

MARISA VERNA

UN MISTICO LADRO DI FUOCO.
PÉLADAN, PROMETEO E LA SALVEZZA¹

ABSTRACT: Péladan's *Prométhéide* was written in 1893 and published in 1895. In the Preface of the trilogy Péladan had quoted a letter of Émile Burnouf, a famous French scholar of ancient Greek literature, in which the latter testified that the play was philologically correct. Burnouf proclaimed his certainty that Aeschylus's work was an esoteric introduction to mysteries, a mystical ritual which main goal was the revelation of religious truth to the public. As it is known, only one of the three Aeschylus' tragedies on the Titan is left, *Prometheus Unbound*. Péladan pretended to have 'restored' the two lost tragedies, the *Fire Thief* and *Prometheus released*, and to have translated the only one we do have. Yet his interpretation of Aeschylus' work is an esoteric one, in which he tries to balance the values of ancient Greek culture and the Christian Revelation: Péladan's Prometheus is the creator and savior of humankind, the precursor of Christ. Prometheus' sacrifice is interpreted by Péladan as an anticipation of Christ's suffering for the salvation of mankind, as his Aeschylus 'translation' demonstrates: the Greek Prometheus suffers 'for the destiny of his brothers', while Péladan's hero suffers 'in his brothers'. His suffering is, furthermore, a 'suffering for justice', an expression that concludes the three Péladan's tragedies and exhibits the deep sense of his work. His Prometheus is moreover a Symbolist character, without a realistic personality and without a real risk of dramatic conflict: an absolute character, indeed.

Joséphin Péladan fu celebre nel Diciannovesimo secolo². Autore di più di cento opere (fra cui romanzi, trattati di estetica e magia, opere teatrali), il Sâr – come amava farsi chiamare – si nutrì per tutta la vita del sapere esoterico e occulto di cui era avida la cultura europea della fine secolo. Da un punto di vista strettamente letterario, Péladan era un Simbolista, seguace e fervido ammiratore di Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé, convinto,

¹ Questo saggio rappresenta la versione aggiornata di un capitolo della monografia sul teatro di Péladan che pubblicai nel 2000 presso Vita e Pensiero, Milano: *L'opera teatrale di Joséphin Péladan. Esoterismo e Magia nel Dramma Simbolista*. La prima versione s'intitolava: *La "Prométhéide", o l'Eroe assoluto*, pp. 267-312. Ringrazio l'editore per avermi concesso l'autorizzazione a servirmi di quella prima versione del lavoro.

² Per la bibliografia critica sull'opera di Péladan nel suo complesso si vedano Verna 2000 e Gardini 2015; per la bibliografia critica su Péladan e Prometeo si vedano invece Decroix 2010, pp. 19-29 e Trousson 2001, pp. 505-530 (il capitolo *Le désarroi: Prométhée repentant*). Per i riferimenti al Simbolismo e alla teoresi mallarmeana del teatro cf. Marchal 2003 e Millan 1998; relativamente all'estetica simbolista e alla relazione testuale con l'antropologia cristiana cf. Guyaux 2009 e Locatelli 2013, pp. 49-66. Per quanto riguarda gli studi teatrologici si rimanda a Cascetta 1988 e Untersteiner 1984.

in quanto tale, della spiritualità dell'arte, del suo potere salvifico e redentore. Fra le sue opere – dal valore certo ineguale, ma di sicuro interesse – il teatro rappresenta la riuscita più certa, in cui le convinzioni esoterico-religiose meglio si adattano a un'estetica compiuta e coerente. Dal 1892 al 1904 Péladan redasse sette drammi. Alcuni furono rappresentati con successo – la *Prométhéide* è uno di questi, benché il successo giungesse dopo la morte dell'autore – altri furono oggetto di messe in scena 'riservate' a un gruppo di adepti. Nel teatro di Péladan, come in quello di alcuni suoi contemporanei, si ravvisa comunque un'aria nuova, un inedito bisogno di incarnare l'Uomo nella sua nuda essenza. Il Prometeo è forse l'eroe più adatto a un simile progetto drammaturgico.

Il Prometeo di Péladan

La redazione della *Prométhéide* risale probabilmente alla fine del 1893. L'11 aprile dell'anno successivo l'ellenista Émile Burnouf rassicurava l'autore sulla correttezza filologica del suo lavoro:

L'œuvre d'Eschyle avait certainement quelque chose de métaphysique, dirais-je d'ésotérique. Ce qu'il en reste le prouve assez. Les grands esprits de cette époque étaient sûrement initiés aux "doctrines secrètes" conservées dans les temples et transmises par les initiations³.

La tesi esposta in questa lettera è discutibile ma ascrivibile all'orientamento culturale di Burnouf, studioso rispettato e conosciuto anche se molto vicino agli ambienti esoterico-teosofici di Parigi. Péladan l'aveva conosciuto nel gruppo di Papus e si era abbondantemente nutrito della *Science des religions* che lo stesso Burnouf aveva pubblicato presso Maisonneuve nel 1872. La lettera sarà riprodotta nel testo della trilogia, fatto questo altamente significativo in quanto teso a orientare l'interpretazione del lettore e dell'eventuale spettatore⁴: lo spettacolo cui si sta per assistere è un'esperienza iniziatica e misterica, un culto.

Péladan colloca il Prometeo incatenato di Eschilo al centro del trittico, facendolo precedere dal Prometeo portatore di fuoco e seguire dal Prometeo liberato. Benché questa ipotesi sulla successione delle tragedie eschilee fosse condivisa da numerosi studiosi nell'Ottocento, vale la pena di riflettere sulle conseguenze di questa *dispositio*: dono del fuoco, sofferenza, liberazione dise-

³ Lettera di Émile Burnouf a Péladan, 11 avril 1894, in Péladan 1895, p. 151.

⁴ La *Prométhéide* fu rappresentata soltanto nel 1925 al Théâtre Ésotérique da Paul Castan. Per questa rappresentazione cf. Verna 2000, pp. 268-271.

gnano infatti una progressione che, se letta nel contesto dell'opera di Péladan (cosa che il lettore coevo non mancava di fare) è senza dubbio cristologica.

Inoltre, le tre *pièces* sono conseguenti e consequenziali l'una all'altra e formano un tutto unico, un'unica opera in cui è praticamente impossibile discernere tre unità conchiuse. Abbandonata la successione in Stasimi ed Episodi del teatro antico, le tre tragedie sono organizzate in Atti e Scene. Questa struttura è imposta anche al *Prometeo incatenato*, che in questo modo s'inserisce come parte integrante di un insieme più vasto, tanto che solo l'indicazione paratestuale sembra interrompere il flusso drammatico inaugurato con il *Porteur de feu*.

Péladan affermava di essere il traduttore dell'opera eschilea, ma ciò è molto improbabile, data la bizzarra formazione ricevuta dal Sâr, che non conosceva il greco. Il riferimento più verosimile per questa traduzione è invece una versione in versi 'eumolpiques' che Fabre D'Olivet aveva inserito in una sua opera teorica: *Études Littéraires et philosophiques de la poésie primitive et de la poésie tragique des grecs*. Nella ricostruzione del mito Péladan attinge a varie tradizioni: Esiodo (cui probabilmente fa riferimento per la vicenda di Pandora ed Epimeteo); Pausania, dal quale trae probabilmente l'idea di Prometeo creatore dell'uomo, cui si possono aggiungere Orazio, Giovenale, Esopo. Quanto alla cristianizzazione del mito, essa può essere fatta risalire fino all'apologetica dei primi secoli cristiani, ma per Péladan essa risale probabilmente a quella trattatistica scientifico-religiosa di cui il padre Adrien Péladan era uno dei campioni.

Trilogie d'Eschyle?

Nella sua teorizzazione di una nuova struttura drammatica il Simbolismo aveva identificato nella tragedia attica il suo modello primario per un teatro metafisico e culturale: un modello di cui radicalizzava appunto il dato religioso e rituale a discapito della profonda e complessa umanità che pure ne costituiva un elemento irrinunciabile, parte integrante della sua stessa spiritualità. Basti, per convincersene, questo breve brano di Mallarmé:

... je m'en prends à cette imprudence de la critique, la pièce d'hier me paraissant, à des riens de détail près, presque inattaquable et supérieure presque à tout dans le présent. Instinct ici porté à l'intellect! Son rai puissant de sincérité sur l'ordinaire scène y darde, plutôt que de la nouveauté, l'évidence de ce que l'on eût pu accomplir jusqu'aujourd'hui et cause un peu de stupeur qu'il y ait eu lieu de voir autrement qu'avec cette justesse⁵.

⁵ Mallarmé 1998, p. 106.

A questa lettura della drammaturgia classica Péladan aggiunge una cultura e una formazione che induce a stratificare ogni conoscenza e a leggere ogni segno come cifra di un altro, più nascosto messaggio. Egli vedeva nella tragedia greca «le rite admirable d'une secte, la cérémonie d'un crédo encore obscur pour nous»⁶; del resto, l'abbiamo visto, un ellenista di fama come Burnouf non esitava a sostenere questa sua convinzione. Nel caso del Prometeo il Sâr faceva riferimento alle osservazioni del nume tutelare della sua giovinezza, al traduttore Fabre d'Olivet, che nelle conclusioni del suo trattato sulla tragedia non aveva dubbi sul significato da attribuire all'opera di Eschilo, da considerarsi come la «voix de l'initié»⁷.

A questo insieme di conoscenze va dunque ascritta la convinzione di Péladan di aver restituito «selon les mystères d'Eleusis le *Prométhée porteur de feu* et le *Prométhée délivré*». Il primo non sarebbe altro che l'artista delegato da Zeus alla formazione dell'uomo e che, l'opera finita, non può resistere alla tentazione di «parachever son ouvrage, de présider à son évolution»⁸. Questa descrizione del Titano richiama la teoria, già espressa da Péladan in altre opere, del *daïmon*, creatura intermedia fra il divino e l'umano, angelo incarnato che per amore dell'umanità avrebbe sfidato la volontà di Dio istruendo la propria creatura. Prometeo non sarebbe dunque che la versione greca dell'angelo ribelle descritto nella Genesi, quel Sathan che Péladan compativa come il più grande dei peccatori, colpevole solo di un eccesso di amore per i suoi figli⁹. L'identificazione di Prometeo con Satana è esplicitata chiaramente in *Comment on devient artiste ou ariste*, in cui leggiamo: «Les Daïmons, dignes fils des Prométhée, illuminent le présent de leur charité et laissent derrière eux des phares aux feux célestes, aux signaux divins»¹⁰. Ora, facendo di Prometeo un *Daïmon*, anzi il capostipite dei *Daïmons*, Péladan sottrae il Titano all'ambito del mito ellenico, per introdurlo in quello del particolare sincretismo religioso che costituiva il fondamento del suo universo spirituale¹¹.

Il messaggio che Péladan decifra nel *Prometeo* di Eschilo è dunque ancora una volta la Rivelazione, quell'annuncio ch'egli rintraccia ovunque lo spirito umano si sia manifestato. Il Titano è la prefigurazione di Cristo, è il giusto inviato a immolarsi per la salvezza dell'umanità:

⁶ Péladan 1904, p. 34.

⁷ Cf. D'Olivet 1835, p. 70. Untersteiner (1984, p. 301) esclude che Eschilo fosse iniziato ai misteri eleusini e attribuisce le ragioni delle accuse che gli furono rivolte in questo senso alla particolare religiosità che pervade le sue opere, tutte volte secondo lo studioso a «scoprire le difficoltà che il problema di Dio presenta».

⁸ Péladan 1894, p. 189.

⁹ Cf. Locatelli 2013.

¹⁰ Péladan 1894, p. 3.

¹¹ Prometeo è definito esplicitamente precursore del messaggio cristiano nell'*Origine et esthétique de la tragédie* del 1904, p. 39.

PROMÉTHÉE

J'ai assumé sur moi les mille ans de détresse
 d'affreux tâtonnements, d'impuissante faiblesse
 que devait au Destin la triste humanité!
 En lui donnant le Feu, en lui donnant mon âme,
 Je l'ai exonérée du formidable impôt
 [...]
 Voyez le Dieu qui se sacrifie pour l'homme!¹²

Prometeo è per Péladan il Precursore, una figura che occupò tutta la sua opera ma che percorre come un filo rosso tutta la cultura simbolista, non a caso ossessionata dal dipinto leonardesco del Giovanni Battista. Nel San Giovanni di Leonardo Péladan identifica «le plus savant des anges», che «révèle le salut par la beauté... Annonciateur de la Mystique de la Beauté, de la Mystique d'art, de la volupté pure»¹³. La sofferenza del Titano e la voluttà del Battista sono concetti che si presuppongono l'un l'altro; Prometeo è infatti anche l'artista che pecca per troppo amore della propria opera, e l'Assoluto di cui si fa l'araldo è un fuoco che nella bellezza trova il proprio nucleo e il proprio significato. Prometeo compie così l'impresa per eccellenza: il furto del fuoco è un gesto che trasformerà una creatura tremante e pavida in un costruttore di templi che ospiteranno gli dei. È evidente che il protagonista del *Porteur de feu* ha smesso di rappresentare quella rivolta ardente di cui il personaggio del Titano è spesso portatore, per incarnare, semmai, l'artista, il poeta che già per Rimbaud era «voleur de feu... énorment devenue norme, absorbée par tous»¹⁴.

La lettura cristologia del mito di Prometeo è tanto antica quanto condivisa dall'ambiente simbolista, come testimonia il celebre quadro di Gustave Moreau, *Prométhée* (1868)¹⁵. Ma come riconosce Raymond Trousson, solo con l'opera di Péladan

l'idée eschyléenne d'accession finale à la justice par la réduction des contraires se trouve pleinement réalisée...] Enfin, par son sens du sacrifice, par sa prise en charge des fautes de l'humanité son [di Péladan] Prométhée est bien un pressentiment païen du Christ, mais Péladan a su, mieux que Quinet et sans forcer l'histoire, souligner les affinités entre la pensée grecque et le christianisme¹⁶.

¹² Péladan 1895, *Prométhée délivré*, pp. 109-110.

¹³ Péladan 1894, pp. 6-7.

¹⁴ Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, detta *Lettre du Voyant*, in Guyaux 2009, p. 346.

¹⁵ Cf. a questo proposito Armand-Degott-Heberlé 2010, p. 9.

¹⁶ Trousson 2001, p. 523.

Prometeo eroe assoluto

Il *Prométhée Porteur de feu* si apre su una disposizione scenica in cui si disegnano le relazioni d'interdipendenza degli attanti principali, nonché i rapporti gerarchici da cui tali relazioni sono regolate. Nella didascalia iniziale infatti leggiamo:

Si l'acoustique le permet. Athénée doit garder le troisième plan, Hermès le second, Prométhée seul évolue au premier¹⁷.

Atena, Ermete, Prometeo: ancora muti sul palcoscenico, essi impongono allo spettatore una prima visione della funzione profonda di cui essi saranno gli agenti, e stabiliscono nella relazione prossemica l'universo valoriale di cui ognuno di essi sarà portatore. Ermete, elemento mediano tra il Titano e gli dei, si colloca al centro: messaggero tra due dimensioni, che fin dall'inizio sono presentate come distinte e non assimilabili. Ermete assume questa stessa ambivalenza come funzionale al compito impartitogli dal Destino, Dio unico e superiore a tutti gli abitanti dell'Olimpo, la fede nel quale lo accomuna a Prometeo. Atena si pone invece, almeno a questo punto della vicenda, come l'antagonista dell'eroe, sineddoco del padre Zeus e rappresentante dell'ordine olimpico. Prometeo è l'estraneo, l'essere di cui il mondo divino non può fare a meno, ma che da quel mondo si distacca in modo misterioso.

L'anelito confuso, ancora, verso il Dio ignoto del Destino scava fra il Titano e gli dei un fossato incolmabile. Una divinità che non ammette plurale ha seminato dentro di lui un bisogno di cui egli non conosce per il momento il significato. Il tratto elettivo di Prometeo si distingue proprio in questa percezione dolorosa di un *manque*, in questa tensione verso un altrove che vada al di là persino dei cieli olimpici. In quanto *daïmon* egli possiede una facoltà che è negata agli dei, e che lo innalza al di sopra di loro: la facoltà di evolvere.

Infatti, il personaggio del Titano non campeggia una volta per tutte sulla scena, ma si interroga e muta nel corso della pièce. Di fronte alla minaccia di distruzione degli «éphémères» da parte di Zeus, Prometeo si scopre compassionevole e disposto alla lotta unicamente per amore. Incapaci di elevarsi alla grandezza dell'amore, gli dei manifestano invece la loro relatività: al di là e al di sopra di loro si cela l'Assoluto di cui Prometeo si fa l'araldo¹⁸. È facile quindi comprendere quanto questo eroe si sia allontanato dai canoni del teatro attico: non solo il Prometeo di Eschilo non mette mai in dubbio la corrusca e travolgente divinità di Zeus, ma la sua rivolta può essere compresa all'interno di una precisa idea di tragico:

¹⁷ Péladan 1895, *Prométhée Porteur de feu*, p. 1.

¹⁸ Nel commentare il *Prométhée enchaîné*, Péladan definisce Zeus come il «principe conservateur et premier ministre du Destin», che diverrebbe odioso se fosse libero (Péladan 1904, p. 37).

Nella situazione di impatto con il limite, l'eroe porta a coscienza l'afflizione del finito e l'angoscia dell'assurdo di questa condizione... Nella trasgressione, pur col rischio della morte, l'eroe tenta di affermare comunque un senso per questa condizione e per la sanzione inevitabile che ne deriva. Tuttavia questa razionalizzazione... non elimina la sua angoscia¹⁹.

Il Prometeo di Péladan, semplicemente, ignora il limite: egli non lo riconosce nella volontà olimpica e anzi nell'infrangere il divieto si sente legittimato da un'autorità assoluta che elimina ogni colpa e ogni angoscia. L'infrazione fa quindi parte del progetto divino. Nella fiamma che si agita sull'altare e che Prometeo dona agli uomini si riconosce la parola divina, e la didascalia non lascia dubbi sulla natura della religiosità che sottende il dramma:

Jusqu'à la fin, le feu s'agite et semble répondre au Titan et l'inspirer; analogie du buisson ardent ²⁰

Anche il personaggio di Pandora viene modificato da Péladan per farlo corrispondere al progetto della Salvezza; il Titano la doterà di un'anima e di un'intelligenza che le permetteranno di distinguere tra il bene e il male, attribuendo in questo modo al desiderio una funzione evolutiva, e non, come era intenzione dell'Olimpo, distruttiva. L'opera di Prometeo potrebbe a questo punto dirsi conclusa, ma in verità non fa che cominciare. Il riscatto degli «éphémères» deve passare infatti dal sacrificio del giusto, dal martirio consentito.

La sofferenza del Titano nel *Prométhée enchaîné* non è più una punizione, per quanto crudele, inflitta da Zeus in ragione di una rivolta illegittima: essa s'inserisce in un contesto provvidenziale, diviene espiazione sopportata da un Dio per amore degli uomini. Quello che nel testo originale è un «dieu misérable», nella versione di Péladan è un «Dieu martyr», mentre la «haine de Zeus» è diventata espiazione («il expie à vos yeux son amour pour les hommes»)²¹.

Sono variazioni sostanziali, che fanno dell'eroe della rivolta un'anticipazione del Messia. La ribellione viene infatti superata a favore di una misericordia che solo l'etica cristiana può giustificare. Del resto, il tratto fondamentale del Prometeo di Péladan è l'innocenza, e dove è innocenza non può essere rivolta, bensì la decisa affermazione di un diritto. Di tale diritto sarà beneficiaria l'umanità intera: se il Titano eschileo «souffre... du sort de [son] frère»²², quello di Péladan «souffre dans [ses] frères»²³. Ancora, se per Eschilo Prometeo

¹⁹ Cascetta 1988, p. 34.

²⁰ Péladan 1895, *Prométhée porteur de feu*, p. 24.

²¹ I brani dal testo di Eschilo sono tratti dalla traduzione francese di P. Mazon (1920, p. 165). Le citazioni di Péladan si trovano a p. 68 del *Prométhée enchaîné* (in Péladan 1895).

²² Eschyle, *Prométhée enchaîné*, p. 173.

²³ Péladan 1895, *Prométhée enchaîné*, p. 76.

lamenta l'ingiustizia subita, in Péladan egli mostra di soffrire «pour la justice»; le medesime parole terminavano la prima pièce, e con esse si chiuderà il *Prométhée délivré*. «Souffrir pour la justice» è dunque il nucleo ideologico dell'opera intera, e nella parte finale del trittico le parole di Prometeo acquistano accenti inequivocabili: la dignità del dolore, il suo valore espiatorio sono esplicitamente assunti da Prometeo, che come il Cristo nell'orto del Getsemani suda il proprio sangue sul Caucaso. Vera e propria resurrezione, la liberazione finale del Titano effonderà sulla terra tutta il tripudio della gioia, chiudendo la trilogia con l'annuncio della salvezza.

Con Prometeo, Péladan ha certamente realizzato quell'eroe assoluto che la teoresi teatrale simbolista aveva preconizzato. Sintesi dell'umano, egli non ha personalità né volto; di natura divina, egli porta il messaggio della Rivelazione. Egli nasce prima del tempo e conosce l'intero futuro: è immortale. Poniamoci ora un'ultima volta la domanda che ci siamo poste più su: trilogia di Eschilo? Certamente no, e non solo per le ragioni ideologiche e religiose di cui si è discusso. Il Titano creato da Péladan è un personaggio che nella sua stessa struttura si differenzia dal grande ribelle della tragedia eschilea, che seppur semidivino conservava in sé la protervia e la fragilità dell'uomo. Del resto, Péladan ne era pienamente consapevole e affermò chiaramente nella prefazione alla pubblicazione in tedesco della *Sémiramis*: «... ich befreite meinen Helden mit den Themen, die ihn bei Eschylus fesselten»²⁴. Gli stessi temi che incatenavano il Prometeo in Eschilo servono a Péladan a liberarlo: il messaggio cristiano ha capovolto il mondo. La tragedia non è più, semplicemente, possibile.

BIBLIOGRAFIA

- Cascetta 1988 = A. Cascetta, *La tragedia inattuale. Un'ipotesi di ricerca*, Vita e Pensiero, Milano 1988.
- Decroix 2010 = A. Decroix, *De Prométhée au Christ: un chemin de passage de la mythologie à la religion?*, in *Créatures et Créateurs de Prométhée*, C. Armand, P. Degott et J.-Ph. Heberlé (éds.), Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp. 19-29.
- D'Olivet 1835 = F. D'Olivet, *Études Littéraires et philosophiques de la poésie primitive et de la poésie tragique des grecs*, Hachette, Paris 1835.
- Gardini 2015 = M. Gardini, *Joséphin Péladan. Esthétique, magie et politique*, Classiques Garnier, Paris 2015.
- Guyaux 2009 = *Rimbaud, Œuvres Complètes* = A. Guyaux, *A. Rimbaud, Œuvres Complètes*, Texte établi, présenté et annoté par A. Guyaux, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2009.

²⁴ Péladan 1918, p. XVIII.

- Locatelli 2013 = F. Locatelli, *Une certaine émologie des périphrases. Les "Lianies de Satan" de Charles Baudelaire*, in M. Verna et J. Gardes (éds.), *Entre Linguistique et Littérature*, Peter Lang, Bern 2013, pp. 49-66.
- Marchal 2003 = B. Marchal, *St. Mallarmé, Notes sur le théâtre*, III, in *Crayonné ai théâtre*, in *Œuvres Complètes*, édition présentée établie et annotée par B. Marchal, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2003.
- Mazon 1920 = P. Mazon, *Eschyle, Tome I: Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*, texte établi par P. Mazon, Les Belles Lettres, Paris 1920.
- Millan 1998 = G. Millan (ed.), *Documents Stéphane Mallarmé*, Nizet, Genève 1998.
- Péladan 1894a = Joséphin Péladan, *Le Motif du Précurseur*, in *Ordre de la Rose+Croix du Temple et du Graal, Troisième Salon, Catalogue*, 1894.
- Péladan 1894b = *Comment on devient Artiste ou ste*, Chamuel, Paris 1894.
- Péladan 1895 = *La Prométhéide. Trilogie d'Eschyle en quatre tableaux*, Chamuel, Paris 1895.
- Péladan 1904 = *Origine et esthétique de la tragédie*, Sansot, Paris 1904.
- Péladan 1918 = *Sémiramis. Mit einem Vorwort des Dichters und einem Bühnenbilde*, tr. Emil Schering, Müller, München 1918.
- Trousson 2001 = R. Trousson, *Prométhée Repentant*, in *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Genève 2001, pp. 505-530.
- Untersteiner 1984 = M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano 1984.
- Verna 2000 = M. Verna, *L'opera teatrale di Joséphin Péladan. Esoterismo e Magia nel Drama Simbolista*, Vita e Pensiero, Milano 2000.

