LABIRINTI

Cultura del Territorio *Rivista Trimestrale* *Anno IV numero 1*

EDIZIONI
ORESTIADI DI GIBELLINA

ERICE MUSICA
MEDIEVALE
E RINASCIMENTALE

erice

Regione Siciliana
Assessorato Turismo
Comunicazioni e Trasporti
Provincia Regionale
Azienda Provinciale Turismo
Trapani
Associazione Siciliana
Amici della Musica
Palermo
Comune di Erice

VIII Settimana internazionale di musica medievale e rinascimentale 30 luglio/4 agosto 1991

B 328

SPOGLI ESEGUITI

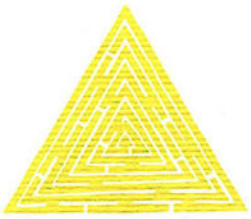
SOPRINTENDENZA BENI CULT. E AMB.
SEZIONE BENI BIBLIOGRAFICI - TRAPANI

DONO

126125

LABIRINTI

Sommario



PROMETEO
di Frank Kafka 5

NON PIÙ IL DISINCANTO
di Giulio Schiavoni 6

GILGAMES E PROMETEO
di Giorgio De Santillana
e Herta von Dechend 8

PROMETEO
di Marisa Vescovo 14

PROMETEO
E IL CIBO
di Anatole France 18

PROMETEO E L'OBLIO
di Michele Cometa 22

PROMETEO:
LA CRISI DEI FONDAMENTI
NEL PENSIERO SCIENTIFICO DEL '900
di Santi Valenti 27

PROMETEO
O DELLA PRIMAVERA
di Eleonora Chiavetta 36

PROMETEO:
TRAGEDIA DELL'ASCOLTO
di Massimo Cacciari 41

PROMETEO
di Johann Wolfgang Ghoethe 45

In copertina: Pittura vascolare, Prometeo e Atlas.

Direttore Responsabile
Giovanni Ingoglia

Redattore Capo
Rosalba Virone

Responsabile Sezione
Letteraria
Renato Lo Schiavo

Responsabile Sezione
Teatrale
Aurelio Pes

Responsabile Sezione
Scientifica
Marcella Aprile

Responsabile Sezione
Fotografica
Carmelo Spitaleri

Direzione, Redazione, Amministrazione
Piazza 15 Gennaio 1968, n. 1
91024 Gibellina (TP)
Tel. 0924/67465 - FAX 0924/67446

Fotocomposizione e Stampa
Grafiche Campo - Alcamo

Edito da Associazione
«Orestiadi di Gibellina»

Prezzo L. 20.000

Abbonamento annuo
(4 numeri) L. 70.000

Abbonamento sostenitore
L. 500.000

Abbonamento annuo
Estero $ 80.00 U.S.A.

Abbonamenti:
Associazione «Orestiadi di Gibellina»
Piazza 15 Gennaio 1968, n. 1
91024 Gibellina (TP)

Tariffa pubblicitaria:
L. 4.500.000 a pagina

Autorizzazione del Tribunale di
Trapani, N. 188

Anno IV Numero 1
Luglio '91

ASSOCIATO ALL'UNIONE
ITALIANA STAMPA PERIODICA

Titanus
1570

PROMETEO

Frank Kafka

Di Prometeo ci parlano quattro leggende.

Secondo la prima, dato che egli aveva tradito gli dèi per amore degli uomini, venne incatenato sul Caucaso, e gli dèi inviarono delle aquile a divorargli il fegato che riscresceva di continuo.

Stando alla seconda, Prometeo, per il dolore causatogli dai becchi che lo dilaniavano, si schiacciò sempre più profondamente contro la roccia fino a divenire un tutt'uno con essa.

Secondo la terza, il suo tradimento venne dimenticato nel corso dei millenni; dimenticarono gli dèi, le aquile, egli stesso.

Secondo la quarta, ci si stancò di ciò che ormai aveva perduto il suo senso. Si stancarono gli dèi, si stancarono le aquile, la ferita — stanca — si richiuse.

Restò l'inesplicabile montagna di roccia... La leggenda tenta di spiegare l'inesplicabile. Poiché essa nasce da un fondo di verità, deve a sua volta per forza finire nell'inesplicabile. □

NON PIÙ IL DISINCANTO

Giulio Schiavoni

Il "disincanto del mondo" è sembrato, da Max Weber in poi, un punto di non ritorno della modernità. Perdita del sacro e del senso religioso dell'esistenza, tramonto delle grandi ideologie, sfruttamento e dominio della natura su base planetaria: tutto ciò farebbe ormai parte della nostra condizione, e se all'interno di essa càpita di assistere a un qualche revival arcaicizzante, non per questo ci sentiamo autorizzati a mettere seriamente in discussione la linearità e l'irreversibilità del processo di secolarizzazione.

Ma stanno davvero ancora così le cose? Non è cambiato l'orizzonte sotto i nostri occhi, mentre ancora ci attardavamo a pensare, per esempio, in termini di storia e di nichilismo? E se invece proprio il mondo disincantato schiudesse al suo "reincantamento"?

È quanto suggerisce Carlo Formenti; il quale ritiene che l'inversione di tendenza rappresenti non solo la reazione ai guasti sempre più intollerabili della tecnica, bensì l'esito conseguente di quel tentativo di appropriazione violenta della natura che caratterizza il mondo moderno.

Certo, dice Formenti, siamo figli di Prometeo; in quanto tali, portiamo ancora in noi i segni di una colpa primitiva, dal momento che per dominare la natura abbiamo dovuto strapparci dalla comunione con essa.

Ma questo evento è restato nella memoria come un delitto inespiato: perciò, a misura che la nostra potenza aumenta, la natura assoggettata si fa sempre più estranea, muta, ostile. Del tutto utopica, la pretesa di riconciliarsi con la natura attraverso la tecnica.

Eppure la tecnica, trasformando la natura a sua immagine e cioè riducendola a pura artificialità, riconsegna il mondo a una specie di innocenza originaria. Dove tutto è artificiale non c'è che libero gioco, dove le costruzioni di senso (scientifiche, filosofiche, ecc.) non fanno che assecondare l'universale trasformismo, è come se si ritornasse sempre di nuovo, incolpevoli, all'origine, cioè al punto in cui il mondo deve essere ogni volta reinventato.

E appunto l'inventività, l'abilità nel riconoscere i segni, la capacità di cogliere l'occasione senza preoccupazioni d'ordine morale stanno alla base dell'esperienza nell'epoca della tecnologia. Hermes, il mediatore e il signore delle trasformazioni, oltre che il ladro impunito, ci trasmette un sapere non più fondato sulle opposizioni (vero-falso, bene-male, vita-morte, ecc.) bensì sui passaggi di condizione e di stato, sulle oscillazioni, sui movimenti casuali e aleatori.

Ed è precisamente questo sapere furtivo e astuto (sapere «ermetico») dunque, sapere cui alludono secondo Formenti alcune delle più avanzate prospettive epistemologiche (da Prigogine a Thom, da Bateson a Capra, da Monod a Serres, per non parlare di Jung, che sta sullo sfondo) che rovescia il disincanto del mondo in una specie di nuovo incantamento.

Esso infatti indica "il luogo in cui il mondo torna a palesarsi come materia vivente" e delinea la possibilità di convertire l'arroganza "di una razionalità strumentale che si insinua sin nelle pieghe del quotidiano" nella ritrovata "comunione mistica con l'universo", quasi la terra tornasse ad essere abitata dagli dei.

Non ad una moda regressiva, ma a sofisticate teorie della conoscenza fa oggi riferimento il politeismo neopagano. Resta però un dubbio: che questa via — via al mito, via al ritrovamento del senso mitico del mondo — sia praticabile lasciandosi alle spalle, come sembra proporre Formenti, demitizzazione e secolarizzazione. □

GILGAMES E PROMETEO

Giorgio De Santillana
e
Hertha von Dechend

Il fuoco è davvero una parola-chiave che merita un'indagine speciale. Tuttavia, per il momento, non è essenziale capire tutto ciò che riguarda le diverse norme e misure, regole e regolamenti che devono essere procurati dagli dèi o dagli eroi destinati ad aprire "nuove vie".

Si possono qui ignorare la vera natura e identità dei vari "tesori", si chiamino "remo", "traghettatore", "*X'arenah-melammu*", "vello d'oro" o "fuoco". Non si vuole dire con ciò che tutti questi termini siano nomi diversi per indicare la stessa cosa, bensì che essi identificano varie parti della struttura.

Sarà d'aiuto ricapitolare le idee della struttura, così come è stata rintracciata attraverso i precedenti greci. Si è cominciato, in modo abbastanza innocente, dall'ossatura di una nave, per arrivare alla fine a quello sconcertante "albero del mondo", lo *skambha,* che avrebbe messo in difficoltà anche Platone. Alla fin fine, non si tratta d'altro che della struttura dei coluri del mondo, anche se in essa s'ode il fruscìo di molti secoli di verbosità induista.

Un altro punto da tener presente è l'importanza, nel discorso cosmologico, dei "pionieri" e degli "scopritori di piste" come Gilgames, coloro che portano le molteplici misure da quel centro misterioso chiamato Canopo o Eridu o "sede del Rta". Due avventure possono servire a illustrare lo schema generale.

Gli Argonauti, con a bordo il Vello d'Oro, dovettero passare per le Simplegadi, le rocce cozzanti. Quando una nave con il suo equipaggio fosse riuscita a passarvi in mezzo indenne — avevano deciso molto tempo prima i "beati" (μάκαροι) — le Simplegadi sarebbero divenute fisse, non sarebbero più state rocce cozzanti.

Dopodiché, "accettando le novelle leggi della terra fissa", esse avrebbero dovuto offrire "un facile passaggio a tutte le navi, una volta imparata [la lezione dal]la sconfitta". Questa è solamente *una* delle tappe nel corso del lungo "viaggio di apertura" degli Argonauti con il Vello d'Oro (di un ariete), intrapreso con ogni probabilità per introdurre l'Età dell'Ariete; essa però dimostra nel modo migliore il punto che qui ci interessa, vale a dire "le novelle leggi".

Un altro caso, e per di più fondamentale, di "apertura della via" ci giunge dai catlo'ltq della Columbia Britannica; potremmo definirlo un'enciclopedia tascabile del mito: "Un uomo aveva una figlia che possedeva un arco e una freccia meravigliosi, con cui poteva abbattere tutto quello che voleva. Ma era pigra e se ne stava sempre a dormire. Per questo motivo, suo padre si adirò e le disse: *Non startene sempre a dormire; prendi invece il tuo arco e la tua freccia e colpisci l'ombelico dell'oceano, così che noi si ottenga il fuoco.*

L'ombelico dell'oceano era un vasto gorgo in cui andavano alla deriva i bastoncini che, sfregati, davano il fuoco. In quei tempi gli uomini non possedevano ancora il fuoco. Allora la fanciulla prese l'arco, colpì l'ombelico dell'oceano, e gli arnesi per accendere il fuoco balzarono a riva.

Il vecchio fu contento. Accese un gran fuoco, e poiché voleva tenerselo per sé, costruì una casa con una porta che si apriva e si chiudeva a scatto come una mascella uccidendo tutti quelli che volevano entrare. Ma la gente sapeva che egli possedeva il fuoco, e Cervo decise di rubarlo per loro. Prese del legno resinoso, lo spaccò e si infilò le schegge tra i capelli. Poi legò assieme due barche, le coprì di assi e si mise a cantare e a danzare su di esse, e così facendo giunse alla casa del vecchio.

Cantava: *"Oh, io vado a prendere il fuoco."* La figlia del vecchio lo sentì cantare e disse al padre: *"Oh, lascia entrare in casa lo straniero: canta e danza così bene!"*

Cervo approdò e si avvicinò alla porta, cantando e danzando, e mentre così faceva balzò in direzione della porta come se volesse entrare in casa. La porta allora si chiuse di scatto ma senza toccarlo. Ma non appena cominciò a riaprirsi, egli balzò veloce dentro la casa, si sedette al fuoco come se volesse asciugarsi e continuò a cantare. Intanto lasciò ricadere in avanti la testa e si ricoprì di fuliggine; alla fine le schegge

che aveva sul capo presero fuoco. Allora Cervo balzò fuori, fuggì via e portò il fuoco alla gente".

Ecco la storia di Prometeo come la raccontano i catlo'ltq. Ma è anche di più: per molto tempo, infatti, il cervo è stato un simbolo di Kronos. Nella tradizione dell'India egli è Yama, già incontrato come Yama Agastya, che "seguendo il corso dei grandi fiumi ha scoperto il cammino per molti". Questo cervo è diffuso per tutto il mondo arcaico, sempre con i medesimi connotati; è inoltre l'arcaico Prometeo-Kronos, "tu che tutto consumi e di nuovo accresci [...] secondo l'infinito ordine dell'Eone, scaltro [...], dal consiglio tortuoso, venerabile Prometeo" (σεμυὲ Προμηθεῦ).

Ciò non lascia dubbi: l'invocazione orfica a Kronos, lo definisce "venerabile" e lo accosta al nome del Titano Kronos; nella citazione ci eravamo fermati prima del tremendo nome di Prometeo per non confondere le cose. È un nome che, per evitare inutili complicazioni, abbiamo usato con parsimonia: esso evoca infatti un "implesso" enorme e pauroso. Lo scoliaste di Sofocle, nel riferire il passo, cita Polemone e Lisimachide, fonti oggi perdute, e spiega: "Prometeo fu il primo e il più antico a tenere nella destra lo scettro; ma Efesto fu più recente e il secondo".

Queste sono le regioni sotterranee della mitologia greca, che la scuola di Frazer e della Harrison, alla ricerca di culti e simboli preistorici nel mondo classico, non ha ancora quasi notato. Eppure ecco qui un mito greco che improvvisamente emerge in piena luce fra le tribù degli indiani d'America, miracolosamente conservato. La stessa mancanza di naturalezza del racconto mostra come gli stadi siano stati compressi assieme o tralasciati nel corso dei secoli. In un istante, il Gorgo emerge come portatore dei bastoncini da fuoco di Pramantha e di Texcatlipoca. Ma perché mai dovrebbero trovarsi nel vortice? Il mito ha una propria logica stenografica per rapportare questi bastoncini galleggianti al vortice cosmico. E questa logica continua a legare assieme i temi di base: l'arco e la freccia della regalità celeste, l'arco e la freccia che prendono di mira Sirio, *stella maris,* o che terminano in essa.

Il canto e la danza del cervo sono legati in modo assai complesso con un tema protopitagorico, che appare in tutto il suo sviluppo in un altro racconto proveniente dal Nordovest americano. Il figlio di Picchio, prima di usare l'arco, intona un canto, e non appena trova la nota giusta, le frecce in volo si piantano l'una dentro l'altra fino a formare il ponte di frecce fino al cielo. Fu lo stesso James Frazer a identificare questo tema con quello della scalata all'Olimpo nella Gigantomachia. Ma c'è dell'altro. Benché non si affermi esplicitamente che le "porte cozzanti" (gli equinozi in precessione) del vecchio proprietario del fuoco cessarono di cozzare, è innegabile che il cervo, oltrepassando la porta al momento giusto predestinato nella sua ricerca del "fuoco", aprì un nuovo passaggio.

C'era poco spazio per invenzioni e variazioni in questa solenne modulazione sui grandi temi, anche se l'immaginazione conservava una certa libertà. Così si potrebbe esser tentati a credere frutto di pura immaginazione l'inerte pigrizia della Figlia del Vecchio. Ma si tratta poi veramente di immaginazione, se si scopre in lei il prototipo di Istar, di cui si è detto che "sommuove l'*apsû* che è davanti a Ea"? Poiché le donne arciere sono una specie rara, val la pena di considerare che il grande testo astronomico babilonese, il cosidetto "*Serie* ^{mul}*APIN*" (= "Serie Stella-aratro", dove la Stella-aratro è il Triangolo), dice: "La Stella-freccia è l'Istar di Elam, figlia di Enlil". Si è già accennato alla costellazione dell'Arco, formata dalle stelle di Argo e del Cane Maggiore, con Sirio che funge da "Stella-freccia" non meno significativo è il fatto che l'arciera divina egizia, Satis, punti l'arco verso Sirio, come si può vedere sullo zodiaco circolare di Dendera.

Quando si scopre un breve racconto che miracolosamente racchiude in poche parole miti grandiosi, si è portati a sospettare che simili racconti siano frammenti di lunghe e intricate narrazioni poetiche intese ad

intrattenere il pubblico per ore, ossia che essi rappresentino in realtà qualche cosa di simile a Apollodoro o a Igino che tramandavano i dati essenziali in brevi riassunti. Ma, mentre questi ultimi avevano alle spalle una forte tradizione letteraria pienamente formata, oltre ai poeti greci che avevano dato corpo e sangue a queste idee, presso un popolo neolitico senza scrittura come i catlo'ltq sembra essere sopravvissuto solo il nudo scheletro — una vera *Hygini fabula* — a meno che non si supponga che gli informatori abbiano nascosto agli etnologi le versioni più complete.

Si era detto sopra, e va qui ribadito, che si pensava al "fuoco" come a *un cerchio massimo estendentesi da un polo celeste all'altro,* e inoltre che i bastoncini da fuoco appartengono allo *skambha* come elementi essenziali della struttura. Tra i dati che ci hanno permesso di riconoscere *nel "fuoco" il coluro equinoziale* basterà qui ricordarne uno solo: gli aztechi consideravano Castore e Polluce (α, β *Geminorum*) i primi bastoncini da fuoco, quelli da cui l'umanità aveva imparato come produrre il fuoco per confricazione; questo lo si apprende da Sahagún. Se poi si considera che il coluro equinoziale dell'Età dell'Oro passava attraverso i Gemelli (e il Sagittario), i bastoncini nei Gemelli rimano esattamente con il verso di una preghiera nuziale mongola, che dice: "Nacque il Fuoco, quando Cielo e Terra si separarono"; in altre parole, prima dell'allontanamento dell'eclittica dall'equatore, il "fuoco" non esisteva: il primo venne acceso nell'Età Aurea dei Gemelli.

Non è ancora possibile stabilire con sicurezza l'esistenza di regole fisse secondo cui un fuoco doveva essere procurato dal Nord e l'altro dal Sud; vengono usati entrambi i sistemi. Per esempio, i finlandesi sostengono che il fuoco ha "la sua culla sull'ombellico del cielo", da dove esso, passando attraverso i sette o nove cieli, si precipita in mare, anzi, in fondo al mare. Anche di Tezcatlipoca si dice che sieda al Polo Nord celeste, quando, dopo il diluvio, procura il fuoco col "trapano" nell'anno "2-canna". Del cosidetto dio del fuoco mesopotamico si afferma: "Gibil, l'eccelso eroe che Ea rese adorno di terribile splendore [= *melammu*], che crebbe nel puro *apsû,* che in Eridu, il luogo (della determinazione) dei fati, viene infallibilmente preparato, la cui luce pura giunge fino al cielo — balena come folgore la sua lingua fulgida. La luce di Gibil divampa come il giorno".

Gibil è anche chiamato per brevità, "eroe, figlio dell'*Apsû*"; se il "fuoco" reso adorno di "terribile splendore" (*melammu/X^varenah*) viene apprestato in Eridu, dovrebbe essere legittimo concludere che è da lì che lo si doveva procurare, proprio come l'Agni Mãtariśvan del *Rg-Veda,* uno dei vari Agni o "fuochi", doveva essere cercato alla "confluenza dei fiumi".

Comunque sia, che il "fuoco" provenga da "sopra" o da "sotto", gli esseri divini o semidivini (o divini per due terzi, come Gilgames) che lo portano dall'uno o dall'altro topos, potrebbero tutti prendere il nome dalla loro funzione comune, come avviene in Messico dove Quetzalcoatl viene chiamato anche "*Ce acatl*" = "1-canna", e Tezcatlipoca "*Omacatl* (*Ome acatl*)" = "2-canna". Analogamente, potremmo chiamare gli eroi corrispondenti del Vecchio Mondo "1-ferula", "2-ferula" e così via, dalla "canna" in cui il fuoco rubato venne portato dal più famoso dei Titani, Prometeo, "porzione" di Saturno.

Senza voler entrare nell'accesa discussione a proposito dell'interpretazione del nome stesso di Gilgames — ᵈGIS.GIN.MEZ/ MAS e altre forme — si può ricordare che GIS significa "legno, albero", e MEZ/MAS un tipo particolare di legno e che vi sono ragioni per ravvisare nel nostro eroe un vero Prometeo.

Vale la pena, a questo punto, accennare a un testo recentemente curato e ritradotto da Gössmann, le tavolette dell'*Epopea di Erra,* torvo poema ove quasi ogni parola rivela una ferocia spaventosa, dedicato appunto a Erra (Era e anche Irra), dio della Morte e tratta della fine di un mondo in termini che nulla hanno da invidiare all'*Edda:* vi ritroviamo ancora il Diluvio universale descritto

nello spirito fosco della Genesi. In esso però riluce anche qualcosa che ai commentatori della Genesi è così interamente sfuggito che ancora ai nostri giorni vi sono stati dei benintenzionati fondamentalisti che hanno chiesto il permesso di cercare i resti dell'Arca sul monte Ararat. Le autorità sovietiche hanno opposto un secco rifiuto, sospettando la copertura di un'operazione spionistica della C.I.A.: non era pensabile che potesse esistere gente così ingenua.

Evidentemente l'ingenuità si estende anche ai ricercatori degli Istituti di Sumerologia, che sono andati a cercare Eridu nel Golfo Persico e la dimora dell'ostessa divina Siduri sulle rive del Mediterraneo. Ma è evidente che gli eventi del Diluvio nell'*Epopea di Erra,* per realistico che sia il suo linguaggio, si riferiscono esclusivamente e senza possibilità di errore ad avvenimenti dei cieli australi.

È così evidente che tutte le avventure di Gilgames, per terrestre che sia la loro descrizione, non hanno affatto un corrispettivo terrestre: sono invece concepite da cima a fondo in termini astronomici, così come la furia di Erra non si riferisce a una "Sua Maestà Tempesta" metereologica, bensì ad eventi che s'immagina avvengano fra le costellazioni. Gli autori di Sumer e di Babilonia descrivono le loro raccapriccianti catastrofi del Diluvio senza minimamente pensare a eventi terrestri.

La loro immaginazione, i loro calcoli e il loro pensiero sono completamente assorbiti dalle stelle. La loro capacità di operare trasposizioni sembra sia andata completamente perduta per noi terricoli, della terra e terreni, che pensiamo solo a immagini "primitive" e a esperienze primitive per spiegare un racconto proiettato in modo così intenso e umano. Forse essi erano mutanti rispetto alla nostra specie; in ogni modo, appaiono completamente al di là delle capacità di comprensione degli intelletti maturi a noi contemporanei, comodamente adattatisi agli standard mentali della "scimmia nuda" di Desmond Morris, da loro stessi escogitata.

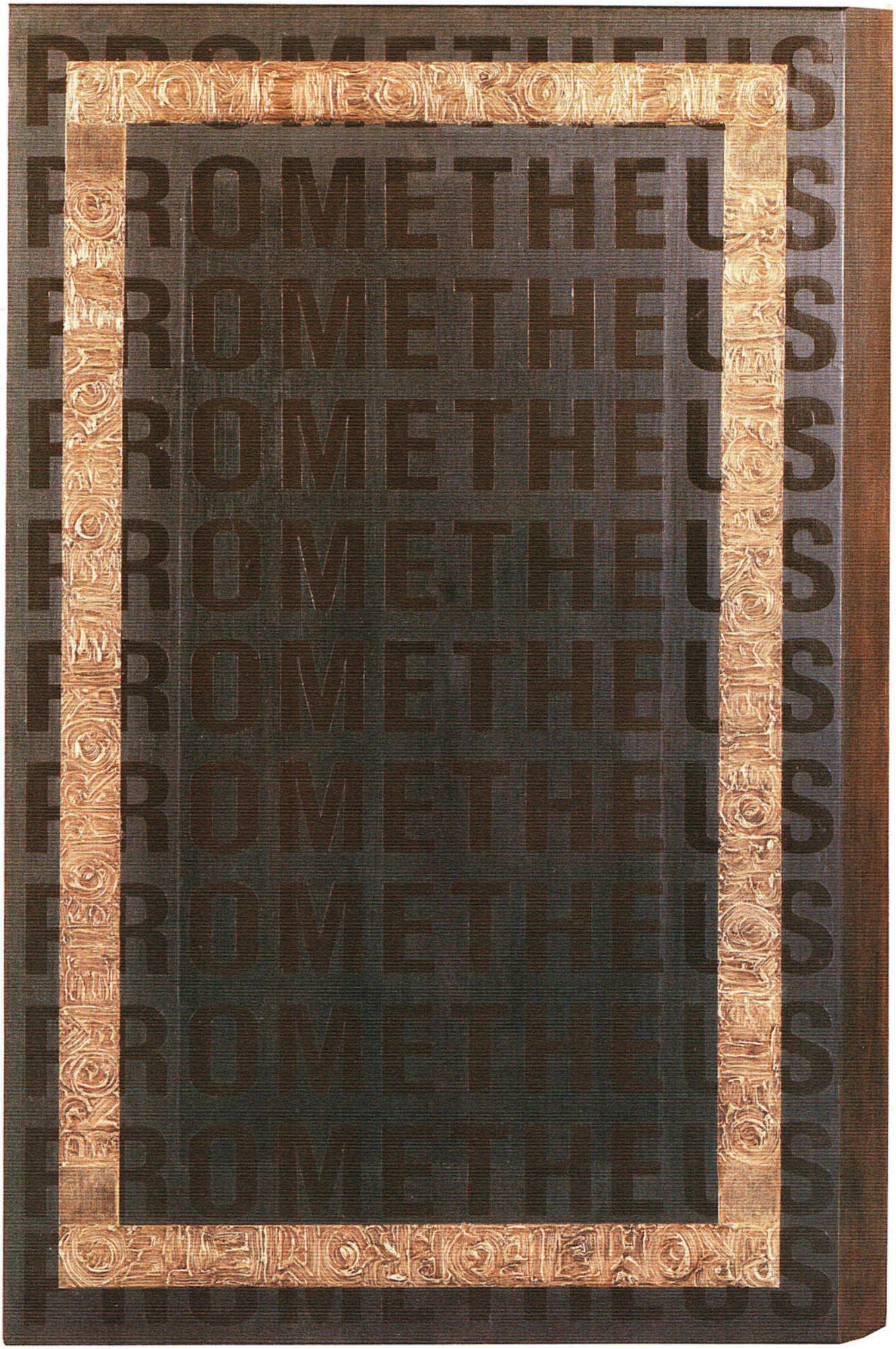
Ora che questi fantasmi sono stati messi a tacere, ci si trova di fronte ad antenati completamente sconosciuti, le cui bibliche collere e passioni vanno rilette in un contesto affatto nuovo. I pianeti sono, è vero, sempre vicini a noi: Marte, che è Erra e Nergal, si trova a pochi minuti-luce di distanza, Marduk-Giove a circa otto minuti, Saturno a un'ora. Ma tutti sono ugualmente perduti nello spazio cosmico, la loro evidenza ottica è come quella dei fantasmi, ugualmente inafferrabile, essi sono ugualmente potenti o impotenti secondo gli standard della fisica attuale, ugualmente e terribilmente presenti secondo gli standard di *allora.*

Erra viene severamente ripreso da Giove-Marduk per aver lanciato le sue armi a distruggere quanto rimaneva dopo il Diluvio (nello stesso tono Ea aveva un tempo parlato a Enlil dopo il Diluvio precedente); Marduk, tuttavia, ha salvato sette sapienti (*ummânî*) facendoli discendere fino all'*Apsû* o Abisso, nonché i preziosi alberi *mesu* portandoli altrove. "Per via di quest'opera, o eroe, che tu hai comandato, dov'è l'albero-*mesu,* carne degli dèi, ornamento di re?". "L'albero-*mesu*", dice Marduk "aveva le radici nel vasto mare, nel profondo di Arallû, e la sua cima raggiungeva l'alto cielo". Egli chiede a Erra dove siano il lapislazzuli, gli dèi delle arti e i sette sapienti dell'*Apsû.* Potrebbe benissimo domandare dove sia lo stesso Gilgames, quell'eroe ingannevolmente umano ora trasformato in un segnale luminoso proveniente da un albero-*mesu* di dimensioni ultramontane. Tale è il fato degli eroi, così come li abbiamo seguiti da Amlóì in avanti, sia che si presentino come scintille nascoste in una ferula (Prometeo) o come schegge di legno nel pelame di Cervo, sia che diventino un fascio di luce proveniente da Canopo-Eridu. Sperduti nelle profondità dell'Oceano Australe essi sapevano dare ai nostri progenitori le Profondità del Mare; ora possono servire all'orientamento automatico dei nostri missili nei voli interplanetari: sono ancor sempre punti, circoli, geometrie di luce che guidano l'umanità passata e futura nel suo cammino.

È così che, date le circostanze, la fosca profezia di Erra deve rimanere irrealizzata, perché si riferisce a un'età del mondo che ha ancora da venire: "*Apri la via, io percorrerò la strada, finiti sono i giorni, il tempo assegnato è trascorso*".

Ma qui ritroviamo anche la più esplicita dichiarazione mai fatta da uomo o da dio sulla Precessione. Dice Marduk: "*Quando mi alzai dal mio seggio e lasciai irrompere il diluvio, allora si scardinò il giudizio della Terra e del Cielo [...]*".

Gli dèi che tremavano, gli astri del cielo — mutò la loro posizione e io non li ricondussi indietro. □


PROMETHEUS

PROMETEO

Marisa Vescovo

Prometeo era figlio del titano Giapeto, e di Gea, la Madre Terra da cui aveva ricevuto il dono di "conoscere in anticipo" (pro-metis).

Nel conflitto tra Zeus e Uomo — come scrive Eschilo — si è dapprima schierato con gli dei della generazione avanti, ma poi sua madre lo convinse che il tempo in cui poteva vincere con la violenza era finito e che il futuro apparteneva a chi avesse imparato a servirsi della conoscenza: "Non di forza e di violenza c'è bisogno, ma il primo per conoscenza sarà il re".

Conquistato il potere Zeus progetta di sopprimere gli uomini, come accade ad ogni dio che non tollera l'altro da sè, *la differenza,* Prometeo è, come sappiamo, corso in loro aiuto, e rubando il fuoco trasformò gli uomini da "indifesi e muti in assennati padroni delle loro menti".

A questo punto la differenza è in atto e l'ordine della violenza divina si scontra con l'ordine della consapevolezza umana: "molte le cose inquietanti — dirà Sofocle; nell'Antigone — ma nulla è più inquietante dell'uomo".

Zeus non sopporta questo nuovo regime umano e punisce Prometeo che lo ha reso possibile. E allora Prometeo viene legato da Efesto, su una desolata roccia del Caucaso o forse da Hermes, inviato da Zeus, e ogni giorno un'aquila gli rode il fegato, che ogni notte si rigenera per l'eternità del supplizio.

Zeus può usare la violenza, ma non ha potere sul futuro, perciò il suo livore si scontra contro il rifiuto di Prometeo di rivelargli il nome della donna che metterà al mondo per lui il figlio-vendicatore. Il mito di Eracle e quello di Prometeo insieme hanno creato il tempo in cui noi occidentali viviamo, le fatiche civilizzatrici dei due eroi, nemici della magia sacrale, il loro impeto edifica-

torio, le loro ansie di sfida agli dei, il loro senso dell'utilizzazione delle cose, sono in fondo lo scenario più consueto dei luoghi d'occidente.

Nella versione greca Prometeo pur essendo un titano, membro delle schiatte delle divinità primordiali, offre a Zeus un aiuto per sconfiggerle. Ma nel motivo della fabbricazione delle armi è già presente l'ambiguità simbolica della figura prometeica, nel modo in cui si consuma il primo tradimento già si disegna il secondo: l'autonomizzarsi dell'umana volontà di potenza dalle leggi divine.

Osserva Micea Eliade "...bisogna sottolineare che, sul piano mitologico, l'imitazione dei modelli divini viene superata da un motivo nuovo: l'importanza del lavoro di fabbricazione, le capacità demiurgiche dell'operaio, in fin dei conti ci celebra l'apoteosi del FABER, colui che crea oggetti". Il fabbro Prometeo trasforma in fondo le divinità primordiali in materia prima che si offre all'autonoma capacità produttiva dell'uomo e del suo strumento di lavoro.

Prometeo rappresenta dunque la figura emergente dell'immaginario notturno, dunque l'artista nella fase in cui l'irresistibile ascesa del mezzo tecnico si frappone fra l'uomo e la natura, indebolendone quindi in modo abnorme i legami simbolici.

La profezia della caduta del regno di Zeus si è realizzata nel senso che Prometeo ne ha preso il posto.

Assistiamo in questo presente opaco, ma tutt'altro che inerte, alla ricerca che poi da parte dell'artista è di sempre, di una "soggettività eroica".

E l'eroe — a cui si contrappone l'antieroe, uomo senza carisma, né ideologia — è allora colui che "sa già prima" a cosa va incontro, si batte per il suo riconoscimento, sfida gli eventi tragici affermando l'ultima possibilità per se stesso.

Proprio per questo Ulisse è un eroe a pieno titolo: è coscienza che non ha più dubbi rispetto al proprio "diritto di essere".

Alcuni artisti, "uomini del fattibile", sono inclini — come il poeta romantico Novalis — a superare col volo della fantasia, che istituisce nessi fulminei e improvvisi, le categorie intellettuali che disgregano l'unità della vita, ma non cercano, giustamente, come il poeta, di superare il principio di contraddizione, siamo ormai in un periodo di post-dialettica, ben sapendo ora che l'enigma che indica l'origine della ragione è anche l'oscura sorgente della creatività.

La fantasia con i suoi viaggi svela così la coincidenza degli opposti, e un nuovo interesse per ogni apparenza del mondo: gli oggetti, l'ambiente, la luce, i meccanismi del tempo — magari puntando il dito verso una iperdeterminazione del particolare — la bellezza, la leggerezza, la cosa, in cui lo spirito si ritrova ancora a casa.

Ogni "viaggio" è comunque un ritorno alla "patria", alla "dimora", mentre la "natura" è labirinto di sentimenti, odissea dello spirito che, ormai attaccata dalla paura della propria scomparsa, manda allarmanti messaggi.

Paradossalmente ora che l'uomo è spossessato della sua centralità nella natura, della sua possibilità di dominarla, il "soggetto" sembra acquistare un nuovo spessore e una nuova consistenza. In questo momento, gravido di tragicità, esso può assumere un atteggiamento di eraclitea fluttuazione tra il pericolo insito nel senso e il pericolo di perdere questo senso, quindi esso può oltrepassare o oscillare tra la frontiera della legge, la passione e l'amore, tra l'esilio e metropoli, tra differenza ed etica, senza mettere in ombra il sole dell'esperienza individuale.

L'uomo-artefice con la sua lacerazione tragica, ha bisogno di storie "forti" in cui credere, o con cui confrontarsi (fa testo la guerra nel Golfo), e l'artista è colui che è delegato ad offrire altre "storie forti", necessariamente anche con un "di più" di *innocenza.*

L'artefice è l'uomo tragico per autonomasia perché intende la volontà di potenza come volontà di dominare il disordine, è un uomo tentato dalla verità, o meglio ha un hybris della verità, dai suoi paradossi. Assistiamo così ad un'estetizzazione dell'arte come messa in scena: la scena del sì alla vita, del "bello", il

luogo del gioco, della finzione, in cui il pensiero diventa gioco del pensiero, e si trasforma in arte, e magari in teatro.

Ma la passione dell'eroe, dell'uomo "forte", è anche l'eroico tendere all'eccezionale, ad una gnostica conoscenza del mistero del mondo. L'esperienza della creatività, come l'esperienza amorosa, è un'esperienza estrema, di frontiera, e porta con sé il rischio di uscire dai confini perché è un'esperienza atipica, de-situante, quando naturalmente la si vuol vedere come tale.

Dentro l'ermeneutica koiné degli anni Novanta l'artista più avveduto recupera la CRITICITÀ DELL'ARTE. Il nostro mondo esprime nel tempo, con vaporosa incertezza del futuro, e per frammenti inadeguati, sfocati, quello che gli "dei" rappresentano in modo totale.

Ci ritroviamo innanzi alla permanenza di un universo mitico: la secolarizzazione del mondo tardo-moderno non è pura e lineare, essa porta ad un'emergenza labirintica di miti, immagini, figure, presenze di sacralità, che stanno in un rapporto critico-dialettico rispetto alla secolarizzazione.

Una secolarizzazione intesa come forma di rimitizzazione nel campo del sociale, dei saperi, e della scienza. Gli "dei" assumono, ora più che mai, le vesti cangianti di una pluralità di valori, di modelli di vita, fonte delle nostre azioni e delle nostre omissioni, noi amiamo sempre di più dare un nome alle strutture del sentimento, del comportamento, delle energie psichiche attraverso cui interpretarci ed ordinarci.

Si assiste all'avanzare di figure mitiche: c'è Prometeo, ma anche Hermes, che vivono una modificazione del loro statuto di realtà. Figure, metafore, immagini, non sono, o non sono più soltanto, segni del linguaggio, significati che stanno per una realtà assente, non fanno più parte dell'universo della comunicazione, ma entrano invece in quello del simbolo.

Prometeo, o Hermes, sono anche una trasfigurazione poetica di impulsi, passioni, motivazioni psicologiche. E il simbolo è da intendere anche come qualcosa che è in grado di ricomporre frammenti di realtà separata, esso non appare più soltanto come un termine segnico, bensì come una modalità dell'essere e del reale.

Bisogna leggere l'attuale transizione da Prometeo ad Hermes, anche come il passaggio dalla tragedia all'interpretazione, il passaggio da un'epoca "prometeica" ad un'epoca "ermeneutica", o anche dal moderno al tardo moderno.

Nella figura prometeica si avverte la tensione dei contrari che fonde il processo dei contrari e lo rende doloroso. Con il tradimento di Prometeo, con il suo contributo al trionfo del demiurgo celeste sulle arcaiche divinità naturali, si consuma il tramonto di uno scambio simbolico uomo-natura, che rende il primo compartecipe della divinità della seconda.

Inoltre rubando il fuoco, strappa all'elemento naturale i suoi attributi divini, lo riconduce a strumento ed oggetto di manipolazione tecnica, il FABER moderno manipola il mondo materiale nello stesso modo dell'antico demiurgo.

Hermes non ha bisogno di armi per ritagliare dal mondo la materia della sua creazione: i "suoi prodotti" non sono le membra di una natura primordiale uccisa e ridotta a pura materia, ma eventi naturali che la sua ARTE — arte di mago e non di fabbro — trasforma in eventi culturali.

La sfida prometeica alla legge olimpica conserva i motivi notturni della memoria e della colpa, e di una espiazione sacrificale che è anche promessa di redenzione, ma li interpreta — dice Formenti — secondo uno stile tragico che li assimila al gusto della contrapposizione antagonistica.

Hermes non ha proprio nulla della sofferenza prometeica, perché non è proprio questo stato che schiude l'accesso al molteplice, alla pluralità dei mondi possibili, che è sempre sottratta al dominio dell'Uno.

Dice Calvino: "Mercurio, con le ali ai piedi, leggero, aereo, abile e agile e adattabile e disinvolto, stabilisce le relazioni degli dei tra loro e quelle tra gli dei e gli uomini, tra le

leggi universali e i casi individuali, tra le forze della natura e le forme della cultura, tra tutti gli oggetti del mondo e tutti i soggetti pensanti".

Il poeta Giuseppe Conte ci racconta che Hermes è il dio viaggiatore che viene da lontano ed è già pronto a ripartire, il dio messaggero, il dio dei crocicchi, il dio dei mercanti, che ha a che fare imprevedibilmente con il silenzio.

Con quel silenzio "subitaneo ma quasi preordinato, leggero come un soffio e profondo come un baratro, in cui ciascuno di noi sente la propria solitudine sulla terra, la difficoltà di ogni comunicazione, avverte l'irruzione di una forza invisibile, fulminea e amica presso di sè".

A Hermes interessa dunque rendere mobile lo spazio, ad essere sempre nel punto dove si transita, dove una porta si apre, e nel visibile si fa strada l'invisibile, si presenta nell'ambiguità, negli stati intermedi dell'esperienza, nei movimenti sospesi, quando c'è una soglia da varcare, o da varcare la soglia di un'età nuova. Non c'è dubbio che Hermes è ciò che supera e conserva in se stesso quanto lo ha preceduto, ovvero anche Prometeo.

Infatti il compito dell'artista odierno è forse quello di rinnovare la visibilità di ciò che sfugge al nostro sguardo, e quindi di proporre una "diversa visibilità del mondo" e magari uno spostamento tra reale e possibile. Alcuni oggi si pongono nel punto in cui "visibile ed invisibile si toccano, e luogo e non-luogo" sono tangenti, e questo è un pensiero ATOPICO, pensiero del limite (F. Rella).

Anche Levinas, coi suoi ineffabili pensieri, ci ha detto che l'essenza della "bellezza" artistica è costituita in realtà da "indifferenza, freddo splendore, silenzio. Ma questo silenzio ci prende come una "vertigine", è il silenzio degli spazi vuoti, indistinti: l'arte ci fa dunque accedere all'APERION, all'indefinito, opposto all'infinito, riduce l'infinito ad "immagine finita", a qualcosa che può essere amato".

Il godimento estetico è malia, fascinazione, dimenticanza della morte: tuffo nella leggerezza e nell'energia. Non c'è motivo però di demonizzare la tecnica, ma ce n'è ancora meno nel metterla al centro dei nostri significati, e per quanto possiamo essere condizionati dalla tecnologia, il nostro senso ora lo investiamo altrove.

Fragilità, caducità, leggerezza, trasparenza, enigma, magia combinatoria, sono in fondo il segno della BELLEZZA CONTEMPORANEA, abitata dalla forza desituante di Eros. Trovare un significato in queste figure ibride — Hermes illusionista e mago, esperto nell'arte dei piccoli e grandi mutamenti, signore degli equivoci e dei sogni — provvisori, mutevoli, che sono poi le figure stesse della realtà, che si aggroviglia e dipana in una continua metamorfosi, significa trovare una trasparenza che esiste in quanto luce, punto-spazio, che separa visibile ed invisibile, ma anche che spinge verso quelle sintesi di culture diverse, come sono diverse, ma convergenti, le energie spirituali.

Solo quando comprendiamo che esiste un punto "intermedio" in cui le cose possono incontrarsi o scontrarsi, si scorge il luogo vero del loro "transito", ed Hermes è il dio degli "incroci e degli scambi", del mettersi in situazione.

L'oscillazione tra Prometeo ed Hermes è allora oscillazione fra il lato oscuro e il lato chiaro del carattere lunare che ci appartiene.

L'identità dell'ARTISTA-EROE deve uscire fuori di sè, miscelarsi col mondo, arricchirsi e levigarsi al contatto, o nello scontro, con esso. La "perfezione" dell'uomo d'arte non consiste nel conservare intatta la propria natura originaria, ma nel pungolarla affinché essa si inserisca conflittualmente in quadro di relazioni, il più vasto possibile, con le "cose".

Come nelle fiabe di Propp, l'eroe conquista se stesso e il mondo attraverso una serie di *peripezie* che si concludono con il ritorno a casa, o con una soluzione non definitiva e provvisoria. □

PROMETEO E IL CIBO

Anatole France

Oggi, gli uomini mangiano senza filosofia. Non si nutrono come esseri ragionevoli, non ci pensano neppure. A che cosa pensano?

Quasi tutti vivono nella stupidità, ed anche quelli che sono capaci di riflessione sprecano il loro ingegno in sciocchezze, come le dispute retoriche e la poetica. Considerate, signori, gli uomini nei loro pasti dai tempi lontani in cui cessarono ogni rapporto con le Silfi e le Salamandre.

Abbandonati dai Genii dell'aria, s'appesantirono nell'ignoranza e nella barbarie. Senza pulizia e senz'arte, vivevano nudi e miseri nelle caverne, sulle rive dei torrenti o tra gli alberi delle foreste. La caccia era la loro unica attività.

Quando avevano sorpreso o vinto per velocità un animale timido, divoravano quella preda ancora palpitante. Mangiavano anche la carne dei loro compagni o dei loro parenti infermi, e le prime sepolture umane furono le tombe viventi, degli intestini affamati e sordi.

Dopo la ferocia di lunghi secoli, apparve un uomo divino, e fu chiamato dai Greci Prometeo. Non c'è dubbio che questo saggio abbia avuto, nelle dimore delle Ninfe, rapporti con le Salamandre. Egli imparò da loro, ed insegnò ai disgraziati mortali, l'arte di produrre e conservare il fuoco. Tra i tanti vantaggi che gli uomini trassero da questo dono celeste, uno dei più graditi fu quello di poter cuocere il cibo e di renderlo, con questo trattamento, più leggero e nutriente.

Ed è in gran parte per l'effetto di un cibo sottoposto all'azione della fiamma, che gli uomini divennero lentamente e gradatamente intelligenti, industriosi, riflessivi, capaci di coltivare le arti e le scienze. Ma questo era solo il primo passo, ed è doloroso pensare che tanti milioni di anni sono passati senza farne un secondo.

Dal tempo in cui i nostri antenati cuocevano un quarto d'orso su un fuoco di sterpi, al riparo di una roccia, non abbiamo fatto veri progressi in cucina. Perché certamente voi non contate per nulla, signori, le invenzioni di Lucullo e quella torta spessa che Vitellio chiamava scudo

di Minerva, come neppure i nostri arrosti, i nostri pasticci, i nostri stufati, le nostre carni condite, che sanno dell'antica barbarie.

A Fontainebleau, la tavola del re, sulla quale si porta un cervo intero col suo pelo e le sue corna, presenta allo sguardo del filosofo uno spettacolo così grossolano come quello dei trogloditi accovacciati nelle ceneri, intenti a rosicchiare un osso di cavallo.

Le vivaci pitture della sala, le guardie, gli ufficiali riccamente vestiti, i musici che suonano nei palchetti le arie di Lambert e di Lulli, le tovaglie di seta, il vasellame d'argento, le coppe d'oro, i cristalli di Venezia, i candelieri, i vasi cesellati e carichi di fiori, non possono ingannarvi, né spargere un incanto che dissimuli la vera natura di quel carnaio immondo, dove uomini e donne si riuniscono dinanzi a cadaveri di animali, ad ossa rotte, a carni squartate per cibarsene avidamente.

Oh! Che cibo poco filosofico! Noi inghiottiamo con ottusa ghiottoneria i muscoli, il grasso, gli intestini delle bestie, senza distinguere in quelle sostanze le parti che sono veramente adatte a nutrirci e quelle, molto più numerose, che bisognerebbe buttar via, e tragugiamo nel nostro ventre il buono e il cattivo, l'utile e il nocivo.

Eppure, sarebbe utile fare una cernita, e se si trovasse, in tutta la facoltà, un solo medico chimico e filosofo, non saremmo più costretti a sederci a simili disgustosi festini.

Egli ci preparerebbe, signori, carni distillate, che contengano solo ciò che ha affinità e simpatia coi nostri corpi. Non prenderemmo che la quintessenza dei buoi e dei maiali, l'elisir delle pernici e dei polli, e tutto ciò che mangeremmo sarebbe digerito. È a quanto spero di potere arrivare un giorno, signori, meditando sulla chimica e sulla medicina un po' più di quanto ho potuto fare fino ad oggi.

A queste parole del nostro ospite, il signor Gerolamo Coignard, alzando gli occhi dalla broda nerastra che riempiva il suo piatto, guardò con inquietudine il signor d'Astarac.

E non sarà che un progresso ancora insufficiente — continuò questi —. Una brava persona non può mangiare che con disgusto la carne degli animali, e i popoli non si possono dire civilizzati, finché avranno nelle loro città macelli e macellerie. Ma sapremo, un giorno, sbarazzarci di queste barbarie.

Quando conosceremo esattamente le sostanze nutritive contenute nel corpo degli animali, diverrà possibile estrarre queste sostanze dai corpi inanimati, che le forniranno in abbondanza. Questi corpi contengono, infatti, tutto ciò che è negli esseri animati, poiché l'animale è stato formato dal vegetale, che a sua volta ha tratto la sua sostanza dalla materia inerte.

Ci si nutrirà, allora, di estratti di minerali e di metalli, opportunatamente elaborati dai fisici. Non dubitate che il gusto non sia squisito e l'assorbimento salutare. La cucina si farà nelle storte e negli alambicchi, ed avremo gli alchimisti per cuochi.

Non avete fretta, signori, di vedere queste meraviglie? Ve le prometto per un tempo non lontano. Ma voi non intuite ancora gli effetti eccellenti che produrranno.

In verità, signore, non li intuisco — disse il mio buon maestro, bevendo un bicchiere di vino —.

In questo caso — soggiunse il signor d'Astarac — vogliate ascoltarmi un momento. Non essendo più appesantiti da lente digestioni, gli uomini diventeranno meravigliosamente agili, la loro vista si farà singolarmente acuta e vedranno navi solcare i mari della luna. Il loro udito si farà più chiaro, le loro abitudini più miti.

Si addentreranno molto nella conoscenza di Dio e della natura. Ma bisogna considerare tutti i cambiamenti che certo si produrranno. La struttura stessa del corpo umano sarà modificata. È accertato che, in mancanza d'uso, gli organi si rimpicciolisco no e finiscono anche per scomparire.

Si è osservato che i pesci, privati della luce, diventano ciechi, ed io ho veduto, nel Valais, dei mandriani che, nutrendosi solamente di latte cagliato, perdono molto presto i denti, alcuni, anzi, non li hanno mai avuti.

In questo bisogna ammirare la na-

tura, che non tollera nulla che non sia utile. Quando gli uomini si nutriranno del balsamo di cui parlavo, i loro intestini si accorceranno di parecchie spanne e il volume del ventre sarà considerevolmente diminuito.

Senza dubbio correte troppo, signore, e rischiate di fallire — disse il mio buon maestro — non mi è mai dispiaciuto che le donne avessero un po' di ventre, purché il resto fosse proporzionato. È una bellezza alla quale sono sensibile. Non eliminate sconsideratamente...

Non ve ne preoccupate! Noi lasceremo che la statura e i fianchi delle donne si formino sul canone degli scultori greci. Sarà per farvi piacere, abate, e in considerazione delle fatiche della maternità; per quanto, a dirvi il vero, ho idea di operare anche su questi cambiamenti sui quali vi intratterrò qualche giorno.

Per ritornare al nostro argomento, debbo confessarvi che tutto quello che vi ho annunciato fino ad ora non è che un avviamento al vero nutrimento, quello dei Silfi e di tutti gli spiriti aerei. Essi bevono la luce, che basta a dare ai loro corpi una forza ed una agilità meravigliose. È la loro unica pozione; un giorno sarà la nostra, signori. Si tratta solo di rendere potabili i raggi del sole.

Confesso di non vedere con sufficiente chiarezza i mezzi per riuscirvi e prevedo numerosi intralci e grandi ostacoli su questo cammino. Se, ciò nonostante, qualche sapiente riuscirà, gli uomini saranno uguali ai Silfi ed alle Salamandre in intelligenza e in bellezza.

Il mio buon maestro ascoltava queste parole, ripiegato su se stesso, con la testa tristemente china. Pareva che meditasse sui cambiamenti che avrebbe apportato un giorno al suo corpo il cibo immaginato dal nostro ospite.

Signore — disse finalmente — non avete parlato, ieri, alla rosticceria di un certo elisir che rende inutile ogni altro nutrimento

È vero — fece il signor d'Astarac — ma questo liquore non è buono che per i filosofi, e comprendete bene, quindi, quanto ristretto ne sia l'uso.

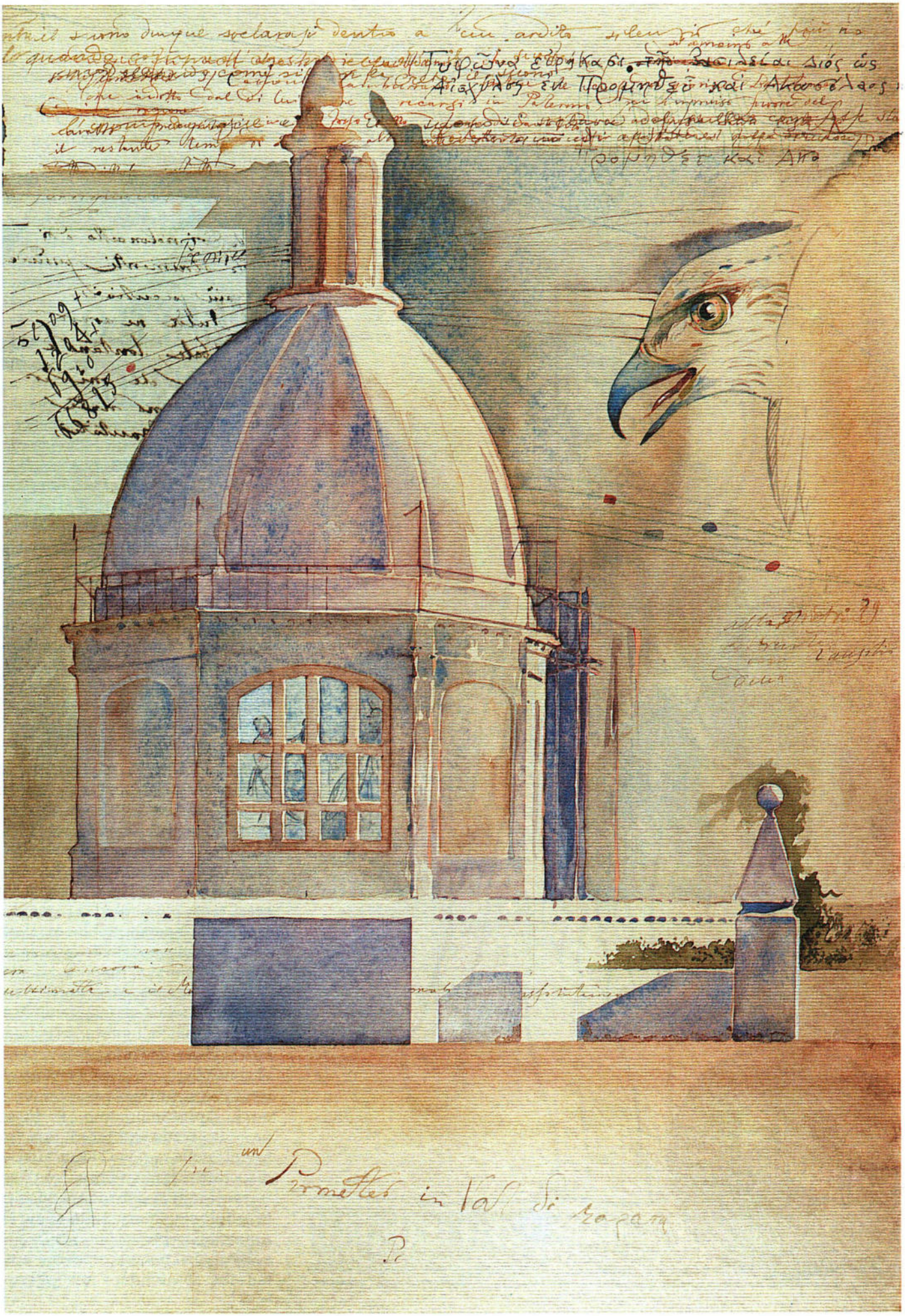
È meglio non parlarne.

Ma un dubbio mi tormentava. Chiesi al mio ospite il permesso di sottoporglielo, sicuro che l'avrebbe subito chiarito. Mi permise di parlare e dissi: Signore, queste Salamandre che voi dite così belle e delle quali mi faccio, dalle vostre parole, un'incantevole idea, hanno disgraziatamente perduto i denti bevendo la luce, come i contadini del Valais hanno perso i loro mangiando latticini? Vi confesso che ne sono preoccupato.

Figlio mio — rispose il signor d'Astarac — la vostra curiosità mi piace e voglio soddisfarla. Le Salamandre non hanno denti, a dire il vero. Ma le loro gengive sono guarnite da due file di perle bianchissime e lucenti, che danno al loro sorriso una grazia inconcepibile.

Sappiate pure che queste perle sono luce solidificata.

Dissi al signor d'Astarac che ne ero felice, ed egli aggiunse: I denti dell'uomo sono un segno della sua ferocia. Quando l'uomo si nutrirà come è giusto, questi denti saranno sostituiti da qualche ornamento simile alle perle delle Salamandre. Allora non sarà più concepibile che un giovane veda senza orrore e senza disgusto dei denti di cane nella bocca della sua amante. □


Prometeo in Val di Mazara

Memoria e oblio sono dunque la stessa cosa e questa identità, realizzata artisticamente, è il punto di Archimede, dal quale si può scardinare il mondo.

Soren Kierkegaard

PROMETEO E L'OBLIO

Michele Cometa

Mai come in questi due ultimi secoli il pensiero filosofico e la letteratura hanno affrontato la questione dell'inadeguatezza del pensiero mitico e della mitologia, di ciò che pur *non essendo* ha fondato nella memoria degli uomini tutto ciò che esiste, il divenire, la storia. E mai come in questi ultimi due secoli il claudicante sforzo di emanciparsi da quello che si chiamava il "residuo mitico" del *logos,* ha finito per riproporre ed arricchire ogni sorta di mito. Quanto più l'emancipazione della ragione dal sacro, dal tradizionale, dal religioso celebrava i propri successi, tanto più sembrava reggersi su un fondo imperscrutabile e paludoso che rendeva ridicolo ogni tentativo di sottrarsi al magma del mito.

Ben lo intesero i romantici i quali, arrendendosi all'inevitabilità del discorso mitico, tentarono l'estrema *hybris* di manipolarlo poeticamente, di controllarlo nella *lettera,* visto che lo *spirito* si sottraeva comunque ad ogni approfondimento. Il grande progetto settecentesco di una "mitologia della ragione" rappresenta il disperato e tragico tentativo di sottrarsi al mitico abbandonandosi alle mitologie, interpretate come l'irrinunciabile patrimonio di finzioni essenziali al genere umano. Piuttosto che sprofondare nel mitico si

preferì avventurarsi nella poesia mitologica, ultimo rifugio di una coscienza che avendo perdute le proprie sicurezze s'affidava alla programmatica insicurezza dell'interpretazione del mito, sempre revocabile, sempre provvisoria. Non più "immersione" quindi negli abissi della preistoria ma "dispersione" in un futuro ricordato, nel quale, come in una galleria di specchi, si poteva osservare solo il riverbero di luci e ombre lontane.

Questo fu il terreno su cui si mosse il grande progetto romantico di una mitologizzazione del mondo, progetto d'inusitata potenzialità poetica anche se intimamente condizionato dal nichilismo della soggettività, di una soggettività che, se da un lato garantiva la produttività del mito, di fatto lo snaturava condannandolo all'incomunicabilità. A nulla valsero i tentativi restauratori di un certo tardo romanticismo e le mitologie mistico-comunitarie da Wagner agli apologeti del nazionalsocialismo. La sopravvivenza del mito sembrava assicurata solo a patto che si rinunciasse ad ogni pretesa ontologica, di un'ontologia "comunitaria" che garantisse l'uguaglianza di tutti gli esseri umani e in fin dei conti del progetto della cultura umana. Proprio la rinascita delle mitologie da Goethe a Joyce sembrava autorizzare paradossalmente il conio di parole come "demitizzazione", "disincanto", "secolarizzazione". I labirinti dell'ermeneutica mitologica avevavo in fin dei conti distrutto il mito. Il soggetto prometeico che creava le "nuove mitologie" in realtà distruggeva l'essenza del mito originario,
frantumandolo negli specchi di una introspezione sempre più elitaria ed astratta.

Ma, a questo punto, mette conto chiedersi: a partire da quale nozione di mito si è costruita una tale diagnosi? Quale mito viene "dissolto" nell'epoca della sua infinita riproducibilità? Davvero non vi è alternativa tra il "silenzio" del mitico e la "chiacchera" costante delle mitologie poetiche? Tra il fallimento della razionalità e i vortici d'una soggettività volubile e per ciò stesso incomunicabile?

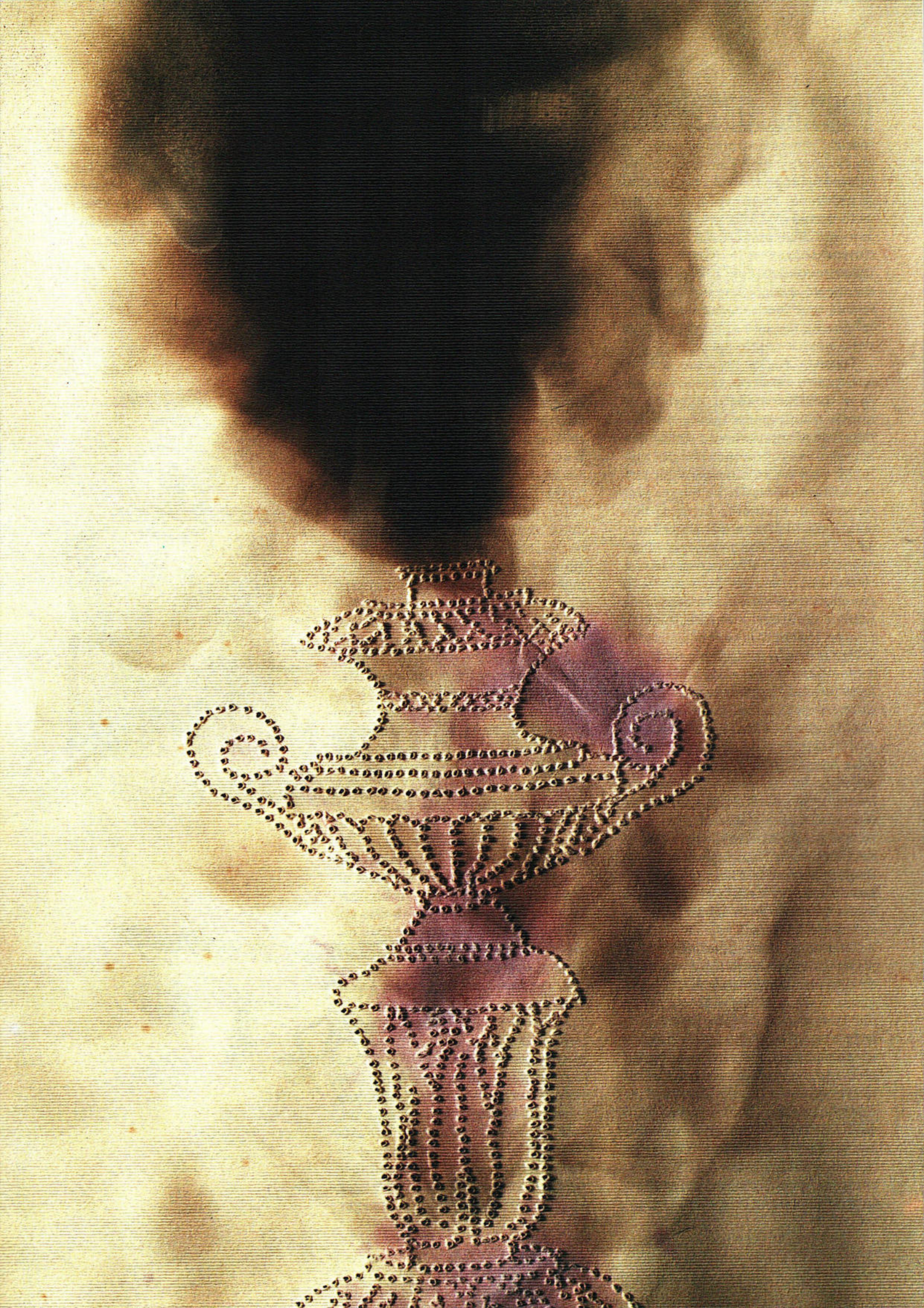
Tutte queste contrapposizioni speculari in realtà mal celano un'idea del mito che si fonda sulla implicita pretesa di *dire che cosa esso sia,* di fissarne cioè, in negativo o in positivo poco importa, l'essenza e le modalità, considerandolo comunque un elemento fondante della cultura umana, o almeno un sicuro metodo per attingere alla verità: ricacciandola nella notte dei tempi ed escludendola dall'ambito della ragione, due risvolti di una stessa medaglia, oppure considerandola solo un processo che si dispiega pragmaticamente nella storia della soggettività, che si crea durante il suo farsi, durante il suo inverarsi.

Ma non esiste alcuna alternativa? Il mito e le mitologie — che certamente, come diceva Herder, sono un patrimonio dell'umanità — devono necessariamente rappresentare *il* luogo di una verità, sia che essa si dia come assenza o come somma attualità?

La risposta a tale quesito l'ha data in questo secolo un grande mitologo della letteratura moderna: Franz Kafka. E naturalmente non poteva che essere una risposta mitologica, visto che, al di fuori del mito in Occidente, come hanno predicato in teorici delle mitologie moderne, non ci poteva essere che il silenzio, l'azzeramento d'ogni facoltà fabulatoria. Kafka, significativamente, ricorre ad un mito che ha fondato il Moderno in tutte le sue proiezioni: il *mito di Prometeo,* una storia che dall'Illuminismo in poi non solo ha legittimato i trionfi della razionalizzazione del mondo sotto la forma particolare della tecnica, ma ha anche d'altro canto sancito l'inevitabile tecnicizzazione del mondo della poesia attraverso l'assolutizzazione del genio e della creatività nonché del suo altrettanto necessario scotto di dolore, sacrificio e insensata reiterazione della pena. Esaltazione del genio e suo fallimento tragico sembrano davvero l'implicita legittimazione dell'ermeneutica infinita del mito di Prometeo. Il processo di creazione delle nuove mitologie ha trovato in questo mito una rappresentazione perfettamente calzante. Prometeo è il mito che crea il grande mito dell'umanità, quello della sua emancipazione dagli dèi in virtù del dominio della tecnica, anche di quella poetica. Il mito di Prometeo è divenuto così una sorta di metamitologia che ripetendo se stessa ha contribuito nel contempo alla sua propria fondazione.

Kafka, in un breve racconto del gennaio 1918, intitolato appunto *Prometheus,* s'interroga sulla questione principale del discorso mitologico e cioè quella della *tradizione* e del *tradimento* del mito. Applicando coerentemente e sintetizzando in brevi battute il processo di corruzione dei significati nel mito di Prometeo, processo al quale Kafka si rivolge senza nostalgie per un presunto quanto fittizio mitologema originale, registrando piuttosto con sommo distacco le singole movenze di tale deriva semantica, egli distingue tra quattro possibili interpretazioni della "leggenda" di Prometeo. La prima, forse quella che più aderisce al substrato greco del mito, vede un Prometeo che ha "tradito gli dèi per amore degli uomini" ed è stato quindi incatenato sul Caucaso e condannato al supplizio di cui le aquile si fanno strumento. La seconda leggenda, che Kafka apparentemente presenta come coeva, ma che in realtà tradisce una progressione cronologica, rappresenta già una variante significativa del mito greco con toni esistenzialisti: "Prometeo, per il dolore causatogli dai becchi che lo dilaniavano, si schiacciò sempre più profondamente contro la roccia fino a divenire un tutt'uno con essa". Il processo della corruzione del mito è ormai avviato, e anche quello della sua "umanizzazione"; scomparsi gli dèi dalla scena, rimane solo l'uomo con il suo immenso dolore, un dolore che lo impietra e allo stesso tempo lo rende monito all'umanità che ne assiste, impotente, allo scempio. Prometeo si fa roccia, e ciò facendo, scompare. Resta la ferita ancora sanguinante e ancora testimone d'una presenza di dolore.

Il momento suggestivo del mito, cronologicamente posteriore di "millenni", segna il momento di massima dissoluzione del mito. Alla memoria imposta dalla tradizione si contrappone ad esso il vago



ricordo di una vicenda ormai consumata: "dimenticarono gli dèi, le aquile, egli stesso". La macchina mitologica giunge così alla sua parabola moderna, lo stravolgimento del mito conserva il mito stesso ma nella forma di un'assenza. Di Prometeo rimane solo, non il ricordo, ma la consapevolezza che si è ormai dimenticato qualcosa, non necessariamente una "verità", ma una "fabula" che ha lasciato appena un alone nella nostra coscienza.

Tuttavia Kafka conosce ancora una quarta versione, temporalmente e metafisicamente ulteriore di questo mitologema, quella che corrisponde al superamento stesso della macchina mitologica che per millenni, sia pure solo paradossalmente, aveva funzionato. La quarta fase del mito di Prometeo prevede non solo l'oblio dell'eroe, nel doppio senso del genitivo, ma anche quello del mito stesso: "Ci si stancò di ciò che ormai aveva perduto il suo senso. Si stancarono gli dèi, si stancarono le aquile, la ferita — stanca — si richiuse".

Per stanchezza i protagonisti del mito rinunciano al mito stesso; l'oblio sancisce una vicenda durata millenni che Kafka chiude senza nostalgie. Resta soltanto la presenza dell' "inesplicabile roccia", l'unica cosa che del mito ci rimane e che il mito non ha saputo spiegare neppure nei millenni della sua tradizione. In quella roccia è sepolta ogni verità, inattingibile, silenziosa, inesplicabile appunto: "La leggenda tenta di spiegare l'inesplicabile. Poiché essa nasce da un fondo di verità, deve a sua volta per forza finire nell'inesplicabile".

Chi interpretasse questa fulminante prosa kafkiana come una patetica rievocazione della fine del mito greco, o sia pure del mito moderno di Prometeo, correrebbe il rischio di appiattire questa che senza dubbio va considerata la più raffinata teoria della mitologia di questo secolo sullo sfondo di una mera diagnosi sociologica sulla fine dei grandi racconti. Altrettanto riduttivo sarebbe interpretarla come un aneddotto sull'inconoscibilità della verità, banalizzazione da cui Kafka stesso si mette al riparo con un finale volutamente banale e troppo scopertamente ingenuo perché si possa incappare in tale fraintendimento. Se il problema del mito, di tutti i miti, fosse solo quello dell' "inesplicabile" mutismo della roccia Kafka si sarebbe soffermato sulle versioni più eloquenti del mito dimostrando, per contrasto, che nonostante le infinite varianti di Prometeo incatenato a nulla è valsa l'ostinazione semantica degli interpreti. Kafka invece ci segnala una significativa corruzione della tradizione mitologica, quella che porta all'*oblio* del mito stesso, al suo esaurimento semantico, quasi l'oblio — ed è questo il punto — fosse l'essenza d'ogni vera memoria mitologica. È infatti proprio questa sublime capacità di dimenticare a garantire per Kafka il funzionamento della macchina mitologica. Solo un potente oblio autorizza il ricominciare di nuovo, daccapo. Qui non è più in questione la "verità di fondo" di Prometeo o la sua capacità di mantenersi incorrotto nei secoli; tutto ciò è comunque fuori discussione nel caso del mito, la verità è inattingibile e tutto il *logos* è corruttibile; quel che conta invece è la capacità di dimenticare, che autorizza nuove fabulazioni, persino quelle metamorfosi radicali del mito in cui, ad esempio, Prometeo, pur scomparendo, rimane, dapprima nel volto stanco degli dèi e delle aquile e poi nel profilo imperturbabile della roccia. "La ferita — stanca — si richiuse": il silenzio del mito, così come la sua loquacità, fanno parte del mito dell'uomo. Solo il lète può autorizzarci ad una vera metamorfosi del mito, senza nostalgie per una verità che come la roccia di Prometeo esiste comunque oltre la *fabula,* oltre la pena e la sua espiazione.

Forse il mito dunque non è mai stato che una forma raffinata di oblio a cui l'umanità è ricorsa per sopportare le sue ferite, quella stessa ferita che neanche Prometeo riesce a sopportare e che lo costringe a farsi imperturbabile roccia, e alla quale ha però affidato nel contempo tutte le sue speranze e tutte le sue utopie. Sul fondo del lète il progetto dell'umanità, sempre revocabile e dunque potenzialmente sempre nuovo, scorre cullato dalla mitologia, non cercando di far riaffiorare le improbabili madri d'ogni storia o incantandosi nella contemplazione della propria creatività, ma piuttosto abbandonandosi alla corrente, riconoscendo la propria essenza metamorfica, l'umana debolezza e salvezza dell'oblio. □

PROMETEO: LA CRISI DEI FONDAMENTI NEL PENSIERO SCIENTIFICO DEL '900

Santi Valenti

1 - UN'ORA DELL'ALBA

"Chi voglia varcare senza inconvenienti una porta aperta deve tener presente il fatto che gli stipiti sono duri: questa massima [...] è semplicemente un postulato del senso della realtà. Ma se il senso della realtà esiste, [...] allora ci dev'essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità".

"Chi lo possiede non dice, ad esempio: qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere; ma immagina: qui potrebbe, o dovrebbe accadere la tale o talaltra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è com'è, egli pensa: be', probabilmente potrebbe anche essere diversa. [...] Le conseguenze di tale attitudine creativa possono essere notevoli, e purtroppo non di rado fanno apparire falso ciò che gli uomini ammirano, e lecito ciò che essi vietano, o magari indifferenti l'una e l'altra cosa. Questi possibilisti vivono, si potrebbe dire, in una tessitura più sottile, una tessitura di fumo, immaginazioni, fantasticherie e congiuntivi [...]".

"Il possibile però non comprende soltanto i sogni delle persone nervose, ma anche le non ancor deste intenzioni di Dio [...]".

"È la realtà che suscita la possibilità, e non vi è nulla di errato come il negarlo. Tuttavia nella media o nella somma rimarrebbero sempre le stesse possibilità, che si ripetono finché viene qualcuno per il quale una cosa reale non vale più di una immagina-

ria. È lui che da finalmente senso e determinazione alle nuove possibilità, e le suscita".

"Un uomo siffatto è però un caso tutt'altro che semplice. E dato che le sue idee, quando non siano oziose fantasticherie, non sono altro che realtà non ancor nate, anch'egli possiede il senso della realtà; ma è un senso della realtà possibile. [...]

Egli vuole, per così dire, il bosco, e gli altri vogliono gli alberi; e il bosco è qualcosa di difficile da definire, mentre gli alberi significano tanti e tanti metri cubi di una determinata qualità di legno [...]".

"Ma poiché possedere delle qualità presuppone una certa soddisfazione di constatarle reali, è lecito prevedere come a uno a cui manchi il senso della realtà anche nei confronti di se stesso possa un bel giorno capitare di scoprire in sè un uomo senza qualità".

È Robert Musil, inutile dirlo: il solo scrittore della sua generazione che non abbia attraversato con serafica *nonchalance* la seconda crisi del campo elettromagnetico; l'ingegnere di Stoccarda che tanti anni prima, seppure memore dei turbamenti di Törless, già elaborava quella sua tagliente dissertazione *Sulle teorie di Mach.*

Che dire? O si archivia come una curiosa trovata questa metafora del bosco e degli alberi, o le si riconosce il carattere di una vera e propria intuizione. È vero che taluni hanno voluto ravvisarvi un telegrafico manifesto di non so quale neo-decadentismo, adducendo come tutto riscontro la crisi degl'intellettuali austriaci culminata nei "movimenti" del primo anteguerra; oppure tempestarla di obiezioni di sapore adorniano (ma solo nella buccia), come quella che sentii muoverle tempo fa da uno di quegli "scienziati muscolosi" — l'immagine è di Claudio Magris — che mal sopportano la violazione di un'*apartheid* culturale. Soltanto più tardi scoprii che la critica era estratta dal solito pezzullo in quarta di copertina che oggigiorno si adibisce per omogeneizzare o liofilizzare i *"maxima universalia"* di checchessia. Premesso, come si dice, che il corsivo è mio, vale la pena di gettarvi un'occhiata, giusto per il tempo di pausa: "Adorno illustra la presenza di questo secondo tipo di conoscenza [*la conoscenza scientifica (n.d.R.)*] all'interno dell'opera d'arte quale complesso di tecniche che attuano una relazione tra il fine e i mezzi, organizzando i singoli elementi dell'opera in vista dell'unità generale. Ma *poiché l'arte si propone un fine liberatorio e non di semplice adeguamento a ciò che già esiste,* la scienza non è presente in essa. Esiste una profonda differenza nella logica interna che presiede a questi due tipi di conoscenza, *così come è differente, quando non addirittura opposta, la loro realtà*". [4ª di copertina (*non* di T.W. Adorno) di *Teoria estetica* (di T.W. Adorno) — Piccola Biblioteca Einaudi].

Quis custodiet custodes? — si sarebbe tentati di esclamare. Ovvero, latino e metafore a parte: *perché obiettare agli obiettatori?* Non è il caso. O, se si vuole, non è il caso in questione. Un'ora dell'alba — amava dire un mio compagno di vagabondaggi notturni — si distingue da un'ora del tramonto per il segno della derivata. In gergo meno *matheux:* Musil apriva un discorso, altri, anche se non meno rispettabilmente, lo chiudevano.

È lui, infatti, che riesce a dar corpo e scrittura al disagio conoscitivo (esistenziale, perché no?) che l'uomo post-lorentziano, Qoèlet-scrittore non meno che Qoèlet-scienziato (*ohne Eigenschaften* in una parola), avverte di fronte alle mutazioni catastrofiche della "sua" φύσις ormai quasi irriconoscibile. In una notte di novilunio, marciando senza mappe né bussola, quell'uomo ha dovuto superare i guadi della Relatività, abbattere le barriere della Meccanica Quantistica e infine, proprio in vista del traguardo, subire lo smacco delle "prove di Gödel". Il collasso delle certezze, vagheggiate ancora e nonostante tutto in chiave *meta*-fisica (e la locuzione potrebbe qui riferirsi anche al giuoco degli scacchi), ha via via sconciato i paesaggi della sua sapienza: per primo è rovinato il tempio dell'*illic et nunc,* poi una polvere di probabilità ha dissolto l'idolo del "punto materiale" e da ultimo, sotto la *qabbalah* di un profugo moravo, hanno finito con lo sgretolar-

si persino i pilastri della saggezza *meta*-matematica, quelle due antiche tavole della "completezza" e della "compatibilità". Mai il prefisso μετά era stato foriero di così disastrose scoperte!

2 - *NEL LIMBO DI CANTOR*

Non sono certo le... minuzie di un generico assestamento dell'epistemologia: è ben altro a farci aggrottare la fronte. A un punto tale che viene rimesso in discussione il concetto stesso di "epistemologia".

Poiché siamo davanti a un qualcosa di mai prima verificatosi nella storia della conoscenza come ἐπιστήμη a una lacerazione neppure sospettata fra i più arditi futuribili: oggi noi sappiamo, *dall'interno della Matematica stessa,* che il proverbiale concetto di "certezza matematica" non è altro che *une façon de parler,* un'ingenua chimera. Peggio: per dirla con Karl Popper, "una vera e propria incongruenza logica".

Ma c'è ancora dell'altro, e del più recente.

Rituffiamoci per un attimo, nella tempesta che, mentre procede l'annosa stesura del romanzo di Musil, séguita ad abbattersi sulle vacillanti categorie della scienza, e vedremo che non è certo Gödel a chiudere la partita. Senza aspettare che Mal'cev consacri loro il suo teorema universale (il celebre *teorema di compattezza*), già le galassie *non-standard,* evocate da Leopold Löwenheim e Thoralf Albert Skolem, vengono fagocitando il planetario matematico, tuttora e malgrado tutto tenacemente incardinato nel paradiso di Cantor. Che cosa sta accadendo di preciso?

È presto detto: quando ormai lo si credeva sepolto nella notte del Medioevo (o al più fra gli ultimi sogni di Leibniz), ecco riaccendersi sul campo dell'Analisi Matematica quel millenario duello tra l'infinito "attuale" e l'infinito "potenziale". Robert Musil vivrà abbastanza per apprendere che all'*origine di quest'antitesi non vi è che una scelta del tutto arbitraria:* ancora una volta l'assunzione o il rifiuto d'un postulato.

Tuttavia ancor oggi, se l'indotto epistemologico delle teorie di Einstein, di Schrödinger, di Gödel, si avvia a far parte della cultura *tout court,* non altrettanto può dirsi per i fondamenti dell'Analisi Non-Standard; a tal punto che non sembrerà fuori luogo una digressione su quella che è stata la più lunga e l'ultima polemica ascrivibile a uno scientismo "del senso comune".

3 - *GLI ULTIMI SOGNI DI LEIBNIZ*

Se di qualche concetto indocile al vaglio dei sensi l'uomo ha da sempre avvertito la lusinga, questo senza dubbio corrisponde alla nozione di *grandezza infinita.* Prima di presagire l'invadenza occulta di una o più divinità, prima di rassegnarsi ad ammettere fra gli ineluttabili il fenomeno della morte, e persino prima ancora di spiegarsi in confuso l'orrido prodigio della nascita, l'uomo fu costretto a riconoscere intorno a sé la replicante presenza dell'ambiente. Né potè altrimenti rappresentarsi quella "stanza smisurata e superba" se non come un *unicum* palesemente privo di frontiere. Di qui, con ogni probabilità, anche se per precisarsi solo molto più tardi, dovette scaturire la prima idea di *infinito.* E con essa la prima disputa.

C'è da presumere infatti (e il mito ne dà conto in più punti) che davanti a un simile spettacolo alcuni siano giunti a supporre l'esistenza di territorî tanto remoti *da risultare irraggiungibili anche in linea di principio.* E che con questa clausola essi intendessero non tanto sottolinearne l' "inaccessibilità" (la quale deriva da limiti pratici, e perciò può attribuirsi a una cima proibitiva così come al ciglio opposto d'un abisso), quanto piuttosto significare che l'arrivo in quei territorî sarebbe stato negato persino a *un viandante immortale* che marciasse *lungo una pista interminabile,* del tutto sgombra di vette e di baratri.

Come non aspettarsi, a questo punto, un'obiezione ormai classica? Nel linguaggio moderno essa suona pressappoco così: "Ma è proprio la mancanza di frontiere per lo spazio fisico a escludere l'esistenza di simili regioni!".

La critica appare plausibile, e tut-

tavia vien fatto di chiedersi su quali previe certezze insista un tale rifiuto. In altri termini: a quali "assoluti" contraddice una nozione di "lontananza infinita" che origini dall'idea di "regioni situate al di là del raggiungibile"?

A dire il vero, con quanto più scrupolo si cercano le radici (sia logiche, sia empiriche) di quest'apparente antinomia, tanto più si rafforza il sospetto che le ragioni degli scettici riposino sopra un'altrettanto mitica (se non proprio mistica) concezione dell'infinito: anch'essa antica quanto l'uomo, ma ufficialmente consacrata nel basso Medioevo, quest'infiorescenza del pensiero sbocciò nell'orto aristotelico per poi lussureggiare in quello tomistico, abbarbicandosi tenacemente a un assunto di pura metafisica; e finendo così per rivelarsi non meno arbitraria dell'ipotesi contestata ai fautori dell'irraggiungibile. I più caustici avversarî della Scolastica vi leggono addirittura un disegno: quello di scardinare gli elaborati della conoscenza dal supporto del metodo operativo; anche se inteso — e nel nostro caso non può che esserlo — in termini di operazioni che trascendono gli esperimenti fisici.

Cosicché, allo scopo d'inoculare una robusta dose di diffidenza verso certi filosofemi, e a costo di saccheggiare gli arsenali del *distinguo,* indulgeremo a qualche ironia sopra quel celeberrimo esempio.

Chi di noi, studente di liceo, non si è imbattuto in un cospicuo (anche in senso corporeo) professore di filosofia morale, nemico giurato delle scienze esatte e portatore innocuo di questa formidabile definizione? — *Infinito è ciò di cui non può concepirsi niente di più grande.* (Eccolo ancora là, il prefisso μετά a lavorare nell'ombra!). E noi vediamo già le nostre contrade dell'irraggiungibile, poetiche ragnatele negli angoli di così poderoso infinito, perdere non che la dignità di sostanza, persino quella di "puri, purissimi accidenti": nient'altro che una suggestione verbale, una colorita ghirlanda di parole. *Stat rosa pristina nomine,* — sembra ammonirci il nostro pingue Adso — *nomina nuda tenemus.*

Ma ecco che un compagno di

scuola — uno di quelli che puzzano di zolfo, e della cui genìa pare che alligni un esemplare in ogni classe di liceo — se ne spunta argomentando, nel suo maccheronico scolastichese, che "o l'infinito del professore è concepibile, e in tal caso deve esistere un alvo più vasto che lo abbia concepito; o non lo è, e allora la definizione viene meno, giacché non si dà definente che non produca la concepibilità del definito...".

"Difettivi sillogismi", è chiaro. Lemuri della ragione da cui il discorso scientifico ha sempre tentato di guardarsi; e più ancora quello matematico, per quanto arioso si voglia mantenerlo. Poiché in quest'ambito è d'obbligo imporsi dei vincoli: e uno è quello di fondare ogni nozione e di condurre ogni argomentazione rispettivamente su basi e con regole *operative.* Occorre cioè pretendere che i concetti siano espressi, e le proprietà desunte, sulla scorta di poche, precise operazioni: soltanto così i nessi fra i primi potranno tradursi in legami univoci fra le seconde, e viceversa. S'intende che un simile requisito non impone che le operazioni ammissibili debbano sempre — e tutte — realizzarsi nell'universo fisico: nondimeno ne esige la fattibilità e la mutua coerenza sul piano delle astrazioni logiche.

Ora, si dà il caso (ma non è un caso!) che il problema delle grandezze infinite si presti, meglio di tanto altro materiale filosofico, a una limpida trasposizione in termini operativi: letteralmente *verificheremo* come la questione dell'esistenza dell'irraggiungibile assuma i lineamenti puntuali di un problema matematico. Sarà ancora una volta il linguaggio cartesiano ("i pareri di Perpetua!") a consentirci di formularlo *nach Adam Riese,* come dicevano i nostri maggiori.

Ognuno di noi — chi più, chi meno criticamente — possiede la nozione di *linea retta* così come la propose Euclide; e conosce altrettanto bene la maniera di dislocare lungo la sua estensione tutti i numeri interi, in ordine crescente, situandoli a intervalli di data lunghezza, così come si fa con le pietre miliari di una strada. Pòsto lo zero in un punto fissato a piacimento, gl'interi negativi si distribuiranno alla sua sinistra, quelli positivi alla sua destra.

Una semplice costruzione che rappresenta fedelmente quella pista interminabile, del tutto sgombra di vette e di baratri, su cui avanza il viandante immortale.

Ma ora la domanda, tanto ingenua a prima vista quanto insidiosa *in cauda:* considerato un particolare qualunque sul tracciato della nostra pista (una pietra, un ciuffo d'erba, una pozzanghera), siamo certi che il viandante immortale, se non lo ha già superato, finirà comunque per farlo dopo un adeguato numero di passi? Ossia, nel lessico cartesiano: *al di là di ogni punto della retta, vi sarà sempre un numero intero?*

Prima di rispondere al clamore sollevato da una questione così... puerile, conviene ripartire il coro delle proteste in due settori: quello di coloro che si sono indignati poiché ritengono *evidente alla ragione* che quel numero intero esista; e quello di chi pensa, con realistica saggezza, che — disponendo dell'eternità — la vertenza possa risolversi con una verifica sul concreto: questa *dimostrerebbe sperimentalmente* come, passo dopo passo, il nostro viandante (sempre che non l'abbia già fatto) finirà per superare sassi, cespugli e guazzi: non è certo il tempo a mancargli!

E adesso rispondiamo nell'ordine a ciascuna delle due fazioni. Per quanto riguarda la prima, daremo subito la parola a Julius Wilhelm Richard Dedekind. Concludendo una sua storica lezione sopra un argomento altrettanto "ovvio", egli così si rivolse agli stupefatti allievi: — *Sono ben lieto che troviate evidente tutto ciò che vi ho detto, poiché né io né altri saremo mai in grado di dimostrarlo.* Allo stesso modo, la reperibilità di un numero intero al di là di ogni punto della retta non riposa che su di un assioma, un assioma che porta il nome d'un siracusano "non privo d'ingegno": è il cosiddetto *assioma d'Archimede.* Fu David Hilbert a commentarne meglio di chiunque altro la sconvolgente portata: — *La possibilità* — egli avverte — *di misurare tutte le dimensioni e tutte le distanze dell'universo (da quelle dei corpi celesti a quelle dei corpi che co-*

stituiscono il mondo atomico) riportando una volta dopo l'altra una data lunghezza terrestre, non è per nulla una pura conseguenza logica dei nostri teoremi sulle congruenze o della configurazione geometrica.

E non finisce qui: passando subito dopo al lato sperimentale della questione, Hilbert risponde per noi anche al partito dei pragmatici. Infatti implacabilmente prosegue: — *La validità dell'assioma d'Archimede nel mondo della natura richiede una conferma sperimentale, né più né meno di quanto la richieda l'assioma delle parallele.*

Tutto questo mentre Ludwing Wittgenstein rincarava la dose col suo *Tractatus;* vale a dire nel primo quarto di secolo.

Oggi, allo scadere dell'ultimo, ci tocca ammettere che sull'assioma d'Archimede, così come su quello delle parallele, la natura continua a mantenersi ostinatamente muta. Non meno oscuro di quando per la prima volta si propose in quella "sagra della primavera", il quesito sull'irraggiungibile ci è stato rinviato senza un cenno di risposta.

Chi vuole, sorrida del mito. Certo è che l'uomo del terzo millennio, più sguarnito dello stesso Edipo, ma — al pari di Prometeo — irrimediabilmente consapevole, ancora una volta si trova a fronteggiare la sfinge dell'indecidibile. Sta a lui scommettere sulle diramanti visioni del mondo: solo che oggi, con patetica rinuncia, ha deciso di chiamarle "modelli".

Da queste... aride considerazioni, per l'appunto, trae dignità scientifica il sogno dei cosiddetti "universi non-standard".

4 - *I SOTTERRANEI DEL CASTELLO*

Che altro, dunque, se non una rabbia prometeica avrebbe potuto indurre lo scienziato "impuro" a non troncare — dopo una simile disfatta — ogni rapporto col suo δαίμωγ.

Non si tratta di recentissime, del resto: è dall'inizio del secolo, ossia da quando la scienza "impura" ha visto scompaginarsi il suo "manuale di conversazione" con senso comune, che il dialogo con quello strano *alter ego* si è fortemente inasprito.

Ma vediamo di delineare, senza un filo di simpatia, i tratti di questo antagonista. Per certi versi è un abile miscredente, per altri un evocatore di utopie sopite: una coscienza bifronte, insomma, un innesto fra il buon selvaggio e il... perverso evoluto. È sensibile alle più mutevoli suggestioni, ma attribuisce questa volubilità a non so quale dono speciale: una sua *Weltanschauung* steradiante, per così dire. Inevitabile, dunque, che con lui il dialogo sia un continuo dirottare fra antichi estremi: da un lato quel cinismo ai limiti del pensiero negativo, dall'altro la sua avidità di credere in tutto, malgrado tutto.

Diresti che fa un gran parlare di virtù teologali per sovrastare il silenzio di quelle cardinali. Subito dopo, però: "Non facciamoci illusioni", incalza, "Dio è morto". E quando credi che abbia concluso, ecco l'ultimo guizzo: "Ma è ora che qualcuno si decida ad informarlo".

Senza dubbio il dialogo che rammenta certi drammi di Beckett: tragedie laiche senza una prevedibile catarsi, atone *querelles* votate all'interminabilità. Ma qui, forse, si intravede uno spiraglio di strategia: l'idea, appunto, di distillare frazionatamente, dalla corrente del colloquio, un "senso della realtà" e un "senso della possibilità"; non senza la mira confessata di poterli governare verso un unico "senso del mondo", di cui ridefinire i lineamente con sempre minore imprecisione. Viene da ripensare, guarda caso, al problema della conoscenza...

Se comunque il progetto è sensato, un ragionevole tentativo per metterlo in atto (in ogni caso, il solo che io riesca a figurarmi) sarà quello di ampliare il mondo-oggetto (che non è il mero "oggettivo") inglobandovi l'ambiente-soggetto (che non necessariamente significa "il soggettivo") a mano a mano che questo viene ridefinendosi, per poi esplorare un tale "universo aperto" invadendolo radialmente, vale a dire senza predilezioni o preclusioni consapevoli; e proseguire in questo modo iterando indefinitivamente la procedura.

Così, ecco Morris Kline — matematico "puro" se mai ve ne furono

— subire anch'egli l'urgenza di una revisione non del tutto disincantata; e nel suo *Mathematics: The Loss of Certainty* siglare in questo modo il XII capitolo, significativamente intitolato "Disastrosi sviluppi": *"Per secoli e secoli si erse sulle sponde del Reno un meraviglioso castello. Dei ragni industriosi ne abitavano i sotterranei, e vi avevano intessuto un intricato ordito di ragnatele. Ed ecco un giorno levarsi un forte vento che distrusse la loro opera. Ma subito i ragni si misero al lavoro, ben decisi a riparare il danno: poiché pensavano che fosse la ragnatela a sostenere l'intero castello".*

Ora domando: se non sono le ragnatele a reggere il castello, non avrà anche l'utopia dei ragni il diritto di *non* reggerlo?

5 - *L'INEVITABILE ESEMPIO*

Quando aveste chiacchierato fino a questo punto, chi potrebbe più "dispensarvi di sostener co' fatti l'insolenza delle vostre parole"? Sono dunque obbligato a concludere con qualcosa di mio, garantendo in compenso il beneficio del sunto.

In un aldilà palesemente eretico — forse un Inferno eliotiano da *Mercoledì delle Ceneri* — un ennesimo Ulisse-Prometeo, a mezza strada fra il mito e la beffa, narra del suo naufragio (che giura solitario) sulle spiagge della Piccola Sirte. E screditando i suoi stessi rapsodi, ci spiega come andarono veramente le cose.

Sfogata la sua rabbia contro la sciocca crudeltà degli dèi, si risolse ad avventurarsi nella foresta che contornava il litorale, fino ad uscirne stremato presso le ondulanti colline dei Lotofagi. Costoro, accolto l'irsuto naufrago con un misto di sonnolenza e di stupore, cercarono di iniziarlo al fiore della dimenticanza; ma alle loro offerte egli preferì, come sempre, l'esplorazione dei luoghi. Scoperse così che in un antro segreto, sul fianco della maggiore collina, incombeva l'ombra lunare d'un quadrato, una misteriosa figura di perfezione suprema: la forma che Nicandro, uno dei tre aruspici di quel popolo, assumeva a principio dell'universo.

Eccitato dalla scoperta, il naufrago ne mise a parte Dedalsa, il decano dei tre sapienti, che tuttavia se ne mostrò fortemente turbato: era ben certo lo straniero di aver visto un quadrato? Fu così che, per veloci sentieri noti solo a Dedalsa, ritornarono alla caverna. E lì l'ospite dovette ricredersi: l'ombra era quella d'un rettangolo aureo, la figura che Dedalsa poneva all'origine del cosmo. Sbagliava dunque Nicandro; e più ancora sbagliava Partenide, il minore dei triarchi, a voler ravvisare nell'esagono la matrice del mondo!

Da allora passarono lunghi mesi, che il naufrago spese in opere di carpenteria: memore del vaticinio avuto nell'Ade, istruiva una sua navicella, che di là lo avrebbe condotto oltre le colonne d'Ercole. Giunse così il giorno della partenza, che fu anche quello della verità: poiché il popolo dei Lotofagi apprese dal suo ospite che proprio quella notte egli aveva scoperto un terzo tragitto verso la sacra spelonca, e che lì aveva potuto contemplare l'ombra dell'esagono vagheggiato da Partenide!

Questi era per dar voce alla propria esultanza, quando il partente estrasse qualcosa dal cofano di prora e la parò contro il sole: un quadrato, senza dubbio, ma bastò un breve giro perché la sagoma si mutasse in quella d'un rettangolo aureo; e poi un'altra lieve torsione ed ecco stagliarsi l'ombra d'un esagono! Che cosa si celava dunque dietro quella volubile entità? Allontanata dal barbaglio del sole, essa finalmente si rivelò per ciò che era: un leggiero cubo di balsa, che il viaggiatore stesso aveva scolpito nella notte. E le forme prime concepite da Nicandro, Dadalsa e Partenide altro non erano che tre dei suoi infiniti profili.

In questo modo, l'ennesimo Ulisse-Prometeo ci spiega come andarono *veramente* le cose.

Ma la storia ha il suo epilogo — il suo *meta*-epilogo — qualche giorno più tardi, quando, fra le colonne d'Ercole, il navigatore leverà la voce per un'ultima beffa ai rapsodi; e nella sinistra bonaccia del "gran padre Oceàno", impaziente di inghiottirlo per sempre, lamenterà desolato: "Ma nessuno mai seppe dirmi di che cosa il cubo sia l'ombra". □

PROMETEO O DELLA PRIMAVERA

Eleonora Chiavetta

Due fonti di ispirazioni ebbe Percy Bysshe Shelley per il suo *Prometheus Unbound* — la tragedia eschilea e il luminoso blu del cielo romano sul cui sfondo si stagliavano le terme di Caracalla, nei giorni in cui il poeta, rielaborando il mito greco, affermava la propria passione di riformare il mondo.

Della tragedia di Eschilo è presto detto, poiché Shelley comincia il suo dramma lirico laddove il drammaturgo greco interrompeva il *Prometeo incatenato,* con l'unica, ma fondamentale differenza di rifiutare una possibile riconciliazione fra Giove e l'eroe.

D'altronde, come accostare il "Campione" all' "Oppressore dell'umanità"? In pieno clima romantico Prometeo si trasforma nell'angelo ribelle del *Paradise Lost,* che sfida il Divino e patisce con coerenza la pena inflittagli. Ma se l'iconografia tradizionale ce lo raffigura appesantito dai muscoli, mentre si contorce alla catena, aggiogato alla rupe, con l'aquila che ad ali spiegate crolla su di lui ovvero sadicamente ne becchetta il fegato quarciato; se tutte queste immagini ci rimandano a un prototipo di forza fisica, i versi di Shelley ci impongono un eroe spirituale, la cui forza è interiore.

E ce lo annunziano infiorato di superlativi: "*highest perfection of moral and intellectual nature, impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends*"

("*somma perfezione di natura intellettiva e morale spinta dalle ragioni più pure e sincere verso gli scopi più nobili e migliori*").

Così nobile da non ricordare neanche più la maledizione scagliata contro Giove; così generoso da pentirsi d'averla pronunziata. La sua differenza è causata dal soffrire degli esseri umani e il suo desiderio di vittoria è ancora per l'umanità tutta.

Shelley si serve del mito a modo suo, lo rimodella perché si adegui alla sua filosofia, lo rivisita come è giusto che accada nelle favole, col passare dei secoli. Prometeo è dunque l'aspirazione umana all'armonia, celebrazione dell'unione di sentimento e ragione; Giove, di contro, è la

forza brutale che ostacola tale desiderio, il tiranno, la volontà di distruzione. Mai avrebbe Eschilo potuto identificare il sommo Dio con il Male.

Nella tragedia greca Prometeo è perdonato da Zeus e liberato da Eracle, dopo avere svelato il pericolo insito nella nascita del nemico dall'unione con Teti.

Il Prometeo di Shelley, invece, manterrà il segreto e lascerà che Teti generi Demogorgone affinché questi sconfigga Zeus e diventi signore. Ercole, poi, libererà Prometeo di cui rispetta "*wisdom, courage and long-suffering love*"
("*saggezza, coraggio e amor che a lungo soffre*").

Nessuna azione compie, dunque, l'eroe. Il suo gesto ribelle cede il passo alla pazienza in questo dramma dell'attesa. Non è Prometeo il vincitore, né Demogorgone. A vincere è ancora un ideale: che il Male sia sempre sconfitto dal Bene, che il Risveglio segua alla Morte. E l'attesa rinascita appare anche più preziosa nel paesaggio invernale in cui Prometeo è prigioniero.

"*Nailed to this wall of eagle-baffling mountain, / Black, wintry, dead, unmeasured; without herb, / Insect, or beast, or shape or sound of life*"

("*Inchiodato a questa parete montagnosa che scoraggia le aquile, / Nera, invernale, morta, smisurata; senza piante, / Insetti, animali, o forma o suon di vita*").

Nella sua cosmica sofferenza Prometeo è circondato da ghiacciai, cristalli gelidi, scintillanti catene, mentre la neve gli si impiglia nei capelli — quasi fosse diventato parte della natura egli stesso.

In questa attesa della vittoria sulle forze distruttrici l'eroe non avrebbe spessore se venisse privato delle sue compagne, la madre Terra dalla voce malinconica, la moglie Asia, le due sorelle Ione e Panthea, che gli stanno accovacciate ai piedi sotto la rupe del Caucaso.

È un mondo femminile che lo aiuta a sopportare l'attesa della liberazione, che gli narra quanto accade sulla terra, ciò che lui non riesce ad udire o a vedere. Alle donne è affidata la Memoria ed anche il futuro poiché sono Panthea ed Asia ad intraprendere il viaggio nelle viscere della terra che le porterà a Demogorgone e quindi allo scioglimento della pena.

Al femminile è affidata dunque la salvezza, ma anche il tormento, poiché femmine sono le furie che sostituiscono la familiare aquila.

Alla madre Terra è noto il linguaggio dei morti, che Prometeo non può capire, ma anche quello della rinascita; nelle sue parole risuonano al tempo stesso l'eco della maledizione che colpì il figlio e la gioia di averlo dato alla luce.

Non volendo comporre un dramma didascalico, Shelley dà solo in apparenza forma umana alle sue astrazioni. In realtà le lascia tanto vaghe e impalpabili che dietro i nomi — siano essi ereditati dai greci o da Milton — non cogliamo passioni o paure in cui specchiarci.

Diventa, quindi, il suo *Prometheus* un dramma lirico di contrasti, dove la notte sfuma nel mattino, l'agonia cede il passo alla rinascita, l'inverno alla primavera, il maschile al femminile; dove la vendetta si identifica con l'amore.

Alla pesantezza dei muscoli sostituisce tutto un muoversi di ali vibranti, un continuo sussurro di voci ora rassicuranti ora tormentatrici che circondano l'incatenato.

Dimenticato è il dono del fuoco; scomparsa è l'aquila; Giove appare ridicolo e sconfitto; lo stesso Prometeo si fa voce narrante. E i sogni si intrecciano, le immagini si susseguono sempre più stordenti; quasi trascuriamo l'intrigo della storia; ci lasciamo sedurre dall'ininterrotto fluire di colori, metafore, suoni; dalla sovrabbondanza di visioni, sia che esse descrivano la beatitudine d'amare o la sofferenza umana.

Concluso il dramma, ricorderemo l'immagine di Asia che sorge dalle acque, circondata dai venti innamorati, come la Venere botticelliana; è lei l'amore che salva il mondo, che irradia su tutto e che, unita alla razionalità di Prometeo, lo completa. E ancora, le braccia lattee di Ione attorno ai neri capelli di Panthea addormentata nella caverna di Ocea-

no dal muschio verde e purpureo. Shelley ha fatto della tragedia un lieve, movimentato disegno che si disfa nell'armonia delle parole. Restiamo impigliati nella trama delle allitterazioni, degli aggettivi, a tal punto da dimenticare le astrazioni filosofiche, le allegorie cui il poeta affidava il valore dell'opera.

La poesia si fa più coinvolgente quando Shelley descrive la natura. Quando il poeta prevale sul filosofo, allora le parole si fanno suggestione, lo scenario si ravviva e Prometeo rinunziando alla sua impronta titanica, si rivela innamorato dell'armonia:

"As the dissolving warmth of dawn may fold / A half unfrozen dew-globe, green, and gold, / And crystalline, till it becomes a wingèd mist / And wanders up the vault of the blue day / Outlives the moon, and on the sun's last ray / Hangs o'er the sea, a fleece of fire / and amethyst".

("*Come il calore dell'alba dissolvendosi può avvolgere / Una sfera di rugiada disgelata a metà, verde e oro, / E cristallina, finché diviene foschia alata, / E vaga su per la volta del giorno azzurro, / Sopravvive alla luna, e sull'ultimo raggio del sole è / Sospesa sul mare, vello di fuoco e d'ametista*").

E ancora:

"(...); al plants, / And creeping forms, and insects rainbow-winged, / And birds, and beasts, and fish, and human shapes, / Which drew disease and pain from my wan bosom, / Draining the poison of despair, shall take / And interchange sweet nutriment; to me / Shall they become like sister-antelopes / By one fair dam, snow-white and swift as wind, / Nursed among lilies near a brimming stream / The dew-mists of my sunless sleep shall float / Under the stars like a balm: night-folded flowers / Shall suck un withering hues in their repose (...)".

("*(...) tutte le piante, / E le forme striscianti, e gli insetti dalle ali d'arcobaleno, / E gli uccelli, e gli animali, e i pesci, e le forme umane, / Che ma-*

lanni e dolore trassero dallo smunto mio petto, / Prosciugando il veleno della disperazione prenderanno e / Baratteranno un dolce nutrimento; per me / Saranno come antilopi sorelle / Nutrite da una madre leggiadra, bianca come la neve e / Veloce come il vento, fra gigli accanto ad un gonfio ruscello. / Le rugiadose nebbie del mio sonno senza sole galleggeranno / Sotto le stelle come un balsamo: i fiori ripiegati per la notte / Nel loro riposo suggeranno tinte che mai appassiscono").

Per questo possiamo dire che vera ispiratrice fu quella luminosa primavera italiana del 1819 in cui il poeta cancellava malesseri e incomprensioni.

È tale risveglio che egli offre a Prometeo, suo specchio; è tale volontà di vittoria sulle forze cupe attraverso l'unione della bellezza, della gioia e dell'amore.

"Intoxication" è parola ricorrente nell'opera e presente anche nella breve prefazione scritta dallo stesso autore. Intossicante è per Prometeo la futura rinascita; per Asia il ricongiungimento con l'amato; per noi la visionarietà del testo che ben spiega l'ammirazione di W.B. Yeats.

Le ultime parole di Prometeo celebrano una novella età dell'oro, adesso che il male è stato sconfitto. Non è il fuoco il vero dono da lui concesso agli uomini, ma la possibilità di riiniziare, in una completa rappacificazione dell'universo, in un panteistico osanna alla natura.

Amore, innocenza, eterna primavera, canti nell'aria, lacrime asciugate dal sorriso: così si conclude il terzo atto e nel quarto, successivamente aggiunto, tutti gli spiriti celebrano nella danza la felicità dei futuri spiriti liberi.

E se cosmica era la pena all'inizio del dramma, cosmica è anche la gioia. Il dialogo fra la Terra e la Luna, crea un ponte che dal nostro mondo si proietta verso l'infinito:

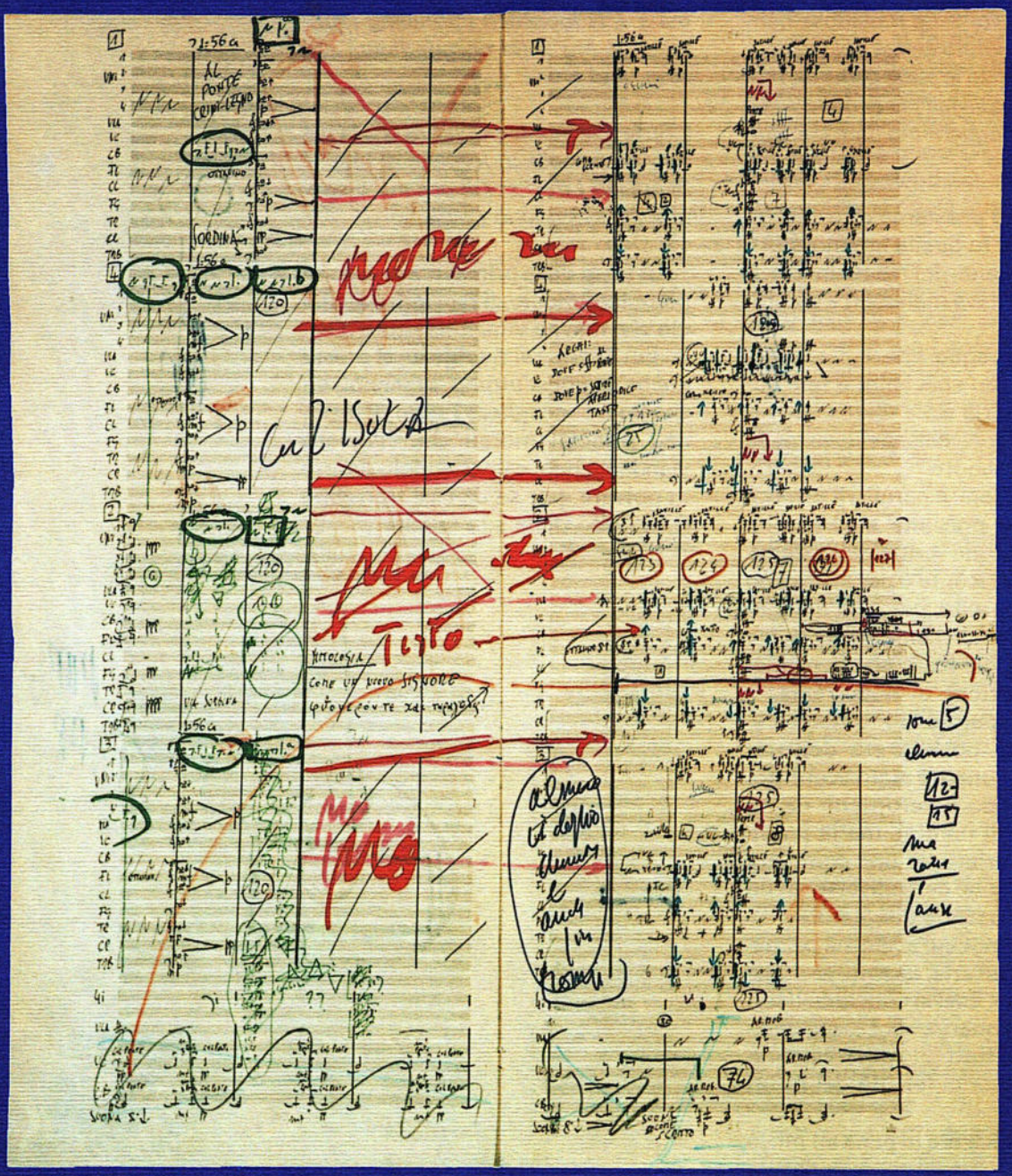
"*Some Spirit is darted like a beam from thee, / Which penetrates my frozen frame, / And passes with the warmth of flame, / With love, and odour, and deep melody / Through me, through me*"!

("*Da te come un raggio uno spirito è lanciato, / Che penetra la mia gelida ossatura, / E mi attraversa, mi attraversa, / Con il calore della fiamma, / Con amore, e odore e melodia profonda*")!

"*The snow upon my lifeless mountains / Is loosened into living fountains, / My solid oceans flow, and sing, and shine: (...)*".

("*Sulle mie montagne senza vita la neve / Si scioglie in fontane di vita, / Scorrono i miei solidi oceani, e cantano, e splendono (...)*").

La forza della primavera può compiere il miracolo di far fiorire anche ciò che non ha vita. E il lettore ideale, cui Shelley si rivolgeva, si presta anche a quest'ultimo inganno, disposto ad accogliere i semi di razionali principi morali che "l'ignaro viandante può, calpestandoli, ridurre in polvere, pur se da essi trarrebbe il raccolto della sua felicità". □


AL PONTE
SORDINA
Tutto

PROMETEO: TRAGEDIA DELL'ASCOLTO

Massimo Cacciari

Tragedia dell'ascolto - che cosa significa? Tragico, nella sua essenza, è il fare, quand'esso si presenta non come mera successione di movimenti, non come corrispondenza ad una legge già ben posta, e quasi causato da essa, ma come perseguimento di fini determinati. Tragico è quel fare che corrisponde alla singola, irrevocabile, decisione, l'evento che decide integralmente del destino della persona. La tragedia classica lo chiama drân. Il nostro termine dramma ne tradisce assolutamente la portata: esso equivale a successione, movimento, narrazione di momenti. Schopenhauer e Nietzsche avevano, invece, intuito come il dramma attico fosse drân: teoria tragica dell'istante decisivo, sofferenza suprema cui l'eroe non può sottrarsi. Il nucleo essenziale della critica di Nietzsche e Wagner è appieno comprensibile soltanto dal punto di vista del drân: Wagner finirebbe col tradirlo per fare ritorno nel consolante-accogliente grembo del dramma narrativo-rappresentativo.

Tremendo, anzi: il tremendo, è drân - come il tempo degli dèi, che

PRIMA ISOLA

IO = IO MAIUSCOLO SEMPRE

PROMETEO

4) FINCHÉ IO
MOSTRAI LORO
AURORA E TRAMONTO

5) IO
PIESAI AL GIOGO LE BESTIE
TORMENTAI PER LORO LA TERRA
INVENTAI I COCCHI DELMARE

6) IO
E IL MUSCHIO TROVAI

7) IO
οἷας τέχνας τε καὶ
πόρους ἐμηχάνην

8) IO
SPIEGAI
I SOGNI

9) I VOLI

EFESTO

TE E TU
MAIUSCOLO

1) TE, FIGLIO DI TETI
INCHIODERÒ

2) TE,
CON MODI INDISTRICABILI

3) TE,
A QUESTA ROCCIA IMMOBILE

4) TU
A PRASSIDAI AL BALENIO DEL SOLE

5) TE,
MODERÀ LA PENA OMNIPRESENTE

MITOLOGIA

COME
1) PROMETEO [redacted]

2) QUESTA SPERANZA [VUOI DARE AI MORTALI:] LIBERARSI DAL DIO?

è il tempo secondo la sua radice, il tempo che spezza; lacera, divide, e non quello della quotidiana "luce", che rammenda momento a momento, che in ogni modo tenta di rimuovere quella voce che chiama a decidersi, al drân. Un passo carraio ci si para di fronte, impossibile non vederlo, impossibile rimandare l'evento: ed ecco che l'uomo, figlio del Caso, lo affronta, fa, anche se questa decisione lo lacera, lo distrugge: giudicare è disperata battaglia (*dismacha d'esti krinai* dice il Coro dell'Agamennone eschileo) dove il dio è doppio, enigmatico, dove come nel "Prometeo incatenato", la legge (o nomos) dei nuovi dèi non è ancora bene fondata e quella degli antichi non è ancora tramontata. Situazione antimonica, nella sua essenza, che richiede, ad ogni passo, il drân. Nulla potrebbe rappresentarne più chiaramente e spietatamente l'essenza del grido che prorompe da Oreste di fronte al seno nudo della madre: Pilade, che farò (*ti draso*)? Oserò uccidere la madre?

Tutto il dramma si concentra in quel grido. Doppi sono i discorsi degli uomini enigmatici e antinomici i detti del dio - eppue Oreste deve fare e patire ciò che il fare comporta. Il pathos tragico si accompagna necessariamente all'inesorabilità del drân.

Così il re Pelasgo di fronte alle Supplici, nell'istante, in bilico, pericoloso per eccellenza, in cui è chiamato a decidersi tra nomoi contrapposti: "L'angoscia prende il mio cuore: fare o non fare (*drasai te me drasai*)". Così Antigone, di fronte alla domanda di Creonte:tu l'hai detto? - Si, io dico di averlo fatto (*kai phemi drasai*), non lo nego, certo. Così, ho deciso, così mi sono decisa, scissa, cioè, dal tuo nomos, abbandonata la tua "terraferma". Non, dunque, un "fare" qualsiasi è stato l'atto di seppellire il fratello, ma una decisione. Nel flusso del tempo, nel suo apparente continuum, penetra il cuneo della decisione, lo solleva, lo spazza, lo stravolge. Il drân segna la catastrofe del tempo come continuum e del "dramma" come rappresentazione-narrazione dei momenti di tale continuum.

Questa è la concezione, nelle sue linee generalissime, del *Prometeo* di Nono. Non dramma musicale, non opera, non Worttondrama, ma drân: le infinite variazioni che compongono l'unico istante della decisione irrevocabile, le infinite vibrazioni che costituiscono il pathos che l'accompagna. Nessuno svolgimento drammatico-narrativo, ma l'inabissarsi in questo istante. Eppure si aggiunge: "dell'ascolto". *Prometeo* riferisce il suono del drân al problema dell'ascolto. La catastrofe tragica che vuole produrre comporta la decisione per l'ascolto. Sistematicamente, infatti, l'ascolto è "accecato" dalla prepotenza del vedere e del rappresentare.

Prometeo ci colloca nella situazione tragica nella quale il nomos dell'ascolto inizia una lotta decisiva contro le antiche leggi del rappresentare, dispiegare, narrare, contro i trionfanti simulacri del mero vedere. Se la tragedia costituisce nella sua essenza un grandioso diventarproblema della vita nella molteplicità delle sue forme e delle sue apparenze, un dubbio lacerante sulla sua realtà prima ancora del suo valore, quale drân è più propriamente tragico di quello che si decide per l'ascolto, che si decide dalla "troppa luce" del giorno "di tutti", e, per lentissimi giri, sprofonda nelle infinitesime vibrazioni di ogni singolo suono, nell'impercettibile costitutivo di ogni suono, di quello che chiama ad ascoltare il silenzio da cui ogni parola proviene? □

53

PROMETEO

Johann Wolfgang Ghoethe

ATTO PRIMO

(Prometeo - Mercurio)

Prometeo
Di' loro che non voglio!
Anzi, io non voglio e basta!
Lor voler contro il mio!
Uno contr'uno:
A mio avviso questa è partita pari!

Mercurio
Recar ciò a tuo padre Giove?
A la madre tua?

Prometeo
Che è padre! Madre!
Sai tu onde provieni?
In piedi io fui, quando su essi prima
mi sentii ritto,
a porger queste
mani, da me lo appresi;
e trovai a badare i passi miei
chi padre, madre chiami.

Mercurio
E a porgerti l'aiuto
che a la puerizia occorre.

Prometeo
E a ubbidienza ne trassero — la mia fanciullezza,
per modellare il misero rampollo
qua, là, secondo il vento — di lor capricci.

Mercurio
E ti protessero.
E nulla fuor di esso... Qual diritto
han le stelle su di me,
da starmi lì in alto a guardare?

Epimeteo
Resterai solo!
Con la tua ostinazione misconosci
qual delizia avrian gli dei,
tu, i tuoi e il mondo e il cielo inter, se tutti
si sentisser riuniti entro a un gran tutto.

Prometeo
Sempre la stessa istoria!
Fratel caro, ti prego,
come ti piace fa, e lasciami stare!

(Epimeteo parte)

Qui è il mio mondo, il mio tutto!
Qui sento che son io;
qui i miei desideri, tutti,
in corporee figure:
il mio spirito, in mille forme

diviso, e intero, né miei cari figli.

(entra Minerva)

Prometeo
Tu l'osi, o dea mia?
Osi accostar del padre tuo il nemico?

Minerva
Onoro il padre mio,
ma ti amo, o Prometeo.

Prometeo
E tu sei pel mio spirito
ciò che egli è per sé stesso:
Fin da principio state son celeste
luce a me le tue parole!
Sempre: come se l'anima parlasse
con sé stessa, dischiudersi volesse,
e armonie assieme innate
da sé medesimo in essa risonassero.
Quell'eran tue parole.
Io stesso non ero io,
ma una deità parlava,
s'io dir credea qualcosa;
e s'io credea che una deità parlasse,
ero io che parlavo.
E così con te e con me
tanto unito, tanto intima -
mentre eterno è il mio amor per te!

Minerva
E io eterna a te presente!

Prometeo
Come il baglior dolce del sole
che si diparte, là
per l'alto nuota,
dal buio vien del Caucaso,
e avvolge l'alma mia in beata pace,
anche in sua assenza a me presente sempre,
così le forze mie si sono svolte
dall'aura tua celeste — in uno col respiro.
E quale mai diritto
superbi e avari accampano
gli abitator d'Olimpo
sulle mie forze?
Esse son mie, e mio n'è l'uso.
Non un sol passo, qui,
per i più alti degli dei, giammai!
Per lor? Son io per loro?

Minerva
Questo il poter si crede.

Prometeo
Anch'io mel credo, o dea;
e sono anch'io potente...
D'altronde!... Non mi hai tu veduto spesso,
in servaggio da me scelto,

il carco trarre, ch'essi
con gravità solenne — sulle mie spalle posero?
A fine il lavor non condussi,
l'opra d'ogni dì ai lor ordini,
poiché io credeva
che quel che fu e che sarà vedessero
come in un sol presente;
e la lor guida, il loro comandamento,
fosse il primordial saper supremo
e disinteressato?

Minerva
Servisti, a farti degno d'esser libero.

Prometeo
E non vorrei per nulla
col custode del fulmine scambiarmi,
e del mio signor, da schiavo
superbo artigliare i lampi.
Che sono essi? Che son io?

Mineva
Ingiusto è l'odio tuo!
Agli dei toccò in sorte esser durevoli,
avere potestà, sapienza e amore.

Prometeo
Sì, tutto ciò, ma ad averlo
non sono i soli!
Io durabil son quanto essi,
Noi tutti siamo eterni!...
D'aver io avuto inizio non ricordo,
né son chiamato ad aver fine mai,
e non ne vedo una:
eterno dunque io sono, e in quanto io sono!...
E di sapienza...

(conducendo Minerva a vedere
le immagini scolpite)

Guardala, questa fronte!
Non è stato il mio pollice
a darle impronta?
E il poter di questo petto
si slancia contro
tutti i pericoli che intorno piombino.

(si ferma davanti a un marmo di donna)

E tu, Pandora,
sacro vaso d'ogni grazia
che sotto il vasto
ciel, l'infinita terra
di gaudio sia;
tutto ciò ch'io sentii — mio balsamo e delizia,
che dell'ombra in frescura
benesser mi diffuse;
quant'ebbi dall'amore — del sol, gioia in primavera;
quanto del mar nell'onda
tepor soave al petto mio si apprese;

quanto puro splendor di ciel mi piacque,
e godere potei quiete dell'anima...
ciò tutto e insiem... Pandora mia!

Minerva
L'ordin ti ha dato Giove
di trasmetter la vita a tutti questi,
se in ciò, ch'ei ti propone
gli porgi ascolto.

Prometeo
Questa è l'unica cosa — che un po' esitar mi fece.
Ma esser schiavo io dovrei,
e tutti noi
riconoscer lassù — il poter del Tonante?
No!
Meglio è stian chiusi in forma,
qui, che ancor vita non ha:
son liberi pur sempre,
ed io sento la loro libertà!

Minerva
Ma essi vivranno!
Al fato spetta, e non agli dei
donar la vita e toglierla;
vien, ti guido alla fonte d'ogni vita,
che Giove a noi non serra:
vivranno, essi, e mercé tua!

Prometeo
Mercé tua, o dea a me cara,
viver, sentirsi liberi,
vivere!... La lor gioia — il grazie a te sarà!

ATTO SECONDO

(Sull'Olimpo - Giove - Mercurio)

Mercurio
Fellonìa... Padre Giove... atroce cosa!
Minerva, la tua figlia,
favor presta al ribelle,
la fonte della vita gli ha dischiusa,
e a quel suo lutulento
corteggio, a quel suo mondo
d'argilla, ha dato vita.
Pari a noi si muovon tutti,
s'agitan giubilanti a lui intorno,
come a te noi.
Oh, i tuoi fulmini, Giove!

Giove
Ci sono! E ci saranno!
E tali esser dovranno!
Su tutto ciò che sotto
il vasto cielo sta
e sull'infinita terra,

il dominio è mio.
Quella schiatta di vermi fa più grandi
per numero i miei servi.
Lor beati, se mia guida — paterna seguono.

Uomo
Caro padre, grazie, a mille!
Di', è permesso abitar la mia capanna
a tutti i miei fratelli?

Prometeo
No!
Tu te la sei costrutta, ed essa è tua.
Dividere la puoi
con chi tu voglia.
Chi vuol dimora aver, — da sé la costruisca.

(Prometeo esce)

Due uomini

Primo
Sulle mie capre
non devi allungare un dito:
son mie, solo per me!

Secondo
Come tue?

Primo
Mi son, ieri, giorno e notte
sovra i monti arrampicato,
ho faticato, ho sudato,
a vive prenderle,
stanotte a vigilarle,
a chiuderle qui dentro
con pietre e legni.

Secondo
Orsù, danne una a me!
Anch'io ieri ne ho uccisa una,
arrostir l'ho fatta al fuoco,
e poi mangiata, io e i miei fratelli.
Sol una oggi ti occorre:
doman, ne ripigliamo.

Primo
Lascia star le mie capre!

Secondo
No!

Primo
Prepotente! Ahi! Che male!

Prometeo (sopraggiunge)
Cosa c'è?

Uomo
Mi porta via le mie capre!...

Dal mio capo scorre sangue...
Ei mi ha scagliato
addosso questa pietra.

Prometeo
Togli un poco il muschio lì dall'albero,
e lo poni sulla piaga!

Uomo
Ho fatto... caro padre!
Si è già arrestato.

Prometeo
Or va, e làvati il viso!

Uomo
E la mia capra?

Prometeo
Lascia colui!
La sua mano è contro a tutti,
la man di tutti contro a lui sarà.

(l'uomo parte)

Prometeo
Degeneri non siate, o figli miei,
ma laboriosi e pigri,
crudeli e miti,
generosi e avari,
pari tutti ai fratelli che il fato
vi diede, agli animali ed agli dei.

(entra Pandora)

Prometeo
Che hai, figlia mia,
che tanto ti àgita?

Pandora
Padre mio!
Ah, che mai vidi e provai,
padre mio!

Prometeo
Orben?

Pandora
Oh, la mia povera Mira!...

Prometeo
Che le accade?

Pandora
Inenarrabil sensi!
Andar la vidi pel boschetto, al ciglio
della foresta, ove sì spesso fiori
cogliam, per far ghirlande; la seguii,
ma ahimè, dal colle
com'io giungo, la scorgo nella valle

sovra l'erbe caduta là distesa.
Per buona sorte, alla foresta c'era
Arbar: forte in sue braccia egli la prese,
né lasciar la volea cader, ma ahimè
cadde insieme con lei.
Riverso le ricadde il suo bel capo,
mille baci ei le diede,
si apprese alla sua bocca,
a infonderle il suo spirito.
D'angoscia trepidando,
fui là d'un balzo, alto gridai: in sé
tornò al mio grido.
La lasciò Arbar, ella si rialzò
d'un salto, e ahimè, con occhi semispenti,
si abbandonò al mio collo.
Il petto le batteva,
come per lacerarsi,
le sue gote scottavano,
riarso aveva il labbro,
e di pianto ella grondava.
Le sue ginocchia vacillare ancor
sentii, e la sostenni, caro padre:
ma i suoi baci, il suo ardor, mi riversarono
per le vene tal nuovo e ignoto senso,
che, smarrita, agitata e lacrimante
lasciai alfin foresta e campo... E a te
ne venni, padre mio!
Dimmi, ch'è mai
tutto ciò che ha lei e me sconvolte
così?

Prometeo
La morte?

Pandora
Che cos'è?

Prometeo
Figlia mia,
tu di gioie ne hai godute, e molte.

Pandora
Infinite! E le devo tutte a te.

Prometeo
Tu, Pandora, palpitasti
ad ogni albor di sole,
di luna che peregrinando va;
e ne' baci dei tuoi lieti compagni,
della più pura felicità.

Pandora
Ineffabili cose!

Prometeo
Che mai in danza la persona lieve
dal suolo t'inalzò?

Pandora
La gioia!

Si movean le mie membra sussultando
al gioco, e al primo canto,
ero tutta in un'onda melodiosa.

Prometeo
Ma tutto alfine si dissolve in sonno:
gioia e dolor.
Tu hai sofferto già: del sol la vampa,
della sete l'arsura,
delle tue ginocchia la stanchezza,
sulla pecora tua smarrita hai pianto,
e che tremor, che gemiti, allorquando
per la foresta il piè calcò uno spino,
ed io ti risanai.

Pandora
Son vari, o padre mio, nella vita
i beni e i mali!

Prometeo
E in cuore tuo senti
che ci sono ancor molte
gioie, molti dolori
che non conosci.

Pandora
Ah! sì... Il mio cuore spesso va lontano
col desiderio, in nessun luogo e ovunque!

Prometeo
Ecco, un istante c'è, — in cui tutto si avvera
che abbiam tanto desiato, — visto in sogno, sperato
o temuto, Pandora...
Questo è la morte!

Pandora
La morte?

Prometeo
Quando dall'intimo, — dal più profondo,
tutto in te sconvolto senti;
quanta gioia e dolor si versò mai
su te, nella tempesta il cuor n'è gonfio;
si vuol col pianto alleggerire, e invece
il suo ardore più si accresce;
e tutto in te ha un'eco, e freme e trema,
e ogni senso ti vien meno,
come l'essere tuo a sé stesso manchi;
e giù cali,
e tutto attorno a te in notte sprofonda;
ma tu, in un tuo proprio interno senso,
abbracci un mondo:
allora muore l'uomo.

Pandora
(stringendoglisi al collo)
O padre, facci morire!

Prometeo
Non ancora.

Pandora
E dopo la morte?

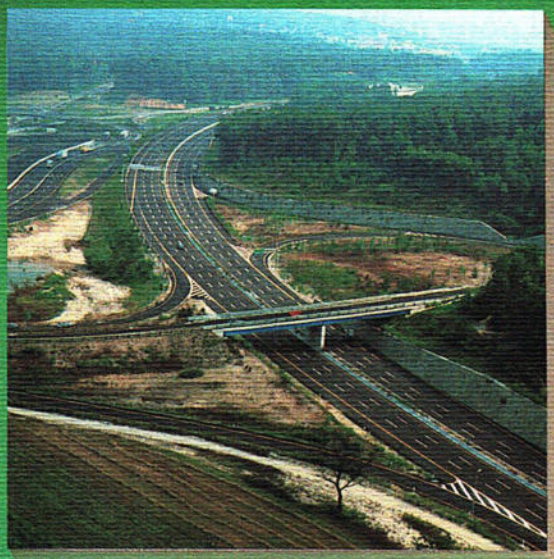
Prometeo
Dopo che tutto... brama, gioia, dolore...
nel tempestoso gaudio va dissolto,
si riconforta in delizioso sonno...
risorgi, e torni, in fresca e nuova vita,
a temere, a sperare ed a bramare!

PHOTO

Pagina	4	"Prometheus", Martino Rota. London.
"	7	"Fantasmi", Silvio Governali, ph. archivio "Labirinti".
"	10	Nino Pedone, "Prometeo", ph. archivio "Labirinti".
"	13	Silvio Gurdì, ph. OIDA Palermo.
"	21	Francesco Pennisi, "Prometeo", ph. OIDA Palermo.
"	25	Mario Fallini, "Prometeo" 1991, ph. archivio "Labirinti".
"	29	Mito di Prometeo. Sarcofago da Pozzuoli. Marmo - secolo III - Napoli, Museo Nazionale.
"	35	Mario Fallini, "Prometeo" 1991, ph. archivio "Labirinti".
"	42	Pagina autografa di Massimo Cacciari per il Prometeo di Luigi Nono.
"	44	"Prometheus", Sebastiano De Valentinis. New York, ph. archivio "Labirinti".
"	47	Michele Canzoneri, "Avvoltoio Monaco" (particolare), ph. archivio "Labirinti".
"	52	Mario Fallini, "Prometeo" 1991, ph. archivio "Labirinti".

italstrade

comparto
italgenco

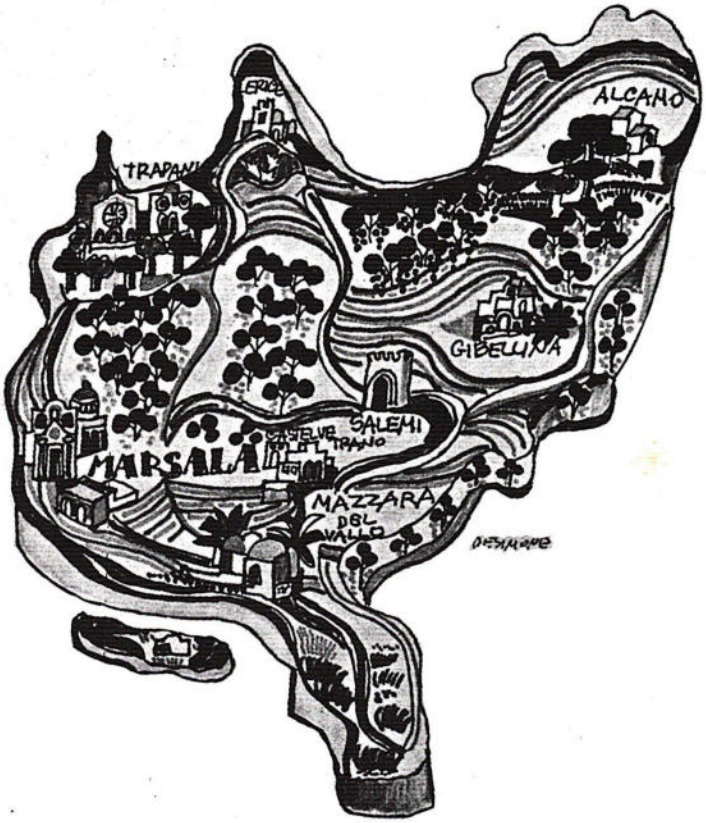


Italstrade, fondata nel 1905, é entrata a far parte dell'IRI nel 1936.
Oggi, nell'ambito del Comparto Italgenco, del Gruppo IRI-Italstat, é leader delle innumerevoli Società di costruzioni che, specializzate nei vari settori dell'ingegneria civile, svolgono un ruolo determinante nella progettazione, realizzazione e manutenzione della rete autostradale italiana.
Italstrade e le Società di sua emanazione o ad essa collegate hanno realizzato, ed hanno in corso di realizzazione: strade, autostrade, ferrovie, aeroporti, opere portuali, opere idrauliche, idroelettriche ed elettronucleari.
Italstrade opera anche all'estero: in Algeria, Argentina, Iran, Iraq, Kuwait, Marocco, Mozambico, Portogallo, Tanzania, Tunisia, Turchia.

I VINI DELLA PROVINCIA DI TRAPANI

Bagnata da due mari, il Mediterraneo ed il Tirreno, la Provincia di Trapani è al tempo stesso sommersa da un mare di vino; con la sua produzione media degli ultimi anni di hl 6.000.000; si pone nell'economia *enoica* dell'Isola ed addirittura in quella italiana come la Provincia - pilota quanto meno per la cospiqua produzione di vino.
Al plurisecolare "Marsala", meditation wine di pregio e risonanza internazionale, all'ambrato e dolce "Moscato di Pantelleria", che profuma di sole, all'ormai affermato "Bianco d'Alcamo", si accompagna una miriade di altri vini da pasto, molti a denominazione geografica, bianchi, rossi, rosati, non meno nobili né meno meritevole dei tre prima ricordati, tutti adatti al palato più esigente del consumatore tanto europeo che extra - europeo.

Zona di produzione del vino a D.O.C. Marsala



LA SCHEDA DEL VINO MARSALA

Zona di produzione: nella zona a D.O.C. (Sicilia Occ.)

Data D.O.C.: 1969

Colore: ambra carico

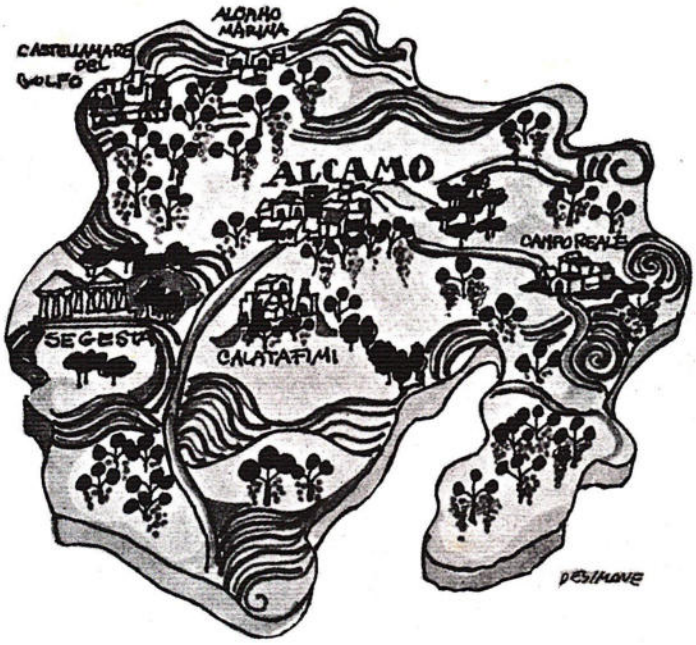
Sapore: secco, ma non asciutto o dolce a seconda dei tipi

Gradi: 18°

Uve: grillo e cataratto per l'85%; nel vigneto è tollerata la presenza del vitigno

Abbinamento vivande: vino da dessert classico, da servire a temperatura d'ambiente.

Zona di produzione del vino a D.O.C. d'Alcamo



BIANCO O BIANCO D'ALCAMO

Zona di produzione: in Provincia di Trapani, nel comune di Alcamo e parzialmente di Calatafimi e Camporeale
Data D.O.C.: 21 luglio 1972
Colore: giallo paglierino chiaro con riflessi verdolini
Sapore: secco
Gradi: 11,5°
Uve: cataratto bianco e damaschino, grecanico, trebbiano fino al 20%
Abbinamento vivande: vino da tutto pasto; accompagna bene i piatti di pesce specie zuppe e umidi.

Zona di produzione del vino Moscato e del Passito a.D.O.C. di Pantelleria

MOSCATO DI PANTELLERIA

Zona di produzione: Isola di Pantelleria
Data D.O.C.: 11 agosto 1971
Colore: dal giallo dorato più o meno intenso all'ambrato
Sapore: dolce, aromatico, caratteristico di Moscato
Gradi: 12,5°
Uve: zibibbo
Abbinamento vivande: vino da dessert con particolare predilezione per la pasticceria

PASSITO DI PANTELLERIA

Zona di produzione: Isola di Pantelleria
Data D.O.C.: 11 agosto 1971
Colore: ambrato, brillante
Sapore: dolce e gradevole
Gradi: 14°
Uve: zibibbo
Abbinamento vivande: vino da dessert, buon compagno dei gelati, in specie con la cassata siciliana.

a cura della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Trapani

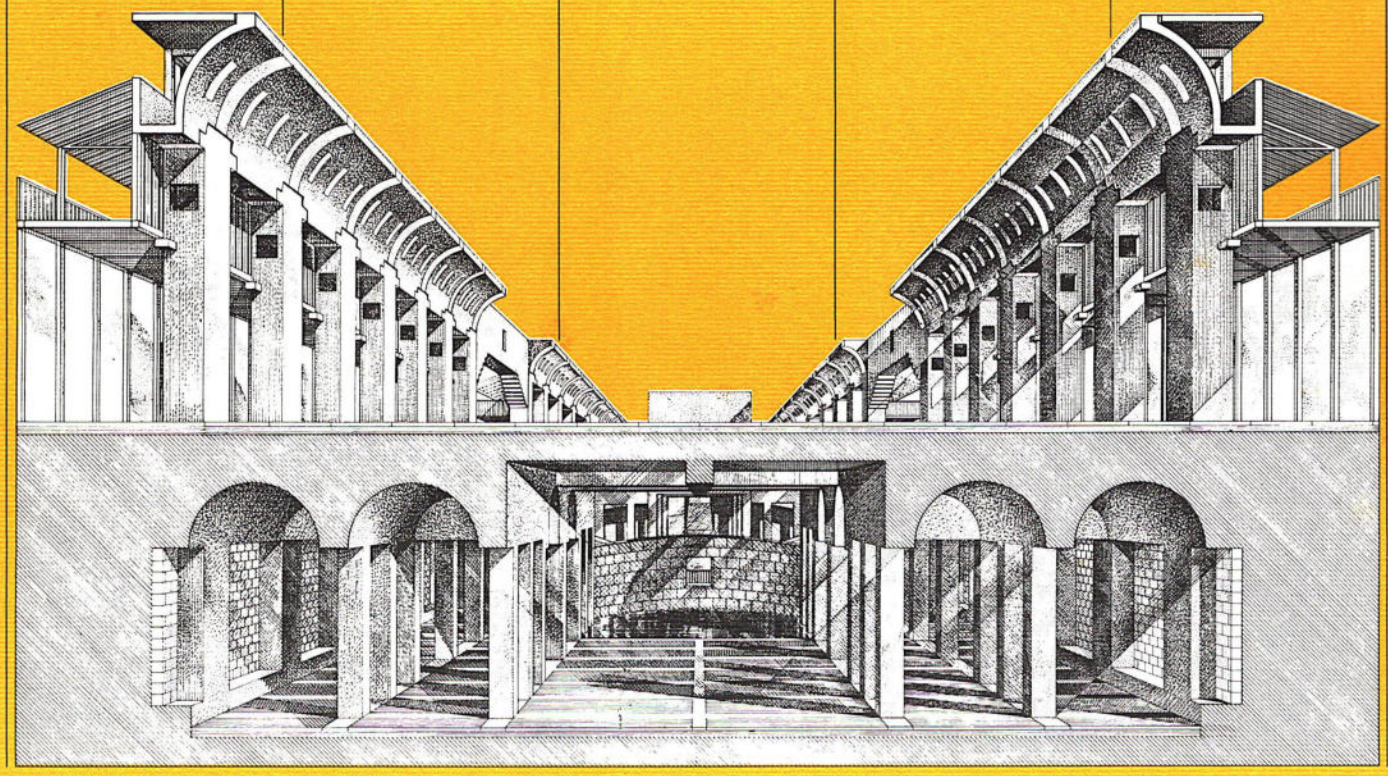
Feltrinelli

LABIRINTI

È NELLE

LIBRERIE FELTRINELLI

70122 BARI
via Dante 91/95, tel. 080/219677
40126 BOLOGNA
piazza Ravegnana 1, tel. 051/266891
40126 BOLOGNA
via dei Giudei 6, tel. 051/265476
50129 FIRENZE
via Cavour 12, tel. 055/292196 - 219524
16124 GENOVA
via P. E. Bensa 32/R, tel. 010/207665
20121 MILANO
via Manzoni 12, tel. 02/700386
20122 MILANO
via S. Tecla 5, tel. 02/8059315
80133 NAPOLI
via S. Tommaso d'Aquino 70/76, tel. 081/5521436
35100 PADOVA
via S. Francesco 14, tel. 049/8750792
90133 PALERMO
piazza Verdi 459, tel. 091/587785
43100 PARMA
via della Repubblica 2, tel. 0521/37492
56100 PISA
corso Italia 117, tel. 050/24118
00187 ROMA
via del Babuino 39/40, tel. 06/6797058 - 6790592
00185 ROMA
via V. E. Orlando 84/86, tel. 06/484430 - 4746880
53100 SIENA
via Banchi di Sopra 64/66, tel. 0577/44009
10123 TORINO
piazza Castello 9, tel. 011/541627



Comune di Gibellina

Le Piazze: progetto di Franco Purini e Laura Thermes

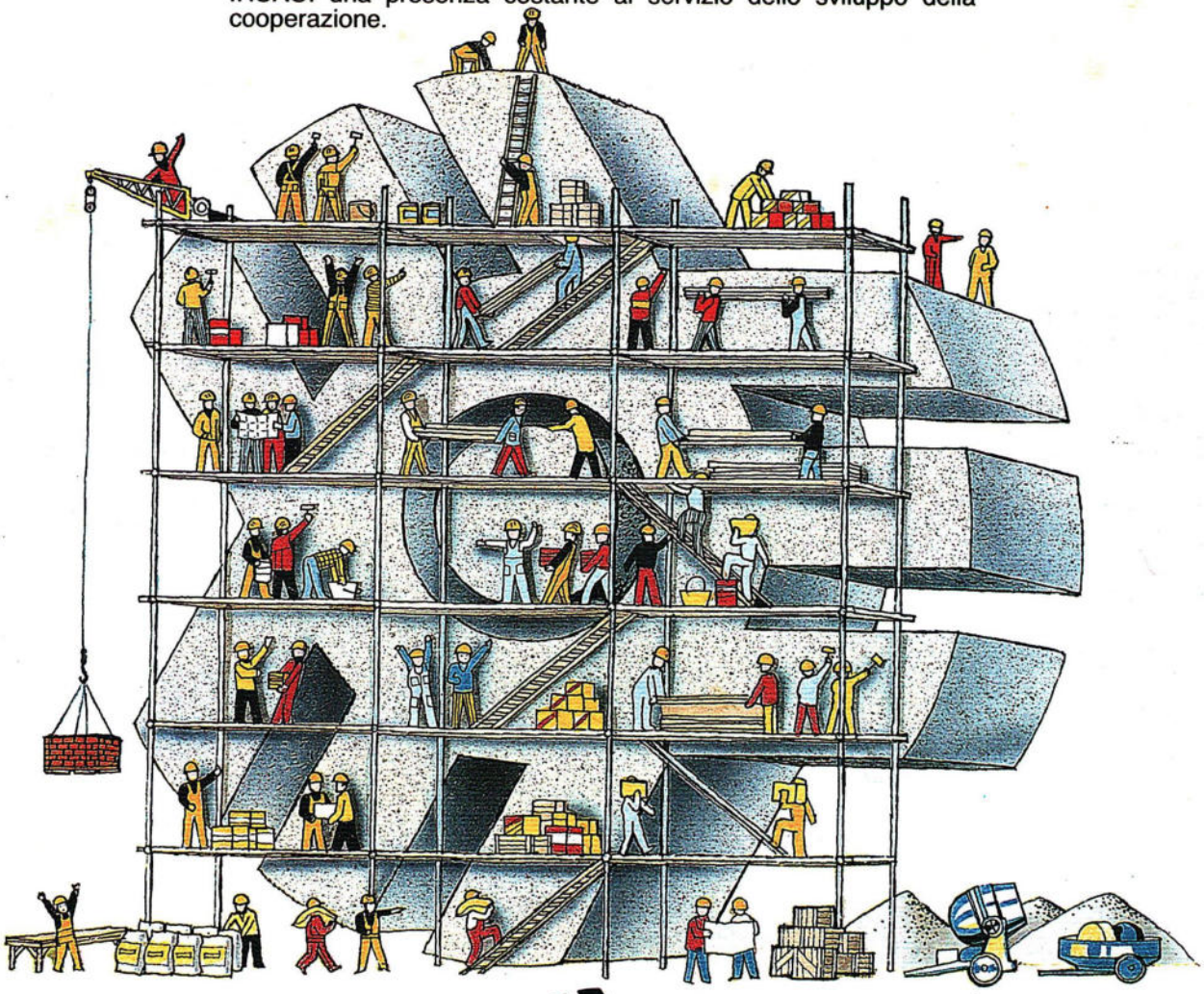
Azienda Provinciale Turismo
Trapani

Mothia: Lungo La Rotta Dei Fenici

IRCAC. INSIEME PER FARE.

Nino Natoli Comunicazione Integrata

Da oltre vent'anni l'IRCAC è al fianco della cooperazione siciliana, delle sue scelte, dei suoi successi.
Nei settori dell'agricoltura, dell'artigianato, della pesca, dell'industria, dell'edilizia, del consumo, del turismo, dei servizi, l'IRCAC offre le più ampie e personalizzate forme di assistenza finanziaria: crediti e leasing a tassi agevolati.
IRCAC: una presenza costante al servizio dello sviluppo della cooperazione.



IRCAC ISTITUTO REGIONALE PER IL CREDITO ALLA COOPERAZIONE

Persona giuridica pubblica
istituita con L.R. 7 febbraio 1963 n. 12

FIDUCIA NELLA COOPERAZIONE.

90144 Palermo - Via Ausonia, 83
Tel. (091) 516699
Telex 910227 IRCAC

Abbiamo unito le nostre forze per darvi sempre più energia.

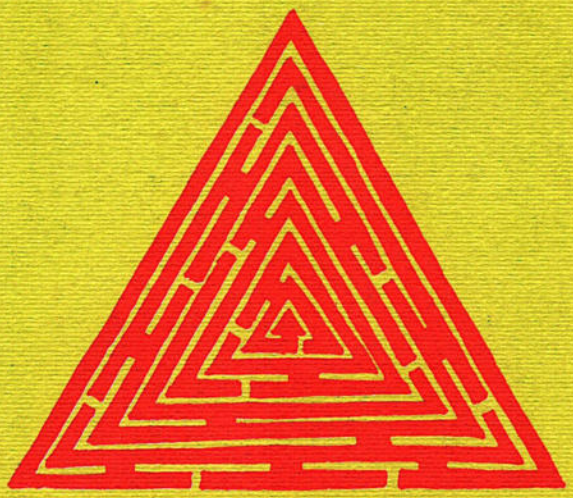
ARMANDO TESTA S.P.A.

Ogni giorno, in tutto il mondo, un grande insieme di uomini e tecnologie lavora per dare più forza al futuro di tutti noi.
AGIP Ricerca e produzione di idrocarburi; approvvigionamento e trading di greggi; energie rinnovabili.
AGIPPETROLI Raffinazione e distribuzione di prodotti petroliferi, servizi energetici.
AGIPCOAL Ciclo integrato del carbone.
SNAM Approvvigionamento, trasporto, distribuzione di gas naturale. Trasporto di idrocarburi liquidi.
NUOVOPIGNONE Progettazione e costruzione di macchine, apparecchiature, strumenti per l'industria.
SNAMPROGETTI Studio, progettazione, realizzazione di impianti.
SAIPEM Costruzioni, montaggio e perforazioni in terra e in mare.
NUOVA SAMIM Produzione, trasformazione e commercializzazione di metalli non ferrosi.
SAVIO Produzione e fornitura di macchine per l'industria tessile. Produzione di caldaie murali a gas.
TERFIN Coordinamento e gestione di società operanti nell'informatica, nel turismo, nella stampa e altri servizi.
SOFID Finanziamento attività industriali e commerciali.
ENI INTERNATIONAL HOLDING Compravendita e gestione di partecipazioni e titoli. Servizi finanziari per le attività internazionali ENI.
ENIRICERCHE Ricerca scientifica sull'energia e l'ambiente.

Gruppo ENI, un'impresa energetica globale. Energia, Chimica, Ricerca Scientifica, Meccanica, Impiantistica, Metallurgia, Industria Meccanotessile, Servizi.

Eni

Finchè c'è ENI, ci sarà energia.



dvd
28089