

a cura di Raffaele Cavalluzzi

**LA MAGIA E LE ARTI
NEL MEZZOGIORNO**



Edizioni B.A. Graphis

All'ombra di Virgilio. Magia e letteratura nel Rinascimento meridionale

di Francesco Saverio Minervini

Un ormai datato saggio risalente al 1932 di Elias Avery Lowe pubblicato sulla rivista «Studi Medievali» tentava un censimento non solo catalogativo dei manoscritti virgiliani nel Sud Italia. Ci si proponeva allora di chiarire l'arcano motivo per cui mentre si posseggono manoscritti molto antichi, risalenti anche a prima del IV e V secolo, non sono invece disponibili manoscritti di Virgilio assegnabili al VI, VII o VIII secolo¹. Ora, se la questione proposta dal Lowe concerne più specificatamente il filologo classico e il paleografo è tuttavia vero che la ricerca senz'altro asseriva tacitamente una forte e preponderante presenza virgiliana nel tessuto culturale meridionale, argomento questo variamente e ciclicamente riproposto ogniqualvolta, al di là di qualsivoglia motivazione ideologica o culturale, si intenda ritornare ad una dimensione «popolare» della ricerca. Argomento anche questo di un mirabile saggio di Francesco Tateo² (nume ispiratore di ogni afflato critico e intellettuale di moltissimi dei partecipanti a questo consesso) il quale, evitando sia le forzature meramente documentaristiche ed erudite del Comparetti, sia l'esegesi «critico-estetica» di Zabughin³, restituiva al mito virgiliano una centralità tutta letteraria, basata su una ricerca attenta ai contenuti di Virgilio piuttosto che alla esteriorità delle forme di opere che scimmiettavano il poeta augusteo. Di per sé sarebbe questa già una grande «magia», una tensione ideale ad una virtuosa verità, quella cioè della parola e non quella della forma e dell'esteriorità. Tuttavia in questa sede importa sottolineare un dato fondamentale, persistente e ricorrente in ogni trattazione «virgiliana»: la grandezza del poeta di Andes, l'irraggiungibilità della sua poesia, il chiarore accecante della purezza della forma poetica lo trasferiscono

su un piano intuitivo che di necessità abbandona il campo ristretto e limitato della mente umana e, con una evidente concessione al platonismo della composizione poetica, eleva il piano della discussione a un livello «astratto e filosofico» – come dice Weinberg⁴ –, ovvero divino. È noto (e oltretutto lo abbiamo già mirabilmente ascoltato nell'intervento di apertura proprio di Tateo) che il mondo umanistico andasse esaltando la capacità evocativa della parola poetica virgiliana, capace cioè di «rappresentare» nell'immaginario mentale dettagli e minuzie dell'oggetto descritto. Tutta la forza evocatrice, iconografica e persino scultorea è ben custodita in quelle parole di Pomponio Gaurico che racchiudono la meraviglia e l'ammirazione di fronte al nitore descrittivo dell'*Eneide*:

quo me melius feram si quis a me Colosso effabricaretur, quam de Vergilii Poliphemum illum quem mecum ipsum vehementer mirari soleo: *Monstrum horrendum*⁵.

D'altro canto è innegabile la presenza anche «fisica» di Virgilio⁶ nei territori dell'Italia meridionale⁷ e nella zona flegrea in particolare, grazie a manifestazioni iconografiche di scene, abbozzi o storie tratti dall'*Eneide*, utilizzata non solo come bagaglio immaginativo per dette raffigurazioni, ma anche come sussidiaria risorsa «scolastica»: si pensi alla diffusione nei graffiti a Pompei⁸, libri e lavagne di un tempo perduto ma soprattutto – come ha mostrato in un testo postumo un virgilianista di sicura tempra quale è stato Sebastiano Timpanaro – testimonianze inequivocabili della diffusione di Virgilio nell'età post-augustea.

Si era trattato di un curioso ed irripetibile rapporto osmotico tra il poeta e i territori meridionali (tradizionalmente, atavicamente e culturalmente inclini a ricevere, creare e sviluppare un vero e proprio apparato magico-mitologico alternativo o parallelo a quelli religiosi e tradizionali⁹) in cui non fu soltanto vero che i secondi accolsero benevolmente il primo tra i *maiores* del proprio *pantheon* magico mitologico sacro religioso, ma fu vero anche che il poeta ne ricevette indubbi benefici sia dal punto di vista fisico, sia sotto l'aspetto della creatività poetica.

Tutta la sua opera ne guadagnò in spiritualità, divenendo sfumata ed universale: non più canto lirico ma grandiosa costruzione ai confini col divino.

E quale simbolo di questo cambiamento, può essere considerato proprio l'episodio del vecchio di Corico. Tutto qui è puro come i frutti soavi e lo scorrere sempre uguale delle stagioni. Vi è una pace che non è più quella senza speranza dei pastori delle *Bucoliche*; anche la consapevolezza del duro lavoro dei campi, che domina le *Georgiche*, pare attenuarsi, come se la fatica del vecchio assumesse un aspetto rituale¹⁰.

Si ricordi inoltre quanto il sostrato contadino tipico del Meridione d'Italia, della antica regione del *Bruttium* favorisse la percezione della realtà circostante come spazio fenomenologico di una divinità immanente, naturalmente immanente e oscuramente magica. Questa la celebre descrizione di Carlo Levi dei contadini della Lucania:

Nel mondo dei contadini non c'è posto per la ragione, per la religione e per la storia. Non c'è posto per la religione, appunto perché tutto partecipa della divinità, perché tutto è, realmente e non simbolicamente, divino, il cielo come gli animali, Cristo come la capra. Tutto è magia naturale. Anche le cerimonie della chiesa diventano dei riti pagani, celebratori della indifferenziata esistenza delle cose, degli infiniti terrestri dèi del villaggio¹¹.

E dunque possiamo riaffermare col Comparetti la matrice *naturalmente* popolare e meridionale di tale «singolare» versione della figura di Virgilio:

l'idea di Virgilio taumaturgo e mago è di origine del tutto popolare, benché accettata poi nella letteratura per gli elementi affini che trovava già preparati in questa. La paternità di quell'idea spetta ad un volgo italiano¹².

E tuttavia non si deve credere a certe maldicenze di vecchiume e di aridità della discussione del Virgilio «flegreo» se è vero che addirittura in un premio di poesia tenutosi a Benevento nel luglio del 2008 un poeta milanese, Fabrizio Bianchi, è stato ammesso tra gli undici finalisti con una composizione dal titolo *Come Virgilio per arte magica levò lo male aere da Napoli*, ancora a dimostrazione della modernità del tema in oggetto e della suggestione ancora provocata dalla figura del poeta mantovano.

Il legame strettissimo che vincola Virgilio a Napoli e all'intera zona flegrea¹³ trae naturalmente origine dal suo soggiorno nella *villula* dell'amico Sirone a Posillipo in cerca di quiete e serenità. In più, il sepol-

cro del poeta sarebbe individuabile lungo la strada che porta a Pozzuoli, all'altezza di una quercia imponente che in età più recente sembra avere sostituito un albero di alloro, pianta sacra ad Apollo cui Virgilio pare sia stato consacrato dalla sua stessa madre, la quale sognò tale albero poco prima di dare alla luce l'illustre figlio. Si racconta che la tomba di Virgilio sia stata «meta notturna di pellegrinaggi orgiastici» essendo il luogo legato a «un doppio culto, quello del Dio-bambino Mitra (solare e militare) e quello a Priapo (orgiastico)»¹⁴.

Nella zona flegrea la leggenda popolare ha assegnato al poeta di Andes l'appellativo di «magico» e «lo mago» antonomasticamente è proprio Virgilio¹⁵. Ciò deriva – sempre secondo la tradizione della leggenda – dagli effetti taumaturgici e curativi e dalle ingegnose «trovate» risoltrici che Virgilio escogitò a contrasto di alcuni mali e sciagure che afflissero la città di Napoli nel corso del tempo¹⁶. Contro l'invasione delle mosche creò (con parole magiche) una mosca d'oro che prese vita e volando faceva morire ogni mosca vera; contro l'aria insalubre e febbrile delle paludi persuase i venti e il caldo Favonio a mutare orientamento, permettendo così a quelle terre di asciugarsi; a lui si deve anche il merito di avere scacciato, mediante l'uso di formule magiche, un serpente che con le sue spire aveva già ucciso alcuni cittadini; debellò un morbo letale per i cavalli fabbricandone uno in bronzo e facendo girare intorno ad esso gli animali malati; a lui ancora si fanno risalire la creazione di un orto di erbe medicinali e magiche sul Monte Vergine, oggi Monte di Virgilio appunto; quella dei famosi Bagni di Baia; della *Crypta Neapolitana*, un cunicolo sotterraneo scavato con l'ausilio di demoni che collegava Napoli a Pozzuoli. Dalla mitizzazione della sua vita (motivo per cui fu detto *parthenias*, 'vergine') deriva la trasformazione dei suoi libri e dei suoi scritti in *sortes virgilianae*, letteralmente 'fonti divinatorie'; e al di là della declinazione fulgenziana e cristiana della figura del *divino puer*, Virgilio resta per tradizione e per i mezzi utilizzati un *negromante* a fin di bene, per il bene della città, almeno sino a quando non verrà sostituito dal più famoso *santo Ianuario*. Il radicamento di tale leggenda è poi paradigmaticamente rappresentato da Castel dell'Ovo¹⁷, un tempo Megaride. Ebbene, nel campo alchemico l'uovo, l'uovo filosofico è anche il nome esoterico di ATHANOR, un forno, un crogiuolo di varia forma in cui si raggiungevano altissime temperature che producevano la trasformazione per liquefazione, soluzione o calcinazione di alcuni elementi primari naturali (zolfo e mercurio) in

«metallo prezioso». Da qui Megaride divenne un luogo di ascetico *refugium* in cui gli eremiti occupavano «grotte naturali e i ruderi delle costruzioni romane della grande domus luculliana che dalle pendici di Pizzofalcone giungeva all'isolotto di Megaride»¹⁸.

Queste leggende insieme con molte altre, vere o no che siano, colpirono anche la suggestione erudita di Domenico Comparetti il quale restituisce un minimo di letterarietà e sapienza critica alla figura del Virgilio mago, ricollegando la nascita di tale leggenda alla stessa provenienza natale del poeta da Mantova-*Mantus* (forse una divinità degli Inferi), il cui nome parrebbe etrusco più che latino (proprio come la città del Mincio significativamente legata alla radice etimologica di *μανθάνω*, imparare, studiare, conoscere, sapere) e al nome della madre chiamata significativamente *MÀGIA*.

Non è qui il caso di ripercorrere i dettagliatissimi resoconti intorno alla fenomenologia prodigiosa di questo mago Virgilio: interessante per noi è segnalare che proprio questa figura sospesa tra ricordo letterario e tensione ideale all'esoterismo, permea e pervade naturalmente la cultura rinascimentale napoletana (intesa nella sua più ampia definizione geografica e dunque comprensiva di tutti i territori meridionali). La figura del negromante ha una lunga tradizione nella letteratura italiana; basterà ricordarne la presenza nel tessuto lessicale e ideologico di due figure così strettamente legate alla zona flegrea come Petrarca (nell'*Itinerario in Terra Santa* e nelle *Familiari*¹⁹) e il più celebre Boccaccio del *Decamerone* ma anche delle *Genealogiae Deorum Gentilium*. A livello realistico si ricorda anche la menzione dell'episodio della mosca descritto da Cino da Pistoia in una canzone probabilmente risalente tra gli anni dell'insegnamento a Napoli (1331-33) e la morte del poeta (1336-37)²⁰ o la presenza nel *Morgante* del Pulci di un riferimento al magico antro della Sibilla virgiliana, luogo legato a «una sinistra figura nerovestita»²¹, di diabolico negromante (canto XXIV, stanze 112-113). Sibilla, si ricordi, la cui figura pare sovrapponibile (almeno nella «fantasia popolare») a quelle letterarie di Morgana o Alcina.

Si tratta invero dell'«apparizione del personaggio decisivo per il teatro del XVI secolo se in quattro importanti opere, praticamente coetanee, *La Farza de lo Imagico* del napoletano P.A. Caracciolo, *La Calandria*, commedia erudita di B. Dovizi da Bibbiena, la tragicommedia *Exortação da Guerra* di Gil Vicente e *Il Negromante* di L. Ariosto»²², la figura del negromante, del mago, dell'astrologo, del medico-

fattucchiere si può far risalire alle sacre rappresentazioni del teatro religioso-popolare in funzione comico-burlesca e sarcastico-ironica, assegnando ad ogni maschera, ad ogni persona una semantica simbolica²³. È utile segnalare che anche nella declinazione carnevalesca, giocosa e farsesca della produzione e della rappresentazione teatrale, priva di vincoli e per questo folle e irripetibile, il gesto del corpo si carica di simbolismi *meta-fisici*, cioè extra-corporali e dunque magici:

il corpo, così come è vissuto dal singolo individuo, è impegnato dal simbolismo, dalle reazioni ai rapporti interpersonali e dalle emozioni. È un corpo su cui il sociale con i suoi riti e le sue norme, le rappresentazioni fantasmatiche, la magia, la scienza e l'esperienza personale lasciano un segno²⁴.

Si aggiunga che con Boccaccio e con la tradizione comico-realistica del Quattrocento ci si trova alle origini della commedia europea rinascimentale²⁵, ancora oscillante tra il debito contratto nei confronti della tradizione novellistico-romanzesca e la propensione alla giocosità popolare della farsa.

Sul finire del XV secolo Pietro Antonio Caracciolo, umanista napoletano «autore, attore e apparatore di spettacoli»²⁶ riscosse un discreto successo presso la corte di Ferrante I d'Aragona come animatore di quelle recite che – ricorda Benedetto Croce citando il Burchardt – non erano «neque tragoedia, neque comoedia, sed quaedam inventiva ad laudem et gloriam»²⁷. «La piccola commedia realistica ebbe nella corte aragonese il suo poeta, che fu Pietro Antonio Caracciolo. Poeta, che non nacque come un fungo, ma che prese certo a coltivare, a sollevare un genere, che già esisteva presso il popolo» sosteneva ancora Croce²⁸.

Vero è che, seppure in presenza di un genere ibrido e allora scarsamente codificato, farse e *gliommeri* avvincevano e molto la corte napoletana. Ferdinando Galiani, nella sua trattazione sul dialetto napoletano, ne aveva descritto il successo presso «i sovrani Aragonesi queglii, che primi in tutta l'Europa [...] pensarono di dare nella loro Corte spettacoli Teatrali, ed in musica, che chiamaronsi Farse. Sotto questo nome non solo s'intesero i Drammi giocosi, ma anche queglii di argomento eroico»²⁹, ovvero epico. A proposito del Caracciolo Galiani, nella trattazione sul *dialetto napoletano*, sottolinea come fosse stato imitatore della Farsa del Sannazzaro («la maggior gloria della nostra pa-

tria»³⁰) rappresentata nella Sala di Castel Capuano alla presenza del Duca di Calabria Alfonso per celebrare la vittoria dei Castigliani sui Mori a Granata; inoltre, in riferimento all'uso dell'endecasillabo con rimalmezzo, Galiani ricorda appunto che «usò la stessa bizzarrissima foggia di rimare del Sannazzaro, la quale può in verità riguardarsi come una primizia di quel crudelissimo verso Martelliano, che l'età nostra ha veduto nascere per aumento delle Teatrali afflizioni, e delle orecchie degli uditori»³¹. Caracciolo ebbe, in effetti, uno strettissimo legame con la corte napoletana ed in particolare con Don Ferrante (Ferdinando I, re di Napoli tra il 1458 e il 1494) di fronte al quale rappresentò come autore-attore *La Farza de lo Imagico* (o del mago). Napoli-Signorelli, riportando il contenuto di un misterioso manoscritto mai realmente identificato e studiato, afferma di poter ascrivere al Caracciolo ben undici composizioni³². La farsa del mago, che ebbe probabilmente anche una diffusione in area veneta con Francesco De Nobili «Cherea», il quale la introdusse nel suo repertorio portandola in scena a Venezia nel 1507³³, fu impersonata dallo stesso Caracciolo sotto le vesti del mago, e ha così inizio:

uno magico: primo andava togato con faccia et barba antiqua da summa auctorita, accompagnato da quattro discipuli vestiti di bianco: de i quali l'uno portava uno Ramo d'oro, insegno de quello hebe da Sybilla Enea. L'altro un libro de la magica arte. Un altro un vase grande da ponere foco e incenzo el quarto portava un coltello nudo magico instrumento da formari circuli³⁴.

Il testo comico che naturalmente nasce sotto l'auspicio finale dell'encomio verso Don Ferrante e i suoi, mentre si inserisce nella «pratica teatrale cortigiana» accoglie certe sollecitazioni dalla «vita quotidiana rinascimentale» e dal «teatro religioso-popolare»³⁵ che riconnettono infine la farsa al paradigma negromantico partenopeo-virgiliano; si veda infatti *in primis* l'esplicito richiamo all'episodio del «ramo d'oro» del VI libro dell'*Eneide*, il misterioso, arcano albero che avrebbe accordato ad Enea il consenso di Plutone e Proserpina per l'accesso all'Ade – lì avrebbe incontrato il padre Anchise che lo avrebbe ragguagliato sul futuro che lo aspettava dopo l'approdo ai lidi laziali³⁶ – e che gli fu indicato dal volo delle due candide colombe sacre a Venere³⁷. Il ramo d'oro appare, dunque, anche al di là di ogni coerenza esegetica misteriosofica o ermetica, come un tentativo di di-

scendere le profondità della conoscenza, cammino oggettivamente arduo per le menti comuni, come peraltro risuona nell'accorata preghiera di Enea di fronte alla Sibilla:

Intanto, guardando l'immensa selva, medita questo
Con triste cuore, e gli accade di pregare così
«Se ora ci si mostrasse quel ramo d'oro sull'albero
In una foresta così sconfinata! perché la veggente, purtroppo,
ha detto tutto con verità»³⁸.

Il libro magico, il crogiuolo, il coltello con cui disegnare cerchi nell'aria completano l'armamentario di cui si ricopre *lo magico*. Bene, se anche questi un nome non ha, sebbene si sappia che dietro l'inganno scenico si cela il volto di Caracciolo, questo personaggio ha davvero i tratti distintivi di quel Virgilio magico, negromante che tanta tradizione insieme letteraria e popolare ha tramandato, in particolare nell'Italia meridionale³⁹. Tale mago, pur mantenendo intatti i tratti del letterato insigne e famoso, abbandona la sua contingenza storica e letteraria per assumere le vesti ideali dell'uomo di cultura, di ingegno, di sapienza capace di volgere la *negromanzia* (emblematicamente rappresentata dalle letterarie discese nell'Ade) alla più ampia e profonda conoscenza dell'uomo, del suo futuro, dell'arcano che regola e domina la vita con le sue ontologiche paure. La scena iniziale della farsa si completa con la presenza dei filosofi Diogene ed Aristippo sulla barca del traghettatore Caronte, e di Catone il Censore («quale dona la sententia qual fu miglior vita»⁴⁰). I filosofi delle scuole socratiche minori rappresentano il primo la filosofia cinica e il culto della fatica per giungere alla virtù, liberandosi dai bisogni e vivendo in piena libertà (*autárkeia*), il secondo integra tali posizioni sostenendo la necessità di distaccarsi dalla vita politica (*eleuthería*), al fine di raggiungere il pieno dominio delle cose e delle passioni anche concedendo il giusto spazio ma senza eccessi al piacere e all'*edonismo*. L'apertura richiama le prime parole del *magico*, improntate all'esaltazione della fatica e dello *studium*, della costante applicazione alla conoscenza, alla *vera philosophia*. Così dice *lo Magico*:

Chi cerca essere Theologo,
Philosopho, chi Astrologo o Arismetico

Chi Logico, Geometrico et chi impara
 Quella doctrina rara Cabalistic
 Chi nell'arte Sophistica se affanna
 Et l'ignoranti inganna et l'innocenti
 Con falsi argomenti, et par che sia
 Vera philosophia, quel che prepone
 Ma la mia opinione et mio intelletto
 In più fecondo effecto l'ho firmato
 Pero che ho studiato, da primi anni
 Assai diversi affanni sopportando
 Ogne studio cercando et tutto il mondo
 Fino alo estremo fondo delo egipto
 Ive fice proficto, ive affannai
 E ivi anche imparai quest'arte mia
 Vera Nigromantia, per poi sapere
 tutte scientie intere, arte et Doctrine
 tutte cose divine intendo et vedo
 tanto che quasi sedo in aquilone
 et so se la ragione in tutto il pate
 che se trova unitate all'intellecto
 con fundato sobgetto, el si 'llo è eterno
 il mondo⁴¹.

L'arte negromantica di cui si vanta *lo imagico*, appresa presso le scuole dell'Egitto culla dei culti misteriosofici (si pensi ad Iside e Osiride, a certe declinazioni dell'orfismo e dell'ermetismo), se da un lato rivela indubbi segni di onniscienza ferma restando la sua prima natura di poeta⁴² («tutto insieme comprehende mio intellecto», dirà), dall'altro consente l'identificazione di questo mago con Virgilio in virtù dell'appartenenza della farsa «alla tipologia delle rappresentazioni allegoriche»⁴³:

Et sono il più perfecto Nigromante
 Che sia da lo levante in occidente
 Et faccio incontenente et in punto
 Movere uno defunto et ragionare:
 all'onde in mezzo mare do firmeza
 ala nocte chiareza al di silentio
 dolce gusto alo assentio et alo mele
 sapor de amaro fele et firmamento
 all'inpito del vento et levi passi
 ad fermi scogli et sassi⁴⁴.

Non pare lontano l'episodio richiamato poc'anzi della forza ispiratrice di Virgilio capace di modificare la direzione dei venti, del Favonio, di asciugare i terreni limacciosi e di riconsegnare alla popolazione terre fertili e prodighe di frutti. Altri inequivocabili elementi contribuiscono al riconoscimento di questo *mago* con la figura del Virgilio poeta-mago di area napoletana: tra questi il riferimento ai «libri consecrati» (le *sortes virgilianae*) e alle forme «magiche», ai contenuti «divinatori» dell'arte letteraria del poeta augusteo, e il richiamo a «caverne et [...] gructi ben guardati / de serpenti 'ncantati», a «questo aurato / banco che ha portato il claro Enea / l'hebbe dala cumea sybilla antica / che con poca fatica allagho Averno [...] et le Furie infernale et alme ignude / li spirti et ombre crude [...] tutte con riverentia [...] ad questo ramo d'oro fanno honore / et danno ogni favore alla mia arte». *Lo imagico*, quindi, dichiara i mezzi adoperati nella sua *methodus* neogromantica: «le mie parole ornate et mio artificio»; basta dunque la sapienza retorica, l'impiego autentico delle facoltà dell'arte della parola purché «sia vero / et senza frode intero il mio parlare»⁴⁵. L'esile struttura della farsa vive sull'opposizione contrastiva delle posizioni filosofiche del magico e degli spiriti evocati dei filosofi Diogene e Aristippo intorno alla virtù, sino alla perentoria risoluzione – anche per effetto della presenza del frettoloso Caronte – di Catone il Censore: «virtù non se ritrova con vivande, / né men con acque e ghiande s'acquista». Questo contrasto farsesco, colorito dalla freschezza del dialetto, rivela un vago sapore neoplatonico nella dialettica ricerca della verità su cui probabilmente agiscono anche certe influenze propriamente aragonesi e specificatamente pontaniane (si pensi ai trattati delle virtù sociali). All'interno della filosofia neoplatonica e in particolare a riguardo della metodologia ideativa e compositiva spesso si cela un giudizio (o pregiudizio) di *insania*, di *furor*, di vaticinio essendo questa legata alla particolare condizione di ispirazione divina che detta la parola poetica e crea inevitabilmente invidie e maldicenze, alimentando una decisa convergenza tra la pratica letteraria e la magia⁴⁶.

Et perché tra la gente sono alcuni
 Ignari sosurruni presuntusi
 De mal parlar sempre usi et pien dinvidia
 Me poneranno insidia col mal dire

Volendo presumire reprovare
Mordere et lacerare mia scientia
Col dir che 'l e dementia et pazia
Dire Negromantia trovarse vera⁴⁷.

La paura di non essere riconosciuti per veri poeti, per uomini di scienza letteraria e di cultura superiore non fu naturalmente appannaggio del solo Caracciolo; mi riferisco, come esempio paradigmatico anche per la comune frequentazione dei luoghi partenopei, al Petrarca delle *Familiari* (*libro XIII, lettera VI, Della scarsezza dei veri poeti*) in cui lamentandosi che «la poesia dono divino, e che a pochi fra gli uomini il cielo comparte, io veggo, amico, se non prostituita, fatta cosa del volgo»⁴⁸ sdegnosamente afferma che «a meritare il nome di poeta non basta far versi»⁴⁹. E questa, purtroppo, pare prerogativa soprattutto dei tempi moderni in cui a nulla vale ripararsi

sotto lo scudo poetico, all'ombra del quale invano si riparerebbe Virgilio. Ma guai a questo se incappava sotto tai giudici: i quali non come poeta, ma come negromante lo spaccerebbero. Oh! vanne a trattenere le risa, or che ti dico com'io, del quale tu sai non essere al mondo chi più abbia in odio le divinazioni e la magia, da questi sapientissimi estimatori delle cose sono stato giudicato negromante solo perché mi piaccio delle opere di Virgilio⁵⁰.

Nel corso del Rinascimento, nel passaggio «dalla magia demonologica alla magia naturale» – come diceva De Martino⁵¹ – è Virgilio che attira intorno alla sua figura di poeta-vate sospetti e accuse di pratiche negromantiche; un destino invero comune anche alla riflessione poetico-letteraria di Orazio. Nel manoscritto R. 118. Sup., ff. 133-139v della Biblioteca Ambrosiana si conserva il *Trattato della poesia epica* attribuito dal Weinberg a Bartolomeo Maranta, medico spagirico, semplicista e letterato venosino⁵². In verità sul primo foglio del manoscritto una mano diversa – probabilmente di Gian Vincenzo Pinelli, sodale del Maranta e con lui frequentatore del Giardino dei Semplici a Pisa e Bologna insieme con Ulisse Aldrovandi – vergava l'indicazione *De magia*, forse compendiando in via sbrigativa la sostanza delle carte contenute che alla disquisizione sulle teorie letterarie di Aristotele, Orazio, Tucidide univano discettazioni astronomiche, aritmetiche e soprattutto *de virtute negativa metallorum, opus magisterii particularis lapidis philosophorum* (la pietra filosofale), *de modo fa-*

ciendi verum Elixir vitae (di Hector Ausonius), *discorso sul vero vino dei filosofi; de aqua viva et quinta essentia*⁵³. Di Maranta si ricordano anche le *Lucullianae quaestiones*, un testo di critica letteraria del 1564, in cui si assume Virgilio come modello poetico irraggiungibile per il nitore e per la forza evocativa del dettato. Il trattato è ambientato nel *recessus* flegreo della villa di Ferdinando Loffredo eretta sul suolo un tempo occupato dalle famose piscine di Lucio Licinio Lucullo sul promontorio di Pizzofalcone, un luogo cioè immediatamente prospiciente *loci* virgiliani quali Castel dell'Ovo da un lato e Pozzuoli dall'altro, da cui «*orificium aditusque Puteolanae cryptae visebatur ubi Publi Virgili tumulus iacebat, acerba eius recordatione vix a la-chrymis se ipsos temperasse*», veementemente ricordando

quam nihil unquam a diis immortalibus humano generi datum est ex omni parte perfectum atque omnibus numeris absolutus. De coelo quidem ad nos missum hunc poetam, nemo est qui neget: mortali tamen es conditione ut ante mortem obiisset, quam divino eius poemati extrema manum imposuisset⁵⁴.

Il testo, inoltre, nasce sotto l'auspicio della magia e della dottrina scientifica di Paracelso, il medico elvetico in cui Maranta si imbatté prima a Pisa (dove era ancora vivido il ricordo del suo magistero) e poi a Basilea, città in cui lo stampatore delle *Lucullianae* Giovanni Oporino accolse in casa sua proprio Paracelso, rifugiatosi Oltralpe per sfuggire alla censura inquisitoria, cui si ascrive la tripartizione della magia in naturale, divina e soprannaturale⁵⁵.

Si è che lo stesso Maranta non fu esente da pregiudizi di eresia⁵⁶, proprio in virtù dell'esaltazione dell'*artificium* compositivo di Virgilio (ampiamente diffusa nel secolo rinascimentale⁵⁷ grazie anche alla proposta di indicazioni «inaudita, ac nova, et praeter expectationem») contenuta nei cinque libri delle discussioni e nella materia «platonica» delle lezioni accademiche. Nel giugno del 1562 Maranta fu sottoposto a giudizio da parte dell'Inquisizione⁵⁸ sulla base della delazione di alcuni suoi sodali, evidentemente inclini a considerare la discettazione letteraria accademica (virgiliana e platonica) come testimonianza di anti-conformismo alla morale e alla regola cattolica. L'accusa, poi rivelatasi mendace, era il frutto del fraintendimento della inclinazione platonico-letteraria (oltre che della medicina erboristica) come pratica magica intendendo le *Lucullianae quaestiones* mostrare «innu-

mera ad artem Poetarum facientia, inauditis ferme animadversionibus explicantur; praesertimque Publi Virgilio Maronis in scribendis poematis artificium nemini adhuc cognitum, detegitur»⁵⁹, rivelandone la *optima docendi methodus, l'ingenium*⁶⁰ (platonicamente inteso nella ripresa quasi letterale di *Fedro*, 245a: «non negat fieri poetam posse vel a furore, vel ab arte [...] Nec ad Musarum fores accedere eum posse, qui sine furore exititerit»⁶¹) e la *scientia* nella *inventio* e nella *dispositio* di elementi, sillabe, *verba* e strutture sintattiche. «In questo senso al *poeta-theologus* e alla imprescindibilità del contenuto dottrinale di matrice aristotelica si andava preferendo via via il *poeta-philosophus*, retore che, ben fornito dell'arte della persuasione, conduce il discorso sul piano della dialettica delle idee anziché sull'affermazione di stampo trattatistico»⁶². La comune ambientazione napoletana di altri autori che ebbero cara la figura letteraria di Virgilio quali Pontano, Sannazaro, Vida confermava quella declinazione leggendaria e negromantica del *poeta-theologus* così che «conservava un valore preminente e s'ingrandiva l'immagine dell'autore bucolico, dell'evocatore delle antiche storie attraverso i toponimi, del mitografo carico di scienza umana e divina»⁶³.

Al di là, dunque, di ogni costrizione leggendaria e popolare (ma senza rinnegarne la purezza dello slancio sentimentale) la forza della poesia di Virgilio, sia nella sua declinazione comico-farsesca sia all'interno della trattatistica critico-letteraria, si palesa capace di «penetrare aures maxime» e proprio col vigore della discussione filosofica comprova che non vi è in natura nulla di più magico della poesia e «appunto perché la poesia, in quanto possibile ed effettuale, è ciò che maggiormente si avvicina a questa pura idea, [anche] l'idealismo magico' è una dottrina poetica»⁶⁴.

Note

¹ Elias Avery Lowe, *Virgil in South Italy. Facsimiles of Eight manuscripts of Virgil in Beneventan Script*, «Studi Medievali», 5 (1932), pp. 43-51.

² Francesco Tateo, *Virgilio nella cultura umanistica del Mezzogiorno d'Italia*, in *Atti del convegno virgiliano di Brindisi nella cultura umanistica del Mezzogiorno d'Italia*, in *Atti del convegno virgiliano di Brindisi nel bimillenario della morte* (Brindisi, 15-18 ottobre 1981), Istituto di Filologia latina dell'Università di Perugia, Perugia 1983, pp. 137-155; Fabio Stock, *Virgil between the middle ages and the Renaissance*, «International Journal of the Classical Tradition», 1/2 (1994), pp. 15-22.

³ Domenico Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, a cura di Giorgio Pasquali, La Nuova Italia, Firenze 1937; Vladimiro Zabughin, *Virgilio nel Rinascimento italiano: da Dante a Torquato Tasso: fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia*, Zanichelli, Bologna 1921.

⁴ Bernard Weinberg, *Nota critica generale*, in Id. (a cura di), *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, Laterza, Bari 1970, p. 545.

⁵ Pomponio Gaurico, *De sculptura* 65-66. Cfr. Pomponius Gauricus, *De sculptura*, a cura di André Chastel-Robert Klein, Droz, Genève 1969; più in generale per l'età umanistica si rimanda a *Umanesimo e esoterismo*, Cedam, Padova 1960.

⁶ Giuliana Rocci Lassandro, *Una straordinaria avventura. Napoli e la leggenda virgiliana del Medioevo*, «Esperienze letterarie», 2004, 3, pp. 99-104.

⁷ Sui rapporti col Meridione in generale si rimanda alla vasta opera bibliografica di Vintantonio Sirago, *Virgilio a Taranto*, Banca popolare di Taranto, Taranto 1983 (si vedano in particolare i paragrafi dedicati a *Pitagorismo a Taranto* e a *Paludi e serpenti* con la ricorrenza della immagine della biscia nell'immaginario collettivo della campagna pugliese e nella resa poetica virgiliana); *La Sila nell'ispirazione virgiliana*, «Il Calabrese», Castrovillari, n.s. II, 1 (1948), pp. 2-7; *Virgilio, la Puglia e il Meridione*, «Osservatorio Politico e Letterario», XXVII (settembre 1981), n. 9, pp. 39-44; *Virgilio e la Puglia: la Daunia, Taranto, Brindisi. Itinerari Virgiliani*, Silvana Editoriale, Milano 1981, pp. 139-158; *Virgilio e la Puglia*, in «Pugliascuola», II (1981), n. 9, p. 14 sgg.

⁸ Luciana Jacobelli, *Le pitture erotiche delle Terme suburbane di Pompei*, "L'Erma" di Bretschneider, Roma 1995, p. 68: «L'uso di libri illustrati come modello per decorazione parietale sembra per altri versi attestato a Pompei, per esempio nell'edera della casa degli Epigrammi greci (V, 1, 18), ove furono scoperte pitture parietali appartenenti al II stile commentate da versi. Secondo Marcello Gigante gli epigrammi giunsero a Pompei insieme col modello della pittura, e sono da intendersi in funzione esegetica del modello»; si veda inoltre Marcello Gigante, *Virgilio tra Ercolano e Pompei*, «Atene e Roma», 28 (1983), pp. 31-50; Id., *Virgilio sotto il Vesuvio*, «Parola del Passato», XXVI (1981), pp. 273-294; Id., *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Bibliopolis, Napoli 1979.

⁹ Francesco Palmieri, *Sole, Luna e Talia: magia e misteri a Napoli*, Società editrice napoletana, Napoli 1984; Ernesto De Martino, *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di Rocco Brienza, Basilicata editrice, Roma-Matera 1975.

¹⁰ Pietro Magno, *Virgilio e la civiltà mediterranea*, Schena, Fasano 1982, p. 98.

¹¹ Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1965, p. 102.

¹² Comparetti, *Virgilio nel medio evo* cit., p. 14.

¹³ Cfr. Marcello Gigante, *Virgilio e la Campania*, Giannini, Napoli 1984.

¹⁴ *Teatro*, a cura di Raffaele Viviani, Guido Davico Bonino, Antonio Lezza, Pasquale Scialò, Guida, Napoli 1988, p. 385; si veda inoltre il saggio espressamente dedicato al culto di Virgilio di Roberto de Simone, *Il segno di Virgilio*, Sezione editoriale Puteoli, Napoli 1982.

¹⁵ Maria Pia Sorrentino, *Virgilio: poeta e mago*, La Scuola, Brescia 1972.

¹⁶ Cfr. Rocci Lassandro, *Una straordinaria avventura* cit.

¹⁷ Vincenzo Dattilo, *Castel dell'Ovo, storia e leggende di Napoli*, Treves, Napoli 1963.

¹⁸ Cfr. Paolo Izzo, *Le uova dell'angelo. Accademie e accademici a Napoli dalle origini al secolo dei Lumi*, Stamperia del Valentino, Napoli 2002 e in particolare il capitolo *Virgilio mago e la sua 'scuola'*, pp. 87-106.

¹⁹ Francesco Petrarca, *Itinerario in Terra Santa*, a cura di Francesco Lo Monaco, Lubrina, Bergamo 1990. Si veda anche il libro XIII delle *Familiari* di Petrarca, lettera VI, *Della scarsa dei veri poeti*.

²⁰ Paolo Dovizia, *Un'antica testimonianza in volgare della leggenda di Virgilio*, in *Me-*

diterana, vol. I, coordinatori Diana Adamek și Vlad Roman, Cluj-Napoca, Limes 2006, pp. 155-169.

²¹ Maria Cristina Tofoni, *Mito e folklore come strumenti di valorizzazione del territorio: il caso dell'Ascolano*, in *Sviluppo integrato e risorse del territorio. Un caso di studio nel Piceno*, a cura di Francesco Adornato, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 139-157.

²² *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, celebrado en la Facultad de filología los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989, a cura di Manuel V. Diago, Teresa Ferrer, Universidad de Valencia Departamento de Filología Española, Valencia 1991, p. 94; sulla diffusione, ma nel XVIII secolo, dell'apparato magico-incantatore e sulle soluzioni scenico-spettacolari adottate nel teatro spagnolo si veda *Teatro di magia*, a cura di Ermanno Caldera, Bulzoni, Roma 1983.

²³ *Comedias y comediantes cit.*, p. 93. Sulla nascita e diffusione nel teatro italiano della figura del mago e negromante vd. Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano: con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Loescher, Torino 1891; in particolare D'Ancona ricorda esempi della presenza del negromante nel teatro italiano (in particolare nel *dramma sacro*) legata alla rappresentazione del «profano», del «diabolico», dell'anti-divino: «Nel Carnevale dell'[15]84 si scoprì che alcuni religiosi osavano in un convento di Milano fare una rappresentazione intitolata: *Il Martirio dei santi Giovanni e Paolo*, nella qual, oltre le maniere mimiche e buffonesche, e certi profani episodj, che apertamente spiravano depravazione di costumi, vi era di più uno di essi che sotto figura di Negromante spacciava a man salva magiche superstizioni» (p. 500); e ancora «L'Andreini pistoiese, nato circa il 1548 [...] tornato in Italia si diede alla professione di comico, probabilmente unendosi a' *Gelosi* [...] Si provò anche con lode agli altri personaggi del *Dottor siciliano*, del negromante *Falsirone* perfino del pastore *Corinto*» (p. 182).

²⁴ Mariella Combi, *Il grido e la carezza: percorsi nell'immaginario del corpo e della parola*, Sellerio, Palermo 1988, p. 57.

²⁵ Vd. *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*, a cura di Maria Chiabò, Federico Doglio (Atti del convegno di Roma, 30 settembre-3 ottobre 1993), Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Torre d'Orfeo, Roma 1994 (in particolare vd. p. 164; pp. 168-169).

²⁶ Pietro Antonio Caracciolo, *Farsa [de la cita]*, in *Il teatro italiano, I. Dalle origini al Quattrocento*, II, Einaudi, Torino 1975, a cura di Emilio Faccioli, pp. 627-631. Sulla figura del Caracciolo vd. Francesco Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Vigo, Livorno 1884 e in particolare le pagine 65-98 a lui espressamente dedicate; nel testo di Torraca è anche riportata *La Farza delo Imagico* da cui abbiamo tratto il testo citato in questo saggio. Inoltre vd. Giovanni Parenti, *sub voce* in *DBI*, vol. XIX, 1976, pp. 442-443; *Letteratura italiana: dizionario bio-bibliografico e indici*, a cura di Alberto Asor Rosa, Giorgio Inglese, Luigi Trenti, Paolo Procaccioli, vol. I, Einaudi, Torino 1990, p. 461; Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Chiurazzi, Napoli 1874, p. 86; *Enciclopedia Garzanti dello spettacolo*, a cura di Piero Gelli, Garzanti, Milano 1977, p. 113; *Per le "Farse" di Pietro Antonio Caracciolo*, al ch. prof. C.M. Tallarigo, «Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche», n.s., II (1879), pp. 347 sgg.; Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, Piero, Napoli 1891; Id., *Intorno al magismo come età storica*, in *Filosofia e storiografia*, Laterza, Bari 1949, pp. 193-208; Giuliano Longone - Stelio M. Martini, *Cronologia della Letteratura Napoletana*, Tempolungo, Napoli 1999.

²⁷ Croce, *I teatri di Napoli cit.*, p. 23.

²⁸ Ivi, p. 18.

²⁹ Ferdinando Galiani, *Del dialetto napoletano*, pe' Tipi della Minerva, Napoli 1827, pp. 142-144; cfr. Mauro Bersani, *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese di Napoli*, «Studi e problemi di critica testuale», XXVI (1983), pp. 59-78.

³⁰ Galiani, *Del dialetto napoletano* cit., p. 144.

³¹ Ivi, p. 144.

³² L'episodio del manoscritto è ricordato da Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana* cit., pp. 69-70 in cui si rimanda a Pietro Napoli-Signorelli, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, Orsini, Napoli 1810. Si veda anche *Pietro Antonio Caracciolo e le farse cavaiole*, Perrotti, Napoli 1879.

³³ Cfr. Giorgio Padoan, *La Commedia rinascimentale veneta (1463-1565)*, Neri Pozza, Vicenza 1982, pp. 35-37.

³⁴ Il testo è tratto da Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana* cit., pp. 429-444. Sul l'episodio del ramo d'oro si rimanda a J.G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

³⁵ Cfr. *Comedias y comediantes* cit., p. 95: «Añádase lo habitual de la presencia del nigromante en la vida cotidiana renacentista. De ahí pasan los nigromantes al teatro religioso-popular y a la literatura. Y, de la realidad conjunta de vida y arte, saltarán a escena. [...] La presencia del nigromante en las obras de Caracciolo y Gil Vicente se debe, en parte, al menos, al fuentes distintas; [...] en efecto, en las Corte de Nápoles y Lisboa fueron respectivamente representadas. Además, la necromancia está tomada aquí en su sentido técnico, como procedimiento teatral para evocar a ilustres figuras del pasado histórico o legendario. [...] Ambos i magos son simples *médiums* para arrestar hasta la escena a filósofos y héroes. La actividad del mago napolitano tiene pretensiones filosofantes, y el espectáculo, características de diálogo lucianesco; sin que falten los halagos cortesanos a los monarcas presentes».

³⁶ Verg. *Aen.* VI, 136-148: «Latet arbore opaca / aureus et foliis et lento vimine ramus, / Iunonis infernae dictus sacer; hunc tegit omnis / lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae. / Sed non ante datur telluris operta subire, / auricomos quam qui decerpserit arbore fetus. / Hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus / instituit; primo avolsu non deficit alter / aureus et simili frondescit virga metallo. / Ergo alte vestigia oculis et rite repertum / carpe manu; namque ipse volens facilisque sequetur, / si te fata vocant; aliter non viribus ullis / vincere nec duro poteris convellere ferro».

³⁷ Verg. *Aen.* VI, 190-192: «vix ea fatus erat, geminae cum forte columbae / ipsa sub ora viri caelo venire volantes / et viridi sedere solo».

³⁸ Verg. *Aen.* VI, 185-189, traduzione di Luca Canali, introduzione di Ettore Paratore, Mondadori, Milano 2001, p. 207.

³⁹ Cfr. John Webster Spargo, *Vergil the necromancer. Studies in Virgilian Legends*, Harvard University Press, Cambridge 1934; Giovan Battista Bronzini, *Leggende virgiliane*, in *Enciclopedia virgiliana*, vol. III, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. 166-170; Id., *Tradizione culturale e contesto sociale delle leggende virgiliane nell'Italia meridionale*, in *Atti del convegno virgiliano di Brindisi nel bimillenario della morte* cit., pp. 81-120.

⁴⁰ Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana* cit., p. 429.

⁴¹ Ivi, pp. 429-430.

⁴² Maurilio Adriani, *Italia magica: la magia nella tradizione italiana*, Biblioteca di Storia Patria, Roma 1970, p. 186: «ma la tradizione ed anche la leggenda letteraria che fece Virgilio onnisciente non dimenticò mai il suo primo essere poeta».

⁴³ *Storia Letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a cura di Armando Balduino, Giovanni Da

Pozzo, cap. VI, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Piccin-Vallardi, Padova 2006, p. 491.

⁴⁴ Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana* cit., p. 431.

⁴⁵ Si pensi alla fenomenologia iconografica della *bella ciprigna*, della Retorica e alle quasi contemporanee splendide rappresentazioni nelle *Stanze* di Poliziano, 1478, e ai celebri dipinti di Botticelli della *Primavera*, 1477-1490, e della *Nascita di Venere*, 1483-1485, da intendersi nella medesima funzione magico-evocativa del Caracciolo.

⁴⁶ Cfr. Ernesto De Martino, Eugenio Garin, *Magia e civiltà: un'antologia critica fondamentale per lo studio del concetto di magia nella civiltà occidentale*, Garzanti, Milano 1976.

⁴⁷ Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana* cit., p. 431.

⁴⁸ *Lettere di Francesco Petrarca: delle cose familiari libri ventiquattro*, a cura di Giuseppe Fracassetti, Le Monnier, Firenze 1865, pp. 227-228.

⁴⁹ Ivi, p. 233.

⁵⁰ Ivi, pp. 233-234.

⁵¹ Ernesto De Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 7. Si veda inoltre Paola Zambelli, *L'ambigua natura della magia: filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Il Saggiatore, Milano 1991; *La magia naturale nel Rinascimento*, introduzione di Paolo Rossi, traduzioni e note di Silvia Parigi, UTET, Torino 1989.

⁵² Bernard Weinberg, *Bartolomeo Maranta: nuovi manoscritti di critica letteraria*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, XXIV (1955), pp. 115-125. Cfr. Paul Oskar Kristeller, *Iter Italicum*, vol. I, Brill, Leiden: per i manoscritti e le carte relative a Maranta si rimanda a p. 311 (R. 118. Sup.); p. 310 (R. 104. Sup.); p. 312 (R. 126. Sup.). Per il testo del *Trattato della poesia epica* mi permetto di rinviare al mio *Imitazione narrativa perfetta: una lezione accademica di Bartolomeo Maranta*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari», XLVI (2003), pp. 415-443.

⁵³ Kristeller, *Iter Italicum* cit., p. 311.

⁵⁴ *Luculliane quaestiones*, liber primus, p. 11.

⁵⁵ Cfr. il saggio di Renata Cotrone in questo volume.

⁵⁶ Cfr. Gabriele De Rosa, *Vescovi popolo e magia nel sud: ricerche di storia socio-religiosa dal XVII al XIX secolo*, Guida, Napoli 1971, in cui si ricostruisce la convergenza tra la diffusa ignoranza popolare e la supposta preparazione dei religiosi tra i quali tuttavia non di rado si possono recuperare episodi che «per il molto latino cancelleresco e per l'eccesso di formalismo curiale, ci dicono *ad abundantiam* che la storia del Mezzogiorno fu anche storia di sinodi e di vescovi anti-magici» (p. 3); cfr. anche Pasquale Lopez, *Clero eresia e magia nella Napoli del Viceregno*, Gallina, Napoli 1984.

⁵⁷ María José Vega Ramos, *El secreto artificio: Qualitas Sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Extremadura, Madrid 1992.

⁵⁸ Cfr. Luigi Amabile, *Il Santo Ufficio dell'Inquisizione a Napoli*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1987, in particolare pp. 265-266; inoltre cfr. Carlo De Frede, *Religiosità e cultura nel Cinquecento italiano*, il Mulino, Bologna 1999 in cui si affrontano le dinamiche politiche, sociali e religiose connesse alla diffusione in ambito meridionale degli eretici (in particolare dei valdesiani) e alla relativa reazione da parte dell'Inquisizione.

⁵⁹ Bartholomei Marantae Venusini, *Lucullianarum Quaestionum libri quinque*, Oprium, Basileae 1564.

⁶⁰ Olindo Pasqualetti, *II vocabolo 'ingenium' in Virgilio*, «Euphrosyne», XII (1983-1984), pp. 205-208.

⁶¹ Bartholomei Marantae Venusini, *Lucullianarum Quaestionum* cit., liber quinque, p. 329.

⁶² Francesco S. Minervini, *Didattica del linguaggio poetico in un retore del Cinquecento. Bartolomeo Maranta*, Adriatica, Bari 2004, p. 69.

⁶³ Tateo, *Virgilio nella cultura umanistica* cit., p. 140.

⁶⁴ Luciano Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte: saggio di fenomenologia delle poetiche*, Garzanti, Milano 1976, p. 32.

Scheda dettagliata
Catalogo SBN

Ricerca: Tutti i campi = la magia e le arti (parole in AND)

Scheda: 6/59

Livello bibliografico: Monografia

Tipo documento: Testo a stampa

Titolo:

La magia e le arti nel Mezzogiorno / a cura di Raffaele Cavalluzzi

Pubblicazione:

Bari : B. A. Graphis, 2009

Descrizione fisica:

X, 469 p. : ill. ; 21 cm

Note generali:

Atti del convegno tenuto a Bari nel 2008

Numeri:

[ISBN] 978-88-7581-125-9

Nomi:

Cavalluzzi, Raffaele

Lingua di pubblicazione:

ITALIANO

Paese di pubblicazione:

ITALIA

Codice identificativo:

IT\ICCU\CFI\0792910

Permalink:

<http://id.sbn.it/bid/CFI0792910>

Dove si trova:

[P] BA0018 - BA1BA - Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi - Bari - BA

BA0136 - BA1DG - Biblioteca provinciale S. Teresa dei Maschi - De Gemmis - Bari - BA

[P] FI0098 - CFICF - Biblioteca nazionale centrale - Firenze - FI

[P] RM0267 - BVECR - Biblioteca nazionale centrale - Roma - RM