



# CULTURA

Mai come in questo periodo il grande poeta è stato così «popolare»  
 Letture, saggi e libri divulgativi affrontano tutti gli aspetti  
 della «Divina Commedia», ma lasciano in ombra la sua matrice islamica  
 Vediamo quali sono le fonti arabe che stanno alla base dell'opera

## Dante va alla Montagna

Un Dante, diciamo così, «plagiario» e una «Commedia» ispirata all'escatologia musulmana e al famoso «Libro della scala», il celeberrimo «Mi rag». Ce n'è abbastanza per provocare un pandemonio in questo periodo di «rumoroso» ritorno a Dante. Ma perché nessuno parla dei possibili rapporti fra il poeta e l'Islam, delle «influenze arabe» e della visione musulmana dell'oltretomba?

VLADIMIRO SETTIMELLI

L'orrore dei dantisti, suscitato dai nazionalisti di diversa portata, l'intervento chiarificatore di alcuni islamisti di altissimo livello, ipotesi, deduzioni, polemiche astiose e senza costrutto, la mancata pubblicazione di alcuni libri per motivi mai chiariti, ma evidenti.

Tutto questo accadeva tra il 1919 e il 1921, alla vigilia del sesto centenario della morte di Dante che tutta Italia si apprestava a celebrare anche se al momento politico chiamava ad altre urgenze. Certo, l'ipotesi di un Dante, per così dire, «plagiario», di una «Commedia» ispirata all'escatologia musulmana e al celeberrimo «Libro della scala», il «Mi rag» che raccontava della salita al cielo di Maometto con la visione beatifica del trono di Dio e la visita «guidata» al «Paradiso», all'«Inferno» e al «Purgatorio», era di quelle che scuotevano, fino alle fondamenta, anche la storia della letteratura italiana. Per gli specialisti e i dantisti era un insulto vero e proprio e ai ricercatori del «dolce stil nuovo», agli storici della rima dei «novellatori» e delle tradizioni popolari italiani medievali, parve semplicemente una ridicola provocazione che veniva dalla Spagna, forse semplicemente per motivi di «bottega».

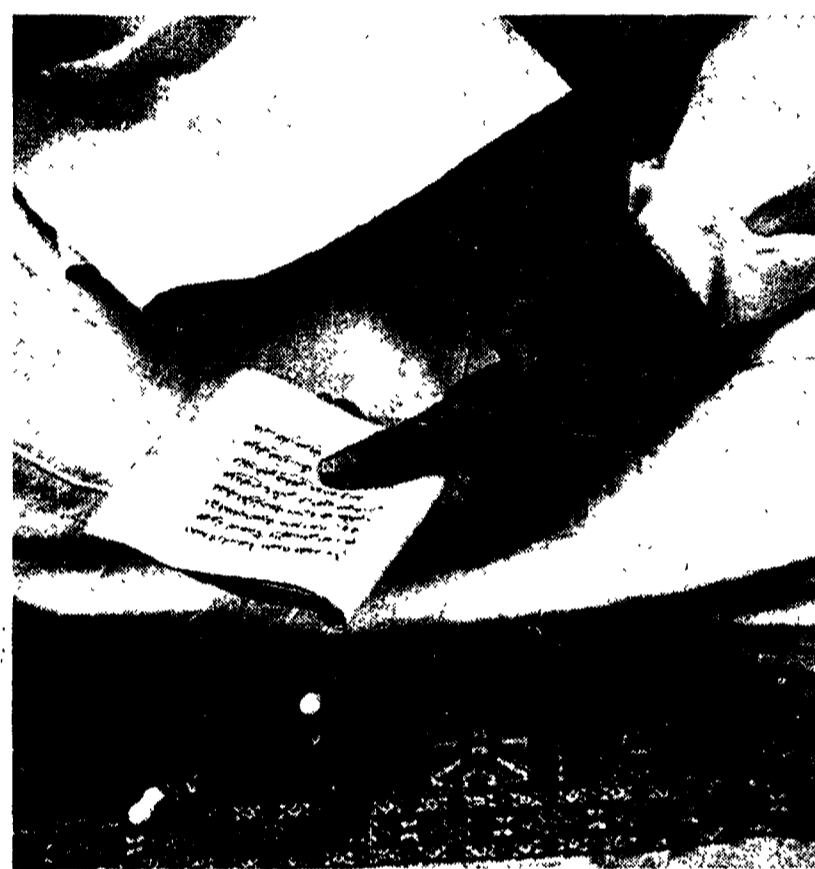
Già, perché gli studiosi spagnoli hanno sempre considerato - a ragione - il mondo arabo e islamizzato come quello dei «fratelli maggiori» che tanto, proprio attraverso la Spagna, aveva dato a tutta l'Europa. Sulla medicina, la matematica, la geometria, l'astronomia, la farmacia e la linguistica, non c'erano dubbi. Ma che gli arabi, in qualche modo, avessero avuto a che vedere con «padre Dante e la Commedia», pareva proprio una tesi bislacca e offensiva.

Più tardi, anche nei classici testi per liceali, gli studiosi più avvertiti e disponibili, non mancheranno, invece, di accennare alle ipotesi delle in-

fluenze islamiche su Dante, ma in quegli anni lontani, la repulsa ebbe il sopravvento. Allora, il mondo arabo, per la maggior parte degli italiani e degli studiosi, era davvero un profondo e insondabile mistero. Oggi, è ormai vicinissimo. Anzi è già dentro casa. Zeffirelli ha appena finito di insultare gli arabi per poi chiedere scusa. Salman Rushdie ancora si nasconde per sfuggire alla «giustizia degli imani», la guerra del Golfo ha lasciato profonde tracce anche in Europa e la prima grande moschea sta per essere inaugurata a Roma.

Dante, come sempre, è invece sulla bocca di tutti: tre anni di «letture» al Teatro stabile di Roma con poeti e scrittori che reciteranno: «Nel mezzo del cammin di nostra vita...» o «Tanto gentile e tanto onesta pare...» «letture» alla radio e alla televisione; la «Commedia» a fascicoli nelle edicole e un rinnovarsi di libri davvero entusiasmanti. Probabilmente, dunque, con molta umiltà e semplicità, è il momento di tornare a quella vecchia polemica, che solo gli specialisti e i dantisti conoscono, in attesa di altri affascinanti chiarimenti e forse per un doveroso «risarcimento culturale».

Bisogna, ovviamente, ricordare appena le «incrostazioni» e le influenze che sulla «Commedia» hanno sicuramente avuto i racconti, le leggende e le allegorie e le «visioni» di Giacobbe, San Paolo, San Patrizio, i viaggi di San Brandano, i grandi «racconti» biblici con l'Eden e quelli di matrice ebraica. Senza perdere di vista, naturalmente, le cosiddette «influenze» persiane, indiane, quelle di alcuni grandi mistici e persino quelle esoteriche o «numerologiche». Per quanto riguarda le tradizioni musulmane sull'oltretomba e gli «otto cieli», non si possono non ricordare le opere dei «sufi arabo-spagnolo» Muhayyidin Ibn Arabi e quelle di molti altri «beati» dell'altra



Qui sopra, mani che reggono il Corano. In alto, Dante Alighieri in una stampa d'epoca

sponda. Le influenze arabomusulmane sul lavoro di Dante erano già state avvertite da molti studiosi, ma fu solo nel 1919 che il «caso» esplose con grandissimo fragore. Dante influenzato dagli arabi? Impossibile, fu l'immediata risposta. E già un gran vociferare di insulti. Non c'erano e non potevano esservi prove. Guai a chi affermava il contrario. Poteva sembrare sin troppo facile ricordare gli studi e le ricerche dell'Amari sugli «arabi di Sicilia» e le relative influenze linguistiche e letterarie. Poteva sembrare troppo facile ricordare persino i rapporti diretti e immediati tra la Toscana, per esempio, e il mondo arabo, con gli influssi sulla pittura rinascimentale, sulla fattura degli arazzi, dei mosaici, nello stile di certe opere in «pietra dura» e persino nelle costruzioni delle cat-

edrali come quelle di Pisa o di Montecarlo. Ma in quel 1919, appunto, uno studioso spagnolo di vasta cultura e islamista di grande fama, Miguel Asin Palacios, la stampò il libro dello scandalo. Si intitola: «La Escatologia musulmana in la Divina Comedia». Che cosa sostiene Palacios? Dopo aver passato in rassegna i rapporti tra l'Islam e l'Europa del Medioevo e i principali «modi» di comunicazione (Spagna e Sicilia) tra l'Oriente islamico e l'Occidente cristiano, lo studioso spiega che proprio nella penisola iberica (per gli arabi: al Andalus) le popolazioni cristiane e la cultura del paese si sono sviluppate in un ambiente saturo di «musulmanità» i cui contenuti sono stati, ovviamente, assorbiti da tutti. In quel quadro, vasta risonanza hanno le leggende relative alla vita d'oltretomba, all'«Inferno», al paradiso, al trono di Dio.

Il rapporto con la «narrativa» della Commedia - scrive Palacios - è diretto e immediato con la leggenda del viaggio ultraterreno di Muhammad, la famosa «Isra». Il profeta dell'Islam, secondo quel racconto, viene svegliato nel cuore della notte nel proprio letto alla Mecca, dall'angelo Gabriele e trasferito a Gerusalemme con il cavallo alato Buraq. Da qui (è il luogo dove poi sorgerà la moschea delle Rocce) il profeta viene fatto ascendere per la «fulgida scala», il «mi rag», appunto, ai regni d'oltretomba. Vede l'angelo della morte, quello a forma di gallo e quello metà di fuoco e metà neve. Maometto incontra poi un profeta per ognuno degli otto

«Libro della scala». E allora? Solo nel 1944, molti anni dopo il Corano. Esplora il Paradiso e l'Inferno. Qui, ne percorre le sette terre, ne contempla i tormenti e riceve spiegazioni da Gabriele sul giorno del giudizio e sulla «prova» del ponte as Sirat. È un testo che doveva essere assai popolare nella Spagna del Tredicesimo secolo. La narrazione, sosteneva l'Asin Palacios, era contenuta nel ben noto «Liber Scale» o «Libro dell'Eschiele Mahomet» o ancora «Libro della Scala» o il «Mirag». Lo aveva fatto tradurre dall'arabo in castigliano il «Re Savio» Alfonso X di Castiglia, detto anche il «re delle tre religioni». Primo traduttore Abraham, medico e dotto giurista che aveva lavorato prima del 1264. Poi, sempre per ordine del «Re savio», altra traduzione di Bonaventura da Siena in francese e in latino.

Asin Palacios, nel suo libro, con una messe impressionante e straordinaria di dati e di raffronti, trova incredibili somiglianze del testo islamico con la Commedia. L'elencazione sarebbe impossibile. Persino la descrizione del «cielo» emporio con il trono di Dio - afferma sempre l'Asin Palacios - è identica. La versione musulmana descrive la «visione beatifica» come quella raccontata da Dante. Maometto vede un punto di luce vivissima circondato da nove sfere di angeli luminosi che «roteano intorno ad esso». I fenomeni della visione sono gli stessi: come Dante, Maometto crede di perdere la vista e, subito dopo, dimentica tutto. Ma gli accostamenti con l'opera di Dante da parte dello studioso spagnolo vanno avanti per centinaia e centinaia di pagine.

L'opera dell'Asin risulta davvero straordinaria e c'è chi pensa di tradurla in Italia. Ma tutto viene sospeso per l'ostilità dei dantisti. La domanda degli studiosi, in quel 1919, è la seguente: poteva Dante sapere di arabo? Anche se aveva colto il Maometto nel ventunesimo canto dell'«Inferno» e citato in alcune opere dottrinali, Albusarr, Afragane, Algazel, Avicenna e Avorro, l'Alighieri sapeva, degli arabi, quello che un normale uomo di cultura del proprio tempo poteva e doveva conoscere. Venne anche stabilito che Brunetto Latini, amico e maestro del poeta, già ambasciatore alla corte del «Re savio», probabilmente, niente aveva potuto sapere dei

«Libro della scala». E allora? Solo nel 1944, molti anni dopo il Corano. Esplora il Paradiso e l'Inferno. Qui, ne percorre le sette terre, ne contempla i tormenti e riceve spiegazioni da Gabriele sul giorno del giudizio e sulla «prova» del ponte as Sirat. È un testo che doveva essere assai popolare nella Spagna del Tredicesimo secolo. La narrazione, sosteneva l'Asin Palacios, era contenuta nel ben noto «Liber Scale» o «Libro dell'Eschiele Mahomet» o ancora «Libro della Scala» o il «Mirag». Lo aveva fatto tradurre dall'arabo in castigliano il «Re Savio» Alfonso X di Castiglia, detto anche il «re delle tre religioni». Primo traduttore Abraham, medico e dotto giurista che aveva lavorato prima del 1264. Poi, sempre per ordine del «Re savio», altra traduzione di Bonaventura da Siena in francese e in latino.

Nel 1943, alla fine della guerra, i testi poterono essere consultati e pubblicati nella loro estensione integrale. Si trovavano a Prigi, nella Biblioteca nazionale e nella Bodleiana di Oxford. In Italia, testi e raffronti furono pubblicati da E. Cerulli per conto della Biblioteca apostolica vaticana. In Spagna dallo studioso J. Munoz Sendino. Per quest'ultimo, il rapporto tra «La scala» e la Commedia era, senza alcun dubbio, di «modello e copia». Per Cerulli «era comunque soltanto chiaro che l'Europa occidentale e l'Italia del Trecento, possedevano «una ampia, fedele, particolareggiata versione della visione islamica d'oltretomba». Venne ritrovata addirittura una nota e anonima leggenda pisana del Trecento che parlava della «Scala». Nella «Toscana di Dante, dunque, tutti avevano potuto leggere, in spagnolo, in francese e in latino, il «viaggio di Maometto», senza sapere una parola di arabo.

Insomma, scriveva Francesco Gabrieli (Dal mondo dell'Islam - Milano-Napoli - Riccardo Ricciardi Editore): «Dante è ormai assai probabile, conobbe quel libro...». E ancora, con le parole di Cerulli: «Egli pensò anzitutto che la lettura della visione islamica possa aver costituito per Dante un ulteriore incentivo a contrapporre al supposto testo sacro dell'Islam, un poema cristiano sul viaggio nell'al di là, superando con la verità della fede e con il magistero dell'arte, in questo massimo argomento di religione epopea, le immaginazioni pittoresche del Paradiso e dell'Inferno musulmani».

Ancora nel 1985, sulla rivista «Islam», dell'Accademia della cultura islamica di Roma, Alberto Ventura ha pubblicato un breve ma succosissimo saggio sulle «Presenze islamiche nell'opera di Dante». Ma anche questa volta, l'occasione di riaprire un discorso serio su una affascinantissima storia della nostra cultura, è stata lasciata cadere. Come nel 1919. E nel 1921. Eppure, mai come ora, l'Islam è davvero così vicino.

Rizzoli pubblica una raccolta di versi della popolare autrice

## Dacia Maraini e la nuova «poesia di viaggio»

Dopo gli esordi poetici legati alla voglia di sentirsi «attiva» nella società in quanto donna, Dacia Maraini poetessa punta alla riflessione, all'analisi di se stessi in rapporto al mondo circostante. Rizzoli ha appena pubblicato *Viaggiando con passo di volpe*, raccolta di versi composti dalla Maraini tra il 1983 e il 1991: una raccolta che segna un passaggio importante nella produzione dell'autrice.

MARCO CAPORALI

A quasi vent'anni dal libro-manifesto *Donne mie*, l'appello alla memoria si spegne nell'elogio della dimenticanza. Nel femminismo programmatico in versi di Dacia Maraini, non era lecito delimitare campi, porre recinti attorno alla poesia, strapuntando nella presa di coscienza collettiva di uno stato di soggezione letterario e politico al potere maschile. Poesia didascalica, esortativa, priva di chiaroscuri e ripensamenti, disegnata a tutto tondo in forma educativa, il sentimento personale era destinato a espandersi, nell'esperienza altrui, già nell'atto del suo formalizzarsi, o nel «vo» dell'invocazione o dell'invettiva, o nel «noi» del riconoscimento, dell'identità da riformularsi, previo rifiuto dei ruoli familiari e sociali.

Quell'atteggiamento di responsabilità, nei confronti della vita materiale, si ribalta nei versi scritti negli anni 1983-91, e raccolti nel volume *Viaggiando con passo di volpe* (Rizzoli, pagg. 116, 26.000), in fantascienza, in reverie, in casuale spuntare di bagliori sull'onda lunga del nomadismo. E non c'è nulla di meno programmatico del viaggio, specie se vissuto nella sua tradizionale modalità vitalistica, compensativa di quell'essere sociale che ne giustifica il decoro. In luogo del «dovere» intellettuale («l'apertura degli occhi su di sé») subentra l'abbandono, l'inseguimento di aromi, colori e suoni che sviluppano le capacità sensoriali di apprendimento, in uno stato di non conoscenza e di non incoscienza. Si trascorre tra amori di viaggio, rassicurati dalla certezza del ritorno, col gusto di perdersi e di ritrovarsi, di generare e di essere generati.

Spiega Dacia Maraini nella sua autointroduzione alla raccolta, prefata da Cesare Garboli, che la poesia, a differenza dell'annoso artigianato della prosa e dello scavo teatrale fin nel ventre della terra, è un ballo in cui compiere i gesti precisi e leggeri del piantare una tenda davanti ad un paesaggio aperto, all'ombra di qualche bel pino. Tenda che sarà presto tolta, nella coincidenza professata tra nominalismo e poesia. Situazioni e personaggi, paesaggi riscontrabili, si snodano e si compongono con senso cinematografico, nella discesa di vibrazioni cromatiche della pagina-tavolozza, in libertà festosa. Ma c'è un passo dell'autointroduzione che ben rende la diversità tra personaggi narrativi e poetici. Riferendosi a Marianna Ucrìa, l'autrice afferma: «I personaggi rimangono fedeli a loro stessi. Noi invece cambiamo e c'è nel nostro cambiamento qualcosa di misterioso e crudo che ci fa stare all'erta,

mai saziati, mai contenti». Dei personaggi della poesia, tanto forte è la loro appartenenza alla vita, ci si libera nel solo istante della scrittura. In termini pittorici, la poesia sarebbe uno schizzo e il romanzo un affresco. Uno schizzo o un quadrato di passaggio, quasi un reperto mnemonico, una foto da infilarsi nel taschino: «la stalla e spalancata/ la mucca dagli occhi a stella/ e l'asino dai ricci/ non sono rimasti impalati/ a guardare la mangiatoia vuota/ in cui corrono allegri i topi». Distanziandosi dalla sedentarietà e durevole prosa, la nomadica e provvisoria poesia si allontana anche dal tempo della storia, pur restando nell'ambito di una scrittura mediata, relazionale, insenta nel flusso fenomenico, non mirante al superamento dell'episodico nella suprema concentrazione del modello compositivo.

Al di là dell'alternarsi tra componimenti lunghi e brevi, il ritmo costante sembra mirare il moto di distensione e contrazione del vagabondaggio, della perenne transitorietà che elimina il punto fermo, l'inizio e la fine del discorso, scorciando le pause nel procedere sussultorio dei frammenti accostati, accumulati, tra domanda interiore e concreta apparenza. Si potrebbe dipanare la matassa, e curare singoli eventi, se ogni tappa non contenesse il trapasso. La stessa Maraini esplicita, introducendo i versi, l'attesa eroica insita nel «giravagare per città e paesini. Attesa eroica presupposta nella doppiezza (tema caro all'autrice) da cui si snoda l'itinerario, e dunque nella recita del farsi moltitudine. È la passione di dimenticarsi nel gran teatro dell'immaginazione.

In queste poesie - scrive Cesare Garboli - Dacia Maraini allenta la sua presa razionale sul mondo... perché un bisogno imperioso di abbandonarsi solleva i problemi e li confonde, li agita, li lascia depositare dove non si vedono più». Finché l'esauroimento dell'illusione di progredire, dove in realtà si ripete il vissuto, non appaia con fare perentorio, per essere ancora scacciato con una alzata di spalle, una nuova curiosità nell'aprirsi del giorno: «...ecco se tu ti fermassi/ sapresti che è già tutto accaduto/ fra il vino e la frutta/ su quella tovaglia a fiori/ in una giornata delle meraviglie/ eppure sarebbe giusto e pulito/ morire senza degenere...». Il viaggio potrebbe proseguire all'infinito, nella resa al sentimento che sfugge una più grave resa. E nell'ultima poesia, dedicata a Moravia, neppure la constatazione della morte può eludere l'attesa, il sale della sfida: «aspetterò di sentirti tornare».

## Madrid 1600: nasce il manierismo spagnolo



«Martinez Montañes», un'opera di Velázquez esposta a Roma

ELA CAROLI

ROMA. La «movida», in Spagna, l'avevano inventata già dal Seicento, e la praticavano quotidianamente soprattutto a Madrid. In quella capitale sede di Corte i 130mila abitanti conducevano una vita frenetica e sensuale all'interno di palazzi, chiese e prigioni o all'esterno, in piazze, vicoli e giardini. La letteratura del «siglo de oro» ha descritto efficacemente quella città «patria di tutti, nativi e stranieri» come la definì Calderón de la Barca; e se per Tirso de Molina «Madrid è un mare», per Castillo Solórzano in quel mare «ogni vascello naviga, dal più potente galeone alla più umile barca» perché Madrid «è il rifugio di ogni pellegrino vivente».

Un'occasione veramente unica di farsi un'idea della realtà nella capitale spagnola del XVII secolo ci viene ora offerta da tre mostre romane. «Pittura madrilenia del secolo XVII al Palazzo delle Esposizioni», «Immagini della Spagna Barocca» alla Calcografia nazionale e infine «Le legature spa-

gnole della Biblioteca nazionale» alla Biblioteca Vallicelliana, tutte visitabili fino a fine gennaio, e organizzate nell'ambito del ciclo Espana/Italia promosso dai governi italiano e spagnolo (cataloghi editi da «Carte Segrete»). L'esposizione di dipinti della scuola madrilenia del Seicento, curata da Jesus Urrea Fernandez, conservatore del Museo del Prado è un panorama significativo delle tendenze espressive locali, fortemente ispirate ai contemporanei esempi italiani: ad artisti come Claudio Coello, Francisco Rizi, Juan de Arellano, Bartolomé González ed altri era nota la lezione del manierismo fiorentino e del tonalismo veneto, nonché l'influsso del nascente naturalismo che per opera di Caravaggio aveva già dall'inizio del secolo sconvolto la cultura barocca della Controriforma. Ma tra gli esecutori più o meno abili di scene di un repertorio formale abusato, spiccano la personalità di Velázquez e di Zurbarán, che qui

avremmo voluto vedere rappresentati da più numerose opere. Del primo abbiamo lo stupendo ritratto dello scultore Martinez Montañes mentre sta ritraendo a sua volta, in una scultura, il re Filippo IV. Per questo autoritratto nell'azione del collega, questo quadro è stato paragonato al celebre autoritratto de «Las Meninas», per l'atteggiamento meditativo e assorto dell'artista, nell'esaltazione delle capacità mentali e del talento creatore. Ancora di Velázquez è qui esposto il «Filippo IV a cavallo» che prova la straordinaria efficacia plastica oltre che espressiva dei ritratti del grande artista di Siviglia, vero simbolo dell'intera cultura pittorica spagnola prima dell'arrivo di Goya: «Verdad, no pintura» dicevano i contemporanei dell'opera di Velázquez, che, in controtendenza col gusto del tempo, preferiva i soggetti profani a quelli sacri.

E profano, anzi pagano, è pure il soggetto di un bellissimo e quasi surreale dipinto di Zurbarán: «Ercole che deva il corso del fiume Alfeo» che fa parte di una serie di dieci quadri con le fatiche del mitico semidio, con le quali s'intendeva glorificare la dinastia asburgica, mostrandovi Filippo IV erede di Ercole, tradizionale simbolo di forza e virtù. Tra gli altri dipinti spiccano i bellissimi «bodegones» (nature morte) di Arellano e Van der Hamen, spagnolo di origini fiamminghe, ottimo animalista (raffinatissimo il «asso di fiori con cane»). Notevole è pure Francisco Rizi: anche tra i suoi dipinti le scene più efficaci risultano quelle a tema profano, come «Lo zorrero del re» ritratto potente di uno dei guardiacaccia di corte incaricati di sterminare gli animali nocivi dei boschi reali (in questo caso, una stupenda volpe). Qualche dipinto, ci permettiamo di dirlo, poteva rimanere nei depositi del Museo del Prado da cui è stato prelevato per quest'occasione, e ci riferiamo a quei pitetici e monotoni quadri di devozione che impallidiscono di fronte a scene coeve di maestri italiani. Non dimentichiamo che a quell'epoca operava il grande Luca Giordano, che dopo i trionfi italiani, sul volger del secolo fu

**UN SOGNO A DIVENTARE REALTA'**  
 I POSTELEGRAFONICI ITALIANI  
 «PROTAGONISTI DI SOLIDARIETA'»  
 Acquisti un cartoncino figurato UNICEF a vendita gratuita negli uffici postali e durante un'azione di lavoro a favore migliore.