

MATELDA:
IL NUOVO INIZIO E IL
TANTRA DI DANTE¹

L'in-possibile felicità terrena

NICOLA LICCIARDELLO²

ABSTRACT: Il testo rivisita la funzione del personaggio di Matelda nel Paraíso terrestre della *Divina Commedia*, avendo come base le teorie del buddismo tantrico. In virtù di questa analisi Matelda diventa la personificazione della bella natura vergine che inizia Dante alla purezza dell'amore divino e all'oblio del male.

PAROLE CHIAVE: Divina Commedia; Dante Alighieri; Matelda; immagine; figura.

1. Una versione ridotta di questo saggio fu destinata a *La bella Schola* (Rovigo: Il Ponte del sale), antologia di canti danteschi commentati da poeti italiani a cura di Marco Munaro – il cui volume conclusivo sul Purgatorio uscirà nel 2013.

2. Giornalista e saggista
nicola.licciardello@libero.it



RESUMO: *O texto revisita a função da personagem Matelda no Paraíso terrestre, da Divina Commedia, de Dante Alighieri, tendo como base as teorias do budismo tântrico. Matelda torna-se, a partir dessa, análise, a personificação da bela natureza virgem que inicia Dante na pureza do amor divino e no esquecimento de todo mal.*

PALAVRAS-CHAVE: *Divina Comédia; Dante Alighieri; Matelda; imagem; figura.*

ABSTRACT: *This paper revisits Matelda in the earth paradise's character function in Dante Alighieri's Divine Comedy in which the theoretical basis comes from tantric buddhism. From this analyzis, Matelda becomes the personification of beautiful virgin nature that initiates Dante in pure divine love and in every evil forgetfulness.*

KEYWORDS: *Comedy; Dante Alighieri; Matelda; image; picture.*

PURGATORIO XXVIII

Appena superato il muro di fuoco e proclamato da Virgilio libero di seguire il suo piacere come guida, Dante si ritrova nella “foresta divina, spessa e viva”, antinomica alla “selva selvaggia, aspra e forte” in cui si era smarrito all’inizio. Il *nuovo Inizio* è un *ritorno alle origini* dell’Uomo: vinto dal rimorso e dalle visioni apocalittiche che Beatrice provoca, e rigenerato dal doppio tuffo nell’Acqua della Vita ad opera della “bella donna” (XXXI; XXXIII), Dante ottiene le nozze mistiche con la Sposa stellare (XXXI; Pd.I), coronando infine il viaggio con Lei, Sofia, nella Luce del Paradiso. Il personaggio Dante, l’*agens-viator*, è qui sospeso al Centro del Tempo³, nell’attimo immenso di un

3. Pg. XXVIII, quasi ai due terzi dell’opera, è già un armonico ‘accordo di quinta’, all’approssimarsi di Beatrice: si veda, fra gli altri, Bruno Cerchio, *L’ermetismo di Dante*. Roma: Mediterranee, 1988, che illustra gli aspetti numerologici e alchemici della Commedia, fino all’Opera al Rosso del Paradiso.

‘non-luogo’, *topos outopos*. Mentre l’*auctor* della Commedia è già in una trasversale freccia del tempo: la missione di una poesia che “resurga” per il nuovo *Cives* universale (nuova età dell’oro), redento nell’unico Albero della Vita, che rifiorisce davanti a lui e Beatrice (XXXII).

1. “Per sua difalta qui dimorò poco”

Della Commedia si è spesso preferito l’Inferno, il “realismo” delle sue passioni – mentre la lingua del ‘gotico’ Dante è costante: scientifica e sorgiva, cupa e visionaria, ritmica e imprevedibile. E il miracolo del suo *volgare illustre*, un italiano europeo di settecento anni fa così potente da essere usato ancora nella vita quotidiana, ma anche da parlarci del più nascosto e “indimenticabile” (Benjamin⁴) – è ciò di cui più abbiamo invidia o nostalgia. L’italiano della Commedia infatti rimane un paradigma poetico unico ed ‘eterno’, che si ‘mondializza’ in riscritture, illustrazioni e traduzioni.⁵ Eliot lamentava la “sete” del Purgatorio dantesco, assumendola come irrimediabile nel suo *The Waste Land*, già “international American”. E se Whitman è stato l’Omero aurorale del Novus Ordo (dollaro), Ezra Pound ha voluto tentare una sintesi dantesca, con una fede da poeta-sciamano. Decostruendo la Commedia (e i Libri di ogni civiltà) ha poi ricercato un ordine, un “Paideuma” sincretista, orale e “vorticista” contro l’usura, riabilitando l’eros e persino la lussuria, per tornare alla Vergine Artemide, ai Provenzali e a Cavalcanti (assieme ai riti cinesi e tibetani d’iniziazione al paradiso *Mùan bpö*). E negli ultimi *Cantos* dice: “tento di scrivere il Paradiso, quando verrebbe da scrivere un’apocalisse”.

Dopo Lutero e Milton infatti incalza la secolarizzazione, il paradiso è defini-

4. L’“indimenticabile” (*das Unvergessliche*) è la “vita immortale” (*das unsterbliche Leben*), “ciò che permane” (*das Unvergängliche*) anche senza contenuto e senza forma: Walter Benjamin, Il compito del traduttore, in _____. *Angelus Novus*: saggi e frammenti. Org. R. Solmi. Torino: Einaudi, 1955; <L’idiota> di Dostojevskij, in *Avanguardia e rivoluzione*. Org. A. Marietti; Intr. C. Cases. Torino, 1973; si veda anche Daniel Heller-Roazen, *Ecolalie*: saggio sull’oblio delle lingue. Macerata: Quodlibet, 2007.

5. Si veda *Semicerchio*. *Rivista di poesia comparata*, XXXVI (2007, 1) con gli Atti del Convegno Dante. *Arte che genera arte*, Firenze 15-17 novembre 2006; e XXXIX (2008, 2), *Waste Lands. Eliot & Dante*.

tivamente “perduto”: *Paradise Lost* (1665). *Le enclosures*, le recinzioni inglesi di allora (rapine ai *commons*, i “beni comuni” oggi tanto invocati) prefigurano quelle degli ultimi angoli della terra in cui un paradiso è stato visibile, per adibirli a “paradisi fiscali” (e turistici) di esclusive *creditcard*; e la complementare non assunzione di responsabilità collettiva per la catastrofe ecologica cui viene abbandonato il resto del mondo, in una “crescita” senza fine (verso un’apocalisse), che già condanna alla paura e all’inferno la maggioranza dell’umanità. Raddoppiata, moltiplicata dall’umanità appare la colpa originaria di Adamo (“*per sua difalta in pianto e in affanno/cambiò onesto riso e dolce gioco*”, XXVIII, 95-96). Due brevi versi, un chiasmo di sapore classico legano qui la polarità dei tempi incomparabili. L’occidente, e quasi l’intero mondo, è ormai in un doppio circolo vizioso: aver perso il Giardino terrestre pensando che materialmente c’è ancora, proprietà privata di pochissimi – gli stessi che hanno il ‘merito’ di averlo distrutto agli altri. Il circolo vizioso impedisce di re-immaginare la condizione edenica che ci è stata a volte donata attraverso l’arte, la poesia, l’utopia. Non l’umanità, tantomeno un lontano governo mondiale possono porsi l’obbiettivo di rendere il pianeta un paradiso terrestre – quella “*difalta*” o mancanza è sempre più attiva, è divenuta criminalità organizzata, complesso militare e petrolchimico, potere biopolitico che alimenta conflitti, brame e narcisismi. L’umanità non è ancora giunta ad alimentarsi direttamente di energia solare, grande promessa della New Age. La nostra perdita del paradiso terrestre è quella della sua forma poetica e artistica – logica e credibile solo all’interno di una *cattedrale*, linguistica e spirituale, come la *Commedia* di Dante, formata in oltre un millennio. Ma privato dell’immagine del Giardino, sempre più difficilmente l’uomo potrà risalire a comprendere la natura di quella “*difalta*”, e a superarla.

Un paradiso terrestre però rivive nelle letterature “post-coloniali”, quale rievocazione dell’infanzia e/o come alchimia della rinascita (personale e/o nazionale), per esempio nel *Paradiso* (titolo in italiano, 1966) del “cubano universal” José Lezama Lima. Nel “vecchio mondo” solo eccezioni letterarie – come *Venerdì o il limbo del Pacifico* (1968) di Michel Tournier, che felicemente rovescia il *Robinson* di Defoe: non è più nella scrittura e tanto meno nella poesia, cui oggi manca il respiro del *poema*, che si può vedere il paradiso terrestre. Forse si presenta nelle risorgenti *teorie olistiche*: dal “sacro” di Gregory Bateson all’ “ecosofia” di Arne Naess, dall’ “Ordine implicito” al “cervello olografico” di David Bohm, fino al “Giardino in movimento” o “Terzo paesaggio” di Gilles Clement. O nell’arte filmica, che mobilita capitali e competenze tecniche, e tutte le Muse potrebbe includere quando *ditta* l’immaginario collettivo. *Avatar* ha creato un nuovo Paradiso (extra)terrestre, che fonde in alta tecnologia l’*Orlando furioso* dell’Ariosto e la *Baghavad Gita* – sfiorando ‘fisicamente’ lo spettatore con le essenze luminose e l’Albero dell’Eden. Ci è poi (finora) data la libertà *virtuale* della e nella *rete* elettronica mondiale. Anche qui Dante è molto presente.

2. ***“fé l’uom buono e a bene, e questo loco diede per arr’ a lui d’eterna pace”***

Una natura costante, creata per l’Uomo e inaccessibile ai molti, e/o il Giardino di felicità e saggezza (Jung): fra il versante letterale, biblico e geografico, e il versante allegorico sapienziale (un luogo dell’anima) ha oscillato in occidente l’archetipo del paradiso terrestre (greco *paràidesos*, “giardino”, iranico *pai-*

ri deiza, “circondato da muro”). Ripercorre il paradosso della sua ubicabilità (luogo *sulla* terra ma non *della* terra), e della sua rappresentazione sulle mappe geografiche fino al ‘600, Alessandro Scafì⁶, mostrando come mappe e commenti siano proiezione della scala di valori di un periodo. Con l’Illuminismo il paradiso terrestre scompare dalle mappe geografiche, “ma non scompare la sua ricerca”. I due versanti, letterale e allegorico, si sa, vengono in Dante fusi (anzi graduati nei “quattro sensi della scrittura”), e più che mai la “divina foresta, spessa e viva”, ricca di ogni senso naturale, è doppia figura, immagine della creatura e metafora della Creazione, bellezza terrena e già divina dolcezza. Tra i due fini che la Provvidenza propone all’uomo (*Monarchia* III, 15, 7) - “*l’uno la beatitudine di questa vita, ad opera della propria virtù, che si raffigura nel paradiso terrestre; l’altro la beatitudine della vita eterna, che consiste nella fruizione dell’aspetto divino, cui non si può accedere per virtù propria se non aiutata da lume divino, e che s’intende nel paradiso celeste*” - vi è continuità, anzi è necessaria una virtuosa e felice vita attiva *prima* della paradisiaca e contemplativa. Nell’epistola a Cangrande (in cui gli dedica il Paradiso), Dante dichiara che “non alle speculazioni, ma alle opere fu intrapreso tutto il lavoro” della *Commedia* (letteralmente “canto villereccio”): “sollevare gli uomini dalla miseria e aiutarli a giungere alla felicità”.

Sulla lettura allegorica e/o sapienziale del paradiso terrestre nell’Umanesimo, basti pensare a Pico della Mirandola, che legge i frutti meravigliosi dell’Eden come le idee di bellezza nei platonici *orti di Giove*⁷; e i 4 fiumi paradisiaci come virtù dell’amore⁸ (da settentrione *Pischon*, cioè “retto”; da occidente *Gichon*, “purificazione”; da oriente *Chiddekel*, “luce”; da mezzogiorno *Perath*, “pietà”). Sulla creazione di Adamo e la sua Caduta dall’Eden scava invece a profondità abissali il teosofo Jacob Böhme, che nel *Mysterium Magnum* (1623)

6. Alessandro Scafì, *Il paradiso in terra. Mappe del Giardino dell’Eden*. Milano: Mondadori, 2007, p. 414.

7. Giovanni Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone d’amore di Girolamo Benivieni* (1469). Roma: Biblioteca Italiana 2004.

8. *De Hominis Dignitate*. Org. B. Cicognani. Firenze: Le Monnier, 1941, p. 42-3.

afferma: “La rinascita implica per l’immagine angelica che Dio aveva creato in Adamo il diritto a nascere di nuovo”⁹. Hans von Baader alla fine del Settecento e Nikolaj Berdjaev nel Novecento (sofianismo russo) ne ripropongono la Vergine Sofia e una nuova umanità di Vergini Fanciulli.

3. “*Qui fu innocente l’umana radice*”

Nel “corollario” finale di Matelda, la rima “*felice ...radice ...dice*” non dice: “Qui è la radice dell’innocenza umana”, bensì qui l’uomo *fu*, una volta, innocente. S’intende che col sangue del Secondo Adamo, Cristo, l’Eden è stato ripristinato. “*Voi siete nuovi*” (per grazia Dante in permesso speciale, Stazio per decorsi meriti, Virgilio ormai fuori campo): c’è movimento in questo luogo, o almeno passaggio. È la *stazione* necessaria prima del Paradiso celeste. Infatti è il “*luogo eletto a l’umana natura per suo nido*” e “*arra d’eterna pace*”. Il paradosso cristiano è che il luogo di nascita dell’Uomo *non è il suo luogo di residenza*. Nido d’infanzia, non dimora della maturità. Una volta però acquisita la grazia di essere ammessi a rivederlo, si è per sempre innocenti: da qui in poi non si può più peccare, perché è bruciata ogni “falsa immagine” di bene, e la mente è tesa, rivolta ancora più in alto, all’Origine delle origini. Solo nel vortice di luce dell’Empireo, nell’ologramma dell’universo, con-fusa alle matematiche della Creazione senza fine, la *quête* dell’anima diverrà anch’essa gioia eterna (*Sat-Chit-Ananda*, “esser coscienza beata”). Ma intanto qui ne è data un’*arra*, un anticipo, un assaggio. Forse la felicità in questa foresta, già “divina”, non è meno intensa della gioia celeste, però è d’altra ‘natura’. “Assaggio” significa altresì che la felicità terrena non si ottiene con la “scienza naturale”, non può

9. Jakob Böhme, *Mysterium Magnum*, XIX, 21, trad. Elisa Bargini, in *In forma di parole*, III serie, *L’androgino. Invenzioni del mito*, numero doppio a cura di Adriano Marchetti. Milano: Crocetti ed., 1995.

esser trovata quale fine *autonomo* e stabile della vita, come afferma Dronke: avviene per ‘grazia’, un sovrappiù solo quando e mentre si persegua un’immagine (gli occhi dell’amata / o sono veicolo eccellente) mirando alla sua trascendenza, alla *forma formante* che l’ha originata – alla sua “tempiternità”, dice Raimon Panikkar, per il quale l’innocenza è il rinascere dopo una catarsi.¹⁰

4. “Un’aura dolce, senza mutamento”

Matelda, la “bella donna” che si prende cura del *viator* negli ultimi canti del Purgatorio, nominata solo alla fine (XXXIII) da Beatrice, è annunciata dal sogno aurorale (veritiero) di Lia (XXVII, 97-108): “*giovane e bella in sogno mi pareva / donna vedere andar per una landa / cogliendo fiori, e cantando dicea*”. Qui il sogno si ‘avvera’ in “*una donna soletta che si già / e cantando e scegliendo fior da fiore / ond’era pinta tutta la sua via*” (40-42). Con le parole di Lia (“*piacermi... specchio... miraglio... adornarmi... lo vedere*”) il sogno ha introdotto un’atmosfera stilnovista, di poesia cortese sulla terrazza del monte-purgatorio (che non è nominato quale Paradiso terrestre). Vi risuona ancora¹¹, e in Dante tra gli ultimi, l’*hortus conclusus* dei provenzali, o del primo *Roman de la Rose* (Guillaume de Lorris), il giardino di delizie custodito da una Dama, o Madonna *Oiseuse*. Nel cui giardino non c’è più la mortale Fontana di Narciso: sotto “l’arbre d’Amors” (pino come albero della conoscenza) è invece la Fontaine d’Amour o *Aqua Vitae* (*Apocalisse* VII, 17; XXI, 7; XXII, 1), acqua o *elisir* d’eterna Giovinezza – dove il poeta non specchia il suo cuore mirando all’Androgino come fece Narciso, ma in due cristalli sul fondo (gli occhi della donna, splendenti più che di Venere in Matelda, “smeraldi” poi in Beatrice)

10. R. Panikkar, *Mistica pienezza di vita*. Milano: Jaka Book, 2008: “La nuova innocenza non è una seconda innocenza, non è una ripetizione della prima, non è l’innocenza perduta recuperata, quella perduta è proprio perduta. È nuova, così nuova che non si ricorda d’essere seconda, perché non lo è. *La nuova innocenza non è l’aver trovato il paradiso perduto*. Viene dopo il primo punto, l’ascesi, la purificazione. L’innocenza perduta va ritrovata nelle modalità dell’incanto, attraverso l’esperienza del bello, della poesia, della musica, della preghiera”. Per una innocenza davvero rivoluzionaria, è necessario un reincanto del cuore, e quindi del mondo.

11. Eric Köhler, *Narcisse, la Fontaine d’Amour et Guillaume de Lorris*, in *Journal des savants*, 2, p. 86-103, 1963; G. Contini, Un nodo della cultura medievale: la serie Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia, in _____. *Un’idea di Dante: saggi danteschi*. Torino: Einaudi, 1976, p.245-83; Luciano Formisano, Da Oiseuse a Matelda, in *Le Forme e la storia*, n.s. III, p.85-102, 1991.

egli vede riflessa tra le rose del giardino Quella a lui promessa. “Vergine che li occhi onesti avvalli” (57) è ancora Matelda, nonostante il riso, la parola e la danza. Eros verginale, che nel Giardino d’amore ricreava in immagine di bellezza il mondo¹² – fuori dal tempo dei mortali, e così ne redimeva il frutto proibito della conoscenza, cogliendo con lo sguardo solo il Fiore.

**5. “*Tutte l’acque che son di qua più monde
parrien avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde*”**

Il *jardin d’amors*, frutto dell’incontro fra le corti nordeuropee e la cultura araba di Spagna, filtrata nella filosofia Scolastica e nella poesia dei provenzali, dei siciliani e dello Stilnovo, è una delle fonti di Dante per il suo paradiso terrestre, originalissima *syncretis* di Eden biblico, antiche età dell’oro e Isole dei Beati, e medievali Isole Fortunate – da lui menzionate (*Monarchia* II, iii, 13) come accanto all’Atlante, ai confini dell’Africa, quasi le Canarie appena scoperte o sul punto di esserlo.¹³ La tradizione biblica e islamica poneva l’Aldilà in alto nei cieli e comunque *in Oriente* (ne sopravvive un’eco nel nome *Adam’s Peak*, tuttora meta di pellegrinaggio sull’isola di Ceylon, sul cui monte Jacinto Ibn’ Battuta immaginava il paradiso). Dante aveva certo notizia dell’irlandese *Navigatio Sancti Brendani* (prima metà del X sec.), leggendaria e fortunata spedizione atlantica alla ricerca dei tre regni da parte di San Brandano (che al ritorno avrebbe anche scritto un *De Fortunatis Insulis*), e del *Purgatorio di san Patrizio* (1190-1210), che ubicava il Purgatorio a Station Island in Irlanda. Ar-

12. Giorgio Agamben, *Stanze*. Torino: Einaudi, 1977; Prefazione, p.xv; e p.154-5: “attraverso il fitto *entrebescamen* testuale di fantasma, desiderio e parola, la poesia costruiva la propria autorità diventando essa stessa la <stanza> offerta alla *joi che mai non fina* dell’esperienza amorosa”. Dove “il *trobar* è *clus* perché è nel suo chiuso circolo pneumatico che si celebra l’unione senza fine del desiderio e del suo oggetto [...] forse per l’ultima volta nella poesia occidentale, il suo gioioso e inesausto <unimento spirituale> col proprio oggetto d’amore [...] progetto per sempre lucido e vitale col quale la nostra cultura poetica dovrà tornare a misurarsi, se e quando essa riuscirà a compiere il passo indietro e al di là di se stessa verso la sua origine.”

13. T. J. Cachey, *Le Isole Fortunate*: appunti di storia letteraria italiana. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1995 e Valerio Manfredi, *Le Isole Fortunate*: topografia di un mito. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1996 esaminano i passi dei poeti greci e latini sull’aldilà e le scoperte geografiche, quali fonti per l’immaginario da Dante all’Ariosto.

turo Graf¹⁴, già alla fine dell'800, elenca fra i paradisi terrestri prima di Dante anche alcuni extraeuropei, come il Meru indiano, l'Alburz iranico, l'Alsgard germanico, il Kâf arabo – tutti situati su monti altissimi, come “vicino al cielo” è quello di San Matteo nelle *Istorie Apostoliche*, nel cerchio della luna è per Alberto Magno, Valafredo Strabone e Pietro Lombardo.¹⁵ Così in Pg. XXVIII, la “divina foresta” è l'*ultimo* lembo della terra, ma già fuori dalle sue leggi, dalla sua atmosfera, ha come Cristo una doppia natura, terrena e celeste; l'immacolato ruscello scorre “sotto l'ombra perpetua, che mai / raggiar non lascia sole ivi né luna” (32-33) – *topos*, dal biblico: “Di giorno non ti colpirà il sole, né la luna di notte” (*Salmo CXX*, 6) al “k'entro quella città no luso sol né luna” del francescano Giacomo da Verona (*De Jerusalem celesti*, 78) al “ni sol ni luna lux” del coevo Bonvensin de la Riva (*De scriptura aurea*, 112). La sua acqua scaturisce da una fonte divina, inestinguibile (“Mi mostrò poi un fiume d'acqua viva, limpida come cristallo, che scaturiva dal trono di Dio e dell'Agnello”, *Apocalisse* 21, 22). “Lo suol che d'ogne parte auliva” (6) e i mille fiori sono anch'essi *topoi* letterali e morali (insegnamenti), come il canto degli augelletti rinvia alle laudi angeliche. E così “ogne frutto” e il “nettare di che ciascun dice” (144): non gioielli, ori e pietre preziose, ma semplice *voluptas* naturale – senza più serpenti o erbe velenose, come già promesso da Virgilio nella IV egloga.

Nell'inesauribile filologia delle “fonti” cristiane e non (letterarie, dottrinali, mistiche) della Commedia nel suo complesso, vi è anche una ‘questione islamica’ – di cui accenniamo due livelli. Primo, i vari racconti tradizionali su *i'srâ* e *mi'râj* (“viaggi” e “visioni”) del Profeta, come il *Liber Scalae Machometi* – nemmeno scoperto quando nel 1919 Miguel Asín Palacios¹⁶ uscì

14. Arturo Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, ristampa. Torino, 1982.

15. Cesare Segre, in “Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla Commedia di Dante”, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi, 1990, tenta alcune classificazioni tipologiche (viaggi, visioni, viaggi allegorici) secondo gl'intenti (“elezione”, “istruzione”, “missione”) o i luoghi e la loro natura: la contiguità fra purgatorio e paradiso terrestre è già in San Patrizio e Alberico, l'ubicazione su un'isola agli antipodi è in Beda e Strabone, i 2 fiumi (anziché i biblici 4) sono nel *Liber Scala* del Profeta, il “vaso snelletto e leggiero” che conduce le anime dalla foce del Tevere (Pg. II, 41) è forse la navicella di San Brendano, le parabole allegoriche sono in San Bernardo, nell'*Anticlaudianus* di Alain de Lille, nel *Tesoretto* di Brunetto Latini, la Scala di Giacobbe (Pd. XXI, 29-30) è usata in Eynsham, *Voie de Paradis* di Roul de Houdene e *Liber Scala* – ma la Commedia rifonde generi e tipi acquisiti in un'architettura unica.

con la provocazione “La Commedia è come la moschea di Cordova adibita a cattedrale cristiana”. A suggello però di una gran messe di argomentazioni *tematiche* – fra cui quella dei *rimproveri della donna* al viator atteso in cielo (Pg. XXX-XXXI), presenti in ascensioni islamiche già antiche e popolari.¹⁷ Saccone azzarda una comparazione interreligiosa¹⁸: il “valore preminente della *fede* nella soteriologia musulmana, verso quello delle *opere* nella soteriologia cristiano-dantesca” (pp. 191-2), e mostra la differenza (pur con le stesse fonti) fra il *tono* dell’apocalittica ebraico-cristiana e quello della musulmana: la prima “espressione utopico-religiosa di comunità oppresse che attendono il loro trionfo definitivo in un mondo e in un tempo <altro>. Il cielo del *mi’râj* appare invece la celebrazione di un uomo di Dio e di una comunità religiosa che hanno visto il loro trionfo già su questa terra” (p.186). Ma è all’altezza mistica, strutturale e linguistica di un Ibn ‘Arabi (Murcia 1165 - Damasco 1240), l’autore delle *Visioni Meccane*¹⁹ (*al Futûhât al Makkíya*²⁰) che andrebbe comparata la “metafisica della luce” del Paradiso di Dante. Henry Corbin, nel suo vertiginoso *L’immaginazione creatrice*²¹ (1958), ricorda che Ibn ‘Arabi fu anche lui un Fedele d’amore, amò Nezam (“Armonia”), figlia di uno *shayk* di Isfahan, vergine di purissima grazia e conversazione (come Beatrice per Dante), e continuò ad avere *visioni* eccezionali e a scriverne, in centinaia di opere, pur conducendo una vita da esule – dovuta non a odi politici ma proprio al suo misticismo *sufi*, eretico per l’ortodossia sunnita. La fanciulla angelica (più avanti un Giovinetto androgino) gli apparirà durante le circumambulazioni notturne della Ka’aba, come *greca*, cristiana Sofia – durissima (come Beatrice nel Purgatorio) nel rim-

16. Miguel Asín Palacios, *La escatología islámica en la Divina Comedia: historia y crítica de una polémica* (1919), trad. ital. R. Rossi Testa e Younis Tawfik, intr. Carlo Ossola, p. 682. Milano: Pratiche ed., 1997. In ambiente ebraico, l’impianto metafisico di Dante potrebbe compararsi allo Zohar o alla Kàbala.

17. M. Asín Palacios, op. cit., p. 201-208 (ii, 7): Il paradiso terrestre dell’Islam nella Divina Commedia. Egli conclude tuttavia dichiarando la sua infinita ammirazione per la Commedia, e anche il senso interculturale della sua proposta: la tradizione islamica ha le stesse fonti ebraiche e cristiane (El Islam cristianizado).

18. Il libro della Scala di Maometto, trad. Roberto Rossi Testa, note e postfazione Carlo Saccone. Milano: SE, 1991 (da non confondere con *Il Viaggio notturno e l’Ascensione del Profeta nel Racconto di Ibn ‘Abbas*, org. Ida Zilio-Grandi, Prefazione di Cesare Segre, Postfazione Maria Piccoli. Torino: Einaudi, 2010). Ben ripercorre Carlo Saccone il dibattito seguitone, valso almeno a ri-conoscere i testi islamici in Italia.

19. Certamente note a Brunetto Latini durante la sua permanenza in Spagna presso la corte cosmopolita di Alfonso X “el Sabio”, e quindi trasmesse almeno oralmente a Dante.

proverargli le “perplexità”: “*Chi sussiste ancora qui, che possa restare perplesso? Che un fedele d’amore possa dire cose simili, è indegno di te.*”²²

La Commedia “s’intrea” nell’aldilà, scandendo la sua simmetria in un ‘percorribile’ atlante geo-psico-cosmico, un astrolabio percorso da molteplici tempi, confluenti sull’asse *escatologico*.²³ La vicenda personale, storica, profetica, poetica è una rappresentazione, una ri-messa in scena della passione, morte e resurrezione di Cristo, la sua catabasi all’inferno e anabasi in cielo. Per questo il monte del Purgatorio è un luogo psichico. I versi 13 di Inf. I, “*Ma poi ch’i fui al piè d’un colle giunto*” e 77-78 – in cui Virgilio sopravvenuto in soccorso chiede “*perché non sali il diletto monte/ch’è principio e cagion di tutta gioia?*” – mostrano che si tratta dello stesso monte, ai cui piedi Virgilio e Dante sbucano a “riveder le stelle” fuori dall’infernal burella (Inf. XXXIV). Ma stavolta anagogicamente rovesciato, al tropico del Capricorno, antipodico a Gerusalemme. Si tratta infatti della solstiziale Porta Stretta o *Janua Coeli*²⁴, un *foramen* cranico. L’essenziale non è *dove* sia il *locus amoenus* dall’umanità sempre cercato, ma *come arrivarci*, con quale preparazione o iniziazione.

6. “*Quelli ch’anticamente poetaro l’età dell’oro*²⁵ e suo stato felice forse in Parnaso esto loco sognaro”

Veramente il paradiso classico era *terrestre*: la bellezza del corpo e della mente, della natura (per questo gli dei l’abitavano così volentieri). Nella concezione essenzialmente *ciclica* del tempo, c’è sempre la speranza (lasciata per sbaglio da Pandora ai mortali) di una *palingenesi*, di una reversibilità all’età dell’oro.

20. Titolo completo: *Kitâb al-Futûhât al-Makkiya fî ma’ rifat al-asrâr al-malikiya wa’l-mulkiya*, ovvero *Libro delle Rivelazioni ricevute alla Mecca sulla conoscenza dei segreti del re e del regno*”.

21. Henry Corbin, *L’immaginazione creatrice* (Paris: Flammarion, 1958-1975). Bari: Laterza, 2005, Introduzione, II (La curva biografica di Ibn ‘Arabi e i suoi simboli), 2 (Il pellegrino d’Oriente), p. 47.

22. Henry Corbin, *ivi*, Parte Prima (Simpatia e teopatia), cap. II (Sofologia e “devotio sympathetica”), p. 127, e nota 16, p. 283: *L’immaginazione di Sofia in Ibn ‘Arabi*.

23. Lo fa quando è socialmente acquisita l’esistenza del Purgatorio come “mediazione verso l’alto” (Le Goff), e nel concilio di Lione del 1274 si formalizza il credo sul *giudizio* postmortem per l’anima individuale.

Virgilio la evoca nella celebre, tenerissima egloga IV (per la nascita del figlio dell'amico Pollione), e nel grande affresco dell'Ade (*Eneide* VI), dove una folla d'anime si aggira in boschi felici, nell'ampio Elisio, con “*un loro sole e loro stelle*” (641), e i pochi che il Fato ha deciso, purificandosi in mille anni, attendono di bere il Letè per tornare a incarnarsi. Enea era sceso all'Averno guidato dalla Sibilla cumana, recando il “ramo d'oro” sacro a Giunone e pegno a Proserpina (Ovidio, *Met.* V, 385-407 e 525-542), la quale, ingoiando un chicco di melagrana, aveva infranto il divieto di Giove (come Eva quello di Dio), per cui doveva restare nell'Ade almeno una stagione l'anno. Chiamati in causa e ‘superati’ nel “corollario” di Matelda, Virgilio e Stazio sorridono. In effetti qui risuonano specialmente parole di Ovidio. All'inizio dei tempi “*Aurea prima sata est aetas*” (*Met.* I, 89), “Germinò l'età prima, quella dell'oro”, quando “*Ver erat perpetuum*” (*Met.* I,107), “c'era un'eterna primavera”; la vergine Proserpina, mentre “*Frescura offre il fogliame e fiori purpurei l'umida terra*” (“*Frigora dant rami, Tyrios humus umida flores*”, *Met.* V, 390 e sg.), “nel bosco si svaga cogliendo viole o candidi gigli [...] di fiori riempie cestelli e il lembo della veste” (“*luco ludit et aut violas aut candida lilia carpit [...] calathosque sinumque implet*”).

Ai confini della terra sono le Isole dei Beati o i Campi Elisi. In Omero (*Odissea* IV, 561-86) il Vecchio del mare predice a Menelao un destino “nella pianura Elisia, dov'è il biondo fiume Radàmanto e la più bella vita ai mortali, senza mai neve né freddo né pioggia, ma sempre il soffio di Zefiro che Oceano manda a rinfrescare quegli uomini”. Da quelle parti è anche il Giardino delle *Esperidi*, le cui fonti sorgive diffondono ambrosia e dove cantando in coro le “ninfe della sera” custodiscono i pomi d'oro (*mèla*), “frutti dell'immortalità” che Eracle dovrà riconquistare. Esiodo (*Le Opere e i giorni*, 166-173) scrive

24. A. K. Coomaraswamy, “Janua Coeli” (1939), p. 443-495, in _____. *Il grande brivido*. Milano: Adelphi, 1987.

25. Roberto Mercuri, Il mito dell'età dell'oro nella *Comedia* di Dante, in *Le forme e la storia*, n.s. III, p. 9-34, 1991, svolge un excursus completo su questo aspetto.

che *en makàron nésoisi*, “nelle isole dei beati presso Oceano gorghi profondi, Zeus mandava ad abitare gli eroi venerandi, con l’animo sgombro d’affanni, ai quali tre volte l’anno la terra era fertile”.

D’altra parte, il “prato degli asfodeli”, la terra dei Cimmerii o dei morti, era anch’essa “lungo l’Oceano”, ove spinto da Borea Ulisse visita (*Od.* XI), ravvivando col sangue le anime degli eroi e della madre Anticlea – così come (*Od.* XXIV 1-14) Hermes guida le anime dei Proci uccisi: “Giunsero alle correnti di Oceano, alla Rupe Bianca, vicino alle Porte del Sole arrivarono e alla gran folla dei sogni, e subito giunsero al prato degli asfodeli, dove abitano le anime, parvenze dei morti”.

La contiguità fra Isole dei Beati e malinconici “prati di asfodelo”, quasi una confusione fra i temporaneamente separati (fortunati quelli che torneranno a indossare un corpo nel mondo) e i sempre esiliati *dal* mondo, mostra la concezione ciclica del tempo (metamorfosi, metempsicosi) estranea a Dante, e l’essenziale *malinconia* di uno statu quo. Diventa invece strutturale nella *Commedia* il necessario contatto tra i vivi e i morti – l’*orfica* catabasi, discesa all’Ade per uno scambio sacrificale (*nekya*) che vivifica le ombre, le anime-sogno, per il tempo che pronuncino vaticinii essenziali all’eroe nel suo destino in terra.

7. “*Ella ridea, da l’altra riva dritta, [...] Tre passi ci faceva il fiume lontani;*”

Tutt’altro che ombra, “uom certo” già del suo destino è il *viator* che s’inoltra a scoprire la natura della divina foresta: “prendendo la campagna *lento lento*” – e “tal qual *di ramo in ramo* si raccoglie”, o “avvegna che si mova *bruna bruna*” sono iterazioni in tono narrativo quasi di fiaba infantile, consoni allo spirito

d'innocenza della scena. Ed ecco, incontrato il rio che “con sue picciole onde piegava l'erba”, e fermatosi a contemplare “la gran variazion d'i freschi mai”, accade l'inatteso, la “maraviglia che disvià tutto altro pensare”: la vista di “una donna soletta che si già”. Con la “bella donna” – il suo incedere danzante cogliendo fiori, il suo canto – la scena si completa, ovidiana certo, eppure nuova in Dante, fin quasi a rifondarne l'archetipo: non più una dea, ma una *donna*, e senza nome. E quello che forse più sorprende in tutto il XXVIII è l'immediato, libero approccio del *viator*: “*Deh, bella donna, che a' raggi d'amore / ti scaldi, s'i vo' credere a' sembianti / che soglion esser testimon del core/ vègnati in voglia di tràrreti avanti, / dissi'io a lei, verso questa rivera / tanto ch'io possa intender che tu canti*”. L'uomo conosce bene il linguaggio cortese, non le chiede il nome – lo fa indirettamente, ricordandole poi l'eclisse di Proserpina – ma è soprattutto dal suo *canto* che vuole ri-conoscere il luogo. Il salmo *Delectasti*, l'esultanza per la creazione, dovrebbe “snebbiare” il cervello a voi “nuovi” arrivati, è la pronta risposta della donna. Anche lei sorprende per la spigliatezza, il carattere giocoso e sicuro, fin quasi al “seduttivo e provocatorio” – secondo Peter Dronke²⁶. Al quale sembra che essa risponda: “*I lose nothing, it is my God-given role to remain in and to love the sensuous world*” (“Non ho perduto nulla, è il compito datomi da Dio rimanere qui e amare il mondo sensibile”, quindi io non sono come Proserpina). E della sua sensualità – non di “pastorella”, ma di aristocratica, anzi “*a queen or a goddess*”, una regina o una dea – Dronke si chiede come mai il *viator* possa sentire l'attrazione che mostra nella scena del ruscello, dichiarato più odioso dell'Ellesponto che ogni notte Leandro traversava a nuoto per raggiungere la sua amata Ero – se non per l'“*instinctive love*” affermato in Pg. XVII, 94 (“lo naturale è sempre senza errore”). Sappiamo però che nell'uomo “innata v'è la virtù che consiglia / e de l'assenso

26. Peter Dronke, *Romanische Forschungen* LXXXII (1970), ora *Dante's Earthly Paradise: Towards an interpretation of Purgatorio XXVIII*, in _____. *The Medieval Poet and his World*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 387-405.

de' tener soglia" (Pg. XVIII, 62-63). Ma con l'argomento dell'amore Dronke risolutamente afferma che i due fini della vita, gioia terrena e gioia celeste, sono in Dante ben distinti e che proprio l'*autonomia* del primo "goal", la felicità in *questa* vita è ciò che Pg. XXVIII presenta. Veramente, un dubbio alla fine lo coglie, perché il pur 'laico' Dante subordina il primo fine (di cui è compito dell'Imperatore assicurare le condizioni) al secondo, di cui sarebbe compito del papa favorire l'intelligenza.

8. *"Come si volge, con le piante strette a terra, e in sé, donna che balli"*

L'immagine sobria e precisa di questa impercettibile danza, che non si lancia in alto (non ha da andarci), ma quieta, "in sé", aderendo alla terra accenna appena un'onda leggera, quasi levitando. Una donna che non danza per qualcuno o qualcosa (nell'attimo di volgersi a Dante), ma per sé stessa. Così come per se stessa canta e *ride*²⁷. La danza, il riso e la luce sono *senhal* dei beati, androgini già nel tempo anteriore al Giudizio, come San Giovanni (Pd. XXV, 103-5): "*E come surge e va ed entra in ballo / vergine lieta, sol per fare onore / a la novizia [...]*". Gli occhi e il riso della donna sono archetipi, studiati in *Convivio* III, 8: "*In questi due luoghi dico io che appariscono questi piaceri, dicendo <ne li occhi e nel suo dolce riso>, due luoghi che si possono appellare balconi de la donna che nel dificio abita, cioè l'anima.*" Poco dopo chiama il ridere "*una corruscazione de la dilettazone de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo che sta dentro [...] e soverchia l'intelletto*". Il riso di Matelda è *sovrabbondanza* della Natura Naturans, anima che soverchia l'intelletto. Una

27. Un repertorio è in Marta Cristiani, "Il "disiato riso": ridere, sorridere e splendere nella Commedia di Dante", in: Francesco Mozzetti Casaretto (Org.) *Il riso: Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*. Milano: Edizioni dell'Orso, 2005, p. 34-53.

“donna” che è danza in sé, celebrazione certa di sé, elica del continuo ri-fiorire di cui è parte scegliendo fiori. Custode del giardino, ma non prevista nelle Sacre Scritture. Qualcosa di più che un’allegoria della “vita attiva che precede la vita contemplativa Beatrice”. Non una nuova Eva, perché non ha e non avrà uno sposo. Nemmeno Lilith, prima donna autoesiliatasi dall’Eden. Certo la “bella donna”, maga della ri-generazione, acquista il nome Matelda, palindromo di *ad letam (vitam)*, solo quando officia al *viator* il bagno della ri-nascita nell’Eunoè.

Sandro Botticelli²⁸, nella pergamena di Pg. XXVIII, raffigura sulla destra (le illustrazioni mostrano la sequenza) Matelda liberamente prona a cogliere fiori, mentre al centro, sulla riva del Letè di fronte a Dante, essa vibra in una straordinaria *gravi-danza*, sciolti i capelli e la veste, il braccio destro in alto.



Nella pergamena di Pg. XXIX, Matelda ha un delicato, ancora mosso equilibrio, nel corso della sua spiegazione che rassicura Dante (attento e immobile) – mentre sopra di lei già danzano coribantiche le tre “ninfe” o virtù teologali.

28. Gli originali (non esposti) sono 84 al Gabinetto Disegni e Stampe di Berlino e 8 alla Biblioteca Vaticana; riprodotti in: *La Divine Comédie, illustrations Sandro Botticelli*, trad. e introd. Jacqueline Risset. Paris: Diane de Sellier 1996 / Firenze: Le Lettere, 1996.



“Noi siam qui ninfe e nel ciel siamo stelle” queste diranno (XXXI, 106) in uno stupendo verso, metafora dell’intero paradiso terrestre: le creature visibili dei boschi, della natura Naturata, cor-rispondono a stelle in cielo (per noi appena visibili) – tutte sette insieme formano l’Orsa Maggiore, appunto il Carro – e con l’Orsa Minore e la Stella Polare (Beatrice-Cristo), indicano il nord, divino termine del viaggio. Sulla terra, abbiamo bisogno delle ninfe per immaginare la danza delle stelle. Esse sono qui il ‘riflesso’ di quelle.

Sorprendente è la precisa rispondenza ritmica fra l’iniziatica terzina dantesca e la *linea* continua, libera e sognante del Maestro Botticelli – il cui *commento* neoplatonico (dopo 150 anni) rivela ed esalta le più sottili sfumature della medievale Commedia.

La “Primavera”²⁹ (1478-84, tempera su tavola m. 2,03 x 3,14) di Botticelli ora agli Uffizi emana un indecifrabile fascino, raccolto in un’architettura allegorica (senza prospettiva) di straordinaria eleganza: le varie figure sono come

29. Eseguita su commissione, forse per le nozze (1484) di Lorenzino di Pierfrancesco de’ Medici (cugino di Lorenzo) con Semiramide Appiani, e accompagnata dalla lettera di Marsilio Ficino *Prospera in fato* con la raccomandazione di seguire *Venere-Humanitas* (distinta dalla *Urania* o *coelestis* effigiata nella *Nascita di Venere*) – secoli di interpretazioni non hanno svelato tutti i segreti dell’opera. Denominata nel Sei e Settecento *Il Giardino di Atlante* o *Il Giardino delle Esperidi*, solo nel Novecento assume stabilmente il titolo “Primavera” (dalla dicitura del Vasari “*un’altra Venere che le grazie la fioriscono dinotando la primavera*”) e l’attribuzione dei personaggi – da sinistra a destra: Mercurio, le tre Grazie, Venere al centro (con Cupido in alto), Flora, Cloris inseguita da Zefiro.

invitate a trovare la loro miglior posa, la mutua tensione a ricreare insieme, col fiato sospeso, l'armonia di un'intera civiltà. Nessuna sbavatura, nessun movimento è più possibile³⁰. Questa è la pienezza, la Bellezza assoluta sulla Terra. Lo Spirito l'ha fecondata tutta (*"l'alta terra senza seme gitta"*).

Innegabile l'affinità di "Primavera" (o Flora) con la Matelda nelle pergamene del Purgatorio: l'andatura danzante nel profluvio di fiori, il volto ebbro che guarda lo spettatore senza vederlo, la bocca dischiusa in un mormorio, un sorriso, un'attesa, una trance – in cui traluce la sua *religio*, la trasmissione d'energia che scorre dal celeste allo ctonio e viceversa. *"Deh, bella donna che a' raggi d'amore /ti scaldi"*: anche in Botticelli c'è infatti una fertilissima "ombra perpetua" – ma i personaggi sono traslucidi, splendono ormai di luce propria, hanno mutato identità.



30. Lorenzo de' Medici amò restaurare il Dolce Stil Novo per l'ultima volta, mentre nel clima favorevole di pace fra i Medici e papa Cybo, Innocenzo VIII, di famiglia ebraica genovese, si preparava l'impresa di Colombo verso la Nuova Gerusalemme – che spezzerà per sempre l'equilibrio fiorentino ed europeo.

Rivoluzionando ogni interpretazione precedente³¹, Kathryn Lindskoog³² afferma che il quadro mette in scena l’Eden di Dante in Pg. XXVIII-XXXI: l’unico testo che offrirebbe una metapoetica coerente degli eventi. Leggendo da destra a sinistra, “*westward*” come le fronde del Purgatorio, avremmo dunque non Zefiro, ma Borea, anzi Satana, il vento bluastro che incalza non Cloris, ma Eva: ha appena mangiato il frutto, ne ha un rametto in bocca, e sta per precipitare dall’Eden. Più che Flora, è proprio Matelda La Primavera “che precede Beatrice”, come attesta il XXIV della *Vita Nova*: “*Vidi venire verso di me una gentile donna, la quale era di famosa bieltade... e lo nome di questa donna era Giovanna*” ... per la sua bieltade... imposto l’era nome Primavera ... E appresso lei guardando, vidi venire la mirabile Beatrice.”³³ Al centro, l’iconica Vergine o Madonna (con ‘aureola’ di mirto) non sarebbe Venere, ma la stessa “gentilissima” Beatrice, catalizzatrice d’amore (sopra di lei, il personaggio numero 9, Cupido bendato sta scoccando una freccia). Con l’aiuto delle tre Grazie (in Dante ninfe-ancelle e virtù-stelle³⁴), al centro del quadro vi sarebbe l’accensione d’amore trascendente provocata da Beatrice – Vergine che ha in-

31. Alla fine dell’Ottocento, Aby Warburg pensa che Flora o Primavera sia il ritratto di Simonetta Vespucci, amata da Giuliano de’ Medici e morta a 23 anni, ma al contempo, la *Venus Genetrix* che Lucrezio invoca nel proemio al *De rerum natura* gli sembra l’essenza del quadro, che chiama così *Il regno di Venere. Venere naturale*, “festività e non teofania”, preciserà Erwin Panofsky, il quale vede in Mercurio un estraneo, intermediario “dio della ragione”. “Inviato da Zeus” invece appare a Ernst Gombrich, che nel 1945 pubblica la sua lettura neoplatonica dell’opera, quale raffigurazione della *emanatio, conversio, remeatio* (emanazione, conversione, ritorno). Edgar Wind, per il quale la *Venere* è una *Psyche* e Mercurio un conoscitore di segreti, segue la lettura neoplatonica. I due gruppi triadici del quadro esprimerebbero la *discordia concors*, dialettica neoplatonica, caratteristica della *Theologia Platonica* (1482) di Marsilio Ficino, cioè la “processione” nella discesa di Zefiro verso Flora, la “conversione” con la danza delle Grazie, e la “risalita” nella figura di Mercurio. Il vento primaverile Zefiro insegue Cloris, l’innocente ninfa della terra; questa tenta di sfuggirgli, ma quando egli la tocca, scaturiscono fiori dal suo respiro, ed ecco la sua metamorfosi in Flora, messaggera della primavera (“*Chloris eram quae Flora vocor*”, “*Ero Cloris, io che mi chiamo Flora*”). La Grazia centrale (acconciatura dei capelli rossicci, senza medaglione) sarebbe la *Castitas*, la Grazia a sinistra di chi guarda (capelli sciolti e aurei, moto energico) sarebbe la *Pulchritudo*, quella a destra (biondi e corti capelli) sarebbe la *Voluptas*. “*Pulchritudo* nasce da una *discordia concors* (discordanza armonica) tra *Castitas* (castità) e *Amor*”, è una danza d’iniziazione della *Castitas* all’amore sotto la protezione di Venere ma mirata da Cupido”. Mercurio, come condottiero delle nubi, sarebbe una sorta di dio del vento (“*Ventos agere Mercurii est*”) che fa da “pendant” a Zefiro, impetuoso. Anticipata da Claudia Villa e Claudia La Malfa, e ben quotata, è la recente tesi di Giovanni Reale: sulla base del romanzo enciclopedico *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, il quadro presenterebbe appunto *Le nozze di Filologia e Mercurio*, con la prima che prende il posto centrale di Venere, e al posto di Primavera o Flora, *Retorica* coi suoi *flores retorici*, allegoria della poesia – il cui ‘divino furore’ sarebbe impersonato dal vento Borea. Ci si può sbizzarrire poi sulle piante (quasi 500), sui fiori e i loro simboli presenti nel quadro: gli alberi inclinati sono di *alloro* (sacro ai poeti, e nel nome di Lorenzo, *Laurus*); il giaggiolo o *Iris* sotto la tunica di Cloris è il cosiddetto “giglio” fiorentino, etc.

corporato il Verbo come la madre Maria. Negli occhi di Beatrice sul Carro (Pg. XXXI) infatti pulsa l'immagine di Cristo (“vedea la cosa in sé star queta, / e ne l'idolo suo si trasmutava”), nuovo Adamo che ha redento l'Eden dall'errore. Il Mercurio-Marte all'estrema sinistra (opposto a Satana), con mitria sacerdotale e spada (simbolo della *parola*), già punta al Cielo il suo Caduceo: allegoria dello stesso Dante, poeta ermetico e psicopompo? È la sua poesia infatti che ha appena narrato la discesa di Beatrice-Cristo nel Paradiso terrestre. Dante col suo Verbo (il volgare illustre) riscatta, *ricrea* la “prima lingua” di Adamo, la Parola divina perduta nell'Eden. Mercurio-Marte-Adamo-Dante penetrerà nel cielo della Luna (Pd. II, 31-36), nella sua nube “*quasi adamante*” miracolosamente accolto assieme a Beatrice, “com'acqua recepe / raggio di luce permanendo unita”. *Adamo, Dante, ad amante*: le paronomasie confermano l'evento.

9. “*non sofferse di star sotto alcun velo*” Il velo delle Grazie

Eva “*non sofferse di star sotto alcun velo*” (Pg. XXIX, 27): la metafora non può essere casuale (nulla in Dante lo è). È il velo della beatitudine edenica, che Satana prevede cadrà: “*Nel giorno che ne mangerete, i vostri occhi si apriranno*” (Genesi III, 4-5). Dunque potremmo dire: Eva che ‘sfugge fuori’ dall'immaginazione di Adamo squarcia il bozzolo edenico, distruggendo la serenità

32. Memore del sonetto di Dante Gabriele Rossetti *For Spring by Sandro Botticelli* (1881), Kathryn Lindskoog, “*Spring in Purgatory: Dante, Botticelli, C. S. Lewis, and a Lost Masterpiece*”, <http://www.lindentree.org/prima.html>, february 2000. Lettura ripresa e arricchita da studiosi italiani nel web, in particolare Lino Lista, *Le tre Grazie: una chiave per dischiudere il giardino della Primavera*, in *Episteme*, n. 6, Perugia: Porzi Ed., 2002.

33. Prosegue: “<prima verrà> lo die che Beatrice si mostrerà” ... “*se considerate lo primo nome suo, tanto è quanto dire ‘prima verrà’, però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedete la verace luce*” (Giovanni Battista precede il Redentore). Giovanna era la donna amata da Cavalcanti, la cui ballata IX “*Cantando come fosse innamorata*”, in riconoscimento stilnovista Dante ‘cita’ all’inizio di Pg. XXIX: “*Cantando come donna innamorata*”.

34. Le tre Grazie, che nel *De Vita* Marsilio Ficino ‘traduce’ nelle tre “stelle benigne” Sole, Venere e Giove, sono le classiche *Charites*: *Aglæ* (“luminosa”, romana *Pulchritudo*), *Talia* (“linfa di vita”, *Viriditas* o *Castitas*), *Eufrosine* (“gioia”, *Voluptas*); a Eleusi venerate come *Auxò* (“crescita”), *Tallò* (“germoglio”) e *Karpò* (“frutto”). Non ho trovato fonti autorevoli per la loro cristiana metamorfosi nelle virtù teologali *Fede, Speranza, Carità*.

paradisiaca e mostrando la vergogna della “nuda vita”. È un “velo di Maya” necessario alla convivenza umana, ed è proprio (contrariamente a tutte le poetiche postmoderne del disincanto) il velo della condizione paradisiaca ciò che l’arte umana può/deve ri-evocare ?

Già greco, adottato poi da Seneca e Orazio (*solutis itaque tunicis utuntur, “indossano sciolte, trasparenti tuniche”*) è il *velo* di cui Botticelli veste le Grazie (e tutte le figure femminili) nella Primavera, e 350 anni dopo, nel carne *Le Grazie* (diviso poi in tre *Inni*), che il Foscolo dedica al Canova, la divina tessitura del velo è fra l’altro un degno commento al quadro. Al di là del momento neoclassico, Foscolo rifonda il mito³⁵ della Grazia sul suo valore traslativo a un piano sottile e incantatorio. Le figlie di Venere, le Grazie inviate a trasformare la ferinità delle genti, sono nude e adorne della loro innocenza; d’accordo col Canova: “La nudità, quando sia pura e di squisita bellezza adorna, ci tolga alle perturbazioni mortali e ci trasporti a que’ primi tempi della beata innocenza; e di più, che ella ci venga come una cosa spirituale e intelletta, ci innalzi l’animo alla contemplazione delle cose divine, le quali non potendo ai sensi esser manifeste per la loro spiritualità, solo per un’eccellenza di forme possono esserci indicate e incendiarci della loro eterna bellezza e distaccarci dalle imperfette caduche cose terrestri” (fonte Missirini). Ma proprio la “casta sensualità” (Zeitler) delle compiutissime (parzialmente velate) sculture canoviane fa così scrivere il Foscolo a Isabella Teotochi Albrizzi (Firenze, 15 ott 1813): “... insomma, se la Venere de’ Medici è bellissima dea, questa che io guardo e riguardo (*Venere Italica* del Canova) è bellissima *donna*: l’una mi faceva sperare il Paradiso fuori di questo mondo, questa mi lusinga del Paradiso anche in questa valle di lagrime”. Dovendo le Grazie operare proprio in *questo* mondo, nella

35. Per Dionigi d’Alicarnasso la Grazia è eufonia, freschezza, dolcezza, per Charron (1601) “una specie di bellezza in movimento”, lo stesso per Lessing (*Laocoonte*), per Schiller (*Grazia e dignità*, 1793) è fusione fra libertà morale e necessità della natura, per Schelling opera stessa della natura.

fantasia antropologica del poeta (spiega lo stesso Foscolo nel suo commento) sorge “l’avventuroso pensiero di proteggere le Grazie con un velo dagli assalti d’Amore, che governa questo globo impetuosamente e da tiranno. Un velo sì trasparente che da un lato non nasconde, dall’altro non adombra le bellissime forme che a guisa di amuleto invisibile difende dal fuoco delle passioni divoratrici”. Nella Primavera del Botticelli infatti si vede Cupido scoccare una freccia, forse alla Castitas.

Alla tessitura del velo, che incantando il mondo protegge la stessa *donna* mortale, presiede Atena e incredibilmente collaborano tutte le deità femminili: “I fili dell’ordito son tratti dai raggi del sole e preparati per il telaio dalle Ore; una porzione dello stame interminabile (di che il destino fila la vita degli Dei, e che trasparente e flessibile come l’aria ha di più lo splendore e la durezza del diamante) è messo sulla spola dalle Parche. Psiche siede silenziosa, compresa dalla memoria della lunga serie dei suoi affanni, e tesse; mentre Tersicore le si volge intorno al telaio, danzando per divertirla e animarla a finir l’opera. Iride dà i colori e Flora li moltiplica in mille varietà di tinte e figure, di che eseguire il ricamo, che Erato le detta cantando al suono della lira di Talia. Non appena Flora ha finito il ricamo, l’Aurora adorna i lembi del velo con rose, ignote fino allora alla terra...<*mesci, madre dei fior, lauri alle fila / mesci, o Flora gentile, oro alle fila / e pinta il lembo estremo abbia una donna*>”. Le Grazie amano specialmente la poesia che “*nutrice dell’api*” dà vita alla bellezza; la danzatrice quasi la elude, “*s’invola / sorvolando sui fiori; appena veggio / il vel fuggente biancheggiar fra’ mirti*” (Inno II, 318-320): non è forse anche qui il “*nettare di che ciascun dice*” (Pg. XXVIII, 144) e la danza di Matelda?



Quasi negli stessi anni, il visionario William Blake inventa una complessa mitologia delle origini, come si vede nelle acqueforti dell'Eden (nel Genesi e nella Commedia). In *Beatrice addressing Dante from the Car* (1824-27), vi sono quattro donne (appena) velate: due ninfe, Enion in rosso (Istinto di riproduzione) e Ahanian in verde (Piacere), mentre sembrano scambiati i ruoli di Beatrice e Matelda: la prima, in rosa e in piedi sul Carro, è Vala (Natura) e la seconda, in bianco, è Enitharmon (Bellezza Spirituale). A fianco del Grifone e al centro, la Bellezza spirituale è qui l'unica a 'danzare': muove verso Dante, timido giovinetto androgino, indicandolo con il braccio destro a Beatrice, verso cui si gira, e punta l'indice della sinistra sull'aperto Libro della Legge, che sta per venir risucchiato nel vortice delle ruote del Carro. Inquietante (come sempre Blake) il capovolgimento simbolico: come se la Bellezza spirituale perorasse in extremis la causa di Dante a una Natura che ha qui il sopravvento. La danza e il ruolo di mediazione di questa Bellezza l'apparentano comunque a Matelda nel testo dantesco.

10. “*apparuit jam beatitudo vestra*” Il Tantra di Dante

Tutte queste dee, queste donne (allegorie in Blake) reali, storiche del Foscolo (poeta esule e orfico, fra i primi sostenitori dell'esoterismo di Dante), elette a sacerdotesse del dono di armonia all'umanità, la tessitura del velo; le “donne gentili” della *Vita Nova*, alcune “schermo alla gentilissima”; le tre Donne che all'inizio della *Commedia* si precipitano a soccorrere il viaggiatore smarrito, Lucia misericordia e giustizia (“nimica di ciascun crudele”), Maria soccorso e carità, Beatrice sapienza, e infine “la bella donna” Matelda del nostro canto – tutte insieme fanno pensare a un ‘sistema’ dell’immaginazione, a un metodo ‘sperimentale’ di viaggio alla trascendenza divina per mezzo di varie modalità dell’*eros* – ciò che in oriente si chiama *Tantra*. Una verifica di questa ipotesi prenderebbe più di un volume, qui se ne può accennare solo brevemente.

È noto che i sistemi di meditazione induista (yoga e tantra) e buddhista tibetana (Mahayana) secondo tradizione si articolano su un asse *verticale* immaginario (*sushumna*), alla cui base è attorcigliata la forza vitale *kundalini*, con le sue due vie destra e sinistra, *Ida* e *Pingala* (come i due serpenti del Caduceo), asse scandito in sette (o cinque) *chakra*, vortici di energia – corrispondenti alla colonna spinale e ai nostri plessi endocrini. In talune scuole, il lavoro meditativo consiste nel progressivo innalzamento dell’energia dai *chakra* più bassi a quelli più alti, tramite la loro visualizzazione. Il “risveglio” di *kundalini* può essere ‘accompagnato’ dal basso verso l’alto (fino alla “corona dai mille petali”, sopra il foramen cranico) tramite il controllo (*pranayama*) o l’attenzione sul respiro, oppure ci si concentra su alcuni *chakra*, o su uno soltanto, di preferenza quello del cuore (come nell’*esicasmo* dei monaci ortodossi) – sino a purificare,

lasciar dormire o ‘spegnere’ gli altri. Il teosofista Douglas Baker³⁶ ricorda che devono essere attivi almeno tre chakra *al di sopra* del diaframma, e dei cinque possibili accesi simultaneamente è necessario il sacro, la “radice”: dunque, al di sotto del diaframma ne rimane disponibile solo un altro, e bisogna scegliere il sesso o le emozioni, meglio ancora traslare il fuoco sui *chakra* del cuore, della mente e della corona.

L’intero processo – meramente biochimico per la nostra scienza, che dei plessi endocrini trascura l’organizzazione verticale e olistica – per il pensiero indiano avviene a un livello sottile, altamente simbolizzato in immagini (colori, suoni, etc.) sacralizzato in nomi divini e trasmesso in forme d’iniziazione o devozione, in assenza delle quali ‘non funziona’. Nello shivaismo, Shiva è visto unito a Parvati, e nel buddhismo tantrico a ogni *chakra* corrisponde e sovrintende un Buddha, o una *coppia divina* abbracciata: “il corpo del dio (discepolo) giace in mezzo al *diamante* delle dee”. Non si tratta però di segreti sessuali, ma di quelli della “mente d’illuminazione” (*Bodhicitta*), intrisa di “quattro amanti”: “comprensione”, “realizzazione”, “non abbandonare (la presa)”, “sapere (ciò che è da) ottenere”. Un ulteriore segreto è che la *Bodhicitta* stessa contiene un’amante, cioè la Grande Voluttà o comprensione del *Vajrasattva*, “lampo” seme-diamante – fuori dal quale il discepolo non si lascia distrarre, rimanendo nel Pensiero dell’Illuminazione. A livelli via via più sottili, seguono altri segreti, come l’ “embrione” del *Tathàgata*, ossia la *potenza* della Buddhità, o la ‘gravidanza’ dell’intuizione – la meta essendo la Beatitudine Ininterrotta, il “sapore” della realtà oggettiva e soggettiva fuse insieme³⁷.

Nella cultura scientifica, ai tempi di Dante, non si era ancora persa una concezione verticale dell’essere umano, su livelli che appaiono perfettamente

36. Douglas Baker, *The Jewel of Lotus*, 1985, trad. it. *Il gioiello nel loto*. Spigno Saturnia: Ed. Crisalide, 1993.

37. Atteno fra molti è Alex Wayman, *The Buddhist Tantras*, New York 1973. Terminologia analoga si ritrova nella tradizione tantrica *Vaisnava Sahajyas*, i cui rapporti con danze popolari in Assam sono di recente indagati da Glen A. Hayes (*The Necklace of Immortality*, Motilal Banarsidass, 2001), Hugh Urban (*The Power of Tantra*, Soth East Studies, 2010 e *The Economics of Ecstasy*) e Loriliai Biernacki (*Renowned Goddess of desire: Women, Sex and Speech in Tantra*, Oxford UP, 2007). Interessante poi la *entextualisation*, l’irradiazione tantrica sul livello della geografia sacra fluviale (Brahmaputra e Yamuna) studiata da Mark Dyczkowski (*A Journey in the World of the Tantras*) e David Gordon White (*Kiss of the Yogini*).

individuati all'inizio della *Vita Nova*, “quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente”, ossia quando lui e Beatrice hanno solo 9 anni (corsivi nostri). “*Lo spirito de la vita* (1), lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare...e dicea queste parole: “*Ecce deus fortior me...*”, Amore un dio più forte di me, mentre “*lo spirito animale* (2), lo quale dimora ne l'alta camera ne la quale tutti gli spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a meravigliare molto, e parlando specialmente a li spiriti del viso (3), si disse: *apparuit jam beatitudo vestra*”. Il centro della mente (“l'alta camera”) – nella cui immaginazione (produttrice dei *phantasmata* necessari al pensiero) si è appena fissata “la gloriosa” Beatrice – ‘interpreta’ l'evento d'Amore occorso al cuore del (vergine) *fanciullo* come una questione di vita e di morte (lo dimostra la “visione” del cuore che Amore costringe la Donna a mangiare, nel capitolo successivo), e annuncia agli occhi (dai quali parte un *raggio* visivo, secondo la teoria che Dante condivide) che d'ora in poi la loro felicità consisterà solo nella vista di Beatrice. La rassegna termina descrivendo come reagisce il centro “*naturale*” (4, sotto il diaframma): “lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro: cominciò a piangere, e piangendo dicea *Heu miser, quia frequenter ero impeditus deinceps*”, per come spesso d'ora in poi sarà impedito.

Sembra qualcosa di più che la mancanza d'appetito dell'innamorato: l'istinto naturale viene ‘bloccato’, si fa di *pietra* (che stilla). D'ora in poi tutta l'energia è spinta nella facoltà dell'immaginazione d'Amore, dove quanto più la visione si affina tanto più colma di gioia il cuore. Ogni altra immagine, ogni altra *donna* (non importa se “reale” o meno, l'eros è dell'immagine, con Lei vogliamo unirvi) o *filo-sofia* viene accolta e superata in funzione di Quella, è suo “schermo”, o temporaneo appiglio per un nuovo salto immaginativo – che

sul piano corporeo genera un nuovo *impiettrirsi*, un nuovo irrigidimento nel “naturale”. Si verifica ancora alla fine del Purgatorio, dopo le forti visioni e giusto prima di bere l’Acqua dell’Eunoè, quando Beatrice diagnostica: “*veggo te ne lo ‘ntelletto / fatto di pietra e impetrato, tinto*”. Dante è sincero nel “non ricordare” di essersi mai allontanato da lei, e allora finalmente sorridendo la Sposa lo scusa, con un doppio senso: non ricorda perché ha appena bevuto il Letè. In ‘realtà’ è ancora impietrito nell’ascesi purificatoria, finché l’immaginazione non diventi specchio esclusivo della Sapienza divina, e il cuore ‘specchio’ da ambo le facce, per la fantasia e per l’intelletto: allora “Lei, vedendosi riflessa, non potrà non amare l’anima riflettente”³⁸. Ma “d’ora in poi il linguaggio del Fedele d’amore sarà duplice”, spirituale e solare quello interiore, ma velato ovvero aspro, petroso, saturnino quello pubblico: per Zolla le *rime petrose* parlano della *pietra filosofale*, la Donna quale “statua di pietra” che il poeta si è stampato in mente. Già il *fol d’amour* dei provenzali implicava ciò che persino i giovani di oggi sanno (quando accada): pensare il massimo bene, bello e vero dell’Amato, custodirne l’immagine con pudore, non parlarne quasi, scriverne forse, dedicargli ogni azione, amare tutti e tutto, senza poterlo scientificamente dimostrare.

In questo percorso analogico, il livello occupato da Matelda e dal Paradiso terrestre, “*s’i vo’ credere ai sembianti / che soglion esser testimon del core*” (45), è quello della bellezza di una Vergine Natura (*Tara* come “foresta di tek”), che genera immediata risonanza nel cuore, e cui sbarra il passo proprio il fiume dell’oblio: occorre dimenticare la precedente natura (e identità razionale) mondana, per gustare questa “realizzazione”, la verginità (“*riso e dolce gioco*”), ‘gravida’ della suprema, celeste “chiara vista” (*Bodhicitta*) del “sommo piacer”

38. Elémire Zolla, *L’amante invisibile*. Venezia: Marsilio, 1986, p. 116. Zolla ha dedicato grande attenzione all’archetipo della Dama celeste che va a nozze spirituali con un poeta, in svariate culture; di Dante Fedele d’amore fra l’altro dice che “stampa nella memoria l’immagine della Dama, investendo in Lei sola tutta la fede fino a identificarsi”, *trasumanando*: “*nel suo aspetto tal dentro mi fei*” (Pd. I, 66-7). Ma le argomentazioni sono ricchissime (pp.105-117), e rinviano anche alla teosofia *sufi* di Ibn ‘Arabi – di cui è iperfilologica ‘traduzione’ Henry Corbin, *L’immaginazione creatrice* (cit.). Preferiamo questo “esoterismo di Dante” a quello della linea Luigi Valli: di lui non convincono le monotone ‘traduzioni’ di tutte le poesie stilnoviste e di Dante – dal loro (presunto) gergo di Templari “eretici” che così eluderebbero la reazione della Chiesa. Lo stesso dicasi per G.M. Molli, *La rinascita di Dante*. Commento allegorico-anagogico della *Vita Nuova*. Roma: Archeios, 2010.

(*sukhàvati*). Ed è così, nel cuore del Letè, che la “bella donna”, ancora senza nome, letteralmente sommerge e “abbraccia” Dante – proprio come un’*Avalokitèsvara* della compassione abbraccia il discepolo nel buddhismo tantrico.



luglio-settembre 2010

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*. Torino: Einaudi, 1977.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divine Comédie, illustrations Sandro Botticelli*. Trad. e introd. Jacqueline Risset. Parigi: Diane de Sellier, 1996 / Firenze: Le Lettere, 1996.
- ANONIMO. *Il libro della Scala di Maometto*. Trad. Roberto Rossi Testa; Note e postfazione di Carlo Saccone. Milano: SE, 1991.
- MIRANDOLA, Pico della. *De Hominis Dignitate*. Org. B. Cicognani. Firenze: Le Monnier, 1941.
- BAKER, Douglas. *The Jewel of Lotus* (1985). Trad. italiana: *Il gioiello nel loto*. Spigno Saturnia: Ed. Crisalide, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Il compito del traduttore. In: _____. *Angelus Novus: saggi e frammenti*. Org. R. Solmi. Torino: Einaudi, 1955.

BIERNACKI, Loriliai. *Renowned Goddess of desire: Women, Sex and Speech in Tantra*. Oxford: Oxford UP, 2007.

BÖHME, Jakob. *Mysterium Magnum*, XIX, 21. Trad. Elisa Bargini. In *forma di parole*, III serie, *L'androgino. Invenzioni del mito*, numero doppio a cura di Adriano Marchetti. Milano: Crocetti ed., 1995.

CACHEY, J. *Le Isole Fortunate: appunti di storia letteraria italiana*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1995.

CERCHIO, Bruno. *L'ermetismo di Dante*. Roma: Mediterranee, 1988.

CONTINI, G. Un nodo della cultura medievale: la serie Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia. In: _____. *Un'idea di Dante: saggi danteschi*. Torino: Einaudi, 1976.

COOMARASWAMY, A. K. Janua Coeli (1939). In: _____. *Il grande brivido*. Milano: Adelphi, 1987.

CORBIN, Henry. *L'immaginazione creatrice* (Flammarion, Paris 1958-1975). Bari: Laterza, 2005.

CRISTIANI, Marta. 'Il "disiato riso"'. Ridere, sorridere e splendere nella Commedia di Dante'. In: CASARETTO, Francesco Mosetti. (Org.). *Il riso: capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*. Alessandria: Ed. Dell'Orso, 2005.

DRONKE, Peter. *Romanische Forschungen LXXXII* (1970), ora *Dante's Earthly Paradise: Towards an interpretation of Purgatorio XXVIII*. In: _____. *The Medieval Poet and his World*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

FORMISANO, Luciano. Da Oiseuse a Matelda. *Le Forme e la storia*, n.s. III, pp.85-102, 1991.

GRAF, Arturo. *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, ristampa. Torino, 1982.

HAYES, Glen A. *The Necklace of Immortality*. Delhi: Motilal Banarsidass, 2001.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalie: saggio sull'oblio delle lingue*. Macerata: Quodlibet, 2007.

KÖHLER, Eric. Narcisse, la Fontaine d'Amour et Guillaume de Lorris. *Journal des savants*, 2, pp. 86-103, 1963.

LINDSKOOG, Kathryn. Spring in Purgatory: Dante, Botticelli, C. S. Lewis, and a Lost Masterpiece, <http://www.lindentree.org/prima.html>, february 2000.

LISTA, Lino. Le tre Grazie: una chiave per dischiudere il giardino della Primavera. *Episteme*, n. 6, Perugia, Porzi Ed., 2002.

MANFREDI, Valerio. *Le Isole Fortunate: topografia di un mito*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1996.

MARIETTI, A. (Org.). L'idiota di Dostojevskij. In: BENJAMIN, Walter. *Avanguardia e rivoluzione*. Introd. C. Cases. Torino: Einaudi, 1973.

MERCURI, Roberto. Il mito dell'età dell'oro nella *Comedia* di Dante. *Le forme e la storia*, n. s. III, p. 9-34, 1991.

MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *Commento sopra una canzone d'amore di Girolamo Benivieni* (1469). Roma: Biblioteca Italiana, 2004.

MOLLI, G.M. *La rinascita di Dante: commento allegorico-anagogico della Vita Nuova*. Roma: Archeios, 2010.

PALACIOS, Miguel Asín. *La escatología islamica en la Divina Comedia. Historia y crítica de una polémica* (1919). Trad. italiana R. Rossi Testa e Younis Tawfik; Introd. Carlo Ossola. Milano: Pratiche ed., 1997.

PANIKKAR, R. *Mistica pienezza di vita*. Milano: Jaka Book, 2008.

SCAFI, Alessandro. *Il paradiso in terra: mappe del Giardino dell'Eden*. Milano: Mondadori, 2007.

SEGRE, Cesare. Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla *Commedia* di Dante. In: _____. *Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi, 1990.

SEMICERCHIO - Rivista di poesia comparata, XXXVI (2007, 1) con gli Atti del Convegno *Dante. Arte che genera arte*, Firenze, 15-17 novembre 2006; e XXXIX (2008, 2), *Waste Lands. Eliot & Dante*.

URBAN, Hugh. *The Power of Tantra*. Soth East Studies 2010.

WAYMAN, Alex, *The Buddhist Tantras*. New York, 1973.

ZILIO-GRANDI, Ida. *Il Viaggio notturno e l'Ascensione del Profeta nel Racconto di Ibn 'Abbas*. Prefazione di Cesare Segre, Postfazione di Maria Piccoli. Torino: Einaudi, 2010.

ZOLLA, Elémire. *L'amante invisibile*. Venezia: Marsilio, 1986.