

**DA RESTITUIRE FIRMATO UNITAMENTE ALLE BOZZE CORRETTE
ENTRO E NON OLTRE IL 27 GENNAIO 2019**

Gentile Autore,
abbiamo il piacere di inviarLe le prime bozze del Suo articolo che comparirà nel prossimo fascicolo della rivista

ARCHIVIO DI FILOSOFIA 2 3 2019

Nella CORREZIONE DELLE BOZZE e per permetterci di procedere alla pubblicazione del Suo articolo La preghiamo di attenersi a quanto segue:

- a** - limitarsi a correggere i refusi, senza intervenire in alcun modo sul testo originale da Lei consegnatoci: eventuali 'correzioni d'autore' straordinarie (frequenti e rilevanti aggiunte, cancellazioni e sostituzioni) Le saranno addebitate secondo i costi correnti;
- b** - fare attenzione ai rinvii interni alle note, che generalmente vengono rinumerate per pagina;
- c** - controllare l'abstract e il relativo titolo in inglese tradotto, le parole chiave e le affiliazioni ed email: che siano corrette e se non ci sono inviarle insieme alla correzione delle bozze.

Può rispedire le correzioni tramite email, con la scansione delle pagine con le correzioni a

valentina.pagnan@libraweb.net

ALL'USCITA DEL FASCICOLO, riceverà il file in pdf dell'estratto del Suo articolo. Questo file pdf, di proprietà della casa editrice al pari dei file pdf relativi ai vari stadi di bozze, è concesso in forma gratuita dalla casa editrice a Lei in 'licenza d'uso' esclusivamente e limitatamente a fini concorsuali e personali e **non** potrà essere inserito su siti a libera consultazione (ad esempio academia.edu, ecc.), anche in quanto coperto da Copyright della casa editrice.

Potrà invece ripubblicare o utilizzare liberamente, in qualunque momento, in quanto titolare dei diritti sui contenuti, il Suo articolo, ma non nella veste editoriale, grafica e redazionale (cioè il pdf che riceverà) utilizzata per questa pubblicazione.

Qualora invece desiderasse porre il Suo articolo in rete con accesso libero utilizzando il pdf dell'estratto, con la presente Lei autorizza la casa editrice a fatturarle quanto previsto sul sito web www.libraweb.net, all'indirizzo <http://www.libraweb.net/openaccess.php>, in ottemperanza al copyright e alla politica relativa all'open access della casa editrice, impegnandosi al relativo, immediato pagamento. Tale impegno include anche la necessità di dare pronta informazione alla casa editrice dell'avvenuta pubblicazione del Suo articolo in rete con accesso libero.

Per permetterci di procedere alla pubblicazione del Suo articolo, si prega di confermarci la Sua accettazione per tutto quanto sopra facendoci pervenire questo nostro modulo da Lei completato integralmente con il suo codice fiscale, datato e sottoscritto, unitamente alla restituzione delle bozze corrette:

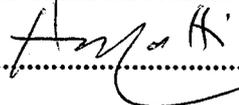
ACETTO DI UTILIZZARE 'IN LICENZA D'USO' IL FILE IN PDF DEL MIO ARTICOLO

ESCLUSIVAMENTE E LIMITATAMENTE A FINI CONCORSUALI E PERSONALI, ESSENDO QUESTO FILE PDF DI PROPRIETÀ DELLA CASA EDITRICE E COPERTO DA COPYRIGHT.

NEL CASO DESIDERASSI PORRE IL PDF DELL'ESTRATTO SU UN SITO WEB A LIBERA CONSULTAZIONE, AUTORIZZO LA CASA EDITRICE A FATTURARMI QUANTO DA ESSA PREVISTO RELATIVAMENTE ALL'USO DELL'OPEN ACCESS.

PRENDO ALTRESÌ ATTO E ACCETTO CHE EVENTUALI MIE 'CORREZIONI D'AUTORE' APPORTATE SULLE BOZZE RISPETTO AL MIO TESTO ORIGINALE SARANNO DA ME PAGATE DIETRO PRESENTAZIONE DELLA RELATIVA FATTURA DELLA CASA EDITRICE.

FIRMA PER ACCETTAZIONE E DATA

24/1/2020 

CODICE FISCALE

GTTNDR61R15C852Y

Ulteriori delucidazioni relative al Copyright e alla politica relativa all'Open Access della casa editrice sono consultabili a questo indirizzo: <http://www.libraweb.net/openaccess.php>.

Ringraziando della collaborazione, Le inviamo i più cordiali saluti.

Valentina Pagnan

PROMETEO E LA TÉCHNE: OVVERO, LE LOGICHE DEL GENIO

ANDREA GATTI

ABSTRACT · Titolo in inglese · This essay aims at investigating the myth of Prometheus as a symbol of creative genius, with reference to the modern and contemporary age, in an attempt to show the consequences of such a metaphorical assumption. At the beginning of the modern era the artist is assimilated to a «just Prometheus under Jove», but in the following centuries some critics have pointed out the ambiguity of the figure of Prometheus in moral and practical terms: Marcuse, to mention one, sees him as the symbolic origin of the unhappiness and alienation of contemporary man. In fact, this mythical figure embodies both those ancestral characters (deceiver/liberator) whose examination will allow to determine and investigate – regardless of stereotypes and commonplaces – aspects generally related to the dynamics of creativity and to the duties and responsibilities of the genius.

KEYWORDS: Prometheus, Modern and Contemporary Aesthetics, Genius, Creativity, Philosophy of Myth, Philosophy of Symbolic Forms.

I MITI, scrive Jung, sono archetipi delle esperienze umane e in quello di Prometeo, in particolare, Kerényi ha visto «il mitologema greco dell'esistenza umana».¹

Di fatto, esistono altrettante ermeneutiche del mito di Prometeo quante sono le corrispondenze analogiche di cui questo personaggio si fa figura. Dal Prometeo archetipico e originario del mito classico si diramano le riprese metaforiche di autori quali Voltaire, che nel suo dramma *Pandore* (1740) esalta Prometeo per il suo spirito di rivolta contro Zeus ingiusto e malvagio; Lord Byron, il cui «gentile» *Prometheus* (1816) è anche «simbolo e segno di fato e forza fra i mortali»; Leopardi, che in una delle sue *Operette morali* (*La scommessa di Prometeo*, 1824) costringe il Titano ad ammettere la fallibilità della propria creazione; Shelley assimila poi il Prometeo senza catene (*Prometheus Unbound*, 1820) al Satana di Milton per l'antagonismo a Dio, l'espulsione dal paradiso, l'imprigionamento e il rifiuto a ritrattare; fino al «moderno» Prometeo di Mary Shelley, il dottor Victor Frankenstein, la cui creazione è esempio della teratologia e della punizione implicite nella sfida alle leggi divine (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818).

Pare dunque si debba dar ragione a Vincenzo Monti quando scrive che «la Mitologia ci offre in Prometeo il più interessante personaggio che mai esercitasse, pe' suoi rapporti morali e politici, l'intelletto de' Filosofi e l'immaginazione de' Poeti».² Pur con-

andrea.gatti@unife.it, Università di Ferrara.

¹ KÁROLY KERÉNYI, *Prometheus. Das griechische Mythologem von der menschlichen Existenz* (1946); trad. it. di ANGELO BRELICH, *Prometeo: il mitologema greco dell'esistenza umana*, in *Id., Miti e misteri* (1951), Torino, Bollati Boringhieri, 1979, pp. 191-264. Su Prometeo e la sua figura in sede letteraria cfr. almeno RAYMOND TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964, pp. 32-40, e il numero monografico di «Aevum Antiquum», n.s., 12-13, 2012-2013 (*Prometeo. Percorso di un mito tra antichi e moderni*, Atti delle giornate di studio [Brescia, 29-30 ottobre 2012 e 3-4 dicembre 2013], a cura di Maria Pia Pattoni), con l'utile saggio introduttivo della curatrice: *Il mito di Prometeo tra letteratura e arti: dai testi antichi alle rivisitazioni contemporanee* (pp. 5-44).

² VINCENZO MONTI, *Il Prometeo*, In Bologna, Per le stampe di J. Marsigli ai Celestini, 1797, pp. IX-XXIV

sentanei nell'interesse, l'immaginazione dei poeti e l'intelletto dei filosofi non appaiono però troppo concordi nel giudizio sulla figura mitica, giacché per i secondi la ripresa del mito non fu altrettanto simpatetica ed edificante che per i primi, il che sembra riflettere l'eterna contesa fra *logos* e *mythos*, tra verbo filosofico e ~~parola mitica~~ ^{espressione lirica}. Giordano Bruno giustifica lo scarso gradimento di Prometeo presso gli dèi, perché, distribuendo i loro tesori, il Titano è sembrato «incitare al torpore il genere umano, ovvero perché costui faceva comune promiscuamente a degni e indegni una cosa eccellentissima». ^{H xxx} ^{la} ^{espressione} ^{lirica} ^{o x} ^{1. Ho} ^{1980¹⁰} ¹ Hobbes scorse in Prometeo il simbolo della ribellione contro il potere e l'incarnazione di un'ideale di democrazia che spiacevano ovviamente al filosofo; ² e nel suo *Discorso sulle arti e le scienze* (1750) Rousseau, molto prima di Marcuse, vide in Prometeo l'improvvido corruttore che trasse il genere umano dal suo stato idilliaco. ³

Quanto alle riprese più recenti – da Camus a Marcuse, da Gehlen a Anders a Jonas – è fin troppo nota la parabola discendente della fortuna di Prometeo presso i filosofi: l'amico degli uomini, il ribelle all'autorità, giudicato benevolmente dato che la sua ribellione aveva dopotutto ispirazione filantropica, viene gradualmente revocato in dubbio nella sua grandezza, né si mostra troppa riconoscenza per il dono dell'audace Titano (il fuoco come tecnica), poiché questi avrebbe distolto l'umanità da una condizione esistenziale estetica ed irenica procurandone un'altra dissociata e aridamente pratico-operativa; nel che si riconoscerebbe il segno e la causa dell'alienazione dell'uomo contemporaneo dalla natura, dagli altri uomini e da se stesso, con tutta l'infelicità che ne consegue. Né v'è strettamente bisogno dei Francofortesi o dell'antropologia filosofica per riconoscere che l'aumento di coscienza non sempre ha conseguenze invariabilmente progressive: ogni consapevolezza acquisita comporta uno spostamento di valori ratificati, abiti mentali, visioni esperite che può contravvenire alle aspirazioni o confondere l'assetto mentale dell'individuo; come sappiamo che non ogni rivelazione è sempre fonte di letizia vivificante; spesso, anzi, può coincidere col suo contrario.

Dunque, ci si propone qui di ricordare sì aspetti del mito prometeico sui quali la letteratura critica si è soffermata e che, nella dovizia di eventi che caratterizzano l'agiografia di questa figura mitica, sono stati oggetto di reiterate disamine e di evocazioni letterarie o figurative: il furto del fuoco (il *furtum Lemnium*, come lo definisce Cicerone rifacendosi ad Eschilo), l'incatenamento alla rupe, l'eterna tortura dell'aquila, la liberazione ad opera di Eracle (sempre secondo Eschilo), Epimeteo e Pandora. Tuttavia, in

(«Prefazione non inutile»), citazione p. IX. In generale: OSKAR WALZEL, *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe*, München, Max Hueber Verlag, 1932; OLGA RAGGIO, *The Myth of Prometheus. Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth-Century*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI, 1-2, 1958, pp. 44-62.

¹ GIORDANO BRUNO, *Il sigillo dei sigilli* I 7 (1583), in ID., *Opere mnemotecniche*, a cura di [Marco Matteoli, Rita Sturlese], Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2009, t. II, pp. 186-461 (citazione pp. [188]-189).

² THOMAS HÖBBES, *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civil* (1651); trad. it. a cura di ARRIGO PACCHI, *Leviatano o la materia, la forma e il potere di uno Stato ecclesiastico e civile* I 12, Roma-Bari, Laterza, 2019, p. 87. Cfr. in proposito GEORGE SCHULMAN, *Hobbes, Puritans, and Promethean Politics*, «Political Theory», XVI, 3, 1988, pp. 426-443; LORALEA MICHAELIS, *Hobbes's Modern Prometheus: A Political Philosophy for an Uncertain Future*, «Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique», LX, 2007, (1), pp. 101-127.

³ Cfr. la seconda parte del suo *Discours sur les sciences et les arts* (1750); trad. it. a cura di PAOLO ROSSI, *Discorso sulle arti e le scienze*, in ID., *Opere*, Firenze, Sansoni, 1993, pp. 1-17, citazione p. 9. Per l'uso marcusiano della figura di Prometeo, contrapposta a quelle di Orfeo e Narciso, cfr. invece *Eros and Civilisation: A Philosophical Inquiry into Freud* (1955); trad. it. LORENZO BASSI, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 183-193 (II.8, «Le immagini di Orfeo e Narciso»).

prospettiva leggermente difforme da quella ricorrente, si vogliono ricondurre quegli aspetti al mito di Prometeo meno come *amico* che come *genio creatore* del genere umano, giacché tutti i drammatici momenti successivi tendono a distogliere l'attenzione sul momento propriamente generativo, come mostra l'immaginario dominante dei commentatori. Martin Wieland, *praeceptor Germaniae*, vide in Prometeo l'*analogon* della condizione umana in generale;¹ Simone Weil chiama Prometeo «il dio crocifisso per aver amato troppo gli uomini»;² Vernant nella narrazione del mito sottolinea l'aspetto di «complicità» che Prometeo mantiene con gli uomini.³

Ovviamente, quella relativa all'aspetto creativo di Prometeo è prospettiva tutt'altro che inedita: nel suo inno del 1744 Goethe paragonava a Prometeo se stesso (*Prometheus* II 13-14), ma riconosceva un'incarnazione di quel mito anche in Shakespeare «per aver creato esseri umani a propria immagine»: né un caso che i poeti più dei filosofi, come si è visto, abbiano avuto – per naturale e forse istintiva immedesimazione – una concezione positiva del Titano ribelle.

Non che il mero darsi dell'evento creazionista, sono piuttosto le sue modalità a farsi simboliche della condizione spirituale, della funzione sociale e della prassi fattuale dell'artista o del genio creatore. Preme infatti evidenziare che è attraverso tutte le fasi del mito prometeico, non solo quelle legate alla genesi dell'uomo, che possono discernersi le dinamiche del processo creativo in termini cognitivi, psicologici e sociologici; e che non la *figura*, ma le *vicende* di Prometeo fanno di questo l'esergo radicale di una categoria antropologica che da lui in poi non ha mai dismesso certi peculiari caratteri, simbolizzati appunto dai singoli momenti del mito che qui s'affronta.⁵

Al vaglio sono dunque gli elementi che consentono di porre Prometeo alle origini della nostra idea collettiva di genio creatore, insieme alla questione se sia sulla base di un ragionamento a posteriori che egli si fa archetipo del destino del genio, o se il mito prometeico, nella sua articolazione complessiva, risponda alla logica intensionale, per così dire, delle dinamiche creative. Perché il problema ~~interessante~~ è verificare se sia su un piano *logico*, prima ancora che *esperienziale*, che possiamo sostenere un simile accostamento fra genio e Prometeo. Il Titano ribelle è incorso in quel tipo di vicende perché queste – in ottica ovviamente estetico-simbolica – sono nell'ordine delle cose che regola in generale la creatività? O, in termini ancora più analitici, la creatività ha in sé logiche che non possono avere che quella trasfigurazione mitica?

L xxx
= (17. Ho)
¹ Così nel suo *Traumgespräch mit Prometheus* (1770), di cui si veda la trad. it. e note di Cesare Marelli: *Sui tentativi proposti da J. J. Rousseau per scoprire il vero stato di natura dell'uomo unitamente a un colloquio onirico con Prometeo*, «Aevum Antiquum», cit., pp. 530-540.

² SIMONE WEIL, *La pesanteur et la grâce* (1940-1942, ma 1947); trad. it. a cura di GEORGES HOURDIN e FRANCO FORTINI, *L'ombra e la grazia. Investigazioni spirituali*, Milano, Bompiani, 2002, p. 99.

³ JEAN-PIERRE VERNANT, *L'Univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines* (1999); trad. it. IRENE BABONI, *L'universo, gli dèi, gli uomini. Il racconto del mito*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 53-61.

⁴ Cfr. in proposito NICHOLAS SAUL, *Goethe the Writer and Literary History*, in LESLEY SHARPE (ed.), *The Cambridge Companion to Goethe*, Cambridge, CUP, 2001, pp. 23-41: 27; inoltre, LUCIA MOR WUEHRER, *L'ultimo Titano. Il mito di Prometeo in Johann Wolfgang von Goethe*, «Aevum antiquum», cit., pp. 301-316.

⁵ Sul tema del genio cfr. almeno ERNST KRIS, OTTO KURZ, *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch* (1934); trad. it. GIOVANNI NICCOLI, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989²; RUDOLF WITTKOWER, MARGOT WITTKOWER, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists* (1963); trad. it. FRANCO SALVATORELLI, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1966²; GIAMPIERO MORETTI, *Il genio*, Bologna, il Mulino, 1998; LUIGI RUSSO (a cura di), *Il genio. Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 2008; in prospettiva più specifica: MARK A. DAVIS, *Understanding the relationship between mood and creativity: A meta-analysis*, «Organizational Behavior and Human Decision Processes», 108, 2009, 1, pp. 25-38.

Si prendano le mosse dall'età moderna. Nel suo *Soliloquy or Advice to an Author* (1709) Lord Shaftesbury definisce il poeta «un secondo artefice, un vero Prometeo sotto Giove». ¹ A dire il vero, già Scaligero verso la metà del XVI secolo aveva definito l'artista un *alter deus*. ² Ma il richiamo in Shaftesbury colpisce soprattutto all'altezza del discorso in cui viene avanzato. Il filosofo infatti già nel 1705 aveva accennato a Prometeo nel suo capolavoro *I Moralisti*, riconoscendo che mescolare il fuoco divino con una figura di argilla non poteva dar luogo che a una figura malriuscita, cattiva per sé e per gli altri. ³ Tuttavia, il terzo Conte aveva alla fine riscattato il mito, riconoscendovi un capro espiatorio per quanti – teologi e moralisti – non sapevano come giustificare il male originario nell'uomo: in ciò non differenziandosi dalle dottrine del peccato originale.

Nel *Soliloquy* lo stesso Shaftesbury evidenzia invece il ruolo primariamente creatore di Prometeo anche se da un'angolazione insolita. Per il «gentile Platone d'Europa» la cosa è descritta in termini fin troppo idilliaci: Prometeo opera in deferente ossequio all'autorità di Zeus, e nulla lascia presagire il dramma legato alla sua insubordinazione. Ciò risulta interessante perché circoscrive la base fondativa del mito a giustificazione della sua ripresa in prospettiva estetica, rimarcando il semplice atto creativo che fa di Prometeo come del poeta un «second Maker», un secondo creatore; il genio è la *natura naturans* di Spinoza, ed è colui che, proprio come Prometeo trae le sue creazioni *ex nihilo*, costruendo così un nuovo ordine materiale o spirituale. Solo col Romanticismo e in piena poetica *Sturm und Drang* prevale invece l'assimilazione del poeta a un Prometeo «giusto» non perché *sotto*, ma perché *contro* Giove.

Nella letteratura di prima età moderna, la figura di Prometeo si limita ancora a evocare il potere creativo e il contraddittorio statuto ontologico di opere che non solo imitano sentimenti, ma anche aspirano a formarli, e in una sorta di costruttivismo *ante litteram*, cercano di realizzare non l'immagine di un mondo, ma un mondo vero e proprio. L'impresa, ammonisce il racconto mitico, non è priva di difficoltà e di rischi: primo perché solitamente non consentiamo a nessuno di cui non riconosciamo l'assoluta autorevolezza di educare o influenzare le nostre emozioni; e poi perché creare un eterocosmo, un «mondo possibile» alla Leibniz, è un'albagia che può scontarsi a duro prezzo, e il mito di Prometeo ne dà appunto rappresentazione.

¹ SHAFTESBURY, *Soliloquio o consigli a un autore* 13, in ID., *Scritti morali e politici*, trad. it. a cura di Angela Taraborrelli, Torino, UTET, 2007, pp. 203-335, citazione p. 236, dove si legge però «un vero Prometeo dopo Giove» (CORSIVO mio: ma cfr. l'originale: «a just Prometheus under Jove»). Sulla figura di Prometeo nell'Inghilterra del XVIII secolo: OSKAR WALZEL, *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe*, cit.; OLGA RAGEJO, *The Myth of Prometheus*, cit., pp. 44-62; MILTON C. NAHM, *The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator*, «Journal of the History of Ideas», VIII, 1947, 3, pp. 363-372; FRANCESCO ROGNONI, *Appunti sul mito di Prometeo nel Romanticismo inglese*, «Aevum antiquum», cit., pp. 317-332; CORRADO CUCCORO, *Prometeo e le istanze sociali nella drammaturgia di lingua inglese*, ivi, pp. 485-524.

² JULII CAESARIS SCALIGERI *Poetices libri septem*, I, *Historicus*, [Genevae], Ap. I. Crispinum, 1561, p. 3; sul mito di Prometeo in ambito rinascimentale THOMAS LEINKAUF, *Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert. Seine philosophische Bedeutung und Hinweise auf sein Verhältnis zur Theorie von Poesie und Kunst*, in Heinrich F. Plett (hrsg.), *Renaissance-Poetik*, Berlin-New York, de Gruyter, 1994, pp. 53-74. Sul tema in generale dell'artista come «divino» cfr. anche MASSIMO LOLLINI, *L'autobiografia dell'artista "divino" tra sacro e secolarizzazione*, «Annali d'italianistica», XXV, 2007, pp. 275-310.

³ SHAFTESBURY, *The Moralists, A Philosophical Rhapsody: Being a Recital of Certain Conversations upon Natural and Moral Subjects* (1705); trad. it. a cura di ANDREA GATTI, *I Moralisti* 12, Palermo, Aesthetica, 2003, p. 37 sg.: «Povero Prometeo! Dobbiamo forse credere ai poeti quando cantano la tua tragedia e raccontano che tu, dopo aver rubato il fuoco celeste, lo hai mischiato con la vile creta e ti sei preso gioco del volto degli dèi celesti creando l'uomo a loro immagine e somiglianza? Uomo misero, mortale, nocivo a se stesso e al tutto!».

= (ri. Ho)

Ind
Clenudo

1)

= (ri. Ho)

13

Il primo punto su cui fissare l'attenzione come allegorico delle dinamiche del processo creativo è dunque il seguente: Prometeo crea la razza umana e trae l'uomo dal fango o dall'argilla, secondo Pausania (*Viaggio in Grecia* x 4, 4), o da terra e acqua secondo Apollodoro (*I miti greci* I 7, 1). È un aspetto al quale la mitografia e la filosofia (e anche la teologia) rimandano di frequente: Prometeo – è questa la sua grandezza – impone una forma più o meno nobile a una materia in sé anodina attuando una metodica che credo non vada sottovalutata o risolta nei consueti termini neoplatonici dell'ontogenesi della forma a partire dal materiale grezzo dell'*natura naturata*, riluttante ricettore della forza formatrice dell'idea per la comunicazione di senso.

Come e perché l'uomo, creato dal fango, si ritrovi composto di pelle, tessuti, fibre e muscoli, cede d'importanza alla semplice constatazione che nel racconto mitico quella trasfigurazione *di fatto* avviene. Il materiale sembra risultare trasfigurato non solo in forma, ma anche in materia allotria in virtù d'una semplice azione artistico-creativa, la quale sola determina quel mutamento radicale. Paradossalmente, il fatto che Prometeo generi l'uomo non è più interessante del fatto che lo generi dal fango: questo introduce infatti una nozione diversa da quella michelangiotesca, ad esempio, della forma «imprigionata» nella materia di cui il genio renderebbe possibile l'epifania, perché a sprigionarsi dalla materia qui è la materia stessa, per quanto eterogenea risulti poi quella derivata rispetto all'originaria.

Simile trasmutazione materiale – in questo caso, da fango a tessuto corporeo – è qualcosa che su scala meno macroscopica, e in termini tutt'altro che immaginifici, ha luogo sempre e in qualunque creazione artistica. A un meno immediato livello di lettura, il mito di Prometeo conduce intanto a una consapevolezza più avvertita della costituzione *anche* materiale dell'opera d'arte, grazie alla quale la materia cessa di essere elemento subordinato e strumentale, e diventa coestensivo all'idea nel determinarsi dell'opera. Nel suo saggio del 1935-1936, *L'origine dell'opera d'arte*, Heidegger è categorico a questo riguardo: in nessun luogo, egli avverte, la materia riluce in tutto il suo splendore come nella creazione artistica; e nessuno più dell'artista ci rende consapevoli delle possibilità, dell'intima natura e della segreta bellezza della materia.¹

Simile rivelazione non è un elemento solo corollario dell'opera d'arte. I dipinti di Tiziano, Monet, Pollock o Rothko rendono immediatamente consapevoli delle straordinarie capacità espressive dei colori, della loro capacità di dischiudere abissi su superfici piane, del loro valore ipnotico o, al contrario della loro capacità perturbante. È contemplando le sculture di Canova, ad esempio, e non visitando le cave della Lunigiana che si può divenire consapevoli della bellezza, lucentezza e dello splendore del marmo, delle sue incognite (fino a quel momento) possibilità plastiche, della sua capacità di creare drammatici contrasti chiaroscurali e delicati effetti di trasparenze che rendono quasi immemori della pesante staticità della pietra; col suo miracoloso magistero l'artista, come un secondo Prometeo, fa sì che il marmo, da freddo e duro, si faccia ardente di calore e morbido, che la pietra, come l'argilla di Prometeo, diventi carne, muscoli, pelle, tessuti, appunto. Al modo in cui, nelle mani del musicista, una semplice sequenza di suoni può farsi riflesso dei nostri accordi interiori, eco sonora della nostra anima.

¹ MARTIN HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-1936, ma 1950); trad. it. a cura di PIETRO CHIODI, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. 3-69, in particolare pp. 30-34.

Certo, sappiamo che vi sono forme d'arte che prescindono dal trattamento della materia, come nel caso del *ready made*, il che ricondurrebbe il materico in posizione subordinata rispetto al concettuale. Ma questo è solo l'estremo di un ampio plesso creativo ed espressivo nel quale la materia da un lato negata, può dall'altro regnare a totale esclusione della forma, come nel caso dell'arte informale di Burri e Tàpies. Questa dicotomia riflette quella che può istituirsi fra il mito di Prometeo e quello sull'origine della pittura, quale risulta tradito da Plinio il Vecchio nella *Naturalis historia* (xxxv 15 e 71), che la riprendeva probabilmente da Erodoto, e dove la celebre fanciulla corinzia traccia il profilo dell'amato in partenza per Paesi stranieri accendendo un lume dietro il suo volto e tracciandone il profilo sul muro seguendo i contorni dell'ombra, pura forma immateriale. Nello stesso tempo, il contrasto fra arte materiale e immateriale è un riflesso contemporaneo dell'annosa disputa già cinque-secentesca fra sostenitori del colore e del disegno, scuola veneziana contro la romana, Tiziano contro Raffaello, appello ai sensi o alla ragione. Ovviamente, non s'intende sostenere che l'arte abbia per scopo primario l'esaltazione della materia; di certo però la prima esalta la seconda, più o meno consapevolmente, ogni volta che la impiega.

E in ogni caso, anche nella dismissione del dato materiale permane l'idea del genio come *second Maker*, artefice non di un nuovo oggetto, ma di una nuova percezione e cognizione dell'oggetto, per quanto familiare apparisse prima di quella rivelazione. L'eliminazione della materia porta all'astrattismo, ovvio, e quello che fa l'arte immateriale è non inventare nuovi mondi, bensì scoprire verità celate in quelli già esistenti; non modellare forme secondo canoni estetici (o antiestetici, se questa è la nuova estetica), ma comunicare idee. Al suo stadio più narcisistico, l'arte non persegue il fine di rivelare qualcosa del mondo o degli uomini ma quello, forse a volte un po' stucchevole, di agitare continuamente dubbi su se stessa. Si è riconosciuto nell'arte contemporanea una sorta di estetica in pratica, con la differenza che l'estetica, in quanto disciplina filosofica, certe fallacie logiche le evita; perché di fatto gli artisti continuano a produrre opere che ambiscono a essere classificate come *artistiche* nel momento stesso in cui vorrebbero irridere la stessa idea di arte. L'estetica filosofica è un'altra cosa e, per nulla affascinata da simili *non sequitur*, comprende ad esempio il fatto elementare che l'assenza di materia configurata è essenziale alla sua valorizzazione e centrale al processo artistico quanto la sua presenza. Perché quando la materia configurata è assente, la nostra concezione di arte tradizionale (adattamento del materiale sensibile alla comunicazione dell'idea) cade, e l'arte stessa assume la forma del rompicapo logico perché invalida il principio del terzo escluso: diventa arte pur in assenza degli elementi che definiscono in un certo tempo (e entro certe convenzioni) l'artistico, creando un cortocircuito all'interno delle nostre epistemologie ordinarie che vedono proprio nella materia *in absentia* la genesi del concetto e il principale agente di quella rimeditazione.

Affrontato in termini specifici, il discorso sulla materia in arte porterebbe lontano. Bastino queste poche suggestioni per volgersi a esaminare un altro elemento all'interno del mito prometeico che pare utile a mettere in luce le dinamiche del processo creativo. Ci si riferisce meno al fuoco e ai suoi valori simbolici, sui quali pure si dovrà tornare, che all'atto di rubarlo; e, anche in questo caso, meno all'impudenza dell'atto che alle sue ragioni. Ora, dell'artista come ribelle o folle o alienato si è molto parlato nella letteratura critica da Ernst Kris a Otto Kurz a Rudolf e Margot Wittkower,¹ ma

1 z'
0 x

lineare
nota

← Cfr. supra, nota 101

p. 109, nota 5.

qui non vorrei parlarne una volta di più in termini psicanalitici o sociologici, bensì quasi di ragion pratica kantiana, di «esercizio spirituale» alla Hadot, di etica e azione, di gerarchie valoriali prescritte e assiologie individuate, più circostanziali all'idea che nel furto lemnio possa vedersi qualcosa di meno evidente della sfida all'autorità: vale a dire, la fedeltà a un principio e a un fine più cogente e tutto interiore. L'azione impudente di Prometeo non si concentra su alcun idolo polemico se non per il tempo necessario a impedire che esso si frapponga al perseguimento dei propri ideali. La ribellione di Prometeo a Giove solleva la questione del 'dovere' del genio e della fedeltà di questo alla propria Musa anche laddove i dettami di questa divergano da quelli ratificati dalle convenzioni correnti. Di fatto la questione è cruciale: quale atteggiamento dovrebbe tenere un artista rispetto alle aspettative, alle aspirazioni del suo tempo ove le proprie dissentano o ne vedano i limiti? E dove quelle aspirazioni collettive rimangano esterne o meno urgenti rispetto ad altre tutte interiori, fino a quale limite di incomprendimento e sofferenza l'artista può spingersi prima di decidere che la fedeltà ai propri ideali non è un valore inderogabile?

Il dissidio fra impegno estetico-morale e compromessi ai fini dell'apprezzamento, che si traduce fattualmente – ove il primo prevalga – in una dismissione di concezioni usurate ed esangui nel nome di nuove rivelazioni e nuova vitalità espressiva, sono elementi ricorrenti nelle biografie degli artisti e danno corpo all'espressione forse fin troppo romantica di rispondenza ai dettami d'una vocazione sovrasensibile e impersonale che è quasi attuazione di una fenomenologia e narrazione dello spirito – se è questo che crediamo debba essere il compito dell'artista. «Segui la tua Musa» (*Follow your Muse*), raccomandano gli Anglosassoni; e ove si riconosca una certa validità all'assunto, non risulterà allora incongruente o ingiustificato scorgere in Zeus l'incarnazione di aspetti correlati all'*establishment* socio-culturale, quali la custodia intransigente di standard etici ed estetici, l'ingerenza indebita di poteri committenti (politici, religiosi, economici), le prescrizioni e le limitazioni del gusto imperante. Con la sua trasgressione, Prometeo mette in evidenza una delle più cruciali dinamiche della creazione geniale e una condizione ineludibile al progresso e all'ampliamento delle scienze e delle arti: quello della rottura con un'autorità canonica e prescrittiva.

Perché ogni nuova espressione artistica autenticamente originale procede inevitabilmente dalla rottura di un paradigma; nel suo sviluppo diacronico, l'arte segue metodiche non dissimili a quelle schematizzate da Thomas Kuhn a proposito delle rivoluzioni scientifiche.¹ È il motivo per cui l'arte ellenistica rompe con la perfezione formale del classicismo; l'enfasi barocca con la misura rinascimentale; l'emotivismo romantico con l'algida cerebralità del Neoclassicismo, il simbolismo col realismo, il cubismo con l'impressionismo, e le avanguardie rompono con tutto e uccidono definitivamente il chiaro di luna. Se non vuole essere un epigono o un manierista, ogni artista ha il compito prioritario di proporre nuovi codici per i quali – questi la sfida e il rischio – non esiste ancora un gusto adeguato: ciò che può esporlo, come Prometeo, all'isolamento.

Il gusto giudica ciò che è fissato dai suoi parametri, per questo può essere in imbarazzo e disorientato di fronte a ciò che ne esce o li contrasta. Le forme espressive realmente originali parlano una lingua nuova per la quale non si possiedono ancora strumenti di decifrazione: da qui l'indignazione dell'*establishment* che vede invasi da

¹ THOMAS S. KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions* (1962); trad. it. di ADRIANO CARUGO, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 2009.

forze straniere i territori da lui segnati, violate le regole che vi ha imposte, e assiste al proliferare di circoli di dissidenti per i quali il lessico barbarico diventa invece sempre più familiare e interessante. I *Refusés* del Salon parigino del 1863 esposero le proprie opere in aperta opposizione ai canoni difesi dalla critica istituzionale, denunciandone in maniera finalmente esplicita gli anacronismi e gli effetti paralizzanti così come la ferma intenzione a non soggiacervi. Quelle opere vennero prima respinte dalla critica come insane o caricaturali, e poi riammesse per intercessione dello stesso Napoleone III, il quale ebbe percezione dell'irreversibilità del cambiamento, oltre che della curiosità del pubblico. Oggi quello di Cabanel è un nome che probabilmente suona meno familiare di quello di Manet; ed è probabile che molti non riescano a visualizzare mentalmente *La nascita di Venere* del primo con la stessa facilità con cui possono evocare *Colazione sull'erba* del secondo. Eppure Cabanel era al tempo un pittore acclamatissimo e rispettatissimo da quella stessa critica che gridò allo scandalo e volse la testa inorridita di fronte al capolavoro di Manet.

Zeus è simbolo del gusto imperante che, geloso del proprio dominio, stigmatizza e reprime con ferocia anche esiziale le derive anarchiche del gusto, le quali possono facilmente soccombere ove vi siano tra le sue fila talenti pur luminosi ma meno indomiti o coraggiosi di Prometeo o Manet. Gusto imperante equivale a schemi di forza e poteri consolidati: ogni minaccia al gusto è una minaccia al sistema di valori di cui esso è portatore. Allo stesso modo, ogni emergente forma artistica o intellettuale genuinamente originale revoca in dubbio la ragion d'essere e la sostenibilità d'un sistema vigente, cui contrappone nuove forme, idee o valori. Nell'industria culturale Adorno e Horkheimer ravvisano notoriamente il tentativo di addomesticare o reprimere quelle forme (e dunque forze) eversive di cui l'opera del genio creatore, da Prometeo in poi, si fa espressione e promotore. Quell'eversione non è fine a se stessa, ovviamente, ma è la naturale conseguenza delle esigenze dello spirito e del pensiero, i quali, in perenne movimento ed evoluzione, rompono ciclicamente schemi (le catene di Prometeo) che paralizzano e impediscono la libera espressione e ricerca. L'arte si giustifica e si determina come fenomeno spirituale e acquisizione esistenziale solo con la rottura dell'ordine, con tutti i rischi che la cosa comporta, come appunto testimonia il mito di Prometeo.

La cui pena, di fatto, è la pena dell'artista: l'aquila è l'emissaria d'infelicità che l'*establishment* impone al genio creatore reo d'istanze espressive destabilizzanti, esiliandolo dai luoghi istituzionali dell'arte e abbandonandolo a un tormento solitario. È il dolore che hanno sofferto figure di *outsider* come Borromini, Blake, e il solito Van Gogh. Perché Prometeo, beninteso, è archetipo grandioso della ~~creazione artistica~~ ^{creazione artistica} solo a certe condizioni; il suo è il tormento del genio non compreso che sconta l'orgoglio di non piegarsi alle logiche correnti, ostinato a seguire invece quelle dettate dalla propria integrità intellettuale e sacrificando a questa ogni altra opzione esistenziale. La scena artistica e intellettuale, tuttavia, non conta molti di questi esempi, e pullula altresì di figure molto più integrate che apocalittiche, le quali all'*establishment* sono felicemente pronte e godono serenamente dei privilegi d'una compromissione etica ed estetica, dando vita a opere che ne sono spesso il banale riflesso. Nessuna recrudescenza di moralismo post-romantico: ma si vorrebbe ricordare che il genio è altro dalla semplice professione artistica. Molti artisti sono, o sono stati, talentati professionisti capaci di creare indovinate espressioni del gusto del proprio tempo, senza frenesie di oltrepassamento o indomite urgenze espressive, meno intransigenti nel difendere la propria incorruttibilità artistica e non refrattari all'idea che l'arte possa essere un nobile strumento, più che un totalizzante fine.

capo:
estab-
lishment
estab-
lishment
artistica

1)

f di

Al contrario, Prometeo è emblema del genio che si sforza di aprire nuove strade per condurre a nuove altezze, dove le correnti sono più fredde e le condizioni più difficili, ma, nello stesso tempo, l'aria è più pura e la visione più ampia. Per Byron la grandezza di Prometeo sta proprio nell'aver realizzato il proprio compito nonostante la sofferenza che, sapeva, ne sarebbe derivata.

Se v'è salvezza per il genio apocalittico e non integrato, quella non può venire che dal pubblico. È una legge che l'esperienza ratifica infallibilmente: ogni opera che offra almeno una scintilla di rivelazione, se non proprio il fuoco prometeico, finisce inevitabilmente per attrarre le anime di coloro cui idealmente si rivolge. Ed è il pubblico, come Ercole, a scagliare la freccia che può uccidere l'aquila e liberare Prometeo dalle catene; anche se per quella liberazione possono richiedersi anni, come nel caso di Emily Dickinson, Melville o Kafka, o lustri, come nel caso di Bach o Thoreau, o secoli come nel caso di Vermeer; quasi sempre, però, il pubblico tributa il giusto merito a coloro che generosamente e coraggiosamente si sono spinti per tutti oltre limiti di comprensione che si credevano insuperabili.

In questi termini, è ancora più difficile comprendere la scelta di Marcuse di porre Prometeo all'origine della sofferta condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo. Visto quello che è costato, il dono del Titano dovrebbe trovarci più riconoscenti, e un modo per esserlo è associare il fuoco meno alla tecnica che alla *téchne*, il termine greco che traduce 'arte'. In questa nuova accezione, la caduta dell'uomo entro le condizioni alienanti dettate dalle imposizioni del principio di prestazione può ascriversi in realtà non all'accettazione, ma al rifiuto del dono prometeico, al nostro chiudere gli occhi e girare il capo alla luce accecante della fiamma che guida il progresso intellettuale, abituandosi alla quale lo sguardo potrebbe finalmente scorgere nuove possibilità di riconciliare gli antichi domini della *téchne*: creatività e metodo, arte e scienza, verità e bellezza.