

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2019

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

*Case infestate corpi smaterializzati**

di Ezio Albrile

Nella letteratura inglese dell'Ottocento le storie di fantasmi hanno svolto una funzione tutt'altro che marginale. Una propensione al percorrere le strade del meraviglioso che può essere interpretata come una diretta contestazione al materialismo e al rifiuto del positivismo e dello scientismo dominanti il mondo culturale nel secondo Ottocento. Uno stuolo cospicuo di autori hanno scritto a riguardo, tra di essi abbiamo scelto Edwar Bulwer Lytton, generalmente noto per i suoi romanzi storici, ma anche narratore di vicende legate all'occulto. È il caso di *The Haunted and the Haunters*, un sorprendente racconto, che – come espresso palesemente nel titolo – ha a che fare con oscure presenze e dimore inurbate da spiriti. Anche il sottotitolo del racconto *The House and the Brain*, «La casa e il cervello» (così nella versione italiana), è eloquente sia nel riferirsi allo spazio domestico in cui si rivelano le apparizioni fantasmatiche, sia nella funzione rivestita dalla mente e dalle facoltà psichiche nella produzione di oggetti immaginari.

1. La casa incantata

La narrazione si sviluppa attorno a eventi misteriosi che hanno luogo in una casa di Londra. Il proprietario non riesce a locarla stabilmente poiché gli affittuari che si avvicinano fuggono terrorizzati dopo avervi trascorso una notte o, al massimo, tre. Il protagonista, incuriosito e suggestionato dal mistero, decide di sperimentare in prima persona gli eventi, pronto a udire o vedere fenomeni certamente di natura orribile. Di fatto – com'era prevedibile – una serie di fenomeni inusuali accadono; si tratta di comuni manifestazioni, quali sussurri, calpestii e, infine, l'orma di un piede che avanza nei vari luoghi della casa, quasi a inseguire il protagonista e il suo valletto.

In un crescendo di paura, forme e oggetti di natura comune assumono tratti misteriosi e inquietanti. La realtà stinge in un insieme vacuo e terrificante, una concrezione indefinita riconoscibile in una «luce», che nelle pagine successive è chiamata la «cosa», a conferma della sua indefinibilità. La «cosa» visita non solo gli spazi fisici della magione avita – come ci si aspetta da un fantasma – ma anche gli spazi più segreti della mente. È l'aspetto più originale del racconto, secondo il quale il terrore può essere controllato dalla volontà, soggetto alla mente, dal momento che ciò che viene chiamato soprannaturale è soltanto un qualcosa che appartiene all'ordine naturale delle cose, ma che l'uomo ignora. A tali considerazioni seguono ulteriori riflessioni sul mesmerismo – o

* Cfr. "graphie", Anno XX, n. 84, 2018, pp. 19-23.

«elettrobiologia» –, grazie alle cui tecniche «la mente di una persona è influenzata attraverso un agente materiale vivente», cioè un medium.

Sono frequenti le digressioni, nel racconto, di commenti di tipo scientifico, secondo cui ogni fenomeno deve avere un'origine naturale oppure umana. Commenti che sortiscono un'efficace funzione di dissimulazione e quindi di sospensione del racconto, e servono principalmente sul piano della messa in scena del presunto conflitto fra magia e scienza; il che è l'apparente centro della narrazione. Essi rivelano inoltre le oscillazioni fra la volontà del narratore di combattere ogni credenza superstiziosa relativa ai fantasmi, e la necessità di riscrivere l'evento sovrannaturale in una dimensione arcana di indicibilità. L'apparizione fantasmatica della «cosa» si presenta quindi come una «tenebra delineantesi nell'aria con un contorno assai indefinito»; non è una forma umana sebbene somigli a una forma umana o piuttosto a un'ombra, è un'immagine gigantesca che si staglia isolata e netta nell'aria e nella luce che la circonda.

Lo scetticismo del protagonista è quindi messo a dura prova e il suo credo razziocinante subisce una svolta: al suo volere si oppone un'altra volontà, di polarità e forza notevolmente superiori. L'«orrore che nessuna parola può descrivere» è il dover cedere a una forma fantasmatica e illusoria di realtà, dal potere però irresistibile. La «cosa» assume forme plastiche via via cangianti: una mano, scintille di luci colorate, un sinuoso corpo di donna, un corpo di uomo e, infine, un'ombra.

L'arrovellarsi a trovare una spiegazione razionale e scientifica o pseudo-scientifica, portano il narratore ad arrendersi di fronte all'evidenza magica: fenomeni così prodigiosi possono solo originarsi nella mente, la stessa che può suscitare il trasformarsi delle cose e degli eventi. Le idee si trasferiscono in qualche modo «da una mente umana a un'altra»: la «cosa» è una creazione della mente, ma non sul piano della pura immaginazione, poiché le realtà fantasmatiche si concretizzano in una nuova forma di divenire. Attraverso i secoli – precisa il narratore – uomini particolari, dotati di specifiche virtù si sono avvicinati per recare al volgo belluino delle verità che lo stesso puntualmente ha violato.

2. I luoghi della mente

La casa è un sacello di influssi malefici dal momento che è l'uomo stesso un ricettacolo di abomini vari. La forza nervea che tiene in vita la casa è un potere magnetico che si trasmette inalterato da secoli e secoli. Personalità apparentemente diverse celano un'unica identità: sin da epoche remote entità celesti si sono rivelate in corpi umani; la casa è un ricettacolo di queste forze che si trasmettono ciclicamente nelle ère. È il supporto in cui tali forze si agglutinano: «Su di un piccolo taccuino sottile, o meglio un portafogli, stava un piattino di cristallo pieno di un liquido chiaro, sul quale galleggiava una specie di bussola, con l'ago che girava vorticosamente, ma invece dei punti cardinali c'erano

sette strani segni, non molo dissimili da quelli usati dagli astrologi per indicare i pianeti». Sembra di riconoscere nel liquido misterioso il mercurio usato nelle manipolazioni alchimiche, ma non solo, poiché i sette misteriosi segni incisi nel meccanismo magico, possono ricordare i sette più famosi segni planetari, modificati, scolpiti su uno dei più importanti – se non l'unico – monumenti dell'alchimia barocca, la «Porta Magica» o «Porta Ermetica» costruita tra il 1655 e il 1680 dal marchese Massimiliano Palombara (1614-1685) nella sua residenza della campagna orientale di Roma sul colle Esquilino nei luoghi dell'odierna piazza Vittorio, dov'è tuttora collocata.

La scritta che appare incisa per esteso sull'architrave sotto il frontone della «Porta Magica» recita: *horti magici ingressum hesperius custodit Draco et sine Alcide Colchicas delicias non gustasset Iason*, che tradotta suona più o meno così: «L'ingresso dell'orto magico è custodito dal Dragone di ponente; e senza Ercole Giasone non avrebbe gustato le delizie della Colchide». Troviamo in questo enigma un palese riferimento zodiacale: nel Dragone di ponente è ravvisabile la costellazione della Bilancia, qui intesa come porta equinoziale (all'equinozio d'autunno) e *ianua inferi*, con Ercole quale iniziatore del ciclo cosmico.

I due stipiti della Porta recano una serie di segni che rappresentano i sette pianeti dell'astrologia classica. Solo il segno di Venere è però identico al simbolo tradizionale, in ragione di quella che in termini ermetici è definita «magia eonica» e della capacità, insita negli incantesimi di Medea/Venere, di mutare il corso del divenire.

Secondo Mino Gabriele, il sommo studioso della Porta Magica, il Palombara non avrebbe fatto altro che descrivere procedure metallurgiche in versi, combinando aspetti spagirici, chimici e astrali. Il Gabriele si è avvalso di Cesare Lucarini per la parte sperimentale e del principe Massimo per ricostruire le vicende della biblioteca personale del Marchese (all'epoca 500 libri di alchimia, con in più i libri della Cristina di Svezia, in eredità da Rodolfo d'Asburgo, ora a Leida). Seguendo un approccio in prevalenza iconologico, che individua nelle tavole di Enrico Khunrath la fonte figurativa della porta esquilina; nel Madathanus il relativo geroglifico sopra lo stipite; nel Monte-Snyder le 7 sillabe chimiche incise sulla Porta.

L'oro è uno e trino: Cristo/Mercurio, Maria/Luna, Dio/Sole. Si è inclini a spiegarlo in chiave di esperienza noetico-immaginativa (*cum solo sale et solis* o «Sole della ragione»). La linea è junghiana, opposta a quella arruffona di Guénon-Evola. Siamo nella Roma di Alessandro VII. Con l'Alessandrina e tutte le grammatiche siriane e ebraiche ivi donate, ma, da studioso indipendente qual era, in forte polemica con la lezione kircheriana, solo il Palombara aveva riscoperto il lume mercuriale, che ricorda l'*herba lunaria* di Elias Ashmole. Nel '600, l'interesse tecnologico e pecuniario (la regina Cristina era sempre a corto di soldi), unito a valenze simboliche rosacrociane (il mercurio soffre e rinasce come il Cristo), faceva emergere un mondo di immagini potenti, che

spiegano i glifi della porta, *charaktēres* magici evidentemente. Si propongono una serie di lettere chimiche dalle quali formare sillabe e nomi della materia prima. Insomma, sembrerebbe un nuovo abbecedario chimico che avrebbe interessato Newton. L'ultimo segno della «Porta Magica» non è chiaro, senza riscontri iconografici. Forse dal Mercurio- seme al grembo materno della terra adamantina: *Visita Interiora Terrae*. Un procedimento anatomico di smembramento dei singoli segni, che occorre attraversare ogni volta che si presenta una nuova svolta del sapere e che a sua volta deve generare un'altra trama simbolica, perché dopo una porta ce ne è sempre un'altra e dopo una trasmigrazione un'altra ancora.

3. Lanterne magiche

Tra il 1950 e il 1970 la cultura occidentale ha subito un'impennata, s'è rinnovata recuperando e divulgando in ampi strati di popolazione temi cari alla letteratura e al pensiero antichi. Il cinema in questi anni diventa uno strumento fortissimo di diffusione culturale: film oggi classificati di serie B sono in realtà momenti importanti di riscrittura letteraria. Una casa di produzione inglese, la Hammer Film ha curato pellicole a volte anche notevoli e affini ai nostri argomenti.

Il creatore di Dracula, Bram Stoker, nel 1903 pubblica un suggestivo romanzo, *Il gioiello delle sette stelle*, perfezionandolo poi nel 1912 (Heinemann, London), nel 1971 la Hammer ne trarrà un film: *Blood from the Mummy's Tomb* (regia S. Holt & M. Carreras, 94'), in italiano il titolo sarà il ridicolo *Exorcismus. Cleo la dea dell'amore*, che nulla ha a che fare con il contenuto. Un archeologo in possesso di un monile planetario – il «gioiello delle sette stelle», appunto – ne scopre i segreti legati alla reincarnazione. L'oggetto sacro e una specifica congiunzione astrale permetteranno a un'antica regina egizia di trasmigrare nel corpo della figlia del nostro. Il romanzo è sospeso nell'attesa di un evento planetario che solo apparentemente è frutto della metempsicosi: la giovane fanciulla è un mero involucro in cui si rivelerà una lontana entità stellare.

S'è citato il Dracula di Stoker ma s'è dimenticato il grande antecedente femminile inscenato da Joseph Sheridan Le Fanu nella sua *Carmilla* (1871) la vampira dal corpo flessibile, la carne elastica, immersa per sette pollici in una bara di piombo inondata di sangue, nutrimento per la sua «esistenza anfibia». Carmilla non trasmigra, è sempre la stessa nei secoli, muta di nome, diventa Mircalla (anagramma). Una presenza inquietante che ha ispirato ben tre film della Hammer, la cosiddetta «trilogia dei Karnstein»: *The Vampire Lovers* (*Vampiri amanti*, regia Roy Ward Baker, 1971, 91'), *Lust for a Vampire* (*Mircalla. L'amante immortale*, regia Jimmy Sangster, 1971, 95'), *Twins of Evil* (*Le figlie di Dracula*, regia J. Hough, 1971, 87'). La storia di Carmilla è contenuta nella raccolta *In a Glass Darkly*, un'opera in cui J. Sheridan Le Fanu pubblica altri due notevoli racconti a sfondo esoterico e fantasmatico: *Green Tea* e *The Familiar*, entrambi sono esempi notevoli nei quali apparizioni maligne

si uniscono a veri e propri fenomeni di reincarnazione. In *The Familiar*, il fantasma in realtà è un uomo in carne e ossa, una copia di un individuo che si presumeva defunto. Non importa a chi appartenga il corpo, l'entità che ne assume il controllo – un dio o un demone – è il soggetto che entra nel nostro mondo e si mescola a noi condizionando con le sue azioni i nostri pensieri.

4. Arconti marziani

Ma il connubio tra occulto, magia e spiegazione pseudo-scientifica della realtà è in un personaggio creato dal genio letterario di Nigel Kneale (1922-2006), il dottor Quatermass, di cui la Hammer produsse una serie di pellicole, da ricordare *I vampiri dello spazio* (regia Val Guest, 1952, 85') e il quasi capolavoro *Quatermass and the Pit* (*L'astronave degli esseri perduti*, regia Roy Ward Baker, 1967, 97'). In particolare nella seconda opera si definisce un nuovo rapporto fra cosmologia e demonologia: le nozioni umane relative al diavolo e ai suoi demoni sarebbero da ascrivere al ricordo scolpito nell'inconscio collettivo degli antichi abitanti di Marte. Fenomeni psicocinetici preludono al manifestarsi di una verità agghiacciante. Il demoniaco sta nella scienza e nel suo configurarsi come strumento ultimo di conoscenza. I demoni planetari che abitano l'astronave perduta e ritrovata dal dottor Quatermass, ricordano gli Arconti dei miti gnostici, i facitori di questo universo rappresentati in forme mostruose, zoomorfe.

Gli gnostici Ofiti insegnavano agli uomini a pronunciare, dopo aver superato la *phragmon kakias*, la «barriera del male», delle frasi davanti alle porte eternamente chiuse degli Arconti, all'indirizzo delle potenze dominatrici dei cieli. Sull'astronave del dottor Quatermass un pentacolo inciso su di una parete permette di evocare gli Arconti marziani. L'astromagia utilizza in gran parte preghiere indirizzate agli spiriti o agli angeli delle sfere planetarie, tali invocazioni hanno lo scopo di indurre essenze incorporee dotate di ragione e di volontà a discendere nel talismano, oppure a inviare i loro «spiriti», o ancora a materializzarsi di fronte al mago, lasciandosi coinvolgere nelle sue attività terrene, diventando suoi servizievoli famuli o spiriti serventi.

L'accettazione degli dèi «luminosi» non è avvenuta in un giorno, né in un secolo, né comunque in una volta sola: spesso un pantheon già composto di dèi uranici e di dèi e dee della terra accolti in cielo assorbe, in tutto o in parte, divinità ctonie prima assenti; e l'Olimpo greco è, anche in questa dimensione, il più tipico; basti pensare al tardo assorbimento miceneo di Demetra e Dioniso, sempre identificati dagli autori greci con Iside e Osiride, o alla promozione nell'Olimpo del «ladro di bestiame» Hermēs, o alla venuta post-micenea di Afrodite-Astarte, o al carattere «recente» di Eracle e di Pan secondo la tradizione giunta fino a Erodoto. Ma, secondo gli gnostici, tutto questo è ciarpame: nella *Pistis Sophia*, le trasmigrazioni avvengono all'interno della «Sfera degli Eoni»: è il nostro universo – sottoposto a continue mutazioni, a continue oscillazioni astrali e planetarie – a vincolare

l'anima inducendola a peccare, persuadendola nell'illusione della metempsicosi. L'ampia corrente ciclica che reca vitalità al cosmo scorre infatti attraverso le generazioni umane e si collega alla concezione dell'energia vivificante i corpi celesti. L'identico respiro cosmico che vivifica i movimenti del cielo determina quindi anche la vita umana. Nel «Sermone dei Naasseni» l'intento dell'autore gnostico è raccontare le peripezie dell'Anima iniziale, inafferrabile e inaccessibile, frantumata, dispersa nelle anime individuali. I Naasseni ritengono Omero un profeta che ha rivelato misteriosamente nelle sue opere tali insegnamenti, utilizzando gli dèi del pantheon antico come maschere per deridere il genere umano.

5. Corpi liquefatti

Nell'età contemporanea le fantasie sulla spiritualità sono infinite, una chiacchiera continua, sovente senza approdo. Storie da ogni dove raccontano come la coscienza corporea, una volta liberatasi dai vincoli passionali, possa servire da supporto per stati puramente spirituali: principio sbandierato un po' ovunque.

Si può dire che non esiste via contemplativa che non comporti una identità corporea, anche semplicemente come valorizzazione della funzione naturalmente spirituale del corpo. Molti insistono su come non sia il mentale ma il corporeo a racchiudere la sensazione dell'essere. Il corpo ha una natura simbolica: il corpo e non la mente è l'immagine più diretta del macrocosmo: è il basso che corrisponde analogicamente all'alto, se prendiamo per buone le parole del più antico testo alchimico, la *Tabula smaragdina*. Quindi, al superamento noetico del mentale farebbe da antagonista l'innesto esistenziale del corpo nello spirito: integrazione che troviamo perfettamente espressa dalla trasmutazione simbolica del piombo in oro, in corpo luminoso. Una disciplina che lascia perplessi circa la sua reale praticabilità.

Un racconto pertinente lo scopriamo in un autore visionario come Gustav Meyrink, pseudonimo di Gustav Meyer (1868-1932). Uno scrittore austriaco, assiduo frequentatore di dottrine esoteriche al confine fra Oriente e Occidente. È all'interno di questa tradizione che Meyrink ambientava i suoi ambigui romanzi mistici, di cui *Il Golem* fu il primo (pubblicato nel 1915) e quello di maggior successo. Nella sua restante produzione letteraria – spesso confusa e credulona – ritroviamo un romanzo del 1921, *Il domenicano bianco*, che privato della sua inesistente trama si rivela un suggestivo contenitore di insegnamenti ermetico-alchimici.

6. Sognare l'Aldilà

Un'antichissima disciplina occulta indicherebbe il modo per varcare la soglia della morte dissolvendo il corpo terreno a favore di una nuova identità immortale. Il Meyrink, mescolando abilmente le carte,

espone una pratica – forse taoista, forse tibetana – incentrata sull'uso della postura corporea, in particolare sull'uso delle mani: la vera preghiera non sarebbe quella enunciata con le parole, bensì con le mani. La posizione delle mani ha una sua significativa elaborazione nell'induismo e nel buddhismo, in ciò che è usualmente noto con il termine di *mudrā*, parola sanscrita che significa letteralmente «gesto» o, in seconda battuta, «sigillo», ma con la quale si indica il linguaggio delle mani concepito per dar figura ai vari atteggiamenti religiosi. In altre parole, si tratta di una serie di posizioni delle mani attraverso cui l'immagine entra in rapporto con il devoto e serve inoltre a collegare la rappresentazione ai momenti più significativi della vita del Buddha. Tutto questo armeggiare di corpi e di mani servirebbe – nel romanzo di Meyrink – a costruire un corpo immortale con cui viaggiare nei mondi che stanno oltre la soglia della morte, perché – sostiene uno dei protagonisti – «Il Regno di là è persino più reale di questo Regno sulla terra. Il mondo di là è un riflesso dell'altro o per meglio dire, il mondo terreno è il riflesso di quello di là, e non il contrario...». Anche uno dei massimi scrittori di «Science-Fiction» contemporanei, J.G. Ballard, in un racconto (*Le tombe del tempo = The Time-Tombs, World of If, 1963*), ha preconizzato una condizione affine: «Non c'erano corpi nelle tombe del tempo: nessuno scheletro polverizzato. I fantasmi cyberarchitettonici che le popolavano erano imbalsamati dentro i codici metallici di altrettanti nastri, trascrizioni molecolari tridimensionali dei loro originali viventi, conservate fra le dune come tanti, meravigliosi atti di fede, nella speranza che un giorno sarebbe stato possibile ricreare fisicamente quelle personalità tradotte in codici.». Il suggestivo scenario di Ballard e gli insegnamenti esoterici di Meyrink richiamano le discipline degli alchimisti d'Occidente e d'Oriente, secondo i quali ogni sostanza corporea conterrebbe contemporaneamente tutti e quattro gli elementi, e la preponderanza dell'uno o dell'altro imprimerebbe di volta in volta all'apparenza del corpo il suo carattere preciso. Così, l'acqua di cui abbiamo esperienza quotidiana non sarebbe identica all'elemento che porta lo stesso nome, pur essendone la manifestazione più immediata e pur trovandosi, nella sua essenza, perfettamente omologa a tale elemento.

7. L'ombra dimenticata

Gli alchimisti descrivono il fine ultimo della loro opera come evaporazione o sublimazione del solido e solidificazione del volatile, oppure come spiritualizzazione del corpo e corporificazione dello spirito. L'oro non sarebbe altro che questo. Il suo simbolo – identico al simbolo astrologico del Sole –, cioè il punto al centro del cerchio, sta a indicare che solamente nell'oro l'unità essenziale del primo principio, e del suo riflesso materiale, trovano la propria attuazione. Allo stesso modo, è solo nell'uomo giunto a perfezione che l'identità tra creazione e divinità si manifesta in modo spiritualmente efficace. La meta dell'alchimista non è divenire mercurio, ma divenire come mercurio,

in grado cioè di trasmutare i metalli in oro e i corpi umani in corpi oltreumani, divini. Tale è il modo in cui era intesa la trasmutazione, penultima fase della pratica alchimica.

Con uno stile spesso arruffato, il Meyrink nel suo babelico romanzo tenta di rendere la metafora ermetico-alchimica: il mercurio, cioè il corpo di base, purificato e potenziato, penetra e assorbe in sé i metalli originari, facendo in modo che essi divengano i loro elementi evolutivi superiori, affinché si ottenga l'oro alchimico, l'oro potabile. Tali manipolazioni, nelle quali non è estraneo l'elemento sessuale (anelato dalle signore yogiche), costituiscono il culmine del lavoro dell'alchimista. Grazie a queste operazioni, il mercurio si fonde realmente con i «corpi» metallici, ma in realtà foggiate di carne e di sangue, sostituendoli in definitiva con un corpo mercuriale o alchimico. La trasmutazione dei metalli di base in oro è per l'alchimista soltanto uno strumento per conseguire la meta ultima dell'immortalità corporea, cioè l'edificazione di un «corpo di luce» in una condizione di identità con il divino. Quello però di cui non si rendevano probabilmente conto gli alchimisti, era un fatto di ordine psicologico messo in auge da C.G. Jung, secondo cui essi, in realtà proiettavano nella materia o negli oggetti inanimati parte della loro psiche. Donde l'illusione di immortalità e la «misteriosa animazione» che veniva suscitata nelle cose, nonché l'estremo valore attribuito anche al materiale di rifiuto, la *prima materia* escrementizia. Essi proiettavano l'elemento più oscuro della loro natura, la loro ombra terrestre, un contenuto psichico che essi, come tutta la loro epoca, avevano smarrito e abbandonato.

Riferimenti bibliografici:

- E.G. BULWER-LYTTON, *La casa e il cervello* (Riflessi, 22), trad. A. Pietravalle, cur. M. Skey, Theoria, Roma-Napoli 1985.
- M. BUSSAGLI, s.v. «Mano, Simbologia della», in *L'Universo del Corpo*, IV, Treccani, Roma-Catanzaro 2000, p. 345 a.
- N. CARDANO (cur.), *La Porta Magica. Luoghi e memorie nel giardino di piazza Vittorio*, Palombi, Roma 1991.
- M.T. CHIALANT, «I mostri della mente: Ambigue presenze nella *Ghost Story* del Secondo Ottocento», in M. T. CHIALANT (cur.), *Incontrare i mostri. Variazioni sul tema nella letteratura e cultura inglese e angloamericana*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002, pp. 97-121.
- A.-J. FESTUGIÈRE, *La révélation d'Hermès Trismégiste, I. L'astrologie et les sciences occultes*, Gabalda, Paris 1944.
- M. GABRIELE, *La Porta Magica di Roma simbolo dell'alchimia occidentale* (Biblioteca dell'Archivium Romanicum – Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, 444), Olschki, Firenze 2015.
- C.G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, TEA, Milano 1995.
- J.SH. LE FANU, *Carmilla la Vampira*, trad. F. Giovannini, Stampa Alternativa-Nuovi Equilibri, Viterbo 2011.
- G. LIEBERT, *Iconographic Dictionary of the Indian Religions. Hinduism-Buddhism-Jainism*, Brill, Leiden 1976, pp. 181 b-182 b.
- G. MEYRINK, *Il domenicano bianco*, trad. it. A.M. Baiocco, Tre Editori, Roma 1997.
- G. MEYRINK, *Il domenicano bianco*, trad. it. J. Evola, cur. G. De Turrís, Bietti, Milano 2013.
- A.M. PARTINI (cur.), *Marchese Massimiliano Palombara. La Bugia. Rime ermetiche e altri scritti. Da un Codice Reginese del sec. XVII* (Biblioteca Ermetica/13), Edizioni Mediterranee, Roma 1983.
- M. PEREIRA, *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*, Mondadori, Milano 2006.
- E. QUADRELLI, *La porta magica*, Roma s.d.