strange passion for nonentity, to which the Greek was so oddly liable, to which the human mind generally might be thought to have been constitutionally predisposed; for the doctrine of “the One” had come to the surface before in old Indian dreams of self-annihilation, which had been revived, in the second century after Christ, in the ecstasies (ecstasies of the pure spirit, leaving the body behind it) recommended by the Neo-Platonists; and again, in the Middle Age, as a finer shade of Christian experience, in the mystic doctrines of Eckhart and Tauler concerning that union with God which can only be attained by the literal negation of self, by a kind of moral suicide; of which something also may be found, under the cowl of the monk, in the clear, cold, inaccessible, impossible heights of the book of *Imitation*. It presents itself once more, now altogether beyond Christian influence, in the hard and ambitious intellectualism of Spinoza; a doctrine of pure repellent substance – substance “in vacuo”, to be lost in which, however, would be the proper consummation of the transitory individual life. Spinoza’s own colourless existence was a practical comment upon it. Descartes; Malebranche, under the monk’s cowl again; Leibnitz; Berkeley with his theory of the “Vision of all things in God”; do but present variations on the same theme through the seventeenth and eighteenth centuries. By one and all it is assumed, in the words of Plato, that to be colourless, formless, impalpable, is the note of the superior grade of knowledge and existence, evanescing steadily, as one ascends towards that perfect (perhaps not quite attainable) condition of either, which in truth can only be attained by the suppression of all the rule and outline of one’s own actual experience and thought (Pater, 1893, pp. 33-4).

Il desiderio di assoluto dunque, così come viene discusso nelle pagine di *Plato and Platonism*, contiene in sé la negazione e la morte. Può condurre al nichilismo, un termine che dal tempo in cui è apparso, all’epoca della rivoluzione francese, fino ad arrivare a Nietzsche, ha subito diverse modulazioni di significato (Goudsblom, 1982, pp. 17-30), e che Pater evoca tanto in relazione al suo Marco Aurelio del 1885 che in relazione al suo Sebastian del 1886, per indicare il male di un soggetto che è minacciato di morte esattamente perché si rifiuta alla mortalità del suo stato argilloso. Così come poi capiamo a fondo leggendo *Plato and Platonism* nichilista per Pater è l’anima infelice del platonismo, quella della verità a tutti i costi, quella che dopo aver avuto in visione il mondo vero si sentirà irrimediabilmente in esilio su questa terra, prigioniera del mondo illusorio dei sensi.

La «volontà di verità», aveva scritto Nietzsche nel 1882 in *La gaia scienza*, «potrebbe essere un’occulta volontà di morte» (Nietzsche, 1979, p. 207), sicché le generazioni future avrebbero potuto essere messe di fronte a uno spaventoso *aut-aut*: «O cancellate le vostre venerazioni oppure *voi stessi*» (ivi, p. 211). Con che confessando la sua stessa difficoltà a venire a patti con la natura ingannevole del mondo reale:

noi, uomini della conoscenza di oggi, noi atei e antimetafisici, continuiamo a prendere anche il *nostro* fuoco dall'incendio che una fede millenaria ha acceso, quella fede che era anche la fede di Platone, per cui Dio è verità e la verità è divina... Ma come è possibile, se proprio questo diventa sempre più incredibile, se niente più di rivela divino salvo l'errore, la cecità, la menzogna, se Dio stesso si rivela come la nostra più grande menzogna? (Nietzsche, 1979, pp. 207-8).

Come Nietzsche, ma indipendentemente da Nietzsche (Bridgwater, 1972), Pater dunque collegava il nichilismo alla volontà di verità, la «eagerness for truth» del suo Sebastian (Pater, 1896, p. 125). Lo collegava cioè all'antica dicotomia fra mondo reale dell'intelletto e mondo fallace dei sensi, ma mentre per Nietzsche rinunciare al mondo vero per far proprio il mondo inaffidabile delle apparenze, significava portare a compimento il nichilismo facendone una forza, per Pater questo ne era già il superamento, ne era anzi l'esatto contrario. Perché contenendo un sì alla vita e ai suoi colori, era ciò che poteva salvare dalla morte.

Il nichilista insomma per Pater non aveva il volto di Eraclito, ma quello di Parmenide. Il nichilista si annidava non tanto nel soggetto che asseconda la terrena forza centrifuga del divenire, quanto in colui che si avvicina alla ascensionale forza centripeta di ciò che preesiste a ogni cosa. Non è colui che si arrischia nella molteplicità dei fenomeni, ma è colui che li oblitera per afferrarsi alla permanenza dell'Uno. Come dire che il nichilista per Pater non è l'uomo della Caduta, l'uomo della crisi e della modernità, ma colui che come Sebastian si rifiuta alla Caduta, che non accetta di essere detronizzato, dimezzato.

Con Sebastian dunque Pater crea un personaggio spinto fino in fondo in una ricerca di verità che già era appartenuta allo stoico e neoplatonico Marco Aurelio portandolo a riconoscere, allo stesso modo, l'impraticabilità del reale. Ma qui Pater non sembra tanto interessato a scandagliare il travaglio di un'anima alle prese con una verità elusiva e dunque costretta a fare i conti con la propria diminuita umanità (ciò che aveva trovato in Marius uno spettatore partecipe), quanto piuttosto a nararci la storia di un io superbamente intento a sbarazzarsene in nome di una raggelante metafisica del soggetto.

Sebastian non vacilla, non ondeggia. Non si interroga nel modo complesso di Marco Aurelio. La sua tragedia ha bisogno di un solo atto per maturare e per compiersi. Se si astiene dalle occupazioni della vita, non è per indugiare nel male del vivere, ma per porre mano all'oblio, per assecondare e affrettare la fine di quell'inutile indugio che è la vita, «a trifling and wearisome delay» (Pater, 1896, p. 128), un verdetto che l'intelletto ha emesso seguendo un rapido ed inflessibile procedimento teorico.

Sebastian non è l'uomo dell'eclissi che possa avvicinare l'essenza in un lampo fugace della conoscenza, che si accontenta di esistere nel balenio illusorio della luce. Egli vive piuttosto nella contrapposizione fra luce e oscurità, platonica condensazione figurativa della distinzione fra ciò che è e ciò che appare, fra conoscenza e opinione. Sebastian si rifiuta all'ombra. Il suo io ha bisogno di riconoscersi una verità, una certezza, che solamente nella luce fissa della ragione astratta è possibile afferrare e mantenere. Non ha tempo per farsi strumento di una luce casuale, per farsi irretire, come il priore Saint-Jean del racconto *Apollo in Picardy*, nei capricci di aurore boreali (Del Sapiro Garbero, 1995, pp. 174-7). Non ha voglia di patire, come Pascal, i tormenti del chiaroscuro, quei tormenti di cui Pater si occupa nel saggio lasciato incompiuto sullo scrittoio della sua stanza di Oxford. Sebastian riesce a volersi solo

come esperienza e rappresentazione della ragione astratta. Non sa vivere se non nella sua luce fissa, la «perpetual light» di un'astrazione metafisica che mentre lo garantisce intellettualmente assicurandogli una trascendenza, lo annichila nella sua storia mondana, «under the abstract “perpetual light” he died to the self» (Pater, 1896, p. 126), facendola apparire come non più che scoria, un grumo, una momentanea incongruità, nella luce uniforme e incontaminata della coscienza universale, «a puzzle only, an anomaly, upon that one, white, unruffled consciousness» (*ibid.*).

L'arte e la vita

Ciò che è importante nel racconto di Pater è che l'ascetismo monocromatico di Sebastian viene narrato come spinta contraria alla forza figurativa dell'arte, l'arte essendo per Pater ciò che connette, attraverso la sensazione individuale della percezione estetica, l'astratto e il particolare nella sua storicità (Loesberg, 1991, pp. 42-74). L'estremo sogno di purezza di Sebastian non potrà dunque non far *tabula rasa* anche dell'arte. Perché per Pater l'arte è salvifica senza per questo potersi proporre come luogo fondazionale. Perché così come Pater l'intende, l'arte ha una dimensione fenomenologica presupposta nella mediazione corporea di cui necessita: la vista, l'espressione, l'ascolto, l'emozione. Perché per Pater essa è colore, calore, variazione, e anche nel tendersi verso l'Uno non può che fingerlo attraverso il molteplice delle cose visibili e finite, «art [...] being itself the finite, ever controlling the infinite, the formless» (Pater, 1893, p. 52). Ciò che, appunto, la rende un ancoraggio impossibile per il monista Sebastian, votandolo a un nichilismo assoluto, senza speranza.

The most vivid of finite objects, the dramatic episodes of Dutch history, the brilliant personalities which had found their parts to play in them, that golden art, surrounding us with an ideal world, beyond which the real world is discernible indeed, but etherialised by the medium through which it comes to one: all this, for most men so powerful a link to existence, only set him on the thought of escape – means of escape – into a formless and nameless infinite world, quite evenly grey. The very emphasis of those objects, their importunity to the eye, the ear, the finite intelligence, was but the measure of their distance from what really is. One's personal presence, the presence, such as it is, of the most incisive things and persons around us, could only lessen by so much, that which really is. To restore *tabula rasa*, then, by a continual effort at self-effacement! (Pater, 1896, pp. 127-8).

Per Sebastian non c'è alleanza possibile fra il pensiero e la simpatia poetica e artistica. Il rifiuto del contingente trascina nel suo disastro la dimensione estetica come ciò che vincola ad un mondo abitato corporeamente. Dell'arte Sebastian diffida al modo antico dei filosofi. Tanto più poi se Pater lo fa nascere nell'Olanda del Seicento, e l'arte che l'attornia è arte della vicinanza e del particolare più che della distanza e del generale, un'arte che si è messa a provare (moltiplicandola) tutta la ricchezza dei colori della vita, diventando ritratto, paesaggio, scena domestica, conversazione, arredo, quadretto di genere, il complemento appropriato di un «minuto e affaccendato benessere» (*ivi*, p. 97), che regna ovunque nella nazione e in particolare nella casa del borgomastro suo padre, raduno preferito di una formicolante schiera di artisti. «[Those] painters were bringing proof, for all who cared to see, of the wealth of colour there was all around them in this, supposably, sad land» (*ivi*, p. 98). Ma è pro-

prio da quel di più di colore, un fastidioso senso aggiunto per Sebastian, che egli rifugge: «in truth the arts were a matter he could but just tolerate. Why add, by a forced and artificial production, to the monotonous tide of competing, fleeting existence?» (ivi, p. 100).

Neoatticismo (ivi, p. 95), viene definito invece dal narratore questo impegno autonarrativo dell'Olanda dell'epoca, presentandolo come tutt'uno con quella lotta per la vita che fa costruire dighe e fa strappare terra e colore al mare:

The artists were, in truth, an important body just then, as a natural consequence of the nation's hard-won prosperity; helping it to a full consciousness of the genial yet delicate homeliness it loved, for which it had fought so bravely, and was ready at any moment to fight anew, against man or sea (ivi, pp. 94-5).

Non sembra infatti possa esistere differenza, nella terra del borgomastro, fra il costruire e il dipingere-raccontare, perché l'arte è coscienza di ciò che si ama e per cui si è lottato. E dunque è un "fare" per eccellenza, poiché l'arte è l'azione che quel paese compie per far esistere negli occhi, e cioè nel mondo condiviso dei segni (e dunque nella coscienza comune), una terra che Plinio, leggiamo nel racconto di Pater, aveva a malapena preso in considerazione come terra asciutta (ivi, p. 105).

And, in truth, the sea, which Sebastian so much loved, and with so great a satisfaction and a sense of wellbeing in every hint of its nearness, is never far distant in Holland. Invading all places, stealing under one's feet, insinuating itself everywhere along an endless network of canals [...] its incidents presents themselves oddly even in one's park or woodland walks; the ship in full sail appearing suddenly among the great trees or above the garden wall, where we had no suspicion of the presence of water (ivi, pp. 105-6).

E poi ancora, citando Plinio: «The ocean poured in its flood twice a day, making it uncertain whether the country was a part of the continent or of the sea» (ivi, p. 108).

In una terra che ha la stessa consistenza dell'acqua, l'arte, come e più che il costruire, sembra essere impegnata a mettere al mondo il mondo, a creare in senso heideggeriano una possibilità abitativa (Heidegger, 1991). E lo fa donando agli uomini la terra stessa, aggregando per gli occhi, e così mettendo sotto i piedi, ciò che di per sé sembra esistere solo in una fluida commistione con il non essere.

Così è nel racconto del 1886 che stiamo leggendo. Ma non è sempre così per Pater? Come chi abiti in terra olandese l'io pateriano vive attorniato da una geografia liquida e dissipativa. E l'arte è forza di attrazione ottica, momentaneo arresto di forze «parting sooner or later on their ways», scrive Pater nel 1868 nella sua scandalosa *Conclusion a The Renaissance* (1910, p. 234). Dopo il mondo in divenire di *Marius the Epicurean*, nell'Olanda Pater sembra solo aver trovato la concreta rappresentazione fisica per quella eraclitea terra incerta che a partire dalla *Conclusion* egli ha eletto a sfondo e a sostanza della modernità. «The country itself shared the uncertainty of the individual human life», leggiamo in *Sebastian Van Storck* (Pater, 1896, p. 106). Ma già nella *Conclusion* il soggetto moderno è uno che non ha più terra, o meglio la possiede in modo incerto. Già lì la solidità del mondo fisico, incontrandosi con lo spirito relativo della modernità, si frantuma in un agglomerato di elementi divisibili all'infinito, ovvero in un flusso acquoso ed evanescente di impressioni soggettive. Tanto che poi ciò che vi è di realtà nella vita (e quindi il soggetto stesso) ad altro non

si riduce per Pater se non ad una fragile increspatura, «a tremulous wisp constantly re-forming itself on the stream» (Pater, 1910, p. 236). E già lì nella *Conclusion*, contro un mondo che continuamente muta e svanisce, «while all melts under our feet» (ivi, p. 237), il momento estetico è proposto come possibilità di esistenza, tessitura possibile del sé e del mondo, ancorché momentanea e sempre da rifare.

«Moments of being», momenti di essere, li chiamerà poi Virginia Woolf, raccogliendo appieno l'intenzione di Pater. Il quale, appunto, già nel saggio su Winckelmann del 1867, li aveva intesi modernamente, nella doppia valenza di *focus* e fiamma, ovvero come convergenza di raggi, «in themselves pale and impotent», che ardono nel punto del loro convergere (ivi, p. 214). Fuoco percettivo, e dunque avvistamento fiammeggiante del soggetto (come poi leggeremo nella *Conclusion*), ma anche e prima di tutto discriminante messa a fuoco. Perché solo quando quel *focus* fosse stato pazientemente tessuto, studiandone la luce e gli equilibri (equilibri messi alla prova sulla punta di un ago, precisa Pater nel saggio su Winckelmann), il momento si sarebbe fatto «discriminare» e «trovare» (ivi, p. 215). Solo allora, quando per via di un conscio atto creativo, la terra fosse stata imbrigliata in momenti di idealità, e noi fossimo stati capaci di porci nei punti focali della visione, «at the focus», egli scrive nella *Conclusion*, «where the greatest number of vital forces unite in their purest energy» (ivi, p. 236), avremmo avuto la nostra estasi. Avremmo vissuto cioè la breve ebbrezza di esistere ancorandoci a quei punti dove la terra divenendo per un attimo perfetta, era apparsa, per così dire, improvvisamente affiorante e visibile:

Every moment some form grows perfect in hand and face; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive to us, – for that moment only. [...] How may we see in them all that is to be seen in them by the finest senses? (*ibid.*)

«Ogni momento», scriverà poi Virginia Woolf nel 1927 riflettendo sulla forma che avrebbe avuto il romanzo moderno, «è il centro e il punto di incontro di un numero straordinario di percezioni che non sono state ancora espresse» (Woolf, 1991, p. 117).

È dunque in un senso che vediamo già compiutamente annunciato in *The Renaissance* che l'arte nel racconto *Sebastian van Storck* lavora contro la deriva e la morte, e cioè in una direzione contraria a quella del suo eroe. Posta contro il suo sfondo di sabbia e di mare, la pittura di genere del Seicento olandese, pur priva dell'idealità dell'arte italiana, mostra il suo merito: quello di essere una sorta di rete gettata sull'informe per salvarlo dalle acque, ovvero per con-figurarlo e vincolarlo così, in un patto vitale, al tempo degli uomini. Questo è il merito che dell'arte Pater vuole sempre mostrarci. Non il suo farsi somigliante alla vita, ma il suo essere lotta per la vita.

Come nella *Conclusion* a *The Renaissance*, l'arte olandese trattiene la terra, e trattiene dalla morte, annodando un fuoco prospettico, e cioè una possibilità abitativa, quella possibilità che Virginia Woolf a un certo punto non vide più. Ma lo fa in un senso più ampio. Perché in *Sebastian van Storck* (così come in alcuni saggi di *Greek Studies*) l'arte più che «momento di essere» individuale è avvento di una comunità e di una cultura. Nel suo racconto Pater le dà l'emblematicità di momento inaugurale di un'impresa che potremmo ritenere fondativa, se non fosse che essa non può dirsi mai del tutto compiuta su quelle terre acquitrinose, terre non ferme che non a caso ritornano nello sfondo normanno del racconto *An English Poet*. Come a dire evidentemente che il lavoro che l'arte compie per mettere al mondo il mondo è per lui pen-

sabile solo sullo sfondo delle acque, solo cioè in relazione a una inesauribile impermanenza della terra, della cui caducità, provvisorietà, illusorietà, l'arte conserverà memoria. Come le reliquie dell'antico carro affiorante per effetto di una bassa marea eccezionale, e che Sebastian, pensa possa essere l'equipaggio di un funerale regale «di cui era andata dispersa perfino la tomba» (Pater, 1896, p. 107), l'arte esibisce la sua mortalità, il suo essere fisicamente parte del tempo e della materia. «Sunt metis metae», pensa Sebastian. Scompaiono persino le tombe. C'è fine anche alla fine. Il problema è mettere una tale consapevolezza al servizio della vita.

Negli *Imaginary Portraits*, ma non solo (e penso al fascino su di lui esercitato dall'evanescenza dell'*Ultima cena* di Leonardo), Pater l'arte ce la mostra così, come un oggetto materiale carico di temporalità, lavorato e trasformato dal tempo, dunque sempre archeologico, parte di una testualità geologicamente stratificata (Del Sapiro Garbero, 1995), di cui rammenta una storia senza fondo di nascita e morte, di preesistenze, di tracce e reliquie, di affioramenti e metamorfosi. Ma proprio per questa sua capacità di costruire sapendo della morte, per questo suo sapersi misurare con il cielo e con la terra, si direbbe qui con Heidegger (1991, p. 131), essa si afferma come un bene, con un suo orientamento etico. In questo senso costituisce un bene per l'eroe eponimo di *Marius the Epicurean*, l'unico bene possibile. Proprio per questo non può costituire un bene per chi come Sebastian si ostina a volere solamente il cielo e l'assoluto.

Note

1. Il racconto fu pubblicato nel "Macmillan's Magazine", prima di apparire nel 1887 negli *Imaginary Portraits*.

Bibliografia

- BINI B. (1992), *L'incanto della distanza. Ritratti immaginari nella cultura del decadentismo*, Adriatica Editrice, Bari.
- BRIDGWATER P. (1972), *Nietzsche in Anglosaxony. A Study of Nietzsche's Impact on English and American Literature*, Leicester University Press, Leicester.
- COLAIACOMO P. (1994), *Introduzione* a W. Pater, *Studi greci*, Editori Riuniti, Roma, pp. IX-XXXVI.
- DEL SAPIO GARBERO M. (1995), *La Sfinge e la Chimera: miraggi di pienezza nella biblioteca fin de siècle*, in M. T. Chialant, E. Rao (a cura di), *Per una topografia dell'Altrove*, Liguori, Napoli, pp. 161-82.
- EAD. (1996), *Pater, Amleto e Marco Aurelio: il racconto della crisi*, in E. Bizzotto, F. Marucci (a cura di), *Walter Pater. Le forme della modernità*, Cisalpino, Milano, pp. 113-34.
- GOUDSBLOM J. (1982), *Nichilismo e cultura*, il Mulino, Bologna.
- HEIDEGGER M. (1991), *Poeticamente abita l'uomo...*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano.
- LOESBERG J. (1991), *Aestheticism and Deconstruction. Pater, Derrida and De Man*, Princeton University Press, Princeton.
- MCGRATH F. C. (1986), *The Sensible Spirit. Walter Pater and the Modernist Paradigm*, University Presses of Florida, Gainesville.
- MEISEL P. (1980), *The Absent Father. Virginia Woolf and Walter Pater*, Yale University Press, New Haven.
- NIETZSCHE F. (1979), *La gaia scienza*, Adelphi, Milano.
- O'HARA D. T. (1985), *The Romance of Interpretation. Visionary Criticism from Pater to De Man*, Columbia University Press, New York.

- PATER W. (1892), *Marius the Epicurean*, Macmillan, London (2 voll.) (trad. it. *Mario l'epicureo*, con introduzione di V. Papetti, BUR, Milano 2001).
- ID. (1893), *Plato and Platonism*, Macmillan, London.
- ID. (1896), *Imaginary Portraits*, Macmillan, London.
- ID. (1910), *The Renaissance*, Macmillan, London.
- RICOEUR P. (1996), *Sé come altro*, Jaca Book, Milano.
- SHAKESPEARE W. (1982), *Hamlet*, edited by H. Jenkins, Arden Edition, London.
- VATTIMO G. (1991), *La fine della modernità*, Garzanti, Milano.
- WOOLF V. (1991), *Lo stretto ponte dell'arte*, in Ead., *Ore in biblioteca e altri saggi*, a cura di P. Splendore, La Tartaruga, Milano, pp. 105-17.