

I volti di Prometeo. Storia, forme e fortuna di un mito

Prometeo: gli ultimi fuochi. Cinque saggi sulle moderne rivisitazioni del mito

A cura di Maria Pia Pattoni (Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia)

I contributi qui raccolti intendono costituire un approfondimento della sezione I volti di Prometeo: storia, forme e fortuna di un mito, pubblicata nel corrispondente numero cartaceo di gennaio («Nuova Secondaria», XXXII.5, 2015, pp. 26-459) e dedicata a un personaggio mitico che costituisce un simbolo fondamentale della civiltà occidentale per la ricchezza e varietà ideologicamente disparata delle rielaborazioni da esso nate: ora dio filantropo, benefattore dell'umanità, patrono delle arti e delle scienze, ora invece responsabile dell'allontanamento del genere umano da uno stato di grazia iniziale; ora ribelle Lucifero, ora messianico salvatore; per Marx primo martire dell'umanità, per Nietzsche ipostasi dello spirito ariano; nel pullulare delle ideologie del Novecento, da emblema della razza germanica che attende il suo liberatore Hitler-Erocle, a simbolo della causa bolscevica per l'affrancamento dell'umanità dalla schiavitù grazie alla spartizione dei privilegi e dei beni materiali (il fuoco strappato agli dèi). E fa sempre parte degli accidenti del mito la sua rifunzionalizzazione, nei paesi satelliti dopo la liberazione dal dominio sovietico, come icona della conquistata libertà. Le innumerevoli metamorfosi di questo personaggio, dal poeta greco Esiodo fino ai nostri giorni, sono state tratteggiate nei tre saggi pubblicati nella sezione cartacea (M.P. Pattoni, Prometeo nei testi letterari greci e latini; Ead., Gli sviluppi del mito in età moderna; L. Degiovanni, Prometeo nelle arti figurative). A completamento di quei percorsi diacronici, necessariamente agili, è parso opportuno affiancare cinque contributi monografici incentrati su realizzazioni peculiari del mito, nell'ambito delle principali letterature europee.

A uno dei periodi di massima fortuna di questo mito, coinciso con la moda proto-romantica del Promethean poet, è dedicato il saggio di Edda Tomasoni sul Prometheus Unbound di Shelley. Se in una sua lirica del 1816, dedicata al Titano ribelle, Byron esaltava la forza d'animo di Prometeo che si raddoppia nelle sventure e nella sfida al tirannico Zeus, fino alla morte concepita quale vittoria finale, nel dramma di Shelley la vittoria del Titano non si realizza soltanto nella sua indomita volontà di resistenza, ma anche nell'esito stesso della lotta: Giove, ormai privo di ogni forma di potere, precipita nell'abisso dell'eternità, Erocle libera Prometeo e cambia il destino dell'umanità, ormai tesa a una nuova età felice, in cui la Natura e il mondo si rigenerano in perfetta armonia. Se per Esiodo l'età dell'oro era nel passato remoto, all'inizio di un percorso di decadimento, per Shelley l'età dell'oro è nel futuro, quando non ci saranno più né troni né padroni, e tutti gli uomini vivranno liberi, conoscendo come unica legge l'amore. In Italia il poeta che meglio interpretò questo spirito romantico d'oltralpe fu Carducci, che fu anche entusiasta prefatore dell'opera shelleyana nella versione di Ettore Sanfelice (1894). Lontane suggestioni shelleyane, velate però di rassegnata malinconia, affiorano, più di mezzo secolo dopo, in Cesare Pavese, che in gioventù aveva affrontato con grande convinzione e passione la traduzione dell'Unbound, attratto dal messaggio di quel poeta romantico che attraverso il mito aveva cantato l'amore universale per l'umanità, con l'intento di infondere in essa gli ideali di libertà e risvegliarla, attraverso la poesia, alla bellezza, all'arte, ai valori civili. Ma i tempi sono profondamente mutati: in uno dei Dialoghi con Leucò, La rupe, scritto tra il 5 e l'8 gennaio 1946, Pavese ci presenta un Titano ormai disincantato e soprattutto solo nell'aspirazione al bene, in un mondo ormai dominato dalla paura nei confronti degli dèi.

In ogni epoca in cui Prometeo è stato assunto a simbolo positivo si insinua una voce di dissenso. Nell'epoca dell'imperante prometeismo romantico questa voce è quella della moglie stessa di Shelley, Mary, che, ancora diciottenne, scrive il suo celeberrimo romanzo, Frankenstein (1817-18), che reca il sottotitolo «or the modern Prometheus»¹. La valenza "prometeica" è qui duplice: da un lato lo scienziato Victor Frankenstein (ovvero Prometeo) anima un corpo mostruosamente assemblato con materiali naturali "di risulta", in una sorta di deformazione dell'antropogonia originaria del mito, ma

1. Il romanzo, pubblicato nel 1818, fu rimodificato dall'autrice per una seconda edizione nel 1831.

finisce per perdere rapidamente il controllo sulla realtà; dall'altro, l'essere animato (il "mostro") compie alcune scoperte che ripercorrono la genealogia della civiltà umana, come appunto quella del fuoco, che la creatura impara a controllare. S'intravede anche l'influsso del Faust di Goethe, non solo nel tema della lotta faustiana di Frankenstein/Prometheus contro la costrizione delle leggi naturali, ma anche nel motivo della solitudine (nonché follia) dell'artista/scienziato creatore (a questo riguardo Bacone, primo ottimistico interprete del Prometeo 'scienziato', appare assai lontano). In ogni caso, indubbiamente appare la presa di distanza nei confronti del dottor Victor, che si è macchiato della colpa di ergersi contro Dio nel tentativo di superare i propri limiti, dando vita a una nuova creatura: la punizione sarà di essere distrutto proprio da essa. Il messaggio è che scienza e ragione umana non possono svilupparsi senza il consenso divino, o comunque al di fuori del rispetto, da parte dell'uomo, dei limiti a lui imposti dalla natura. Quella di Mary è dunque la risposta inquieta e problematica, in un'Inghilterra nel pieno della rivoluzione tecnologico-industriale, al contemporaneo dilagare delle macchine e delle scoperte scientifiche. Da questa interpretazione del mito di Mary Shelley traggono la loro origine i caratteri prometeici talora attribuiti al personaggio dello scienziato pazzo, quale è descritto da Hoffmann, Poe, Hawthorne, Stevenson, Wells, Machen, Lovecraft e Bulgakov: su questi aspetti si sofferma il saggio di Marco Zanelli, che coinvolge nella sua analisi anche un certo filone del cinema horror contemporaneo (per es. i numerosi film diretti da David Cronenberg). A un'altra tappa fondamentale nella storia della ricezione di questo mito è dedicato il saggio di Corrado Cuccoro: se Shelley caratterizza la florida fase romantica del mito, Gide, con il suo Prométhée mal enchainé, dà inizio a una nuova stagione, stabilendo un fecondo archetipo per le Avanguardie. Nelle forme di una scrittura sperimentale l'autore francese tratta in modo irriverente e scanzonato un tema a lui caro: quello dell'identità e della correlata libertà dell'agire umano. Gide è tra i primi a fare dell'aquila un personaggio fondamentale, sovraccaricato di funzioni esplicative: coscienza, ragion d'essere, persino diversivo; insomma, tutto l'Ideale che dà senso alla vita, ma da cui, in definitiva, l'uomo si trova a dipendere. Di qui l'uccisione dell'aquila, che porta al "Prometeo liberato" vero proprio, dalla condizione di "mal incatenato": essere uomini liberi significa, in effetti, per Gide non svilupparsi sotto costrizione a prezzo del proprio sacrificio, ma affrancarsi da tale condizione, mediante la capacità di ridere che egli attribuisce a Zeus, riconoscendo la gratuità del tutto. Alle rivisitazioni prometeiche di uno dei maggiori drammaturghi tedeschi del Novecento, Heiner Müller, è dedicato il saggio di Cesare Marelli, che analizza, oltre alla sua traduzione dell'Incatenato eschileo, anche la prosa mitologica Befreiung des Prometheus, inglobata nell'opera teatrale Zement (1972) tratta dal romanzo di Fedor V. Gladkov (Cemento, 1925): qui un Eracle, salvatore annunciato ma ormai dimenticato, giunge a liberare il titano ormai completamente ricoperto dagli escrementi dell'aquila. L'inserito, lontano dalla levità "voltaireana" di Gide, sembra semmai risentire dell'influsso di Kafka, che nel breve racconto Prometheus (1918), ignorando del tutto il felice epilogo del mito classico con la liberazione del Titano, aveva inteso evidenziare da un lato l'atroce sofferenza che serra il Titano sempre più alla roccia fino a farne una cosa sola, dall'altro l'oblio in cui cadono il suo gesto e il tormento conseguente, un oblio che coinvolge gli dèi, le aquile, Prometeo stesso, finché tutto finisce per stancarsi del mitico titano, di un agire di cui non si intravede più il senso: persino la ferita, stanca di sanguinare, si richiude. L'influsso di Gide, per il ruolo di rilievo assegnato all'aquila, sembra ancora sopravvivere in una delle ultime rivisitazioni del mito, Prometeo e l'aquila. Dialogo sul dono del fuoco e i suoi dilemmi, di Piero Bevilacqua (2005), al quale è dedicato il saggio di Francesca Ziletti. Si tratta di una rivisitazione del mito in chiave ecologista: il dono del fuoco e delle arti ha portato l'uomo contemporaneo a uno sviluppo tecnologico che rischia di non essere più controllabile; l'uomo potrà dunque salvarsi soltanto ritrovando una propria coscienza, che Bevilacqua immagina possa essere ridestata dal suo alter ego, l'aquila tormentatrice. L'aquila che il Prometeo giuliano aveva ammazzato viene dunque ora resuscitata, e ad essa è appunto affidato il ruolo di risvegliare la consapevolezza sopita dell'uomo-Prometeo contemporaneo.

Contributi

- Edda Tomasoni, *Il Prometheus Unbound di P.B. Shelley*
- Marco Zanelli, *Faber monstrorum: il mito di Prometeo come archetipo dell'horror*
- Corrado Cuccoro, *Un Prometeo male incatenato*
- Cesare Marelli, *Il mito in Heiner Müller: dal dramma Prometheus a Zement*
- Francesca Ziletti, *Un Titano in chiave ecologista. Introduzione alla lettura di Prometeo e l'aquila di Piero Bevilacqua*

Il *Prometheus Unbound* di P.B. Shelley

Edda Tomasoni

Quest'articolo verte su *Prometeo Liberato*, dramma lirico di Percy Bysshe Shelley. Il Titano che ha sottratto agli dèi il fuoco per beneficiare i mortali e che ha con ciò affascinato parecchi autori classici, come Eschilo e Cicerone, è qui riplasmato come più saggio eroe, martire della libertà ed educatore, che lotta per il progresso umano contro ogni sorta di tirannia per mezzo della non-violenza e del perdono. La vicenda è immersa in un'atmosfera incantata, in cui la Natura è personificata insieme con altri personaggi ideali, secondo l'ispirazione romantica del poeta; nella favola morale di Shelley luce e musica ricorrono come simboli di Felicità, Amore e Speranza, che alla fine prevarranno sui principi opposti, se l'umanità lo vorrà.

This article is about Percy Bysshe Shelley's lyrical drama Prometheus Unbound. The Titan who stole the gods' fire to benefit mortals, and therefore fascinated a lot of classical authors, like Aeschylus and Cicero, is here remoulded as a wiser hero, a martyr of freedom, and an educationist, who fights for the human progress against any tyranny by means of a non-violent attitude and forgiveness. The story is presented in an enchanted atmosphere, with a personified Nature and other ideal characters, according to the Romantic vision of the poet; in Shelley's moral fable, light and music recur as symbols of Happiness, Love and Hope, which finally will prevail over their opposites, if mankind wants it.

Prometeo, il titano che ha rubato il fuoco agli dèi, per donarlo ai deboli e svantaggiati mortali, osando sfidare Zeus e di conseguenza capovolgendo il fragile equilibrio del potere allora costituito, ha affascinato e sedotto fra i tanti anche il poeta romantico Percy Bysshe Shelley, nato nel Sussex nel 1792 e morto in mare presso Lerici nel 1822. Nel 1820 (dopo quasi due anni di composizione) viene infatti pubblicato il manoscritto del *Prometheus Unbound*, dramma lirico in quattro atti, destinato alla lettura di un pubblico di pochi e felici eletti. Il titolo sottolinea in modo evidente la solida cultura classica del poeta del Sussex, confermata anche da altre opere, richiamando alla memoria la trilogia prometeica di Eschilo. Cicerone offre al lettore una versione latina del *Prometeo Liberato* eschileo nelle sue *Tuscolanae Disputationes*, II, 10, con cui sicuramente Shelley si è confrontato nella stesura del suo dramma. È appropriato utilizzare il verbo "confrontato" perché Shelley non ha realizzato una semplice ripresa del racconto del tragediografo greco, ma ha

elaborato un Prometeo unico, originale e del tutto singolare, variando la trama classica. Come tipico nel romanticismo, gli artisti riprendono i risultati sublimi degli autori del passato variandoli, e Shelley precisa tale atteggiamento nella Prefazione all'opera, dicendo di essersi arrogato il diritto di una licenza¹. Diversamente dall'autore greco, il poeta del Sussex non fa riconciliare i due antagonisti per eccellenza, Giove e Prometeo, perché tale soluzione sarebbe stata troppo debole e scontata ed avrebbe vanificato ed oscurato la lunghissima sofferenza e la strenua sopportazione del protagonista.

Vicende di Prometeo nel dramma lirico di Shelley

Il primo atto del capolavoro dell'autore inglese mostra un sostanziale rispetto delle unità aristoteliche di tempo, luogo ed azione. Il sipario si apre su un Prometeo incatenato ad una rupe ghiacciata del Caucaso (con un cambiamento scenografico rispetto al *Prometeo Incatenato* di Eschilo, dove l'azione drammatica si svolge tra le rocce della Scizia), torturato da un'aquila che ogni giorno gli strappa il fegato, prostrato da dolori e sofferenze che durano da un tempo interminabile («*Tremila anni di ore a cui non dà rifugio il sonno*»), come si legge al v.12 del primo atto), che sembra non aver mai un limite e una fine. In questa sua terribile prigionia viene confortato da due Oceanine, Ione e Pantea, che cercano di sostenerlo ed incoraggiarlo alla speranza, manifestandogli in tutti i modi la loro *sympatheia*. Prometeo è supportato anche dalla Terra e dagli elementi della Natura, che soffrono e si disperano in simbiosi con lui. Diversamente dal titano eschileo, qui Prometeo non è più l'eroe orgoglioso e fiero, ribelle ad oltranza, ma un titano distrutto dal dolore, che il lungo periodo di sofferenza ha reso maturo e più saggio, abbandonati gli impulsi violenti e vendicativi dell'*Incatenato* eschileo (Shelley riprende la massima eschilea dell'apprendimento attraverso la sofferenza, illustrata in modo esemplare nell'inno a Zeus nella parodo dell'*Agamennone*). Revoca infatti la maledizione pronunciata un tempo contro il Dio facendo entrare in scena il fantasma di Giove.

1. «Gli scrittori tragici greci, nello scegliersi per soggetto un particolare episodio della loro storia o della mitologia nazionale, usavano una certa discrezione nel modo di trattarlo. Non si ritenevano affatto obbligati ad aderire all'interpretazione comune o a imitare, nella storia come nel titolo, i loro rivali e predecessori. Un tale sistema sarebbe equivalso a rinunciare a quelle pretese di superiorità sui loro rivali che li stimolavano a comporre. La storia di Agamennone fu rappresentata sulla scena ateniese con tante variazioni quanti furono i drammi. Io mi sono arrogato il diritto di utilizzare una simile licenza». La traduzione, come le successive, è tratta da F. Rognoni (ed.), *P.B. Shelley: Opere*, Torino, Einaudi-Gallimard 1995.

Nell'atto secondo l'attenzione si sposta da Prometeo alla sua amata consorte Asia, che vive in un'amena valle indiana. Si susseguono ben cinque scene, ognuna con un'ambientazione diversa, che rappresentano le tappe del viaggio di Asia e Pantea per la liberazione del titano. Dopo l'immersione in una valle, trionfo di colori e profumi, si passa ad una foresta oscura e magica, popolata da echi che guidano i passi delle due Oceanidi, ad un pinnacolo roccioso circondato dalla nebbia e dai vapori sottostanti, ed ancora alla caverna di Demogorgone, dove Asia apprende l'origine del mondo e del male, e scopre che è giunta l'ora tanto attesa della scarcerazione del suo amato. L'atto si chiude con Asia e Pantea sul carro dell'Ora sopra una nuvola in vetta a una cima rocciosa innevata, in attesa della liberazione.

Anche la terza parte presenta una successione di quattro scene ambientate dapprima in cielo, dove Giove viene detronizzato da Demogorgone, figlio suo e di Teti, mentre festeggia con il coppiere Ganimede e gli altri dèi il suo dominio violento e spietato sul mondo. Si arriva poi alla foce di un grande fiume nell'isola di Atlantide, dove Apollo e Oceano commentano felici la caduta di Giove nell'abisso. Nella terza scena si ha finalmente la liberazione di Prometeo da parte di Ercole, il ricongiungimento fra i due amanti ed il loro conclusivo trasferimento in una caverna immersa in una natura incontaminata, allietata dai canti degli uccelli e dal ronzio delle api, vicino a un antico tempio in onore di Prometeo, dove i due sposi, le cognate Pantea e Ione, lo spirito dell'Ora e della Terra vivranno felici immersi nell'innocenza dell'infanzia e nell'Amore, inaugurando di riflesso un nuovo ordine nel mondo, come illustrato nella finale ripartizione teatrale.

L'ultimo atto, come il primo, seguendo la struttura di una *ring composition*, presenta un'unica ambientazione nella foresta della grotta di Prometeo e Asia ed è frutto di un ripensamento strutturale dell'autore (inizialmente il progetto constava di tre atti): può essere definito come un tripudio di musica, canto e danza, che vede per protagonisti gli Spiriti, le Ore, la Terra e la Luna e dove non sono presenti Asia e Prometeo.

La ricchezza scenografica del dramma lirico è stata sovente collegata ai suggestivi paesaggi naturali e monumentali osservati da Shelley durante il suo viaggio in Italia, durato quattro anni, dal 1818 al 1822, nei quali il poeta ha atteso alla stesura del suo dramma: giustamente Rognoni ha definito questa *pièce* «il viaggio in Italia di Shelley, dalla traversata delle Alpi (il Caucaso innevato dell'atto I) al cratere del Vesuvio (la montagna di Demogorgone nell'atto II) alle rovine di Pompei e Roma (atto III)»². L'immersione del poeta del Sussex nella bellezza del panorama italiano, in modo particolare la contempla-

zione di fronte ai resti di un glorioso passato quali sono le Terme di Caracalla, avvolti nel luminoso cielo azzurro di Roma e nei profumi della primavera, ha ispirato la stessa composizione del dramma³.

Un'atmosfera fantastica ed incantata

Già da questa breve presentazione della trama del dramma lirico è intuibile l'originalità di Shelley nella scelta dei suoi personaggi. Innanzitutto l'autore, attraverso la vicenda mitologica di Prometeo, racconta implicitamente una storia d'amore a lieto fine, quella tra il titano e l'amata consorte Asia (non presente nella tragedia eschilea, dove si fa invece un rapido accenno ad Esione ai vv. 553-560⁴). Prometeo e l'Oceanina possono quindi essere considerati i due protagonisti del dramma lirico, e ciò viene confermato dallo spazio ad essi dedicato dall'autore: l'atto I al titano, l'atto II ad Asia, l'atto III ad entrambi. Shelley dipinge un eroe sì orgoglioso e determinato nella sua opposizione a Giove, ma allo stesso tempo libero da ogni intento vendicativo. D'altra parte Asia è l'allegoria dell'Amore, è colei che nell'atto III si trasfigura in pura luce, illuminando l'intero mondo nel bene universale, in tutte le sue accezioni di Pace, Giustizia, Bontà, Libertà e Speranza. Shelley trae quindi ispirazione dal coro delle Oceanine eschilee, scegliendone in particolare tre: oltre ad Asia, le sorelle Pantea e Ione, instancabili consolatrici del cognato. Nel primo atto interviene ad infliggere ulteriori pene al titano Mercurio. Non ci si trova di fronte però allo spietato messaggero degli dèi eschileo, aiutante di Giove, convinto assertore dell'errore di Prometeo e della sua conseguente condanna, bensì a un dio che prova pietà, che odia se stesso e si disprezza perché non può aiutare il suo consanguineo, anzi contro la sua volontà deve perpetrare il volere di Zeus. Quest'ultimo compare direttamente in scena nell'atto III, mentre la sua presenza nella tragedia greca era solo evocata implicitamente ed allusivamente. L'attenzione si sposta poi su altre due divinità, Apollo ed Oceano; quest'ultimo non è più un esponente della falsa *philia*, come in Eschilo⁵, ma gioisce con il compagno alla detronizzazione del padre degli dèi. Ecco poi intervenire

2. Introduzione, p. XLII.

3. «Questo poema fu scritto per la maggior parte sulle scoscese rovine delle terme di Caracalla, tra le floride radure e le macchie di odorosi alberi in fiore, che formano sinuosi labirinti sulle loro immense spianate e sugli archi vertiginosi sospesi nell'aria. Il luminoso cielo azzurro di Roma, e l'effetto della vigorosa primavera, che ridestandosi in quel clima divino impregna di nuova via gli spiriti fino ad inebriarli, ispirarono questo dramma» (Prefazione, p. 215).

4. G. Murray, *Aeschylus*, p.124.

5. Sulla caratterizzazione di Oceano come falso *philos* in Eschilo vedi M.P. Pattoni, *L'autenticità del Prometeo Incatenato di Eschilo*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1987, pp. 210-19; Ead., *L'ingresso del falso philos. La scena di Ferete nell'Alcesti euripidea e i suoi equivalenti drammatici*, Dioniso VI 2007, pp. 68-87.

Ercole, simbolo della forza, al servizio della tenacia, dell'intelligenza e della sapienza di Prometeo. Fin qui, a parte le sottolineate variazioni dal modello eschileo, i personaggi sono tutti rappresentanti della mitologia classica. La vera innovazione shelleyana si manifesta in modo sublime nella scelta di comparse inedite ed alquanto originali, che conferiscono al dramma un'atmosfera da sogno, quasi magica ed incantata. Tra queste vi sono il fantasma di Giove, le Furie, cagne dell'Inferno, incaricate di torturare con visioni di male, corrispondenti a fatti storici, l'animo di Prometeo, gli Spiriti della Mente Umana, che invece consolano il titano ed annunciano la sua imminente vittoria, gli Echi e gli Spiriti della foresta incantata che, come in un racconto fantasy, guidano il viaggio di Asia, Demogorgone, figura enigmatica e simbolo dell'Eternità, avvolto da un'oscurità che impedisce di distinguerne il contorno e le membra, autore della caduta di Giove nell'abisso e gli Spiriti delle Ore, aurighi di carri guidati da veloci destrieri.

L'ultimo atto è inoltre interamente popolato da cori e semicori di Ore e Spiriti, con l'intervento dello Spirito della Terra e della Luna, dipinti rispettivamente come un fanciullo che avanza in una sfera di sfere e come un bambino che procede su un carro le cui ruote sono solide nuvole. Shelley attraverso la scelta di queste comparse non solo intende avvolgere il suo dramma in un clima di dolcezza e spensieratezza, perfettamente adatto all'evento tanto atteso del trionfo di Prometeo, ma desidera anche portare alla luce l'interiorità degli uomini, dando spazio ad universali paure, dubbi, ansie, angosce, speranze e gioie che popolano l'anima.

Uno spirito romantico in una natura umanizzata

A confermare ulteriormente l'atmosfera surreale interviene una Natura dialogante, dotata di pensiero, anima e parola, che soffre per la tortura di Prometeo e gioisce nel giorno della vittoria del titano sul dio crudele. È emblematico a tal proposito l'intervento della madre Terra nel primo atto, che esprime il dolore per il destino del figlio ai vv. 169-180, carichi di uno sconforto e di una disperazione che si manifestano con vere e proprie catastrofi naturali:

«Folgore ed inondazione si abatterono sui campi;
nelle città fiorirono azzurri cardì: rospi
famelici strisciarono anelando nella alcove;
quando la Peste fu caduta sull'uomo e gli animali e i vermi
e Carestia, e la nera ruggine sull'erba e sugli alberi
e in mezzo al grano, ai pascoli e ai vigneti
pullularono gramigne velenose inestricabili, seccando ogni altra
crescita,

perché il mio pallido seno era arido
per il dolore; e l'aria sottile, il mio respiro,
era macchiato dal contagio dell'odio che una madre esala»

Ed ecco con un capovolgimento totale che cosa esclama la Terra nell'atto quarto (vv. 332-334), quando Prometeo è ormai libero ed ha avuto inizio una nuova età dell'oro, la cosiddetta epoca prometeica:

«Ah! Ah! Le grotte delle mie montagne,
i miei vulcani e le esultanti fonti
ridono con un riso vasto ed inestinguibile»

Oltre la Terra, altri personaggi parlanti ed agenti sul palcoscenico shelleyano sono i Monti, le Sorgenti, l'Aria, i Turbini, lo Spirito della Terra e della Luna. Essi esprimono inizialmente sentimenti di sconforto e disperazione dovuti al tragico destino di pena riservato al loro paladino, che si trasformeranno alla fine del dramma in emozioni sincere ed autentiche di gioia e serenità, in accordo con la vittoria di Prometeo. Il poeta non solo rivela uno spirito peculiarmente romantico, abbandonandosi nelle ricche scenografie del dramma ad una contemplazione estatica della Natura, sperimentando la limitatezza dell'uomo di fronte all'infinità del mondo, ma va oltre. Shelley si immerge completamente nella natura, entra in simbiosi e si identifica con essa, e dopo aver sperimentato questa fusione immaginaria trascrive la sua esperienza in versi fortemente pittorici e sprigionanti le più varie suggestioni. Per descrivere luoghi incontaminati, foreste incantate, grotte immerse nella nebbia o elementi naturali umanizzati, ricorre a molte similitudini, ossimori, metafore e personificazioni, comunicando i misteri e le bellezze della Natura.

Armonie cromatiche e musicali

Sullo sfondo di squarci paesaggistici tipicamente romantici e di personificazioni di elementi propriamente naturali, Shelley dedica ampio spazio nella sua opera alla luce ed alla musica. La prima si manifesta pienamente nell'atto terzo con la trasfigurazione di Asia, sul carro dell'Ora, che ricorda i santi del paradiso dantesco, anche se qui il contesto è totalmente pagano. Se Demogorgone, figura alquanto ambigua, è avvolto nell'oscurità (un'oscurità allegorica, che esprime in modo evidente l'enigmaticità del personaggio), la consorte di Prometeo diventa contrariamente pura luce e con questa sublimazione difonde il Bene ed inaugura una nuova epoca storica, all'insegna del benessere e della prosperità. La luce è simbolo dell'Amore e della felicità e richiama lo stesso fuoco, rubato da Prometeo, a vantaggio dei mortali, sinonimo di progresso, sapienza e ragione (si coglie qui l'influsso

delle contemporanee idee illuministe). Questa luminosità viene anticipata nel primo atto dagli Spiriti della mente umana, consolatori ed aiutanti del titano, che illuminano l'aria circostante come se fossero stelle⁶ e le loro ali vengono impreziosite da tre cromie: l'arancio e l'azzurro che si arricchisce delle tonalità dell'oro⁷.

La luce si infrange in un arcobaleno di colori anche quando Shelley descrive l'alba nell'atto II⁸ o le ali degli spiriti delle Ore sempre nella medesima ripartizione teatrale⁹.

Shelley si distingue dunque nel simbolismo cromatico, evidenziando in particolare i tre toni del bianco, del rosso e del nero. Solamente il primo ha una connotazione positiva: associato ad Asia ed agli spiriti della mente umana esprime il bene, l'amore, la purezza d'animo, la saggezza e la pace. Il rosso che emerge implicitamente dal sangue, evocato nei discorsi di Oceano e delle Sorgenti, rimanda invece alla violenza, alla strage, alla tortura perpetrate da Giove a danno degli uomini. Il nero, associato alle figure delle Furie e di Demogorgone, è emblema dell'enigma, del dubbio, ma anche delle tenebre del male.

I personaggi del *Prometheus Unbound* si muovono tra le note di uno spartito musicale, modulate da una Natura trasformata in una grande orchestra sinfonica. La musica entra a pieno titolo in questo capolavoro romantico, avvolgendo il dramma in un'atmosfera dolce e spensierata. L'entrata in scena degli spiriti della mente umana nel primo atto è così sottolineata ai versi vv. 667-670: «*Come i vapori dalle fonti quando i venti tacciono, salgono per la gola in linee sparse. E, ascolta! È la musica dei pini? È il lago? È la cascata?*».

I rami dei pini trasformati in corde immaginarie di un altrettanto fantastico strumento musicale ritornano nell'atto secondo ai vv. 156 ss. della scena prima: «*Un vento si levò tra i pini, e scosse la musica aderente ai loro rami, e poi sommessi, dolci, vaghi suoni, come un addio di spettri [...]*».

Ricorre poi per ben quattro volte l'armonia del liuto, in una *climax* ascendente di positività: la prima si avverte all'uscita di scena degli spiriti della mente umana, che anticipa l'imminente cambiamento della situazione del titano (vv. 802-806: «*Non resta di loro altro che un senso, come l'Onnipotenza della musica, quando la voce ispirata e il liuto languono [...]*»). La seconda invece è associata allo Spirito della stella del mattino nel terzo atto, che riporta all'ordine un mondo disorientato dalla caduta del tiranno (vv. 37-39: «*Ascolta, odo il liuto piccolo, chiaro, argenteo del giovane spirito che siede nella stella del mattino.*»). Ancora nell'atto terzo, scena terza, è Prometeo stesso, insieme alle sue Oceanidi, che intesserà un'armonia divina come il liuto, inaugurando il trionfo del bene

sulla terra e l'avvento di una nuova età dell'oro (vv. 36-39: «*E come liuti toccati dalla mano del vento innamorato, intesseremo armonie divine, eppure sempre nuove, da quella dolce differenza che non è discordia.*»).

Infine le Ore nell'atto quarto odono il liuto della speranza (v. 65: «*Abbiamo udito il liuto della Speranza nel sonno.*»): il nuovo corso della storia si apre all'insegna della Speranza, virtù che ha permesso a Prometeo di sopportare il dolore e vincere il male.

Shelley fa emergere poi nel concerto della natura un altro strumento musicale, ossia il flauto, termine di paragone del canto degli usignoli nella scena seconda dell'atto secondo (vv. 36-40: «*... s'ode trambusto d'ali e i suoni, come flauti in mezzo a un lago, inondano il cervello di chi li ascolta, così dolci che il piacere quasi è doloroso.*»).

Il poeta inglese non rinuncia nemmeno al canto, affidato sempre nell'atto secondo agli echi e agli spiriti che guidano Asia da Demogorgone, con veri e propri ritornelli¹⁰, e neppure alla danza. L'unione di musica e ballo emerge in un vero e proprio tripudio musicale nell'ultimo atto: qui cori e semicori di Spiriti ed Ore si alternano in canti e danze¹¹ per festeggiare il loro salvatore Prometeo, allestendo uno spettacolo all'interno di quello principale. Si potrebbe parlare di metateatro.

Una moral fable

Shelley, in una lettera del 26 gennaio 1819 indirizzata all'amico Peacock¹², ritiene che la poesia debba essere subordinata alla scienza morale e politica; un concetto ribadito e spiegato nella *Prefazione al Prometheus*, dove

6. «Ne vengono altri ancora, uno a uno: e l'aria attorno a loro pare raggianti come l'aria intorno a una stella» (v. 692-693).

7. «La loro bellezza mi dà voce. Guarda, fluttuano su ali di celeste venatura, d'arancio e azzurro che s'approfondisce in oro: i loro soffici sorrisi illuminano l'aria come le fiamme di una stella.» (vv. 759-762).

8. «La punta di un'unica bianca stella ancora tremola, profonda nella luce arancio del mattino che s'allarga oltre le montagne vermiglie;...» (vv. 17-19, scena I).

9. «Io vedo Carri tratti da destrieri dall'ali iridescenti,...» (v. 130, scena IV).

10. «O seguì, seguì la nostra voce che recede per le profonde grotte dove la foresta si spande» (vv. 173-176, scena I), «O, seguì, seguì! Per le profonde grotte il canto fluttua, addentratì» (vv. 177-179, vv. 196-198, scena I) e «Giù, giù» (v. 55, v. 62, v. 64, v. 71, v. 73, v. 80, v. 82, v. 89, v. 91, scena III).

11. «Intrecciate la danza sul piano della brezza» (v. 69), «Ma ora... oh, intrecciate la mistica misura di musica e danza e forme di luce, che le ore e gli spiriti della forza e del piacere come nuvole e raggi di sole s'uniscono» (vv. 77-78), «venite, svelti Spiriti di forza e di piacere, entrate nella danza a questa musica di gioia, come le onde di mille torrenti corrono verso un Oceano di splendore e di armonia!» (v. 132), «Rompete la danza e disperdetevi il canto; qualcuno se ne vada, altri rimangano» (v. 159, ripreso identico al v. 175).

12. «Il mio primo atto del Prometeo è completo, e penso che ti piacerà. Io ritengo che la poesia debba essere subordinata alla scienza morale e politica, e se potessi fare bene certamente aspirerei a quest'ultime; per questo io posso (sono in grado di) conciliare un grande lavoro, impiegando le scoperte di tutte le epoche, e armonizzando le dottrine contese con le quali l'umanità è stata governata». Questa lettera è riportata da R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Genève 2001, p. 414.

sottolinea l'interesse morale della favola e definisce Prometeo come «*Il simbolo della più alta perfezione morale e intellettuale, spinto dai motivi più puri e veri verso i migliori e più nobili fini*». Per capire il significato ultimo dell'opera shelleyana la trama va letta in un'ottica morale, ossia sullo sfondo della lotta tra il Male, personificato da Giove, e il Bene, espresso nella figura di Prometeo. Tale dualismo manicheo permea tutta l'opera e, con la caduta di Giove nell'abisso e la conseguente liberazione del titano, il poeta del Sussex vuole comunicare la sconfitta del sopruso, della guerra, dell'ignoranza (manifestazioni del Male) ed il trionfo dell'amore, della giustizia, della pace e del sapere (espressioni del Bene). L'ultima parola del dramma è proprio *victory*. Shelley, attraverso suggestive similitudini, proclama che tale vittoria da una parte rende le bestie della Fatica, della Pena e dello Strazio animali mansueti che giocano nel bosco della vita; dall'altra permette il trionfo dell'Amore, guida del mondo e timone dell'anima umana nel naufragio di passioni e pulsioni non sempre positive¹³. Shelley lotta per un lieto fine e vuole realizzare quest'ultimo anche nella vita di tutti i giorni, nell'esistenza di ciascun lettore, donando con gli ultimi versi pronunciati da Demogorgone un tetralogo da seguire per la realizzazione perfetta e completa di ogni uomo: amare e sopportare le pene, perdonare i torti subiti, sperare ed essere sempre se stessi, senza pentirsi, esitare o cambiare.

Un inno alla libertà

Il *Prometheus Unbound* rappresenta un vero e proprio inno alla libertà: accanto al macrotema della lotta fra il Male e il Bene, si delinea il conflitto fra il potere dispotico rappresentato da Zeus e l'esaltazione della libertà propugnata ed affermata da Prometeo. Giove viene più volte etichettato come un re crudele, ma soprattutto come un tiranno. Shelley riprende il v. 10 del *Prometeo incatenato* di Eschilo, caricando la *vox* neutra utilizzata dall'autore greco dell'accezione negativa di cui si è arricchito il termine *tirannia* nel corso dei secoli. Shelley ha una visione totalmente negativa del potere, sinonimo di corruzione, violenza, sopruso, guerra, spargimento gratuito di sangue¹⁴, e di coloro che lo esercitano. A tal proposito, attraverso le Furie nel primo atto, il poeta del Sussex afferma che coloro che hanno il compito di governare non hanno i requisiti necessari, ossia il potere, la bontà, la saggezza e l'amore, indispensabili per il retto funzionamento di uno stato¹⁵. È sufficiente citare il pensiero di Asia, proiezione della concezione shelleyana, sul significato di regnare, espresso ai vv. 48-58 nella scena quarta del secondo atto:

«Non conoscere né fede, né amore, né legge, essere Onnipotente ma senza amici, significa regnare;

e Giove ora regnava; ché sull'uomo prima la carestia, quindi fatica e morbi, e lotte e piaghe e poi l'orrenda sconosciuta morte, caddero; e le stagioni innaturali spinsero, con dardi ora di gelo e di fuoco, le indifese e pallide tribù dell'uomo sulle montagne nelle grotte; e nel deserto dei loro cuori egli mandò fieri bisogni, folli inquietudini e indolenti ombre di bene non reale, che si fecer mutua guerra, devastando così il covile in cui infuriavano».

Queste parole sembrano portare alle estreme conseguenze le idee politiche enunciate da Machiavelli nel suo opuscolo *Il Principe*, in base alle quali il principe deve essere un *centauro*, metà uomo e metà bestia, simulatore e dissimulatore, che opera contro la fede, la carità, l'umanità e la religione¹⁶. Il pessimismo politico di Shelley è dovuto alle profonde delusioni causate dalle vicende della Rivoluzione francese, delle guerre napoleoniche e del con-

13. «L'Uomo, un'unica armoniosa Anima di molte anime la cui natura è il suo divino ordine, dove ogni cosa scorre verso il tutto, come i fiumi al mare; l'amore rende belli i gesti consueti; Fatica e Pena e Strazio nel verde bosco della vita giocano come animali mansueti-nessuno immaginava che potessero esser così gentili. La Volontà, con le passioni vili e ogni piacere infame e gli egoismi, i suoi tremuli satelliti, uno spirito inadatto a guidare, ma possente a obbedire, è come una nave alata di tempesta, il cui timone Amore regge, per onde che non osan soverchiarlo, piegando le più impervie coste della vita al suo dominio regale» (vv. 400-410, atto quarto).

14. Gridano insieme a me: «Scettrata Maledizione, che minacciasti nera distruzione sul nostro Universo azzurro e verde, con nubi che pioveressero pietre ardenti, scheggiando e impastando le ossa dei miei figli, di tutti, in una massa inane, pestata e indistinta, finché ogni impervia torre e ogni solenne tempio, ville e obeliscchi e colonne istoriate, i miei imperiali monti incoronati di nubi e nevi e fuoco, le mie foreste vaste come il mare, e ogni foglia e fiore che trova tomba o culla nel mio grembo, fosser ridotti dal tuo forte odio in una melma senza vita...» (vv. 338 ss., atto quarto).

15. «In ogni cuore umano, il terrore sopravvive alla rapina che ha ingozzato: quelli più in alto hanno paura di cose in cui a ragione non dovrebbero neppure credere: l'ipocrisia e il costume fan delle loro menti i templi per il culto di religioni ormai consuete. Essi non osano pensare il bene per la condizione umana, ma non lo sanno. I buoni mancano di potere, se non per piangere sterili lacrime. I potenti mancano di bontà, che è ben più grave. Ai saggi manca l'amore, e la saggezza a quelli che amano, e così tutto il meglio si confonde al peggio. E molti ricchi e forti vorrebbero esser giusti, ma vivono fra il loro prossimo che soffre come incapaci di sentire: essi non sanno quello che fanno» (vv. 619-630, atto primo).

16. [2] Dovete dunque sapere come e' sono dua generazioni di combattere: l'uno, con le leggi, l'altro con la forza. [3] Quel primo è proprio dello uomo; quel secondo, delle bestie. [4] Ma perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo: pertanto a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e lo uomo...[8] Non può pertanto uno signore prudente, né debbe, osservare la fede quando tale osservanza gli torni contro e che sono spente le cagioni che la feciono promettere.[9] E se li uomini fussino tutti buoni, questo precetto non sarebbe buono. Ma perché e' sono tristi e non la osserverebbero a te, tu etiam non l'hai a osservare a loro; né mai a uno principe mancorno cagioni legittime di colorire la inosservanza...[11]Ma è necessario questa natura saperla ben colorire ed essere gran simulatore e dissimulatore...[14]... che uno principe e massime uno principe nuovo non può osservare tutte quelle cose per le quali gli uomini sono chiamati buoni, sendo spesso necessitato, per mantenere lo stato, operare contro alla fede, contro alla carità, contro alla umanità, contro alla religione. (N. Machiavelli, *Il Principe*, cap. XVIII, pp. 115-118).

gresso di Vienna (il riferimento a tali fatti storici traspare dai discorsi delle Furie nell'atto primo). Vivendo in una storia scandita da grandi ideali, seguiti però da stragi, dispotismo, corruzione, odi e sangue, l'unica soluzione possibile è il trionfo di una libertà incontrastata, quindi della Libertà. In tale ottica si spiega la detronizzazione di Giove e la vittoria di Prometeo, che porta con sé l'eliminazione dei troni, degli altari, delle carceri e dei tribunali, simboli dei poteri politico, religioso e giudiziario¹⁷. Il titano infatti non si elegge e non si fa eleggere nuovo re, anzi si ritira in una grotta in una foresta amena. *Rifiuto di ogni esercizio del potere e libertà assoluta*: ecco le parole d'ordine per Prometeo, quindi per Shelley, al fine di realizzare una nuova età dell'oro, in cui "governino" solamente la pace, l'uguaglianza sociale e la giustizia. Queste idee trovano corrispondenza nell'orientamento anarchico e libertario dell'autore (incrementato dalla lettura dell'opuscolo *Political Justice* del suocero William Godwin, padre della seconda moglie Mary) e nel clima romantico del tempo. Idee che però si risolvono in un'utopia evanescente e irrealizzabile.

Visione cristologica di Prometeo

Il Prometeo di Shelley richiama alla mente del lettore molti aspetti che si rifanno all'insegnamento di Gesù Cristo ed alla pena infamante della crocifissione da Lui subita. Il titano, inchiodato a una rupe desolata del Caucaso indiano, torturato quotidianamente dall'aquila, straziato dalle scosse dei terremoti, che squarciano le ferite dei chiodi, sfinito dalla grandine¹⁸, abbandona il suo orgoglio e *si converte*, revocando la maledizione pronunciata contro Zeus al momento della condanna. *Conversione*: un termine che indica un atteggiamento proprio della sfera teologico-religiosa, che costituisce la premessa indispensabile alla liberazione del titano. Shelley prende quindi le distanze dal fiero ed impulsivo Prometeo eschileo, anche se non priva il suo eroe della determinazione e dell'inflessibile opposizione al dio crudele. Il titano shelleyano è un Satana ribelle come l'eroe del *Paradiso Perduto* di Milton, ma a differenza di quest'ultimo lui è privo d'invidia, di desiderio di vendetta, di sete di potere¹⁹; e proprio questa sostanziale discordanza permetterà a Prometeo la vittoria. Il lettore a questo punto può dedurre un ulteriore parallelismo tra la sorte di Satana e quella di Giove: entrambi infatti precipitano nelle tenebre del male, proprio perché vendicativi, malvagi ed accecati dal potere. La figura di Cristo si sovrappone a quella del titano in maniera evidente nell'opera quando nel primo atto le Furie esclamano ai vv. 564-566 (che richiamano l'immagine della corona di spine, fatta indossare a Gesù nel giorno della condanna):

«Gocce di sangue scendono
dalla sua bianca e tremante fronte.
Dategli un po' di requie ora»

L'accostamento è poi completato ai vv. 584-585, pronunciati da Pantea, che assiste inorridita, insieme alla sorella Ione, alle torture perpetrate al titano:

«Una visione dolorosa-un giovane
con pazienti sguardi inchiodato a una croce»

Shelley vede nell'opera e nel destino di Prometeo un Cristo avanti il Cristo. Il titano ha aiutato i mortali, donando loro il fuoco, maestro di tutte le arti, ed ora soffre dolori smisurati, che sfociano persino nella condanna della crocifissione²⁰. Sia Prometeo che Gesù sono due filantropi che hanno amato gli uomini oltre misura e che hanno ricevuto in cambio solo altro dolore, come confermano le Furie ai vv. 594-596, sempre nel primo atto:

«coloro che sopportano
per gli uomini profondi torti, e scorno, e catene,
non fan che accumulare su se stessi
e sull'umanità tormenti mille volte più feroci».

Shelley conferisce dunque al suo eroe caratteri propri del fondatore del cristianesimo, ne fa un martire, un *Prometheus patiens*, che è capace di abbandonare il rancore e l'odio contro il suo persecutore in nome del perdono e della pietà, armi vincenti contro il male. Allo stesso tempo l'autore del *Sussex* decide però di non far morire il suo titano su quella terribile croce, e di farlo liberare, diversamente da Gesù Cristo. Nell'atto vengono riprese anche le ultime parole pronunciate dal Messia sulla croce, prima di esalare l'ultimo respiro: «*essi non sanno quello che fanno*» (v. 630, atto primo), anche se in un contesto diverso: non vengono infatti pronunciate dall'eroe, ma dalle Furie in riferimento a coloro che governano, senza averne i requisiti indispensabili.

Se dal punto di vista politico Shelley si distingue per il suo orientamento anarchico, per quanto riguarda le credenze

17. «Troni, altari, tribunali e carceri, nei quali e accanto ai quali, da sciagurati uomini venivano portati scettri, tiare, catene e spade, ...» (vv. 165-204, atto terzo, scena IV).

18. Vv. 12-15 e vv. 31-43 del I atto.

19. «L'unico personaggio che, in un certo modo, somiglia a Prometeo è Satana; ma Prometeo mi sembra più poetico di Satana perché, oltre al coraggio e alla maestà, e alla ferma e paziente opposizione alla forza onnipotente, egli ci appare immune dall'ambizione, dall'invidia, dalla vendetta, e dal desiderio di potere che nell'eroe del *Paradiso Perduto* interferiscono con l'argomento principale» (Prefazione, p. 215).

20. Tale associazione Prometeo-Cristo è attestata anche in molte raffigurazioni pittoriche a partire dal '500.

religiose è opportuno ricordare che l'autore inglese fu espulso da Oxford per le sue idee, espresse nell'opuscolo *The necessity of Atheism*. L'ateismo emerge chiaramente anche da questo dramma, in cui non traspare una valutazione positiva dell'opera di Cristo: il suo sacrificio è stato ripagato solo con lo scorno e la disperazione ed il suo messaggio ha portato solamente altro male e persecuzione. Forse è proprio per questo che Shelley decide di non far morire il suo eroe su quella croce terribile, facendolo liberare da Ercole, in modo da rendere possibile il suo trionfo. Il titano infatti trascorre il resto della sua vita allietato dalla compagnia non solo della sua consorte, ma anche delle sue cognate Oceanine, in un tripudio di gioia e di piacere, rispondendo ai principi epicurei e di amore libero del suo creatore artistico. A ciò si deve aggiungere la condanna spietata di Shelley nei confronti della religione tradizionale, di cui Giove è

il sommo ed emblematico rappresentante. Il dio, invece di proteggere ed aiutare gli esseri umani, non fa che umiliarli, gettando su di essi carestia, fatiche, morbi, lotte e piaghe, a imitazione del Dio dell'*Antico Testamento*, arbitro e giudice implacabile delle azioni dell'uomo (vv. 49-58 della scena quarta del secondo atto):

« Giove ora regnava; ché sull'uomo prima la carestia, quindi fatica e morbi, e lotte e piaghe e poi l'orrenda sconosciuta morte, caddero; e le stagioni innaturali spinsero, con dardi ora di gelo ora di fuoco, le indifese e pallide tribù dell'uomo sulle montagne nelle grotte; e nel deserto dei loro cuori egli mandò fieri bisogni, folli inquietudini e indolenti ombre di bene non reale, che si fecer mutua guerra, devastando così il covile in cui infuriavano».



Figura 1. Theodore van Baburen, “Prometheus chained by Vulcan”,1623, Rijksmuseum, Amsterdam.

Prometeo pedagogo

Shelley plasma non solo un Prometeo ribelle contro gli abusi di un potere ingiusto e corrotto, quindi strenuo difensore della Libertà, ed un Prometeo-Cristo, inchiodato a una croce per aver aiutato i mortali, ma anche un pedagogo, un sapiente educatore dell'umanità²¹. Nel dramma in questione l'impegno del titano per il progresso ed il miglioramento delle condizioni di vita dei mortali emerge soprattutto dalle parole di Asia, pronunciate al cospetto di Demogorgone nell'atto secondo della scena quarta, ai vv. 59-97. I vv. 31-94 sono inoltre una chiara eco dei vv. 436-470 e 475-506 del *Prometeo Incatenato* di Eschilo. Anche qui però Shelley non perde occasione per affermare la sua originalità: il titano infatti ha donato ai mortali (oltre al fuoco, principio di ogni Bene) le speranze che nascondono la morte, l'amore, la capacità di ricavare veleni dalla natura, il canto e la musica, la scienza, l'architettura e la scultura, tecniche non elargite dal titano eschileo. Shelley rispecchia una società molto più progredita rispetto a quella del quinto secolo di Eschilo, anche se in Grecia non mancarono di certo esempi sublimi di architettura e di scultura, né tantomeno di musica e scienza. Si può cogliere dunque un ulteriore messaggio implicito dell'autore inglese: l'uomo può realizzarsi completamente, esprimendo la sua interiorità ed il suo io dando vita a capolavori artistici, musicali, e prodigandosi in scoperte scientifiche, oppure donando il suo amore incondizionato ai suoi simili e lasciandosi amare. Solo attuando tutto questo si può sperimentare la vera e forse unica Libertà realizzabile.

Sintesi originale di echi classici e valori romantici

Il *Prometheus Unbound* può essere definito come una sintesi originale di echi classici e valori romantici. Il modello incontestabile è il *Prometeo Incatenato* di Eschilo: da esso vengono ripresi la descrizione del luogo della pena del titano, anche se con uno spostamento scenico dalla Scizia al Caucaso, i dettagli della condanna stessa del titano, il suo carattere determinato ed incorruttibile, i doni elargiti all'umanità ed infine alcuni personaggi, con variazioni. La descrizione della caverna di Prometeo, Asia, Pantea e Ione richiama alla memoria il *locus amoenus* della grotta di Calipso nel quinto libro dell'*Odissea*²², così come il fantasma di Giove riprende l'indovino Tiresia dell'undicesimo libro del medesimo poema, insieme alla concezione del regno dei morti ivi illustrata²³.

Sotto la descrizione delle Furie nel primo atto ai vv. 326-327: «e quelle, là, con trecce d'idra, e ali ferree arrampicanti il vento, che il corrucciato Dio raffrena, come vapori fluttuanti dietro, che fan clangore, un'infinita torma»

si nasconde la presenza di Dante²⁴; come pure sotto il rimprovero di Mercurio alle stesse ai vv. 344-349: «*indietro alle vostre ferree torri, e digrignate, lungo i fiumi di fuoco e di pianto, i vostri denti digiuni*»²⁵.

Sullo sfondo di queste riprese, Shelley dà vita a un Prometeo tipicamente romantico, promotore delle sue idee anarchiche, atee, panteiste, "epicuree", ma soprattutto convinto assertore del primato della Libertà, dell'Amore e del Piacere dell'uomo. Prometeo è proprio l'emblema del *titano*, secondo la definizione illustrata da Vaclav Cerny nel suo *Saggio sul titanismo*:

«Le titanisme tire son nom des titans; les titans antiques s'étaient jadis insurgés contre les Cieux. De même les titans modernes. Ce ne sont pourtant pas les places des dieux qu'ils désirent. Ils ne veulent être qu'hommes, mais cela pleinement. Ils s'efforcent de réaliser complètement l'idée humaine et veulent y arriver par la création des personnalités libres et mues par des lois morales autonomes»²⁶.

Edda Tomasoni
Università Cattolica, sede di Brescia

21. Il titano shelleyano, formatore civile e culturale dell'uomo, ha alle spalle non solo il modello di Eschilo, ma anche il Prometeo del *Protogora* di Platone e quello del trattato mitologico di Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium*, libro IV (leggibile con traduzione italiana nella comoda edizione curata da Vittore Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, voll. VII-VIII, pp. 448-459).

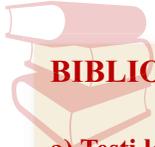
22. Omero, *Odissea*, p. 143, vv. 63-74.

23. *Ibi*, p. 319, vv. 90-91.

24. *Inferno* VIII, v. 70 ed *Inferno* IX, vv. 36-40.

25. *Inferno* XII, v.47 ed *Inferno* XVI, vv.112-9, dove si parla dell'origine dei fiumi infernali dalle lacrime che sgorgano dal corpo del Veglio di Creta.

26. V. Cerny, *Essay sur le titanisme*, p. 17.



BIBLIOGRAFIA

a) Testi letterari, edizioni critiche e commenti

- D. Alighieri**, *La Divina Commedia*, Le Monnier, Firenze 2010.
G. Boccaccio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vittore Biondi (ed.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1998 (volume VII-VIII).
M. Griffith, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge 1983.
N. Machiavelli, *Il Principe*, Einaudi, Torino 1995.
G. Murray, *Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, Clarendon Press, Oxford 1966.
T. Northmore, *Washington or liberty restored*, Baltimora 1809.
G. Paduano (ed.), *Il teatro greco, Tragedie*, BUR, Milano 2007.
R. Piccoli, *Percy Bysshe Shelley / Prometeo liberato*, Sansoni Editori, Firenze 1924.
A.J. Podlecki, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Warminster 2005.
G.A. Privitera (ed.), *Omero, Odissea*, con un'introduzione di A. Heubeck, Mondadori, Milano 2008.
F. Rognoni (ed.), *Shelley / Opere*, Einaudi-Gallimard, Torino 1995.
H.J. Rose, *A commentary on the surviving plays of Aeschylus, I-II*, Amsterdam 1957.

b) Saggi critici

- L. Awad**, *The theme of Prometheus in English and French literature. A study in literary influences*, Cairo 1963.
V. Cerny, *Essay sur le titanisme*, Prague, Orbis, 1935.
S. Curran, *The political Prometheus*, «Studies in Romanticism», 25 (1986), pp. 429-55.
J. Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Paris 1974.
M.P. Pattoni, *L'autenticità del Prometeo Incatenato di Eschilo*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1987.
M.P. Pattoni, *L'ingresso del falso philos. La scena di Ferete nell'Alceste euripidea e i suoi equivalenti drammatici*, «Dioniso», VI, 2007, pp. 68-87.
O. Raggio, *The Myth of Prometheus: its survival and metamorphoses up to the 18th century*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 21 (1958), pp. 44-62.
O.M. Rotondi, *La figura di Prometeo nelle letterature europee*, in sito Rivista Zetesis, pag. web Testi, 1997.
<http://www.rivistazetesis.it/Prometeo.htm>
R. Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Genève 2001.
T. Ziolkowski, *The Sin of knowledge. Ancient themes and modern variations*, Princeton University Press, Princeton 2000.

Faber Monstrorum: il mito di Prometeo come archetipo dell'horror

Marco Zanelli

Il presente articolo esplora l'uso e lo sviluppo dell'immagine di Prometeo nella letteratura dell'orrore e nel cinema in quanto una delle più considerevoli eredità del patrimonio classico nella moderna fiction fantastica. Comincia con l'ambiguità del mito prometeico (*trickster* ma anche protettore del genere umano) come narrata da Esiodo, Eschilo e Platone, concentrandosi sulla connessione tra la figura di Prometeo e l'idea del progresso umano, che in età cristiana causò la reinterpretazione del Titano come rappresentazione del saggio. Dopo essere divenuto parte del processo genetico di moderni miti quali il Satana post-miltoniano e Faust, Prometeo è per la prima volta connesso con l'immagine del "cattivo" di una storia dell'orrore nel Frankenstein di Mary Shelley, sottotitolato "Il Moderno Prometeo". Dal XIX secolo si possono riscontrare caratteri prometeici nel personaggio dello scienziato pazzo descritto da Hoffmann, Poe, Hawthorne, Stevenson, Wells, Machen, Lovecraft e Bulgakov, o rappresentato nel cinema horror contemporaneo (per esempio, in molti film diretti da David Cronenberg).

The present article explores the use and development of the image of Prometheus in the horror literature and cinema as one of the most considerable inheritances of the classical heritage in the modern fantastic fiction. It starts with the ambiguity of the Promethean myth (trickster but also patron of mankind) as told by Hesiod, Aeschylus and Plato, focusing on the link between the figure of Prometheus and the idea of human progress, which in the Christian age caused the reinterpretation of the Titan as representation of the savant. After being part of the genetic process for modern myths like the post-Miltonian Satan and Faust, Prometheus is for the first time connected with the image of the villain of an horror story in Mary Shelley's Frankenstein, subtitled "The Modern Prometheus". Since the XIX century Promethean features may be found in the character of the mad scientist described by Hoffmann, Poe, Hawthorne, Stevenson, Wells, Machen, Lovecraft and Bulgakov or pictured in contemporary horror cinema (for example, in many films directed by David Cronenberg).

«L'inventore chimico o fisico è sempre un Prometeo. Non esiste grande invenzione, dal fuoco al volo, che non sia stata salutata come un insulto a qualche divinità»
(J.B.S. Haldane, *Daedalus* [1923])

θρόσκων κνώδαλα
«generando creature mostruose» (Eschilo, fr. 15 R.)

«Perché molta sapienza, molto affanno; chi accresce il sapere, aumenta il dolore». (*Ecclesiaste*, 1, 17)

Premessa: questioni di metodo

Quale che sia la più autentica essenza del genere (o modo?) fantastico¹, è comunque certo che, a qualunque anello della sua catena multimediale, esso si nutra di miti. Alcuni sono di recente formazione, fresco conio di ininterrotta attività mitopoietica. La maggior parte, però, ha radici millenarie, anche se non di rado celate dall'intrinseca, plastica fluidità di questa mitologia, ben lontana dalla cristallizzazione dei *corpora* mitologici propriamente "classici", dai quali, però, con avidità, attinge.

Se l'adozione fantastica del mito classico è verificabile anche per la figura di Prometeo, non può limitarsi unicamente alla fortuna prometeica all'interno del genere *fantasy*, correttamente ravvisata da Burkhardt², laddove essa è ancor più significativa entro generi limitrofi, quali la fantascienza³ e l'horror, dei quali, anzi, si direbbe costituire uno dei due *traits d'union* privilegiati (l'altro essendo, naturalmente, l'*alieno*). Non è, infatti, casuale che il nome di Prometeo sia collocato a titolo di due opere che costituiscono l'una l'origine e l'altra una recentissima propaggine del connubio tra i due generi: quel sottogenere ibrido denominato "horror fantascientifico", talvolta foriero di autentici capolavori. Capostipite tanto dell'orrore quanto della *science-fiction* è, infatti, il *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, sottotitolato (come da convenzione "gotica") *The modern Prometheus*. Tra gli ultimi prodotti dell'horror fantascientifico si segnala invece (invero, più per l'assordante marketing, l'ingente budget speso e l'altrettanto cospicuo quantitativo di attese deluse) *Prometheus* (2012) del regista Ridley Scott, *prequel* del suo leggendario contributo alla storia dell'horror cinematografico: *Alien* (1979). E se *Prometheus* è in sé dimenticabile e quasi nulla⁴ aggiunge all'originale, dal singolarissimo *monstrum* letterario della giovane moglie di Percy B. Shelley converrà invece muovere i passi per la nostra disamina: è infatti solo a partire dall'interpretazione che Mary Shelley diede della figura di Prometeo (fondendo, come vedremo, simbologie illuministe e romantiche, istanze parascientifiche e metafisiche) che il mito del Titano è stato adattato e reso pienamente funzionale per l'universo immaginifico dell'horror e della fantascienza (costituendone, per altro, uno dei simboli di maggior potenza nella raffigurazione delle aspirazioni e dei fallimenti della modernità).

Preliminarmente alla ricognizione che seguirà, occorre tuttavia fissare alcuni parametri di riferimento per circoscrivere l'ambito di ricerca e configurarne alcune linee di sviluppo. Nessun'opera orrorifica (oltre a quelle già accennate) presenta infatti esplicita attestazione del mito di Prometeo: dove esso sia riscontrabile, si mostra già significativamente alterato, privo della necessaria evidenza. Occorre perciò, appuntare programmaticamente alcuni

*mitemi*⁵ fondamentali, caratterizzanti, che debbono essere preservati, così da prevenire per un verso il rischio di espandere il discorso a testi nei quali progressive interpretazioni e manipolazioni hanno finito per snaturare troppo il mito di partenza (in altre parole, per prevenire il rischio di considerare Prometeo come archetipo del *character* dello "scienziato pazzo" *tout court*, banalizzandone il retaggio e il significato), e da costruire per un altro una prima impalcatura logica che supporti l'esplorazione cui il presente lavoro è soprattutto dedicato. Il primo mitema prometeico è certamente l'*atto creativo*: Prometeo è *artifex* di un'intera, nuova specie, cioè l'umanità⁶. Il secondo è la *sfida alla divinità*: in difesa dell'uomo, ma anche con innegabile atto d'*hybris*, Prometeo per due volte si prende gioco di Zeus (al momento della spartizione rituale dell'offerta sacrificale⁷ e, soprattutto, con il furto del fuoco⁸). Il terzo è la *punizione divina*: giustizia vuole che la superbia del Titano sia bilanciata con il supplizio dell'aquila, infernalmente reiterato *ad perpetuum*⁹. Possono essere invece tralasciati altri episodi della vicenda, come il perdono divino, la liberazione ad opera di Ercole o lo scambio della mortalità con Chirone. Altri mitemi (ad esempio,

1. *Vexatissima quaestio* tassonomica ed ermeneutica, sulla quale si vedano R. Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996; S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma-Bari 2000; N. Bonifazi, *Per una teoria del fantastico*, in Id., *Teoria del fantastico (e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati)*, Longo, Ravenna 1982, pp. 7-76.

2. M. Burkhardt, *Figures de Prométhée dans la "Fantasy"*, in *Créatures et créateurs de Prométhée*, C. Armand - P. Degott - J-Ph. Heberlé (Eds.), Presses Universitaires de Nancy, Nancy 2010, pp. 183-200.

3. Utile introduzione all'adozione di mitemi prometeici entro la *science fiction* è T. Jandroch, *La Science-fiction : Une vision anthropologique de l'aventure prométhéenne*, in *Créatures et créateurs de Prométhée*, C. Armand - P. Degott - J-Ph. Heberlé (Eds.), Presses Universitaires de Nancy, Nancy 2010, pp. 217-28.

4. Il maggior pregio del film (forse, l'unico) consiste proprio nella scelta del titolo, perfettamente calzante ai migliori spunti della trama. Il motivo centrale è la ricerca delle entità extraterrestri che avrebbero dato origine all'umanità. L'intraccio ingloba poi una creazione vera e propria (per altro, eziologica rispetto ad *Alien*), diversi cenni al catastrofico atto di superbia insito nel tentativo di controllare forze più grandi di sé e persino una (legittima) sfida a maligne "divinità" spaziali. Il film realizza però malamente gli obiettivi prefissati, finendo per divenire (pur nelle sue due ore circa di svolgimento) una pleonastica glossa all'originale. Pare, tuttavia, che sia in programmazione anche un *sequel*, che dovrebbe intitolarsi *Prometheus 2: Paradise*, con data d'uscita prevista per la fine di novembre del 2015 [<http://www.prometheus2-movie.com> (ultima consultazione: 15 / 3 / 2014)]. Incrociamo le dita.

5. C. Levi-Strauss, *Lo studio strutturale del mito* (1955), in *Antropologia strutturale* (1964), trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 231-61. Il termine non si distacca molto dall'espressione "mitologema" coniata da Kerényi (in *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. di A. Brelich, Bollati Boringhieri, Torino 1983). Trasposti su un piano narrativo e adottati stabilmente, i "mitemi" si configureranno poi come *tópoi* a tutti gli effetti.

6. Mitema tardivamente attestato dalle fonti, ma indubitabile. PAUS. X, 4, 4; OVID. *Met.* I, 82, ss. Menandro (fr. 535 K) rimprovera a Prometeo la creazione della donna. Un altro filone (AESOP. *Fab.* 210 e 323; AELIAN. *De anim. nat.* I, 53; ACHILL. *TAT.* II, 21) descrive Prometeo come il creatore degli animali.

7. HESIOD. *Theog.* 535 ss.

8. HESIOD. *Theog.* 565-9; HESIOD. *Erg.* 48 ss.; AESCH. *Prom. passim*.

9. HESIOD. *Theog.* 521-6; AESCH. *Prom. passim*; APOLLON. *Bibl.* I, 7; IGIN. *Fab.* 144.

quelli inerenti all'innovazione tecnologica) andranno sommandosi progressivamente a questo triplice nucleo di partenza. In definitiva, questo è soprattutto uno studio molto parziale sulla fissazione dell'universo immaginifico teratologico dell'horror: sono miti che, incrociandosi con altri miti, creano nuovi miti, che evolvono in altri miti. È una *forêt de symboles* in cui è lecito perdersi.

È però evidente che neppure questi tre elementi tipici "nucleari" possano conservarsi perfettamente immutati all'interno di un *plot* dell'horror, perché non realizzano di per sé la finalità fobica che il genere richiede. In estrema sintesi¹⁰, la configurazione fondamentale del genere horror prevede una violenta frizione tra due piani¹¹: uno "dell'ordinario" (l'*heimlich* freudiano¹² o, se vogliamo, il *kosmos*), perfettamente ligio non solo al "paradigma di realtà" invalso tra produttore e fruitore della *fiction* orrorifica, ma anche ad un concetto di "normalità" in chiave più morale, tale da consentire un'identificazione del fruitore con la propria realtà e da risultare così accettabile e rassicurante; l'altro "dello straordinario" (l'*unheimlich* o il *chaos*¹³), che si innesta sul piano "realistico" come un virus, finalizzato a contraddire tanto il paradigma di realtà quanto la nozione di normalità, mostrandone così la vacuità e, in definitiva, generando la paura. Lo strumento della collisione tra *heimlich* e *unheimlich*, il fattore perturbante del *kosmos*, è il "mostro". Pertanto, un'indagine sul mito di Prometeo come archetipo dell'horror significa esattamente interrogarsi sul modo in cui un'entità combinata dei tre miti prometeici fondamentali possa (con le debite manipolazioni, reinterpretazioni ed aggiunte) fungere validamente da agente del *chaos*.

La tavolozza multicolore del Prometeo "classico"

Al cuore del mito di Prometeo c'è una prodigiosa ambivalenza¹⁴, tutt'altro che deleteria nel decretarne il successo. Logico, perciò, che il primo a cantare di lui sia stato il massimo aedo della dualità del reale, Esiodo. Ed il Prometeo esiodico è certamente una figura chiaroscurale: benché le si riconoscano grandi qualità¹⁵, essa ha il profilo del *trickster*¹⁶, che, forte di una *metis* declinata in «arte dell'inganno» (δολίη τέχνη), si abbandona ad un prolungato duello¹⁷ di scaltrezza con Zeus, l'«onnisciente» (ἄφθιτα μῆδεα εἰδώς), «in un gioco di offerte reciproche e regali truccati, di doni-trappola, che possono essere accettati o rifiutati»¹⁸. L'atto di *hybris* sortisce severe punizioni¹⁹ che

11. King (in *Danse Macabre* [1981], trad. it. di E. Nesi, Sperling & Kupfer, Milano 2006, pp. 90, 266, 285, 320) definisce questa polarità rispolverando e riadattando la dicotomia nietzscheana *apollineo* – *dionisiaco*. Ma si tratta, in definitiva, di una questione puramente tassonomica.

12. Si veda, naturalmente, S. Freud, *Il perturbante* (1919), trad. it. in Id., *Opere*, C.L. Musatti (ed.), vol. 9 (1917-1923), UTET, Torino 1980, pp. 77-118.

13. Si noti anche come la dialettica tra *chaos* e *kosmos* sia carattere portante di qualsiasi narrazione mitica.

14. Tanto che Séchan (in *Le mythe de Prométhée*, Presses Universitaires de France, Paris 1951, p. 4) appoggiò la tesi del Wilamowitz secondo la quale all'origine vi erano due Prometei differenti: uno ionico-attico, venerato come divinità del fuoco, della ceramica e della metallurgia, e uno beota-locrese, il ribelle punito da Zeus in un contesto ancora affine alla Titanomachia. La loro fusione, sancita (e, chissà, realizzata?) da Esiodo, avrebbe lasciato come cicatrice chirurgica la contraddizione di un "preveggenze" che si inerpica in una ribellione destinata al fallimento, facendosi benefattore mediante un furto e gettando eterna sventura (Pandora) sugli uomini nell'istante in cui li munifica. Occorre però constatare che alcune delle apparenti contraddizioni del nucleo mitico su Prometeo sono probabilmente dovute all'assenza di un novero di testimonianze sufficientemente ampio da inquadrare l'evoluzione del tema nel suo *continuum*. Ad esempio, tra le prime due importanti attestazioni, Esiodo ed Eschilo, intercorrono circa due secoli, portatori per altro di radicali mutamenti socio-culturali (C. Dougherty, *Prometheus*, Routledge, New York 2006, pp. 65 ss.). Alla letteratura successiva si sono perciò trasmesse due interpretazioni molto diverse del medesimo personaggio (ottenute anche privilegiando e tacendo rilevanti sequenze mitiche) ma non le gradazioni intermedie che hanno portato dall'una all'altra.

15. HESIOD. *Theog.* 614: Ἰαπειτιονίδης ἀκάκηρα Προμηθεύς («Il figlio di Giapeto, Prometeo benefico»). HESIOD. *Erg.* 50: τὸ μὲν αὐτὶς ἐὼς πᾶς Ἰαπετοῖο («il valente figlio di Giapeto»). I corsivi sono naturalmente miei.

16. Su questa tipologia di «ingannatore» mitico, che abbonda anche nella mitologia nordamericana e in quella scandinava (in particolare, nel dio Loki), cfr. C. Dougherty, *Prometheus*, cit., pp. 33-35 e T. Ziolkowski, *The Sin of Knowledge. Ancient Themes and Modern Variations*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) - Oxford 2000, pp. 25 ss. È interessante notare come ai personaggi d'intelletto fine, capaci di superare tutti gli altri in astuzia (Hesiod. *Theog.* 559: Ἰαπειτιονίδη, πάντων πέρι μῆδεα εἰδώς, «Figlio di Giapeto, a tutti superiore nei pensieri»), guardati con sospetto dalla letteratura greca arcaica, incontro nell'Atene del V secolo una progressiva rivalutazione positiva e, mediante evidente processo di rispecchiamento degli Ateniesi d'epoca periclea, acquisiscano il portato di eroi culturali. È il caso di Prometeo, ma anche di Odisseo (S. Montiglio, *From villain to hero. Odysseus in ancient thought*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2011). Tra i riferimenti ampiamente positivi al Titano, in quanto «portatore del fuoco» ed emblema della sapienza, SOPH. *Oed. Col.* vv. 55-6; EUR. *Ph.* vv. 1121-2; EUR. *Ion.* vv. 452-5.

17. Forse in nessun punto Esiodo dipinge plasticamente questo scontro d'ingegni sublimi come nella concisa perfezione di questi versi: ὦς φράτο κερτομέων Ζεὺς ἄφθιτα μῆδεα εἰδώς; / τὸν δ' αὐτε προσέειπε Προμηθεύς ἀγκυλομήτης, / ἦκ' ἐπιμειδήσας, δολίης δ' οὐ λήθετο τέχνης [...] φῆ ῥα δολοφρονέων: Ζεὺς δ' ἄφθιτα μῆδεα εἰδώς / γυνὸν ῥ' οὐδ' ἠγνοίησε δόλον: κακὰ δ' ὄσσετο θυμῷ / θνητοῖς ἀνθρώποισι, τὰ καὶ τελέεσθαι ἐμελλεν (*Theog.* 543-5; 550-2): «Così disse beffardo Zeus, che conosce pensieri immortali; / ma a sua volta gli rispose Prometeo dai ritorti consigli, / lievemente sorridente, e non dimenticava l'arte dell'inganno [...]. Così disse, meditando l'inganno; ma Zeus che conosce pensieri immortali / conobbe l'inganno, non gli sfuggì; e mali preannunziava nell'animo / per gli uomini mortali, e si accingeva a compierli».

18. J.-P. Vernant, *Il mito di Prometeo in Esiodo* (1977), in Id., *Mito e società nell'antica Grecia*, trad. it. di P. Pasquino, Einaudi, Torino 2007, pp. 173-91: 175.

19. Un punto sul quale è forse necessario insistere è questo: la privazione del fuoco che Zeus infligge agli uomini è la prima punizione ordita contro Prometeo, che il padre degli dèi appella come *anax* (*Theog.* 543). In quanto «signore» dei mortali, si identifica con essi e, in caso di suo fallo, loro pagano per lui: è la medesima dinamica per la quale all'inizio dell'*Iliade* Apollo sparge una pestilenza sui Greci per punire la superbia di Agamennone. Secondariamente, come ben spiegato da Vernant (*Il mito di Prometeo*, cit., pp. 175-183), rientra nella logica del contrappasso lungo l'asse del *καλύπτειν/κρύπτειν* che regge la controvversia tra Prometeo e Zeus: Prometeo «nasconde» a Zeus la parte che gli spetta nel sacrificio e Zeus «nasconde» agli uomini il fuoco. Infine, nella grammatica del linguaggio mitico, il fatto che Zeus tolga all'umanità il prodotto del fulmine divino implica anche che egli non la riconosca come propria creatura né si assuma l'onere di provvedere alla sua sopravvivenza. Entrambe le inconbenze ricadranno unicamente su Prometeo.

10. Per evitare digressioni eccessive, rimando ad altra occasione l'analisi approfondita dei meccanismi basilari dell'horror (per i quali non esiste ad oggi uno studio davvero esaustivo), limitandomi qui a trattare l'argomento per sommi capi e solo nelle questioni che interessano la metodologia del presente contributo.

cementano il cardine della *lex aeterna* vigente²⁰ e, non ultimo, sanciscono eziologicamente la posizione dell'umanità nell'universo, fissando un duplice distacco: tra la sfera del divino e il piano degli uomini, e tra il piano degli uomini e la condizione degli animali²¹. Benché molto più problematizzate, permangono riserve anche nella versione prometeica di Eschilo. Anzi, per esigenze drammatiche, ma anche in seguito ad un preciso programma culturale che in larga parte disgraziatamente ci sfugge²², il tragediografo accentua entrambi i lati della personalità di Prometeo. Sottolinea, per un verso, la deliberata volontà di ribellione del Titano all'iniqua egemonia del re degli dèi²³, concretizzatasi in una sovversione del nuovo ordine del cosmo²⁴; per un altro, come il principio del suo peccato sia stato l'amore per l'umanità²⁵. Nel *Prometeo liberato* si affinano le ragioni che la *Teogonia* lasciava quasi in filigrana: all'alba della novella sovranità di Zeus²⁶, la necessità è costruire un ordine gerarchico del *kosmos*, cui neppure una divinità antica come Prometeo può contravvenire. La punizione cui deve sottoporsi riallinea la contabilità dell'universo (ma, se avessimo le due tragedie mancanti, verificheremmo quasi certamente che il sacrificio di Prometeo doveva aver migliorato la posizione che il progetto divino originario aveva scelto per l'uomo). Ma la svolta del *Prometeo incatenato* non si limita a questo. Nel grande monologo del Titano incatenato (vv. 436-506), Eschilo rifinisce e fissa per l'eternità un inserto mitemico di capitale importanza: Prometeo è l'artefice del progresso umano e della stessa civiltà, tanto che, al termine dell'esposizione dei molti doni fatti ai mortali²⁷, potrà a buon diritto vantarsi che «tutte le arti ai mortali provengono da Prometeo» (Πᾶσα τέχνη βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως). Da Eschilo in poi, Prometeo è simbolo e iniziatore del progresso umano, come per altro attestato in negativo anche dalla critica cinica²⁸.

L'alto portato concettuale del mito prometeico trova naturalmente la sua più profonda ed elegante ermeneutica nella lettura filosofica che ne dà Platone nel *Protagora* (320c – 323a). Il fulcro è sempre la genesi del progresso umano, che nella versione platonica procede non più per contrasto di poteri ma per apposizione di saperi. Il primo passo spetta però agli dèi, i quali plasmano gli esseri mortali con terra e fuoco. Incaricano poi Prometeo ed Epimeteo di distribuire ad ogni specie le capacità adatte. Se ne incarica Epimeteo, ma combina un pasticcio: alla fine della distribuzione, lascia l'uomo sguarnito ed indifeso. Tocca così al fratello saggio, Prometeo, rimediare, donando all'uomo «il sapere tecnico insieme al fuoco» (τὴν ἔντεχνον σοφίαν σὺν πυρὶ) dopo averlo sottratto ad Atena e ad Efesto. Provvisto di una scintilla divina, l'uomo avvia insieme al progresso materiale anche quello spiri-

tuale. Ma non può ancora aspirare alla felicità, perché, digiuno della πολιτική τέχνη, finisce per utilizzare le nuove

20. La «mente» di Zeus (se vogliamo, il piano divino che si dispiega sul mondo) non può essere «né ingannata né elusa» (HESIOD. *Theog.* 613: ὡς οὐκ ἔστι Διὸς κλέψαι νόον οὐδὲ παρελθεῖν). È evidentemente il punto fermo di qualsiasi religione.

21. Secondo un'acutissima osservazione di Vernant (*Prometeo e la funzione tecnica*, in Id., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, trad. it. di M. Romano e B. Bravo, Einaudi, Torino 2001, pp. 273-284) è il «lavoro» l'elemento che nasce con la trasgressione prometeica e che segna la separazione tra gli dèi e gli uomini (in quanto «fatica»), ma anche la superiorità degli uomini sulle altre bestie (in quanto «possibilità di un progresso materiale e spirituale»). Non a caso, è *Elpis* («Speranza») l'unica consolazione lasciata agli uomini nell'orcio scoperto da Pandora: «Per chi è immortale, come gli dèi, non c'è alcun bisogno di *Elpis*. Non c'è bisogno di *Elpis* nemmeno per chi, come le bestie, non sa di essere mortale. [...] La Speranza, previsione, ma previsione cieca [...], illusione salutare, bene e male ad un tempo, la Speranza sola gli permette di vivere quest'esistenza ambigua, sdoppiata» (J.-P. Vernant, *Il mito di Prometeo*, cit., p. 191).

22. Sull'interpretazione eschilea di Prometeo e sulla sua influenza successiva grava però la perdita quasi totale delle altre due tragedie (il *Prometeo liberato* e il *Prometeo portatore del fuoco*) che chiudevano la trilogia all'insegna di una ricomposizione della controversia tra Prometeo e Zeus (cfr. R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Genève 20013, pp. 58 ss).

23. vv. 265-6: ἐγὼ δὲ ταῦθ' ἄπαντ' ἠπιστάμην. / ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι («Tutte queste cose io le conosco. / Apposta, apposta ho peccato; non lo rinnegherò»).

24. In più punti (vv. 37-8, 82-3) Kratos («Potere») enuncia l'unica vera accusa di cui Prometeo deve rispondere: aver defraudato gli dèi del loro privilegio (γέρας), facendone dono all'uomo (anche vv. 945-6). Prometeo non rifugge l'accusa, ma piuttosto la volge ad atto di giustizia in quanto (vv. 228-36) la distribuzione dei privilegi (γέρα) voluta da Zeus escludeva l'umanità, condannandola all'estinzione (Eschilo glissa invece abbondantemente sul duello di inganni tra il Titano e Zeus).

25. vv. 28-30: τοιαῦτ' ἐπήρω τοῦ φιλανθρώπου τρόπου. / θεὸς θεῶν γὰρ οὐχ ὑποπτήσων χόλον / βροτοῖσι τιμὰς ὄπασας πέρα δίκης («Tali pene ha generato la tua disposizione d'animo favorevole all'uomo. / O dio che non ti sottometti all'ira degli dèi / hai concesso ai mortali onori oltre il giusto»). Si veda anche v. 123: διὰ τὴν λίαν φιλότητα βροτῶν («Per troppo amore verso i mortali»).

26. Moltissimi i versi in cui è rimarcata la neoformazione della signoria di Zeus sul mondo. Ad esempio, v. 35: ἅπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῆ («Ogni potenza che sia nuova è dura»); v. 96: ὁ νέος ταγὸς μακάρων («[Zeus], il nuovo signore dei beati»); vv. 149-50: νεομοῖς δὲ δὴ νόμοις / Ζεὺς ἀθέτως κρατύνει («Con nuove leggi / Zeus domina fuori da ogni norma»). L'avverbio ἀθέτως rimarca l'antinomia fondamentale della tragedia: il conflitto tra *Themis* (l'ordinamento antico e, con tocco di suprema maestria eschilea, madre di Prometeo al v. 18) e *Dike* (il nuovo ordine introdotto da Zeus); vv. 309-10: γίγνωσκε σαυτὸν καὶ μεθάρμοσαι τρόπους / νέους: νέος γὰρ καὶ τύραννος ἐν θεοῖς («Conosci te stesso e adattati a usanze / nuove: nuovo infatti è anche il signore degli dèi»). Cfr. anche vv. 955 ss. L'insistenza sull'utilizzo dell'aggettivo νέος (nel mondo antico, non di rado passibile d'interpretazione negativa) rimanda ad un altro famoso passo del teatro di Eschilo, ovvero *Eum.* 778 (= 808), nel quale altre divinità antiche, le Erinni, inveiscono contro i «nuovi dèi» (Apollo ed Atena), colpevoli di defraudarle delle loro prerogative di giustiziare dei delitti tra consanguinei. Come aveva già intuito Dodds (*I greci e l'irrazionale* [1951], trad. it. di V. Vacca De Bosis, BUR, Milano 2009, p. 83), la religiosità di Eschilo sembra situarsi in limine, al tramonto dei culti più arcaici, più «demoniaci» (le Erinni, Prometeo, ecc.) e alle soglie di un nuovo senso religioso (Zeus, Apollo, Atena, ecc.) che fluisce entro un nuovo e più razionale ordinamento dell'essere.

27. Ai mortali, indifesi e muti come infanti (ὡς σπας νηπίους), primitivi e cavernicoli, Prometeo diede «intelligenza e conoscenza» (ἐννοῦς ... καὶ φρονῶν) infondendo i saperi principali: l'astronomia, la matematica, le lettere, l'agricoltura, la navigazione, la medicina, la mantica, la metallurgia.

28. In particolare, DIO CHRYSOST. *Or.* VI, 25 (Prometeo fu punito in quanto origine della mollezza del genere umano) e *Or.* VIII, 33 (Prometeo è un «sofista» che ha ingannato l'umanità). Il Cinismo (soprattutto tardo-antico) plaude allo stato di natura come condizione privilegiata per l'uomo, così che ogni forma di progresso tecnico o culturale risulta demonizzata in quanto inganno vizioso, e sorte migliore non può toccare al suo mitico iniziatore.

abilità per arrecare danno ai propri simili. Deve allora intervenire Zeus in persona, che manda Hermes a dispensare a tutti gli uomini «rispetto e giustizia» (αἰδώς τε καὶ δίκη) perché siano fondamenti del vivere civile. Il mito platonico-protagoreo è «un formidabile attacco portato al modello tecnologico, diffuso nell'Atene del v secolo» e «spiega infatti che la capacità tecnica non è sufficiente a garantire l'instaurarsi di una dimensione propriamente sociale»²⁹ e con essa la piena realizzazione umana. Quasi a voler contraddire il *Prometeo incatenato* eschileo, Platone sottolinea come la tecnocrazia sia persino pericolosa se non guidata da un'«arte politica» composta da αἰδώς e δίκη: con terminologia moderna, da un'«etica». E il paradigma etico discende direttamente da un ordine trascendente, *lex humana* da *lex aeterna*, ed è di per sé ignoto allo «scienziato»³⁰. Anzi, a ben vedere, nella dualità Prometeo-Epimeteo già si esplicano (benché in chiave simbolica) i due lati del progresso tecnologico: quello positivo, «lungimirante» (προ - μῆτις), proprio di un sapere che guarda al di là della contingenza, capace di rivoluzionare la realtà e anticipare il futuro, e quello negativo, quando la ricerca, priva di un solido ancoraggio etico-sociale (la πολιτική τέχνη), si «accorge troppo tardi» (ἐπι - μῆτις) di aver condotto al disastro.

Ecco dunque l'ambivalenza al cuore del mito di Prometeo, che è al tempo stesso benigno *artifex* che crea l'umanità³¹, lungimirante benefattore che la munifica con il dono del progresso e astuto ingannatore che sortisce catastrofi che si ritorcono su tutti gli uomini e prima ancora su di lui.

Quando non lo rifiuta, il Cristianesimo leviga il patrimonio antico con la sapienza biblica, facendolo talvolta rilucere, quasi sempre appiattendolo. Nel silenzio medievale³², il mito prometeico si carica di una duplice ermeneutica, allegorica ed evemeristica, entrambe attestate nella *Genealogia deorum gentium* (IV, XLIV, 1-19) di Giovanni Boccaccio ormai allo scoccare dell'ultimo quarto del XIV secolo. Prometeo, in quanto «creatore», è prefigurazione del Dio cristiano³³, ma anche trasfigurazione idealizzata dell'«esimio dottore di sapienza [...], dall'erudizione [...] capace di liberare i segreti della natura, [...] legato a una rupe, trattenuto dal proprio desiderio (di sapere)»³⁴. Dal Prometeo eschileo, liberato da una carica eversiva che il Cristianesimo d'Occidente (peraltro, digiuno della conoscenza del greco) non ha ragioni per valorizzare, si deduce facilmente l'immagine dello scienziato, del ricercatore di conoscenze da trasmettere al genere umano. Le interpretazioni prometeiche dei secoli XV-XVI³⁵ si muoveranno essenzialmente su queste direttrici, valorizzando il Prometeo «creatore» (affine al «poeta») e il campione dell'ingegno e della conoscenza.

Ma Prometeo non è solo l'emblema della grandezza dell'uomo: è anche ribelle a Dio e perciò punito. È un doppio mitema basilare: si conserverà sotto la cenere, in attesa di un combustibile cui attecchire e di un comburente che lo alimenti. L'occasione arriverà nel XVIII secolo, quando l'immagine prometeica si incrocerà, in virtù della forte assonanza di questi caratteri, con più recenti formazioni mitologiche incentrate sul tema biblico della *forbidden knowledge*, a partire dal sogno alchemico-diabolico di Faust.

Il Titano, l'Alchimista e il Diavolo

La novellistica quasi sempre diffamatoria degli *opuscula* quattro-cinquecenteschi fabbrica miti: dozzinali, privi di spessore simbolico e sensazionalistici, certamente, tuttavia sfruttabili da ingegni più sottili. Tra la metà del Quattrocento e quella del Cinquecento fa risuonare in tutta Europa le nefandezze di Vlad III Dracula, molto prima che Bram Stoker ne riesumi la sagoma per uno scopo tutto sommato simile. A partire dall'anonima *Historia von D. Johann Fausten* (1587) alcuni *pamphlet* tedeschi³⁶ confezionano un altro orco per terrorizzare i piccoli e ammonire i grandi: si chiama Johannes (o forse Georg) Faust, di professione è accademico con il pallino dell'occultismo e il nocciolo della storia è che per ottenere fama e potenza ha venduto l'anima al diavolo. Nel mito di Faust il XVI secolo sembra voler seppellire la lunga stagione della scienza rinascimentale e soprattutto la sua

29. F. Ferrari (ed.), *I miti di Platone*, BUR, Milano 2006, p. 141.

30. D. Susanetti, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma 2005, p. 47: «La rielaborazione platonica del mito riconduce nuovamente la salvezza dell'uomo a Zeus, alla somma divinità che sopperisce alla manifesta insufficienza delle *téchnai* prometeiche con la dimensione delle virtù morali».

31. OVID. *Met.* I, 76-88: «Sanctius his animal mentisque capacius altae / deerat adhuc et quod dominari in cetera posset: / natus homo est, sive hunc divino semine fecit / ille opifex rerum, mundi melioris origo, / sive recens tellus seductaque nuper ab alto / aethere cognati retinebat semina caeli. / quam satus Iapeto, mixtam pluvialibus undis, / finxit in effigiem moderantum cuncta deorum, / pro-naque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus: / sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, tellus / induit ignotas hominum conversa figuras».R.

32. R. Trousson, *Le thème*, cit., p. 99: «Après Fulgence, à la fin du Ve siècle, Prométhée disparaît à peu près complètement».

33. TERT. *Apol.* XVIII, 2: «[Deus unicus], qui universa condiderit, qui hominem de humo struxerit (hic enim est verus Prometheus), qui saeculum certis temporum dispositionibus et exitibus ordinavit [...]».

34. Cit. e trad. in G. Giorello, *Prometeo, Ulisse, Gilgameš. Figure del mito*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004, p. 5.

35. R. Trousson, *Le thème*, cit., pp. 143-194. Il giudizio morale negativo cadrà piuttosto, e fino a diventare pressoché proverbiale, su Pandora: troppo, troppo facile la comparazione-prefigurazione con la Eva biblica. Che ci si appellì alla cultura ebraica o a quella pagana, pare cosa buona e giusta che all'origine dei mali dell'umanità vi sia la prima donna.

36. Al riguardo, sempre molto valido V. Errani, *Il mito di Faust. Dal personaggio storico alla tragedia di Goethe*, I, Zanichelli, Bologna 1924. Si veda anche T. Ziolkowski, *The Sin*, cit., pp. 43 ss.

componente magico-alchemica, congedandosi da essa. Questo moderno *exemplum* anti-umanistico si diffuse per l'Europa e, nell'edizione inglese (*The Historie of the damnable life, and deserte death of Doctor John Faustus*, 1592), fornì la materia prima per il capolavoro del tragediografo Christopher Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, messa in scena postuma nel 1594. Nelle mani di Marlowe, la *curiositas* umanistica si fonde con la sete di potere ed il ricorso alla *diablerie* medievale, raffinandosi in un'inesorabile discesa nel peccato ed incorrendo *ipso facto* nella condanna morale ed esistenziale. Ma, benché meschinamente direzionata, la ricerca di una conoscenza che innalzi l'uomo oltre se stesso emerge sfolgorante già dall'iniziale monologo (I, I, vv. 29-99) in cui il dotto accademico passa in rassegna e rifiuta filosofia, medicina, giurisprudenza e teologia, abbracciando invece la promessa di potere illimitato delle «*Metaphisicks of Magitians*» e dei «*Negromantick bookes*». Dietro alla presentazione corale (vv. 15-25), si scorge distintamente il profilo della parabola del Titano incatenato al Caucaso: *prometheia* (mal spesa) – *hybris* – caduta/punizione:

So much he profits in Divinitie,
the fruitfull plot of Scholerisme grac'd,
that shortly he was grac'd with Doctors name,
excelling all, whose sweete delight's disputes
in th' heavenly matters of Theology,
till, swolne with cunning of a selfe conceit,
his waxen wings did mount above his reach,
and melting, heavens conspir'd his over-throw:
for falling to a devilish exercise,
and glutted now with learnings golden gifts,
he surfeits upon cursed Necromancie³⁷.

La chiusa moraleggiante, anch'essa corale (vv. 2005-8), è una delle prime formulazioni di quella che King³⁸ ha icasticamente definito «una delle asce più famose del genere dell'orrore: Ci Sono Cose Che Al Genere Umano Non È Stato Dato Conoscere»:

Faustus is gone; regard his hellish fall,
whose fiendfull fortune may exhort the wise
onely to wonder at unlawfull things,
whose deepnesse doth intice such forward wits,
to practise more then heavenly power permits³⁹.

Esplicita o tra le righe, la rivedremo dispiegarsi, moltiplicarsi e declinarsi all'infinito.

Non stupisce l'assunzione di tratti prometeici da parte di un alchimista, laddove è l'alchimia rinascimentale stessa a mostrarsi legittima prosecutrice dell'opera di creazione-rinnovamento-conoscenza del Titano, con il medesimo di-

spregio delle limitazioni naturali. «L'alchimista rifà a ritroso il procedimento della natura e reintegra le forze segrete del mondo, risalendo alle origini prime e al nucleo stesso della vita, non soltanto col pensiero, ma con l'azione produttiva [...]. Nella natura c'è decadimento, dispersione, entropia; l'alchimia è recupero, ricostruzione, *reintegratio hominis et naturae*»⁴⁰. Nell'esecuzione dell'*opus magnum*, parallelamente alla fondamentale ricerca della pietra filosofale, gli alchimisti perseguono la fabbricazione dell'*homunculus*, la creazione artificiale dell'uomo ottenuta al di fuori del concepimento tradizionale. Nel *De natura rerum* (1537) Paracelso arriva a descrivere il procedimento per ottenerlo: facendo purificare del seme umano in un alambicco, nutrendolo quotidianamente di *arcanum sanguinis*⁴¹ e mantenendo calore costante, ne sarebbe nato *in vitro* un bimbo completo di ogni organo, ma più piccolo.

Dall'attenta lettura degli scritti di Paracelso⁴², così come dal *Tristram Shandy* di Sterne e dai δαίμονες narrati da Plutarco, non meno che dagli spettacoli di marionette che restituirono alla Germania il Faust rivisto da Marlowe, prese le mosse il giovane Johann Wolfgang von Goethe⁴³. Ma se l'insofferenza prometeica verso le parziali scienze vigenti⁴⁴ ricalca fin dall'*Urfaust* (1773-5) il modello eli-

37. C. Marlowe, *Doctor Faustus*, in F. Bowers (ed.), *The Complete Works of C. Marlowe*, II, Cambridge University Press, Cambridge 1973, trad. it. N. D'Agostino, Mondadori, Milano 1983: «Si mostrò così bravo negli studi teologici, / scendendo come una grazia sulle terre accademiche, / che presto ebbe per grazia il titolo di dottore / e fu il più bravo di tutti a disputare divinamente / sui temi celesti della teologia. / Ma alla fine, gonfiato di bravura e arroganza, / troppo in alto lo spingono le sue ali di cera / e il cielo le scioglie, decreta la sua caduta. / Perché si è dato a pratiche diaboliche / e sazio dei doni solari della sapienza / si getta affamato sulla negromanzia».

38. S. King, *Danse Macabre*, cit., p. 62.

39. «Faust se n'è andato. Meditate la sua caduta. / La sua tragedia possa esortare i saggi / a una sacra paura delle cose illegali, / le cose profonde che attirano gli spiriti ardit / a esperire ciò che il cielo ha proibito».

40. G. Faggini, *Gli occultisti dell'età rinascimentale*, in M.F. Sciacca (ed.), *Grande Antologia Filosofica*, XI, Marzorati, Milano, pp. 339-512: 409.

41. Un'«occulta virtù incorporata insita nel sangue» (Ibi, p. 433n).

42. Ibi, p. 432n.

43. E. Trunz (ed.), J. W. Goethe, *Faust. Eine Tragödie. Urfaust*, in *Goethes Werke*, Wegner Verlag, Hamburg 1949, trad. it. A. Casalegno, *Faust e Urfaust*, 2 voll., Garzanti, Milano 1989.

44. *Urfaust*, vv. 1-32 (*Faust*, vv. 354-85): *Hab nun, ach, die Philosophie, / Medizin und Juristerei / und leider auch die Theologie / durchaus studiert mit heißer Mühe. / Da steh ich nun, ich armer Thor, / und bin so klug als wie zuvor: / Heiße Doktor und Professor gar / und ziehe schon an die zehen Jahr' / herauf, herab und quer und krumm / meine Schüler an der Nas' herum / und seh, daß wir nichts wissen können, / das will mir schier das Herz verbrennen. / Zwar bin ich gescheuter als alle die Laffen / Doktors, Professors, Schreiber und Pfaffen, / mich plagen keine Skrupel noch Zweifel, / fürcht mich weder vor Höll noch Teufel. / Dafür ist mir auch all Freud entrissen, / Bild mir nicht ein, was rechts zu wissen, / Bild mir nicht ein, ich könnt was lehren, / die Menschen zu bessern und zu bekehren; / auch hab ich weder Gut noch Geld, / noch Ehr und Herrlichkeit der Welt. / Es möcht kein Hund so länger leben! / Drum hab ich mich der Magie ergeben, / ob mir durch Geistes Kraft und Mund / nicht manch Geheimnis werde kund. / Daß ich nicht mehr mit saurem Schweiß / Rede von dem, was ich nicht weiß. Daß ich erkenne, was die Welt / im innersten zusammenhält, / schau*

sabettiano, è con l'atto secondo (vv. 6019 ss.) del *Faust. Zweiter Teil* (1832) che Goethe rafforza il retaggio prometeico di Faust addebitandogli (per interposto Wagner) la creazione in provetta di un *homunculus*⁴⁵. Avviene tutto nell'ombra di un *laboratorium* «all'uso del Medioevo, con ingombranti, goffi apparecchi per esperimenti fantastici»⁴⁶, per nulla dissimile dal recondito *workshop* in cui Frankenstein conduce i propri esperimenti⁴⁷. Si direbbe che Faust-Wagner rappresenti agli occhi di Goethe l'*alter ego* negativo e fallimentare del Prometeo trionfante che il poeta tedesco nell'ode *Prometheus* (1774-89) aveva magnificato come *alter creator* ribelle e insofferente alla divina indifferenza: questi *Übermensch* trionfante sul vuoto in forza della propria autodeterminazione creatrice⁴⁸, quello sconfitto tanto dalle proprie umanissime debolezze quanto dalla smisurata superbia. In quanto miti del progresso, Prometeo e Faust sono immagini speculari, intercambiabili e adottabili a seconda del momento storico e sociale di una civiltà:

Societies that envision themselves as Promethean [...] are those that see themselves as engaged in a heroic struggle against social and political oppression [...]. Already well acquainted with the knowledge of good and evil, they are concerned at their relative stage of historical development with the translation of the knowledge acquired through that dear purchase into a better society. Societies attracted by Faust, in contrast, are societies with a guilty conscience: political security and social prosperity have become so prevalent – Prometheus has achieved his goals so effectively – that life now looks dull and human beings complacent. So the individual makes a pact with the devil: for a sport victory, for a literary success, for sexual conquest. [...] When knowledge has been achieved, whether the four faculties of the early modern world or the sophisticated sciences of the twentieth century, the modern Faust succumbs to the moral temptations of lust, of wealth, of power⁴⁹.

Il campione del progresso umano che un'età di crisi della coscienza europea come il tardo XVI secolo e l'inizio del XVII secolo meglio conosce non è più il Prometeo "classico", il generoso ancorché nefasto filantropo, bensì il trasgressore faustiano, l'incauto responsabile dello scatenamento di forze proibite. Il tardo Settecento proromantico avrebbe invece adottato il volto più splendente del Titano di Eschilo, elevandolo a «paradigma di una rivolta tutta umana contro il volere del cielo, del rifiuto di un dio inteso come figura negativa, opprimente e tirannica, in nome di un mondo umano autonomo, libero di determinarsi ed orgoglioso della propria indipendenza, anche a costo della sofferenza e dello scacco della sconfitta»⁵⁰. A onor del vero, il Prometeo ribelle, dimenticato dalla tradizione umanistica, era già riapparso come peculiare ingrediente del substrato utile alla costruzione

del personaggio di Satana⁵¹ nel *Paradise Lost* (1667) di John Milton. E che la sensibilità di Milton fosse già compiutamente romantica è comprovato dal fatto che essa abbia necessitato di esegeti romantici per essere compresa appieno. Occorse attendere William Blake (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1792) per affermare temerariamente che Milton si era artisticamente schierato «on the Devil's side». E, soprattutto, servì la *Preface* al *Prometheus Unbound* vergata dallo stesso Percy B. Shelley per rivelare l'araldica del Satana miltoniano, anno-

alle Wirkungskraft und Samen / und tu nicht mehr in Worten kramen. («Filosofia ho studiato, / medicina e diritto, / e, purtroppo, la teologia, / da capo a fondo, con gran fatica. / Adesso eccomi qui, povero illuso, / e sono intelligente quanto prima. / Mi chiamano dottore, professore, / e già saranno almeno dieci anni, / di su, di giù, per dritto e per traverso, / che meno per il naso gli studenti, / e nulla, vedo, ci è dato sapere; / il cuore per poco non mi scoppia. / La so più lunga, certo, di tutti i presuntuosi, / dottori, professori, preti e scribacchini; / né scrupoli né dubbi mi tormentano, / non temo né l'Inferno né il demonio. / In cambio sono privato di ogni gioia, / non m'immagino di conoscere il giusto, / non m'immagino di insegnare agli uomini / come correggersi, come migliorare; / non possiedo né terra, né denaro, / non ho gloria né onori in questo mondo. / Questa vita non la vorrebbe un cane! / Per questo mi sono dato alla magia, / se mai per forza e bocca dello spirito / qualche segreto mi si palesasse, / e non avessi più a sudare amaro / a parlare di quello che non so, / potessi conoscere nel fondo / che cosa tiene unito il mondo, / scoprire i semi delle forze attive, / non rimestare più tra le parole»).

45. Nella genialità artistica e intellettuale del poeta tedesco, l'*homunculus* non è più il corpuscolo descritto da Paracelso, ma una *res cogitans* alla disperata ricerca di un corpo, ideale contraltare di Faust, che aspira invece a farsi puro spirito infinito.

46. *Im Sinne des Mittelalters, weiläufige, unbehülftliche Apparate zu phantastischen Zwecken.*

47. *Frankenstein*, cap. IV: *In a solitary chamber, or rather cell, at the top of the house, and separated from all the other apartments by a gallery and staircase, I kept my workshop of filthy creation* («Attrezzai il laboratorio per l'immonda creazione in una camera solitaria, o piuttosto una cella, al piano superiore della casa, e separate da tutti gli altri appartamenti mediante un corridoio e una rampa di scale»). Varrebbe forse la pena riflettere su possibili rimandi intertestuali tra il *Frankenstein* e la versione definitiva del *Faust*.

48. Goethe, *Prometheus* (1789): *Ich dich ehren? Wofür? / Hast du die Schmerzen gelindert / je des Beladenen? / Hast du die Tränen gestillet / je des Geängsteten? / Hat nicht mich zum Manne geschmiedet / die allmächtige Zeit / und das ewige Schicksal, meine Herrn und deine? // Wähntest du etwa, / ich sollte das Leben hassen, / in Wüsten fliehen, / weil nicht alleBlüenträume reifen? // Hier sitz ich, forme Menschen / nach meinem Bilde, / ein Geschlecht, das mir gleich sei, / zu leiden, zu weinen, / zu genießen und zu freuen sich, / und dein nicht zu achten, / wie ich!* («Dovrei onorarti? Per cosa? / Hai mai lenito le mie sofferenze / quand'ero afflitto? / Hai mai calmato le mie lacrime / quand'ero angosciato? / Non mi fecero uomo / il tempo onnipotente / e l'eterno destino, / i miei e i tuoi padroni? // Credevi tu forse / che avrei odiato la vita, / che sarei fuggito nei deserti / perché non tutti i sogni / d'infanzia fiorirono? // Io sto qui e creo uomini / a mia immagine e somiglianza, / una stirpe simile a me, / fatta per soffrire e per piangere, / per godere e gioire / e non curarsi di te, / come me»).

49. T. Ziolkowski, *The Sin*, cit., p. 190.

50. D. Susanetti, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma 2005, p. 51.

51. M.B. Raizis, *From Caucasus to Pittsburgh: The Prometheus Theme in British and American Poetry*, Gnosis, Athens 1987, pp. 53 ss. Il rapporto tra il Satana di Milton e Prometeo, benché non esplicito nel *Paradise Lost*, è un collaudato indirizzo critico. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), BUR, Milano 2008, p. 58: «Fu il Milton a conferire alla figura di Satana tutto il fascino del ribelle indomito che già apparteneva alle figure del Prometeo eschileo e del Capaneo dantesco». Si vedano, tra gli altri, R. Trousson, *Le thème*, cit., pp. 208 ss. e M. B. Raizis, *From Caucasus*, cit., pp. 53 ss.

tando come «the only imaginary being, resembling in any degree Prometheus, is Satan; and Prometheus is [...] a more poetical character than Satan, because, in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandizement, which, in the hero of *Paradise Lost*, interfere with the interest». La conclusione di Shelley era che il suo *Prometeo liberato* avrebbe ripreso e compiuto il sogno di libertà metafisica iniziato dal Milton, avvalendosi di un eroe finalmente scevro da imperfezioni. Ma il Satana miltoniano non è soltanto il precedente letterario del liberatore di Shelley. Come dimostrato a suo tempo dal genio critico di Praz⁵², esso è progenitore ed archetipo del *villain* romanzesco (e, segnatamente, gotico⁵³), il quale finisce conseguentemente per acquisire di riflesso tratti prometeici (e, insieme, faustiani) più o meno accentuati a seconda degli autori che vi fanno ricorso. Uno smisurato orgoglio prevaricatore caratterizza il Manfred di *The Castle of Otranto* (1764) di Horace Walpole, a sua volta modello di una lunga scia di *villains* successivi, tra i quali spiccano il Montoni di *The Mysteries of Udolpho* (1794) e lo Schedoni di *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797), entrambi firmati dalla *Great Enchantress*, Ann Radcliffe. La superba tensione al cielo e lo sprofondamento all'inferno incorniciano la vicenda dell'omonimo califfo della favola nera orientale *Vathek* (1786) di William Beckford. Biblica intensità, tocchi danteschi⁵⁴ e prometeici contraddistinguono il supplizio finale⁵⁵ dello sciagurato Ambrosio di *The Monk* (1796) di Matthew Gregory Lewis (il romanzo, che, peraltro, immise nel Gotico inglese l'elemento del patto con il diavolo, desumendolo dall'immaginario tedesco). Tutti questi caratteri si ritrovano poi amplificati nell'omonimo protagonista dell'ultimo e più grande capolavoro del Gotico inglese, *Melmoth the Wanderer* (1820) di Charles Robert Maturin: Faust satanico, immortale, dannato, carnefice, vittima, portatore insano del male metafisico. Si può anche ricordare il filone tardogotico "rosacrociano", incentrato sulla fantomatica setta alchemica dei Rosacroce e sull'ottenimento dell'immortalità, nel quale primeggiò Edward Bulwer Lytton con il romanzo *Zanoni* (1842) ed il racconto *The Haunted and the Haunters; or, The House and the Brain* (1859), ma nel quale si cimentarono William Godwin con *St. Leon* (1799), suo genero Percy Bysshe Shelley con *St. Irvyne: the Rosicrucian* (1810) e sua figlia, Mary Wollstonecraft Shelley, con *The Mortal Immortal* (1833). La stessa Mary alla quale si deve l'invenzione del più manifestamente prometeico tra i *villain* gotici⁵⁶, in un'estate svizzera del 1816.

«It was on a dreary night of November...»: Prometeo come mostro

L'horror è una contro-letteratura: modula i propri temi in senso opposto e specularlo non solo a quelli del genere do-

52. M. Praz, *La carne, la morte*, cit., pp. 55-84.

53. Per una prima e puntuale disamina sui *villains* del Romanzo gotico, rimandiamo alle apposite sezioni dei seguenti testi: R. Agazzi, *I romantici dell'orrido. Uno studio sul romanzo gotico inglese*, Lalli, Poggibonsi (SI) 1984; M. Billi, *Il Gotico inglese: il romanzo del terrore. 1764-1820*, Il Mulino, Bologna 1986; R. Milani, *Il fascino della paura. L'invenzione del gotico dal rococò al trash*, Guerini & Associati, Milano 1998; D. Punter, *Storia della letteratura del terrore* (19962), trad. it. di O. Fatica - G. Granato, Editori Riuniti, Roma 2006; R. Runcini, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura, 1 (Il Gothic Romance)*, Liguori, Napoli 1984.

54. *Inf.* III, 64-69; 103-105; *Purg.* v, 115-129.

55. *The Monk*, vol. 3, cap. 5: *Headlong fell the Monk [...] the sharp point of a rock received him; and He rolled from precipice to precipice, till bruised and mangled He rested on the river's banks. Life still existed in his miserable frame: He attempted in vain to raise himself; His broken and dislocated limbs refused to perform their office, nor was He able to quit the spot where He had first fallen. The Sun now rose above the horizon; its scorching beams darted full upon the head of the expiring Sinner. Myriads of insects were called forth by the warmth; they drank the blood which trickled from Ambrosio's wounds; He had no power to drive them from him, and they fastened upon his sores, darted their stings into his body, covered him with their multitudes, and inflicted on him tortures the most exquisite and insupportable. The Eagles of the rock tore his flesh piecemeal, and dug out his eyeballs with their crooked beaks. A burning thirst tormented him; He heard the river's murmur as it rolled beside him, but strove in vain to drag himself towards the sound. Blind, maimed, helpless, and despairing, venting his rage in blasphemy and curses, execrating his existence, yet dreading the arrival of death destined to yield him up to greater torments, six miserable days did the Villain languish. On the Seventh a violent storm arose: the winds in fury rent up rocks and forests, the sky was now black with clouds, now sheeted with fire. The rain fell in torrents; it swelled the stream; the waves overflowed their banks; they reached the spot where Ambrosio lay, and when they abated carried with them into the river the Corse of the despairing Monk.* («Il monaco precipitò a testa all'ingiù attraverso lo spazio; la punta acuta di una roccia lo accolse; egli rotolò di precipizio in precipizio, finché, martoriato e mutilato, giacque sulla riva del fiume. Nel suo corpo lacerato la vita non era ancora estinta. Egli tentò invano di alzarsi, ma le sue membra spezzate e slogate si rifiutarono di compiere il loro ufficio. Il sole s'era levato all'orizzonte, i suoi raggi ardenti batterono sul capo del peccatore agonizzante. Miriadi d'insetti risvegliati dal calore bevvero il sangue che sgorgava dalle ferite di Ambrosio⁵⁵, ma egli non aveva la forza di scacciarli; si accanirono sulle sue piaghe, immersero nel suo corpo i loro pungiglioni, lo ricoprono a sciami e gli inflissero torture atroci e insopportabili. *Le aquile della montagna strapparono dal suo corpo brandelli di carne, e affondarono il loro becco adunco nei bulbi dei suoi occhi.* Una sete ardente lo tormentava, udiva il mormorio del fiume che scorreva lì vicino, ma cercò invano di trascinarsi verso di esso. Cieco, maciullato, disperato, sfogando la sua rabbia in bestemmie e imprecazioni, maledicendo la sua esistenza, e insieme temendo l'arrivo della morte destinata a consegnarlo a tormenti ancor maggiori, lo sciagurato languì in tal modo per sei orrendi giorni. Il settimo scoppio una violenta tempesta: i venti in furia sconvolsero rocce e foreste, il cielo, nero di nubi, era attraversato da bagliori di fuoco; la pioggia cadde a torrenti, gonfiò il fiume, le onde traboccarono dalle sponde, raggiunsero il corpo di Ambrosio e lo travolsero nella loro furia» (M.G. Lewis, *The Monk*, London 1796, trad. it. di B. Fonzi, Einaudi, Torino 1970)).

56. D. Punter, *Storia della letteratura*, cit., p. 109: «Le caratteristiche dell'eroe prometeico sono divise da Mary Shelley fra lo scienziato Frankenstein e il "mostro" che egli crea. È Frankenstein che sfida Dio creando la vita, ma è sul mostro che almeno in parte ricade la punizione». Punter è acuto, ma non sottile. Consapevolmente o meno, Mary Shelley ha lavorato molto bene: come nell'originario mito di Prometeo, è il Titano a sfidare la divinità, ma è la sua creazione (cioè, il Mostro) a farne per prima le spese, e solo in un secondo momento la punizione si abbatte anche sull'*overreacher*. L'innovazione introdotta dalla Shelley è che il castigo del Titano non spetta alla somma divinità (che, come vedremo, non è prevista), ma è bensì eseguito dalla stessa Creatura.

minante e ufficiale, ma anche della cultura stessa dell'epoca. Nella seconda metà del Settecento il Romanzo gotico nacque come estremizzazione del *sentimental novel*, sostituendo all'esposizione del sentimento varie meccaniche del terrore. Nel corso dell'Ottocento la narrativa fantastica avrebbe costituito il contraltare del *Bildungsroman*, raffigurando non i moti costitutivi dell'io ma le sue violente scissioni⁵⁷. Nel Novecento fantascienza ed horror sono sovente corsi parallelamente e talvolta si sono intrecciati, giacché la prima costituisce nella sua forma classica un'epica critica del progresso ed il secondo è per definizione catabasi, cioè regresso. All'alba della narrativa dell'orrore, i due *Faust* già parodiano la *curiositas* bulimica e l'epidermica arroganza della scienza moderna, senza scadere neppure in eccessive deformazioni. Si prenda come termine di confronto con i monologhi dei drammi di Marlowe e di Goethe la prima parte del *Discours de la méthode* (1637) di Cartesio, irrequieta rassegna di tutte le discipline umane (Eloquenza, Poesia, Matematiche, Giurisprudenza, Medicina, Teologia, Filosofia, persino un accenno stizzito a quella «mauvaises doctrines» di alchimisti, astrologhi e maghi) alla ricerca di un sapere davvero esaustivo e perfetto.

All'inizio del Settecento i Lumi avevano espanso ulteriormente l'insaziabile entusiasmo della ragione, abbattendo ogni possibile ostacolo alla sua avanzata. Persino Kant, che della ragione aveva ricercato invece limiti e fondamenti, ancora nel 1784 forniva all'Illuminismo il suo motto, *sapere aude*, cogliendolo dalle *Epistole* oraziane (I, 2, 40). Era quasi naturale che il *Gothic novel*, primigenia narrativa orrorifica, contrastasse quest'ottimistica impostazione raffigurando il disastro di uno sviluppo incontrollato e selvaggio del sapere e riportando in auge il motivo antico della conoscenza proibita, semplificabile con un motto sempre oraziano (*Carm.* I, 11): *scire nefas*, «non è dato sapere».

In virtù dell'ambivalenza di cui abbiamo trattato poc'anzi, progressismo illuministico ed anti-progressismo gotico potevano servirsi dello stesso mito: quello di Prometeo, appunto. Così, mentre l'*Encyclopedie* lo salutava come «le génie audacieux de la race humaine»⁵⁸, Rousseau (nel *Discours sur les Sciences et les Arts*), fautore al pari dei Cinici della santità dello stato di natura, lo dichiarava nemico dell'umanità e causa della sua decadenza. E per un La Mettrie che ne *L'homme machine* (1746) salutava la promessa di Jacques Vaucanson di costruire un automa somigliante all'uomo anche nella capacità di parlare come impresa degna «d'un nouveau Prométhée»⁵⁹, la figlia dei filosofi William Godwin e Mary Wollstonecraft, e moglie di Percy Bysshe Shelley, Mary, associò l'appellativo di «new Prometheus» ad uno

scienziato svizzero, Victor Frankenstein, per uno scopo completamente diverso⁶⁰. Giovane solitario nativo di Ginevra, con un'infanzia serena funestata dalla precoce morte della madre, Victor sviluppa un'onnivora passione per le scienze, palesi ed arcane. All'università di Ingolstadt trova un mentore per il proprio entusiasmo nel professor Waldman, araldo di una scienza cui nessun'impresa è preclusa e nessun errore imputabile. Frankenstein condivide con Faust l'insoddisfazione per ogni forma di conoscenza disponibile e la ricerca di qualcosa che penetri più profondamente i segreti della vita. Ben presto la sua mente si affolla dei deliri di un novello Titano creatore:

Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs. Pursuing these reflections, I thought, that if I could bestow animation upon lifeless matter, I might in process of time (although I now found it impossible) renew life where death had apparently devoted the body to corruption⁶¹.

Il retaggio gotico vuole una cospicua dote di orrori cimiteriali e il giovane svizzero non può certo creare *ex nihilo*, ma, come il Dio-orologiaio degli Illuministi, comporre da materiale preesistente: Frankenstein si procura così cadaveri per mettere insieme l'*homunculus* cui infondere la «spark of being», il sacro fuoco prometeico aggiornato al XVIII secolo, ovvero l'elettricità. Ma la creazione non riesce come sperato e Frankenstein ne fugge, inorridito. Pochi decenni prima della stesura del *Frankenstein*, Immanuel Kant aveva formalizzato il concetto del bello come simbolo del bene morale. Invece che riconoscerci lo stigma del proprio fallimento come *creator* e del proprio peccato come uomo, Victor preferisce leggere nella bruttezza della creatura la manifestazione di una malvagità intrinseca e fortifica la propria convinzione coprendo l'*ho-*

57. R. Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 89-90; 101-2.

58. Cit. in R. Trousson, *Le thème*, cit., p. 282.

59. L'intuizione di collegare il sottotitolo del *Frankenstein* all'appellativo coniato da La Mettrie per Vaucanson è un colpo di genio critico che dobbiamo a Praz (in *Introduzione* a M. Shelley, *Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno*, BUR, Milano 2002 [1975], pp. 7-19: 11-3).

60. M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818, 1831), Oxford University Press, London 1971, trad. di B. Tasso, BUR, Milano 2002.

61. *Frankenstein*, cap. IV: «Vita e morte mi apparivano legami ideali che io per primo avrei potuto spezzare, rovesciando sul nostro buio mondo un torrente di luce. Una nuova specie mi avrebbe benedetto come sua origine e creatore; molti esseri eccellenti e felici avrebbero dovuta a me la loro esistenza. Nessun padre avrebbe avuto diritto alla gratitudine dei figli così completamente come io mi sarei meritata la loro. Seguendo il corso di tali riflessioni, pensai che, se potevo animare materia inerte, avrei potuto con l'andar del tempo (anche se ciò mi era per il momento impossibile), rinnovare la vita là dove la morte sembrava aver votato il corpo alla distruzione».

munculus di appellativi crudeli e negandogli qualsiasi atto d'amore. Gli nega persino il nome, che la Creatura non otterrà mai⁶²: onere ed onore di chi genera, prima voce nella contabilità dell'essere e condizione dell'identità individuale relazionale. Il mancato battesimo sancisce al contempo il destino di *outcast* della Creatura e l'indegna manchevolezza dell'atto creativo di Frankenstein. Fatalmente, mostrano il medesimo atteggiamento di Victor anche tutti coloro che si accostano alla Creatura, facendo della *tabula rasa* della sua anima⁶³ il ricettacolo di un male radicale, ma squisitamente riflesso, che si dedica a distruggere uno dopo l'altro gli affetti del suo indegno creatore. Al più profondo livello, *Frankenstein* è una parabola sull'odio che, contagiando, perpetua se stesso. Più savio del suo creatore e infinitamente più sensibile, il Mostro intuisce che solo un atto d'amore potrebbe ricomporre la spirale del male: un'altra creazione, stavolta non dettata da *hybris*. Il riferimento⁶⁴ è palese: «Poi il Signore Dio disse: «Non è bene che l'uomo sia solo: gli voglio fare un aiuto che gli sia simile»» (Gn 2, 18). La Creatura domanda una compagna, simile a lui, con cui condividere la propria esistenza. Ma il *Frankenstein* è, appunto, chirurgico processo di sovversione della *Genesi* e, soprattutto, il suo omonimo protagonista è una distorta caricatura del *creator*. Spaventato all'idea di poter raddoppiare il male compiuto generando una nuova calamità per il genere umano, Victor fa a pezzi il corpo al quale stava lavorando proprio sotto gli occhi della sua Creatura. Al lettore il compito di riconoscervi un esempio di tardiva *προ-μῆτις* che salva davvero il genere umano o semplicemente l'ennesima *ἐπι-μῆτις* che accelera il disastro. In ogni caso, la trama del male non si spezza, anzi si infittisce, e la catastrofe è ormai inevitabile. Per chiaro contrappasso, il Mostro uccide l'amata di Victor, Elizabeth, proprio sul loro letto di nozze. C'è una raffinatezza quasi arcana nell'orchestrazione della sezione conclusiva della *fabula* del romanzo. La Creatura si consacra alla distruzione completa del Creatore, torturandolo in una sfibrante rincorsa. La punizione dell'empio Titano, che dovrebbe spettare ad un ordine superiore dell'essere, è espletata da un grado inferiore, cioè dal prodotto del suo lavoro, in un'angosciante circolarità conchiusa. Si rivela finalmente il tratto più desolante dell'intero *Frankenstein*: la totale assenza di un autentico orizzonte trascendente⁶⁵ che guidi le azioni dei protagonisti. Ma la fine di Frankenstein coinciderà automaticamente con quella del Mostro. Anche in questo caso, l'evocazione del tema del *Doppelgänger* è una *lectio faciliior* che ne copre una ben più profonda: ucciso il proprio Creatore, l'esistenza della Creatura perde di significato. Nietzsche può anche essere stato intuito, ma è ancora ben al di là da venire. La doppia dissoluzione dei due vicen-

devoli carnefici si consuma tra i ghiacci artici: è certamente un omaggio alla *Rime of the Ancient Mariner* (1798) del Coleridge, ma al colto lettore dell'epoca non poteva non venire in mente l'ultimo girone dell'Inferno dantesco. È una suggestione di cui il Romanticismo si avvarrà⁶⁶, ma anche una lezione cronotopica di cui l'horror farà tesoro⁶⁷. È lecito parlare di Doppio (di Victor Frankenstein) a proposito di Walton, l'esploratore animato anch'egli dal sacro fuoco della conoscenza ad ogni costo, che a livello narratologico costituisce il più esterno degli anelli metadiegetici e, dunque, a ben vedere, il narratore dell'intera vicenda. In realtà, della storia egli è anche

62. Si deve alla vulgata cinematografica l'utilizzo del nome Frankenstein in riferimento all'innominato Mostro. Ma non so quanto sia corretto ravvisare, come P. Tortonese (*La creatura*, in *Il romanzo*, F. Moretti (ed.), Einaudi, Torino 2003, vol. 4 (*Temì, luoghi, eroi*), pp. 753-761: 753) o M. Billi (*Il gotico*, cit., p. 126) nell'attribuzione al Mostro del nome del suo Creatore la violenta emersione del tema del Doppio (che è chiave ermeneutica insidiosa per il romanzo di Mary Shelley, della quale sarebbe opportuno non abusare). Umoristicamente, si può anche dire che questo battesimo *a posteriori* sia un atto in qualche modo dovuto: in fondo, la Creatura è figlia di Victor Frankenstein ed è giusto che ne porti il cognome. Personalmente, però, non sarei troppo indulgente con questo fenomeno, che è a tutti gli effetti la stilizzazione banalizzante di un motivo filosofico nucleare nella vicenda, una graziosa tappezzeria stesa sopra un sublime affresco.

63. *Frankenstein*, cap. X: «“Remember; that I am thy creature; I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. Everywhere I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous [...] Believe me, Frankenstein: I was benevolent; my soul glowed with love and humanity: but am I not alone, miserably alone?”». «Sono tua creatura, ricordalo: avrei dovuto essere il tuo Adamo, e sono invece l'angelo caduto che tu hai allontanato dalla gioia senza colpa alcuna da parte sua. Dappertutto vedo benedizioni dalle quali io solo sono irrevocabilmente escluso. Ero buono: la miseria ha fatto di me un demone. Rendimi felice, ed io sarò di nuovo virtuoso. [...] Credimi, Frankenstein, ero buono, il mio animo ardeva d'amore per l'umanità; ma non sono forse solo, spaventosamente solo?»». Il Mostro impersona un'umanità malamente munificata dal proprio Prometeo, che ha sì ricevuto la vita, ma è stata abbandonata a se stessa e in solitudine ha dovuto costruirsi una civiltà. Il processo di inciviltamento da autodidatta del Mostro è di per sé poderoso (fino all'incoerenza narrativa), giacché in pochi mesi egli finisce per padroneggiare un inglese formalmente squisito (la bestia stupida e quasi afasica è un'altra banalizzazione cinematografica, della quale si fa beffe il *Young Frankenstein* di Mel Brooks, 1974).

64. Nel rifiuto di Frankenstein di dare la vita alla donna amata dal Mostro si può forse cogliere un riferimento alla *Pandore* (1740) di Voltaire, dove il rifiuto di Zeus di infondere vitalità nella statua di Pandora innesca l'azione drammatica.

65. R. Bianchi, *La dimensione narrativa*, Ravenna 1974, p. 180, cit. in Praz, *Introduzione*, cit., p. 7: «Nel mondo “laico” della scienza contemporanea non vi è più spazio per la vendetta divina, bensì soltanto per la punizione ecologica».

66. Si consideri anche soltanto il celeberrimo quadro di uno dei grandi maestri del lato “gotico” della pittura romantica: *Das Eismeer* (1823-4, noto anche come *Il naufragio della Speranza*) di Caspar David Friedrich.

67. È piuttosto trascurabile che sia la visione conclusiva di *The Haunted and the Haunters, or The House and the Brain* (1859) di Bulwer-Lytton. Molto di meno che funga da scenario per *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1837-8) di Edgar Allan Poe e, per devoto spirito di emulazione, in *At the Mountains of Madness* (1931) di H.P. Lovecraft. Per mezzo di quest'ultimo, l'ambiente polare è poi assurdo a tipico scenario dell'horror fantascientifico, sia esso un capolavoro (*The Thing from Another World*, 1951, diretto da Christian Nyby e Howard Hawks e il suo *remake* eseguito da John Carpenter nel 1982, *The Thing*, entrambi tratti da *Who Goes There?* di John W. Campbell, 1938), un buon *clubbuster* (*Alien vs Predator*, 2004, diretto da Paul W. Anderson) o persino un celebre manga di Go Nagai (*Devilman* o *Mao Dante*). E questo glissando poi sulla narrativa contemporanea (come *Ice Hunt* di James Rollins, 2003).

motore e depositario, giacché il moribondo Frankenstein narra di sé al preciso scopo di dissuadere il proprio giovane emulo dall'incorrere nei suoi stessi errori. Victor Frankenstein è davvero un Prometeo fallito. Infatti, se il protagonista dell'*Incatenato* di Eschilo narrava per filo e per segno le proprie azioni per ribadire la nobiltà del proprio operato, l'incauto scienziato svizzero le ripercorre mestamente per stigmatizzarne l'intrinseca follia, per fare di se stesso un monito verso chiunque abbandoni la serenità degli affetti semplici per tentare folli voli.

Dalla pubblicazione del capolavoro di Mary Shelley, l'immaginario occidentale non è più stato lo stesso, né il nostro piccolo *excursus* prometeico potrà più prescindere. Ma, al netto di diverse imperfezioni stilistiche e di alcune pessime adesioni a *clichés* gotici, il successo del *Frankenstein* non è giustificabile unicamente mediante la peraltro innegabile notorietà cinematografica⁶⁸. La forza del romanzo è d'essere innanzitutto un aggrovigliato inventario di temi che lo rendono, al contempo, uno dei più validi e completi manifesti del filone "individualistico" del Romanticismo e il depositario del più penetrante, onnipervasivo e devastante «mito della modernità»⁶⁹. Questo coacervo tematico si creò per accumulo di materiali entro l'immaginazione della giovane Mary Shelley, amalgamati entro la suggestiva cornice di una piovosa estate spesa con il marito presso Villa Diodati, non lontano dal lago di Ginevra, ospiti di Lord Byron, e da lui invitati a scrivere storie di spettri: la vicenda è ben nota⁷⁰. Mary portava già con sé alcuni spunti notevoli. Ad esempio, la accompagnava l'ombra della morte. Venendo al mondo aveva provocato la dipartita della madre e proprio nel marzo del 1816 aveva perduto un figlio, rimasto senza nome, nato solo due settimane prima, il cui ricordo aveva per lungo tempo riempito i suoi sogni. Dati biografici, questi, che posti in parallelo con la nascita senza concepimento di cui tratta il *Frankenstein* hanno apparecchiato un lauto banchetto alla critica psicanalitica⁷¹. Ed è presso la tomba della madre, a St Pancras, che Mary trovava rifugio e là nel giugno 1814 Percy le aveva dichiarato il suo amore⁷². Benché avesse lasciato abbastanza presto la casa natale, aveva goduto della migliore istruzione umanistica e filosofica possibile, né poteva essersi scordata delle lezioni sulla giustizia politica e l'importanza dell'educazione ricevute dal padre, William Godwin, o del mito del buon selvaggio di Rousseau. Non era neppure rimasta insensibile alla moda del Gotico, cui avevano voluto indulgere, come abbiamo poc'anzi ricordato, anche il padre ed il marito, entrambi con storie incentrate sui sogni alchimici di raggiungere le chiavi della vita⁷³. La sua visione del mondo si era inoltre arricchita della molteplici suggestioni ricavate dal Grand Tour dell'Europa conti-

mentale iniziato con Percy Bysshe Shelley nel 1814⁷⁴, dalle quali, ad esempio, aveva appreso che uno dei più importanti alchimisti tedeschi dell'inizio del XVIII secolo, Johann Konrad Dippel, era nato al "Castello di Frankenstein". Forse, forse aveva anche già avuto il tempo di covare un segreto biasimo per la tendenza di Percy Bysshe Shelley a nutrire interesse per le più disparate e assurde forme pseudoscientifiche, per il suo ateismo provocatore, per la sua pretesa di elevarsi sopra il resto dell'umanità, per il suo Romanticismo che prolungava i sogni illuministici invece che porli in discussione. Infine, nell'estate trascorsa a Villa Diodati, mentre fervevano appassionate discussioni tra Percy Shelley e Byron, aveva avuto modo di ripassare altri temi che, in qualche modo, sarebbero tutti finiti entro l'intreccio del *Frankenstein*: in quelle lunghe conversazioni condite dalla lettura di romanzi dell'orrore (come la celebre raccolta di racconti tedeschi nota come *Fantasmagoriana*) si parlò del segreto della vita, di come l'uomo dovesse essere inteso (se unicamente in senso materialistico oppure no), degli ultimi sviluppi della chimica e della biologia⁷⁵, di galvanismo, dell'evoluzionismo ancora embrionale e degli studi di Erasmus Darwin, forse delle opere di Paracelso, Alberto Magno e Cornelio Agrippa, quasi certamente delle origini della cibernetica, con dovuto accenno a Vaucanson. E,

68. Questa la spiegazione che fornisce King (*Danse Macabre*, cit., pp. 66 ss.).

69. J. Turney, *Sulle tracce di Frankenstein. Scienza, genetica e cultura popolare* (1998), trad. it. di R. Trovato, Einaudi, Torino 2000, p. 285: «Non ci libereremo mai di *Frankenstein*, neanche se lo vorremo. La storia è troppo profondamente radicata nella nostra cultura per non lasciare tracce o creare echi ogni qual volta discutiamo il nostro atteggiamento verso la scienza e gli scienziati [...]. Essa rimarrà un simbolo potente della nostra speranza e delle nostre paure verso una biologia applicata veramente efficace che abbia la capacità sia di abbattere vecchie categorie, sia di offrire nuovi modi per modellare i nostri corpi, in meglio o in peggio. E continuerà a essere evocata, in modo più o meno casuale, negli scritti e nella conversazione sulla biotecnologia applicata e sulla nuova genetica».

70. Oltre agli studi generali sulla letteratura dell'orrore e sul romanzo gotico, segnaliamo in particolare due contributi, uno (M. Praz, *Introduzione*, cit.) per la sua genialità, l'altro per l'estensione dell'indagine (R. Florescu, *In Search of Frankenstein. Exploring the Myths Behind Mary Shelley's Monster*, Robson, London 1996). Per gettare una luce sugli infiniti possibili e per nulla irrilevanti legami intertestuali tra l'opera di Mary Shelley e la produzione letteraria del marito Percy, occorre rimandare allo studio di J. Rieger (*The Mutiny Within. The Heresies of Percy Bysshe Shelley*, Braziller, New York 1967). Onestà intellettuale vorrebbe che non si prescindesse dalla *Preface* originaria (1818) al romanzo, scritta da Percy Shelley, e, soprattutto, dall'*Introduction* all'edizione del 1831, stesa dalla stessa Mary. Per chi non abbia alcuna particolare velleità critico-storica, ma prediliga un approccio puramente emotivo all'atmosfera di Villa Diodati dell'estate del 1816, si consiglia *Gothic* (1986), il delirio visuale firmato dal regista Ken Russell.

71. A. Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bompiani, Milano 2002, pp. 66-71.

72. Che le tombe e gli ossari siano i migliori luoghi per riflettere sui destini dell'umanità è tendenza inglese esplosa con la cosiddetta *Graveyard poetry* nella prima metà del Settecento.

73. J. Rieger, *The Mutiny Within*, cit., pp. 55 ss.

74. R. Florescu, *In Search of Frankenstein*, cit., pp. 48 ss.

75. *Ibi*, pp. 221 ss.

dunque, come non credere non si pronunciasse abbondantemente il nome di Prometeo? L'interesse di Percy si sarebbe espresso nel *Prometheus Unbound* (1820), ma quello di Byron non era meno profondo, né, credo, fu meno importante nell'ispirare Mary. Se infatti Byron guardò a Prometeo, al pari di Goethe, come all'artista⁷⁶ geniale e dannato, dunque ad un proprio calzante *alter ego*⁷⁷, nell'*Ode to Prometheus*, scritta proprio nell'estate 1816 e, chissà, letta anche a brani ai propri ospiti, così raffigurò il genere umano esemplificato dal Titano perseguitato:

Like thee, Man is in part divine,
a troubled stream from a pure source;
and Man in portions can foresee
his own funereal destiny;
his wretchedness, and his resistance,
and his sad unallied existence⁷⁸.

Ogni analogia con le parole della Creatura del *Frankenstein*, che ritorce lo stesso grido di miseria verso il proprio creatore, volgendolo a formale atto di accusa, non è puramente casuale. Né lo sono i precisi legami concettuali e quasi intertestuali che fanno dell'anti-eroe di Mary Shelley il contraltare (e, forse, l'implicito rimprovero) del Prometeo dell'*Unbound* di Percy, quest'ultimo depositario del «sogno di una rigenerazione dell'umanità, dell'utopia di una palingenesi universale»⁷⁹, quell'altro sciaurato deturpatore dell'opera divina, *faber monstrorum*, vittima del suo stesso peccato. In *A refutation of Deism* Percy Shelley aveva più volte argomentato come l'universo rispondesse perfettamente e soltanto alle ineluttabili leggi della fisica, che «la necessità della materia fosse signora del mondo» e che, pertanto, Dio era solo un vacuo sofisma. A questo sommo inganno nel *Prometheus Unbound* aveva dato nome di Giove, vaticinando la prossima caduta del suo regno di ingiustizia ad opera di un moto di libertà dello spirito ed emancipazione dell'umanità espressi nell'immagine poetica di Prometeo. Nel *Frankenstein*, Mary Shelley raccontò la parabola di un uomo che, ubbidendo unicamente alla potenzialità della materia inerte e alle leggi della fisica, tentò di emanciparsi da ogni autorità (Dio, la natura, la morale, la legge, la relazione umana) inseguendo la libertà ultima di creare la vita dalla morte. E che fallì, riuscendo solo a dar vita col proprio *sueño de la razón* a due mostri: la propria Creatura e, più ancora, se stesso⁸⁰.

L'Ottocento: pseudoscienze e degenerazioni evolucionistiche

«È dunque un Dio costet'uomo?»
«Uno scienziato; val quasi lo stesso»
L. Capuana, *Il dottor Cymbalus* (1865)

Nella prima metà del XIX secolo il fantastico si appropria per l'appunto del vasto armamentario del Romanticismo “nero”, usando le reliquie del razionalismo illuminista e le prime avvisaglie del progressismo positivista come strumenti per evidenziare l'inquietudine di un mondo in rapido mutamento. Il secolo più importante per lo sviluppo della narrativa fantastica si era aperto con l'automa assemblato da Victor Frankenstein e per alcuni anni l'automa avrebbe dominato i prodromi dell'horror fantascientifico d'inizio Ottocento⁸¹. Il primo grande maestro del fantastico, il tedesco E.T.A. Hoffmann, ne avrebbe dato una convincente versione nel famigerato racconto *Der Sandmann* (1816), incluso nei *Nachtstücke* (1817). Nelle mani dell'artista di Königsberg la figura prometeico-faustiana finisce nuovamente scissa, in un personaggio prettamente “satanico” (Coppelius, *alias* l'ottico Coppola), un Mefistofele infantilmente teratologizzato al limite del *Boogeyman*, e nell'ormai imprescindibile figura dello scienziato-occultista, nella persona del professor Spallanzani. Il prodotto dei loro sforzi porta alla creazione di Olimpia, una bambola all'apparenza viva, splendida a vedersi, della quale il protagonista Nathanael si innamora. In una delle pagine più bizzarre e sorprendenti della narrativa fantastica, la traumatica scoperta della vera natura dell'automa (*Holzpüppchen*, «bambola di legno», nell'invasata loquela di Nathanael), unita all'emersione di un segreto legame di Nathanael con Olimpia (mediante la perturbante simbologia degli “occhi”), precipitano il giovane in un baratro di

76. Nella *Prophecy of Dante* del 1821, Byron inneggiava al poeta come a «the new Prometheus of new men, / bestowing fire from heaven, and then, too late, / finding the pleasure given repaid with pain» (IV, 14-6).

77. Di qui, anche, l'abbondante presenza di caratteri prometeici in molti dei protagonisti delle opere di Byron, a loro volta Doppi dell'autore.

78. *Ode to Prometheus*, vv. 47-52: «Come te, l'Uomo è in parte divino, / un fiume agitato da una sorgente pura; / e l'Uomo può in parte prevedere / il suo funereo destino; / la sua miseria, e la sua resistenza, / e la sua triste esistenza priva di un sostegno».

79. D. Susanetti, *Favole antiche*, cit., p. 52.

80. È, infatti, palese come Mary Shelley abbia costruito il proprio romanzo per caricare le responsabilità su Frankenstein e scaricarle parzialmente dalla Creatura. In una lettera a Leigh Hunt del 6 aprile 1819, la stessa autrice asseriva: «Ho scritto un libro in difesa di Polifemo, no?» (cit. in P. Tortonesi, *La creatura*, cit., p. 760, n. 25).

81. L'interesse per l'automa sarebbe rimasto nel fantastico tedesco di Gustav Meyrink, a partire dal suo capolavoro, *Der Golem* (1914), così come una variegata galleria di grotteschi personaggi alchimistici avrebbero affollato il suo nutrito patrimonio di racconti (cfr. G. De Turrís, *Meyrink tra grottesco e macabro. Temi e simboli dei racconti del 1901-1908*, in G. Meyrink, *La morte viola*, Gemme Books, Bologna 2002, pp. 249-88).

folia dal quale non riuscirà più a riemergere. L'interesse di Hoffmann per il tema si era già espressa in *Die Automate* (1814), inserito nella raccolta in quattro volumi *Die Serapionsbrüder* (1819-21), nel quale pure si stagliava il personaggio del sarcastico professor X in mezzo al suo piccolo stuolo di automi musicali, «insieme prodigiosi trucchi meccanici e i simulacri in cui prendono forma misteriose forze psichiche»⁸². Hoffmann è un caso di studio più unico che raro in quanto, pur restando fedele ad alcuni capisaldi gotici, si mosse ormai verso la composizione di un fantastico pienamente maturo, in grado di giostrarsi con proprietà fra le ambiguità della realtà e le sfaccettature dell'io. Lo stadio evolutivo successivo sarebbe stato incarnato negli anni '30 e '40 dall'americano Edgar Allan Poe, il quale, «studiò la mente umana anziché l'impiego della narrativa gotica e lavorò con una nozione analitica delle vere fonti del terrore», sicché «a lui dobbiamo il moderno racconto dell'orrore nella sua forma definitiva e perfetta»⁸³. Nel novero delle storie horror a sfondo "scientifico", *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845) gode di una posizione privilegiata, non solo perché anticipa di oltre un secolo il dilemma etico sull'accanimento terapeutico ma anche in quanto mostra bene la tendenza propria di Poe, così come di tutti gli altri autori che considereremo in seguito, di sfruttare gli interessi per fenomeni come ipnotismo, telepatia, metempsicosi, frenologia, magnetismo ed altre pseudoscienze come «fonte di stimoli creativi per un confronto con i limiti della conoscenza umana e con la percezione della soggettività»⁸⁴. Infatti, mentre era editore del «The Broadway Journal», Poe ebbe modo di pubblicare la lettera di un medico che raccontava di un'operazione compiuta mentre il paziente si trovava «in a magnetic sleep» e che finse da spunto per la stesura del racconto, poi pubblicato sulla stessa testata⁸⁵. Un non meglio identificato P., appassionato di mesmerismo, ottiene che il moribondo Valdemar consenta ad essere magnetizzato sul punto di trapassare. P. riduce il paziente in uno stato catatonico, facendone un'orripilante maschera funebre⁸⁶ al momento della sua effettiva dipartita. Per circa sette mesi P. tiene il morto in uno stato di trance, impedendo al suo corpo di decomporsi e arrivando a porgli domande⁸⁷, alle quali Valdemar risponde inorridito, gridando che gli si permetta di morire. Sciolto l'incanto magnetico, d'improvviso egli si muta in «una massa fetida e quasi liquida; un'orrida putrefazione». La più lampante caratteristica dei Prometei orrorifici è una lucida follia e di rado essa è tanto nascosta e al tempo stesso chiara come nel *Valdemar*, in cui il narratore è lo stesso P. e, secondo un modulo tipico di Poe⁸⁸, racconta i fatti più orrendi di cui è testimone (e, in questo caso, responsabile) con lucido distacco e analitica precisione, del tutto inconscio della gravità dei suoi gesti.

Nel 1859 Charles Darwin dava alle stampe *On the Origin of Species* ed entro la fine del secolo «il Decadentismo portava a compimento l'inversione della visione evolutivista, trasformandola in parabola di distruzione e di degenerazione entropica, che dal corpo sociale si allargava a comprendere l'intero spazio del Cosmo»⁸⁹. Tra i due eventi la *science-fiction* si coagulava attorno a figure prometeiche e faustiane nelle cui mani il soprannaturale si ammantava di riferimenti a scienze pionieristiche, sperimentali o addirittura le già citate pseudoscienze⁹⁰. Per loro mezzo, una piccola schiera di scienziati-alchimisti, sempre più numerosi fino all'acme di *fin-de-siècle*, davano corpo con il proprio nefando operato o con la loro stessa esistenza alla fusione tra scienza e mostruosità⁹¹: «il mostro è il prodotto necessario e ineluttabile dell'esperimento scientifico, anche al di là di chi ha messo in moto il meccanismo di trasformazione»⁹². Ogni scienza poteva fungere da valido elemento per uno sviluppo orrorifico e

82. R. Barbolini, *La danza degli automi*, in Id., *Il riso di Melmoth. Metamorfosi dell'immaginario dal sublime a Pinocchio*, Jaca Book, Milano 1989, pp. 71-92: 72.

83. H.P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale nella letteratura* (1927), trad. di A. Carrer, Sugarco Edizioni, Milano 1978, pp. 63, 61.

84. S. Anelli, *Edgar Allan Poe e la «perversità»: tra orrore e razionalità*, in M. Bellini (ed.), *L'Orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, ScriptaWeb, Napoli 2007, pp. 125-48: 132.

85. D. Thomas - D. K. Jackson, *The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809-1849*, G. K. Hall, Boston 1987, p. 498.

86. *The upper lip, at the same time, writhed itself away from the teeth, which it had previously covered completely; while the lower jaw fell with an audible jerk, leaving the mouth widely extended, and disclosing in full view the swollen and blackened tongue.* «Intanto il labbro superiore, che prima copriva completamente i denti, si ritorse scoprendoli; mentre la mascella inferiore cadeva con uno scatto e un rumore sensibile, lasciando la bocca tutta aperta e mostrando la lingua nera e gonfia». (E.A. Poe, *The Facts in the Case of M. Valdemar* [1845], in *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, edited by R.W. Griswold, I, Redfield, New York 1850, trad. it. di D. Cinelli - E. Vittorini - A.R. Falzon, in E.A. Poe, *Racconti del terrore*, Mondadori, Milano 1985).

87. L'empio desiderio di acquisire la conoscenza di cosa avvenga subito dopo la morte è la causa che spinge una setta di pazzi a torturare atrocemente alcune ragazze in uno degli horror più originali ed estremi degli ultimi anni, *Martyrs* (2008), scritto e diretto da Pascal Laugier.

88. C. Bordoni, *La paura, il mistero, l'orrore. Dal romanzo gotico a Stephen King*, Solfanelli, Milano 1989, pp. 31-6.

89. C. Pagetti (ed.), *Il palazzo di cristallo. L'immaginario scientifico nell'epoca vittoriana*, Mondadori, Milano 1991, p. 9.

90. Sull'applicazione della scienza moderna al soprannaturale, tratto distintivo del romanzo fantastico a partire dalla seconda metà del XIX secolo, si veda la rassegna di D. Scarborough, *The Supernatural in modern English fiction*, Oktagon Books, New York 1917, pp. 251-280.

91. Un inquadramento generale del tema del mostro nel suo rapporto con la scienza è fornito da L. Marchetti, *Le isole dei mostri, in Il corpo del mostro. Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità*, E. Ettore - R. Gasparro - G. Micks (Eds.), Liguori, Napoli 2002, pp. 239-49. Sull'associazione vittoriana (enunciata, ad esempio, da Lombroso) tra mostruosità e genialità, *humus* delle storie di Stevenson, Wells e Machen (e molti altri), si veda l'ottimo intervento di A. Stiles, *Literature in "Mind": H.G. Wells and the Evolution of the Mad Scientist*, «Journal of the History of Ideas» LXX, 2 (2009), pp. 317-339.

92. M.T. Chialant - C. Pagetti, *H.G. Wells e i mostri della scienza darwiniana, in La politica e la poetica del mostruoso. Nella letteratura e nella cultura inglese e anglo-americana*, L. Di Michele (ed.), Liguori, Napoli 2002, pp. 239-249: 241.

per una riflessione morale, in una delicata e letterariamente fertile tensione tra fascinazione del progresso e volontà di preservare i valori tradizionali. In *Rappaccini's Daughter* (1844) di Nathaniel Hawthorne⁹³ la scienza demoniaca è nientemeno che la botanica. In *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson è la chimica⁹⁴, strappata da Lavoisier al dominio dell'alchimia neppure un secolo prima. Entrambe le opere trattano degli abominevoli risultati conseguiti da altri due moderni Prometei, impegnati a dar vita ad una nuova umanità in palese contravvenzione ad ogni vincolo naturale o sociale. Hawthorne si accosta all'implacabile progredire della scienza con un atteggiamento a metà strada tra la curiosità intellettuale ed il sospetto puritano: così, mentre sviluppa temi scientifici, finisce per declinarli come altrettante pretese di penetrare troppo i misteri dell'esistenza e concluderli con adeguate punizioni. Il diabolico dottor Rappaccini, padovano⁹⁵, è un'estremizzazione stilizzata dell'*overreacher* frankensteiniano, il solitario e disumano sperimentatore di tecniche oscure⁹⁶. Vive rinchiuso nel suo immenso giardino, tra le sue piante, e si dedica a sintetizzare nuove forme di medicinali e di veleni, aiutato dalla sua bellissima figlia dal nome manifestamente dantesco, Beatrice, della quale il narratore finirà per innamorarsi (secondo un modulo già visto nel *Sandmann* di Hoffmann). E come il Nathanael hoffmanniano, il giovane studente arriverà troppo tardi a comprendere che la ragazza è essa stessa frutto di un esperimento del padre e che il suo corpo è pregno di un veleno mortale. Ma il giovane, invece di morire, acquisirà lo stesso potere di Beatrice, costituendo il secondo membro della nuova specie e scatenando l'entusiasmo blasfemo del vecchio Rappaccini («My daughter, said Rappaccini, thou art no longer lonely in the world!»). La catastrofe finale (che, secondo canoni "prometeici", investirà tutti quanti) sarà la morte di Beatrice, in seguito all'ingestione di un potente antidoto, nel vano tentativo di tornare umana. Il grido finale («Rappaccini! Rappaccini! and is this the upshot of your experiment?») dell'attante principale, Baglioni, è la quintessenza epigrafica del tema orrorifico-prometeico del *mad scientist*.

Da un mutante⁹⁷ ad un altro, dalla Beatrice di Hawthorne al dottor Henry Jekyll di Stevenson, con la cruciale differenza che, se la prima incarna per la prima volta nella letteratura dell'orrore il doppio ruolo di "vergine perseguitata"⁹⁸ e di "mostro"⁹⁹, il secondo realizza una specie di *en plein* gotico, in quanto è al tempo stesso vittima, mostro e *villain* prometeico-faustiano. In *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*¹⁰⁰ confluiscono non meno di cinque linee concettuali squisitamente vittoriane, che giustificano pienamente le ragioni dello sfolgorante suc-

cesso del breve romanzo di Stevenson. La prima è costituita dall'immagine letteraria del *Doppelgänger* "malvagio", introiettata fino a prefigurare le laceranti verità della psicanalisi. La seconda è la ricezione pessimistica della teoria darwiniana applicata all'uomo (*The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* è del 1871), con la

93. In N. Hawthorne, *Young Goodman Brown and other Tales*, Oxford University Press, Oxford 1987, trad. it. di L. Cozzi, *Storia della fantascienza. Le origini*, L. Cozzi (ed.), Libra, Bologna 1980, pp. 107-124.

94. La nota di Turney (*Sulle tracce di Frankenstein*, cit., p. 70), che, a dispetto della buona conoscenza scientifica dimostrata da Mary Shelley, «la scienza di Stevenson sia una serie di abracadabra, una non meglio specificata "droga"», rispecchia più la serietà dello scienziato che l'interesse del narratore (o del lettore) dell'horror, per il quale ogni aggancio alla realtà è per solito puramente pretestuoso alla fabbricazione di un funzionale dispositivo atto a provocare la paura e più raramente risponde ad un preciso intento di critica diretta. La stessa Mary Shelley, nell'*Introduzione* del 1831, chiariva come il suo obiettivo fosse quello di creare «una storia che parlasse alle misteriose paure del nostro animo e che risvegliasse dei brividi di orrore – che rendesse il lettore timoroso di guardare dietro di sé, che gelasse il sangue e accelerasse i battiti del cuore».

95. L'utilizzo di un *villain* e di un'ambientazione italiani indicano che ci troviamo ancora entro convenzioni narrative goticheggianti.

96. «As for Rappaccini, it is said of him [...] that he cares infinitely more for science than for mankind. His patients are interesting to him only as subjects for some new experiment. He would sacrifice human life, his own among the rest, or whatever else was dearest to him, for the sake of adding so much as a grain of mustard-seed to the great heap of his accumulated knowledge». («In quanto a Rappaccini, si dice di lui [...] che egli ami la scienza infinitamente più che l'umanità. I suoi pazienti hanno per lui interesse soltanto come soggetti per qualche suo nuovo esperimento. Egli sacrificerebbe la vita umana, e anche la sua stessa, o qualunque altra cosa che più gli sia cara, pur di poter aggiungere anche un granello di sapere al grande ammasso della sua conoscenza»).

97. Sulla figura del "mutante", invenzione perlopiù vittoriana che ha monopolizzato l'immaginario pseudo-scientifico all'inizio del Novecento e oggi si conserva ottimamente in alcuni ambiti privilegiati come il fumetto, O. Palusci, *De-dalo, ovvero il corpo mutante della fantascienza, in La politica e la poetica del mostruoso. Nella letteratura e nella cultura inglese e anglo-americana*, L. Di Michele (ed.), Liguori, Napoli 2002, pp. 201-11. Il concetto di "mutante" è naturalmente legato all'ibridazione uomo-animale, onda lunga della difficile ricezione della teoria darwiniana e su questa ibridazione si veda anche E. Canadelli, *L'ibrido uomo/animale. Suggestioni nella cultura di fine Ottocento*, in M. Bellini (ed.), *L'Orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, ScriptaWeb, Napoli 2007, pp. 263-77.

98. M. Praz, *La carne, la morte*, cit., pp. 85 ss.

99. Accusata di essere una creatura terrificante, Beatrice si difende così: «It is my father's fatal science! No, no, Giovanni; it was not I! Never, never! [...] For, Giovanni ... believe it ... though my body be nourished with poison, my spirit is God's creature, and craves love as its daily food». («È la scienza fatale di mio padre! No, no, Giovanni; non ero io! Mai, mai! [...] Perché, Giovanni ... credi a questo ... sebbene il mio corpo sia nutrito di veleno, il mio spirito è quello di una creatura di Dio, e brama amore come suo quotidiano alimento»). Benché tarata per un'*heroine* ancora pienamente gotica (quindi, con ampia esposizione di sentimento), è la stessa preghiera di accettazione che il Mostro rivolge a Frankenstein. Ad un più profondo livello ermeneutico, ci troviamo per un verso di fronte ad un'ambiguità nell'interpretazione morale del personaggio (G. C. Belletti, *Veleni e profumi: su Rappaccini's Daughter di Nathaniel Hawthorne, in Indiscrete presenze. Forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, M.R. Cifarelli - R. De Pol (Eds.), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993, pp. 113-40: 132 ss.) che è un'arma tipica del fantastico nello scardinamento del paradigma vigente, per un altro ad una delle più riuscite manifestazioni letterarie di quella che Praz (*La carne, la morte*, cit., pp. 31-53) definì «bellezza medusea», barocca fusione di bellezza ed orrore, piacere e sofferenza, santificato dal Romanticismo "nero" e dal Decadentismo.

100. R. L. Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* [1886], Penguin, London 1996, trad. it. di O. Del Buono, BUR, Milano 1998.

perdita della discontinuità teologica con il mondo animale, che permette lo sviluppo dell'inquietante ipotesi di un essere «scimmiesco» come diretta emanazione di un uomo "inselvaticitosi"¹⁰¹. La terza è la critica all'applicabilità essenziale e non unicamente sovrastrutturale del perbenismo borghese, del principio della «rispettabilità» e del *self control*, cui Henry Jekyll sacrifica le proprie più elementari pulsioni, dando poi ad esse libero sfogo nella forma di Hyde, il suo Io 'nascosto', «cieco, brutale, gratuito impulso all'azione fisica immediata, libera, violenta [...], *acting out* allo stato puro»¹⁰². La quarta è una riflessione sul tema della mostruosità incarnata da Hyde, mai espressa se non con descrizioni frammentarie, fondata sulla sua essenza di inaccettabile *bridge-figure* tra mondo "civile" alto-borghese e quello "animalesco" dei bassifondi londinesi: la medesima eretica esistenza interclassista di cui sarà sospettato un paio d'anni dopo Jack the Ripper. La quinta è, naturalmente, il retaggio di Prometeo, di Faust e di Frankenstein, di un progresso incontrollato che disintegra l'umanità e scatena forze orrende. Benché Stevenson non fosse interessato a fornire una precisa patina scientifica (cfr. nota 94), è facile riscontrare in Jekyll i tratti dello scienziato-alchimista¹⁰³ che, immerso nel silenzio di fumi ed alambicchi, crea una nuova e deforme umanità (soltanto, sulla propria pelle) dalla quale finirà per essere annientato, vittima delle proprie stesse contraddizioni, nella topica punizione finale. Ma per incontrare il più genuino e riuscito discendente letterario del Frankenstein di Mary Shelley¹⁰⁴ occorre spingersi alla fine del secolo. Infatti, se Rappaccini si macchia di un orrore biologico e Jekyll di uno etico-civile, il chirurgo protagonista di *The Island of Doctor Moreau* (1896) di Herbert G. Wells¹⁰⁵ li realizza entrambi con assoluta *nonchalance*. Trasferitosi su un'isola del Pacifico dopo aver abbandonare l'Inghilterra in seguito ad infamanti accuse di crudeltà gratuita, il fisiologo e vivisezionista si dedica a proseguire i suoi esperimenti finalizzati a mutare gli animali in esseri umani, modificando i loro corpi con il bisturi (a prezzo, per altro, di indicibili tormenti) e le loro menti con l'ipnosi. Il prodotto del suo atto creativo è una genia di deformi ed infelici ibridi, non più bestie né ancora umani, destinati man mano a riprendere aspetto ed abitudini ferine. Alla fine, Moreau sarà ucciso dall'esperimento cui ha dedicato più tempo ed energia, quasi dal suo figlio prediletto. Opera che scandalizzò i contemporanei e che il suo stesso autore in vecchiaia ricusò come «esercizio di blasfemia giovanile», *The Island of Doctor Moreau* è al pari del *Frankenstein* un vasto groviglio tematico, nel quale si fondono tanti elementi: raffinate intertestualità con la narrativa di viaggi (in particolare i *Gulliver's Travels* di Swift¹⁰⁶) e fosche riflessioni sul *white*

man's burden colonialistico¹⁰⁷; incubi darwiniani, in cui il discrimine tra uomo e animale è ormai perduto ed il processo evolutivo è perverso dall'entrata in gioco di un Dio-scienziato completamente pazzo, e figurazione distopica della «manipolazione delle masse da parte di chi detiene il potere»¹⁰⁸; favola gotica "classica" di barbarie, persecuzione e prevaricazione, ed ennesima denuncia (come anche il *Frankenstein*) della pratica della vivisezione¹⁰⁹. Troneggia la personalità dello scienziato Moreau, verso il quale il narratore prova un sentimento di gotica ambiguità: un miscuglio di orrore, sdegno e ammirazione. Moreau è l'*overreacher* ultimo, perfetto: totalmente e consciamente privo di qualunque scrupolo etico o ripensamento, squisitamente logico, fanatico positivista, arrogante, seraficamente calmo. In lui la scienza amorale, debitamente convertita nel simulacro vittoriano della *filantropia*¹¹⁰, si meschia ad un sadismo filosofico di razionalità delirante, nel momento in cui proclama l'esercizio del dolore come terapia per superare l'animalità. Indegno

101. C. De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 42-43.

102. S. Brugnolo, *Hyde*, in *Il romanzo*, F. Moretti (ed.), Einaudi, Torino 2003, vol. 4 (*Temi, luoghi, eroi*), pp. 787-795, p. 793.

103. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, cap. x: *I had long since prepared my tincture; I purchased at once, from a firm of wholesale chemists, a large quantity of a particular salt which I knew, from my experiments, to be the last ingredient required; and late one accursed night, I compounded the elements, watched them boil and smoke together in the glass, and when the ebullition had subsided, with a strong glow of courage, drank off the potion.* («Avevo da molto tempo preparato la mia miscela; comperai subito, da un grossista di farmacia, una grande quantità di una polvere speciale, che sapevo per i miei esperimenti essere l'ultimo ingrediente richiesto; e in una notte maledetta, compositi gli elementi, li guardai bollire e fumare mescolati nel bicchiere, e, appena l'ebollizione fu cessata, con un gran gesto di coraggio, mandai giù la pozione»). Non vi risuona forse l'*incipit* del celebre capitolo del *Frankenstein*: «Era in una tetra notte di Novembre...»?

104. Come testimoniano non meno di sei riduzioni filmiche e numerose altre citazioni.

105. H.G. Wells, *The Island of Doctor Moreau: A Critical Text of the 1896 London First Edition, with an Introduction and Appendices*, in L. Stover (ed.), *The Annotated H.G. Wells*, II, McFarland, Jefferson (NC) 1996, trad. it. di M.A. Puddu, Mursia, Milano 1977.

106. Si noti la geniale ripresa con capovolgimento dell'*explicit* dei *Gulliver's Travels*. Di ritorno dai suoi meravigliosi viaggi, nei quali ha potuto conoscere un civiltissimo popolo di cavalli intelligenti, gli Houyhnhnms, Gulliver non riesce più a vivere in mezzo agli esseri umani senza provare disgusto. Parimenti ma in senso opposto, Prendick, la voce narrante dell'*Isola del dottor Moreau*, in seguito a quanto ha potuto sperimentare in mezzo al Pacifico, non è più in grado di guardare gli esseri umani senza il terrore che essi siano, al pari degli animali mutanti di Moreau, delle bestie con false e provvisorie fattezze umane pronte in ogni momento a degenerare verso l'originaria brutalità animale.

107. D. Punter, *Storia della letteratura*, cit., p. 227.

108. M. Praz, *Introduzione*, cit., p. 8.

109. Tanto più che la prima edizione del romanzo riportava una nota, omessa nelle edizioni successive, che assicurava i lettori che «non si può negare che, qualunque sia la quantità di credulità scientifica che si può concedere ai dettagli di questa storia, la creazione artificiale di mostri - e forse persino di mostri quasi umani - rientra nelle possibilità della vivisezione» (cit. in J. Turney, *Sulle tracce di Frankenstein*, cit., p. 74).

110. Oscar Wilde scrisse (in *The Importance of being Ernest*) che «i filantropi perdono ogni senso di umanità, è la loro caratteristica principale».

creatore, come Frankenstein, disprezza e ignora le proprie creature¹¹¹, quelle stesse che ne assicureranno il castigo finale, restituendo alla natura l'equilibrio spezzato dalle prevaricazioni della scienza.

Uno spiraglio per l'innominabile

Per sua natura, l'horror mette in scena la conoscenza proibita che illude, condanna e distrugge. Ma nella seconda metà dell'Ottocento anch'esso deve pagar pegno all'ondata del Positivismo, che fa persino del soprannaturale oggetto meritevole e passibile d'indagine scientifica. Prolungando la realtà, la *ghost story* britannica (e non solo¹¹²) prende ad articolare le proprie trame attorno alla figura dello *psychic doctor*¹¹³, il ricercatore buono, fascino, schivo e garbato, che sonda l'occulto non per estrarne abomini, ma per acquisire un sapere utile a fronteggiare al meglio le minacce soprannaturali. Ogni autore inventò i propri: Joseph Sheridan Le Fanu fece del dottor Hesselius, medico ed esoterista, il protagonista ed il collante delle storie della raccolta *In a Glass Darkly* (1872). Algernon Blackwood compose diversi racconti con protagonista John Silence, editi nel volume *John Silence, Physician Extraordinary* (1908). William Hope Hodgson pubblicò una raccolta di novelle intitolate *Carnacki, the Ghost Finder* (1913), dal nome del suo detective dell'occulto. Negli stessi anni, un occultista convinto come Arthur Conan Doyle avrebbe dato vita al più celebre *detective* letterario. Fedele alla moda dell'epoca, Bram Stoker diede la sua personale variazione sul tema dell'investigatore dell'incubo inserendo nel *Dracula* (1897) il dottor Abraham Van Helsing. Da *villain* lo scienziato divenne, seppur per un tempo limitato, *hero*. Che ne fu dunque del personaggio prometeico-faustiano, del sapiente e arrogante catalizzatore di catastrofi?

Occorre sfogliare un altro grande Maestro della *ghost story*, Montague Rhodes James¹¹⁴. Splendido medievista, James immise in alcune delle proprie migliori storie l'evidente figura *alter ego* dell'"antiquario" (ad esempio, in quelle del volume *Ghost Stories of an Antiquary*, 1904) che, mentre esamina un manufatto antico, scatena orrori dimenticati. È il contrassegno di una nuova era della narrativa fantastica¹¹⁵. Il piano dell'ordinario e quello dello straordinario non saranno più formalmente separati, né l'orrore sarà un'eccezionale intrusione del secondo nel primo, destinata ad essere riassorbita. Bensì, sarà il *chaos* ad essere ritenuto la più profonda essenza del mondo, mentre il *kosmos* apollineo e tranquillizzante una sottile patina posta a coprirlo malamente, dando agli uomini l'illusione dell'ordinario. Conseguentemente, il Prometeo dell'horror non dovrà né potrà più "creare" l'orrore violando l'ordine naturale (che è esso stesso intrinsecamente

orrorifico), ma solo squarciare il Velo di Maya, aprire un portale verso l'orrore infinito annidato dietro la pellicola del quotidiano.

Uno dei primi grandi pionieri della svolta copernicana dell'horror fu il gallese Arthur Machen e il suo manifesto può essere considerato il romanzo breve *The Great God Pan* (1894)¹¹⁶. Dominano il primo capitolo l'inquietante figura del dottor Raymond¹¹⁷ e la sua *Weltanschauung*:

Look about you, Clarke. You see the mountain, and hill following after hill, as wave on wave, you see the woods and orchard, the fields of ripe corn, and the meadows reaching to the reed-beds by the river. You see me standing here beside you, and hear my voice; but I tell you that all these things ... yes, from that star that has just shone out in the sky to the solid ground beneath our feet ... I say that all these are but dreams and shadows; the shadows that hide the real world from our eyes. There is a real world, but it is beyond this glamour and this vision, beyond these "chases in Arras, dreams in a career", beyond them all as beyond a veil. I do not know whether any human being has ever lifted that veil; but I do know, Clarke, that you and I shall see it lifted this very night from before another's eyes. You may think this all strange nonsense; it may be

111. *The Island of Doctor Moreau*, cap. XIV: *There is still something in everything I do that defeats me, makes me dissatisfied, challenges me to further effort [...] but always I fall short of the things I dream [...]. They only sicken me with a sense of failure. I take no interest in them.* «Sempre, in ogni mio nuovo tentativo, vi è qualcosa che mi delude, che mi rende insoddisfatto e mi sprona a nuovi esperimenti [...] ma non raggiungo mai l'ideale che mi propongo [...]. [Le creature] mi riempiono d'un senso di disgusto per il mio fallimento. Non mi occupo di loro».

112. Entro l'alveo della narrativa italiana in teoria "Verista", nel quale non di rado scorre una copiosa vena fantastica (C. Melani, *Reale, ergo fantastico*, in *Fantastico italiano*, C. Melani (ed.), BUR, Milano 2009, pp. 239-57), si segnala il personaggio del dottor Maggioli, positivista e appassionato di parapsicologia, che Luigi Capuana ideò, pose a elemento unificante della sua raccolta di racconti *La volontà di creare* (1911) e come narratore di alcuni racconti oscuramente prometeici: in *Creazione* un occultista che ha appreso le misteriosi arti tibetane aspira a creare la donna perfetta in laboratorio facendo miseramente; in *L'incredibile esperimento* un altro scienziato pazzo esegue una «fecondazione artificiale per via dell'elettricità» sulla propria figlia, che ne muore; in *La scimmia del professor Schitz* l'omonimo personaggio induce nel primate sentimenti umani, che lo portano a suicidarsi per un amore non corrisposto.

113. J. Briggs, *Visitatori notturni* (1977), trad. it. di M. Bianchi, Bompiani, Milano 1988, pp. 49 ss.

114. M.R. Cifarelli, *Piccole apocalissi: manierismo e modernità nella ghost story di M.R. James*, in *Indiscrete presenze. Forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, M.R. Cifarelli e R. De Pol (Eds.), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993, pp. 169-192.

115. E lo è ancora, diffusamente utilizzato nella narrativa e nella cinematografia dell'orrore. Ad esempio, con la mediazione della narrativa di H.P. Lovecraft e nella forma di un archeologo, è la molla principale del bizzarro ma possente congegno estetico-narrativo di *The Evil Dead* (*La casa*, 1981) diretto da Sam Raimi.

116. A. Machen, *The Great God Pan* [1894] and *The Hill of Dreams*, Dover, Mineola (NY) 2006, trad. it. di A. Di Liddo, Fanucci, Roma 2005.

117. Per una più analitica rassegna dei tratti prometeici di questo *character*, rimandiamo ad un contributo espressamente dedicato: S. Mantrant, *Par-delà le voile de l'écriture: la transgression prométhéenne dans The Great God Pan (1894) d'Arthur Machen*, in *Créatures et créateurs de Prométhée*, C. Armand - P. Degott - J-Ph. Heberlé (Eds.), Presses Universitaires de Nancy, Nancy 2010, pp. 251-263.

strange, but it is true, and the ancients knew what lifting the veil means. They called it seeing the god Pan¹¹⁸.

Il medico si appresta a compiere un immondo esperimento sulla figlia adottiva, Mary. Operandola chirurgicamente al cervello, Raymond vuole renderla in grado di vedere la misteriosa divinità della natura. L'esperimento ha successo, ma immediatamente Mary impazzisce e dopo neppure un anno muore. Tuttavia, riesce a mettere al mondo una bambina, Helen, una splendida creatura solo all'apparenza umana¹¹⁹ che nel corso della propria vita condurrà alla follia, all'abiezione morale e alla morte tutti quelli che avranno la sciagura di incontrarla e che, poco prima di morire, andrà incontro ad un *tourbillon* di metamorfosi orripilanti sulle quali lo stile raffinato di Machen rimane opportunamente vago. Il tema di occulte e terrificanti capacità risvegliate da atroci esperimenti (e foriere di morti orrende per i loro esecutori), moderna ramificazione del *tópos* della *forbidden knowledge*, rimane un espediente cui l'horror ha dato un buon seguito, trovando il proprio culmine in romanzi come *Firestarter* (*L'incendiaria*, 1980) di Stephen King e, soprattutto, nelle prime, prodigiose pagine di *The Door to December* (*Incubi*, 1985) di Dean Koontz. Tornando agli *excursus* di Arthur Machen entro la *supernatural science*, essi abbondano di immagini di prometeici e folli esploratori dell'ignoto che finiscono per pervertire l'umano in una nuova e grottesca specie. Vale la pena di citare il racconto *Novel of the White Powder*, contenuto in *The Three Impostors* (1895)¹²⁰, uno dei grandi *Decameron* dell'horror moderno. Defilato ma fondamentale nella novella è il personaggio di un anziano farmacista, cui un giovane studente chiede un farmaco ricostituente. Troppo tardi si scopre che la polvere bianca che il farmacista recapita è un antico sale, noto come *Vinum Sabbati*, che in modiche quantità permetteva l'unione mistica con il diavolo e, assunto regolarmente, muta il disgraziato protagonista in «a dark and putrid mass, seething with corruption and hideous rottenness, neither liquid nor solid, but melting and changing before our eyes, and bubbling with unctuous oily bubbles like boiling pitch. And out of the midst of it shone two burning points like eyes». Si può poi ricordare il professor Gregg di *The Novel of the Black Seal*, sempre contenuta in *The Three Impostors*, il quale, se non altro, ha il buon gusto di accettare fino in fondo le conseguenze dell'abominio che ha suscitato facendo riemergere il retaggio preumano insito in un ragazzo delle colline del Galles. Si può infine citare il dottor Black del racconto *The Inmost Light*.

Ideale allievo di Machen e Maestro indiscusso del fantastico novecentesco, Howard Phillips Lovecraft¹²¹ portò la

nuova epoca dell'horror ad un livello mai toccato da alcuno, né prima né in seguito. Autore colto e ricercatissimo, Lovecraft disseminò la propria cospicua opera narrativa di inserti concettuali ed il più celebre resta l'*incipit* di *The Call of Cthulhu* (1928):

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age¹²².

Il *Pantheon* lovecraftiano di mostruose divinità extraterrestri in attesa di destarsi postula un ampio utilizzo di una figura narrativa mediatrice, discendente per un verso dall'antiquario di M.R. James e dall'altro dal narratore pallido ed ipersenziente di Edgar Allan Poe. Ma, in teoria, non c'è margine per alcun *overreacher* prometeico, alcun autore di grottesche imitazioni dell'operato divino. Nel-

118. «Guardatevi intorno, Clarke. Ora vedete la montagna e le colline che si susseguono una dopo l'altra, come onde. Vedete i boschi, i frutteti, i campi di grano maturo, e i prati che si estendono fino ai canneti sulle sponde del fiume. Vedete me, qui accanto a voi, e ascoltate la mia voce. Ma vi dico che tutte queste cose ... sì, dalla stessa che abbiamo appena visto apparire in cielo fino alla terra solida sotto i nostri piedi ... vi dico che questi non sono altro che sogni, ombre; sono le ombre che nascondono il mondo reale ai nostri occhi. Esiste un mondo reale, ma è oltre questo incanto, questa visione, oltre queste "scene di caccia su un arazzo, fantasie sfrenate", oltre tutte queste cose, proprio come se fossero coperte da un velo. Non so se un essere umano abbia mai sollevato quel velo, ma so, Clarke, che voi e io, proprio questa notte, lo vedremo alzarsi davanti ai nostri occhi. Penserete che vi stia raccontando un mucchio di fandonie stravaganti; ciò che dico sarà pure stravagante, ma è vero. Gli antichi sapevano cosa significa "sollevare il velo". Chiamavano questa esperienza "vedere il dio Pan"».

119. Per trovare una moderna e abbastanza fedele (*mutatis mutandis*) riproposizione del medesimo personaggio si può guardare a Sil, l'ibrido umano-alieno protagonista del film *Species* (1995), diretto da Roger Donaldson. Anche nel film è un atto di folle *hybris* scientifica a spingere un'équipe scientifica del SETI a dare seguito alle istruzioni ricevute tramite una comunicazione aliena per ricombinare il DNA alieno con quello umano.

120. A. Machen, *The Three Impostors* [1895], Dover, Mineola (NY) 2007, trad. it. di D. Trotter, Fanucci, Roma 2004.

121. H.P. Lovecraft, *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, Penguin Books, London 1999. Trad. it. H.P. Lovecraft, *Le storie dell'orrore puro. L'incubo*, G. Pilo - S. Fusco (Eds.), 2 voll., Newton Compton, Roma 1993; H.P. Lovecraft, *Le storie del Ciclo di Cthulhu. Il mito*, G. Pilo - S. Fusco (Eds.), 2 voll., Newton Compton, Roma 1993.

122. «Ritengo che la cosa più misericordiosa al mondo sia l'incapacità della mente umana di mettere in correlazione tutti i suoi contenuti. Viviamo su una placida isola di ignoranza nel mezzo del nero mare dell'infinito, e non era destino che navigassimo lontano. Le scienze, ciascuna tesa nella propria direzione, hanno finora nuociuto ben poco; ma, un giorno, la connessione di conoscenze disgiunte aprirà visioni talmente terrificanti della realtà, e della nostra spaventosa posizione in essa che, o diventeremo pazzi per la rivelazione, o fuggiremo dalla luce mortale nella pace e nella sicurezza di un nuovo Medioevo».

l'universo immaginifico di Lovecraft perde di significato la distinzione tra un sapere buono vincolato ai limiti imposti all'uomo e un sapere malvagio ad essi refrattario. Ogni conoscenza del vero è *ipso facto* nefasta, perché la verità dell'essere è in sé e per sé il *nefas* nella sua forma più pura. Ecco dunque che, per apprezzare il pure cospicuo contributo che Lovecraft ha fornito alla tematica dell'orrore prometeico occorre scartabellare ai margini della produzione del solitario di Providence, abbastanza lontano dal nucleo dei cosiddetti "miti di Cthulhu". Le uniche due significative eccezioni a questo principio sono parzialmente il già citato *At the Mountains of Madness* (1931), nel quale l'onere di rivelare la tremenda verità sulle ere più antiche del pianeta spetta ad una spedizione scientifica in Antartide, e il romanzo breve *The Case of Charles Dexter Ward* (1927)¹²³, dove l'omonimo protagonista sviluppa una pericolosa ossessione per le ricerche alchemiche di un antenato, Joseph Curwen, satanico personaggio dedito alla demonologia e alla negromanzia, finendo per replicarne gli atroci esperimenti, proseguendo la *liaison* con le immonde divinità antiche, fino a farsi strumento della rinascita di Curwen. *Cool Air* (1926) confeziona un orrore squisitamente metropolitano sfruttando il medesimo tema del *Valdermar* di Poe, con il considerevole pezzo di bravura di mantenere ignoto fino alla fine della storia che il personaggio principale è a tutti gli effetti un cadavere mantenuto in vita per diciotto anni dalla bassa temperatura dell'appartamento in cui vive. *Claredon's Last Test* (1928), scritto su commissione e a partire da un canovaccio altrui, ospita compiutamente l'immagine non pienamente lovecraftiana di un folle scienziato-alchimista che, mentre studia (e, segretamente, diffonde) uno strano morbo mortale, si circonda di misteriosi e soprannaturali assistenti orientali, di cui resta succube¹²⁴ fino ad uccidersi. La più decisa immersione lovecraftiana nella tematica aperta dal *Frankenstein* è costituita da *Herbert West: Reanimator* (1921-2), racconto in sei parti, scritto anch'esso su commissione per un autore dilettante che voleva pubblicare alcuni pezzi sulla rivista «Home Brew», opera ispirata a Lovecraft unicamente da necessità economiche e che il grande autore dell'orrore detestò profondamente. Tratta di un moderno Victor Frankenstein, Herbert West, che già dall'università di medicina e poi via via su un numero sempre maggiore di cavie nel corso della sua vita sperimenta un siero in grado di rianimare i cadaveri: il siero funziona, ma gli zombi così ottenuti sono, "pre-romerianamente", bestie stupide, brutali e cannibalesche. Alla fine, lo stesso West finisce smembrato dai propri *revenants*. Si può infine citare la curiosa idea per un racconto mai scritto, *The Survivor* (1934), di cui restano solo la scaletta¹²⁵ custodita a

lungo presso uno dei migliori amici di Lovecraft, Robert H. Barlow, insieme al ricordo delle anticipazioni confidategli dallo scrittore di Providence: il protagonista del racconto, unendo scienza e stregoneria, voleva raggiungere la longevità dei coccodrilli, finendo però per mutarsi in una creatura orrenda.

Creatori, creature, catastrofi: breve prospetto novecentesco

In quanto rappresentativo di una significativa zona d'ombra della *Weltanschauung* contemporanea¹²⁶, il tema del *mad scientist* è un *tópos* cardinale dell'horror dell'ultimo secolo¹²⁷. In questo ha certamente giocato un ruolo non secondario l'affermarsi (al cinema e non solo¹²⁸) della mito-

123. Ispirata a quest'opera (e anche al racconto *The shadow over Innsmouth*, 1931 e ad una poesia di Poe) è una delle pochissime felici trasposizioni filmiche lovecraftiane: *The Haunted Palace* (1963), diretto da Roger Corman, con l'ennesima persuasiva interpretazione di Vincent Price.

124. Echeggia in tutta probabilità il *Vathek* di Beckford, che infatti viene citato all'interno del racconto.

125. La riportiamo in traduzione: «Jean-François Charrière. / Chirurgo. / Studia il coccodrillo e il gaviale. / Nato nel 1636 a Bayonne. Anci Lapurdum. / Suggestere la rivelazione di segreti ancestrali. / Parigi 1653. Età, 17 anni. / Studia sotto Richard Wiseman, realista in esilio in Francia. / Ante 1660. / Chirurgo dell'esercito francese in India. Pondicherry – Caromandall Coast 1647 & (1683). / Quebec 1691 / Arkham 1697. / Nella casa 1698-9. / Climax nel 1708. / 1708. / 1636 / 72 / Far si che il regresso evolutivo (verso i coccodrilli) avvenga nel sepolcro». La scaletta sarebbe stata convertita in racconto da August Derleth e pubblicata nel volume di collaborazioni postume lovecraftiane *The Survivor and Others* (1957) edito dalla Arkham House.

126. *Tópoi* e miti sono vitali e produttivi se sono *attuali*: se, cioè, a dispetto di una genesi anche molto antica, restano in grado di rappresentare al meglio la contemporaneità. *Tópoi* e miti dell'horror (leggasi, perlopiù, "mostri") funzionano in quanto scoperciano ed illuminano ("mostrano") aspetti della realtà cui i lettori sono più sensibili e che non sono ancora riusciti ad accettare (è la teoria di Stephen King dell'horror come arte marziale, che trova i punti vulnerabili e li mette sotto pressione).

127. Un campionario anche solo vagamente accettabile di tutti gli "scienziati pazzi" del cinema e della narrativa dell'orrore nel Novecento è, per la sua estensione, qui del tutto impraticabile. Come introduzione al tema, oltre che ad alcune pagine *ad hoc* di R.D. Haynes (*From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, John Hopkins University Press, Baltimore – London 1994), rimandiamo a C. Frayling, *Mad, Bad and Dangerous? The Scientist and the Cinema*, Reaktion Books, London 2005, ad esso espressamente dedicato. A. Tudor (*Monsters and Mad scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Blackwell, Oxford – Cambridge 1989) ha poi dedicato alcune pagine pregevolissime (133-57) a fornire un inquadramento storico-sociale del cinema horror di argomento scientifico, ripartito per decenni e per schemi narrativi.

128. Sulla cinematografia del Frankenstein, troppo vasta per essere qui trattata, si veda, ad esempio, R. Florescu, *In Search of Frankenstein*, cit., pp. 188-218; 276-282. Valida esplorazione della fortuna del mito di Frankenstein, non solo al cinema, ma nello sviluppo critico di una cultura scientifica è anche J. Turney, *Sulle tracce di Frankenstein*, cit., pp. 35-57). Sull'utilizzo del soggetto di Mary Shelley come opera teatrale, rimandiamo a L. Guerra, «*This nameless mode of naming the unnamable*»: *Frankenstein a teatro, in Il teatro della paura. Scenari gotici del romanticismo europeo*, D. Saglia - G. Silvani (Eds.), Bulzoni, Roma 2005, pp. 179-97; 201-13. Una ricognizione pressoché completa sull'iconografia legata in particolare al *monster* frankensteiniano, che esplora anche media come il fumetto, i cartoni animati, la televisione e le pubblicità, è costituita da D. F. Glut, *The Frankenstein Archive. Essays on the Monster, the Myth, the Movies and More*, McFarland, Jefferson (NC) – London 2002.

logia del *Frankenstein*, dalle produzioni hollywoodiane¹²⁹, fino alle moderne riscritture romanzesche¹³⁰. Ma, soprattutto, mai come nel Novecento, quando il progresso tecnologico ha battezzato, accompagnato e risolto due conflitti mondiali, l'immagine secolarizzata dell'*overreacher* prometeico-faustiano è parsa adeguata a raffigurare tutte le contraddizioni insite nello sviluppo e nelle applicazioni della scienza. Se ne sono avvalse pietre miliari del cinema, anche ai margini o al di fuori del genere horror, dal mefitofelico medico-stregone protagonista del *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) diretto da Robert Wiene fino al *Dr. Strangelove* (1964) di Stanley Kubrick, spaziando poi nei fumetti¹³¹, nei cartoni animati (si pensi alla serie *Street Sharks* della DIC Entertainment) o nei giochi per bambini (come *Monster Lab* della Mattel).

Michail Bulgakov, tra i massimi esecutori di una fantascienza satirica che trova conseguentemente nella distopia il *medium* prediletto, ha plasmato scienziati pazzi bislacchi, figure prometeiche grottesche che oscillano tra l'orrendo e il tragicomico per stigmatizzare la realtà dell'URSS degli anni Venti. In *Sobač'je Serdce* (*Cuore di cane*, 1925), il luminare della geriatria Preobraženskij ripercorre l'eresia di Moreau facendo del proprio cane Pallino un ibrido orrendamente "umanizzato". In *Rokovye jajca* (*Le uova fatali*, 1925), invece, la catastrofe è addirittura su scala mondiale, perché si sommano due forme di *hybris*, quella utopistica della scienza e quella ottusa della burocrazia, facendo del "raggio della vita" casualmente scoperto dal professor Persikov, insigne zoologo, oltre che narcisista e nevrotico, lo strumento di un'invasione di serpenti, cocodrilli e struzzi giganti¹³². Dopo aver fatto strage, l'orda strisciante sarà annientata dal freddo. Quanto a Persikov, da bravo epigono frankensteiniano, sarà linciato dalla folla inferocita.

Il tema dell'androide, osservato nelle opere di Hoffmann, grottesco simulacro dell'umano progettato da qualche tetto creatore, resta infine vivido e fecondo anche nel fantastico contemporaneo, sia che si faccia inquieto scenario ipotetico in calce alla mortificante standardizzazione dell'uomo (e della donna) di fronte ad un mondo massificato (come in *The Stepford wives* di Ira Levin, 1972), sia che, entro un immaginario ormai compiutamente cyberpunk, evolva nell'anche più inquietante figura del *cyborg*, creazione artificiale ibrida di uomo e macchina, carne e metallo (come in *Neuromancer* di William Gibson, 1984), sia che completi il quadro di una parodia integrale dell'horror (penso a *The Rocky Horror Picture Show*, 1975, diretto da Jim Sharman) al fianco di una figura prometeica (il dottor Frank-N-Furter, *of course*) del tutto deformata nell'eccesso della più spinta e politicamente scorretta commedia pop. Cinematograficamente, c'è poi una linea continua di

pazzi artefici di una nuova umanità metallica, che collega idealmente il Rotwang di *Metropolis* (1927, diretto da Fritz Lang), stralunato e futuristico Frankenstein, al dottor Tyrell di *Blade Runner* (1982, diretto da Ridley Scott), che finisce ucciso da uno dei suoi "replicanti" per la colpa di aver dato alle proprie creature una vita troppo breve.

Il successo del tema dell'*evil science*, specchio della fortuna novecentesca dell'immagine prometeica entro l'universo orrorifico, è comprovato in particolare da un suo utilizzo diffuso e trasversale, che trova il proprio apice in quella che possiamo battezzare *funzione teratologica ausiliaria*: l'improvvido *faber monstrorum* si presta a figurare in funzione eziologica all'interno di una storia nella quale la mostruosità principale è un'altra, forse per aumentare il livello di credibilità di mostri conati da orizzonti culturali ormai inapplicabili. Ad esempio, come atto di necessario aggiornamento, molte delle ultime riscritture dello zombi hanno completamente eliminato l'originario substrato della magia vudù per rileggere il *walking dead* come risultato catastrofico di un atto di superbia scientifica, accidentale (come nel film *28 Days Later* di Danny Boyle, 2002) o deliberato (come nel *franchise Resident Evil* e nel suo omologo da sala giochi, *House of the Dead*), dando corpo ad un'intuizione che si può far cominciare con il racconto *Death Holds the Post*

129. Per sommi capi, possiamo citare come storicamente più significativi questi film (J. Turney, *Sulle tracce di Frankenstein*, cit., p. 40). Il primo in assoluto, memorabile quasi solo per un discorso di archeologia del cinema, è il cortometraggio muto del 1910, eseguito dagli Edison Studios, scritto e diretto da J. Searle Dawley. Poi il primo vero, grande *Frankenstein*, diretto da James Whale per la Universal nel 1931, con Colin Clive nella parte del folle scienziato e, soprattutto, l'immenso Boris Karloff a fornire al Mostro il volto che ancora sostanzialmente conserva. Ad aprire una nuova epoca cinematografica possiamo porre *The Curse of Frankenstein* di Terence Fisher, girato per la Hammer nel 1957, con altre due leggende del cinema horror: Peter Cushing nel ruolo di Frankenstein e Christopher Lee in quello del Mostro. L'ultima e ad oggi più celebre trasposizione filmica è un'operazione di ripristino quasi filologico della storia originaria, *Mary Shelley's Frankenstein*, diretto ed interpretato Kenneth Branagh nel 1994, con uno splendido Robert De Niro nella parte del Mostro. Un fine esercizio di storia del cinema sarebbe quello di confrontare questi snodi fondamentali della storia cinematografica di Frankenstein con quelli della vicenda filmica di Dracula: gli esiti restituirebbero simmetrie sorprendenti.

130. Ne citiamo due, in particolare, piuttosto considerevoli. *Frankenstein Unbound* (1973) di Brian Aldiss, come già intuibile dalla *callida iunctura* del titolo, è un felicissimo e molto creativo cortocircuito di riscrittura e metatestualità del romanzo di Mary Shelley, che pone nello stesso spazio fisico la vicenda della nascita del romanzo e il contenuto del romanzo stesso, facendo di Mary Shelley un personaggio affiancato da quelli di Victor Frankenstein e del suo mostro. È poi degna di nota la trilogia romanzesca firmata da Dean Koontz intitolata *Dean Koontz's Frankenstein* (2005-2009), che, quasi a mo' di *sequel*, prolunga l'invenzione della Shelley entro il mondo contemporaneo.

131. Tra le più convincenti trasposizioni del motivo dello scienziato che compone una creatura infernale combinando pezzi di cadaveri si segnala l'albo n. 14 (novembre 1987) di Dylan Dog, intitolato *Fra la vita e la morte*, con soggetto di Tiziano Sclavi, sceneggiatura di Luigi Magnacco e disegni di Luigi Piccatto.

132. Il tema è stato poi ampiamente esplorato da un nutrito gruppo di *b-movies* fantascientifici.

(1936) di August W. Derleth e Mark Schorer e alla quale non rimase del tutto insensibile neppure lo stesso George Romero in *Day of the Dead* (1985). Anche il mito del lupo mannaro si è giovato della risorsa narrativa del folle inventore di un siero in grado di far regredire allo stato ferino, in un classico dell'horror come *I Was a Teenage Werewolf* (1957), diretto da Gene Fowler. Un altro caso emblematico è la cinematografia di David Cronenberg, in cui la tematica centrale di una mostruosa degenerazione dell'umano è «legata a filo doppio alla malattia, fino al paradosso di offrire una schiera di medici che, anziché curare, generano e diffondono morbi mutanti»¹³³; in *Shivers* (1975) il prof. Hobbes crea un parassita vermiforme che contagia con una sindrome ninfomaniacale un intero palazzo (e poi, si lascia presagire, il mondo); in *Rabid* (1976) il prof. Keloyd, nel tentativo di curare una ragazza dopo un incidente, la muta in un vampiro contagioso; in *Brood* (1979) il prof. Ruth inocula alla moglie incinta un farmaco che la rende madre di una “covata” di mutanti; in *Videodrome* (1982) il prof. O'Blivion trasmette tramite un canale *snuff* allucinanti mutazioni; in *The Fly* (1986) il dottor Brundle mischia accidentalmente il proprio DNA con quello di una mosca, acquisendo progressivamente l'aspetto e la ferocia di un insetto gigante. Talvolta lo scienziato pazzo è solo un *tópos* gettato un po' alla rinfusa in una serie filmica nel tentativo di rivitalizzarne la *verve* ormai spenta, come avviene in *Alien Resurrection* (1997), diretto da Jean-Pierre Jeunet. Talvolta, invece, è appena un pretesto per inanellare scene truculente, sfruttando le multiformi esasperazioni estetiche del *body horror*, come in *Bottom Feeder* (2008), diretto da Randy Daudlin, e *The Human Centipede* (2010), scritto e diretto da Tom Six, o rinfoltendo il già cospicuo campionario di macelleria artistica del *gore*, come in *Autopsy* (2008) diretto da Adam Gierasch.

Tra le ultime trasposizioni orrorifiche dell'archetipo prometeico bisognerebbe menzionare il film *Pandorum* (2009), diretto da Christian Alvart. Si tratta di un horror fantascientifico di buona qualità, nel quale la presenza di un modernissimo Prometeo maligno è tutt'altro che vistosa, ma assai significativa: non fosse perché, recuperando la nozione pura di “creazione”, prescinde dal tema della *forbidden knowledge*, che pareva condicio *sine qua non* dell'applicazione orrorifica del mito di Prometeo. A bordo dell'imponente astronave Elysium, una futuristica Arca di Noè ospitante 65mila persone abbandonate ad un sonno criogenico e copie genetiche dell'intera flora e fauna terrestri, uno dei membri dell'equipaggio cade vittima di una malattia mentale, l'Orbital Dysfunctional Syndrome, che colpisce coloro che si avventurano in lunghi viaggi spaziali a seguito di un forte shock. Il colpo

emotivo è generato dalla notizia che la Terra è esplosa, facendo dell'equipaggio della nave gli ultimi esseri umani. L'astronauta, impazzito, uccide il resto dell'equipaggio e poi, ormai libero da ogni costrizione sociale o morale, comincia a svegliare alcune delle persone a bordo della nave. Dopo essersi “divertito” con loro, le relega senza cibo nelle stive, costringendole così ad una regressione bestiale (anche grazie ad un accelerante mutagenico iniettato ai membri dell'equipaggio per aiutarli ad adattarsi meglio alle condizioni di vita di Tanis, il pianeta che avrebbero dovuto colonizzare). Stancatosi del suo giocattolo, il folle dittatore torna al suo sonno criogenico, disinteressandosi completamente del frutto dei suoi disegni. A quasi mille anni da allora, gli umani destatisi dall'“ipersonno” si troveranno in un claustrofobico dedalo di cunicoli asettici, sinistri (secondo il collaudato modello di *Alien*), popolati da una nuova, mostruosa razza di umanoidi antropofagi¹³⁴. Noticina a margine: il titolo del film deriva dal nome che gli astronauti hanno coniato per la sindrome che rende pazzi i viaggiatori avventuratisi nello spazio, quasi a punirli di un'impresa a loro troppo superiore, *Pandorum*. Riecheggia il nome di colei che un tempo Zeus volle plasmare per punire la colpa di un Titano che giudicava superbo e ribelle.

Nota conclusiva

Resta spazio per una piccola riflessione marginale, che possa essere insieme una sorta di *leçon* in calce all'*excursus* appena compiuto ed una provocatoria ipotesi di lavoro sviluppabile in futuro: e se il mito di Prometeo si legasse alle meccaniche dell'horror anche ad un livello molto più basilare ed intrinseco? Quasi in apertura di *Danse Macabre* (1981), Stephen King definisce in modo esemplare l'inflazionato concetto di *catarsi* orrorifica:

L'horror ci piace perché esprime in modo simbolico le cose che abbiamo paura a dire apertamente; ci dà una possibilità di esercitare (è giusto: non esorcizzare ma esercitare) quelle emozioni che la società ci impone di tenere sotto controllo. Il film dell'orrore è un invito a comportarsi in modo deviante, antisociale, per procura; a commettere atti gratuiti di violenza, cullare i nostri puerili sogni di potere, abbandonarsi alle paure più vili. Forse più di ogni altra cosa, il film o il romanzo horror ci dice che ci si può unire alla folla, diventare un essere tribale, distruggere l'estraneo¹³⁵.

133. M. Giori, *Polimorfi ma non perversi. Aspetti euristici del mostruoso nel cinema di David Cronenberg*, in M. Bellini (ed.), *L'Orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, ScriptaWeb, Napoli 2007, pp. 279-302: 280.

134. Un altro horror fantascientifico in cui un tragico esperimento fallito (un gas in grado di rendere “buoni” gli uomini) ha creato una nuova specie umana bestiale e cannibalesca è un *cult* della science-fiction contemporanea, *Serenity* (2005), diretto da Joss Whedon.

135. S. King, *Danse Macabre*, cit., p. 43.

E l'*estraneo* per definizione, l'*outcast*, è il mostro, l'agente patogeno dello *status quo*:

La mostruosità ci affascina perché piace al conservatore repubblicano con giacca e panciotto che è dentro ognuno di noi. Amiamo il concetto di mostruosità e ne abbiamo bisogno per riaffermare l'ordine che, in quanto uomini, desideriamo intensamente... E vorrei andare oltre dicendo che a farci paura non è l'aberrazione fisica o mentale in se stessa, ma la mancanza di ordine che queste aberrazioni sembrano implicare¹³⁶.

Da spettatori dell'horror, tendiamo ad essere «borghesi devianti» simili al Tonio Kröger di Thomas Mann: eversivi per aspirazione ma conservatori nell'animo. La fascinazione che generano le più riuscite espressioni dell'horror non è casuale: rimarca una *liaison* tra l'*audience* e l'oggetto della messinscena. Parteggiamo inconsciamente per il mostro, l'anomalia nella quale per un attimo ci identifichiamo; per suo mezzo sperimentiamo la nefasta libertà

dai limiti e dalle costrizioni. L'orrore che proviamo segna l'inizio del distacco, la riaffermazione dell'esigenza di un *kosmos*, al di là delle tentazioni del *chaos*: plaudiamo al ripristino dell'ordine, dello *status quo ante*, per crudeli che siano le sue leggi e disperanti le sue limitazioni. Ma non basta. Pretendiamo la distruzione del mostro invasore, il nostro segreto *avatar*, esorcizzando noi stessi e perfezionando così la catarsi. Come gli antichi Ateniesi al teatro di Dioniso, sentiamo un'inconfessabile affinità (fissata nell'endiadi φόβος-ἔλεος) con il Titano trasgressore, ma veneriamo l'ordine, il τύραννος Zeus.

Marco Zanelli
Università Cattolica, sede di Brescia

136. *Ibi*, pp. 50-51.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

1. Testi, traduzioni, edizioni critiche utilizzate

- L. Capuana**, *Un vampiro e altri racconti dell'occulto*, G. Davico Bonino (ed.), BUR, Milano 2011.
- [**R. Descartes**], *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, Leyde 1637.
- N. Hawthorne**, *Young Goodman Brown and other Tales*, Oxford University Press, Oxford 1987, trad. it. di L. Cozzi, in *Storia della fantascienza. Le origini*, **L. Cozzi** (ed.), Libra, Bologna 1980, pp. 107-24.
- E.T.A. Hoffmann**, *Nachtstücke*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, III, Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar 1994, trad. it. di C. Pinelli e A. Spaini, Einaudi, Torino 1994.
- M.G. Lewis**, *The Monk*, London 1796, trad. it. di B. Fonzi, Einaudi, Torino 1970.
- H.P. Lovecraft**, *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, Penguin Books, London 1999. Trad. it. H.P. Lovecraft, *Le storie dell'orrore puro. L'incubo*, G. Pilo - S. Fusco (Eds.), 2 voll., Newton Compton, Roma 1993; H.P. Lovecraft, *Le storie del Ciclo di Cthulhu. Il mito*, G. Pilo - S. Fusco (Eds.), 2 voll., Newton Compton, Roma 1993.
- A. Machen**, *The Great God Pan* [1894] *and the Hill of Dreams*, Dover, Mineola (NY) 2006, trad. it. di A. Di Liddo, Fanucci, Roma 2005.
- A. Machen**, *The Three Impostors* [1895], Dover, Mineola (NY) 2007, trad. it. di D. Trotter, Fanucci, Roma 2004.
- C. Marlowe**, *Doctor Faustus*, in **F. Bowers** (ed.), *The Complete Works of C. Marlowe*, II, Cambridge University Press, Cambridge 1973, trad. it. N. D'Agostino (ed.), Mondadori, Milano 1983.
- E.A. Poe**, *The Facts in the Case of M. Valdemar* [1845], in **R.W. Griswold** (ed.), *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, I, Redfield, New York 1850, trad. it. di D. Cinelli - E. Vittorini - A.R. Falzon, in Poe, *Racconti del terrore*, Mondadori, Milano 1985.
- M. Shelley**, *Frankenstein, or The Modern Prometheus* [1818, 1831], Oxford University Press, London 1971.
- P.B. Shelley**, *Prometheus Unbound* [1820], in **A.M.D. Hughes** (ed.), *Shelley Poems Published in 1820*, Oxford University Press, Oxford 1919.
- R. L. Stevenson**, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* [1886], Penguin, London 1996, trad. it. di O. Del Buono, BUR, Milano 1998.
- E. Trunz** (ed.), J. W. Goethe, *Faust. Eine Tragödie. Urfaust*, in *Goethes Werke*, Wegner Verlag, Hamburg 1949, trad. it. A. Casalegno (ed.), in *Faust e Urfaust*, 2 voll., Garzanti, Milano 1989.
- H.G. Wells**, *The Island of Doctor Moreau: A Critical Text of the 1896 London First Edition, with an Introduction and Appendices*, in **L. Stover** (ed.), *The Annotated H.G. Wells*, II, McFarland, Jefferson (NC) 1996, trad. it. di M.A. Puddu, Mursia, Milano 1977.

2. Saggi critici

- R. Agazzi**, *I romantici dell'orrido. Uno studio sul romanzo gotico inglese*, Lalli, Poggibonsi (SI) 1984.
- S. Anelli**, *Edgar Allan Poe e la «perversità»: tra orrore e razionalità*, in **M. Bellini** (ed.), *L'Orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, ScriptaWeb, Napoli 2007, pp. 125-48.
- R. Barbolini**, *La danza degli automi*, in Id., *Il riso di Melmoth. Metamorfosi dell'immaginario dal sublime a Pinocchio*, Jaca Book, Milano 1989, pp. 71-92.

- G.C. Belletti**, *Veleni e profumi: su Rappaccini's Daughter di Nathaniel Hawthorne*, in *Indiscrete presenze. Forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, **M.R. Cifarelli - R. De Pol (Eds.)**, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993, pp. 113-40.
- M. Billi**, *Il Gotico inglese: il romanzo del terrore. 1764-1820*, Il Mulino, Bologna 1986.
- N. Bonifazi**, *Per una teoria del fantastico*, in Id., *Teoria del fantastico (e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti - Pirandello - Buzzati)*, Longo, Ravenna 1982, pp. 7-76.
- C. Bordoni**, *La paura, il mistero, l'orrore. Dal romanzo gotico a Stephen King*, Solfanelli, Milano 1989.
- J. Briggs**, *Night visitors*, Faber & Faber, London 1977, trad. it. di M. Bianchi, *Visitatori notturni*, Bompiani, Milano 1988.
- S. Brugnolo**, *Hyde*, in *Il romanzo*, **F. Moretti (ed.)**, Einaudi, Torino 2003, vol. 4 (*Temi, luoghi, eroi*), pp. 787-795.
- M. Burkhardt**, *Figures de Prométhée dans la "Fantasy"*, in *Créatures et créateurs de Prométhée*, **C. Armand - P. Degott - J-Ph. Heberlé (Eds.)**, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 2010, pp. 183-200.
- E. Canadelli**, *L'ibrido uomo/animale. Suggestioni nella cultura di fine Ottocento*, in **M. Bellini (ed.)**, *L'Orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, ScriptaWeb, Napoli 2007, pp. 263-77.
- P.A. Cantor**, *Creature and Creator: Myth-making and English Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- A. Carotenuto**, *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bompiani, Milano 2002.
- M. Centanni**, "Commento" al *Prometeo incatenato*, in **Eschilo**, *Le tragedie*, Mondadori, Milano 2007, pp. 903-60.
- R. Ceserani**, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996.
- M.T. Chialant - C. Pagetti**, *H.G. Wells e i mostri della scienza darwiniana*, in *La politica e la poetica del mostruoso. Nella letteratura e nella cultura inglese e anglo-americana*, L. Di Michele (ed.), Liguori, Napoli 2002, pp. 239-49.
- M.R. Cifarelli**, *Piccole apocalissi: manierismo e modernità nella ghost story di M.R. James*, in *Indiscrete presenze. Forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, **M.R. Cifarelli - R. De Pol (Eds.)**, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993, pp. 169-92.
- G. Contro**, *Il mercato del terrore. Mostri e maestri dell'horror*, Feltrinelli, Milano 1998.
- A. Corrado**, *Frankenstein*, in *La politica e la poetica del mostruoso. Nella letteratura e nella cultura inglese e anglo-americana*, **L. Di Michele (ed.)**, Liguori, Napoli 2002, pp. 229-37.
- C. De Stasio**, *Introduzione a Stevenson*, Laterza, Roma - Bari 1991.
- G. De Turrís**, *Meyrink tra grottesco e macabro. Temi e simboli dei racconti del 1901-1908*, in **G. Meyrink**, *La morte viola*, Gimmè Books, Bologna 2002, pp. 249-88.
- C. Dougherty**, *Prometheus*, Routledge, New York 2006.
- V. Errani**, *Il mito di Faust. Dal personaggio storico alla tragedia di Goethe*, I, Zanichelli, Bologna 1924.
- G. Faggín**, *Gli occultisti dell'età rinascimentale*, in **M.F. Sciacca (ed.)**, *Grande Antologia Filosofica*, xi, Marzorati, Milano, pp. 339-512.
- F. Ferrari (ed.)**, *I miti di Platone*, BUR, Milano 2006.
- R. Florescu**, *In Search of Frankenstein. Exploring the Myths Behind Mary Shelley's Monster*, Robson, London 1996.
- C. Frayling**, *Mad, Bad and Dangerous? The Scientist and the Cinema*, Reaktion Books, London 2005.
- S. Freud**, *Das Unheimliche*, «Imago» v, Wien 1919. Trad. it. In Id., *Opere*, **C. L. Musatti (ed.)**, vol. 9 (1917-1923), UTET, Torino 1980, pp. 77-118.
- L. Guerra**, «This nameless mode of naming the unnamable»: *Frankenstein a teatro*, in *Il teatro della paura. Scenari gotici del romanticismo europeo*, **D. Saglia - G. Silvani (Eds.)**, Bulzoni, Roma 2005, pp. 179-197; 201-213.
- G. Giorello**, *Prometeo, Ulisse, Gilgameš. Figure del mito*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.
- M. Giori**, *Polimorfi ma non perversi. Aspetti euristici del mostruoso nel cinema di David Cronenberg*, in **M. Bellini (ed.)**, *L'Orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, ScriptaWeb, Napoli 2007, pp. 279-302.
- D.F. Glut**, *The Frankenstein Archive. Essays on the Monster, the Myth, the Movies and More*, McFarland, Jefferson (NC) - London 2002.
- R.D. Haynes**, *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, John Hopkins University Press, Baltimore - London 1994.
- T. Jandrock**, *La Science-fiction: Une vision anthropologique de l'aventure prométhéenne*, in *Créatures et créateurs de Prométhée*, **C. Armand - P. Degott - J-Ph. Heberlé (Eds.)**, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 2010, pp. 217-28.
- K. Kerényi**, trad. it. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* [1941], Bollati Boringhieri, Torino 1983.
- S. King**, *Stephen King's Danse Macabre*, Everest House, New York 1981 (trad. it. *Danse Macabre*, Sperling & Kupfer, Milano 2006).
- S. Lazzarin**, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- C. Levi-Strauss**, *The Structural Study of Myth*, in *Myth: A Symposium* (Oct. - Dec., 1955), «*The Journal of American Folklore*» vol. LXXVIII, n. 270, pp. 428-444. Ripubblicato in Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1964, trad. it. di P. Caruso, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 231-61.
- S. Mantrant**, *Par-delà le voile de l'écriture: la transgression prométhéenne dans The Great God Pan (1894) d'Arthur Machen*, in *Créatures et créateurs de Prométhée*, **C. Armand - P. Degott - J-Ph. Heberlé (Eds.)**, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 2010, pp. 251-63.
- L. Marchetti**, *Le isole dei mostri*, in *Il corpo del mostro. Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità*, **E. Ettore - R. Gasparro - G. Micks (Eds.)**, Liguori, Napoli 2002, pp. 239-49.
- C. Melani**, *Reale, ergo fantastico*, in *Fantastico italiano*, **C. Melani (ed.)**, BUR, Milano 2009, pp. 239-57.
- R. Milani**, *Il fascino della paura. L'invenzione del gotico dal rococò al trash*, Guerini & Associati, Milano 1998.
- F. Montesperelli**, *Introduzione a Tra Frankenstein e Prometeo: miti della scienza nell'immaginario del '900*, Liguori, Napoli 2006, pp. 1-14.
- S. Montiglio**, *From villain to hero. Odysseus in ancient thought*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2011.
- C. Pagetti (ed.)**, *Il palazzo di cristallo. L'immaginario scientifico nell'epoca vittoriana*, Mondadori, Milano 1991.
- C. Pagetti**, "Introduzione" a *Parte quarta. Creature dell'immaginario scientifico*, in *La politica e la poetica del mostruoso. Nella lettera-*

Un Prometeo male incatenato

Corrado Cuccoro

Questo articolo intende offrire una sintesi delle principali questioni nel dibattito contemporaneo su *Le Prométhée mal enchaîné* di A. Gide – probabilmente la sua opera più controversa –, non senza generali riferimenti alla tradizione prometeica nella letteratura occidentale. Analisi e interpretazioni personali di alcuni aspetti testuali, basate anche sulle più probabili fonti tematiche, hanno condotto – tra l'altro – alle conclusioni seguenti: il Cameriere (*Garçon*) si può senz'altro considerare un avatar di Ermete; *Moelibée*, rispetto al suo antagonista *Tityre*, non è affatto un personaggio ideale secondo la concezione di Gide; l'influenza del magistero di F. Nietzsche sulla narrativa gidiana è forse ancora più decisiva di quanto comunemente si creda, nella misura in cui si estende alla sostanza letteraria.

This article aims to summarize the main questions in contemporary debate on A. Gide's Le Prométhée mal enchaîné – probably his most controversial work –, not without general references to the Promethean tradition in Western literature. Personal analyses and interpretations of some textual aspects, also based on the most probable thematic sources, have led i.a. to the following conclusions: the Waiter (Garçon) can be surely regarded as an avatar of Hermes; Moelibée, in comparison with his opponent, Tityre, is far from being an ideal character in Gide's concept; the influence of F. Nietzsche's teachings on Gide's narrative is perhaps even more determinant than usually believed, in so far as it reaches the literary matter.

Storia di Gide

1. Quando *Le Prométhée mal enchaîné* viene dato alle stampe, tra il gennaio e il marzo 1899¹, André Gide non ha ancora compiuto trent'anni. L'autore gode già della stima e dell'amicizia di intellettuali influenti, come Stéphane Mallarmé, di cui frequenta il *salon* della *rue de Rome* con Paul Valéry, Pierre Louÿs, Henri de Régnier, e vanta al suo attivo un discreto numero di opere originali, alcune dirompenti ancorché entro piccola cerchia, fra le quali *Le Traité du Narcisse. Théorie du Symbole (Il trattato del Narciso. Teoria del simbolo, 1891)*, *Le Voyage*

1. *Le Prométhée mal enchaîné* appare nei numeri di gennaio, febbraio e marzo della rivista «L'Ermitage»; l'edizione definitiva è quella del 1925. Per altri particolari v. C. Martin, *La maturité d'André Gide. De Paludes à L'immoraliste (1895-1902)*, thèse présentée devant l'Université de Paris IV, le 23 novembre 1973, Université de Lille III 1980, p. 604.

tura e nella cultura inglese e anglo-americana, L. Di Michele (ed.), Liguori, Napoli 2002, pp. 225-8.

O. Palusci, *Dedalo, ovvero il corpo mutante della fantascienza*, in *La politica e la poetica del mostruoso. Nella letteratura e nella cultura inglese e anglo-americana*, L. Di Michele (ed.), Liguori, Napoli 2002, pp. 201-11.

A. Pasquino, *Il mostruoso inteso come deformazione immaginaria dell'ipotesi scientifica*, in *Il corpo del mostro. Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità*, E. Ettorre - R. Gasparro - G. Micks (Eds.), Liguori, Napoli 2002, pp. 127-34.

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], BUR, Milano 2008.

M. Praz, *Introduzione a Mary Shelley, Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno*, BUR, Milano 2002 [1975], pp. 7-19.

D. Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, 2 voll., Taylor & Francis, London 1996, trad. it. di O. Fatica - G. Granato, *Storia della letteratura del terrore*, Editori Riuniti, Roma 2006.

M.B. Raizis, *From Caucasus to Pittsburgh: The Prometheus Theme in British and American Poetry*, Gnosis, Athens 1987.

J. Rieger, *The Mutiny Within. The Heresies of Percy Bysshe Shelley*, Braziller, New York 1967.

R. Runcini, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, I (*Il Gothic Romance*), Liguori, Napoli 1984.

R. Runcini, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, III (*Il romanzo industriale*), Liguori, Napoli 2012.

D. Scarborough, *The Supernatural in modern English fiction*, Octagon Books, New York 1917.

L. Séchan, *Le mythe de Prométhée*, Presses Universitaires de France, Paris 1951.

A. Stiles, *Literature in "Mind": H.G. Wells and the Evolution of the Mad Scientist*, «Journal of the History of Ideas» LXX, 2 (2009), pp. 317-339.

D. Susanetti, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma 2005.

D. Thomas - D. K. Jackson, *The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809-1849*, G. K. Hall, Boston 1987.

P. Tortonese, *La creatura*, in *Il romanzo*, F. Moretti (ed.), Einaudi, Torino 2003, vol. 4 (*Temi, luoghi, eroi*), pp. 753-761.

R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Genève 2001.

A. Tudor, *Monsters and Mad scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Blackwell, Oxford - Cambridge 1989.

Jon Turney, *Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics And Popular Culture*, Yale University Press, New Haven - London 1998, trad. it. di R. Trovato, *Sulle tracce di Frankenstein. Scienza, genetica e cultura popolare*, Einaudi, Torino 2000.

D.P. Varma, *The Gothic Flame*, Scarecrow Press, London 1987.

J.-P. Vernant, *Prométhée et la fonction technique*, «Journal de Psychologie», 1952, pp. 419-29, trad. it. di M. Romano - B. Bravo, in

J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino 2001, pp. 273-84.

J.-P. Vernant, *Le mythe prométhéen chez Hésiode*, in *Il mito greco*. Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 7-12 maggio 1973), Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1977, trad. it. di P. Pasquino, in J.-P. Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 2007, pp. 173-91.

T. Ziolkowski, *The Sin of Knowledge. Ancient Themes and Modern Variations*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) - Oxford 2000.

d'Urien (*Il viaggio d'Urien*, 1893), *Paludes. Traité de la contingence* (*Paludi. Trattato della contingenza*, 1895)², *Les Nourritures terrestres* (*I nutrimenti terrestri*, 1897), i drammi *Philoctète, ou le Traité des trois morales* (*Filottete*, 1899) e *Saül* (1903, ma cospicui saggi editoriali circolano sin dal 1898). In esse alla feconda metagenicità e alla dissacrante decostruzione e trasvalutazione del retaggio classico, prodromi delle avanguardie, si associano temi e contenuti peculiari, improntati a un autobiografismo paradigmatico: il senso immanente e fisico del vivere, affrancato ormai dal puritanesimo familiare³; la ricerca di una libertà individuale di ordine affettivo e ontologico-spirituale; la correlata tensione tra l'affermazione dell'io e la famiglia o la società⁴. La componente classicista della formazione gidiana, sempre dialetticamente attiva dai primi anni della sua formazione liceale⁵, si palesa già nei titoli e nella ricorrenza, da un'opera all'altra, di personaggi dai nomi greco-latini (*Menalque*, *Tityre* ecc.) che veicolano di volta in volta speciali (e cangianti) istanze simboliche.

2. Il *Prometeo male incatenato* presuppone l'esperienza di un altro *roman*⁶: *Paludes*, di cui conviene dunque parlare preliminarmente. L'opera, ambientata a Parigi⁷, è tutta costruita secondo una tecnica metatestuale: l'autore spiega la genesi di *Paludi* all'amico Hubert (vale a dire Pierre Louÿs⁸), ad Angèle⁹ e ad altri intellettuali borghesi, sostanziando in tal modo l'opera stessa. Il titolo prende le mosse da Virgilio, *Ecl.* I, vv. 46-8: *Fortunate senex, ergo tua rura manebunt, / et tibi magna satis, quamvis lapis omnia nudus / limosoque palus obducatur iunco*¹⁰, dove secondo il modulo del *makarismòs* il pastore Melibeo (personaggio contrastivo presente non in *Paludes*, ma nel seriore *Prométhée*) si rivolge a Tiro, che non è costretto come lui a emigrare dopo aver subito l'espropriazione delle terre. In Gide tuttavia la stanzialità di Tiro diviene figura dell'atmosfera stagnante in cui versa l'"uomo medio", "adagiato" o "coricato" (*recubans*) nella coazione a ripetere l'identico entro confini di cui pure si contenta; «*Paludes*, c'est l'histoire de l'homme couché» (p. 117; «*Paludi* è la storia dell'uomo coricato») ¹¹. L'esame della condizione di Tiro è condotto dal narratore stesso, per il quale ogni atto, fissatosi in una prassi immemore della propria eziologia, coarta la libertà, sicché soltanto un accertamento genealogico può sprigionare nuove possibilità di azione («L'acte comme il faut, responsable, c'est donc l'acte libre, nos actes ne le sont plus», in A.G., *Romans - Récits et Soties - Œuvres Lyriques*, introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris

1958, p. 119). All'osservazione di Barnabé il moralista che non si può obbligare il prossimo a essere libero, a volere la libertà, il protagonista ribatte che con *Paludi* egli mira a enucleare il male di vivere e a denunciarlo, piut-

2. In realtà la composizione fu completata nel dicembre 1894: C. Martin, *La maturité*, cit., p. 59 nota 4.

3. Nato a Parigi il 22 novembre 1869 in un'agiata famiglia di tradizione protestante, Gide venne educato secondo una disciplina rigidamente puritana dalla madre Juliette Rondeaux. Solo diciassette giorni dopo la morte della donna, avvenuta il 31 maggio 1895, l'omosessuale (ancora non dichiarato) Gide si fida con la cugina Madeleine, che sposa il 10 ottobre dello stesso anno, forse per surrogare l'antagonismo con la "virtù" che gli è appena venuto a mancare e che gli è necessario per la costruzione della propria identità (del resto, il matrimonio non fu mai consumato); v. in proposito F. Di Pilla, *La vita e le opere di André Gide*, in: A. Gide, *André Gide: premio Nobel per la Letteratura 1947*, Fratelli Fabbri Editore, Milano 1967, p. 45. Per il senso di libertà suscitato in Gide dalla morte della madre v. C. Martin, *La maturité*, cit., p. 22 ss. (secondo lo studioso tuttavia la data del matrimonio di Gide dovette essere concordata con Juliette, mentre la vulgata critica insiste sulla contrarietà di lei a quell'unione). M.-H. Rudolphe, *La désacralisation du mythe dans Le Prométhée mal enchaîné d'André Gide*, travail de licence, Université de Zürich (Faculté de Philosophie I), Avril 1990, p. 40, affaccia l'inquietante ipotesi che la data incompleta dell'*incipit* del *Prométhée* («Au mois de mai 189...») accenni quella della morte di Juliette, avvenuta il 31 maggio 1895. In via interlocutoria P. Masson, *Le Prométhée mal enchaîné ou le détournement d'un mythe à des fins personnelles*, in: *Bulletin des Amis d'André Gide* 9 (janvier 1981), pp. 14-5, aveva immaginato che lo schiaffo di Zeus, insieme doloroso e benefico, si riferisse al medesimo evento, ma era approdato a una soluzione negativa, in forza dell'aleatorietà stessa delle combinazioni possibili.

4. Del resto si tratta di *Leitmotiven* ricorrenti dalla *Symphonie pastorale* a *L'Immoraliste* (1902), dal dramma *Cédipe* (1931) al romanzo (unico nel canone gidiano) *Les Faux-monnayeurs* (1925), fino al supremo bilancio testamentario del *Tésée* (1946).

5. Non è casuale che il *Journal* si apra in data 4 ottobre 1887 con una annotazione sui rapporti tra l'amato Virgilio e il cristianesimo.

6. La denominazione cede a quella di *sotie* dal 1914 per il *Prométhée*, *Paludes* e *Les Caves du Vatican* (K. Weinberg, *On Gide's "Prométhée". Private Myth and Public Mystification*, Princeton University Press, Princeton 1972, pp. 17-8 e 22 ss.; C. Martin, *La maturité*, cit., p. 61 nota 19 e p. 532; J.-J. Thierry, "Notice" in André Gide, *Romans - Récits et Soties - Œuvres Lyriques*, introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1958, p. 1504; P.A. Genova, *Myth as Play. André Gide's Le Prométhée mal enchaîné*, in: «*French Forum*», XX/2, 1995, pp. 201-19, p. 205). Nel Medioevo si diceva *sotie* una sorta di farsa teatrale carnevalesca in cui gli attori parlavano liberamente di argomenti normalmente censurati. Quanto alla collocazione estetica del genere in Gide, valga la brillante formulazione di J. Hytier, *André Gide*, Edmond Charlot, Paris 1945, p. 92: «Les soties de Gide sont des contes où la sagesse se dissimule sous la folie, comme ses récits décèlent la folie sous l'apparence de la sagesse». Sulla singolarità di *Les Faux-monnayeurs* v. J. Hytier, *André Gide*, cit., p. 165 ss.

7. Ritengo che il titolo, pur mutuato dalla poesia virgiliana, vada spiegato per metalessi con riferimento alla *Lutetia / Lutèce* delle origini (il toponimo parigino *Marais* conserva la memoria dell'area paludosa formata da un'ansa della Senna nell'Alto medioevo. Del resto, il termine nella *sotie* gidiana ricorre come sinonimo di *paludes*).

8. C. Martin, *La maturité*, cit., p. 61. Louÿs si profuse in un elogio sperticato dell'opera, criticamente sincero nonostante il risentimento per la caricatura (lettera a Gide del 16 dicembre 1894, riportata in Gide, *Journal II*, p. 1474).

9. Ispirata alla moglie Madeleine: C. Martin, *La maturité*, cit., p. 62.

10. «Vecchio fortunato, dunque i campi rimarranno tuoi, / e grandi abbastanza per te, benché la nuda pietra / e la palude con il giunco limaccioso ricoprano tutti i pascoli».

11. E ancora: «*Paludes*, c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente» («*Paludi* è la storia di un uomo che, possedendo il podere di Tiro, non si sforza di uscirne, ma al contrario se ne contenta»). In Gide la contentezza di Tiro non costituisce mai una forma di saggezza, ma rimane indice di torpidità.

tosto che a “guarire coattivamente” (il che sarebbe patogeno); lui stesso peraltro versa in una condizione esistenziale non immune dalla stasi diagnosticata in Titiro, tanto che l’amica Angèle gli rimprovera l’inazione. Nell’ottica del protagonista, la contemplazione delle “paludi” per un verso distingue l’autore dal conformismo dei “sani”, di quelli che non nutrono mai dubbi (*in primis* l’amico Hubert), ed è per lui motivo di appagamento¹²; per un altro verso, però, la consapevolezza inibisce l’azione, in cui soprattutto viene fatta consistere la vita, come dimostra la lezione delle *Nourritures terrestres*.

3. Le Prométhée mal enchaîné s’innesta in modo potentemente originale in una tradizione rizomatica, ricca di esiti notevoli e persistenti; limitandoci all’Ottocento francese, ricordiamo almeno *Prométhée* (1838)¹³, trilogia drammatica di Edgar Quinet pervasa dall’idea di una divinità che si ipostatizza in forme storicamente diverse (lo spiritualismo dell’autore divenne fomite della proliferazione internazionale del tema cristologico del Titano, estraneo all’antichità¹⁴); e *Prométhée délivré* (1843) di Louis Ménard, un poema drammatico giovanile (l’autore era appena ventunenne) di ispirazione illuministica¹⁵. Modelli comuni a tutta la produzione prometeica tra Otto e Novecento permangono il frammento drammatico *Prometheus* di Johann Wolfgang Goethe (1773)¹⁶ e *Prometheus Unbound. A Lyrical Drama in Four Acts* (1820) di Percy Bysshe Shelley¹⁷. Inoltre, Gide non manca di sollecitare

12. Si tratta di un motivo “decadente” che trova riscontro in *Feuillets de Journal I*, p. 98 (appunti di fine secolo), sotto la rubrica *De l’utilité de la maladie*; si noti che tra gli «héros antiques» che spiccano per la «grande inquiétude malade» Gide annovera anche Prometeo.

13. La trilogia, edita a Parigi per i tipi di F. Bonnaire, si articola come segue: *Prométhée inventeur du feu*, *Prométhée enchaîné*, *Prométhée délivré*. Per Quinet solo il cristianesimo, latente presso i pagani (ma a sua volta premessa di una religione più avanzata), può risolvere l’enigma del Caucaso: due divinità contrapposte senza conciliazione possibile (diversamente, o Prometeo si smentisce o Zeus perde la supremazia). Il mito di Prometeo prefigurerebbe provvidenzialmente Cristo quanto all’amore degli uomini e al sacrificio conseguente; infatti, nel *Prométhée enchaîné* Prometeo ha sul Caucaso la visione di un «altro Caucaso», di «un altro Prometeo dall’aspetto divino» («cet autre Prométhée à la face divine»: p. 113), crocifisso, che benedice l’universo che lo schiaccia; da questo «dieu crucifié» («dio crocifisso»: p. 113), come lo definisce interrogativamente, verrà a Prometeo la liberazione. Successivamente nel *Prométhée délivré* gli arcangeli Michele e Raffaele liberano il Titano (è l’arcangelo Michele ad abbattere con una freccia l’avvoltoio) e lo accolgono tra gli eletti, chiarendogli la sua natura: «Ton père est Jéhovah, et nous sommes tes frères» («Tuo padre è Jahvé e noi siamo tuoi fratelli»: p. 160). Gli dèi pagani, sconfitti, sono annientati; Cristo, suscitatore dei morti, è proclamato «nouveau Prométhée» (p. 174; ma se l’aquila ha ceduto alla colomba, avverte Quinet in una prospettiva storicistica, a sua volta verrà trascesa da una spiritualità superiore: p. 164).

14. In una premessa dell’edizione del 1838 (p. XIII) l’autore attribuisce l’intuizione delle analogie tra Prometeo e Cristo a «plusieurs pères de l’Église», aggravando un’inesattezza che apre il commentario del filologo Thomas Stanley al *Prometeo* eschileo (1663): *nonnulli et sanctis Patribus Promethei vincula fabulosa cum Passione Domini nostri conferunt* (sull’intera questione v. il classico R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Ge-

nève 20013, p. 91 ss.; v. anche P. A. Genova, *Myth as Play*, cit., p. 205). Un accenno al *topos* nello stesso Gide, *Les Nouvelles Nourritures* III, 2 (pubblicate nel 1935): «Je sais que Prométhée souffre, enchaîné sur le Caucase, et que le Christ meurt crucifié, l’un et l’autre pour avoir aimé les hommes» («So che Prometeo soffre, incatenato sul Caucaso, e che Cristo muore crocifisso, entrambi per avere amato gli uomini»).

15. Il dramma di Ménard, normalista e amico di Charles Baudelaire, è incentrato sul tema del progresso scientifico che fugia i fantasmi dell’oscurantismo religioso. Eccone in breve l’intreccio: sul Caucaso Prometeo attende la fine prossima degli dèi, incuranti delle miserie del mondo. Nemmeno Cristo ha migliorato la condizione dell’umanità. Prometeo invita gli uomini alla pazienza; sebbene fisicamente incatenato, lui è già libero perché la sua mente ispirata alla scienza non si è sottomessa, mentre «gli Dèi sono morti» («les Dieux sont morts»: p. 20; si prefigura lo Zarathustra nietzscheano). Sopraggiunge Io – ora Maddalena o Maria dopo la conversione –, sposa mistica di Cristo, smarrita per il silenzio di Zeus. Prometeo scaglia un’invettiva tremenda contro l’alienazione dell’uomo in Dio e le religioni (cristianesimo incluso), che pregiudicano un impegno positivo nel mondo. Liberato da Ercole grazie alla scienza, Prometeo trionfante giudica le grandi guide spirituali dell’umanità convenute a rendergli omaggio: Manu, rappresentante del Brahmanesimo; Zoroastro; Omero; Cristo. Di quest’ultimo, Prometeo rispetta l’ideale dell’amore e il sacrificio personale, mentre respinge lo Jahvé dell’*Antico Testamento*. Cristo stesso riconosce il primato della Scienza quale nuovo ideale dell’umanità, dopo la morte di Zeus («Zeus est mort»: p. 58; diversamente da Shelley, il Prometeo di Ménard non riconosce una limitazione dell’essere nel concepire odio per la suprema divinità). Quanto al persiano Zoroastro, che prega perché il dio della luce Ormuzd prevalga sulle tenebre di Ahri-man, Prometeo obietta (pur benedicendo il profeta) che gli dèi ormai si eclissano, dal momento che l’uomo ricerca in sé stesso la forza e la virtù proprie. La conclusione ideale è affidata a Prometeo: «La science est le dieu dont mon âme est le temple» («La scienza è il dio di cui il mio spirito è il tempio»). Il deismo di Ménard (R. Trousson, *Le thème de Prométhée*, cit., p. 472) non è ideologicamente lontano dalla linea di Shelley, mentre per parecchi aspetti si pone in antitesi con il misticismo di Quinet. L’antecedente prossimo di Ménard è Théophile Lodin de Lalaire, *Prométhée* (1838), su cui v. R. Trousson, *Le thème de Prométhée*, cit., pp. 468-9. Si colloca nel medesimo alveo ideologico, con accenti parossistici, un poema di Louise Ackermann intitolato *Prométhée* (1865). Sull’opera di Ménard v. L. Awad, *The Theme of Prometheus in English and French Literature: a study in literary influences*, Ministry of Culture, Il Cairo 1963, p. 334 ss.; R. Trousson, *Le thème de Prométhée*, cit., p. 469 ss.

16. La lettura di Goethe da parte di Gide è documentabile dal 1892; v. in proposito C. Martin, *La maturité*, cit., p. 365 ss.; M. Schmeling, *Prometheus in Paris. Komparatistische Überlegungen zum Ertrag der Intertextualitätsdebatte am Beispiel André Gides*, in: «*Arcadia*» XXIII/2 (1988), soprattutto da p. 156 (utile per gli aspetti metodologici); C. Foucart, *Gide et la “sagesse” de Prométhée. La difficile restructuration d’un mythe*, in: «*Bulletin des Amis d’André Gide*», XXXVII (2010), *passim*. Tracce della lezione di Shelley, Quinet e Ménard sono rilevate nel *Prometeo* di Gide da L. Awad, *The Theme of Prometheus*, cit., p. 413 ss.; le più nitide sono quelle di Quinet, nei passi seguenti: a) Le Chœur – «Comme toi, dévoré par la haine ou l’amour, / Chaque homme a son Caucase et nourrit son vautour» (*Prométhée enchaîné*, V); b) Prométhée: «Oui, croyez-moi, les dieux ont aussi leur vautour, / Qui jusque sur l’autel les poursuit à leur tour...» (*ibid.*); c) Prométhée (dialogando con Oceano): «Ce n’est plus le vautour qui s’attache au blasphème, / C’est moi seul, oui, c’est moi qui me ronge moi-même» (*Prométhée enchaîné*, VII). Aggiungerei la possibilità che il titolo dell’opera gidiana sia stato ispirato dallo scambio seguente (II, 1, p. 81): Né-mésis – «Resserre autour du front ces noeuds de diamant» / Le Cyclope – «L’esprit mal enchaîné les dénoue aisément».

17. Non è possibile tratteggiare in poche battute il capolavoro di Shelley, originalissimo dramma psichico; ai fini del discorso su Gide, basti ricordare che Giove, simbolo di quanto impedisce il dispiegamento delle energie positive dell’uomo, è travolto dalla forza del progresso storico (il figlio Demogorgone), mentre Prometeo intraprende con altri personaggi, come la compagna Asia, due percorsi di perfezionamento: quello della ragione e della scienza, e quello dell’amore per il prossimo. Per Shelley infatti, come già per Herder, l’uomo è autonomamente perfettibile; come spiega la moglie Mary (“*Prefazione e note di M. Shelley*”) a *The Poetical Works of P. B. Shelley*, London 1840, in: P. B. Shelley, *Opere*, edizione presentata, tradotta e annotata da F. Rognoni, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 1370 ss.), il male per Shelley non è metafisico o connotato ineluttabilmente all’essere, ma è temporale, storico ed eliminabile con un atto della volontà. Dopo la caduta di Giove, infatti, l’odio, la menzogna, la paura si sono dissolti; i troni, le prigioni, i templi di Giove sono vuoti, gli altari non sono più insanguinati di

dialetticamente in assortimenti anche promiscui le fonti classiche e bibliche, mentre cerca una sponda teoretica e normativa in Voltaire e in misura ancora maggiore in Friedrich Nietzsche¹⁸. Altri spunti gli possono essere stati offerti da Joséphin Péladan (*Prométhéide*, 1895), Maurice Barrès. (*Les Déracinés*, 1897)¹⁹ e altre opere meno note²⁰.

In sostanza, il *Prométhée* procura una risposta etica all'alterità della mente divina rispetto alla ragione umana, sancita dalle parole del profeta Isaia, 55, 8-9: «Perché i miei pensieri non sono i vostri pensieri, / e le vostre vie non sono le mie vie, oracolo di Jahvé. Quanto il cielo si eleva sopra la terra, / così sono elevate le mie vie sopra le vostre vie, / ed i miei pensieri sopra i vostri pensieri» (traduzione di S. Virgulin, 1991); come anche dalla lezione tragica, in *primis* le *Baccanti* di Euripide (il distacco di Agave dal culto dionisiaco nell'esodo del dramma, v. 1381 ss., costituisce forse il più remoto archetipo della posizione gidiana).

4. La struttura apparente della *sotie* è assai complessa e capricciosa²¹, talché il titolo *Le Prométhée mal enchaîné* è stato letto anche in chiave estetica, cioè in quanto costruzione narrativa anticonvenzionale, ovvero antinaturalistica²². Ecco qui di seguito una sintesi della narrazione, inevitabilmente idiosincratica²³ come ogni altra e per questa ragione compenetrata di esplicite notazioni interpretative.

A Parigi, lungo il viale che dalla Madeleine porta all'Opéra, alle due pomeridiane di un giorno del maggio 18..., i passanti assistono a una scena che può sembrare «strana» («étrange»); sarà circostanziata più tardi da un *Garçon*²⁴. Sul Caucaso, invece, Prometeo si è affrancato semplicemente con un atto di volontà²⁵ e fra le quattro e

vittime; l'uomo è finalmente libero. Per Shelley la stessa violenza contro il male ne causa la perpetuazione: Prometeo maledicendo Giove *diviene* Giove, il quale non ha una consistenza autonoma, ma è una perversione della volontà. Shelley (osserva G. Giorello, *Prometeo, Ulisse, Gilgamesh, Figure del mito*, Raffaello Cortina, Milano 2004, p. 18) «ribalta la tradizione che vedeva in Prometeo la prefirgurazione (pagana) di Cristo»: in effetti è quest'ultimo che diviene emblema dell'eterno Prometeo, di coloro che patiscono per amore dell'umanità. Lo stesso autore con le parole del Coro di *Hellas* (v. 212) definisce Cristo «a *Promethean conqueror*».

18. Per l'influenza di Nietzsche v. per es. M. Gutwirth, *Le Prométhée de Gide*, in: «*Revue des Sciences Humaines*», nouvelle série, fasc. 116 (Octobre-Décembre 1964), p. 517 e P. A. Bloch, «*André Gide disciple de Nietzsche, face au nihilisme européen*», in: Aa. Vv., *André Gide et la tentation de la modernité. Actes du colloque international de Mulhouse des 25-27 octobre 2001*, réunis par R. Kopp e P. Schnyder, Gallimard, Paris 2002, pp. 130-53. V. anche *infra* «La lezione di Nietzsche». Per quella di Voltaire, evidente nell'intonazione ironica e spregiudicata, valorizzerei *Pandore* (o *Prométhée*, o ancora: *Le Pêché originel*; 1740). Annota Gide in *Feuilles de route*: «J' imagine à la façon d'un conte de Voltaire, un *Prométhée mal enchaîné*» (23 dicembre 1895; in *Journal I*, p. 201). Pur non essendo destinata al teatro, la *sotie* gidiana ha ispirato –ancora vivente l'autore– l'adattamento drammatico di René e Arnold Naville, scritto nel 1928 e pubblicato nel 1929 (ne dà notizia C. Martin, *La maturité*, cit., p. 363 nota 54, precisando che non venne mai rappresentato); e più recentemente, un adattamento di

Silvio Peroni, che il 17 ottobre 2008 ha debuttato al teatro Piccolo Re di Roma. 19. Sui rapporti tra Gide e Barrès v. p. es. J.-J. Thierry, «*Notice*», cit., p. 1502; C. Martin, *La maturité*, cit., p. 245 ss.; J.-M. Wittmann, «*“Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève”*. La réécriture gidienne, des études critiques aux fictions», in: C. Debard, P. Masson et J.-M. Wittmann (sous la direction de -), *André Gide & la réécriture. Colloque de Cerisy*, Presses universitaires de Lyon, 2013, *passim*. Il “nomade” (autodefinizione di Menalca in *Les Nourritures terrestres* 4,1 in *Romans*, p. 188) individualista Gide si pone agli antipodi della tesi dell'*enracinement* e al nazionalismo “ancestrale” di Maurice Barrès). Proprio rimarcando la propria diversità, Gide scrive (lettera a Eugène Rouart del 27 novembre 1897): «Je continue à lire *Les Déracinés*. Ces gens-là me suppriment; je n'ai de raison d'être qu'en leur étant hostile. Je cherche sous quelle formule religieuse ou morale je peux abriter mon opposition; et comment la légitimer. Je trouve celle de Prométhée: Se dévouer à son aigle; et... suffit!».

20. Per es., H. Watson-Williams, *André Gide and the Greek myth*, Clarendon Press, Oxford 1967, p. 42, menziona É. Duneau, *Prométhée (cantate)*, 1889), H. Muratel, *Le Triomphe de Prométhée* (1893), S. Millet, *Prométhée libérateur*, 1897, J. Lorrain e A.-F. Hérold, *Prométhée, tragédie lyrique*, 1900.

21. C. Martin, *La maturité*, cit., p. 365: «Peut-être même est-ce son incontestable réussite formelle et la subtilité de sa construction qui font que, de toutes les œuvres majeures de Gide, *Le Prométhée mal enchaîné* est la moins comprise, celle sur laquelle passent avec gêne et hâte la plupart des exégètes». Passo ripetuto quasi alla lettera in C. Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur*, Tome I, 1869-1911, Fayard, Paris 1998, p. 342; C. Martin, *André Gide*, cit., p. 344: «(Euvre une fois de plus critique, ironique, dont nul personnage ne sort indemne ni exemplaire, *Le Prométhée mal enchaîné* (le titre dit assez que le héros n'est ni condamné ni délivré) est un des livres les plus dérangeants de Gide, qui y entrecroise ses grands thèmes éthiques, les oppose et le critique tous, pour conclure par un irritant “Mettons que je n'ai rien dit”». Non dissimile il giudizio di W. W. Holdheim, *The Dual Structure of the Prométhée mal enchaîné*, in: «*Modern Language Notes*», vol. LXXIV (December 1959), p. 714: «Gide's *Prométhée mal enchaîné* shows an irritating complexity of composition and content». Della duratura soddisfazione di Gide per il suo *Prometeo* testimonia un appunto in *Journal I*, 9 gennaio 1907, p. 550, secondo il quale l'autore non ne avrebbe cambiato «quatre phrases». Ovviamente, la complessità generatrice di infinita polisemia qualifica ogni capolavoro.

22. V. per es. K. Weinberg, *On Gide's “Prométhée”*, cit., pp. 38-9; M.-P. Bleeckx, *L'enjeu de la parodie dans le Prométhée mal enchaîné*, in: «*Revue des Sciences Humaines*», tome LXX, n. 199 (Juillet-Septembre 1985), pp. 45-58

p. 55; M. Schmeling, *Prometheus in Paris*, cit., p. 161. In altro senso si pronuncia C. Martin, *André Gide*, cit., p. 344: «le titre dit assez que le héros n'est ni condamné ni délivré». In una compagine narrativa siffatta apparirebbe ancora più bizzarro il ricorso di Prometeo conferenziere alla classicheggiante struttura ternaria per impostare un sillogismo difettoso e in generale un discorso inconcludente. Sulla “disarmonia prestabilita” del testo, che nell'epilogo si risolverebbe in un'ambigua e precaria unità, W.W. Holdheim, *The Dual Structure*, cit., p. 720.

23. Quanto la soggettività incida in un approccio critico a un testo caratterizzato dalla labilità delle gerarchie di senso, per cui il particolare tende costantemente a imporsi al tutto, si palesa a chi compari le partizioni strutturali effettive che nell'intreccio ravvisano W.W. Holdheim, *The Dual Structure*, cit., *passim* e M. Gutwirth, *Le Prométhée*, cit., p. 508. Altri fattori di difficoltà ermeneutica sono la *mise en abyme* dei piani narrativi e metanarrativi, la ricorsività dei moduli (p. es. la formula «Mais à ce propos une anecdote», che segnala tre importanti snodi; si veda in proposito P.A. Genova, *Myth as Play*, cit., p. 208) e quella dei motivi (p. es. la nudità originaria di Prometeo e quella di Melibeo). Ai fini dell'interpretazione, le omologie così costituite postulano il rispetto del principio di coerenza, il quale però sembra smentito dagli elementi all'altro e dalle bizzarrie strutturali, insomma dalla disorganicità apparente dell'opera.

24. Tra i passanti c'è anche un narratore in prima persona che presto si dileguerà: «J'ai su depuis que c'était Zeus, le banquier» («Ho saputo dopo che era Zeus, il banchiere»). Finissimo il commento di P. Masson, *Le Prométhée*, cit., p. 18: «Comme si l'homme existait à partir du moment où il peut nommer de façon précise ce qu'on considère habituellement comme le hasard».

25. È stato più volte osservato, per es. da R. Trousson, *Le thème de Prométhée*, cit., p. 536, che all'inizio Prometeo appare prigioniero solo di sé stesso; la sua libertà non dipende che da lui, Zeus è ininfluente. Per l'autoliberazione di Prometeo J. Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Les Belles Lettres, Paris 1974, p. 160, ha ravvisato un precedente in un poemetto di Roger Dumas intitolato *Prométhée* e pubblicato in *Poèmes et Légendes* (1897). Quanto agli odonimi, l'allusività è dubbia (anche se plausibile); per es., Gide potrebbe adombrare un riferimento alla moglie

le cinque di un giorno d'autunno scende per il medesimo viale che dalla Madeleine porta all'Opéra²⁶. Si presenta quindi, impacciato e affaticato²⁷, al *Garçon* (Cameriere) di un caffè-ristorante; questi, in "*Histoire du Garçon et du Miglionnaire*" ("*Storia del Cameriere e del Miglionnaire*"²⁸), spiega a Prometeo come i Parigini in transito cerchino la loro personalità. Per quanto lo riguarda, egli crea relazioni tra i dati emergenti sulle identità dei suoi clienti attraverso le conversazioni tenute a tavola; si tratta di «une action absolument gratuite» («un'azione assolutamente gratuita»). A questo proposito, il Cameriere si chiede se l'uomo sia il solo animale capace di un'azione disinteressata, senza scopo, assolutamente libera, svincolata, oppure se valga il contrario. Esemplifica poi il concetto raccontando del comportamento abituale di un suo amico, il banchiere Zeus²⁹, il quale a chi si sia chinato per raccogliergli il fazzoletto, appositamente lasciato cadere, consegna una busta contenente una banconota di cinquecento franchi, chiedendogli di intestarla a terzi, assesta poi uno schiaffo al malcapitato, chiama una carrozza e se va. Invitato a dichiarare la sua professione, Prometeo confessa arrossendo che un tempo fabbricava «allumettes» («fiammiferi») ³⁰, mentre attualmente non fa e non sa fare niente; il Cameriere annota pertanto «homme de lettres» («letterato») e fa accomodare l'avventore a un tavolo con altri due clienti³¹: *Coclès* (Coclite) e *Damoclès* (Damocle)³². Damocle racconta la propria storia. Da un mese sente di essere una persona diversa rispetto a quando conduceva «une vie parfaitement ordinaire» («una vita perfettamente ordinaria») e si studiava di «ressembler au plus commun des hommes» («assomigliare al più comune degli uomini»). La medietà (mediocrità?) era da lui calcolata anche statisticamente; non aveva capito ancora che il «juste milieu» («giusto mezzo») è illusorio: «qui choisit pour siéger le juste milieu, risque de s'asseoir entre deux chaises» («chi sceglie di assidersi nel giusto mezzo rischia di sedere fra due sedie»). Ebbene, ha ricevuto un biglietto di cinquecento franchi, inspiegabilmente, in una busta che mostra ai commensali; l'enigma ha impresso una svolta alla sua vita e ora è "qualcuno". Coclite riconosce la propria calligrafia; d'impeto fa per schiaffeggiare Damocle, ma il colpo è intercettato dal Cameriere. Allora Coclite racconta la sua storia, «plus curieuse encore» («ancora più curiosa»): nella ricerca di «une détermination du dehors» («una determinazione dall'esterno»), un giorno raccoglie da terra un fazzoletto; accetta di scrivere l'indirizzo di uno sconosciuto sulla busta che gli è porta dal proprietario del fazzoletto, per non sottrarsi alla «motivation extérieure» («motivazione esterna») che si attendeva (evidentemente in un mondo strutturato provvidenzialmente); quando sta ormai per

allontanarsi, riceve un «épouvantable soufflet» («terribile ceffone») che lo stordisce e lo fa sanguinare. Meditando più tardi a casa, Coclite si è chiesto se il colpo fosse frutto di un errore; però ha pensato anche di restituirlo, rammaricandosi della superiore prestantza dell'aggressore. Sembra comunque che lo schiaffo, che ha lasciato una cicatrice, sia un fattore di individuazione per il suo portatore. Subissato dalle esortazioni di Damocle e Coclite, che vogliono sapere anche di lui, Prometeo dapprima si schermisce, dichiarando di non avere una storia personale (a mio avviso, perché appartiene ancora al cronotopo mitico), poi messo alle strette accenna confusamente alla propria aquila, «ou vautour peut-être... on hésite» («o avvoltoio forse... non è chiaro») ³³. Richiamata da un potente

Madeleine (v. per es. P. Masson, *Le Prométhée*, cit., p. 16). Isolata in questo come in molti altri casi la lettura teologica di K. Weinberg, *On Gide's "Prométhée"*, cit., pp. 39-40: il *boulevard* simboleggia il percorso che dalla chiesa della Peccatrice perdonata conduce alla «grazia operante» («gratia operans», p. 40; *Ibi*, p. 56: «In their eagerness to fulfill the law, their devoir, and to follow the voice of reason, Coclès et Damoclès are incapable of understanding that self-humiliation and unquestioning faith are prerequisites for efficient grace»).

26. P.A. Genova, *Myth as Play*, cit., pp. 205-6, nota che il mito ora è calato nella storia, attraverso le coordinate spazio-temporali (*18...*, *Paris*) ecc., ora rientra nella dimensione atemporale che gli è propria.

27. L'afasia di Prometeo si può intendere come effetto dell'impatto del mito con la mondanità parigina.

28. La grafia irregolare *Miglionnaire* secondo J. Duchemin, *Prométhée*, cit., p. 168, è una delle «vulgarités faubouriennes» (un vezzo metropolitano) dell'opera. Per J. Hytier, *André Gide*, cit., p. 110, è un demotismo italianeggiante, che secondo P.A. Genova, *Myth as Play*, cit., p. 217 nota 5, potrebbe rinviare al carattere «mafioso» (*sic*) di Zeus; a origini italiche del Banchiere pensa più sobriamente K. Weinberg, *On Gide's "Prométhée"*, cit., p. 43 (in questo caso, si potrebbe arguire, una frecciata calvinistica colpirebbe l'opulenza della Chiesa romana). Basterà magari ricordare che la famiglia dell'autore era di lontana origine italiana (v. per es. Binni, p. VIII). Un'altra tesi plausibile è sostenuta da Tobia Zanon (in: Eschilo - Goethe - Shelley - Gide - Pavese, *Prometeo. Variazioni sul mito*, a cura di F. Condello, Marsilio, Venezia 2011, p. 155): «Anche nell'originale francese il termine *Miglionnaire* gioca sulle parole *milionario* e *miglio*, con riferimento tanto alla parabola del grano e del loglio citata nella dedica, quanto al ruolo di "seminatore" che il personaggio si attribuirà in seguito».

29. Si veda la ripresa di Max Aub, *Confesión de Prometeo N. (Traducida del griego)* (in: *Ciertos Cuentos*, Edición, Introducción y notas: J. S. Carrera Laclata, L. Gadea Pérez, M.A. González Sanchis, A.I. Llorente Gracia, Á. Romero Marco, Fundación Max Aub, Segorbe 2001, pp. 319-52): il *patrón* di Iola Moon (Io), vale a dire Zeus, è un «gran banquero» (p. 345). Quale possibile precedente, segnalo *Os Deuses de Casaca (Gli Dei in Frac, 1866)* di Joaquim Maria Machado de Assis: una commedia parodica, nel finale della quale Zeus decide di farsi uomo esercitando la professione di «banqueiro» (Scena 13).

30. Sulla degradazione del motivo del fuoco (fiammiferi, fuochi artificiali), v. M. Schmeling, *Prometheus in Paris*, cit., p. 160; P.A. Genova, *Myth as Play*, cit., p. 204.

31. Il tavolo per tre allude forse alla struttura ternaria del sillogismo (si veda quello sconclusionato della prima conferenza prometeica).

32. Si tratta di nomi parlanti: *Damoclès* richiama la proverbiale minaccia incombente su un cortigiano incauto della corte del tiranno Dionigi I di Siracusa (430-367 a.C.), mentre *Coclès* vale «orbo da un occhio» (lat. *coeles*), quale fu il leggendario Orazio Coclite. V. in proposito per es. G. Brée, *Signification du Prométhée mal enchainé et sa place dans l'œuvre de Gide*, *The French Review*, XXVI (1952), p. 13; M. Gutwirth, *Le Prométhée*, cit., p. 513.

33. Si parla di *vultur* («avvoltoio») precipuamente nel mondo romano; sull'argomento v. C. Moro, *Le nobili spoglie di un mito: Prometeo nella poesia latina da Cicerone a Claudiano*, in corso di pubblicazione in M.P. Pattoni (ed.), *Le me-*

grido di Prometeo, un'aquila piomba in effetti nel ristorante, infrangendo una vetrina e accecando con un'ala un occhio di Coclite (l'"orbo": *nomen – omen*), per avventarsi sul fianco destro di Prometeo, che apertosi il panciotto le offre il fegato. Gli astanti si allarmano, ma quasi subito esprimono pietà per il povero uccello, mezzo spento e smagrito dalla fame (evidentemente perché Prometeo si era appena affrancato dal Caucaso). L'equivalenza tra "aquila" e "coscienza" è subito suggerita dai commenti della folla³⁴; alcuni, rivolgendosi severamente a Prometeo, ammettono che tutti hanno un'aquila, ma aggiungono che questa a Parigi non si porta perché non è di moda e dà fastidio. Uno suggerisce a Prometeo di nascondere il suo «spettacolo», altri di sopprimere l'uccello, altri ancora di venderlo. Damocle chiede il conto, che include un occhio di vetro per Coclite, e paga per tutti con la banconota da 500 franchi o l'equivalente. In preda ai dubbi sulle sorti della sua aquila, Prometeo torna sul Caucaso. Alcuni giorni dopo, Prometeo è in carcere «comme fabricant d'allumettes sans brevet» («in quanto fabbricante di fiammiferi privo di brevetto») ³⁵. La prigione è «isolée du reste du monde» («isolata dal resto del mondo») ed è aperta solo sul cielo, ma il Cameriere, che ha subdolamente denunciato il Titano all'autorità giudiziaria, trova modo di fargli visita. Prometeo viene a sapere che Damocle è vivamente preoccupato della salute di Coclite e si strugge al pensiero delle sofferenze di lui, mentre quello sta tutto sommato bene; anzi, da quando è orbo da un occhio, la sua vista è migliorata. Coclite è diventato assai ricco: è stato commiserato sui giornali, si è aperta una sottoscrizione in suo favore. Con i proventi, Coclite (figura narcisistica) intende fondare un ospizio per guerci, che dirigerà. Intanto, il Miglionario osserva impassibile. Prometeo ignora l'accusa che motiva la sua detenzione; il Cameriere afferma mendacemente di non esserne meglio informato, ma si dichiara sicuro che Prometeo saprà quando sarà condannato. «Allons, tant mieux!» («Beh, tanto meglio!»), esclama Prometeo; «je préfère toujours savoir» («preferisco sempre sapere»). Dopo la scoperta allusione al kantiano *Sapere aude*, il titolo successivo arieggia in tono dissacrante il *Vangelo* di San Giovanni (3, 30): «Il faut qu'il croisse et que je diminue» («Conviene che essa cresca e che io diminuisca»); il versetto era richiamato anche in *Paludi*). In carcere Prometeo richiama l'aquila, che con il suo deperimento gli ispira tenerezza, e la rifocilla con il proprio fegato. Il rapace a poco a poco si riprende, mentre Prometeo dimagrisce; quando questi gli chiede di parlargli del mondo, risponde che ormai vola troppo in alto: non vede che il cielo e lui. Ormai compagna inseparabile di Prometeo, l'aquila diviene bellissima e fortissima, tanto da offrirsi di portare

via l'emaciato prigioniero (si tratta della seconda liberazione di Prometeo).

A Parigi, Coclite e Damocle, impegnati in una conversazione astiosa che rivangando il passato recente ribadisce la diversità caratteriale degli interlocutori, si imbattono in un cartellone pubblicitario che annuncia una conferenza di *Prométhée délivré* (*Prometeo liberato*), il quale parlerà della sua aquila (inizio: ore 20.00; alle 23.00 l'animale si esibirà in alcune evoluzioni; alle 21.00 il Cameriere farà una colletta a favore dell'asilo di Coclite). Prometeo si presenta, applauditissimo, con strumenti di intrattenimento diversivi (fotografie oscene e razzi³⁶), che al pari dell'aquila ovvieranno all'eventuale noia del pubblico. Coclite siede «au centre gauche» («al centrosinistra»), Damocle «au centre droit» («al centrodestra») ³⁷. Il discorso pedagogico di Prometeo si articola in tre punti, in ossequio all'«esprit classique» del relatore («spirito classico»): 1) bisogna avere un'aquila; 2) del resto tutti ne abbiamo una; sul terzo punto Prometeo prende tempo (improvviserà; si profila lo scacco del sillogismo). Quanto al primo punto, Prometeo dichiara di non amare gli uomini, ma ciò che li divora (una premessa all'atteggiamento futuro, apparentemente misantropico, del banchiere Zeus); perché? È il suo temperamento a stabilirlo (Prometeo riconosce lucidamente la *petitio principii*). Racconta che prima di conoscere la sua aquila viveva in perfetta beatitudine nella natura paradisiaca del Caucaso con l'amante Asia (compagna di Prometeo in Erodoto IV, 45 e poi in Shelley³⁸); ma un giorno questa lo invitò a oc-

tamorfosi di Prometeo: percorsi di un mito tra antichi e moderni, Aevum antiquum 12, 2012. Più tardi, nel corso della sua prima conferenza pubblica, Prometeo ricorderà che in un certo periodo essa era «laid comme un vautour» («brutta come un avvoltoio»).

34. Per M. Gutwirth, *Le Prométhée*, cit., p. 514, l'aquila è simbolo della coscienza o di «una volontà di moralità» («une volonté de moralité»). Personalmente definirei l'aquila come un imperativo che comporta un limite allo sviluppo e all'espressione del soggetto, nella storia sociale come in quella individuale.

35. L'accusa tuttavia non gli è notificata («De quoi m'accuse-t-on?»). Secondo P. Masson, *Le Prométhée*, cit., p. 7, e M. Schmeling, *Prometheus in Paris*, cit., pp. 162-3, con la disavventura di Prometeo Gide alluderebbe all'*affaire Dreyfus*; per la posizione complessa dello scrittore, fondamentalmente favorevole all'imputato, v. C. Martin, *La maturité*, cit., p. 257 ss.

36. Non escluderei che si tratti di una reminiscenza nietzscheana: *infra* «La lezione di Nietzsche». Incrollabilmente fiducioso nell'astrazione teologica, K. Weinberg, *On Gide's "Prométhée"*, cit., p. 71, commenta: «literally: phos, graphos, "writing with light", plus perhaps ob scaena, not to be shown on stage, since paradisiac nudity belongs to the beyond».

37. Non trovo fondata l'ipotesi, avanzata da P. Masson, *Le Prométhée*, cit., p. 7, che le posizioni assunte da Coclite e Damocle adombrino la polarità politica in gioco nell'*affaire Dreyfus*.

38. L'epiteto «lascive» assegnato ad Asia deriva a mio avviso da una reminiscenza del Virgilio bucolico (*lasciva capella* in *Ecl.* II, 64: «gaia capretta», trad. Mario Geymonat), studiato a fondo e con passione dal poeta (*Journal I*, 22 novembre 1894, p. 189). La semantica classica, consentanea all'innocenza edenica dell'Asia gidiana, bisticcia maliziosamente con l'accezione moderna del vocabolo. Secondo Condello, p. 62, collocando la fase edenica del rapporto tra i due

cuparsi degli uomini (come nel caso di Adamo ed Eva nel libro della *Genesi*, la donna determina una svolta nel comportamento dell'uomo). Prometeo accettò e per l'umanità miseranda inventò alcuni fuochi (si veda Eschilo, *Prometeo incatenato*, v. 436 ss.); così apparve l'aquila³⁹. Fu allora che Prometeo si accorse di essere nudo (si noti che il Titano evolve insieme con i suoi beneficati). Tra gli applausi Prometeo piange e porge il fegato all'aquila. Precisa che ha fatto molto per gli uomini, tanto che potrebbe affermare di averli creati⁴⁰: che cos'erano prima, infatti? Prometeo ha infuso loro la coscienza di sé, «come un fuoco» («Comme un feu»; cfr. la tragedia di Eschilo, *Prometeo incatenato*, v. 445 ss.). La propagazione della specie, garantita dalla bellezza ma senza storia, parve a Prometeo l'indizio di un'attesa, quando in realtà era l'uovo dell'aquila che attendeva (un principio interiore, insomma⁴¹); avendo fatto l'uomo a propria immagine (cfr. Ovidio, *Metamorfosi* I, v. 82 ss.), in ogni uomo c'era l'uovo dell'aquila⁴². Prometeo infonde così nell'umanità «la dévorante croyance au progrès» («la divorante credenza nel progresso»), che a poco a poco rimpiazza, nelle passioni dell'uomo come in quelle del Titano, la credenza nel bene. Dopo avere evocato il periodo in cui preferiva l'uomo al rapace (che per questo deperiva), l'oratore interroga l'aquila davanti al pubblico, circa la natura di lei, l'origine, la ragione di essere; ma quella misteriosamente tace. Prometeo trattiene la platea, in gran parte spazientita, con qualche razzo derogatorio, poi riprende il discorso: bisogna amare la propria aquila, perché sia bella⁴³; il segreto della vita di Coclite e di Damocle «est dans le dévouement à leur dette» («sta nella dedizione al loro debito»). Dopo la conferenza, la salute di Damocle peggiora; Coclite, infervorato da Prometeo, cerca invece in tutte le strade un altro schiaffo che frutti denari a qualche nuovo Damocle («Il tend en vain son autre joue»: «Porge invano l'altra guancia»). Il Milionario si rifiuta a più riprese di recarsi a far visita a Damocle; gli interessa semmai la malattia di quello, senza badare minimamente a Coclite. Il Cameriere, che si reca da Damocle tutti i giorni, e Prometeo, che esercita la sua vocazione filantropica nell'intercessione, intervistano allora il Banchiere⁴⁴. Questi si dichiara ricchissimo e influentissimo; le sue azioni sono gratuite, diversamente da quelle umane; di qui il suo amore per il gioco (derivazione sconcertante: una passione nascerebbe dall'impassibilità⁴⁵), che peraltro ama nascondere. Si rifiuta di andare a far visita a Damocle, come gli ha chiesto Prometeo, perché non vuole compromettere il proprio prestigio⁴⁶. Prometeo a questo punto vorrebbe vedere l'aquila di Zeus, ma questi, ridendo, dichiara di non avere aquile, se non quelle che assegna (si ricordi Eschilo, *Prometeo incate-*

nato, v. 50: solo Zeus è libero). Il Cameriere informa il Banchiere che di lui si dice che sia «il buon Dio»; il Banchiere lascia dire. Prometeo e Coclite fanno visita a Damocle, ormai delirante (si chiarisce la fatidicità del nome, in relazione all'ansia per il destino incombente). A Damocle è pesato sempre di più il senso del “debito” contratto verso l'ignoto e indecifrabile benefattore, fino all'ossessione più tetra⁴⁷. Prometeo e Coclite escono sconvolti dalla stanza. Da parte sua, Coclite accetta il destino: soffre qualche volta per l'occhio, ma non per lo schiaffo, che gli ha rivelato la sua bontà (il suo dolore è valso ad altri cinquecento franchi). La fine di Damocle è toccante; egli spera, da ultimo, che il donatore non si sia privato del proprio. Il Cameriere lo rassicura «abilmente»

spesi all'inizio della *fabula* Gide rovescerebbe la struttura del *Prometheus Unbound* di Shelley, cui alluderebbe lo stesso nome *Asia*. Cfr. M. Schmeling, *Prometheus in Paris*, cit., p. 156.

39. Come si vede, il rapace non è messo in relazione con l'attività di Prometeo, ma con un'ingenua propensione del Titano stesso, che la trasmette agli uomini.

40. Le fonti più antiche sul motivo della creazione dell'uomo da parte di Prometeo sono Menandro (fr. 718 Körte), Filemone (fr. 93 Kassel-Austin), Esopo, *Fab.* 124, 303, 322. Per l'interpretazione metaforica accennata da Gide si vedano per es. Agostino di Ippona, *La città di Dio*, 18 e Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentium* IV, 44.

41. L'uovo dell'aquila è inteso in chiave parassitaria ed è antitetico (e inversamente proporzionale) alla dimensione terrena dell'essere.

42. Prometeo riguardo all'aquila sa più di Coclite e di Damocle, ma meno di Zeus; si conferma così la sua natura demonica e demiurgica, destinata a ipotecare l'applicabilità al mondo umano degli insegnamenti dispensati dal personaggio.

43. Prometeo fa dell'aquila strumento e causa al tempo stesso, con grave confusione, dell'ideale («conscience d'être» e «raison d'être»: ambivalenza ben messa in evidenza da M.-P. Bleekx, *L'enjeu de la parodie*, cit., p. 50).

44. Nell'antichità un contatto diretto tra Zeus e Prometeo era stato concepito, dopo Esiodo, da Esopo (*Fab.* 124; v. anche *Fab.* 322) e da Luciano di Samosata (*Dial. deor.* 1: *Prom. - Iupp.*).

45. Il Banchiere da un lato concepisce l'atto gratuito come scompagnato dalla passione («sans passion»), dall'altro confessa la propria «passion du jeu». La contraddizione è registrata e finemente esaminata da J. Hytier, *André Gide*, cit., p. 129.

46. J. Hytier, *André Gide*, cit., a ragione non ravvisa “atti gratuiti” veri e propri nella condotta di Zeus, non mancandovi mai motivazioni, per quanto arbitrarie (la passione per il gioco, l'attaccamento al proprio prestigio ecc.; del resto, soltanto di una parte degli atti di Zeus è predicabile la gratuità). Secondo Hytier l'*acte gratuit* consiste semmai «dans la contingence du point d'attache de l'acte» (p. 130; v. anche A. Pizzorusso, *Le Prométhée mal enchaîné et le “secret du rire”*, in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXVI, 1966, p. 284 nota 2). Si può parlare della ricerca di una distribuzione assolutamente casuale dei suoi atti, indipendente da ogni giustificazione razionale, etica o morale; ricercare però vuol dire intenzionare un'azione, che dunque non è affatto gratuita. In altri termini, l'atto gratuito deve essere deliberato dal soggetto e dunque necessariamente presente alla coscienza in quanto tale, ma con ciò l'azione contrae almeno una giustificazione: quella data dall'intenzione di spogliare il gesto da ogni motivazione. Peraltro, un “atto libero” presuppone la possibilità del libero arbitrio, generalmente negata nel mondo protestante (il tema verrà sviluppato, con quello contiguo della predestinazione, nel dramma *Edipe*). Si veda inoltre il giudizio, parimenti scettico, emesso da F. Di Pilla, *La vita e le opere*, cit., p. 63: l'atto gratuito andrebbe inteso come «nozione liberatrice, suscitatrice di libertà»; non quindi con rigore teoretico.

47. «E che cosa poi ti distingue? Che cosa mai possiedi, che non l'abbia ricevuto?» (S. Paolo, *Cor.* I, 4, 7; trad. di P. Rossano, 1991. Il passo è citato da W. W. Holdheim, *The Dual Structure*, cit., p. 719 nota 3).

(«habilement»): «era il Buon Dio» («c'était le Bon Dieu») e con «questa buona parola» («cette bonne parole») Damocle si spegne. Lasciando la camera mortuaria, Prometeo si tormenta al pensiero che la sua conferenza sia stata la causa della malattia di Damocle; oltretutto, ora sembra aver cambiato opinione. In un discorso che pronuncia alle esequie dell'amico, all'insegna della sentenza «Laissez les morts ensevelir les morts» («Lasciate che i morti seppelliscano i morti»⁴⁸), Prometeo, stranamente ingrassato e sorridente, notifica di avere ucciso la sua aquila; tra la sorpresa generale, racconta poi una parabola che congloba liberamente materiali di Paludes: «Au commencement était Tityre» («In principio era Titiro», con antropocentrica parodia del *Vangelo* di Giovanni, 1,1⁴⁹), solo e annoiato⁵⁰, circondato com'era da paludi; *Menalque* (*Menalca*, figura misteriosa – e tratti un po' ingombrante – di mentore⁵¹), che si trova a passare da quel luogo⁵², pone un seme di quercia, un'idea, nel cervello di Titiro⁵³; la pianta cresce, le radici prosciugano la palude; Titiro dispone ora di un terreno solido dove agire. Crescendo, però, la quercia grava Titiro di impegni sempre più assorbenti; nel contempo, impone l'articolazione e la specializzazione del lavoro sociale⁵⁴. A un certo punto Titiro, che si è ammalato per l'improbabile fatica (il medico che lo visita gli consiglia di procurarsi una sposa) e è divenuto una pubblica autorità (è stato eletto sindaco)⁵⁵, persuaso dall'amica intellettuale Angèle⁵⁶ «sorridente» («sourit»), si stacca dalla quercia⁵⁷ e munito della cassa discende con la compagna il *boulevard* che porta dalla Madeleine all'Opéra (come già Prometeo). I due si ritrovano nel mezzo di una folla enorme, concentratasi in febbrile attesa di *Moelibée* (*Melibee*, una celebrità, a detta di un *garçon* informatore, forse il solito); questi appare e completamente nudo marcia al suono del suo flauto fino ad Angèle, che ne resta affascinata (la donna si arricchisce di una sensualità inedita rispetto alla versione di *Paludes*). Un po' imbarazzato, Titiro chiede a Melibee dove sia diretto; quegli risponde in latino, subito tradotto da Titiro per la compagna, che è diretto a Roma. Rapita dal suono del flauto e della lingua latina, Angèle si allontana con Melibee, mentre Titiro si ritrova solo, «complètement entouré de marais» («completamente circondato di paludi»)⁵⁸. Gli astanti scoppiano a ridere con Prometeo, che annuncia appunto di avere trovato, dopo la morte di Damocle, «le secret du rire» («il segreto del riso»⁵⁹). Coclite non ha afferrato il senso della storia rispetto alla circostanza funebre, ma Prometeo precisa che era sua principale intenzione svagarlo, e lo diffida dal cercare nella parabola «trop grand sens» («un senso troppo profondo»)⁶⁰. Imbandendo agli amici la propria aquila, Prometeo rende manifesta la sua seconda autoliberazione, che si differenzia dalla prima per

la scoperta del *secret du rire* e il conseguente distacco dallo strascico degli scrupoli. Della bellezza del rapace, che comunque era stato necessario nutrire, ha conservato tutte le penne e con una di esse ha scritto il libro⁶¹. L'Epilogo è burlesco; un aneddoto su Leda e Pasifae ammonisce il lettore e lo stesso autore che occorre saper ridere di sé stessi (forse ancora secondo l'insegnamento nietzscheano⁶²).

48. Lc 9, 60: «Lascia che i morti seppelliscano i loro morti; tu va' a predicare il regno di Dio» (trad. di C. Ghidetti, 1991). La parzialità della citazione mi pare significativa: l'individualismo di Gide esclude prospettive ecumeniche.

49. Secondo M. Schmeling, *Prometheus in Paris*, cit., p. 161 nota 27, il primato di Titiro potrebbe riferirsi anche alla presenza incipitaria del personaggio nelle *Ecloghe* virgiliane.

50. «Et Tityre seul s'ennuyait, complètement entouré de marais». Si noti subito lo scarto situazionale rispetto a *Paludes*, dove Titiro era fondamentalmente contento della sua posizione.

51. Per una sua identificazione produttiva – per quanto contingente – con Oscar Wilde, v. p. 69.

52. Analogamente Melibee passerà vicino a Titiro e ad Angela nel centro di Parigi.

53. Secondo A.-S. Angelo, *Ménalque aux multiples visages: intertextualité virgilienne, poétique gidienne et pratique de la lecture*, in: C. Debard, P. Masson et J.-M. Wittmann (sous la direction de-), *André Gide & la réécriture. Colloque de Cerisy*, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 243, l'ipotesi del passo gidiano è la parabola evangelica del grano di senape (Mt 13, 31-2, Mc 4,30-2; Lc 13,18-9); collima con tale lettura la *Postface* (1895) alla seconda edizione di *Paludes*, p. 1478, dove si parla dell'idea nei termini della parabola evangelica in questione e si cita anche il solito versetto giovanneo. Sul nomadismo intellettuale e sulla problematicità della sua valenza pedagogica (del resto priva di referenti reali) v. Angelo, *Ménalque*, cit., *passim*.

54. Per il prometeismo di Titiro, da accostare alle ipostasi goethiane del frammento drammatico del 1773 e di *Pandora* (1808), v. P. A. Genova, *Myth as Play*, cit., p. 209.

55. Per riscontri della "Storia di Titiro" con la biografia di Gide in generale v. P. Masson, *Le Prométhée*, cit., p. 6; sul responso del medico v. M.-H. Rudolphe, *La désacralisation*, cit., p. 52 ss.; sul motivo di Titiro - sindaco (*avatar* di Gide sindaco di La Roque nel 1896) v. A. Pizzorusso, *Le Prométhée*, cit., p. 290 nota 2; M.-H. Rudolphe, *La désacralisation*, cit., pp. 53-4.

56. Omologa di Asia, ormai dimenticata.

57. M.-P. Bleckx, *L'enjeu de la parodie*, cit., pp. 52-3, rileva persuasivamente una sapida omofonia *chêne* "quercia" e *chaînes* "catene".

58. C. Martin, *La maturité*, cit., p. 371, conclude giustamente che Titiro rappresenta, alla fine della narrazione, una possibilità affatto attuale di Gide: un'altra versione del suo rapporto con la coscienza.

59. Il tema del riso è desunto da Esiodo (*Teogonia*, v. 547; *Opere e giorni*, v. 59), ma forse più liberamente da Nietzsche: v. *infra* "La lezione di Nietzsche".

60. Basti per ora un accenno alla problematicità del dibattito critico. Per M. Gutwirth, *Le Prométhée*, cit., p. 518, Melibee rappresenta l'azione, contrapponendosi simbolicamente all'indolente Titiro (Virgilio, *Buc.* I, vv. dove Melibee è appunto diretto a Roma, mentre Titiro resta *sub tegmine fagi*). Ma Titiro nella tradizione è stato già a Roma, prima di Melibee. È questo un dato pertinente? Fin dove spingere l'analisi in relazione all'isomorfismo postulato tra mito classico e libera reinvenzione? Forse lo stesso Gide con l'avvertenza di Prometeo volle esorcizzare il rischio della deriva ermeneutica a cui esponeva la sua narrazione.

61. Su Prometeo come maschera di Gide e in generale sulla *sotie* in questione come metafora della scrittura ha insistito M.-P. Bleckx, *L'enjeu de la parodie*, cit., *passim*.

62. V. *infra* "La lezione di Nietzsche" (*Così parlò Zarathustra*, IV, *Dell'uomo superiore*, 20).

Vettori interpretativi

1. Prescindendo dalle peculiarità analitiche, il senso complessivo della *sotie* su cui quasi tutti i critici concordano si può così riassumere: in una realtà anomica (o tale, almeno, sul piano dell'umano discernimento) l'unica autodifesa praticabile da parte dell'uomo nutrito di eticità e moralità consiste nel riconoscere l'infondatezza ontologica di qualunque idealità; il solo antidoto all'assurdità del mondo è il riso nichilistico del Titano. Nutrire la propria aquila, ossia le sovrastrutture dell'interiorità, «è il primo mezzo per elevarsi, per uscire dall'impersonalità, dall'anonimato» (F. Di Pilla, *La vita e le opere*, cit., p. 60), ossia dalla normalità mediocre di cui tratta *Paludes*. Ma tale strategia è da intendere solo come uno «stadio verso una maggiore libertà d'agire» (*ibid.*)⁶³, che si estrinseca nel continuo superamento dei confini entro i quali la personalità tende ad assestarsi e a cristallizzarsi, precludendosi ulteriori sviluppi vitali (*ibid.*); la tragicità di Damocle consiste da un lato nell'introjezione delle tesi fallaci di Prometeo, dall'altro nell'incapacità di "trascendersi". Se però il dispensatore di aquile Zeus è «finzione umana» d'una libertà che gli uomini «non sanno conquistare» (*ibid.*), è anche – e a mio avviso, soprattutto – la dimensione metafisica e Dio stesso; in ultima analisi, quanto non dipende dall'uomo (e qui Gide approda a una posizione per certi versi affine a quella goethiana). Ma Gide sa pure che, diversamente dal Titano filantropo (e dall'artista – intellettuale che simboleggia), l'uomo comune non può disancorarsi per sempre nel suo agire: la dimensione morale è la forma, e quindi la delimitazione, della sua libertà. Zeus appare crudele nella sua illimitata capacità d'azione, mentre si trova semplicemente al di là del bene del male, in condizione assoluta di perfetta amoralità. Il male di Coclite, di Damocle e in generale dell'umanità consiste allora nella brama velleitaria di tradurre le esperienze contratte con il banchiere Zeus sul piano dell'esplicabilità e della comprensibilità umane, pegno di giustizia terrena e di teodicea⁶⁴. D'altra parte, argomenta argutamente L. Awad, *The Theme of Prometheus*, cit., p. 417, Gide non uccise la propria aquila⁶⁵, probabilmente per una ragione che mi piace formulare nei termini del filosofo Sinesio di Cirene (*Sui sogni*, 3): «Ma qualora uno, per quanto esperto della natura del cosmo, venga a collocarsi fuori di esso, non avrà più modo di servirsi della propria saggezza: per aggredire il cosmo ha bisogno del cosmo stesso» (trad. di A. Garzya, 1989, con ritocchi). E lo stesso Prometeo ha bisogno di andare a Parigi per conseguire la più sicura liberazione, come lo Zarathustra di Nietzsche ha bisogno a un certo punto di "tramontare", di incontrare l'umanità (*Also sprach Zarathustra*, "Zarathustra's Vorrede", 1).

2. Tema topico della critica gidiana è la cosiddetta teoria dell'"atto gratuito", comune – entro l'ambito cronologico qui considerato – a *Paludes* e al *Prométhée*. La più penetrante disamina disponibile della nozione, quella di J. Hytier, *André Gide*, cit., p. 123 ss., nega l'assenza di motivazioni nell'agire dei personaggi della *sotie*, Zeus compreso⁶⁶. A una conclusione diversa giunge M.-P. Bleeckx, *L'enjeu de la parodie*, cit., p. 52 ss., per la quale la "gratuità" dell'atto di Zeus si vedrebbe rispecchiata negli "atti" derisori del narratore che consegnano il senso, non più garantito, al lettore. In un mondo in balia dell'insignificanza⁶⁷, la *fabula* di Titiro, come prima l'abbattimento e l'imbandigione dell'aquila, avrebbe una dimensione "gratuita" e in quanto tale autosufficiente, come quella di Zeus; si tratterebbe del comportamento più creativo possibile. Alle ponderate obiezioni di Hytier si può aggiungere che l'asserto più profondo dell'opera non sembra affatto la dissoluzione di *qualsiasi* senso e quindi la equiprobabilità di ogni lettura: la critica radicale di Gide continua a fare leva, classicamente, sul potere eversivo della parola e della ragione. Ora, se Zeus esercita la sua natura distribuendo aquile, l'uomo si eguaglia a lui liberandosene; metaforicamente, armandosi del *riso*⁶⁸. Ma quest'ultima azione non può essere scambiata per un atto gratuito; essa consegue invece dalla scoperta, appunto, del *secret du rire*, vale a dire nel riconoscimento della *relatività* del senso (non della sua *inesistenza*; se non altro, perché – come dirà Teseo a Edipo – «ciascuno deve giocare con le carte che ha»: *Thésée* in: *Romans*, p. 1453⁶⁹).

63. Nelle opere gidiane ci si imbatte frequentemente in aforismi coerenti con tale versione del *Prométhée*; p. es., «La personnalité s'affirme par ses limites»: *Journal I*, 13 settembre 1893, p. 173 (nel corso di una riflessione su Goethe; d'altra parte, ogni limite va prima o poi superato ecc.); «Toute théorie n'est bonne qu'à condition de s'en servir pour passer outre», in *Journal I, Feuilles* del 1918, p. 1082; «Un bon maître a ce souci constant: enseigner à se passer de lui», in *Journal I*, 22 marzo 1922, p. 1174, con rinvio a *Les Nourritures terrestres*. Per la forma dell'aforisma in Gide rinvio a Stéphanie Bertrand, "L'aphorisme gidien: un palimpseste?", in: Aa. Vv., *André Gide & la réécriture*, pp. 75-87.

64. Per tutto ciò v. G. Brée, *Signification du Prométhée*, cit., p. 18: «L'homme est un être engagé dans une vie. [...] lui seul a la possibilité d'établir un rapport moral entre les faits, les idées et les actions. C'est parce que l'homme est un être moral que se pose à lui le problème du sens d'une action qui ne se pose ni à Zeus, ni au garçon de café, ni à Prométhée. La dimension morale est donc propre à l'homme et à l'homme seul, elle est la forme de sa liberté à l'intérieur des données qui le conditionnent; elle est gratuite et le définit». V. anche L. Awad, *The Theme of Prometheus*, cit., p. 406 ss.; R. Trousson, *Le thème de Prométhée*, cit., p. 539.

65. Del resto, sulla falsità dell'equilibrio apparentemente raggiunto da Prometeo manifesta motivati sospetti W. W. Holdheim, *The Dual Structure*, cit., p. 720.

66. Con l'eccezione dubitativa della casualità della distribuzione dei "doni" (J. Hytier, *André Gide*, cit., pp. 129-30).

67. Alla fine, «il (*scil.* Prométhée) comprend que le sens le plus manifeste de l'acte divin réside paradoxalement dans l'absence de sens» (p. 51).

68. Si veda sul riso M. Gutwirth, *Le Prométhée*, cit., p. 519.

69. Vale la pena citare per esteso un passo che si può considerare parte del testamento intellettuale di Gide: «Je reste enfant de cette terre et crois que l'homme, quel qu'il soit et si taré que tu le juges, doit faire jeu des cartes qu'il a».

A mio avviso, nemmeno sul piano estetico della narrazione la tesi di M.-P. Bleekx *L'enjeu de la parodie*, cit., è sostenibile, in quanto la composizione può essere arbitraria sull'asse paradigmatico (della selezione dei contenuti), ma non su quello sintagmatico (della loro combinazione): un collegamento "gratuito" tra oggetti liberamente selezionati condurrebbe inevitabilmente all'incoerenza e alla disgregazione di ogni costruito (per questo aspetto Gide resta al di qua delle avanguardie).

3. L'apertura estrema della *sotie* ha consentito ad alcuni critici di scorgere nel *Prométhée* singole allusioni al tema dell'omosessualità. P. A. Genova, *Myth as Play*, cit., si spinge a rintracciare un percorso di lettura "segreto" e profondo che a suo dire sostanzierebbe l'opera (p. 211 ss.); rinviene per es. ammiccamenti salaci a una presunta omosessualità di Coclite e Damocle (secondo lei leggibile forse come *Dame Oclès*) e allo stesso protagonista, per via della sua aquila *-aigle* è maschile in francese-, la quale naturalmente sarebbe un simbolo libidico⁷⁰. P. Masson, *Le Prométhée*, cit., p. 12, scorge una valenza sessuale persino nel capo d'imputazione per cui Prometeo è incarcerato. Si tratta a mio avviso di interpretazioni fragili, perché indifferenti (come innumerevoli altre) al senso positivo della narrazione, e perché non suscettibili di uno sviluppo predicativo, se non forse quello meramente esistenziale, del tipo: *l'omosessualità è*. Non ne ricaviamo un grande acquisto, quando la posta in gioco è niente meno che l'autonomia dell'uomo rispetto alla divinità.

Lo studio di K. Weinberg, *On Gide's "Prométhée". Private Myth and Public Mystification*, Princeton University Press, Princeton 1972, tuttora la più ampia e capillare disamina disponibile del *Prométhée* (peraltro largamente trascurata), occupa una posizione appartata nella bibliografia gidiana. La tesi centrale dell'autore, di per sé pienamente condivisibile, viene enunciata nella prefazione ("Preface", p. XI): «the *Prométhée* reflects the ironic dichotomy between Gide's aesthetic pursuit of purity (in literature) and his amoral ethos (in life). While Gide the amoralist aims at discrediting Calvinist Puritanism, Gide the author taps and exploits it as the main source of his fiction». L'asserto però è suffragato da intuizioni e analisi di dettaglio viziate in numerosi casi da presupposti unilaterali e apriorismi. Le aporie più gravi derivano a mio giudizio da un'assimilazione simbolica forzata e apodittica di Prometeo al Verbo Incarnato (per es., p. 70 ss.); la conversazione al caffè – ristorante tra Prometeo, il *Garcçon*, Damocle e Coclite si costella in tal modo di assai problematiche implicazioni eucaristiche (per es., p. 68) *al di sotto* piuttosto che *attraverso* il tessuto comunicativo; l'aquila di cui alla fine Prometeo si ciba è naturalmente

simbolo dello Spirito Santo (p. 70) e della «Holy Communion» (per es., pp. 39, 131 ecc.); Prometeo non può subire alcuna reale evoluzione: quando sostiene di avere scoperto il "segreto del riso", recita "ovviamente" una falsa confessione (p. 128). Non riesce più persuasiva la decifrazione della "*Storia di Titiro*", in base alla quale il pescatore eponimo diviene *figura Sancti Petri* (v. per es. le pp. 100 e 105) e la sua storia allegoria della Chiesa cattolica e della svolta protestante, Angela «an emblem of the authoritative Scripture» (p. 112), Melibeo simbolo del Buon Pastore (p. 116 ss.) diretto a Roma («*eo Romam*») per farsi crocifiggere di nuovo (*iterum crucifigi*), a causa del tradimento storico del Vangelo perpetrato dalla Chiesa cattolica secondo la dottrina riformata (cfr. gli apocrifi *Atti di Pietro*, 30); ma a p. 92 apprendiamo che *Roma* ammiccherebbe anche all'indirizzo parigino di Mallarmé (89, rue de Rome) celeberrimo per i *mardis*: una sovrapposizione dall'effetto cacologico.

Sui personaggi

1. Il Prometeo gidiano è quanto mai ambiguo: diviso confusamente tra l'amore per gli uomini e l'aquila che li distrugge, per un verso è un benefattore, per un altro interferisce con la creazione, come già gli rimproveravano alcuni critici antichi quali Diogene di Sinope e Plinio il Vecchio⁷¹, originando la tragedia umana. Nonostante la natura d'artista (letterato) e di pedagogo, non disdegna all'occorrenza modi sguaiati e metodi degradanti, come nel corso della sua prima conferenza. La sua stessa qualità demiurgica è equivoca: la sua azione integra inconsapevolmente quella di Zeus, quando indirettamente causa l'accecamento di Coclite e induce il terzo commensale a disfarsi della banconota pagando l'occhio cosmetico (come si è visto⁷², nel nome dei personaggi appare già scritto il loro destino) e inoltre quando alla prima conferenza prosegue il "lavoro" di Zeus sulla mente di Damocle⁷³.

Il Prometeo della prima conferenza, come già Coclite e Damocle, ragiona in termini banalmente causalistici: non soltanto ravvisa nell'aquila la "coscienza" di essere, ma anche la "ragion d'essere" dell'uomo, che quindi viene a dipenderne. Sul conto dell'aquila, anzi, si accumulano funzioni valoriali ed esplicative insieme: essa è coscienza (e scrupolo di coscienza), ragion d'essere, persino dissensivo; insomma, tutto l'*Idéal* che dà senso alla vita (in

70. Sul rapace si era già pronunciato in termini analoghi P. Masson, *Le Prométhée*, cit., p. 12.

71. V. in proposito L. Awad, *The Theme of Prometheus*, cit., p. 407 ss. e R. Trousson, *Le thème de Prométhée*, cit., pp. 72 e 80.

72. V. *supra* la nota 32.

73. Per l'idea della collaborazione involontaria ai piani di Zeus da parte di Prometeo v. P. Masson, *Le Prométhée*, cit., pp. 23-4.

senso baudelaireano). Ma l'eccesso di fiducia nell'aquila ne determina il mutismo e ne scopre l'insufficienza. Prometeo confessa di nutrire l'aquila per temperamento, ma con tale mossa lascia indefinito il grado di libertà concesso all'uomo, visto che le aquile sono gestite da Zeus⁷⁴. Il finale segna addirittura una disfatta per Prometeo, secondo W. W. Holdheim, *The Dual Structure*, cit., p. 720, in quanto il Titano volge le spalle al problema (prossimicamente alla sepoltura di Damocle, moralmente all'istanza dell'aquila), incoraggiato dalla spregiudicata mondanità parigina che già da tempo gli suggeriva di sopprimere l'aquila.

D'altro canto, l'uccisione del rapace porta al "Prometeo liberato" vero proprio, attraverso la condizione di "mal incatenato": essere uomini liberi significa per Gide non svilupparsi sotto costrizione e quindi sacrificarsi, ma affrancarsi mediante la capacità di ridere propria di Zeus e riconoscere la gratuità del tutto.

2. Coclite e Damocle si dimostrano personaggi antitetici e complementari (la diversità radicale è registrata da Coclite durante l'agonia di Damocle: «Damoclès et moi, nous n'avons jamais pu nous comprendre; nos points de vue sont diamétralement opposés»: «Damocle e io non ci siamo mai potuti capire; i nostri punti di vista sono diametralmente opposti»); Damocle imposta la sua vita morale quasi da contabile, secondo la ragione borghese del "giusto mezzo"; ma è spirito introspettivo, più profondo di quello di Coclite: si concentra sulle cause e dunque sul passato, non è tentato dall'autoriferimento dei valori; mentre Coclite riflette sugli effetti, presenti e futuri⁷⁵, senza mai dubitare –come la manzoniana Donna Prassede– dell'eticità e della moralità delle sue determinazioni. Damocle possiede una coscienza rigorosa, che suscita anche l'interesse di Zeus –da quella peraltro angosciosamente cercato– e muore per causa sua. Coclite, alquanto vanitoso nel suo esibito altruismo o nella sua presunta "bontà" e già consolato dal suo successo terreno, rappresenta una vita attiva in senso pragmatico (il personaggio non è cosciente delle proprie dinamiche profonde), rimessa acriticamente al fato, abbandonata al flusso dell'esperienza (l'empirismo rigoroso del resto esclude posizioni radicali)⁷⁶.

Eppure, sia Damocle sia Coclite sono rilevati rispetto alla massa anonima di Parigi: hanno entrambi un'aquila, peraltro assegnata da Zeus, così come dall'atto gratuito di Zeus si modellano le rispettive caratterizzazioni (J. Hytier, *André Gide*, cit., p. 112 ss.; G. Brée, *Signification du Prométhée*, cit., p. 15; M. Gutwirth, *Le Prométhée*, cit., p. 511); anche se, osserva giustamente Brée, *Signification du Prométhée*, cit., pp. 14-5, il prossimo di Zeus potrebbe liberamente evitare di raccogliergli il fazzoletto. Ma ogni

risposta viene all'uomo dall'uomo: Zeus non scopre le proprie intenzioni (e del resto, non possiede una propria aquila).

3. Il Cameriere per W. W. Holdheim, *The Dual Structure*, cit., p. 718, rappresenta la banalità della società borghese; la sua mancanza di personalità sarebbe dimostrata dal suo anonimato⁷⁷. Secondo M. Gutwirth, *Le Prométhée*, cit., p. 511, invece, il personaggio potrebbe forse adombrare il Coro antico, nella misura in cui rammenta certi temi tipici, come l'atto gratuito. P. Masson, *Le Prométhée*, cit., p. 16 ss., ne fa un *avatar* di Zeus.

Io ritengo piuttosto che nel *Garçon* si debba ravvisare un'incarnazione metropolitana del dio Hermes – Mercurio⁷⁸. La mia proposta identificativa si basa sulle circostanze seguenti: a) il *Garçon* stabilisce relazioni tra persone (Hermes è dio degli scambi, anche verbali, dunque mediatore comunicativo); presiede al *commercium* (il dio è detto fra l'altro *agoraïos*: Aristofane, *Cavalieri*, v. 297, ed *empolaïos*: Aristofane, *Acarnesi*, v. 816; *Pluto*, v. 1155 ecc.; quanto al latino, *Mercurius* viene usualmente fatto derivare da *merx*⁷⁹), come *interpres* e come *hermeneus*, nelle accezioni di Bettini⁸⁰; 2) è «amico» («ami») del Banchiere, come nessun altro personaggio; ne è anche, in qualche modo, il messaggero (*diaktoros*⁸¹: Omero, *Iliade* II, v. 103 ecc.; *Diòs ànghehos*: *ibid.*, XXIV, v. 169 ecc.), quando parla a Damocle "abilmente" del «Buon Dio», quasi precludendo, peraltro, all'agire dello *psicopompo*; Hermes opera in subordine a Zeus e al servizio degli al-

74. Preziose indicazioni al riguardo in G. Brée, *Signification du Prométhée*, cit., p. 15 ss.; H. Watson-Williams, *André Gide*, cit., p. 49 ss.

75. Si veda la caratterizzazione proposta da Kerr Prince, *Making It New. André Gide's Rewriting of Myth*, in L. Hardwick - C. Stray (eds.), *A companion to Classical Receptions*, Blackwell, Oxford 2008, p. 193.

76. Si noti per es. il clamoroso "spostamento" della sua aggressività: essendo il Banchiere troppo superiore alle sue capacità offensive, Coclite in un primo tempo lo evita, poi reagisce violentemente con scatto "pavloviano" contro Damocle, evidentemente per sfogare la frustrazione repressa. «Cocles (...) succeeds in fitting his experience into a moral and useful frame» (W. W. Holdheim, *The Dual Structure*, cit., p. 719).

77. Così si esprime sul personaggio: «His lack of personality is underlined by his namelessness. We know only his profession, which is banal and eminently fitting for a modern society of cafés, bankers, and boulevards». For the objective reality he personifies is also specifically the smug bourgeois society of the ending nineteenth century» (p. 718).

78. L'idea non è del tutto nuova: J. Duchemin, *Prométhée*, cit., p. 165, risolve l'intuizione essenziale in un'apposizione a *Garçon* («ce moderne Hermès»), peraltro senza giustificarla né richiamarla altrove.

79. Cox-Mallarmé (v. *infra* la nota 85), p. 1211: «Mercure est un dieu latin du trafic et du gain (*merx*, commerce)».

80. M. Bettini, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2012, specialmente le pp. 88 ss., 122 ss., 272 ss. Dello stesso autore v. anche *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Einaudi, Torino 2000, p. 5 ss.

81. Sul termine, assai discusso, v. Càssola, commento a *Inni omerici* (IV, v. 392), Mondadori, Milano 20109, p. 535; Ilaria Ramelli, commento ad Anneo Cornuto, *Compendio di teologia greca*, Bompiani, Milano 2003, p. 333 nota 85.

tri dèi (cfr. “servo degli dèi”, formula contumeliosa con cui in Eschilo, *Prometeo incatenato*, v. 954 è apostrofato dal Titano); 3) sin dall’inizio è capace di “atti gratuiti”, come quello di combinare avventori ai suoi tavoli secondo una logica di ordine matematico; 4) sa localizzare la prigione remota di Prometeo (si ricordi che Hermes è dio del superamento dei limiti; del resto la tradizione vuole le due divinità interagenti sul Caucaso); 5) è bugiardo, infido, subdolo (cfr. *polytropos* nell’omerico *Inno a Hermes*, vv. 13 e 439; è lui che in Esiodo, *Opere e Giorni*, v. 77 ss., infonde menzogne, seducenti discorsi e un carattere scaltro nel cuore di Pandora); 6) denuncia all’autorità Prometeo per la fabbricazione abusiva di fiammiferi; il che si spiega agevolmente con il fatto che il dio è per tradizione l’inventore del fuoco sin dall’omerico *Inno a Hermes IV*, v. 108 ss.⁸²; 7) per professione è sempre a contatto con il denaro, anche in modo eccentrico quando monetizza le conversazioni “consumate” nel suo ristorante (cfr. l’epiteto classico *kerdoios* riferito a Hermes: v. Anneo Cornuto 25, 1 ecc.)⁸³; 8) al dio la tradizione attribuisce anche competenze di coppiere (v. Alceo, fr. 447 V.; Saffo, fr. 141 V.) e di maggiordomo (è lui per es. a istruire Ganimede sul servizio alla mensa divina nella chiusa del “*Dialogo di Zeus e Ganimede*” di Luciano di Samosata); 9) è «capace sia di stimolare facilmente i fiacchi, sia di calmare gli eccitati»⁸⁴ (tale abilità rientra nel comportamento abituale con i clienti; così al tavolo da tre incalza il torpido Prometeo e blocca il colpo di Coclite). Per quanto l’assimilazione risulti parziale, restando inoperanti parecchi attributi tipici della divinità antica, e sembri astratta, non potendosi sempre presumere da parte di Gide la conoscenza diretta delle fonti greco-latine⁸⁵, non va sottostimata l’imponenza enciclopedica di Hermes nella cultura classicista e misteriosofica⁸⁶ di fine Ottocento e la sua suscettibilità a riusi raffinatamente selettivi.

4. Titiro non riproduce esattamente l’omonimo personaggio di *Paludes*, dove era coricato ma soddisfatto; nel *Prométhée* infatti è “splenetico”, nella sua oscillazione tra piano socio-storico e piano ontologico-esistenziale: il suo arco evolutivo passa dalla noia iniziale all’impegno vantaggioso per sé e per gli altri, al disimpegno e infine ancora alla noia. La parabola in cui funge da protagonista è di ardua interpretazione, in quanto dapprima parrebbe postulare un’analogia con le esperienze iniziali di Prometeo, poi però procede decisamente in modo autonomo, dilatando la portata delle implicazioni in una direzione eccentrica rispetto alla storia di Prometeo e dei suoi conoscenti (lo stesso Coclite accusa la divaricazione). Per sostenere che Prometeo ripercorrerebbe a grandi linee la propria esperienza, si è addotta la qualità prometeica del-

l’azione civilizzatrice di Titiro⁸⁷. Eppure, anche in questo caso emergono incongruenze: se Prometeo, dopo avere assecondato la volontà di Asia, agisce autonomamente nel momento in cui si libera, Titiro si muove sempre da subalterno⁸⁸: rispetto a Menalca, al medico, ad Angèle (figura, quest’ultima, meno evanescente di Asia). Il fallimento finale di Titiro è stato inteso come segno dell’incompiutezza del suo affrancamento esistenziale (in senso più nobile, come segno della solitudine e insieme della fallibilità umana che costringe talvolta a ricominciare tutto da capo⁸⁹), in opposizione al trionfo (apparente) del misterioso Melibeo; questi, eletto da Prometeo a definitiva maschera identitaria⁹⁰, nella sua nudità simboleggerebbe l’autentica e definitiva emancipazione, eventualmente integrata dalla disponibilità al continuo “autosuperamento” nel viaggio, di contro alla staticità di Titiro, troppo bisognoso di figure sussidiarie e troppo legato al passato (alla cassa, per es., anche dopo l’abbandono della quercia)⁹¹. A tale interpretazione non

82. Cox-Mallarmé (v. *infra* la nota 85), p. 1207 ss. (*L’Hermès grec et le Mercure latin*): «Ce fut (quello di Hermes, *scil.*) le premier feu allumé sur terre, et c’est pourquoi on appelle le dieu ‘celui qui donna le feu aux mortels’» (p. 1208); e qualche riga dopo: «Quant à l’histoire de Prométhée, elle se rapporte à la flamme apportée du ciel, tandis que le feu allumé par Hermès est l’ignition produite dans les forêts par le frottement, au grand vent, de leur branches» (*ibid.*).

83. Riguardo alla monetizzazione delle conversazioni, il commento di M.-P. Bleecckx, *L’enjeu de la parodie*, cit., p. 49 nota 5, si svolge su un diverso piano ideale: «Dans la sottie gidienne, la parole devient une valeur marchande qui va jusqu’à se substituer à l’action».

84. Anneo Cornuto, *Compendio di teologia greca*, 22, 13 ss. (traduzione di I. Rammelli per l’edizione Bompiani, Milano 2003).

85. Suppongo che Gide abbia tratto informazioni da un manuale di mitologia di cui si era servito da liceale (v. H. Watson-Williams, *André Gide*, cit., p. 3), opera di uno dei suoi maestri più autorevoli: Stéphane Mallarmé. Si tratta della traduzione, ampiamente rimaneggiata dallo stesso Mallarmé con cospicui apporti personali, di un saggio divulgativo dell’inglese George W. Cox, pubblicata con il titolo *Les dieux antiques: nouvelle mythologie* (Gallimard, Paris 1880); il testo è compreso in S. M., *Œuvres complètes, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry*, Gallimard, Paris 1945, pp. 1157-1278. Vi si ritrovano quasi tutti i motivi “ermetici” qui elencati, sia pure in forma non strettamente tecnica e senza apparato filologico (non ho trovato riscontri per le attribuzioni del punto 8); inoltre, il potere indicato al punto 9) afferisce specificamente alle facoltà musicali esercitate dal dio sui bambini: p. 1211).

86. Si pensi per es. alla traduzione del *Corpus Hermeticum* curata dal summenzionato Louis Ménéard (*Hermès Trismégiste. Traduction complète, précédée d’une étude sur l’origine des livres hermétiques*, Didier, Paris 1866).

87. M.-P. Bleecckx, *L’enjeu de la parodie*, cit., pp. 52-3; P. A. Genova, *Myth as Play*, cit., p. 509.

88. M. Gutwirth, *Le Prométhée*, cit., p. 518.

89. F. Di Pilla, *La vita e le opere*, cit., p. 62 (cfr. *infra* la nota 91). In tale chiave di lettura, il sorriso di Titiro appare una versione dimidiata del riso pieno di Prometeo.

90. «L’ignudo Melibeo simboleggia probabilmente l’approdo di tutta l’evoluzione di Titiro da *Paludi* al *Prométhée*»: F. Di Pilla, *La vita e le opere*, cit., p. 62.

91. F. Di Pilla, *La vita e le opere*, cit., p. 62: «E forse, con la fugace, singolarissima apparizione di quel Melibeo ignudo che s’allontana da Angèle al suono dei flauti mentre Titiro si ritrova improvvisamente solo, di nuovo circondato da paludi, l’autore ha voluto far balenare il pericolo di ritornare da capo, nonostante l’abbandono definitivo d’ogni scrupolo, se una nuova nudità, una seconda innocenza non è il punto d’arrivo di tutto il processo, di tanti tormenti».

mancano suffragi documentali; p. es., un esergo alla *Postface* scritta per la seconda edizione di *Paludes, sit Tityrus Orpheus* (tratto da Virgilio, *Ecl.* VIII, v. 55), parrebbe esprimere *e contrario* la ragione del successo riportato dalla figura magico-fascinatoria di Melibeo, in cui si suggellerebbe il supremo ideale propugnato alla fine da Prometeo.

A distanza ravvicinata, tuttavia, troppi elementi restano così oziosi o incongrui: a) la mobilità, pur condizionata, di Titiro, che non può essere coerentemente antinamica rispetto a quella di Melibeo, meno vincolata ma di eziologia ignota; b) per il pubblico parigino Melibeo è nudo; ma ne è lui stesso consapevole? La questione non è di poco momento, se ripensiamo alla storia di Prometeo e di Asia: per loro la scoperta della nudità procedeva –biblicamente– dall’assunzione di responsabilità. Ora, la prestanza fisica di Melibeo che inebria eroticamente Angèle sul piano pre-culturale –edenico– della fisicità⁹², la primitività dell’aria modulata con il flauto (già strumento di Titiro in Virgilio, *Ecl.* I,), l’uso del latino, la stessa meta della marcia (Roma, in Virgilio visitata da Titiro prima che, eventualmente, dallo sfortunato amico; e la vetusta Roma non è Biskra, l’alterità radicale), la banalità delle parole di Melibeo, stigmatizzata da Titiro con la formula tante volte impiegata in *Paludes* per demarcare le istanze autoriali («Mais, chère Angèle»), il declassamento ironico a «tizio nudo» («quelqu’un de nu») che il flautista, non più carismatico ma solo stravagante, subisce da parte della cronaca parigina, il fatto stesso che Melibeo non si produca nel riso di Prometeo e nemmeno nel sorriso di Titiro, orientano verso un’interpretazione diversa della parabola. Melibeo a mio giudizio muove da una posizione arretrata, e non avanzata, rispetto a Titiro: Melibeo è simbolo del candore naturale e primevo⁹³, inconsapevole di sé e perciò fortissimo, forse anche di uno stato di natura “ingenuo” (in senso romantico) e quindi capace di un approccio valoriale “mitico” alla vita, antitetico alla “sentimentalità” dei “moderni” Parigini, incuriositi dalla condizione aurea di un primitivo, non da una presunta sua libertà assoluta⁹⁴. Se le qualità del flautista si dimostrano irresistibilmente seducenti per Angèle (omologa sensuosa dell’Asia “edenica”⁹⁵), risultano d’altro canto insignificanti e comunque irrecuperabili ormai per chi abbia attraversato la vita, come l’immoralista Titiro (imperfetto, forse, solo perché umano). Se è così, non è casuale, allora, che proprio Coclite –un ingenuo, nella sua mediocrità– non abbia afferrato il senso della parabola. Il flemmatico Titiro è ancora più solo, in quanto non si sa liberare del passato, non sa resecare tutte le radici, come si addice alla condizione umana, e ne soffre; diversamente da Prometeo, che si è a sua volta separato dalla compagna Asia⁹⁶.

Il motto *sit Tityrus Orpheus* a mio giudizio riveste concettualmente un valore utopicamente desiderativo, piuttosto che realisticamente esortativo⁹⁷.

La lezione di Nietzsche

«With Prometheus, Greek tragedy returns to our world, but in a modern Nietzschean form, starting with tragic individualism and comprising the Judeo-Christian tradition of religious quest» (Holsheim, *The Dual Structure*, cit., p. 719). Benché sia largamente nota l’entusiastica ammirazione di Gide per l’opera di Nietzsche, da lui studiata con fervore sin da primi anni Novanta⁹⁸, manca ancora – per quanto ne so – un riscontro sistematico di precise tangenze testuali tra i due autori, almeno in relazione alle *soties*⁹⁹. Da Nietzsche Gide deriva in generale l’atteggiamento demistificatorio e insofferente di ogni ipocrisia e l’idea del

92. Del viandante Angèle ammira i fianchi vigorosi e «i flauti». Concentratosi sulle eventuali corrispondenze scritturali, K. Weinberg, *On Gide’s “Prométhée”*, cit., p. 118, non giustifica la carica erotica del triplice apprezzamento di Angèle, mentre ne proclama la sacralità numerologica.

93. Affine alla mia l’interpretazione di H. Watson-Williams, *André Gide*, cit., p. 57, purtroppo non suffragata da un’analisi complessiva del sistema dei personaggi.

94. Si ricordi che alcuni di loro informavano il forestiero Prometeo del fatto che a Parigi l’aquila non si porta o consigliavano addirittura di soffocare il rapace.

95. Un rovesciamento assiologico dell’interpretazione più diffusa è proposto da Loy, p. 36, per il quale Angèle cede al «vagabondo» Melibeo («the first passing stroller») diretto a Roma, perché troppo debole per divenire autonomamente, mentre Titiro diviene segno della solitudine dell’“immoralista” e dell’inesorabile individualità della salvezza. A me sembra che tale lettura, supportata da un’analisi non sempre stringente, stenti a giustificare l’ilarità con cui Prometeo e i suoi ascoltatori accolgono l’epilogo della parabola, inteso evidentemente in senso ludico, come uno smacco nella vita di Titiro.

96. Sulla discrasia tra lo stato e l’azione di Prometeo e gli uomini v. G. Brée, *Signification du Prométhée*, cit., p. 16 ss. Poiché nella *sotie* l’identificazione autoriale è variabile, come si è visto, quella festiva e iperbolica tra Gide e Prometeo scrittore non va esagerata.

97. L’ambiguità, quando intenzionale, è una funzione che si produce e agisce nel testo; compito del critico è isolarla e descriverne il gioco nelle dinamiche del discorso. Cercare di farla scaturire da più valutazioni contrastanti dei medesimi dati non giova all’intelligenza dei testi e anzi rischia di generare confusione. Che Melibeo, come gli altri attanti della parabola di Prometeo, rivesta un ruolo anche complesso e sfumato, ma non contraddittorio, è dimostrato dalla pronta risata dell’uditorio: non si ride di figure simbolicamente autofagiche. Per questo principio ritengo, avverso P. Masson, *Le Prométhée*, cit., pp. 9-11, che Melibeo non possa reggere insieme le tensioni centrifughe di *nomade*, nell’accezione positiva di Gide, di *estremista* del nomadismo e, ancora, di personaggio *mancante di consistenza e definito unicamente* dalla sua meta.

98. Secondo P. Masson, citato da P. Schnyder, *Pré-textes: André Gide et la tentation de la critique*, L’Harmattan, Paris 2001, p. 194 nota 39, Gide avrebbe intrapreso la lettura di Nietzsche prima della composizione del *Voyage d’Urien* (1892) La lettura dello *Zarathustra* risale all’estate del 1898: v. C. Martin, *La maturité*, cit., p. 274 e 374 ss.; M. Gutwirth, *Le Prométhée*, cit., p. 507 nota 4.

99. Tra gli spunti analitici a me noti segnalo Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi* (1889-1925), PUF, Paris 1968, p. 99-100, nota 10. Per l’esame del *Prométhée* si tenga anche presente che la prima edizione di *La nascita della tragedia* (1871) recava in copertina un’illustrazione ispirata al *Prometeo incatenato* eschileo (nel dicembre 1898 Gide conosceva l’opera: P. Schnyder, *Pré-textes*, cit., p. 192). Per le valenze del mito di Prometeo in Nietzsche v. G. Ugolini, *Il Prometeo “dionisiaco” di Friedrich Nietzsche*, in corso di pubblicazione in M.P. Pattoni (a c. di), *Le metamorfosi di Prometeo: percorsi di un mito tra antichi e moderni*, *Aevum antiquum* 12, 2012.

nihilismo attivo: non esistendo più valori assoluti (tanto meno trascendenti) a cui conformarsi, l'uomo (ormai *Übermensch*, Oltreuomo) diviene lui stesso generatore dei valori e del senso della sua esistenza, in perpetuo rinnovamento di sé (essere e divenire coincidono), animato com'è da una pulsione vitale universale protesa appunto al superamento di ogni verità provvisoria. L'ottica di Gide sottende però un'idea sostanzialmente tradizionale dell'io individuale, laddove in Nietzsche la stessa concezione dell'individualità entra a rigore in crisi, come ogni altra forma cristallizzata dell'essere¹⁰⁰. In ogni caso, si possono rilevare convergenze e similarità impressionanti, credo genetiche, tra *Paludes* e il *Prométhée* con lo *Zarathustra*, pubblicato tra il 1883 e il 1885¹⁰¹; mi limito in questa sede a riportare una piccola antologia personale, confidando che quanto scritto sin qui ne dimostri la pertinenza.

Sul motivo del riso:

(I, *Del leggere e scrivere*) «Wer von euch kann zugleich lachen und erhoben sein? Wer auf den höchsten Bergen steigt, der lacht über alle Trauer-Spiele und Trauer-Ernste».

(«Chi di voi può insieme ridere ed essere elevato? Chi sale sui monti più alti, ride di tutte le tragedie e tragicommedie»)¹⁰².

(I, *Del leggere e scrivere*) «Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tödtet man. Auf, lasst uns den Geist der Schwere tödten!».

(«Non con la collera, ma con il riso si uccide. Orsù, uccidiamo lo spirito di gravità!»).

(II, *Dei sublimi*) «Wahrlich, ich lachte oft der Schwächlinge, welche sich gut glauben, weil sie lahme Taten haben!».

(«In verità, ho riso spesso dei deboli, che si credono buoni perché hanno gli artigli spuntati!»).

(IV, *Dell'uomo superiore*, 20) «Wie Vieles ist noch möglich! So lernt doch über euch hinweg lachen! Erhebt eure Herzen, ihr guten Tänzer, hoch! höher! Und vergesst mir auch das gute Lachen nicht! Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, lernt mir - lachen!».

(«Quante cose sono ancora possibili! E allora *imparate* a ridere al di là di voi stessi! In alto i cuori, miei bravi ballerini, in alto! Più in alto! E non dimenticatemi neanche il buon riso! Questa corona del Ridente, questa corona del risario: a voi, fratelli miei, getto questa corona! Ho proclamato sacro il riso; o uomini superiori, *imparate* dunque: a ridere!»).

(IV, *La festa dell'asino*) «Eins aber weiss ich, - von dir selber lernte ich's einst, oh Zarathustra: wer am gründlichsten tödten will, der lacht».

(«Una cosa però io so; l'ho imparata una volta da te stesso, o Zarathustra: chi vuole uccidere nel modo più perfetto, *ride*»).

Sul senso del mondo e l'autonomia dell'uomo:

(I, *Dei mille e uno scopi*) «Wahrlich, die Menschen gaben sich alles ihr Gutes und Böses. Wahrlich, sie nahmen es nicht, sie fanden es nicht, nicht fiel es ihnen als Stimme vom Himmel. Werthe legte erst der Mensch in die Dinge, sich zu erhalten, — er schuf erst den Dingen Sinn, einen Menschen-Sinn!».

(«In verità, gli uomini si diedero tutto il loro bene come il loro male. In verità, non lo presero, non lo trovarono, esso non scese a loro come voce dal cielo. Fu l'uomo a imporre valori nelle cose, per conservarsi — fu l'uomo a creare il senso alle cose, un senso umano!»).

(II, *Del superamento di sé*) «Schaffen wollt ihr noch die Welt, vor der ihr knien könnt: so ist es eure letzte Hoffnung und Trunkenheit».

(«Voi volete ancora creare il mondo davanti al quale potervi inginocchiare: questa è la vostra ultima speranza ed ebbrezza»).

(II, *Del superamento di sé*) «Wahrlich, ich sage euch: Gutes und Böses, das unvergänglich wäre — das giebt es nicht! Aus sich selber muss es sich immer wieder überwinden».

(«In verità, vi dico: bene e male che siano imperituri — non esistono! Da sé stesso esso deve sempre superarsi di nuovo»).

(III, *Della virtù che rimpicciolisce*, 2) «“Wir setzten unsern Stuhl in die Mitte — das sagt mir ihr Schmunzeln — und ebenso weit weg von sterbenden Fechttern wie von vergnügten Säuen”. Diess aber ist — Mittelmässigkeit: ob es schon Mässigkeit heisst—». «“Noi abbiamo messo la nostra sedia nel mezzo — questo mi dice il loro sorrisetto— e tanto distante da lottatori morenti quanto da porci beati”. Ma questa è *mediocrità*: per quanto si chiami moderazione».

(III, *Del passare oltre*) «Diese Lehre aber gebe ich dir, du Narr, zum Abschiede: wo man nicht mehr lieben kann, da soll man — vorübergehn!».

(«Ma questo insegnamento io ti do, o folle, a congedarmi: dove non si può più amare, li bisogna passare oltre!»).

Sul motivo dei fuochi d'artificio:

(II, *Dei virtuosi*) «Mit Donnern und himmlischen Feuerwerken muss man zu schlaffen und schlafenden Sinnen reden».

(«Con tuoni e fuochi d'artificio celesti si deve parlare a sensi intormentiti e addormentati»).

100. In età matura però lo scrittore annoterà in *Journal II*, 8 febbraio 1927, p. 22: «Je ne suis jamais; je deviens».

101. Il testo originale è attinto a F. Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, De Gruyter, Berlin 1967 ss., vol. VI, t. 1; aggringo la traduzione di Sossio Giametta (in F. N., *Così parlò Zarathustra*, introduzione e commento di Giangiorgio Pasqualotto, Rizzoli, 2012), con qualche ritocco personale.

102. Si veda un frammento postumo dell'estate 1878 (*FP* 78-9, fr. 30, 64), richiamato nel suo pregevole commento da G. Pasqualotto, p. 410 (v. la nota precedente): «Das Belachen als erstes Zeichen des höheren seelischen Lebens» («Il ridere come primo segno di una vita psichica superiore»).

Sul motivo della palude:

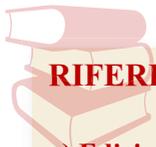
(II, *Dei virtuosi*) «Und wiederum giebt es Solche, die sitzen in ihrem Sumpfe und reden also heraus aus dem Schilfrohr: “*Tugend — das ist still im Sumpfe sitzen. Wir beissen Niemanden und gehen Dem aus dem Wege, der beissen will; und in Allem haben wir die Meinung, die man uns giebt*”».

(«E ancora, ci sono taluni che se ne stanno nella loro palude e così parlano attraverso il canneto: “*Virtù è starsene tranquilli nella palude. Noi non mordiamo nessuno e scansiamo chi vuole mordere; e in tutto abbiamo l’opinione che ci viene prestata*”»).

(III, *Degli apostati*, 2) «Oder sie sitzen Tags über mit Angelruthen an Sümpfen und glauben sich tief damit; aber wer dort fischt, wo es keine Fische giebt, den heisse ich noch nicht einmal oberflächlich!».

(«Oppure siedono di giorno presso la palude armati di lenza e credono per questo di essere profondi; ma chi pesca dove non ci sono pesci, non lo chiamo neanche superficiale!»).

Corrado Cuccoro
Università Cattolica, sede di Brescia



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

a) Edizioni gidiane utilizzate

Romans = André Gide, *Romans - Récits et Soties - Œuvres Lyriques*, introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1958.
Journal I = André Gide, *Journal I: 1887-1925*, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Gallimard, Paris 1996
Journal II = André Gide, *Journal II: 1926-1950*, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Gallimard, Paris 1997

b) Saggi critici

Anne-Sophie Angelo, *Ménalque aux multiples visages: intertextualité virgilienne, poétique gidienne et pratique de la lecture*, in: **Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann** (sous la direction de-), *André Gide & la réécriture. Colloque de Cerisy*, Presses universitaires de Lyon, 2013
Louis Awad, *The Theme of Prometheus in English and French Literature: a study in literary influences*, Ministry of Culture, Il Cairo 1963
Lanfranco Binni, *Introduzione ad André Gide, Paludi. I nutrimenti terrestri*, Garzanti Milano, 2004²
Marie-Pierre Bleecx, *L'enjeu de la parodie dans le Prométhée mal enchaîné*, in: «*Revue des Sciences Humaines*», tome LXX, n. 199 (Juillet-Septembre 1985), pp. 45-58
Peter André Bloch, *André Gide disciple de Nietzsche, face au nihilism européen*, in: **Aa. Vv.**, *André Gide et la tentation de la modernité. Actes du colloque international de Mulhouse des 25-27 octobre 2001*, réunis par R. Kopp e P. Schnyder, Gallimard, Paris 2002, pp. 130-53
Germaine Brée, *Signification du Prométhée mal enchaîné et sa place dans l’œuvre de Gide*, «*The French Review*», XXVI (1952), pp. 13-20
Federico Condello, “*Molte migliaia d’anni io soffrirò*”: *l’infinita fortuna di Prometeo*, in: **Eschilo – Goethe – Shelley – Gide – Pavese**, *Prometeo. Variazioni sul mito*, a cura di F. Condello, Marsilio, Venezia 2011, pp. 7-78
Clara Debard, *Introduction ad A. Gide, Œdipe suivi de Brouillons et textes inédits*, edition critique établie, présentée et annotée par Clara Debard, Champion, Paris 2007, pp. 11-136
Francesco Di Pilla, *La vita e le opere di André Gide*, in: André Gide, *André Gide: premio Nobel per la Letteratura 1947*, Fratelli Fabbri Editore, Milano 1967, pp. 25-147
Jacqueline Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Les Belles Lettres, Paris 1974
Claude Foucart, *Gide et la “sagesse” de Prométhée. La difficile restructuration d’un mythe*, in: «*Bulletin des Amis d’André Gide*», XXXVII (2010), pp. 38-57

Pamela Antonia Genova, *Myth as Play. André Gide's Le Prométhée mal enchaîné*, in: «*French Forum*», XX/2 (1995), pp. 201-19

Giulio Giorello, *Prometeo, Ulisse, Gilgamesh, Figure del mito*, Raffaello Cortina, Milano 2004

Marcel Gutwirth, *Le Prométhée de Gide*, in: «*Revue des Sciences Humaines*», nouvelle série, fasc. 116 (Octobre-Décembre 1964), pp. 507-19

William W. Holdheim, *The Dual Structure of the Prométhée mal enchaîné*, in: «*Modern Language Notes*», vol. LXXIV (December 1959), pp. 714-20

Jean Hytier, *André Gide*, Edmond Charlot, Paris 1945

Diana-Adriana Lefter, *Le mythe de Prométhée au XIXème siècle: Le Prométhée mal enchaîné d'André Gide*, in: «*Annales Universitatis Apulensis*», Series Philologica 5/2005, t. 1 Universitatea "1 Decembrie 1918" Alba Iulia, pp. 101-7

J. Robert Loy, *Prometheus, Theseus, The Uncommon Man and an Eagle*, in: «*Yale French Studies*», n. 7, *André Gide (1869-1951)*, 1951, pp. 32-43

Claude Martin, *La maturité d'André Gide. De Paludes à L'immoraliste (1895-1902)*, thèse présentée devant l'Université de Paris IV, le 23 novembre 1973, Université de Lille III, 1980
 Claude Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur*, Tome I, 1869-1911, Fayard, Paris 1998

Pierre Masson, *Le Prométhée mal enchaîné ou le détournement d'un mythe à des fins personnelles*, in: «*Bulletin des Amis d'André Gide*» 9 (janvier 1981), pp. 5-29

Daniel Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)*, PUF, Paris 1968

Audrey Muller, *Les sottes d'André Gide, une comparaison dans l'unité*, thèse sous la direction de Peter M. Schnyder (soutenance: 25 juin 1999)

Arnaldo Pizzorusso, *Le Prométhée mal enchaîné et le "secret du rire"*, in: «*Revue d'Histoire Littéraire de la France*», LXVI (1966), pp. 283-92

Cashman Kerr Prince, *Making It New. André Gide's Rewriting of Myth*, in: **L. Hardwick – C. Stray (eds.)**, *A Companion to Classical Receptions*, Blackwell, Oxford 2008, pp. 185-94

Marie-Hélène Rudolphe, *La désacralisation du mythe dans Le Prométhée mal enchaîné d'André Gide*, travail de licence, Université de Zürich (Faculté de Philosophie I), Avril 1990

Manfred Schmeling, *Prometheus in Paris. Komparatistische Überlegungen zum Ertrag der Intertextualitätsdebatte am Beispiel André Gides*, in: «*Arcadia*» XXIII/2 (1988), pp. 149-65

Peter Schnyder, *Pré-textes: André Gide et la tentation de la critique*, L'Harmattan, Paris 2001

Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Genève 2001³

Helen Watson-Williams, *André Gide and the Greek myth*, Clarendon Press, Oxford 1967

Helen Watson-Williams, *Gide and Hellenism*, in: «*The Modern Language Review*», vol. 58, n. 2 (aprile 1963), pp. 177-83

Kurt Weinberg, *On Gide's "Prométhée". Private Myth and Public Mystification*, Princeton University Press, Princeton 1972

Jean-Michel Wittmann, *"Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève". La réécriture gidiennne, des études critiques aux fictions*, in: **Clara Debard, Pierre Masson et**

Jean-Michel Wittmann (sous la direction de-), *André Gide & la réécriture. Colloque de Cerisy*, Presses universitaires de Lyon, 2013, pp. 267-77

Il mito in Heiner Müller: dal dramma *Prometheus a Zement*

Cesare Marelli

Il *Prometheus* di Heiner Müller (1929-1995), basato su una versione interlineare del testo eschileo di Peter Witzmann, nasce nel 1967/68 ed è destinato a una rappresentazione teatrale studentesca diretta da Fritz Marquardt a Potsdam. Le autorità della DDR negano l'autorizzazione a tale progetto e ancora nel 1971 una creazione prevista per la Volksbühne di Berlino Est deve essere interrotta. Una delle ragioni di tale diffidenza del regime sembra risiedere nell'inquietante scomodità del rapporto testuale tra Eschilo e Heiner Müller: la sofferenza del titano inchiodato alla roccia, il suo "lavoro", diventa il "lavoro" nel testo aspro e pietroso. L'indagine che ci proponiamo intende esplorare tale scomodità testuale analizzando alcuni meccanismi linguistici che trasformano la versione interlineare della tragedia eschilea in un arduo "lavoro". La figura di Prometeo verrà ripresa anche nell'importante opera teatrale *Zement* (1972) tratta dal romanzo di Fedor V. Gladkow (1883-1958) *Cemento* (1925). Nella sezione intitolata *Befreiung des Prometheus* il lavoratore Tschumalow risparmia la vita all'ingegnere Kleist, benché sia un traditore, perché ha bisogno della testa del nemico per ricostruire il cementificio. Segue una prosa mitologica in cui Eracle, salvatore annunciato ma ormai dimenticato (cfr. Kafka), giunge a liberare il titano completamente ricoperto dagli escrementi dell'aquila. L'ambivalenza della figura di Prometeo, ma anche del "lavoro" di Eracle (il "lavoratore" che dal proprio lavoro non trae beneficio) diventano oggetto di indagine e al tempo stesso di realizzazione teatrale.

The Prometheus of Heiner Müller (1929-1995), based on an inter-linear text of Peter Witzmann, was born in 1967/68 and is set for a student performance directed by Fritz Marquardt in Potsdam. The authorities of the GDR refuse authorization for this project and in 1971 a creation for the Volksbühne in East Berlin should be interrupted. One of the reasons for this distrust of the regime seems to lie in the inconvenience of the textual relationship between Aeschylus and Heiner Müller: suffering Titan nailed to the rock, his "work", becomes the "work" in the text rugged and rocky. The study that we propose will explore this textual inconvenience analyzing some language mechanisms that transform the inter-linear version of Aeschylus tragedy in a difficult "work". The figure of Prometheus will be echoed in the important work Zement (1972) on the novel by Fedor V. Gladkow (1883-1958) Cemento (1925). In the section entitled Befreiung des Prometheus worker Tschumalow saves the engineer Kleist's life, although it is a betrayer, because he needs the head of the enemy to rebuild the cement plant. Then follows a mythological prose in which Heracles, savior announced but now forgotten (see Kafka), comes to liberate Titan completely covered by eagle droppings. The ambivalence of the figure of Prometheus, but also the "work" of Heracles (the "worker" who do not benefit from his work) become the subject of investigation and at the same time of theatrical realization.

Heiner Müller è una delle figure più prestigiose e, al tempo stesso, meno accattivanti della cultura tedesca nella seconda metà del Novecento. Forse sarebbe meglio dire più inquietanti e sfuggenti. La ragione è da ricercarsi probabilmente in una strategia consapevole e coerentemente perseguita per sfuggire a pesanti condizionamenti storico-politici con le armi della inafferrabilità ideologica e, credo, della precarietà esistenziale.

Un'immagine, certo stilizzata ma profondamente vera, di tale esistenza si può ricavare dal volume autobiografico, edito nel 1992 (ma cito dall'edizione del 2010) a cura di Frank Hörnigk dal titolo significativo *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*¹. Vorrei dare subito un saggio della temperie esistenziale nella quale l'autore vuole essere collocato e per questo scelgo deliberatamente una delle pagine più marginali del libro (p. 241). Alla domanda "potresti immaginare di vivere all'estero?" l'autore (all'epoca ormai consacrato come uno dei più importanti scrittori tedeschi, coronato da prestigiosi premi letterari) risponde: «Per lavorare non sarebbe più necessaria la Germania. Non dipendo più da questo materiale, la provvista basta per una vita. A ciò si aggiunge il fatto che per me abitare non ha in fondo molta importanza. Non ho mai avuto o arredato una casa come me la immagino. Io sono un abitante delle caverne, o un nomade, forse contro la mia natura. In ogni caso non riesco a liberarmi dalla sensazione di non appartenere a nessun luogo. Non vi è una casa per me, perché non posso permettermi un castello, ma solo luoghi di residenza e posti di lavoro. Il mio appartamento di nuova costruzione a Berlino Friedrichsfelde, edificio prefabbricato stile DDR con buchi nel soffitto, per sette anni ci ha piovuto dentro, non mi spiace perché sopprime il concetto di abitazione, abitazione come domicilio. È piuttosto un aeroporto, un piccolo edificio aeroportuale. Posso vivere ovunque, dove ho un letto e un tavolo per lavorare». Il primato dell'opera, dunque. Ma estorta appunto all'accerchiamento di due dittature.

Heiner Müller² nasce all'inizio del 1929 in una piccola città della Sassonia (Eppendorf), in un ambiente sociale che lui stesso definisce "aristocrazia operaia" (KOS 9). Il padre Kurt, funzionario della Sozialistische Arbeiterpartei, dovette subire fin dal 1933 la repressione nazista. L'arresto del padre è esperienza traumatica e deformativa che segnerà non solo l'infanzia del piccolo Heiner, ma anche il progressivo straniamento tra genitore e figlio culminato in una scelta di campo opposta: quando nel 1951 Kurt Müller viene escluso dalla SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschland) con l'accusa di essere "titoista" e decide di rifugiarsi all'ovest con la famiglia, Heiner rimane nella DDR. Ancora una volta al dolore per la perdita e la lacerazione si aggiunge, prepotente e forse predominante, l'esperienza di un tradi-

mento antico e di un atto di viltà originario. La sua ricaduta letteraria si trova in alcune pagine di prosa intitolate *Der Vater*, ma preferisco leggermi come Heiner Müller lo racconta nella sua autobiografia (KOS 13 ss):

Avevo una piccola camera separata, c'era un letto, era mattina, abbastanza presto, le 5, le 6. Mi svegliai, nella stanza accanto voci, fracasso. Gittavano libri per terra, eliminavano dalla biblioteca la letteratura di sinistra. Vedevo attraverso il buco della serratura che stavano picchiando mio padre. Erano in uniforme della SA (Sturmabteilung). Mia madre era lì accanto. Mi sono messo di nuovo a letto e ho chiuso gli occhi. Poi si affacciarono alla porta. Socchiudendo gli occhi vidi solo l'ombra dei due uomini della SA, piuttosto robusti, e in mezzo, piccola, l'ombra di mio padre; e ho fatto finta di dormire, anche quando mio padre mi chiamò per nome".

Seguono le ragioni dell'arresto, una visita (non meno traumatica) al campo di prigionia, la disoccupazione del padre dopo il suo rilascio, avvenuto alcuni mesi dopo. E un'altra, singolare esperienza di tradimento che lo stesso Heiner Müller definisce scioccante.

Nel 1936 o già alla fine del 1935, era l'inizio della costruzione dell'autostrada, a scuola fu assegnato un tema "Le strade del Führer". Ci venne detto che i temi migliori sarebbero stati premiati. Tornato a casa, lo raccontai a mio padre. "Per questo non devi ricevere nessun premio, non pensarci", e poi ha fatto da mangiare. Mangiammo e improvvisamente disse "Ti aiuto a scrivere il tema". Una frase che mi dettò suonava: "è bene che il Führer costruisca autostrade, perché anche mio padre forse ottiene un nuovo lavoro, lui che ha dovuto stare in ferie da tanto tempo". Questa frase scatenò in me lo shock del tradimento. Sapevo – così mi era stato insegnato – che fuori c'è il nemico, i nazisti sono il nemico, tutto il mondo esterno è il nemico. A casa siamo una fortezza e rimaniamo uniti. Improvvisamente c'era questo strappo. Il tema fu premiato. Mio padre trovò un impiego presso l'autostrada. Ma ci rimase solo 6 mesi; non reggeva il lavoro di spalatore. (KOS 17).

Ristrettezze economiche ed emarginazione sociale segnano dunque la sua giovinezza. Il perenne conflitto tra sfera privata e pubblica impone la necessità di portare maschere. Dal 1938 il padre trova un piccolo impiego presso una Landkrankenkasse a Waren, cittadina del Mecklenburg, dove Heiner Müller frequenta le scuole, dalle elementari al liceo. Alla fine del 1944 è arruolato nel Reichsarbeitsdienst, nel 1945 nel Volkssturm.

Alla fine della guerra ha 16 anni e viene impiegato nella

1. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 2010 (d'ora in avanti abbreviato in KOS).
2. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, *Heiner Müller-Handbuch*, Verlag J.B.Metzler, Stuttgart-Weimar, 2003 (d'ora in avanti abbreviato in *Handbuch*). L'*Handbuch* fornisce un quadro chiaro ed esaustivo, ricchissimo di dati e di analisi puntuali, sulla vita e l'opera di Heiner Müller. Al di là dei singoli rinvii, tutto il presente lavoro si basa sui vari contributi raccolti in quel volume.

denazificazione delle biblioteche del Landkreis. Nel 1947 il padre è nominato sindaco di Frankenberg (Sassonia), dove Heiner Müller sostiene l'esame di maturità e lavora come aiuto bibliotecario. Sono gli anni delle prime prove di scrittura; partecipa a un concorso per un dramma radiofonico ottenendo la menzione d'onore (*Die Morgen-dämmerung löst die Ungeheuer auf*, KOS 57).

Quando nel 1951 la famiglia fugge all'ovest per ragioni politiche, Heiner Müller rimane nella DDR con la più tarda motivazione che lo stato socialista gli appariva il vero avversario del fascismo. Ma vi è anche una motivazione artistica, che a partire dagli anni 80 si tradurrà in una progressiva estetizzazione di questa esperienza, come materiale fecondo per la sua produzione di drammaturgo:

La DDR è importante per me perché tutte le linee di separazione del mondo passano attraverso di essa. Questo è il vero stato del mondo e assume una concretezza assoluta nel muro di Berlino. Nella DDR domina una pressione esperienziale molto maggiore che nella BRD. E questo mi interessa molto dal punto di vista professionale: pressione esperienziale come presupposto per la scrittura³.

Il giovane Heiner Müller cerca di affermarsi a Berlino come scrittore, all'inizio con brevi prose di scarso successo (*Parabeln, Das Volk ist in Bewegung* ecc.). Dal 1953 è attivo come critico nella rivista culturale «Sonntag». Gli errori e i compromessi del giovane provinciale di questi anni non sono imputabili solo all'ingenuità: se è difficile, oggettivamente, muoversi tra i vari fronti ideologici, la possibilità di scrivere è sempre stata per Heiner Müller l'obiettivo principale. KOS descrive questi anni di vita nomade e asociale nella metropoli, al margine della società, senza stabili relazioni o risorse. Anche il matrimonio con l'amica di scuola Rosemarie Fritzsche (da cui ha una figlia) rivela le sue scarse attitudini ai legami familiari. Ai costanti problemi economici cerca di far fronte scrivendo recensioni. Nel 1954/55 trova una breve occupazione nella sezione per la drammaturgia del Schriftstellerverband, ma i suoi primi tentativi come drammaturgo falliscono. Particolarmente cocente la delusione della sua aspirazione a diventare Meisterschüler presso il Berliner Ensemble (Brecht muore di lì a poco, nel 1956). Viene rifiutato anche un suo lavoro teatrale *Held im Ring. Optimistische Tragödie. Festliches Requiem für Werner Seelenbinder*, dedicato a un lottatore (1904-1944).

Nella Arbeitsgemeinschaft junger Autoren del Schriftstellerverband conosce la poetessa Inge Meyer. Il matrimonio, celebrato nel 1954, risulta difficile sin dall'inizio anche per la concorrenza dei due e terminerà tragicamente con il suicidio di Inge (1 giugno 1966). Intanto però il dramma radiofonico *Der Lohndrucker* riceve un premio

dal ministero della cultura e viene pubblicato (1957) nella rivista «Neue Deutsche Literatur». Il 1958 vede la prima del *Lohndrucker* allo Städtisches Theater Leipzig e *Die Korrektur* al Maxim Gorki Theater Berlin, opere per le quali nel 1959 riceverà, insieme a Inge Müller coautrice, il premio intitolato a Heinrich Mann. Sono pièces ambientate nel mondo della produzione industriale, che ritraggono con realismo critico e qualche compromesso una quotidianità segnata da durezza e sacrificio, ben lontana dal pathos della ricostruzione. La DDR in quanto stato operaio e contadino è presentata come realizzazione della tradizione umanistica nella storia tedesca e garante di una continuità tra passato e presente all'interno di uno sviluppo culturale progressista. È un periodo in cui sulla produzione letteraria esercita grande influenza la teoria del realismo elaborata da György Lukács, che favorisce un'attualizzazione dell'estetica classicista e una canonizzazione del realismo premoderno del XIX secolo come modello del racconto realistico socialista. La storia letteraria veniva sostanzialmente divisa in due correnti, una progressista (Klassik, realismo borghese) e una reazionaria (Romantik, avanguardie). La dottrina estetica socialista andava elaborando una serie di regole che limitavano fortemente le possibilità espressive. Argomento privilegiato era il mondo della produzione socialista. L'arte doveva mirare a una tipizzazione e alla creazione di figure positive oggetto di identificazione. Postulato di una poetica socialista-realista era la "sinnliche Unmittelbarkeit". Ogni deroga da questo postulato suscitava il sospetto di un deviazionismo ideologico. In effetti dalla seconda metà degli anni 50 i testi di Heiner Müller sono oggetto di critica e censura. Ma si aprono spazi di maggiore libertà grazie al ritorno alle forme espressive dell'arte proletaria degli anni 20 e 30 e all'anticlassicismo di Brecht (del 1952 è la sua messa in scena dell'*Urfaust*). Si costituisce un cosiddetto "teatro didattico" o "dialettico" (Heiner Müller, Peter Hacks, Heinar Kipphardt, Hans Klauseidam, Hedda Zimmer, Manfred Richter), ma nel IV Plenum del ZK (gennaio 1959) Walter Ulbricht, che pure aveva lodato l'anno precedente Heiner Müller nel V congresso della SED, mette in guardia contro questo teatro, in quanto «ostacolo allo sviluppo di una grande arte e letteratura della pace e del socialismo, che sappia parlare davvero a milioni di persone». *Der Lohndrucker*, che aveva avuto sette rappresentazioni tra marzo 1958 e ottobre 1959, scompare dalle scene per due decenni⁴. Il provvisorio

3. Da *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt am Main 1986, 1, 135, cit. in Norbert Otto Eke, *Frühe Biographie/Prägungen*, in *Handbuch*, cit. p.3.

4. *Ibi*, p. 5.

successo di Heiner Müller (che era stato assunto come Dramaturg al Maxim Gorki Theater) entra in una crisi ancora più cupa per lo scandalo suscitato il 30 settembre 1961 dall'opera teatrale *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, rappresentata e subito vietata nel teatro della Hochschule für Ökonomie Berlin-Karlshorst (regia B.K. Tragelehn). L'opera, i cui primi abbozzi risalgono al 1956, è incentrata sulle difficoltà della rinascita dell'economia agricola tra riforma agraria e collettivizzazione. In una fusione di toni comici e tragici, viene rappresentata la discrepanza tra le velleità utopistiche e la realtà, nella quale l'individuo lotta per la sua piccola felicità personale. C'era tutto un filone di agrodrammi, opere teatrali che rappresentavano, mitigando e abbellendo, la vita agricola nella DDR. Ben diversa è la spietata visione proposta nella *Umsiedlerin*, subito bollata come controrivoluzionaria. E in effetti la *Umsiedlung* è anche metafora per i mutamenti sociali nel processo storico di trasformazione del socialismo reale al di là dell'ambito agricolo. Sarà riproposta solo nel 1976 alla Volksbühne Berlin con il nuovo titolo *Die Bauern* per la regia di Fritz Marquardt. Per il momento i copioni venivano confiscati, gli attori costretti all'autocritica, il regista Tragelehn licenziato e inviato in una miniera di lignite. Heiner Müller sarebbe stato escluso per due anni dalla vita culturale della DDR. I suoi rapporti con il Schriftstellerverband erano già difficili per il suo comportamento giudicato "asociale e immorale". Eppure la costruzione del muro di Berlino (13 agosto 1961) aveva lasciato sperare, paradossalmente, un'apertura all'interno della DDR, ma il partito reagisce duramente. La vicenda della *Umsiedlerin* rispecchia bene tali contraddizioni: Heiner Müller riceveva per questo lavoro, commissionato dal Deutsches Theater (Intendant Wolfgang Langhoff), una sovvenzione dal Ministero della Cultura fin dall'estate 1957.

Durante il periodo di emarginazione che seguì Heiner Müller fu costretto a sopravvivere con lavori pubblicati anonimamente (segnalo il dramma poliziesco per la radio *Der Tod ist kein Geschäft*, sotto lo pseudonimo Max Messer). Piccoli finanziamenti gli giungono dalla Schillergesellschaft per interessamento di Hans Mayer. Solo nel 1963 può tornare a pubblicare col proprio nome nella rivista "Forum" una lirica *Winterschlacht* 1963, sull'eroica lotta degli operai contro il gelo che minacciava di bloccare le turbine della centrale elettrica sull'Elba. È l'inizio (tattico) di un cauto riavvicinamento e di una reintegrazione nella vita culturale della DDR, ma già nell'XI Plenum del ZK della SED (dicembre 1965) viene di nuovo aspramente criticato. L'occasione è fornita dalla nuova opera *Der Bau* scritta su commissione del Deutsches Theater e basata sul romanzo di Erik Neusch *Die Spur der Steine*, ambientato in un cantiere edile

della DDR, dove si sperimentano nuovi sistemi di produzione che coinvolgono varie figure professionali (brigate operaie, capicantiere, il segretario del partito, i tecnici) in una lingua che mescola prosa e Blankvers. Il realismo dell'argomento si apre a riflessioni storico-filosofiche sui mutamenti del socialismo reale e sulle sue necessarie trasformazioni. L'opera era già stata pubblicata all'inizio del 1965 nella rivista «Sinn und Form», causando appunto il divieto di rappresentazione e la nuova caduta in disgrazia di Heiner Müller. La prima messa in scena di *Der Bau* dovrà attendere il 1980 (regia di Fritz Marquardt, Volksbühne Berlin). A questo nuovo crollo come scrittore seguì la tragedia personale del suicidio della moglie Inge (1.6.1966). Il doloroso distacco con cui Heiner Müller ne parla in *KOS* appartiene forse più al personaggio che all'uomo.

Anche in questo periodo così buio continua a scrivere per il teatro con traduzioni (Molière, *Don Juan o il convitato di pietra*, rappresentato nel 1968 al Deutsches Theater, *Il medico suo malgrado*, alla Volksbühne 1970; Shakespeare, *Come vi pare*, Residenztheater Monaco 1968) o rielaborazioni (ad es. del dramma radiofonico di Inge M. *Weiberbrigade*, Magdeburg 1970).

Sono gli anni in cui Benno Besson sperimenta una concezione di Volkstheater che cerca di smantellare la gerarchia delle forme comunicative teatrali tentando nuove vie di uno scambio tra scena e pubblico. Il teatro doveva diventare uno "strumento di fantasia sociale", non più istituzione che riproduce modelli esemplari.

Negli anni 60 l'attività drammaturgica di Heiner Müller si concentra sull'adattamento di materiali mitologici. L'interesse per temi antichi risale già alla fine degli anni 50 e si ritrova in altri autori della DDR (Peter Hacks, Karl Mickel, Joachim Knauth, ma anche Günter Kunert e naturalmente, più tardi, Christa Wolf). Confrontarsi con l'antichità rende possibile una riflessione critica sull'ultima fase dell'era Ulbricht. Al 1966 risale la rielaborazione della versione hölderliniana dell'*Edipo re* di Sofocle (rappresentata nel 1967 da Benno Besson al Deutsches Theater). Già nel 1964 era stato concluso l'adattamento-riscrittura del *Filottete*, la cui prima avverrà il 13.7.1968 al Residenztheater di Monaco (regia Hans Lietzau, che nel 1973 metterà in scena allo Schillertheater di Berlino *Der Horatier*). In tali drammi si affronta la tragicità della deformazione stalinista dell'utopia, la dialettica tra ideale e realtà, il rapporto tra potere e sapere, la legittimità delle vittime dei processi rivoluzionari. Solo l'*Edipo* poté essere rappresentato, e con successo, nella DDR; ma le altre opere giungono sulle scene occidentali. E già nel 1963 la rivista «Alternative» pubblica estratti del *Filottete*, che esce poi integralmente nel 1965 sulla rivista «Theater heute»; nel 1966 la casa editrice Suhrkamp (presso la

quale oggi è disponibile l'edizione di riferimento) pubblica *Filottete e Herakles 5*. Nello stesso anno Hans Magnus Enzensberger pubblica *Der Lohndrucker*.

Dalla metà degli anni '70 Heiner Müller conduce l'esistenza di un pendolare spazio-temporale tra Est e Ovest. "Qui si viaggia davvero attraverso un muro del tempo". Anche la diffusione editoriale dei suoi scritti tramite il Rotbuch Verlag (a partire dal 1974, con la collaborazione dello stesso autore) contribuisce alla crescente notorietà nella BRD. Nel 1980 esce la prima monografia sulla sua opera (Schulz). Anche nella DDR la sua posizione si va consolidando: dal 1970 è Dramaturg al Berliner Ensemble, la cui Intendantin Ruth Berghaus curerà la regia di un'importante opera di Heiner Müller, *Zement*, su cui torneremo. L'anno successivo riceve il premio della critica della Berliner Zeitung. Il 1974 è anche l'anno della prima del *Prometeo* (Volksbühne, regia di Manfred Karge e Matthias Langhoff), nonché di *Herakles 5* (ibid., regia di Thomas Vallentin).

Nel 1975 riceve l'importante premio Lessing della DDR con la rappresentazione di altre due sue opere *Die Schlacht* (Volksbühne, Karge/Langhoff) e *Traktor* (ibid). Tra il '75 e il '76 si colloca un lungo soggiorno negli USA, dove tiene lezioni all'università del Texas e vi segue la messa in scena di una sua opera, *Mausier*.

Al suo ritorno firma, con altri intellettuali, una petizione contro il decreto che privava Wolf Biermann del diritto di cittadinanza. Entra così nel programma di sorveglianza "operativa" della Staatssicherheit. Ciò nonostante diventa Dramaturg alla Volksbühne sotto la direzione di Benno Besson, incarico che manterrà fino al 1982.

Significativamente la sua notorietà internazionale deve molto a un gruppo di germanisti americani di sinistra e al suo lungo soggiorno negli Usa (9 mesi nel 1975). Anche la Francia è importante per la diffusione di Heiner Müller nel panorama culturale europeo (*Les éditions de Minuit*). E tuttavia la Germania è il centro del suo lavoro, la Germania divisa tra libertà e uguaglianza, rivoluzione e controrivoluzione, luogo attraverso cui passano tutte le frontiere del mondo. In questo senso i suoi testi contengono spesso dichiarazioni scandalose e facilmente manipolabili come apologie di destra e di sinistra e inducono spesso a forzature ideologiche, soprattutto in senso veterostalinista. In realtà il cortocircuito storico-ideologico da essi provocato suscita spesso l'emergere fulmineo di un punto prospettico nuovo o di un ricordo illuminante⁵.

La presenza di Heiner Müller sulla scena e nella vita culturale tedesca ed europea si fa costante (1976 *Die Bauern* Volksbühne; 1977 la prima del *Filottete* nella DDR al Deutsches Theater; 1978 *Germania Tod in Berlin* Kammerstücke Monaco; 1979 la prima di *Die Hamletmaschine*

Parigi regia Jean Jourdeuil; 1980 *Der Bau* alla Volksbühne regia Marquardt). Nonostante o forse proprio per questo suo crescente successo, nel 1981 viene contattato dalla Stasi ed accetta, per ragioni tattiche, il ruolo di "collaboratore informale", lui che stava ormai diventando un'icona come autore di fama internazionale, sempre meno legato a un luogo e a un unico sistema di potere, ma interessato alle fratture e ai confini tra due mondi (non solo DDR e BRD).

La sua inquietante non collocabilità ideologica, strenuamente praticata (simpatizzante della RAF e dei gruppi neonazisti), si manifesta anche nella sua ammirazione per autori tedeschi della generazione precedente, bollati di filonazismo e quindi soggetti in quegli anni a una pesante damnatio memoriae. L'importante *Theorie des Partisanen* (1962) del filosofo del diritto Carl Schmitt diventa un testo chiave per Heiner Müller, che lo legge come un copione teatrale (*KOS* p. 213). Allo scrittore Ernst Jünger fa addirittura visita.

Un altro punto centrale nelle tensioni attorno alla sua opera è quello del realismo, nella DDR rigorosamente equiparato al naturalismo. Ma per Heiner Müller «il realismo, a teatro come in ogni forma d'arte, è la traduzione della realtà in un'altra forma». Caratteristica della figura e del destino di Heiner Müller è la singolare inversione tra est e ovest delle ragioni della sua accettabilità: l'alta qualità formale rende tollerabile il contenuto bolscevico all'ovest; viceversa il tema rivoluzionario legittima una libertà formale invisibile all'estetica prescritta all'est.

Gli anni 80 sono costellati da eventi che consacrano la fama internazionale ormai raggiunta da Heiner Müller: nel 1980 gli viene dedicato un importante festival all'Aja, nel 1988 un'edizione della Werkschau a Berlino, nel 1990 gli Experimenta 6 di Francoforte hanno come tema la sua opera. Altrettanto significativa è la serie di premi attribuitagli, tra cui i più importanti sono: 1975 Lessing-Preis della DDR; 1985 Büchner-Preis; 1986 Nationalpreis Erster Klasse der DDR⁶; 1990 Kleist-Preis; 1991 Premio Europeo per il teatro. A proposito di questi riconoscimenti, trovo toccante che la sua autobiografia dedichi più spazio alla vergogna di non aver accettato il Förderpreis (una sorta di incentivazione) abbinato al Lessing-Preis della città di Amburgo, che quell'anno (1971) era stato assegnato a Horkheimer, di quanto ne riservi al Nationalpreis della DDR, accettato per non avere più problemi con la censura. Le ragioni di quel rifiuto erano pressioni ideologiche subite dalle autorità, ma anche affettive: la sua fu-

5. Alexander Karschnia/Hans-Thies Lehmann, *Zwischen den Welten*, in *Handbuch*, cit., pp. 10-15.

6. «Il premio non fu un onore ma un fatto politico» *KOS* p.280.

tura terza moglie Ginka Tscholakowa era appena stata estradata in Bulgaria.

Per avere un'idea di come Heiner Müller abbia vissuto o comunque rielaborato il momento inebriante della grande manifestazione del 4 novembre 1989 in Alexanderplatz basta leggere lo straniante resoconto che ne fa in *KOS 278* s: «Io ero sulla lista degli oratori con altri detentori del Nationalpreis, rappresentanti dell'opposizione e due funzionari. Quando arrivai, ebbi la sgradevole sensazione che si stesse recitando una scena già superata dalla realtà,.. la scena della liberazione da uno stato che non esiste più». Invece del testo di Brecht che aveva deciso di leggere alla folla di 500.000 manifestanti, acconsente alla richiesta di tre giovani estensori di un proclama che esigeva la creazione di sindacati indipendenti e ne dà pubblica lettura. «Ma non era un testo per 500.000 persone che volevano essere felici» e Heiner Müller scende dalla tribuna tra i fischi e le proteste.

Dopo la riunificazione fu eletto presidente della Akademie der Künste (1990; era entrato a farne parte nel 1984 e nel 1988 era stato riammesso allo Schriftstellerverband) e membro del direttorio del Berliner Ensemble, nonché suo direttore artistico dal 1995. In effetti dopo il 1989 la sua occupazione principale sono gli allestimenti teatrali, in cui può realizzare la propria idea di "teatro radicalmente antinaturalistico" (impressionante la realizzazione di *Hamlet* nel marzo 1990, in cui inserisce la propria *Hamletmaschine*). Ma si impegna anche nella difesa di istituzioni della tramontata DDR come l'Akademie der Künste di cui è presidente per quasi due anni e che poi, fondendosi con la Westberliner Akademie, formerà la nuova Gesamtdeutsche Akademie. Per Heiner Müller la miserabile realizzazione del socialismo reale non toglie nulla alla necessità dell'utopia e l'arte è l'unico luogo in cui l'utopia può essere custodita per tempi migliori.

Nell'agosto 1990 la situazione di incertezza generale gli sembra molto favorevole alla produzione artistica: «l'arte vive di incertezze, include il rischio; altrimenti è priva di interesse»⁷.

A questo periodo appartengono due opere importanti: *Mommsens Block* (1992/93) che tratta della paralisi creativa in un mondo dominato dal capitalismo, un blocco della scrittura paragonabile all'esitazione di Mommsen nello scrivere il volume mancante della *Römische Geschichte* ("la storia notoriamente felice sotto Nerone"). Anche il secondo pezzo di questi anni, *Germania 3*, è un lavoro critico contro la rimozione di situazioni storiche trascorse: la fondazione della DDR dalle rovine della seconda guerra mondiale e secondo il modello sovietico stalinista, mentre la nuova Germania della riunificazione sprofonda nell'oblio della propria storia⁸.

Nel 1994 mette in scena la propria drammatizzazione delle *Relazioni pericolose* di Laoclos e viene operato a Monaco di un tumore all'esofago, di cui morirà il 30 dicembre 1995.

Heiner Müller e la greicità

Il ricorso costante a modelli e tradizioni culturali molteplici, in particolare del mondo antico, per rappresentare e comprendere il proprio era per Heiner Müller non tanto un prudente travestimento per sfuggire alla censura (che infatti puntualmente vietava le sue opere), quanto piuttosto un'ottima lente per mettere a fuoco le contraddizioni di un presente sempre più deludente. In effetti i riferimenti alla greicità attraversano l'intera opera di Müller⁹, dalla prima versione del *Filottete* (1950) fino al grande testo poetico dell'*Aiace* (1994). Agli anni 50 risalgono alcune poesie importanti, brevi storie concentrate (*Filottete 50*, appunto; *Storie di Omero*; *Ulisse*; *Orfeo arato*; *Sempre la stessa pietra*, su Sisifo, che entrerà a far parte dell'opera teatrale *Traktor*).

Tra il 1961 e il 1968 si collocano *Filottete*; *Herakles 5*; *Ödipus Tyrann* da Hölderlin-Sofocle (con il prologo in esametri *Ödipus-Kommentar*) e il *Prometeo*.

Nel 1969 Heiner Müller scrisse un libero adattamento in prosa del mito degli Atridi *Elektratext*. All'inizio degli anni '70 nascono vari testi in prosa che saranno inclusi come intermezzi nella riduzione teatrale del romanzo di Fjodor Gladkow *Zement* (*La liberazione di Prometeo*; *La vendetta di Achille*; *Herakles 2 oder die Hydra*). Nella stessa opera interviene inoltre la figura di Medea (*Medeakommentar*), cui è dedicata anche la prosa estremamente densa di *Medeaspiel*. Il lavoro attorno a questa figura femminile greca culmina nel 1982 nelle tre parti dell'opera teatrale *Medea* con testi che vanno dal 1949 al 1982. Ma i riferimenti alla cultura greca sono pervasivi: ad esempio nella *Hamletmaschine* (1977) Ofelia parla con la voce di Elettra come rappresentante della donna soggiogata. O ancora: in un appunto relativo a *Bildbeschreibung* (1984) si dice che questo testo potrebbe essere letto come una pittura sovrapposta (*Übermalung*) all'*Alcesti*. Del 1991 sono i due testi *Das Testament des Ödipus. Ein Brettspiel* e *Herakles 13 (nach Euripides)* Al 1993 appartengono il lungo poema *Ajax zum Beispiel* e il più

7. Citato in Joachim Fiebach, *Nach 1989*, in *Handbuch*, p.19.

8. Un interesse particolare riveste la sua partecipazione ai Bayreuther Festspiele del 1993, in cui cura la regia di *Tristan und Isolde*.

9. Cfr. i preziosi contributi di Wolfgang Emmerich, *Griechische Antike*; Patrick Primavesi, *Römische Antike*, in *Handbuch*, pp. 170 ss. Un'ottima visione d'insieme offre Bettina Gruber, *Mythologisches Personal*, in *Handbuch*, pp. 75-82. Alla studiosa si deve anche il più ampio lavoro *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*, Essen 1989.

breve *Ajax*, nonché il progetto di una riduzione dell'*Oresteia*, che avrebbe dovuto servire come libretto per un'opera di Pierre Boulez.

L'interesse di Heiner Müller per la materia mitica e poetica dell'antichità greca (ma anche romana) non può essere ridotto a una necessità tattica per sfuggire alla censura e alla repressione pur trattando di argomenti contemporanei (ad es. lo stalinismo). Certo si possono trovare alcune dichiarazioni dell'autore in questo senso, ma pesano di più affermazioni come la seguente: «I miti sono esperienze collettive cristallizzate, e anche un esperanto, una lingua internazionale, che ormai viene compresa non solo in Europa» (*KOS* 251). Inoltre Heiner Müller, pur senza alcuna propensione all'estetismo o al culto museale, era certamente affascinato dall'alta qualità letteraria delle forme teatrali greche, dalla loro efficacia e complessità. Altrove Heiner Müller vede nel mito «un aggregato, una macchina alla quale possono essere collegate altre macchine sempre nuove. Esso trasporta l'energia, finché l'energia crescente non fa esplodere il circuito culturale».

Talvolta le categorie interpretative marxiste si fanno più visibili: l'emergere del dramma antico si colloca per lui in un momento storico epocale, nel passaggio da una società basata sui clan nobiliari alla società di classe, dalla famiglia alla polis. Il conflitto tra una nuova forma di diritto ed una più antica (che appare allora come un diritto naturale) è per lui alla base del teatro di Eschilo e, soprattutto, di Euripide. Nel momento storico in cui si poteva e voleva credere a un analogo punto di svolta (il superamento della società di classe), Heiner Müller riprendeva e reinterpretava le antiche cristallizzazioni e formulazioni di tali conflitti. Non si trattava dunque, propriamente, del ritorno dell'identico (die Wiederkehr des Gleichen) di nietzscheana memoria, ma del ritorno dell'identico in condizioni altre, e quindi del ritorno dello stesso in quanto diverso come rottura del continuum storico.

Tale interpretazione deve molto al saggio dello studioso inglese George Thomson, *Eschilo ed Atene* del 1945, pubblicato nella DDR nel 1957 (la traduzione italiana era uscita già nel 1947 per Einaudi). Thomson sostiene che nella polis greca del VI sec a.C. si afferma un nuovo tipo di razionalità basata sull'astrazione pura come conseguenza dei nuovi rapporti economici sempre più dominati dalla circolazione monetaria. Questa razionalità moderna determinerebbe la società di classe greco-romana fino a quella borghese-capitalista. Heiner Müller nutre la speranza di una liberazione globale dell'uomo, anche attraverso una poetica nuova e politicamente incisiva. Il suo "lavoro sul mito", che è sempre anche lavoro sulla storia, ripropone traumi rimossi investendo le

antiche figure di nuove esperienze. Egli si colloca in tal modo sulla linea di Hölderlin, che nelle *Anmerkungen zur Antigona*, aveva detto: «Dobbiamo in effetti ovunque rappresentare il mito in modo più dimostrabile (beweisbarer darstellen)» e di Brecht, che nella sua prefazione all'*Antigonemodell* (1948) parla della necessità di una razionalizzazione dei miti, cioè della enucleazione della materia politica e sociale contenuta ma non esplicitata nelle versioni mitiche della tradizione. D'altra parte W. Benjamin, recensendo l'*Edipo* di André Gide (*Ödipus oder der vernünftige Mythos*, 1932), poteva affermare che «la saga greca è fondamentalmente razionale, il nucleo del mito è la logica e la ragione». Vale la pena di ricordare che per Marx invece il mito era solo «inconsapevole rielaborazione artistica della natura, priva di ogni contenuto ideologico». Heiner Müller dunque è molto più vicino a concezioni del mito che troviamo in Lévi-Strauss (secondo cui il mito ha una doppia struttura, storica e astorica) o in Blumenberg (con la sua esigenza di portare a termine, di pensare fino in fondo, se non il mito, almeno un mito)¹⁰.

Le reinterpretazioni mülleriane del mito greco sembrano incupirsi con il passare degli anni. Sulla figura di Prometeo tra il 1967/68 e il 1972 torneremo più avanti. Limitiamoci agli esiti che il personaggio di Eracle produce nell'opera dell'autore tedesco. *Herakles 5* del 1964/65 riesce ancora, grazie alla propria intelligenza tecnica, ad avere la meglio sullo sterco e sul fetore delle stalle di Augia; l'*Herakles 2 oder die Hydra* del 1972 mostra invece un eroe incluso e inglobato nel mostro che dovrebbe eliminare, nell'attesa spasmodica dell'annientamento totale; in *Herakles 13 (nach Euripides)* del 1991 (il mainomenos che in un accesso di follia uccide moglie e figli) la 13° fatica di Eracle è la liberazione di Tebe dai Tebani.

Anche la storia degli Argonauti è per Heiner Müller il mito più antico di una colonizzazione. Ma il fatto «che il veicolo della colonizzazione uccida il colonizzatore, prefigura la sua fine. Questa è la minaccia della fine davanti alla quale ci troviamo. La fine della crescita»¹¹. La terza scena della sua pièce su Medea *Landschaft mit Argonauten* non è altro che un monologo di Giasone, l'uomo occidentale, che manifesta la disgregazione dell'io maschile, con la sua armatura e la sua ragione strumentale, le sue strategie di colonizzazione e le sue vittime, che al-

10. Tutti questi aspetti sono illustrati con chiarezza da Wolfgang Emmerich, *Griechische Antike*, in *Handbuch*, p. 173 ss. Dello studioso si veda anche *Der vernünftige, der schreckliche Mythos. Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie*, in Heiner Müller, *Material. Texte und Kommentare*, Herausgegeben von Frank Hörnigk, Steidl, Göttingen 1989, pp. 138-154.

11. *Gesammelte Irrtümer*, p.130. Citato in W. Emmerich, *Handbuch*, p. 173.

lora si chiamavano Colchide Apsirto Medea, oggi soprattutto donne e terzo mondo.

Non meno importanti nell'opera di Heiner Müller sono gli eroi vittime: Filottete, Aiace, Antigone (che nella sua solidarietà con i morti diventerà particolarmente importante nell'ultimo decennio della sua vita). Medea, che tuttavia ha appreso la ragione strumentale e distruttiva dell'uomo e la usa contro ciò che ha di più caro, è per Heiner Müller la prima vittima della colonizzazione che insorge contro il colonizzatore. *Medeaspiel* (1974) è la sua prima rappresentazione dettagliata di questa figura. Si tratta di una serie di quadri senza parole: due attrici, con maschere teschio, portano in scena una donna in abito da sposa e la legano al letto; viene introdotto lo sposo. Seguono proiezioni con le didascalie "atto sessuale", "parto". L'uomo viene armato pesantemente. "Atto dell'uccisione": alla vista dell'uomo armato, la donna fa a pezzi il bambino e lo getta in direzione dell'uomo. Alla violenza sessuale e militare specificamente maschile Medea reagisce con la violenza dell'infanticidio. In *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* il corpo di Medea è iscritto come materiale di colonizzazione tra riva e paesaggio, parte della devastazione provocata dagli Argonauti. Nella prima a Bochum (1983, regia Manfred Karge e Matthias Langhoff) Medea girava sulla scena (argentata) in un carrello della spesa, i suoi figli erano rappresentati da scatole di cibo per cani: la donna è diventata più materiale che persona.

Al 1966/67 risale l'adattamento dell'*Edipo re* in un momento in cui le opere di Heiner Müller non potevano essere rappresentate. La proposta partiva da Benno Besson, che usava la versione francese di Voltaire fortemente ironica nei confronti dell'oracolo. Heiner Müller sceglie invece la versione di Hölderlin con i suoi errori fecondi di nuove prospettive, rispettandone il ductus ma abbassandone il tono lirico e modificando alcuni versi. Un *Ödipuskommentar*, scritto nel 1966 e pubblicato lo stesso anno nella rivista «Kursbuch» (7/1966) della DDR, era stato pensato inizialmente come prologo (sull'esempio di Brecht che al Vorspiel attualizzante dell'*Antigone* del 1948 sostituisce un nuovo prologo nel 1951). Già nel programma di scena distribuito alla prima con il titolo *Nicht Kriminalstück*, Heiner Müller pone al centro della sua lettura dell'*Edipo re* non la ricerca del colpevole, ma il dualismo fra teoria e prassi. Anche in questo caso il punto di Archimede su cui far leva è una traduzione enigmatica di Hölderlin: «Denn süß ist es, / wo der Gedanke wohnt, entfernt von Übeln». È il verso 1389 di Sofocle che dice semplicemente «è dolce per la mente (*phrontida*) vivere fuori dai mali». Heiner Müller afferma (nel *Programmheft*): «l'atteggiamento di Edipo nel suo autoacce-

camento (...denn süß ist wohnen/ Wo der Gedanke wohnt, entfernt von allem) è un abbozzo tragico alla cinica risposta del fisico Oppenheimer alla domanda se avrebbe collaborato ad una bomba più efficace della bomba H: "Sarebbe tecnicamente *sweet*"». Ancora in *KOS* p.285: «La discrepanza decisiva dall'*Edipo* di Hölderlin nella mia versione teatrale per Besson era una parola nel monologo del protagonista dopo il suo accecamento» (von Übeln diventa in Heiner Müller von allem). Il passaggio di senso evidenzia il problema di una ricerca scientifica e intellettuale deresponsabilizzata. In *KOS* p.159 è ancora più esplicito: «Io ho falsificato questo, togliendo l'aspetto morale... L'estinguersi della percezione concreta a favore di un'idea nella quale ora ci si vuole insediare». Heiner Müller cita più volte anche le *Anmerkungen zum Ödipus* dove Hölderlin parla della curiosità rabbiosa di un sapere che ha abbattuto i propri limiti. Malgrado l'ammirazione per Besson, Heiner Müller ne critica la messa in scena (e anche la scelta di rendere sempre con Schwelfuss il nome di Edipo *KOS* 160) che farebbe di Edipo il *selfmademan* svizzero ("Piègonfio contro il resto del mondo" *ibid.* 160). «Besson ha idee politiche, che però scompaiono sulla scena, nella tragedia dell'arte che non divora solo le idee». Le divergenze tra i due spiegano anche le oltre 50 varianti nella redazione testuale per la scena (pubblicate in appendice alla prima edizione della versione). In effetti la prospettiva di Besson era diversa: nell'*Edipo* egli vede la formazione dell'individuo come fatto storicamente nuovo rispetto alla vecchia società dei γένη. La colpa di Edipo consisterebbe nel ritorno alle leggi del matriarcato salendo al trono tramite l'unione con la regina. Inoltre Edipo inventerebbe il regno dell'astrazione. La rappresentazione del 31.1.1967 al Deutsches Theater di Berlino Est era caratterizzata da un rituale arcaico ispirato a culture asiatiche e africane (tamburi, danze selvagge, Giocasta come indiana, Tiresia uomo-medicina di un clan totemico, Edipo monaco buddista, grandi maschere di cuoio). Essa fece scalpore e segnò l'inizio della moderna regia teatrale almeno per quanto riguarda il dramma antico. L'intenzione era quella di rendere l'alterità dell'antico attraverso ciò che per noi oggi è il culturalmente altro, il diverso, rompendo con qualsiasi tradizione classicista¹².

Ma l'opera teatrale più famosa, e forse più riuscita, tra quelle che Heiner Müller attinge all'antichità greca è senz'altro il *Filottete*¹³. Dopo una lunga gestazione (1958-1964), la ripresa della tragedia sofoclea venne pubblicata nella rivista «Sinn und Form» nel 1965. Le interpretazioni

12. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, C.H.Beck, München 1990, pp. 229-231.

13. Francesco Fiorentino, *Philoktet*, in *Handbuch*, pp. 264-268.

che ne sono state date sono molto divergenti: critica contro la guerra, rappresentazione di un conflitto filosofico tra Hegel e Kierkegaard, trasposizione nel mondo mitico-tragico di conflitti all'interno della politica e dell'ideologia marxiste (epurazioni staliniste e successiva riabilitazione delle vittime). Il testo in versi endecasillabi presenta una grande abilità formale al servizio di argomentazioni serrate e paradossali. La conclusione della tragedia è ben diversa dal lieto fine sofocleo. Neottolemo trafugge Filottete che sta per abbattere Odisseo con l'arco che gli è stato restituito. Odisseo si carica sulle spalle il cadavere che utilizzerà per incitare gli uomini di Filottete a combattere i Troiani che, secondo la falsa versione che fornirà, avrebbero ucciso il loro capo non potendo convincerlo a cambiare campo. La caratterizzazione del personaggio eponimo, ridotto a un'esistenza animale, ma tenuto in vita dall'odio e dal desiderio di vendetta di cui si nutre, è magistrale. Anche Neottolemo, lacerato dal conflitto interiore tra desiderio di purezza e senso del dovere, è personaggio ben delineato. Ma per Heiner Müller il vero protagonista è Odisseo con il suo disilluso pragmatismo, l'animale politico che persegue con spietata lucidità gli scopi funzionali alla comunità. «Odisseo l'europeo, che nella stessa persona è l'autore e il liquidatore della tragedia» è il vero eroe tragico del dramma, la figura di un'autoriflessione del tragico all'epoca della politica come destino, il funzionario come macchina (auto)distruttiva, pronto a sacrificare tutto, anche se stesso, per il bene superiore della sua comunità. Il giovane Neottolemo mostra lo stesso senso di responsabilità quando, per salvare il suo nemico Odisseo, che è però indispensabile all'impresa comune, uccide Filottete, cui lo lega una recente ma profonda amicizia. La responsabilità nei confronti della storia comporta sempre una colpa, che per Heiner Müller è un "mezzo di trasporto" verso la realtà, lontano dall'illusione di un'identità personale. Con la morte di Filottete l'impresa sembra fallita e l'esito complessivo della guerra di Troia destinato all'insuccesso. Ma l'astuta menzogna di Odisseo sostituisce il deus ex machina della tradizione. Anche il cadavere diventa un'arma, la reintegrazione dell'escluso nella comunità dei guerrieri avviene post mortem: «la macchina statale ha in pugno anche i morti»¹⁴. (La prima ebbe luogo al Residenztheater di Monaco il 13.7.1968 per la regia di Hans Lietzau; nella DDR fu rappresentato solo nel 1977 al Deutsches Theater Berlin per la regia di Lang/Grashoff/Kaminski. Heiner Müller apprezzò molto l'allestimento di Mitko Gotscheff a Sofia nel 1983 e ne trasse spunto per alcune importanti riflessioni sulla teoria teatrale *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia*).

Il *Prometheus* di Heiner Müller, basato su una versione interlineare del testo eschileo di Peter Witzmann, nasce nel 1967/68 ed è destinato a una rappresentazione teatrale studentesca diretta da Fritz Marquardt a Potsdam. Le autorità della DDR negano l'autorizzazione a tale progetto e ancora nel 1971 una creazione prevista per la Volksbühne di Berlino Est deve essere interrotta. Solo nel 1974 parti di questo lavoro potranno essere rappresentate in un collage con *Hinze und Kunze* di Volker Braun (sempre alla Volksbühne di Berlino Est). La prima teatrale aveva avuto luogo in Occidente, il 19 settembre 1969, nello Schauspielhaus di Zurigo per la regia di Max P. Amman. Tuttavia nella DDR era stata realizzata una versione radiofonica (trasmessa il 1 febbraio 1970). La prima edizione a stampa del testo esce già nel 1968 (nel volume 11 della collana «Spectaculum» pubblicata da Suhrkamp a Francoforte sul Meno)¹⁵.

In una breve appendice a tale edizione Heiner Müller definisce quest'opera un "lavoro di occasione" e chiarisce il suo interesse per le "incongruenze" (Unstimmigkeiten) nel testo antico: «la contraddizione tra prestazione e vanagloria, coscienza e dolore, immortalità e paura della morte nel protagonista. La tradizione penetra nel testo, gli errori mostrano l'"opera" in quanto lavoro. Qui non si tratta di appropriazione (possesso), ma di uso (lavoro). Ciò determina la rinuncia a spiegazioni (chiarimenti di passi oscuri, traduzione = interpretazione di nomi propri), che restringono il campo dei significati possibili». Emerge qui uno degli elementi essenziali del rapporto testuale tra Eschilo (nella versione di Witzmann) e Heiner Müller: l'*athlos* del titano inchiodato alla roccia, il suo "lavoro", diventa il "lavoro" nel testo aspro e pietroso. Dunque da un lato l'accentuazione della fisicità delle sue sofferenze conferisce al titano una crescente umanità; d'altra parte numerosi interventi di Heiner Müller creano un effetto di crescente pietrificazione della carne inchiodata alla roccia, ben presto non più distinguibile da essa. Questo elemento deriva evidentemente dalla brevissima prosa di Kafka *Prometheus*, su cui torneremo.

A differenza dell'intermezzo prometeico in *Zement*, che ha avuto ampia diffusione soprattutto grazie al pezzo radiofonico di Heiner Goebbels *Die Befreiung des Prometheus* (1985), la pièce del 1968 non ha conosciuto grande fortuna. Le ragioni risiedono forse nello stesso effetto di inquietante scomodità che suscitava la diffidenza del regime. La breve indagine che ci proponiamo intende

14. KOS p 251, dove Heiner Müller afferma che il suo *Philoktet* è una traduzione di Sofocle in uno spirito romano, una versione più statale ("In uno stato come la DDR Roma mi era naturalmente più vicina di Atene"). Su *Philoktet* sono importanti anche le pp. 146-147 di KOS.

15. Patrick Primavesi, *Prometheus*, in *Handbuch*, pp. 268-271.

esplorare tale scomodità testuale analizzando i meccanismi linguistici (prevalentemente distorsivi) che trasformano la versione interlineare della tragedia eschilea in un arduo “lavoro”: il supplizio del titano drammatizzato nel cristallino linguaggio del teatro greco classico diventa il supplizio del lettore/spettatore tedesco, che vede slogato e dislocato ogni membro di frase nelle asperità di un Caucaso linguistico dove tutto è sofferenza, ben poco è senso.

Vorrei ora fornire alcuni esempi di questo “lavoro” sul testo eschileo (vv. 1-17 e 55-56) (vedi box a pagina 104). Mi limito a sottolineare alcune scelte espressive operate da Heiner Müller e ad evidenziarne il complessivo effetto straniante:

- Müller sopprime il nome geografico esotico, ma precisa il termine *padre* anticipando *Zeus*.
- la necessità di prendersi cura degli incarichi di Zeus viene subito tradotta in termini di lavoro.
- soppresso l’aggettivo composto e poetico «alle rupi scoscese sull’abisso»¹⁶.
- il termine *leorgòs*, già attestato in Archiloco, viene glossato con *panourgos* da Esichio, dunque malfattore che non arretra di fronte a nulla. Müller traspone sul piano della ribellione e, secondo una sua tendenza costante, introduce un’estrema fisicità/corporeità.
- tutto il v. 6, che nell’originale amplifica la durezza e l’indissolubilità dei ceppi di acciaio, è risolto nella concretezza materiale e materica del *ferro indissolubile*.
- v. 7 la valenza metaforico-poetica della dizione è stata eliminata, ma in compenso viene molto valorizzato l’aspetto del potenziale tecnico del fuoco, anche negli a capo: *das allgeschickte* è isolato e messo in rilievo.
- il primo scopo del trattamento inflitto a Prometeo è, secondo Kratos, «che paghi il fio di simili errori agli dei». In Müller viene soppresso in modo che lo scontro sia tra Prometeo e Zeus. L’enjambement di *stergein* crea un cortocircuito sintattico in cui prende posto l’aggiunta del motivo dell’orgoglio. La sintassi greca, limpida e costruita sulla contrapposizione e complementarità dell’insegnamento (amare/sopportare il potere di Zeus e cessare la filantropia) viene risolta o appiattita in un unico gesto che confonde i tre piani: nuova sovranità, titano, mortali. D’altra parte l’aggiunta dall’impatto fortissimo in fine battuta (*Fleisch an Stein*) sembra recuperare l’effetto polare giustapponendo il massimo di antitetività (carne viva/roccia).

Risposta di Efesto:

- manca il vocativo e si passa dal duale al singolare.
- v. 13 l’espressione greca significa “nulla più vi trattiene”: con una sfumatura di impazienza Efesto invita i due ad andarsene. L’Efesto di Müller invece la riferisce a se stesso, intendendo che ormai nulla più si frap-

pone tra lui e la dolorosa esecuzione del suo compito. Anche la ripetizione di *Auftrag* evidenzia la contrapposizione nell’atteggiamento del dio fabbro da un lato e di Kratos dall’altro.

- *syngéné* è recuperato nell’aggiunta (con l’omissione di *theòn*, che invece è mantenuto altrove cfr. v. 92, con poliptoto, v. 119 ecc.), che conferisce una fisica brutalità al passaggio di consegne e ha il sapore di un’indicazione di regia.
- anche l’aggiunta seguente della motivazione consente di recuperare il *selas* omissso precedentemente, ma insiste sul *Gebrauch*. Si noti l’ordo verborum che sembra riecheggiare un uso greco, ma è straniante sia in italiano che in tedesco.
- interessante anche la bella resa di *dyskheiméro* in *harten Winter* (accusativo!). Condello: “a una gola di burrasche”.
- estrema sobrietà nella resa del v. 16 (“Questo devo ora fare”).
- v. 17 “le parole di un padre non è facile ignorarle”. *Euoriazein* è congettura di Porson (*exoriazein* mss, ora = cura). La polisemia di *bary* (greve/grave) consente a Müller di introdurre l’immagine di un Efesto curvo sotto il peso del lavoro oltre che dell’ingrato compito assegnatogli. Anzi la fisicità della schiena curva conferma uno dei tratti più salienti delle opzioni mülleriane: l’icastica corporeità. Efesto è legato a Prometeo non solo dalla *sympatheia*, ma anche, sembra di capire, da una posizione di lavoratore sfruttato.

La battuta di Kratos (vv. 55 s.) che propongo ora presenta una maggiore libertà traduttiva. Premetto che *balòn* è congettura di Stanley (*labòn* mss) e che *viv* equivale ad *autà* (= le catene).

“Tu serrale ai suoi polsi con tutta la tua forza, batti il tuo maglio, inchiodalo alla roccia” (Condello).

Dopo una decisa semplificazione iniziale, che elimina sostanzialmente il v. 55, Müller introduce un’immagine molto audace, impegnata anche formalmente a recuperare alcune figure di senso e di suono dell’originale (vedi la paronomasia *sthenei/theine*): gli omofonici *kleid* imperativo e *Kleid* sostantivo generano una figura etimologica degna di questa nuova immagine di una veste di catene applicata al titano.

Insomma, una valutazione stilistica adeguata della versione mülleriana del *Prometeo* eschileo meriterebbe la cura intelligente con la quale Federico Condello ha commentato la traduzione di E. Sanguineti della *Ifigenia in*

16. Di Eschilo si propone la traduzione italiana di Federico Condello in *Prometeo. Variazioni sul mito*, a c. di F.C., Marsilio, Venezia 2011, pp. 82 e 84. Per ragioni di spazio non si sono rispettati gli a capo.

KRATOS

Χθονὸς μὲν ἔς τηλουρὸν ἦκομεν πέδον,
 Σκόθην ἔς οἶμον, ἄβροτον εἰς ἐρημίαν.
 Ἦφαιστε, σοὶ δὲ χρὴ μέλειν ἐπιστολάς
 ἅς σοι πατήρ ἐφείτο, τόνδε πρὸς πέτρας
 ὑψηλοκρήμους τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι
 ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις,
 τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,
 θνητοῖσι κλέψας ὥπασεν· τοιαῦδὲ τοι
 ἁμαρτίας σφε δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην,
 ὡς ἂν διδάχθῃ τὴν Διὸς τυραννίδα
 στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παῖεσθαι τρόπου.

HEPHAISTOS

Κράτος Βία τε, σφῶν μὲν ἐντολῇ Διὸς
 ἔχει τέλος δὴ κοῦδὲν ἐμποδῶν ἔτι·
 ἐγὼ δ' ἄτολμός εἰμι συγγενῆ θεὸν
 δῆσαι βία φάραγγι πρὸς δυσχειμέρω.
 πάντως δ' ἀνάγκη τῶνδὲ μοι τόλμαν σχεθεῖν·
 εὐωριάζειν γὰρ πατρὸς λόγους βαρῦ.

KR. βαλὼν νιν ἄμφι χερσίν ἐγκρατεῖ σθένει
 ραιστήρι θεῖνε, πασσάλεινε πρὸς πέτρας.

KRATOS UND BIA

Ans Ende sind wir gekommen der Welt
 Von Menschen leer. Deine Arbeit, Hephaistos
 Mußt du jetzt ausführen, die der Vater befohlen hat
 Zeus, an den Fels schlagen den da
 Mit unlöslichem Eisen das Fleisch
 Das sich empört hat
 Und beraubt dein Feuer
 Das allgeschickte
 Menschen zum Gebrauch
 Damit er lerne des Zeus Herrschaft
 Und aushalten den Stolz
 Und die Liebe zu Sterblichem
 Fleisch an Stein.

HEPHAISTOS Für dich dein Auftrag

Hat ein Ende also, und nichts mehr zwischen
 Mir und meinem Auftrag. Aus dem Griff
 Deiner Fäuste entlassen in meine Hand
 Ist der Verwandte.
 Wie kann ichs aber
 An den Berg binden roh in harten Winter
 Weil er das glänzende nahm, mein Feuer
 Und seinen Gebrauch weiß, diesen?
 Das muß ich jetzt tun.
 Nicht achten nähmlich des Zeus Wort
 Ist schwer und nicht
 Trägt das mein Rücken, mit Arbeit krumm.

KRATOS UND BIA

An den Berg nagle, kleid mit dem Hammer
 In sein Kleid ihn*.

POTERE

Siamo giunti all'ultimo margine del mondo:
 questo è il sentiero estremo della Scizia, deserto senza gente. È il
 tuo dovere, Efesto: abbi a cuore gli incarichi che tuo padre ti ha
 imposto. Incatenare lui – che è capace di tutto – alle rupi scoscese
 dell'abisso, nei tuoi ceppi d'acciaio, fatti per non spezzarsi. Perché
 è lui che ha rubato la tua gemma, lo splendore del fuoco, strumento
 di ogni arte. Ne ha fatto dono agli uomini. E agli dèi ora deve
 pagare questa colpa. Imparerà così a gradire il regno assoluto di
 Zeus. E smetterà di amare tanto gli uomini.

EFESTO

Potere, e tu, Violenza, per quanto vi riguarda è assolto il compito
 che Zeus vi ha dato. Più niente ormai vi obbliga a restare. Ma io
 non ho il coraggio di costringere, con la forza, a una gola di
 burrasche, un dio della mia razza. Eppure devo. Devo averne il
 coraggio: le parole di un padre non è facile ignorarle.

POTERE Tu serrale ai tuoi polsi, con tutta la tua forza, batti il tuo
 maglio, inchiodalo alla roccia.

KRATOS e BIA

Al confine siamo giunti del mondo
 Di uomini vuoto. Il tuo lavoro, Efesto
 Devi compiere ora, che il padre ha ordinato
 Zeus, inchiodare alla roccia costui
 Con ferro indissolubile la carne
 Che si è ribellata
 E ha derubato il tuo fuoco
 Abile per tutto
 Ad uso degli uomini
 Affinché egli impari la sovranità di Zeus
 E a resistere all'orgoglio
 E all'amore per ciò che è mortale
 Carne alla roccia.

EFESTO Per te il tuo compito

Ha dunque una fine, e nulla più tra
 Me e il mio compito. Dalla presa
 Dei tuoi pugni rilasciato nelle mie mani
 È il congiunto.
 Ma come posso legarlo
 Al monte crudamente nel duro inverno
 Perché ha preso lo splendente, il mio fuoco
 E conosce il suo uso, costui?
 Questo devo ora fare.
 Non rispettare in effetti la parola di Zeus
 È difficile e non sopporta
 Questo la mia schiena, curva di lavoro.

KRATOS e BIA

Inchiodalo al monte, rivestilo col martello
 Nella sua veste, lui.

* Heiner Müller, *Prometheus. Nach Aischylos, Werke 4, Die Stücke 2*, herausgegeben von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, pp. 9 e 11. La traduzione che ne propongo cerca di rendere le torsioni della riscrittura mülleriana.

*Aulide euripidea*¹⁷. E credo che ne emergerebbero significative convergenze nelle scelte traduttive dei due autori, in particolare nei calchi sintattici dagli originali. Sanguineti affermava che «il massimo di coinvolgimento si ha nel massimo di straniamento»¹⁸.

*Zement*¹⁹ è l'ultimo dei grandi affreschi che Heiner Müller dedica alla nascita di "un tempo nuovo". Esso si colloca sulla linea di *Die Umsiedlerin* e *Der Bau*: fase eroica della costruzione del socialismo negli sconvolgimenti della rivoluzione, guerra e guerra civile. È un dramma dal respiro epico che porta sulla scena vari tipi e gruppi sociali diversi con i loro conflitti e le loro contraddizioni. Certo è un dramma storico, ma anche una riflessione sulla DDR contemporanea, che presenta problemi economici e sociali analoghi.

Il modello di Müller è il romanzo di Fjodor Gladkow *Cemento*, un classico della prima letteratura sovietica, pubblicato nel 1926 (16 edizioni fino al 1931). La sua traduzione tedesca esce già nel 1927 e suscita un vivo interesse. Tra le recensioni vanno citate quelle di Anna Seghers e di Walter Benjamin. Nella DDR uscì una seconda edizione epurata nel 1949. «La differenza tra le due versioni risiede principalmente nella lingua. Gladkow veniva criticato per il suo linguaggio rozzo. I funzionari volevano vedersi in modo più nobile...» (*KOS* p.191). Lo stesso Heiner Müller dice che, pur avendo concepito subito l'idea di un adattamento teatrale, questo suo testo «è scritto troppo tardi». Difficile dire quali siano i motivi di tale ritardo. Comunque nel 1972 egli stipula un contratto con il Berliner Ensemble per la sua realizzazione e la prima ha luogo il 12 ottobre 1973 per la regia di Ruth Berghaus. «Die Inszenierung der Berghaus 1973 am Berliner Ensemble war eine heroische Anstrengung und ganz wichtig für meine Rehabilitation in der DDR»²⁰.

Heiner Müller si attiene all'intreccio del romanzo, ma la trasposizione in forme teatrali con le tipiche inevitabili condensazioni rendono i conflitti più duri e inesorabili. Al centro dell'azione vi è l'eroe dell'Armata rossa Gleb Tschumalow, che torna a casa dopo tre anni di guerra. Questa sezione è intitolata, significativamente, *Heimkehr des Odysseus*. Tschumalow deve intraprendere una doppia battaglia: da un lato per far risorgere il cementificio nel quale lavorava come meccanico prima di andare al fronte; dall'altro per riallacciare i rapporti con la moglie Dascha che si è emancipata dal suo ruolo di moglie e di madre per dedicarsi interamente al lavoro politico di agitatrice comunista, tanto da collocare la figlioletta Njurka in un brefotrofo (dove morirà di stenti). Non per caso una sezione è intitolata *Medeakommentar*.

In una successione di scene dall'intensità pregnante e a

volte cruda Heiner Müller ci mostra il panorama complesso della realtà sociale economica ideologica della giovane Unione Sovietica: la crescente burocratizzazione dell'apparato, le scelte di economia politica operate dall'alto, le tensioni all'interno del partito, l'integrazione degli intellettuali, il problema dell'uso della violenza per difendere gli interessi della rivoluzione contro i suoi nemici interni ed esterni. Tschumalow vincerà la sua prima battaglia e la fabbrica tornerà a funzionare; ma il ritorno a un rapporto coniugale e familiare risulterà impossibile: la moglie Dascha è ormai estranea a tale mentalità, mentre il comunista Tschumalow nei confronti della moglie si comporta ancora come un borghese. Dopo la rivoluzione il matrimonio sembra essere diventato impossibile.

In quest'opera le riprese di miti greci sono molteplici e di diverso spessore. Talvolta figurano semplicemente come titoli di una scena per sottolineare il pathos eroico degli eventi rivoluzionari. Così "Il ritorno di Odisseo" proietta sullo sfondo epico le prove affrontate dal reduce Tschumalow. "Sette contro Tebe" dà il titolo allo scontro fra due fratelli: il giovane intellettuale Iwagin, fervente bolscevico, e il fratello controrivoluzionario (che ha perduto il braccio destro e viene designato nel testo come Einarm). Altrove il mito greco viene reinterpretato in brevi intermezzi. Gli intermezzi mitici, pezzi in prosa inseriti nei dialoghi, apparentemente privi di connessione, forniscono chiavi di lettura e prospettive nuove, interrompono l'azione ma non la tensione drammatica e creano una sorta di diffrangimento della linearità narrativa introducendo punti di vista inediti nell'orizzonte storico. Ad esempio l'interpretazione di Dascha come Medea è inclusa in una battuta del giovane intellettuale Iwagin (p. 442) che la definisce *eine Sphinx für unsere Männeraugen*. Come nel mito di Medea la crisi della famiglia non produce un nuovo ordine nei rapporti tra uomo e donna, così nell'affermazione del socialismo reale non si intravede una nuova forma di convivenza familiare. Dascha trova nell'impegno politico e sociale una sorta di maternità impersonale e collettiva. «Ich bin keine Mutter mehr. Und werde es nicht mehr sein. Mir ist wichtig, daß unsere Kinder in den Heimen nicht mehr auf Stroh schlafen werden»²¹. Al processo di emancipazione della donna non corrisponde un'analogia emancipa-

17. Edoardo Sanguineti, *Ifigenia in Aulide di Euripide*, edizione, introduzione e commento di Federico Condello. Con una postfazione di Niva Lorenzini, Bohnia University Press, Bologna 2012.

18. Citato in F. Condello, *ibi*, p. 33.

19. Gerhard Fischer, in *Handbuch*, pp. 298-302.

20. «L'allestimento della Berghaus nel 1973 al Berliner Ensemble fu uno sforzo eroico ed estremamente importante per la mia riabilitazione», *KOS* p.191.

21. «Non sono più una madre e non lo sarò più. Per me è importante che in futuro i nostri bambini nei brefotrofi non dormano più sulla paglia» (p. 442).

zione dell'uomo: il comunista Gleb Tschumalow sul piano affettivo e del vissuto non può uscire dagli schemi e dai ruoli tradizionali dell'uomo borghese (cfr. la sua gelosia). Della stessa insolubile difficoltà è prigioniero il giovane Iwagin che, dopo aver partecipato all'espropriazione della propria famiglia altoborghese, proclama trionfalmente «la morte della famiglia, il carcinoma che divora le cellule vive dell'umanità», ma è innamorato in modo tradizionale della giovane Polja (altra figura di donna militante ed emancipata), che invece è attratta da Tschumalow. La progressiva affermazione della rivoluzione è accompagnata dall'isolamento degli individui, dalla loro incapacità di vivere nuovi rapporti interpersonali. Il titolo *Cemento* può alludere anche a questo blocco affettivo²².

Anche l'importante, e difficile, intermezzo *Herakles 2 oder die Hydra* suggerisce una problematizzazione del pathos rivoluzionario. Nell'iconografia comunista tradizionale Eracle è l'eroe che vince l'idra della controrivoluzione. In Heiner Müller il cammino dell'eroe verso il nemico da affrontare è già incluso nel corpo del mostro: la foresta che attraversa respira, palpita, lo risucchia, lo misura, lo costringe a sforzi sempre più ardui e complessi in uno scontro dall'esito incerto, dove sembra affiorare la tentazione di un cupio dissolvi. L'autore racconta di aver scritto questo testo «in una notte, dopo una bottiglia di wodka, quasi incosciente». Dunque un caso di écriture automatique. Ma è stato anche, come afferma lo stesso autore, «der Versuch, sich an den eigenen Haaren aus dem Sumpf zu ziehen» («Il tentativo di tirarsi fuori dalla palude afferrandosi per i propri capelli» *KOS* 192). Cioè il tentativo di superare un blocco nella scrittura, ma forse ancor più di uscire dal vicolo cieco del socialismo reale aggrappandosi al piano metaforico-letterario in una stupefacente e magistrale distorsione spazio-temporale. Non sorprende che il manoscritto di *Zement* appena arrivato al Ministero della Cultura fosse riconosciuto come sovversivo e vietato. Sorprende invece che Heiner Müller possa non aver capito allora le ragioni di questo divieto (*KOS* 192). Il merito della sua messa in scena al Berliner Ensemble (1973) va alla determinazione dell'Intendantin di allora Ruth Berghaus, che si mobilita e ottiene l'autorizzazione dopo che un «gruppo di lavoro *Cemento* (Parteiaktiv *Zement*)» aveva indirizzato una relazione a Erich Honecker. Il ministro della cultura Hoffmann pare abbia chiesto alla Berghaus «Da comunista puoi assumerti la responsabilità di mettere in scena quest'opera così come è?» (*KOS* 194). Certo, due anni dopo (1975) Heiner Müller riceve il Lessing-Preis. Ma *Zement* rimane un'opera scomoda e dopo alcune realizzazioni (la prima nella BRD: 1975 a Frankfurt a M.; 1992 a Bochum; 1979 a Berkeley) non fu quasi più rappresentato.

L'intermezzo in prosa di cui vi propongo la traduzione conclude una scena che si intitola appunto «Liberazione di Prometeo» (*Befreiung des Prometheus*). L'eroe comunista Tschumalow incalza minacciosamente l'ingegnere Kleist, che prima della guerra aveva tradito lui ed altri compagni comunisti ai Bianchi. Tschumalow è sopravvissuto a quella notte di torture e di pestaggi. «Quattro morti./ Ed io sono risorto dal loro sangue./ Quattro meno quattro fa uno e uno è quattro./ Questa è l'algebra della rivoluzione/ Compagno ingegnere. (Kleist) Lei è Tschumalow./ (Tschumalow) E Kaprow. E Mendwedjew. E Suwarin./ Sono riuniti qui nelle mie mani/ Pensano nella mia testa un pensiero / E sognano da tre anni un sogno./ (Kleist) Cosa vuole da me, Tschumalow?/ (Tschumalow) Questo (Tschumalow mette le mani attorno al collo dell'ingegnere. Kleist grida. Tableau)».

A questo punto l'attore che interpreta Tschumalow recita un testo in prosa che racconta in modo molto concentrato, ma esaustivo e crudo la vendetta di Achille su Ettore. Non così farà Tschumalow che, riprendendo il dialogo con Kleist, spiega: «Diecimila mani trattengono la mia mano dalla Sua gola/ perché il Suo collo sostiene la Sua stimatissima testa/ nella quale è custodita la fabbrica, linea per linea». Il cementificio deve nascere e l'eroe moderno non può permettersi l'antica vendetta di Achille per i compagni morti. La risposta di Kleist è di un pessimismo storico radicale: «...Ho costruito una tomba. Lasci che sia la mia tomba. Perché nuove tombe? Cemento di domani. Il cemento di domani sono i morti di oggi. Ossa, Tschumalow, calcare. Potenza sovietica. Rivoluzione. Un uomo calpesta l'altro nella polvere. Il piede si stanca e la polvere si alza. Il secondo calpesta il primo, la macina della storia continua a girare. Rivoluzione. Siamo incatenati al nostro Caucaso. Tutti. Le aquile defecano su di noi e / i loro escrementi sono le nostre stesse interiora/ che ci strappano per tutta la nostra vita./ La vostra potenza sovietica non cambierà il mondo... Mi lasci morire nelle mie catene./ Non voglio essere liberato...» (Tschumalow) «Compagno ingegnere, Lei è espropriato./ Da subito la Sua testa appartiene alla rivoluzione/ ed è sotto la protezione della potenza sovietica [...] Lei sa poco di se stesso, Kleist. Le mostreremo noi chi è Lei».

La battuta di Tschumalow continua per altri 14 versi in tono risoluto sul programma di ricostruzione al quale Kleist deve necessariamente partecipare in quanto ingegnere che ha progettato il cementificio. Segue l'intermezzo con il racconto della liberazione di Prometeo affidato allo stesso attore che interpreta Kleist.

22. G. Fischer, cit., p. 301.

Liberazione di Prometeo. Da *Zement* (1972)

Prometeo, che aveva consegnato agli uomini il fulmine, ma che non aveva loro insegnato a farne uso contro gli dei perché prendeva parte ai loro banchetti, che sarebbero risultati meno abbondanti se divisi con gli uomini, a causa del suo atto o, rispettivamente, della sua omissione fu inchiodato al Caucaso dal fabbro Efesto per incarico degli dei, dove ogni giorno un'aquila dalla testa di cane gli divorava il fegato. Inoltre l'aquila, che lo riteneva una porzione della roccia in parte commestibile, capace di piccoli movimenti e, soprattutto quando la si mangiava, di un canto sgraziato, evacuava su di lui. Gli escrementi erano il suo nutrimento. Trasformati in propri escrementi, li passava alla roccia sotto di sé, così che il suo liberatore Eracle, quando dopo tremila anni scalò la montagna deserta, poté individuare l'incatenato già a grande distanza, biancheggiante per gli escrementi dell'uccello, ma, continuamente respinto dal muro di fetore, impiegò altri tremila anni per aggirare il massiccio montuoso, mentre l'animale dalla testa canina continuava a divorare il fegato dell'incatenato e lo nutriva con i propri escrementi, così che il fetore cresceva nella stessa misura in cui il liberatore vi si abituava. Finalmente, favorito da una pioggia che durò per cinquecento anni, Eracle si avvicinò fino ad essere a tiro. Con una mano si tappava il naso. Per tre volte mancò l'aquila perché, stordito dall'ondata di fetore che si abbatteva su di lui, quando toglieva la mano dal naso per tendere l'arco, involontariamente aveva chiuso gli occhi. La terza freccia ferì lievemente l'incatenato al piede sinistro, la quarta uccise l'aquila. A quanto si racconta, Prometeo levò alti gemiti per l'uccello, il suo unico compagno per tremila anni e nutrito per due volte tremila anni. Devo mangiare le tue frecce? gridò e, dimenticando di aver conosciuto un altro nutrimento, Sei capace di volare, contadino, con i tuoi piedi di letame? E vomitò per l'odore di stalla che Eracle si portava dietro da quando aveva ripulito le stalle di Augia, poiché il letame puzzava fino al cielo. Mangia l'aquila, disse Eracle. Ma Prometeo non poté comprendere il senso delle sue parole. Inoltre sapeva bene che l'aquila era stata il suo ultimo legame con gli dei, le sue quotidiane beccate il loro ricordo di lui. Più agile che mai nelle sue catene, insultava il suo liberatore chiamandolo assassino e cercava di sputargli in faccia. Eracle, che si torceva per il disgusto, cercava intanto le catene con le quali il prigioniero furioso era legato alla sua prigionia. Tempo, intemperie ed escrementi avevano reso indistinguibile il metallo dalla carne, entrambi dalla roccia. Allenate dai movimenti violenti dell'incatenato, divennero riconoscibili. Risultò che erano state corrose dalla ruggine. Solo nelle parti sessuali la catena formava tutt'uno con la carne perché Prometeo, almeno nei primi duemila anni trascorsi legato alla roccia, ogni tanto si era masturbato. Certo, più tardi aveva dimenticato anche il proprio sesso. La liberazione lasciò una cicatrice. Prometeo avrebbe potuto facilmente liberarsi da solo, se non avesse avuto paura dell'aquila, disarmato ed esausto per i millenni qual era. Che egli abbia temuto la libertà più che il volatile, lo dimostra il suo comportamento durante la liberazione. Urlando rabbiosamente, difendeva con le unghie e con i denti le proprie catene contro l'intervento del liberatore. Una volta liberato, sulle mani e sulle ginocchia, gemendo per il tormento della deambulazione con le membra addormentate, invocava a

gran voce il suo posto tranquillo sulla roccia, sotto le ali dell'aquila, senz'altro spostamento se non quello disposto dagli dei mediante occasionali terremoti. Ancora quando ormai poteva camminare diritto, si opponeva alla discesa, come un attore che non vuole lasciare la propria scena. Eracle lo dovette trascinare giù dalla montagna sulle spalle. La discesa verso gli uomini durò altri tremila anni. Mentre gli dei abbattevano dalle fondamenta la catena montuosa, così che la discesa attraverso il turbine dei frammenti di roccia assomigliò piuttosto ad una caduta precipitosa, Eracle portava la sua preda preziosa, adagiata al suo petto come un bambino, affinché non subisse danni. Aggrappato al collo del suo liberatore, Prometeo gli indicava con voce fioca la direzione dei proiettili, così che poterono schivarne la maggior parte. Intanto egli assicurava a gran voce, gridando al cielo oscurato dal turbino delle rocce, la propria innocenza quanto alla liberazione. Seguì il suicidio degli dei. Uno dopo l'altro si precipitarono dal loro cielo sulla schiena di Eracle e si sfracellarono nel ghiaione. Prometeo tornò a lavorare un posto²³ sulla spalla del suo liberatore e assunse la postura del vincitore che su un ronzino madido di sudore cavalca verso il giubilo della popolazione²⁴.

La figura antica di Prometeo è il modello mitico dell'intellettuale borghese che fornisce agli uomini la potenza della tecnica, ma non insegna loro a dominarla. Per interesse, poiché partecipa ai benefici della classe dominante (si vedano i banchetti degli dèi). La punizione che subisce è la conseguenza di tale azione o meglio non azione (*wegen seiner Tat bzw wegen seiner Unterlassung*). Questa espressione ricorda una battuta dell'*Antigone* di Brecht (v. 202) che amplia la versione hölderliniana del v. 241 di Sofocle: alla sentinella che proclama la propria innocenza ed estraneità ai fatti, Creonte dice «Deiner eigenen Untat/ Eifriger Bote...» in cui si recupera il senso etimologico di *Un-tat* (non fatto/misfatto): messaggero zelante del tuo... non fatto/misfatto. La dizione mülleriana non ha il minaccioso *Witz* del personaggio brechtiano e consente un'immediata interpretazione ideologico-politica dell'ambiguità di Prometeo (in questo abbastanza simile alla caratterizzazione del personaggio che troviamo in Aristofane): la liberazione di Prometeo traspone sul piano mitico la liberazione dell'intellettuale borghese Kleist, che detiene il sapere tecnico necessario a far funzionare la fabbrica, da parte di Tschumalow-Eracle, il lavoratore rivoluzionario. Nonostante questa chiara politicizzazione del mito, l'intermezzo mülleriano deve molto alla breve prosa di Kafka dedicata a Prometeo. Dall'autunno 1917 Kafka si occupa ripetutamente di miti antichi. Dal settembre di quell'anno è ospite della sorella Ottla a Zürau nella campagna boema.

23. P. arbeitete sich an den Platz auf der Schulter seines Befreiers zurück (cioè "ritornò faticosamente al suo posto").

24. H. Müller, *Zement. Nach Gladkow*, in H. M., *Werke 4, Die Stücke 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, pp. 404-406.

La tubercolosi si era manifestata un mese prima e lo aveva allontanato dalla città, dall'ufficio, dalla famiglia, dal matrimonio incombente. In questi mesi dunque rivisita alcuni miti, di cui l'esito più bello è del 23 ottobre 1917 *Das Schweigen der Sirenen* (ma il titolo è di Max Brod). *Prometheus* è del 16 gennaio 1918. H. Blumenberg parla di escatologia di questo mito²⁵. In una sorta di simulazione dello storicismo e della sua relativizzazione di "come è stato", Kafka fa del pluralismo delle interpretazioni una forma ironica della "rettifica". Le ritrattazioni sembrano coesistere sullo stesso piano, come se fossero proposte alla scelta del lettore. Ma, afferma Blumenberg, «l'ironia della pluralità trascende il relativismo con l'evidenza della completezza». Il suo procedimento potrebbe avere un antecedente in *Timore e tremore* di Kierkegaard (1843), dove si trovano 4 varianti della storia di Abramo messo alla prova da Dio. Anche in Kafka sono presentate 4 varianti del mito, che in realtà non sono alternative ma costituiscono una sequenza che indica un processo verso la fine. Le interpretazioni non sono giustapposte, ma una sorpassa l'altra. Il breve testo si conclude con il verbo *enden*²⁶. Così almeno nella redazione originale, pubblicata nell'edizione curata dall'amico Brod. Tuttavia il manoscritto mostra chiaramente un segno di mano di Kafka, che sposta la conclusione del breve testo al suo inizio²⁷. Ciò che rappresentava la fine della tradizione mitica, il suo annullamento nell'oblio dell'inorganico, il riassorbimento della storia (o delle storie) nell'immobilità minerale, diventa ora, dopo tale anticipazione, il presupposto, il fondamento di tutto il lavoro del mito. Non si tratta qui, beninteso, dell'intercambiabilità del *promythion* o *epimythion* della favola esopica, in cui la morale può indifferentemente precedere o seguire l'apologo senza mutarne il senso o la struttura. Il breve paragrafo di cui stiamo parlando contiene, mi sembra, non solo e non tanto la chiave interpretativa del mito di Prometeo, quanto il segreto principio del suo accadere e divenire. Non so se il testo di Kafka sia, come vuole Blumenberg (p. 760) «non una ricezione del mito, neppure l'esito delle sue ricezioni lungo un osservabile percorso temporale, ma la mitizzazione proprio di questa storia della ricezione». Ma certo il breve paragrafo, al tempo stesso finale e iniziale, merita più di una riflessione.

La quarta versione kafkiana del mito di Prometeo si chiude, malgrado la paragrafatura, con la frase: «*Blieb das unerklärliche Felsgebirge*». Il trattino che separa e/o congiunge il seguito punta direttamente sulla parola chiave o meglio sulla definizione ossimorica della funzione del mito "das Unerklärliche zu erklären", spiegare l'inspiegabile, cioè dare un senso all'insensato, all'insensatezza di ciò che è. Già nel paragrafo precedente si parlava del

grundlos Gewordene. Il *Wahrheitsgrund*, il fondo di verità da cui proviene il mito determina paradossalmente la sua finale inspiegabilità, il suo ritorno là dove era sorto, cioè nell'inspiegabile. Forse è bene ricordare che l'aggettivo tedesco *grundlos* e il suo astratto *Grundlosigkeit* comportano una (credo feconda) ambivalenza: esso indica ciò che è senza fondo e quindi abissalmente profondo; ma anche ciò che, non avendo fondamento, risulta o appare infondato.

Il mito dunque sembra muoversi in questo spazio in cui punto di partenza e punto di arrivo coincidono, in cui la profondità stessa del fondamento lo rende abissale e quindi mai raggiunto fino in fondo, facendo dell'oblio stesso una parte integrante della tradizione mitica (e viceversa!).

Le *fasi* (in senso etimologico *phemi/phaino*) attraversate dal mito di Prometeo riportano all'oscurità di quella realtà rocciosa che proprio perché inspiegabile susciterà di nuovo, al di là della stanchezza e dell'oblio, il lavoro del mito. Questa forse è la ragione autentica e ineludibile dell'oscillante collocazione testuale del paragrafo che stiamo esaminando. E della sua illuminante enigmaticità.

Tutto sommato, Kafka mi sembra essere andato molto vicino a una delle ipotesi più affascinanti sull'origine della parola greca *mythos* (Frisk, sulla linea di Curtius e Walde-Pokorny)²⁸. Esso sarebbe un termine espressivo (come spesso i sostantivi formati col suffisso *-thos*) derivato dall'onomatopea *my* che rappresenta, linguisticamente, ciò che si può dire con la bocca chiusa (cfr *myo* chiudersi di occhi, labbra, da cui *mystes, mysterion*). Il mito sarebbe dunque davvero la verbalizzazione del silenzio, la spiegazione dell'inspiegato-inspiegabile, l'articolazione dell'insensato in una molteplicità di sensi.

Pur senza raggiungere la complessità del testo di Kafka, l'intermezzo mülleriano gli deve molto. Le suggestioni kafkiane (in particolare la sequenza n 2) iniziano ad agire con l'osservazione che l'aquila scambia Prometeo per una parte di roccia, sia pur parzialmente commestibile e sgradevolmente sonora. Se Blumenberg può parlare di escatologia del mito in Kafka, Heiner Müller lavora minuziosamente sulle potenzialità scatologiche della vicenda, descrivendo una sorta di ciclo alimentare, che richiama e sviluppa la battuta dell'ingegner Kleist («le aquile defecano su di noi e i loro escrementi sono le nostre interiora»).

25. H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, edizione italiana e traduzione a cura di Bruno Argenton, Il Mulino, Bologna 1991 (ed. ted. 1979), pp. 757 ss.

26. *Ibi*, p. 758.

27. Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, C.H. Beck, München 2005, pp. 577 ss.

28. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, s.v., Editions Klincksieck, Paris 1974.

L'ultimo stadio di tale trasformazione è appunto la roccia, ritrovando quindi il processo di mineralizzazione che Kafka attribuiva però al dolore di Prometeo.

Un ulteriore punto di contatto è rappresentato dall'asse oblio-ricordo, che in Kafka sfocia nella perdita di senso e nella non identità attraverso l'autoamnesia (sequenza 3). In Heiner Müller invece ogni beccata dell'aquila è per Prometeo la prova che gli dei si ricordano di lui, e quindi lui di loro e di se stesso. La stessa cronologia millenaria (due volte 3000 anni, una pioggia di 500 anni, altri 3000 per la discesa), che ricorda la precisa cronologia eschilea (la 13ima generazione dopo Io arriverà il liberatore), dilata la dimensione temporale, ma ne tiene la contabilità opponendosi all'oblio.

Una delle caratteristiche della scrittura di Heiner Müller è la crudezza del suo realismo. La troviamo pienamente all'opera nei dettagli della liberazione, che comporta insulti, gesti scomposti, ricerca febbrile delle catene in un coacervo di carne metallo escrementi roccia (riecheggia il motivo della sequenza 2 in Kafka). Espressione suprema di tale crudezza è il dettaglio della masturbazione, alla quale il titano sarebbe ricorso occasionalmente durante i primi 2000 anni. Anche qui interviene poi l'oblio di kafkiana memoria. Va detto che queste frasi mancano nella prima pubblicazione in «Theater der Zeit» Berlin 6/1974 e nelle successive edizioni della DDR: un esempio del paludato perbenismo operante oltre cortina. È significativo che l'autore sia venuto a saperlo casualmente da un'americana che aveva partecipato a un corso estivo a Weimar (KOS 173).

Prometeo teme la libertà più della prigionia, soggiorno ormai tranquillo all'ombra delle ali dell'aquila, che è diventata per lui unica compagnia e fonte di sussistenza. Si oppone dunque fieramente alla propria liberazione e conserva fino alla distruzione dell'ordine antico la sua opportunistica doppiezza. Durante l'interminabile discesa dal monte che si sgretola in un turbinio di massi pericolosi come proiettili, a bassa voce indica a Eracle (che lo trasporta come un carico prezioso) la loro traiettoria affinché li eviti, ma contemporaneamente grida al cielo la propria estraneità all'atto liberatorio.

Il cataclisma finale richiama lo sconvolgimento che chiude il *Prometeo incatenato* di Eschilo, ma si oppone al testo kafkiano: la montagna, invece di rimanere intatta nella sua inspiegabilità e quindi nella sua inesauribile fecondità mitopoietica, si sgretola addosso a liberato e liberatore uniti da una timida opportunistica intesa. La discesa dal mito alla storia chiude definitivamente con il vecchio mondo e, dopo il suicidio degli dei in un ultimo disperato tentativo di colpire i ribelli, apre ad una nuova era.

Ma Heiner Müller non ci propone un epilogo così edificante. La sua conclusione, ben più sorprendente e problematica, prefigura una nuova relazione tra liberato e liberatore. Diciamo subito che l'intermezzo aveva originariamente un'altra conclusione:²⁹ «Quando Eracle/ il lavoratore con il portatore di fuoco che/ era costato tanto e poi era diventato superfluo, giunse nella pianura, il suo corpo era una cicatrice piena di schegge di roccia (*mit Felsen gespickt*)».

Nella redazione definitiva l'intellettuale, che da solo non avrebbe saputo né voluto affrancarsi dall'asservimento degli antichi padroni, si prepara ad essere celebrato come vincitore, cavalcando il suo liberatore grondante di sudore. Prometeo, eroe modello nella ricezione socialista del mito greco («il più nobile santo e martire nel calendario filosofico» secondo Marx), assume dunque i tratti dell'opportunista che gioca in due campi e sa conquistarsi un posto sulle spalle di chi sosterrà il mondo. In questo si è cercato un riferimento a un fatto storico preciso, la nuova politica economica di Lenin che favoriva cautamente i ceti borghesi, ma più in generale tale conclusione prefigura la burocratizzazione dello stato sovietico, come colonizzazione interna e sfruttamento del proletariato³⁰.

A questo motivo corrisponde, come si è detto, il progressivo incupirsi della figura di Eracle nell'opera di Heiner Müller. La breve pièce *Herakles 5* (1964, ma rappresentato alla Volksbühne nel 1974, lo stesso anno del *Prometheus*) ci mostra in tono comico-giocoso l'eroe impegnato a ripulire le stalle di Augia modificando i dati naturali del mondo di Zeus («Scusa, babbo, se cambio il tuo mondo!») e che alla fine arrotola il cielo e se lo mette in tasca. L'ottimismo di questo «dramma satiresco» (così nelle intenzioni dell'autore che avrebbe voluto convincere Besson a metterlo in scena prima dell'*Edipo* come dramma satiresco: la peste causata da un problema di canalizzazione, KOS 163) è spumeggiante, ma solo di facciata: il letame è destinato ad accumularsi ancora e sempre di più come inevitabile conseguenza di un mondo produttivo e anzi delle strutture immanenti della storia, che nemmeno la rivoluzione del proletariato riuscirà a eliminare.

Il secondo stadio dell'involuzione della figura di Eracle è rappresentato dai due intermezzi di *Zement*. In *Herakles 2* l'eroe si muove in una lucida trance che registra esattamente le sensazioni, ma non riesce a dare un nome alla datità (Gegebenheit) delle cose e degli eventi. Lo stesso scontro si svolge secondo modalità che annullano la coscienza dell'eroe in un automatismo che muove una fisi-

29. H. Müller, *Die Stücke 2*, cit., p. 582.

30. B. Gruber, cit., p. 78.

cià seriale e indistinta nella sua onnicomprensività (Eracle combatte con armi che vanno dalla preistoria alla guerra batteriologica). Il caos di questa lotta totale sembra penetrare nella coscienza dell'eroe ingenerandovi una sorta di *cupio dissolvi*.

L'ultima variante di questa figura mitica si trova nella poesia *Herakles 13*, pubblicata nel 1992. Il motivo è già anticipato in *Zement* sotto forma di un riferimento a Ovidio citato dal fratello controrivoluzionario dell'intellettuale bolscevico Iwagin. «Eracle lavoratore che massacrà i propri figli/ dopo aver smontato». Nella poesia più tarda Heiner Müller riprende la tragedia euripidea (su una versione interlineare di Peter Witzmann) in poco più di 100 versi, premettendole il paragrafo: «la 13ima fatica (Arbeit) di Eracle fu la liberazione/ di Tebe dai Tebani». Se questo 13imo lavoro è il coronamento della vita di un eroe civilizzatore, il senso (in tutti i sensi) delle altre dodici, l'ottimismo rivoluzionario, che crede in un miglioramento del mondo, si chiude su una violenza universale.

In un'intervista del 1983 Heiner Müller affermava: «Il mio rapporto con temi e testi antichi è anche un rapporto con la posterità. È, se si vuole, un dialogo con i morti»³¹. Anche dall'accostamento di due (apparenti) ovvietà egli sa trarre effetti inquietanti: si provi a pensare fino in fondo questo dialogo con i posteri affidato alla frequentazione e al linguaggio dei morti.

Cesare Marelli
Università Cattolica, sede di Brescia

Un Titano in chiave ecologista

Introduzione alla lettura di *Prometeo e l'aquila* di Piero Bevilacqua

Francesca Ziletti

Numerose sono le modalità con cui accostarsi alla letteratura classica e al patrimonio culturale offerto dalla mitologia greca antica, che in virtù della ricchezza tematica in essi insita non cessano di condurre a riletture e riprese.

Il mito di Prometeo ha attraversato i secoli, svelando attraverso innumerevoli autori le potenzialità del suo polivalente messaggio (epistemologico, sociopolitico, etico, religioso).

Tale consistente tradizione letteraria si arricchisce nel 2005 di una rilettura in chiave ecologista ad opera dello storico Piero Bevilacqua (*Prometeo e l'aquila. Dialogo sul dono del fuoco e i suoi dilemmi*), secondo il quale la forza creatrice e la capacità dell'uomo di perfezionare sé stesso e il mondo hanno prodotto tecnologie sì strabilianti, ma che rischiano di non essere più controllabili a causa dell'anomia dell'avanzamento tecnologico, con la possibile conseguenza che si inverta la polarità strumento-utilizzatore.

L'uomo potrà salvarsi ritrovando una coscienza; ebbene, Bevilacqua immagina che questa sia ridestata dal suo *alter ego*: l'aquila tormentatrice, cioè il rimorso che affligge.

La rilettura ecologista, in sintonia con le istanze ambientali sempre più urgenti e pressanti del nostro tempo, inserisce l'opera di Bevilacqua nel travaglio culturale che investe l'umanità circa le conseguenze di un progresso incontrollato e dello sfruttamento del territorio e dell'ambiente con le sue risorse.

There are numerous ways to approach both the classical literature and the cultural heritage offered by the ancient Greek mythology, which – due to thematic richness inherent in them – don't stop leading to reinterpretations and remakes.

The myth of Prometheus has spanned the centuries, revealing, thanks to countless authors, the potential of its multiform meaning (epistemological, sociopolitical, ethical, religious).

This remarkable literary tradition in 2005 was enhanced by the historian Piero Bevilacqua through an ecological reinterpretation (Prometeo e l'aquila. Dialogo sul dono del fuoco e i suoi dilemmi): according to him, the creative power and the ability of mankind to improve himself and the surrounding world have actually produced amazing technologies, which on the other hand risk to become unmanageable because of the anomie of technological progress; therefore, the polarity between tool and user could be reversed.

Mankind will be able to save himself by listening his inner voice; well, in Bevilacqua's thought, consciousness is waked up by a haunting eagle, his alter ego, the human remorse.

31. «Mein Umgang mit alten Stoffen und Texten ist auch ein Umgang mit der Nachwelt. Es ist, wenn Sie so wollen, ein Dialog mit Toten» (*Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, F.a.M. 1986, p.138. Intervista del 1983).

In tune with the increasingly urgent and pressing environmental concerns of our time, this ecological reinterpretation includes Bevilacqua's work in the cultural distress about the consequences of uncontrolled growth and exploitation of the land and environment with its resources.

«Prometeo se ne stava come sempre, incatenato ai piedi e ai polsi, con la schiena poggiata allo sperone della montagna»¹. È l'alba di un nuovo giorno, un ennesimo giorno che Prometeo, figlio di Giapeto, dovrà trascorrere scontando la punizione per una colpa compiuta in un remotissimo passato, di cui quasi più nessuno ha memoria.

Tutti si sono dimenticati di lui, del suo martirio, uomini e dèi. Prometeo vive, ormai, annotando nella propria testa ogni particolare della natura che lo circonda con i suoi cambiamenti, le sue caratteristiche costanti, ricorrenti ad ogni stagione. L'arrivo della primavera suscita sempre in lui una residua speranza di un mutamento nella propria condizione ed è con questa sensazione che si risveglia il Titano. Lo sbattere delle ali e il vento che esso produce scuotono la sua fantasia; la sua concentrazione torna a farsi furore e a rivolgersi all'aquila che è tornata.

Non così doveva essere, il suo arrivo è inaspettato, dimenticato: da tempo immemore Prometeo trascorre la sua esistenza eterna incatenato e solo, senza più nemmeno la visita quotidiana della sua torturatrice. Zeus l'ha perdonato, così gli è stato detto. Ed ora lei è di nuovo lì.

La rabbia del Titano, forse il terrore che ciò che era un ricordo torni a farsi realtà, si sfoga in parole di sfida all'uccello che resta impassibile, inizialmente, ma poi prende a parlare. Ma non è più l'uccello che ad ogni alba lo tormentava: la sua identità resta celata, è una creatura misteriosa, giunta alla rupe per volere della Fortuna. È solo una sosta la sua.

Essa conosce la vicenda di Prometeo al punto da potergli garantire che l'aquila che egli temeva non giungerà mai più. Altro è, però, il nucleo del discorso che si instaura immediatamente tra i due. Al centro vi è la condizione umana, la sorte che essa costruisce per se stessa e la consapevolezza di Prometeo di esserne stato motore, di averne facilitato il suo realizzarsi.

È vero progresso il dominio degli uomini sulla natura? Questa è la domanda cui i due protagonisti del dialogo danno risposte differenti. Questa è la domanda a cui da sempre gli uomini danno risposte differenti.

Prometeo e l'aquila. Dialogo sul dono del fuoco e i suoi dilemmi è un'opera che s'interroga sull'ambiguità della civiltà e del suo progredire e lo fa attraverso l'interrogazione reciproca tra Prometeo, da sempre figura simbolica di pro-

gresso e ribellione, e l'aquila, emblema della natura e sua portavoce.

Scritto da Piero Bevilacqua, il dramma, edito nel 2005, è uno degli ultimi esempi della ricezione del mito di Prometeo nella letteratura italiana², all'interno di una ricchissima e inesausta produzione internazionale³.

Sono qui in discussione le ragioni dell'avanzamento tecnologico, da un lato strumento con cui l'uomo migliora progressivamente la propria condizione di vita, acquisendo un controllo sempre più marcato del mondo, dall'altro mezzo di sottomissione della natura, causa di un sempre più fragile equilibrio tra gli esseri viventi e l'ambiente.

Prometeo, che sconta una dura punizione per il dono del fuoco, scintilla da cui è scaturita la marcia degli uomini verso il futuro, può forse aver combattuto per una causa ingiusta?

Il conflittuale dialogo con l'aquila è teso, intenso, e scardina le certezze sulle quali si è fondata la resistenza del Titano al tormento subito. Il dio, persuaso dei propri convincimenti, granitico come la roccia alla quale è incatenato, non può accettare che gli si chieda, oltre la già dura punizione, di ricredersi, di mettere in discussione ogni convinzione.

Eppure, la crisi si realizza e la lacerazione del dubbio, affrontata con rabbia ed orgoglio nel corso di tutto il dialogo, lascia il Titano, sul finale, spossato sulla sua rupe, meditabondo, in preda a domande che crescono dentro di lui, desideroso che giungano il sonno e la notte per sommergere la sua pena.

Bevilacqua riprende e rivede la vicenda mitica, fondendola con tematiche di natura storico-antropologica ed ecologista. Il dramma, perciò, investe gli aspetti fondamentali dell'esistenza dell'uomo come singolo individuo e come umanità e comunità.

Tale attenzione al rapporto uomo-ambiente e alle ripercussioni che derivano dalle modalità con cui lo si realizza

1. Si tratta dell'incipit dell'opera: P. Bevilacqua, *Prometeo e l'aquila. Dialogo sul dono del fuoco e i suoi dilemmi*, Donzelli Editore, Roma, 2005.

2. In particolare: G. Boccaccio, *De Genealogia Deorum Gentilium*, libro IV, 1350-1375; Anonimo bolognese del '600, *Favola pastorale*, in 3 atti; A. Bergamori, *Prometeo liberato*, 1683; V. Monti, *Il Prometeo*, 1797; G. Leopardi, *La scommessa di Prometeo*, in *Operette morali*, 1835; G. Carducci, *I due titani*, da "Rime nuove", VI, LXXV, 1861-1887; M. Rapisardi, *Lucifero*, 1877; G. Soavi, *Prometeo Nuovo*, 1903; F. Stampacchia, *I figli di Prometeo*, 1939; G. Montagna, *Prometeo*, 1951; C. Pavese, *La rupe*, da *I dialoghi con Leucò*, 1945-1947.

3. Tra i vari studi relativi alla ricezione del mito si vedano in part. A.J. Podlecki (ed.), *Aeschylus, Prometheus Bound*, edited with an introduction, translation and commentary by A.J. Podlecki, Aris & Phillips, Oxford 2005; A. Graf, *Prometeo nella poesia*, Casa Editrice Giovanni Chiantore, Torino 1920; A. De Petris, *Prometeo un mito*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2003; F. Condello (ed.), *Prometeo. Variazioni sul mito. Eschilo, Goethe, Shelley, Gide, Pavese, Marsilio*, Padova 2011. Per un'analisi del dramma eschileo si veda inoltre M.P. Pattoni, *L'autenticità del Prometeo Incatenato di Eschilo*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1987.

è una costante delle ricerche e degli studi, condotti nel corso degli anni da Bevilacqua.

Ordinario di storia contemporanea presso l'Università La Sapienza di Roma, storico e saggista, Bevilacqua si è interessato allo studio del territorio e dell'agricoltura italiani ed alla cruciale tematica delle risorse e dell'ambiente, inserita all'interno della sua evoluzione storica ed analizzandone i punti di raccordo e di intersezione con fenomeni antropici significativi, quali l'emigrazione e l'alimentazione⁴.

La rilettura in chiave ecologista del mito di Prometeo rientra dunque pienamente nella traiettoria degli studi dell'autore, il quale, attraverso il dialogo creato, pone direttamente ai lettori domande a cui sarebbe fondamentale dare risposte individuali nonché politiche.

Alla luce del contenuto, della forma e dei precedenti letterari cui l'opera rimanda, tre sono gli aspetti la cui indagine consente di comprendere sostanzialmente il testo nei suoi punti di contatto e di scarto con la tradizione che lo ha preceduto.

Il primo è la crisi interiore che colpisce il Titano e che è figura di quella dell'uomo contemporaneo.

Il secondo è la struttura che l'autore conferisce all'opera, l'impianto basato sul dialogo, funzionale alla volontà indagatoria del testo e il terzo sono le particolari scelte lessicali e l'utilizzo del linguaggio, attraverso il quale crea il legame più evidente di continuità con l'antichità, pur nell'innovazione.

Una vicenda metaforica

La duplicità del mito di Prometeo diviene la metafora della curva che descrive il percorso dell'uomo e dei suoi progressi lungo gli assi della storia ed ancora più oltre, intuendo un orizzonte lontano il cui segno sarà ancora una volta fatalmente duplice, in attesa che si palesino le scelte e le vie intraprese dal consorzio umano.

Egli, infatti, è divinità creatrice e divinità ribelle che dal proprio agire trae la più alta forma di espressione delle proprie potenzialità e della propria forza e, contemporaneamente, ne subisce l'esito estremo che lo conduce al limite della perdita della propria esistenza o ad una sua prosecuzione estenuata nel dolore e nel tormento.

Prometeo, che plasma l'uomo con fango ed acqua e che, con elementi semplici ed umili, riesce a dar vita all'essere più complesso biologicamente, intellettualmente e moralmente, rappresenta in modo compiuto la capacità dell'uomo di ideare e realizzare progetti sempre più complessi e raffinati sia tecnologicamente sia intellettualmente. Se il Titano è stato investito del compito di dar forma all'essere che avrebbe governato il cosmo, l'uomo ha interpretato nel corso della sua esistenza tale ruolo, concretizzandolo nelle proprie acquisizioni.

Prometeo incarna, inoltre, il ribelle che presume di potersi ergere al di sopra dei limiti entro i quali agisce il mondo di cui partecipa e che, pur di ribadire la propria libertà di scelta e di volontà di creare un nuovo limite, sconta una pena fatale che lo condanna ad una sofferenza che si spinge così profondamente nel futuro da assumere i contorni dell'eternità.

Ugualmente l'uomo, da sempre ed ancora oggi, spinge le proprie ricerche e le proprie conoscenze verso orizzonti sempre più distanti e, nel far questo, rischia personalmente la propria esistenza. Il Novecento è il secolo che vede nascere e fiorire una letteratura che si interroga sulle sorti delle umane genti, proprio in considerazione degli estremi cui si protende e le due visioni prevalenti che ne ipotizzano l'esito prevedono, l'una, che il destino che l'uomo prepara a se stesso sia di progressiva ed inarrestabile crescita, l'altra, di autodistruzione e di conseguente retrocessione ad uno stadio primitivo se non, addirittura, completamente incivile.

Bevilacqua, attraverso il mito di Prometeo, delinea il paradigma della storia dell'uomo, individuando in essa due polarità. La prima ricalca la forza creatrice dell'essere umano, in grado di perfezionare se stesso e il mondo che lo circonda, secondo il filo della sofisticatezza. Tale capacità lo ha condotto a creare tecnologie sorprendenti, ad inventare a ritmi sempre più incalzanti, a rendere il cambiamento la condizione naturale nella quale le nuove generazioni vivono, tanto da spostare la misura dell'indagine dall'intensione all'estensione. La seconda è una riflessione sull'esito che una ricerca senza norme che la regolino e uno sfruttamento del mondo nel quale l'uomo vive possano produrre. Ogni vertice che tende all'alto, sembra suggerire la storia di Prometeo, ha il suo opposto speculare verso il basso. Così ad una grandiosa acquisizione corrisponderà uno scotto altrettanto rimarchevole.

Seguendo tale linea di ragionamento, Bevilacqua sembra abbracciare quel filone di pensiero che paventa per il futuro dell'uomo una qualche forma di degrado, se non nella sofisticatezza della vita, nella qualità intrinseca di essa, a livello morale ed etico. Si tratta, tuttavia, per lo sto-

4. Tra le pubblicazioni di Piero Bevilacqua, per le tematiche cui si è fatto cenno, si segnalano le seguenti: in collaborazione con M. Rossi-Doria, *Le bonifiche in Italia dal Settecento ad oggi*, Laterza, Roma-Bari 1984; ha curato *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea*, 3 voll. Marsilio, Venezia 1989-1991; *Tra natura e storia. Ambiente, economie, risorse in Italia*, Donzelli Editore, Roma 1996; *Demetra e Clio. Uomini e ambiente nella storia*, Donzelli Editore, Roma, 2001; *La mucca è savia. Ragioni storiche della crisi alimentare europea*, Donzelli Editore, Roma, 2002; ha curato la *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi, partenze*, 2 voll., Donzelli Editore, Roma 2001-2002, scrivendo il saggio *Società rurale ed emigrazione* nel 1 vol. e *La Terra è finita. Breve storia dell'ambiente*, Laterza, Roma-Bari e *Miseria dello sviluppo*, Laterza, Roma-Bari 2008. Inoltre, dirige insieme ad altri studiosi il bollettino *I frutti di Demetra. Bollettino di storia e ambiente*.

rico di un costo che l'uomo paga non solo come tappa finale del proprio progresso, ma lungo tutto il percorso di quest'ultimo. Ad ogni grado di accrescimento del progresso corrisponderebbe un altrettanto accresciuta perdita di identità, di sostanza umana. Più l'uomo è progredito nella tecnica più ha perso il controllo di essa al punto da invertire la polarità strumento-utilizzatore.

Nel testo di Bevilacqua, tuttavia, si amplia il mito e si aggiunge un nuovo personaggio, fondamentale per la definizione del messaggio sotteso all'opera stessa.

Necessita l'uomo di una voce interiore, di una coscienza che lo porti a riflettere sul cammino che ha intrapreso e sui contrappassi che esso porterà con sé. Tale voce interiore è estrinsecata e personificata in un *alter ego* dell'aquila che tormentava Prometeo⁵. Il tormento che affliggeva il Titano era di natura prettamente fisica, ora il tormento del Prometeo di Bevilacqua vorrebbe essere il rimorso di coscienza. Cambiando la sostanza, di necessità cambia il soggetto che attua la punizione. Sempre di un'aquila si tratta, ma non più quella affamata divoratrice del fegato divino, bensì quella affamata di risposte a domande che l'uomo non può più eludere, se è interessato a salvare se stesso. L'aquila è il simbolo della riflessione, stimolata dall'esterno, da chi ha uno sguardo che contempla un orizzonte diverso, che scruta il mondo da un'angolazione diversa che non considera il compiacimento come parte della contropartita di ciò che si compia, ma esclusivamente l'esito a lungo termine che le scelte fatte comporteranno. L'aquila è il sacro, la sacralità che abbandona l'uomo che perde la vita, logora se stesso, si autoimputa i propri errori, è il vestigio della spiritualità umana.

Il volatile, attraverso l'utilizzo del dialogo e di domande pungolatrici, conduce Prometeo a valutare aspetti ai quali, fino a quell'istante, non aveva posto attenzione. Il percorso che in tal modo si compie conduce il Titano a sviluppare una sensazione nuova in rapporto al proprio credo, fin qui legato all'intraprendenza ed alla progressiva e crescente acquisizione di conoscenze e strumenti tecnici. Per quanto la reazione sia indignata e di rifiuto, Prometeo non può evitare a se stesso di sentire il dubbio insinuarsi nel suo animo e scardinare lentamente le difese della sua roccaforte. Tale dubbio logorante si materializza nell'inquietante apparizione che conclude l'opera, pervadendola di mistero.

L'ombra nera che lo spaventa è l'angoscia dell'uomo proiettata all'esterno. Incubo nei momenti di debolezza, come segno di fallimento.

L'angoscia non è una condizione perenne, piuttosto una condizione che assale con forza e repentinamente ed, altrettanto, abbandona il suo ospite. Così l'assalto che si ripete produce l'ansia d'attesa. La stessa situazione è vis-

suta da Prometeo il quale, al primo, per il lettore, apparire dell'ombra, informa che tale non è per lui, si tratta, invece, di una visita che si ripete e che lascia spossato il protagonista al suo termine, ogni volta. È forse la coscienza dell'uomo? Quella voce interiore alla quale non si può sfuggire? Quella che realmente inchioda alla rupe del proprio errore?⁶

Prometeo desidera fuggire dalla rupe e dall'ombra e, si può ipotizzare, da se stesso, così come l'uomo sfugge al pensiero delle conseguenze a lungo termine del proprio agire, rifiuta le voci di coloro che lo ammoniscono, sacrifica la lungimiranza alla soddisfazione ed al compiacimento.

Bevilacqua, tramite l'Aquila, informa che il Titano sarà liberato dagli stessi esseri umani, dopo infiniti anni, ricordatisi di lui. Tutto ciò richiede una lettura metaforica. L'uomo, resosi disponibile a riflettere su se stesso, si ricorderà che esiste una parte di sé, inchiodata alla propria ambizione al punto da essere divenuta schiava della propria creatura, la tecnica⁷. Solo a questo punto la coscienza tornerà ad essere rosa e il dubbio ad insinuarsi nel suo animo. Solo allora l'uomo potrà liberare se stesso.

Il dialogo

L'utilizzo del dialogo ha come modello l'uso fattone da Leopardi nelle *Operette morali*⁸, ma presenta un'ambivalenza che rimanda ad una *pieces* teatrale con una digressione dialogica più estesa.

Fin dal titolo dell'opera, si evince la coincidenza tra l'opera stessa ed il suo essere dialogo⁹. Esso si snoda, scandendo tutte le fasi della giornata, dall'alba alla notte, seguendo il percorso del sole e delle sue ombre, proiettate da e su Prometeo e la sua roccia, attraverso la descrizione della voce narrante che, per tutto il testo, fa da contrappunto allo scambio intenso e denso di opinioni tra il Titano e l'aquila. La voce narrante ha la funzione di specificare e chiarire le varie fasi non solo temporali della

5. Per la figura dell'aquila quale coscienza si veda A. Gide, *Il Prometeo male incatenato*, Vallecchi Editore, Firenze 1920, a proposito del quale rimando, qui sopra, al saggio di C. Cuccoro, *Un Prometeo male incatenato. Introduzione alla lettura del "Prométhée mal enchaîné" di Gide*.

6. Un'interessante interpretazione dell'aquila quale tormento che l'uomo si autoinfligge è presente, sotto le spoglie, però, dell'avvoltoio, in H. Melville, *Moby Dick*, RCS Editori, Milano 2002, cap. XLIV, p. 223.

7. A proposito del ruolo e del significato della tecnica in relazione alla figura di Prometeo si vedano: P. Bellini, *Autorità e potere. Tecnologia e politica: dagli incubi di Prometeo ai sogni di Artù*, FrancoAngeli, Milano 2001; M. Centini, *La sindrome di Prometeo*, Rusconi, Milano 1999; E. Severino, *Dall'Islam a Prometeo*, Rizzoli, Milano 2003.

8. G. Leopardi, *La scommessa di Prometeo*, in *Operette morali*, M.A. Bazzocchi (ed.), Arnoldo Mondadori Scuola, Milano, 1991.

9. Per la coincidenza fra opera e dialogo, si vedano anche: C. Pavese, *Dialoghi con Leucò. La rupe*, Einaudi, Torino 1947 e G. Carducci, *Rime Nuove. I due titani*, da *Giambi ed epodi e Rime Nuove*, Zanichelli, Bologna 1942.

giornata descritta, ma anche del progredire della discussione tra i due protagonisti, in un crescendo di compenetrazione reciproca nonché di approfondimento personale ed interiore di Prometeo.

Il dialogo è per volontà dell'autore stesso un rimando al modello di più stretto riferimento, Leopardi. Ciò, tuttavia, richiede di fissare un terzo punto, un punto di partenza per comprendere quale arco culturale si sia delineato.

L'autore di *Recanati* si ispirava direttamente ai dialoghi di Luciano di Samosata¹⁰, il quale rivendicava a se stesso l'aver coniugato, secondo bellezza ed armonia, dialogo e commedia, pur essendo molto distanti l'uno dall'altra. Il primo volto a ragionare di cose gravissime ed a filosofare di virtù e natura, destinato a pochi e, per questo, dedito a vivere ritirato, la seconda, datasi a Dioniso, calca le scene dei teatri, motteggia ed intrattiene anche coloro che si dedicano al dialogo, rovesciando su loro tutta la furia di Dioniso. Riso comico e gravità filosofica, dunque, si congiungono e diventano l'elemento portante della teoria di dialoghi composta dall'autore siriano.

Le *Operette morali* leopardiane si profilano come una particolare produzione in prosa, in cui si nota una molteplicità di generi letterari, esemplificati dalle singole operette e concorrenti nella loro totalità e complessità a delineare un quadro unitario. Leopardi riesce a fondere unitarietà e varietà, secondo un gusto che andrà sempre più accentuandosi nel corso del XIX secolo e troverà espressione piena nel romanzo, forma espressiva che ingloba in sé molte altre tipologie letterarie e le fonde in unità.

Luciano di Samosata ed il dialogo dominano nella struttura dell'opera. L'autore greco è modello dell'utilizzo del riso come strumento e arma per smascherare le contraddizioni insite nelle credenze, nelle posizioni filosofiche e nei loro sostenitori, nella tradizione e nel mito. Ugualmente le vicende narrate da Leopardi denunciano le anomalie del mondo e la visione alterata che della realtà hanno i personaggi. Ciò porta a un confronto polemico col mondo e lo strumento attraverso il quale si sviscerano le contraddizioni e le polemicità del rapporto uomo/mondo sono precisamente i dialoghi.

Ognuno di essi ha una propria sfumatura tonale, ma tutti hanno in comune il non condurre ad un esito positivo della discussione in cui si sono immersi i personaggi. L'incapacità del dialogo di condurre ad una soluzione del problema oggetto di discussione è la radice dell'ironia insita nell'opera leopardiana, la quale, dunque, giunge a coniugare una precisa vocazione filosofica a una limitatezza nell'impegno con il quale presume di trattare le questioni. Ciò è rinvenibile nel titolo dell'opera che nell'aggettivo *morali* specifica la qualità della propria narrazione e nel diminutivo *operette* ne smorza le pretese.

Dunque, in Leopardi il dialogo serve ad indagare, ma non conduce ad una conoscenza illuminante. Anche in ciò si può ritrovare un atteggiamento ironico, insito nell'uso che l'autore fa dello strumento cardine dell'indagine filosofica di matrice socratica e soprattutto platonica.

Il procedimento dialettico, in senso platonico, è uno spingersi avanti, un andare oltre la questione in essere e proiettarsi verso la successiva questione che si pone innanzi, secondo un processo di progressiva salita in senso qualitativo verso ipotesi sempre superiori e, quindi, verso principi che sono meta e presupposto per il raggiungimento, di volta in volta, di altri principi, fino al Bene.

Quella del dialogo è una vera e propria via, un percorso, un cammino di progresso conoscitivo.

L'ironia leopardiana sta precisamente nel tradire tale presupposto, nell'utilizzare il dialogo tanto da renderlo dominante nella struttura delle *Operette*, ma altrettanto nel dichiararne la fallacità, l'inconcludenza.

Bevilacqua si avvale della matrice leopardiana, portandola ad una sorta di radicalizzazione.

Il dialogo, seppure fondamentale, non è più parte della vicenda narrata, bensì è la struttura costitutiva dell'opera stessa. Essa è un dialogo, fitto, ininterrotto, tranne per indicazioni di natura didascalica, sulla scorta di quanto accade nei libretti teatrali, finalizzate a chiarire contesto, situazione, collocazione dei personaggi, momento temporale e notazioni relative alla condizione psicologico-emotiva dei protagonisti, talora i pensieri stessi fatti da questi ultimi.

Un prologo introduce lo spettatore alla figura di Prometeo, sempre legato alla rupe, dimenticato da tutti, in attesa di patire, come ogni giorno per un tempo che si perde nell'eternità, il supplizio delle carni lacerate.

Il colpo di scena è immediato, l'aquila divoratrice che attende non giungerà, al suo posto si presenta un'altra regina dei cieli, di passaggio.

Da questo momento inizia il lungo dialogo che vede contrapposte le ragioni del Titano a quelle dell'uccello, dall'alba allo spegnersi del sole.

Il confronto a due subisce un solo momento di arresto, nella parte finale dell'opera, allorchè, all'imbrunire, si staglia l'Ombra, personaggio inquietante, con la quale Prometeo si trova ad ingaggiare un confronto duro, esasperato, senza possibilità di mediazione o compromesso. Con la stessa improvvisa rapidità, con la quale si era manifestata, l'Ombra si allontana, lasciando Prometeo esausto e ponendolo di fronte alla realtà che la presenza della nera figura è stata avvertita solamente da lui, mentre

10. Luciano di Samosata, *Prometeo o il Caucaso*, in Luciano, *Dialoghi marini; Dialoghi degli dei; Dialoghi delle cortigiane*, introduzione, traduzione e note di Alessandro Lami e Franco Maltomini, Rizzoli, Milano 2001.

l'aquila ne ha potuto notare esclusivamente gli effetti tormentosi nell'atteggiamento e nelle parole del Titano. La ripresa del dialogo tra i due attori principali porta con sé la rivelazione della futura liberazione di Prometeo da parte degli uomini, i quali giungeranno a popolare ogni contrada della terra, anche l'aspra roccia alla quale è fissa la divinità. A tale preannuncio si accompagna anche lo svelamento della noncuranza, della dimenticanza nella quale la figura di Prometeo era stata gettata dagli umani. Colpisce ancor più il Titano il fatto che tutto il lungo confronto dialettico tra lui e l'aquila sia stato affrontato proprio per affermare un principio di diritto: rivendicare per gli uomini e per se stesso la capacità di migliorare il mondo attraverso una tecnologia sempre più raffinata e sofisticata.

Il dialogo creato da Bevilacqua segue il percorso di una parabola, un crescendo di indagine, di sofisticazione, di gravidanza e intensificazione, che si spegne in un finale che ripropone le condizioni emotive ed ambientali con le quali si era aperta l'opera.

Tale struttura ad anello non ha la semplice funzione di realizzare una simmetria tra le parti del testo. Essa dimostra una qualità che il dialogo tra Prometeo e l'aquila possiede e che rimanda necessariamente al modello leopardiano, l'inefficacia. Così come nelle *Operette morali* anche in quest'opera il confronto dialettico riprende tutte le potenzialità proprie del dialogo di matrice platonica, ma allo stesso tempo ne svilisce la portata e la capacità risolutiva delle questioni sollevate ed affrontate.

Bevilacqua, infatti, fa chiudere l'opera alla voce narrante che così afferma: « Prometeo toccò con le mani aperte la pietra fredda dello sperone, guardò ancora una volta verso la valle ingombra di tenebre, e pensò che solo il sonno, per quella notte, avrebbe sommerso la sua pena».

In realtà si assiste addirittura ad una esarcebbazione della condizione psicologica del Titano. Se, infatti, le prime brezze primaverili avevano all'alba suscitato in Prometeo una speranza per il futuro e tale speranza era stata l'onda sulla quale aveva cavalcato per contrapporre i propri ragionamenti positivisticici alle critiche ed alle preoccupazioni rassegnate dell'aquila, al termine dell'opera troviamo un Prometeo cupo, pensieroso, nel cui sicuro e fiducioso ragionamento sulle sorti umane progressive si è aperta una falla, prima dall'esterno a causa delle insinuazioni della sua interlocutrice, poi via via sempre più interiorizzata e profonda tanto da materializzarsi ed estrinsecarsi nella "alta e nera" Ombra, la quale altro non è se non l'angoscia dell'uomo proiettata all'esterno.

Dunque, la scelta della forma di espressione, il dialogo, e il modello diretto di riferimento, il Leopardi delle *Operette morali*, tradiscono l'intenzione dell'autore. L'opera

affronta questioni di natura filosofica le quali portano a smascherare un rapporto anomalo con il mondo da parte del protagonista stesso. Egli è costretto ad ascoltare la polemica nei confronti del mondo e delle cose fatta dall'aquila ed a soffrirne per l'insinuante veridicità delle sue parole che, come fuoco sottile, si fa strada nell'animo di Prometeo.

L'opera di Bevilacqua, tuttavia, presenta un'altra caratteristica, essa aspira ad essere una *pieces* teatrale e, in tal direzione, rispetta la triplice condizione di unitarietà proclamata da Aristotele, unità di tempo, di luogo e d'azione. Tutta la vicenda, che si svolge sulla rupe dov'è incatenato Prometeo (una località imprecisata, identificabile con il Caucaso del mito o semplicemente lasciata nell'anonimato), copre la durata di un giorno, dalle prime luci del mattino fino a notte, e ruota attorno ad un unico tema: una valutazione delle sorti e delle conseguenze derivate dal dono del fuoco da parte di Prometeo, il quale traccia il percorso della sperimentazione e della tecnologia fino al tempo rappresentato (un imprecisato presente perso nel tempo così come accade, normalmente, per il tempo del mito).

La lunga digressione dialogica, tuttavia, rende l'opera non immediatamente adattabile ai tempi ed ai ritmi teatrali, richiedendo probabilmente una selezione dei contenuti, una sua riduzione. In ciò si nota la doppia veste di tale testo, votato al palcoscenico così come alla lettura solitaria e personale. Riflessione pubblica e riflessione privata, dunque.

Ci si potrebbe domandare il motivo di tale vaghezza di spazio e tempo, eppure è proprio tale indeterminatezza che consente al messaggio, veicolato dal dialogo tra il Titano e l'aquila, di valere per ogni luogo ed ogni epoca, facendo sì che ogni lettore ed ogni spettatore collochi la propria rupe ed il proprio momento di crisi interiore, di messa in discussione dei propri convincimenti.

Il fine è non necessariamente giungere ad una soluzione liberatoria, ma quantomeno aprire la via ad un orizzonte differente e stimolare in altri tale volontà investigativa.

Il linguaggio formulare, una rivisitazione

Gli epiteti risultano essere una delle cifre distintive del linguaggio arcaico epico, elemento caratterizzante i testi omerici. Nell'epiteto si sintetizzano specializzazione e genericità. L'epiteto è espressione di un repertorio tradizionale di qualità ascrivibili ai diversi personaggi, sulla scorta della tipologia umana cui essi afferiscono. Altresì, attraverso la modificazione parziale di un'espressione formulare, il poeta poteva creare dizioni nuove e variazioni in grado di rappresentare nuovi e differenti punti di vista. Nei testi omerici, inoltre, il grado di specificità e specializzazione degli epiteti, riferiti ai singoli perso-

naggi, risulta essere percentualmente significativo, risultato di una attività creativa originale.

La pregnanza dell'epiteto, tuttavia, si esplica nella sua resistenza al tempo, nel suo fissarsi nella memoria collettiva e divenire quasi topico nel momento in cui si faccia riferimento ad uno dei grandi eroi che combatterono sulla spiaggia davanti Troia. L'epiteto, spesso, è divenuto proverbiale, sinonimo di epicità, eroicità, altisonanza e appartenenza ad un mondo lontano ai cui valori si addice un linguaggio magniloquente.

Bevilacqua ripropone l'uso dell'epiteto, tracciando, dunque, una linea diretta con il linguaggio arcaico omerico, affermando un *continuum* nel significato che la presenza di tali espedienti retorici assumono per la sostanza del testo. Nuovamente alla forma corrisponde il contenuto.

Così, lungo tutto il fluire del dialogo tra Prometeo e l'aquila, la presenza di epiteti torna a richiamare il mondo omerico, a stabilire un legame tra il tempo mitico e quello attuale, altrettanto mitologicamente intendibile, e, soprattutto, a sottolineare l'elevatezza e l'importanza del discorso che si sta svolgendo tra i due protagonisti.

Si noterà come il maggior utilizzo del nesso epiteto-nome sia ad opera dell'aquila, alla quale sono affidate le istanze più gravemente urgenti e significative cui l'autore vuol dirigere l'attenzione. Nell'identificazione tra l'aquila e il sacro risiede il perchè Bevilacqua scelga di affidare a tale personaggio il compito di farsi espressione delle questioni più pregnanti e, in sintonia con la *gravitas* delle argomentazioni e la ieraticità dell'aquila stessa, il linguaggio si fa più ricercato, più altisonante. La scelta di riproporre l'uso dell'epiteto, dunque, risponde ad esigenze differenti. Da un lato definire il sostrato cui si fa riferimento culturalmente, da un altro ascrivere al tempo del mito anche la moderna vicenda che vede protagonista il Titano e l'aquila, dall'altro adeguare materia e forma, contenuto e linguaggio.

Le parole dell'animale risultano in parte oscure e difficoltose da comprendere, sia per la loro *facies* sia per il loro contenuto, tanto che il Titano con tali termini apostrofa l'aquila: «Ma come parli? Che lingua è la tua? [...]»¹¹. Inoltre, propone un paragone con gli oscuri oracoli della Pizia¹², per indicare la necessità di non potersi affidare ad un primo significato per correttamente interpretare quanto senta, ma di dover fare uno sforzo di esegesi, che richiede, tuttavia, una prima fase di definizione e condivisione del codice linguistico.

Tra le caratteristiche che demarcano uno scarto rispetto al linguaggio di Prometeo vi sono patronimici¹³, apostrofi agli dèi¹⁴, utilizzo di personificazioni¹⁵ con intento divinizzatore, ma l'elemento anche numericamente più rilevante per presenza è proprio l'epiteto.¹⁶ Se, infatti, benché in misura fortemente ridotta, anche Prometeo appella l'aquila come «fi-

glia di Tifone»¹⁷ ed apostrofa Zeus, tuttavia, quanto agli epiteti, essi risultano appannaggio esclusivo dell'aquila.

Così quel linguaggio profetico, al limite dell'oracolare all'impressione di Prometeo, nel suo dipanarsi nella bocca dell'aquila, si rivela come un giacimento di elementi naturali, fiori, alberi, animali, acque, fuochi, cieli e terre personificati, deificati, eroicizzati, evocati attraverso epiteti che ne connotino la caratteristica peculiare, il significato profondo, la condizione nella quale si trovano nel loro stato di natura o in quello deformato dal progresso introdotto e sviluppatosi dopo il dono del fuoco da parte del figlio Giapeto. Accanto a divinità tipicamente greche, il mondo che Prometeo e l'aquila scorgono dall'alto delle rispettive posizioni privilegiate, l'uno incatenato a quella che ormai è divenuta la sua montagna, l'altra libera di vagare per l'etere senza restrizioni, brulica di divinità, in una sorta di panteismo di cui partecipa anche l'uomo nella sua condizione sia di vivente sia di morto.

Tuttavia, la prospettiva e la conseguente interpretazione dello stato delle cose differisce dall'aquila al Titano. Quest'ultimo, legato alla rupe, dimostrerà, al termine del lungo dialogo col volatile, di non aver potuto abbracciare tutto l'orizzonte della realtà e, in tal senso, la sua condizione è metaforica dell'impossibilità di volgere lo sguardo in ogni direzione, bensì di avere una panoramica ridotta, condizionata dalla posizione di costruzione, in contrasto con il significato del proprio nome.

11. P. Bevilacqua, *Prometeo e l'aquila*, cit., p. 8.

12. *Ibi*, p. 17, Prometeo si rivolge all'aquila con le seguenti parole: «Sei più oscura della Pizia!».

13. *Ibi*. Nel testo si utilizzano i seguenti patronimici: *figlio di Giapeto* (pp. 7, 11, 18, 86, 98, 109, 116, 117, 118), *figlio di Climene* (pp. 20; 47; 67; 68), *figlio di Gigante* (p. 110), utilizzati dall'aquila in riferimento a Prometeo, *figlia di Tifone* (p. 5), utilizzato da Prometeo in riferimento all'aquila, *figlio di Gaia* (p. 95), riferito a Urano Stellato, *figlia della Fortuna* (p. 24), utilizzato dall'aquila in riferimento a Gaia, *figli dell'Aria* (p. 82), utilizzato dall'aquila in riferimento agli esseri umani vissuti in un'impresicata età lontana. *Figlia della Notte* (p. 78), utilizzato dall'aquila in riferimento alla guerra.

14. *Ibi*: *per Zeus!* (pp. 6, 15), imprecazione di Prometeo rivolta all'aquila.

15. Sono personificati e deificati quasi tutti gli elementi e le forze della natura, come, ad esempio, il Sole, il Vento, il Fuoco, la Terra.

16. *Ibi*: numerosi risultano essere gli accostamenti tra termini tramite l'utilizzo del trattino e definibili come epiteti. Essi individuano e definiscono elementi naturali atmosferici, come ad esempio *vento-senza-meta* (p. 21), *inverni-interminabili* (p. 28); elementi naturali celesti: *luce-del-Sole* (p. 27), *fiamma-del-Sole* (p. 51), *notte-senza-Luna* (p. 84), *(Sole) tripudio-senza-fine che dà tutto-ciò-che-è* (p. 94); elementi naturali terreni: *fuoco-perenne* (p. 22), *alberi-tagliati* (p. 24), *tede-fiammegianti* (p. 27), *selve-di-pini* (p. 27), *morbida-bianca-cenere* (p. 27), *ombra-folta-dei-boschi* (p. 36), *occhio-che-vede* (p. 36), *oggetti-senza-vita* (p. 40), *fiore-che-non-profuma* (p. 41); animali e piante: *bue-che-tira-l'aratro* (p. 32), *ape d'oro-che-non-fa-miele* (p. 41), *capra-belante* (p. 52), *picchio-operoso* (p. 59); esseri viventi in senso lato, umani e divini: *creature-che-provano-dolore* (p. 34), *creature-di-Gaia* (p. 47), *creature-che-stanno-sotto-il-Sole* (p. 52), *Signore-degli-Inferi* (p. 52), *Dio-operoso-che-trasforma-la-vita* (p. 56), *grande-famiglia-dei-viventi* (p. 92). Sulla stessa linea vd. anche: *ciò-che-possiedi* (p. 22), *paghi-del-poco* (p. 31), *giorno-che-verrà* (p. 45), *nero-dolore* (p. 79).

17. *Ibi*, p. 5

L'aquila, invece, presenterà una visione delle cose più variegata e complessa, non legata al retaggio delle proprie convinzioni, ma risultato dell'osservazione attenta del mondo, percorso senza sosta da tempo immemore in tutti i suoi spazi.

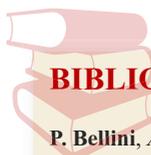
Questa maggiore penetrazione del senso ultimo della natura e dei suoi elementi si manifesta precisamente nel linguaggio ricco di epiteti ai quali è affidato il compito di esprimere l'essenza di ogni essere. Così ogni essere vivente che si trovi sulla terra dimostra di possedere una natura assimilabile a quella divina per importanza e pregnanza nell'ordine delle cose. Ne deriva l'esigenza, anche a livello verbale, di testimoniare attraverso l'utilizzo della personificazione e dei nessi sostantivo-epiteto, talora allargati ad accogliere vere e proprie proposizioni con valore di epiteto.

Alle divinità dell'olimpico greco resta ben poco spazio, di esse sopravvive Zeus, in quanto signore degli dèi, causa del supplizio di Prometeo, Venere, citata col nome latino, si-

nonimo di amore fecondo, sopravvivono divinità legate al mondo della natura: Demetra, Pan, Gaia, Eolo, o divinità la cui presenza assolve ad un ruolo simbolico o esemplare, così Ares è la guerra e Tifi il nocchiero per antonomasia. Sopra tutti, però, resta saldo il ruolo egemone della Fortuna, la quale primeggia e governa le sorti del mondo e dei suoi frequentatori, siano essi esseri mortali od immortali, in un ancor più esasperato stato di crisi del *pantheon* divino rispetto a quanto già in età ellenistica avesse portato ad affermare la presenza dominatrice della *τύχη* nella produzione letteraria dell'epoca a discapito delle divinità olimpiche. Nel testo di Bevilacqua resiste e persiste nel dominio e nella regolazione dell'universo solo la Fortuna, mentre ogni altra divinità è vittima della dimenticanza, primo fra tutti esattamente Prometeo, dimenticato dagli dèi e dagli uomini.

Francesca Ziletti

Università Cattolica, sede di Brescia



BIBLIOGRAFIA

- P. Bellini**, *Autorità e potere. Tecnologia e politica: dagli incubi di Prometeo ai sogni di Artù*, FrancoAngeli, Milano 2001.
- P. Bevilacqua**, *Prometeo e l'aquila*, Donzelli Editore, Roma 2005.
- P. Bevilacqua - M. Rossi - Doria (a cura di)**, *Le bonifiche in Italia dal Settecento ad oggi*, Laterza, Roma-Bari 1984.
- P. Bevilacqua (ed.)**, *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea*, 3 voll., Marsilio, Venezia 1989-1991.
- P. Bevilacqua**, *Tra natura e storia. Ambiente, economie, risorse in Italia*, Donzelli Editore, Roma 1996.
- P. Bevilacqua**, *Demetra e Clio. Uomini e ambiente nella storia*, Donzelli Editore, Roma 2001.
- P. Bevilacqua**, *La mucca è savia. Ragioni storiche della crisi alimentare europea*, Donzelli Editore, Roma 2002.
- P. Bevilacqua**, *Società rurale ed emigrazione*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi, partenze*, **P. Bevilacqua- A. De Clementi - E. Franzina (eds.)**, 2 voll., Donzelli Editore, Roma 2001-2002.
- P. Bevilacqua**, *La Terra è finita. Breve storia dell'ambiente*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- P. Bevilacqua**, *Miseria dello sviluppo*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- G. Carducci**, *Rime Nuove. I due titani*, da *Giambi ed epodi e Rime Nuove*, Zanichelli, Bologna 1942.
- M. Centini**, *La sindrome di Prometeo*, Rusconi, Milano 1999.
- M. Cinuzzi**, *Il Prometeo del duca. La prima traduzione italiana del Prometeo di Eschilo*, (Vat. Urb. Lat. 789), Adolf M. Hakkert Editore, Amsterdam 2006.
- F. Condello (ed.)**, *Prometeo. Variazioni sul mito. Eschilo, Goethe, Shelley, Gide, Pavese*, Marsilio, Padova 2011.
- C. Cuccoro**, *Un Prometeo male incatenato. Introduzione alla lettura del "Prométhée mal enchainé" di Gide*, «Nuova Secondaria», 5 (2015) XXXII pp. 79-94.
- A. De Petris**, *Prometeo un mito*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2003.
- Eschilo**, *Prometeo incatenato*, L. Medda (ed.), introduzione di D. Del Corno, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1994.
- Eschilo**, *Prometeo incatenato*, traduzione di E. Savino, introduzione di U. Albini, Garzanti, Milano 1980.
- A. Gide**, *Il Prometeo male incatenato*, Vallecchi Editore, Firenze 1920.
- A. Graf**, *Prometeo nella poesia*, Casa Editrice Giovanni Chiantore, Torino 1920.
- G. Leopardi**, *La scommessa di Prometeo*, in *Operette morali*, a cura di M.A. Bazzocchi, Arnoldo Mondadori Scuola, Milano 1991.
- Luciano**, *Dialoghi marini; Dialoghi degli dei; Dialoghi delle cortigiane*, introduzione, traduzione e note di Alessandro Lami e Franco Maltomini, Rizzoli, Milano 2001.
- H. Melville**, *Moby Dick*, RCS Editori, Milano 2002.
- M.P. Pattoni**, *L'autenticità del Prometeo Incatenato di Eschilo*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1987.
- C. Pavese**, *Dialoghi con Leucò. La rupe*, Einaudi, Torino 1947.
- A.J. Podlecki (ed.)**, *Aeschylus, Prometheus Bound*, edited with an introduction, translation and commentary by A.J. Podlecki, Aris & Phillips, Oxford 2005.
- E. Severino**, *Dall'Islam a Prometeo*, Rizzoli, Milano 2003.