

Rivista di Filologia
e Letterature Ispaniche

RIVISTA DI FILOLOGIA E LETTERATURE ISPANICHE

Comitato Scientifico:

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore

Giovanni Caravaggi (Pavia), Enrico Di Pastena (Pisa),
Antonio Gargano (Napoli), Alessandro Martinengo (Pisa),
Valentina Nider (Trento), Norbert von Prellwitz (Roma),
Maria Grazia Profeti (Firenze), Aldo Ruffinatto (Torino),
Tommaso Scarano (Pisa), Emma Scoles (Roma)

Carlos Alvar (Ginevra), Ignacio Arellano (Pamplona),
Aurora Egido (Zaragoza), José Lara Garrido (Málaga),
José Manuel Lucía Megías (Madrid, Complutense), Pedro Ruiz Pérez (Córdoba)

Segreteria di redazione:

Elena Carpi (Pisa), Rosa María García Jiménez (Pisa), Selena Simonatti (Pisa)

periodico annuale

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10/99

Direttore responsabile: Giancarlo Fasano

Suscripción: Para suscribirse a la revista es necesario darse de alta en la página web (<http://riviste.edizioniets.com/rfli>). Una vez registrado, el usuario puede acceder con su contraseña y realizar la suscripción, que podrá ser particular o institucional (en papel, en PDF o en ambas modalidades), en el área 'Suscripción' – 'Mi suscripción' que se halla en la columna de la derecha.

Tarifas 2016

Suscripción para Italia: € 48,00 (personal), € 60,00 (para instituciones)

Suscripción para otros países: € 60,00 (personal), € 70,00 (para instituciones)

Suscripción a la revista en formato electrónico: € 36,60 (personal),
€ 60,00 (para instituciones)

La suscripción a la revista en papel incluye los costes de envío. Para los números anteriores al último (€ 60,00), para Italia y el extranjero, se cobrarán los gastos de envío. El lector podrá consultar libremente los números electrónicos de la revista hasta el volumen X (2007).

Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche

XIX
2016



Edizioni ETS

Ver informaciones y normas para los autores exclusivamente en:

<http://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/pages/view/editorialRules>



INDICE

DAVID MAÑERO LOZANO <i>Los retratos de la dama. Recursos de traslación y propagación literaria en la confluencia de la tradición culta y popular</i>	9
SELENA SIMONATTI <i>La lengua honesta como problema: un aspecto de la interdicción lingüística en la España del siglo XVI (con una cola cervantina)</i>	43
FLAVIA GHERARDI <i>“D’esta heroica mujer [...] tu docta mano alto poema escriba”. Il codice eroico nelle Rime et versi in lode di Giovanna Castriota</i>	69
DARIA CASTALDO <i>«Aljófar derrama el Alba»: il canzoniere italo-spagnolo ms. XVII. 30 nella Napoli di Antonio Álvarez de Toledo</i>	95
MARIA D’AGOSTINO <i>«...el reprehensible uso de nombrar las personas...». La poesía satírica del Siglo de Oro en la Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano de Giovan Battista Conti</i>	119
ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI <i>José Ángel Valente y el camino hacia Interior con figuras</i>	131
ROSA MARÍA GARCÍA JIMÉNEZ <i>Aspectualidad e interpretación evidencial de las construcciones con deber + infinitivo</i>	165
ACTAS DEL COLOQUIO INTERNACIONAL “CERVANTES Y DANTE” (Barcelona, 21 y 22 de abril de 2016)	
SELENA SIMONATTI <i>Presentación</i>	179

VICTORIA CIRLOT	
<i>La luz de la dama y los libros de luz. Conflicto de luces en Dante y Cervantes</i>	183
CARLOS LÓPEZ CORTEZO	
<i>La Divina Commedia: un gran precedente canónico del Quijote</i>	201
ÁNGEL GARCÍA GALIANO	
<i>Dulcinea encantada: el infierno de don Quijote</i>	219
ANTONIO GARGANO	
<i>"Misi me per l'alto mare aperto". Variaciones sobre la figura ulisiaca (Dante, Tasso, Cervantes)</i>	239
ROSA NAVARRO DURÁN	
<i>El Viaje del Parnaso de Cervantes: viaje alegórico y epopeya burlesca</i>	261
RAFFAELE PINTO	
<i>La tología di Sancho e il dialogo con Dante</i>	287
GUILLERMO SERÉS	
<i>Luscinda (Quijote, I, 23-24, 27-29 y 36), otra Francesca, "aficionada" lectora del Amadís</i>	313
JUAN MIGUEL VALERO MORENO	
<i>Dante & Cervantes: reality show</i>	335
EDUARD VILELLA	
<i>Sombras virtuales</i>	365
RECENSIONI	
ENRICO DI PASTENA	
<i>Nancy De Benedetto, Ines Ravasini (a cura di), Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone, Lecce, Pensa Multimedia Editore, 2015, 282 pp. (ISBN 978-88-6760-292-6)</i>	383
BEATRICE GARZELLI	
<i>Alessandro Martinengo, Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales, New York, IDEA, 2015, 158 pp.</i>	389
GIULIA POGGI	
<i>Sebastián Mey, Fabulario, a cura di M. Rosso, Napoli, Liguori (Collana Barataria, 25), 2015, 227 pp. (ISBN: 9788820765996)</i>	395
LIBRI RICEVUTI	399

“D’ESTA HEROICA MUJER [...]”
TU DOCTA MANO ALTO POEMA ESCRIBA”
IL CODICE EROICO NELLE RIME ET VERSI IN LODE
DI GIOVANNA CASTRIOTA

Su molte delle opere che integrano il nutrito panorama delle «relazioni ispano-italiane», o che appaiono comunque legate all’esperienza di incontro con una comunità “altra” – spesso quella dei dominatori –, pende il destino di rimanere in qualche misura sospese tra due dimensioni culturali, o addirittura ‘politiche’, finendo così per acquisire, paradossalmente, uno status ‘apolide’, manifesto nel fatto che i contributi critici offerti alla loro valorizzazione spesso risentono della parzialità della prospettiva scientifica e disciplinare adottata, o della eccessiva specializzazione degli ambiti da cui esse vengono approcciate e rivendicate. Talvolta, tuttavia, questa condizione viene parzialmente compensata, e addirittura rovesciata, dall’intelligenza critica di quanti, pur muovendosi da coordinate molto interne al proprio ambito disciplinare, riescono a servirsi degli esiti raggiunti presso la *otra orilla* integrandoli, in un’ottica di complementarità, nelle proprie analisi. È questo il caso della silloge encomiastica plurilingue in lode della nobildonna napoletana Giovanna Castriota¹ che, pur avendo goduto di un’alterna fortuna critica, certamente dovuta a una sua non preminente qualità estetica, ma più spesso penalizzata proprio da quel pregiudizio “nazionalista” di cui si è appena detto, tuttavia ha nel tempo beneficiato, specie in anni recenti, di un approccio integrato da parte di quanti vi si sono interessati, sia dal versante degli studi di italianistica che da quello ispanista, consentendo, di fatto, di pervenire a una visione olistica della raccolta, incentrata sulla valutazione globale delle sue componenti contenutistiche, formali ed estetiche, sia intra che extratestuali.

In effetti, se si guarda alla serie, invero non nutrita, di contributi che si sono avvicendati sui due versanti nell’ultima metà secolo², si può

¹ Il presente lavoro si iscrive nell’ambito delle ricerche svolte per il Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) 2012, *Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco*, prot. 2012H7X9SX, e, segnatamente, in connessione con la ricerca dell’unità locale friedericiana incentrata su «Sillogi poetiche nella Napoli vicereale».

² La breve rassegna critica si riduce a Quondam 1972: 405-416 e Ferroni-Quondam 1973, Cirillo 1989, Canonica 2000, Lefèvre 2005, ma soprattutto 2006, cui si aggiunge anche

affermare che – a partire dall'acuta lettura che della raccolta diede Amedeo Quondam negli anni settanta, per quanto sostanzialmente limitata alla componente delle rime in lingua toscana, passando per il presocché esaustivo contributo di Teresa Cirillo che, per prima, offrì una decodifica complessiva delle sue implicazioni socio-culturali, anche se con particolare riguardo alla sezione in lingua spagnola, arrivando agli avveduti lavori di Elvezio Canonica e Matteo Lefèvre i quali, invece, hanno riflettuto sui riverberi prodotti, all'interno della silloge, dalla pratica poetica plurilingue³ – può dirsi sostanzialmente soddisfatta la gamma complessiva di questioni a cui apre l'allestimento materiale di quest'opera che, con un giudizio forse eccessivamente entusiastico, è stata definita «uno dei più importanti prodotti poetici del Manierismo»⁴.

Tuttavia, ad uno sguardo estremamente ravvicinato, rafforzato dall'uso di una *loupe* critica che privilegia il patrimonio di motivi e forme che sopravvivono nella raccolta come omaggi alla tradizione lirica recente e lontana, le *Rime et versi* in lode di Giovanna Castriota paiono offrire agli occhi dell'esegeta ancora due nuclei di significato residui, non del tutto esauriti dagli abili sondaggi critici precedenti e suscettibili di essere approfonditi in questa sede.

Il primo di essi ha a che vedere con le funzioni testuali esercitate da un motivo la cui presenza all'interno di un congruo numero di componimenti della silloge sulle prime non pare destare sorpresa, in virtù del suo statuto topico e del suo reimpiego in forme alquanto sclerotizzate; un motivo che, tuttavia, se testualmente combinato con altri elementi tematici, non del tutto connaturati al *pattern* compositivo dell'elogio, finisce per rifunzionalizzarsi, deviando dal codice encomiastico. Il secondo, invece, in stretta connessione con il primo, e per derivazione da esso, mira a dar conto della straordinaria operatività che il codice epico-eroico mostra di esercitare all'interno della silloge, segnatamente nella breve sezione spagnola, svelandone in tal modo una natura *sui generis*.

Lefèvre in corso di stampa. Questi i contributi nelle cui finalità rientra un vero e proprio studio della raccolta, mentre osservazioni cursorie sulla stessa, unitamente alla pubblicazione di qualche lacerto testuale, si potevano già trovare in Croce 1953, o ancora in Vaganay 1904, dove veniva riprodotta la sezione dei componimenti in «lengua castellana», e in Monti 1924 il quale, invece, riproduceva solo una scarna selezione di dodici componimenti (undici sonetti e un madrigale) in lingua toscana.

³ Soprattutto sulla tecnica versificatoria dei poeti translingui, il primo; sul valore d'uso del petrarchismo come codice linguistico sovranazionale, il secondo.

⁴ Dolla 1987: 49.

Fuori dal «tempio»⁵

Com’è noto, all’interno del repertorio delle immagini consacrate dalla lirica moderna europea al processo di idealizzazione della amata, una metafora si impone in ragione della sua configurazione stabile e duratura. Ci riferiamo, in effetti, alla varia metaforica del Tempio, la cui fortuna letteraria è dovuta soprattutto al fatto che l’immagine architettonica rende possibile, plasticamente, il passaggio o la promozione dell’oggetto amato a oggetto venerato, e, quindi, dalla sua idealizzazione alla sua “divinizzazione”. Appare superfluo ricordare, a questo proposito, che la transustanziazione dell’amata in edificio di culto, pagano o cristiano (o meglio, quasi sempre pagano ma con risonanze cristiane), rinvia all’idea per la quale così come il tempio alberga al suo interno la divinità dispensatrice di grazie, così la “donna amata-dea venerata” contiene e condensa in sé le attrattive morali che inducono il “fedele-amante” a trovare riparo presso di lei, tale che, concentrato nelle sue orazioni, egli possa ricevere le virtù e le grazie che la divina è disposta a elargirgli. Il lettore non farà certamente fatica a recuperare alla memoria l’ampio repertorio di immagini esemplificative del motivo in questione, la cui realizzazione più riuscita, per rimanere entro l’ambito di nostro riferimento, corrisponde senza dubbio ai noti, magnifici versi:

De pura honestidad templo sagrado,
 cuyo bello cimientó y gentil muro,
 de blanco nácar y alabastro duro,
 fue por divina mano fabricado [...]⁶

Versi nei quali, com’è noto, un Góngora poco meno che verseggiatore neofita⁷ dimostra di aver assimilato appieno la lezione dei “classici” addestratisi al magistero del petrarchismo cinquecentesco e manierista, sia italiano che spagnolo – surclassandoli tutti, a dire il vero –, e che sono ispirati, seppur lontanamente, alla nota canzone dell’aretino «Muri eran d’alabastro, e tetto d’oro» (nella quale, tuttavia, l’esplicitazione della metafora complessiva non si serve del lessema ‘templo’); ma a Petrarca, secondo l’opportuna segnalazione di Salcedo Coronel, il

⁵ Risultati parziali di questa prima incursione all’interno della raccolta Castriota, ma con approfondimenti relativi proprio alle funzioni del Tempio, sono stati esposti nell’ambito del Congresso Internazionale *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas*, svoltosi a Vercelli, nei giorni 11-14 ottobre 2016, presso l’Università degli Studi del Piemonte Orientale i cui Atti sono in corso di stampa.

⁶ L. de Góngora, *Sonetos*, p. 118.

⁷ Il ms. Chacón, difatti, lo data al 1582.

giovane Luis sarebbe arrivato attraverso la mediazione del vero ipotesto, il sonetto «In sì bel tempio, di memorie adorno» di Antonio Sebastiani Minturno (*Rime e prose*, 1559), con l'additivo spagnolo, non solo della reminiscenza garcilasiana dell'Egloga I («¿Do [está] la columna que el dorado techo/ con presunción graciosa sostenía?»: ovvero, la chioma di Elisa), ma anche – stando a quanto suggerisce Emilio Orozco Díaz – delle efficaci etopee coloriste di Fernando de Herrera⁸.

Tuttavia, come anticipavamo in abbrivo di discorso, più che all'«idolo bello, a quien humilde adora» il poeta amante del XVI o del XVII secolo, la nostra attenzione in questa sede sarà accordata alla strana evoluzione che il *topos* architettonico sembra realizzare sotto l'azione di una speciale congiuntura, cronologica – la seconda metà e la fine del XVI secolo – non meno che formale – il codice che sottende alla poesia celebrativo-encomiastica –, in virtù dei cui effetti l'immagine del tempio dà luogo a un particolare fenomeno testuale.

In effetti, all'interno della linea critica che, con alla testa Amedeo Quondam, Paolo Trovato e Franco Tomasi, tra gli altri, passando per Maria Luisa Cerrón Puga, da tempo si interessa alla sovrabbondante produzione cinquecentesca di *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* (a partire dalla famosa giolitina del 1545) – tutte nate dal fomite della pratica cortigiana, delle strategie di autopromozione politica e intellettuale dei suoi autori e dal progetto comune di dignificare la lirica coeva, non senza la mediazione di interessi di tipo commerciale⁹ – risalta il segmento costituito dagli studi dedicati proprio ai florilegi poetici “in lode” dei rappresentanti della nobiltà o delle alte gerarchie istituzionali interni alle diverse corti italiane. Si tratta, come risaputo, di antologie che, riunite per iniziativa di un “curatore” il quale, entro il proprio *milieu*, richiede a conoscenti, amici e servitori, personali o del *laudandus*, l'invio di versi di elogio, risultano per questo totalmente «sbilanciati[e] sul fronte della occasionalità mondana e galante»¹⁰.

⁸ Orozco Díaz 2002: 41-43.

⁹ Le ragioni della straordinaria fortuna editoriale delle antologie sono richiamate un po' in tutti i contributi relativi al genere. Tuttavia, per un approfondimento degli aspetti commerciali, legati ai metodi di produzione del “libro-merce” e alle strategie propagandistiche, si veda soprattutto Trovato 2009.

¹⁰ Tomasi 2001: 91n., in cui si ricorda come lo straordinario fenomeno editoriale si articola, oltre che sulle due direttrici dei florilegi di lirica contemporanea *tout court* e sulle “rime in lode” (di donne, di politici, di nobili, ma anche di artisti), anche sul terzo vettore occupato dalle sillogi composte su base prettamente municipale (raccolte di autori napoletani, bresciani, veneziani etc.)

Un genere, questo, che condivide con i libri di poesie di carattere non encomiastico di seconda generazione, proprio «la consapevolezza dell’importanza delle rime di corrispondenza»¹¹, per quanto esse rendono possibile in termini di riflessione teorica, soprattutto in relazione alla necessità di superare il modello estetico petrarchista; ma anche per le conseguenze che le rime di scambio producono sul piano strutturale¹², posto che l’unità e la coerenza di queste raccolte non si innervano – di fatto, non possono – su quelle «connessioni di trasformazione» e «connessioni di equivalenza» sulle quali riposava, al livello della *dispositio*, la «progressione di senso» dell’esperienza narrativizzata nel, o attraverso, il poemario, secondo l’acuta lettura che Marco Santagata ha dato, per esempio, del *Canzoniere*¹³, ma solo ed esclusivamente sulle relazioni sintagmatiche che i testi dei diversi autori stabiliscono tra di essi, in un dialogo continuo, ma esclusivo, chiuso, che l’antologista gestisce, per turni, con i suoi interlocutori testuali sulla base di criteri che Lefèvre ha definito «di reciprocità»¹⁴: dal binarismo delle “preguntas y respuestas”, alle parole rima, alle corrispondenze sintattiche, includendo tutto ciò che, testualmente, favorisce i rapporti di complementarità e interdipendenza. Si tratta di una parcellizzazione dell’unità complessiva che rompe sia con la progressione “narrativa” del canzoniere individuale che con la circolarità che sigilla, invece, la tipologia dei *florilegi* di “varios”, contrassegnata spesse volte proprio dall’iniziativa di rafforzare con i testi degli autori più accreditati l’apertura e la chiusura della miscellanea (in fin dei conti, un criterio gerarchico, a dispetto della pretesa distribuzione su base “democratica” che questi “contenitori” vantano, dal momento che le glorie poetiche consacrate si trovano affiancate a poeti che, con pertinente giudizio, Quondam ha definito «domenicali»¹⁵).

¹¹ Tomasi 2001: 93.

¹² Sulle ricadute di tipo metrico e stilistico-formale dei sonetti di corrispondenza, almeno per l’antologia Castriota, si vedano soprattutto Cirillo 1989 e Canonica 2000.

¹³ Santagata 1989: 33-75. La nozione di «progressione di senso» rinvia, invece, alla nota formulazione di Maria Corti 1978.

¹⁴ Lefèvre 2005: 70.

¹⁵ «Si tratta per lo più di modesti operatori letterari, in gran parte poeti dilettanti: fondamentale diventa anzi osservare un’analogia di fondo nel comportamento della scrittura di questi letterati domenicali e di quella di letterati più insigni e di professione tali; perché ciò viene a segnalare l’esistenza d’una norma generale media entro la quale è possibile registrare l’intero arco delle esperienze poetiche di quest’epoca, dal livello più basso a quello più alto d’invenzione formale» (Quondam 1972: 411).

Dunque, tornando al primo dei nuclei annunciati, va ricordato che, proprio in stretta connessione con quella che può essere definita la voga delle antologie encomiastiche del secondo Cinquecento, uno spazio critico non disprezzabile è stato di recente riservato al sottogenere dei *Templi* di versi *in lode* della élite sociale del tempo, segnatamente, di illustrissime ed eccellentissime nobildonne (non sempre tali, a dirla tutta).

Nel suo recente studio del 2014, Monica Bianco¹⁶, nel cui solco si inseriscono gli approfondimenti di Maiko Favaro¹⁷, sottolinea che nella scarsa metà secolo che va dal 1554 al 1600 furono dati alle stampe almeno sette canzonieri recanti il titolo di *Tempio*, alla cui testa si pone il notissimo *Tempio alla divina Signora Donna Giovanna d'Aragona...*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554, affidato alle cure di un Girolamo Ruscelli impegnato, unitamente a un gruppo di intellettuali, a «modellare una nuova e originale forma di libro encomiastico», dietro al quale si collocherebbe il *Tempio fabricato da diversi cultissimi e nobilissimi ingegni in lode dell'illustre ed eccellente Donna Flavia Peretta Orsina*, Roma, Giovanni Martinelli, 1591, affidato alle cure di un tal Uranio Fenice, pseudonimo niente di meno che di Torquato Tasso, sorprendentemente intento ad editare, oltre che a comporre, testi in onore della pronipote di papa Sisto V; a chiudere la serie, infine, il *Templum francanum illustrissimo Francisco Mauroceno*, Treviso, 1600, che, secondo la studiosa, segnerebbe proprio il declino definitivo del sottogenere in questione. Si tratta di templi di parole che conoscono una declinazione sia profana che sacra¹⁸, a seconda della materia e, soprattutto, dell'ambito di provenienza di encomiasti e dedicatari.

Non occorre sottolineare che il coefficiente di modernità di queste proposte editoriali risiede espressamente nel loro vincolo con lo svilup-

¹⁶ Bianco 2014. Si potrebbero includere nella selezione opere precedenti, quali il *Tempio d'amore* di Niccolò Franco, che sappiamo essere, tuttavia, un plagio del *Tempio* del Capanio (al secolo, Iacopo Campanile), o anche altri *Templi* e *Palazzi* che, però, non coincidono con la tipologia qui presa in esame poiché strutturati su un criterio rovesciato: non un florilegio di componimenti di molti e diversi autori per un solo *laudandus*, ma versi di un solo autore in lode di una galleria di personaggi (dame, artisti, guerrieri o altro). Questa diversa, e più antica, declinazione del *Tempio*, sarà recuperata alla nostra riflessione più avanti, per la sopravvivenza di taluni suoi aspetti nel contesto poematico di tipo eroico.

¹⁷ Si vedano: Favaro 2016a e 2016b in cui il lettore troverà segnalati gli studi specifici su questo sottogenere.

¹⁸ A questa seconda articolazione del sottogenere è dedicato Favaro 2016b.

po dell’arte e dell’industria della stampa e del mercato editoriale. Si deve a Lina Bolzoni¹⁹ l’aver intuito che il successo di queste raccolte dipende, in primo luogo, dal fatto che «nell’età della stampa, in misura ben maggiore che nell’età della scrittura, il testo viene percepito come un insieme di luoghi, come qualcosa, dunque, che si dispone nello spazio». È quindi a partire dal regime di possibilità che la composizione materiale, fisica, della cassa e delle lastre di stampa apre all’idea dell’opera come di qualcosa da costruire, edificare, che si perviene a queste strutture iconologiche, nelle quali si dà corpo, materialmente e visibilmente, allo stesso oggetto che esse simboleggiano.

Al di là delle *mises en abyme* corrispondenti alle illustrazioni architettoniche che campeggiano sui frontespizi di queste stampe, è la stessa struttura del libro a ripercorrere le tracce fisiche del tempio: le diverse sezioni in cui si articola il volume sono le colonne che sorreggono il tempio, le stesse pagine che contengono i componimenti corrispondono alle pareti del tempio sulle quali vengono affisse le gallerie di ritratti ed ex voto; le stesse “stanze” che compongono le poesie – ma stavolta l’espedito, com’è noto, risale a Dante – sono gli alloggiamenti e gli interni in cui trovano spazio le orazioni personali del singolo poeta devoto. Tutto un sistema di rispecchiamenti, in sintesi, tra il microcosmo testuale e il macrocosmo strutturale che, proprio in virtù di queste relazioni di *sympátheia* tra l’alto e il basso, il dentro e il fuori, riesce a compensare la frammentarietà interna dovuta alla pluralità delle voci che intonano il canto, garantendo, così, la agognata armonia complessiva dello «spazio», alla quale non è aliena, naturalmente, la tendenza «a percepire le immagini poetiche in termini visivi, e viceversa, a tradurre la rappresentazione visiva in parole»²⁰; come se si trattasse di un emblema o di un’impresa sovradimensionati, dotati di una terza dimensione, e nei quali la classica relazione tra la componente iconica e quella verbale non si manifesta attraverso la contiguità spaziale – “prima e dopo”, “sopra-sotto” – all’interno dello stesso segmento testuale, bensì lungo una traiettoria – “da dentro a fuori” e viceversa – necessariamente paradigmatica.

Sarà sufficiente ricorrere a qualche esempio per avere un’idea chiara delle implicazioni concettuali a cui si sta qui alludendo:

¹⁹ Bolzoni 1995: 187 e ss.

²⁰ Bolzoni 1995: 187.

Dal *Tempio* per Giovanna d'Aragona²¹

Ferrante Carafa

Questa imagin, che in Cielo, e qui
 [nel mondo
 agli Angeli si mostra, e a noi mortali,
 degna è sol d'un bel tempio, e non le frali
 opre di Fidia a null'altro secondo;

perché scolpita fu da più profondo
 Mastro, per farne, lei mirando, eguali
 agli spirti beati e a quei c'han l'ali
 ora e dopo deposto il terren pondo.

E se 'l gran simulacro que se pose
 nel gran tempio di Giove, ancor si piglia
 per un miracol de i già sette alteri

l'alma figura, c'ha le glorie ascose
 in sé di tutti i due chiari emisferi,
 è del Ciel l'alta e sola meraviglia.

Ginés de Cañizares

[...]
 Las Musas, unas de otras, a porfía
 infunden nueva gracia y voz sonora
 en sus devotos, porque noche y día
 alaben con sus himnos tal señora.
 No fue con tal concento ni armonía
 servido aquel gran Templo dó se adora
 en Cirra, ni en Castalia, ni en Parnaso
 hay quien se acuerde tan nuevo caso [...]

Francisco Alonso

Si alguna tal salió qu' es maravilla
 que vuestra perfección tenga un ejemplo,
 es otra cual sois vos, tal la contemplo
 ya que esta se formó en vuestra costilla.

Vos sois sin haber falta de hebilla
 de todas las virtudes un ejemplo,
 a quien el dulce coro sacra un templo
 que otro que de arena, cal ni arcilla.

De blanca castidad es la mistura,
 mezclada de templanza y fortaleza
 qu'en vos con tal beldad fue y es segura;

En él se os cantará con gran dulzura
 el canto que la Iglesia en su escritura,
 a aquel de vuestro nombre canta y reza.

Di fattura certamente più apprezzabile, i “templi” tassiani:

²¹ I testi sono ripresi dall'edizione veneziana del 1555 curata dal Ruscelli, disponibile anche on line (Google Books), nell'esemplare della Biblioteca Nazionale di Roma. Il *Tempio* per Giovanna d'Aragona si articola in quattro sezioni, l'ultima delle quali contiene proprio componimenti «en lengua castellana», opera di nove, pressoché illustri sconosciuti, poeti.

Torquato Tasso, *Tempio per Flavia Peretti Orsini*²²

Fabbricò il *Tempio* con purgati carmi
nobil schiera d’ingegni; e i fondamenti
fur le bellezze e le virtù, possenti
del tempo a dispregiar gli oltraggi e l’armi.

S’estolle in guisa che vi adorin parmi
e le propinque e le remote genti
la effigie impressa ne’ sonori accenti,
più natural che non tra bronzi e marmi.

Per man di casto Amor nel sommo è scritto
“*Tempio di Flavia*” in lettera d’oro eterna:
quinci amante profan rimanga lunge.

Roma non vide mai, non vide Egitto
tempio sì bello, la cui gloria interna
sopra le stelle trionfante aggiunge.

Vide Flavia inalzar sublime *Tempio*,
statue, colonne, altari in vive carte
al suo bel nome e con mirabil arte,
vinta la Parca avara e ‘l destin empio.
“E potean seguir” dice “antico esempio,
dandone al mio signor più bella parte,
e l’insegne e i trofei spiegar di Marte,
che de’ nemici fé sì giusto scempio.
Io senza lui sù ne’ celesti regni
anco ricuserei corone e stelle
e fiammeggiar ne’ più lucenti segni;
ma farli tempio il petto, imago il core
sol posso, e i miei desir caste facelle,
e la Fede architetto, e fabro Amore”.

Voi, che cercate pur da l’Austro a l’Orse
e ne l’ocaso e dove appar l’aurora
le meraviglie onde risuona ancora
la fama che la terra e ‘l mar trascorse;

in questo *Tempio*, di cui mai non scorse
occhio mortal più bel, vedrete ognora,
quasi in sua propria stanza, far dimora
quanto di bel natura a Flavia porse.

Qui s’onora virtute, onor si cole;
qui leggiadria, qui pure fiamme accende
casta bellezza, onde ‘l pensier s’illustri.

Qui fra marmi e colori in or risplende
il nome vincitor d’anni e di lustri,
e ‘l vivo simulacro e ‘l vivo sole.

Da questi esempi, provenienti dal *Tempio* per Giovanna d’Aragona (1555) e da quello che Tasso “edificò” per Flavia Orsini (1591)²³, si intuisce che la dimensione visiva ed esemplare del testo risiede nel fatto – ed è una novità – che la stessa immagine si riferisce – contestualmente o alternativamente – ad entrambi i referenti: la gentildonna lodata,

²² T. Tasso, *Rime*, Libro IV, parte terza, pp. 1607-1609.

²³ Figure entrambe vincolate, vale la pena sottolinearlo, al lignaggio dei Colonna, la qual cosa giustifica molti dei giochi metaforici che investono elementi architettonici: le colonne, ad esempio.

condensato di virtù divine e “supporto” materiale ella stessa destinato all’esercizio della rappresentazione; e il Libro-Tempio, presso il quale si rifugia il dolce e nutrito coro degli encomiasti per realizzare quella che si configura per loro come una vera e propria “visita pedagogica”. Una dilogia, dunque, o una *agudeza por refracción*, se si vuole, a seconda della tecnica privilegiata dagli autori nell’impiego del *concepto*.

Ciò che in ogni caso è sotto gli occhi di ogni lettore è che la metafora architettonica, nel rompere i limiti spaziali della composizione encomiastica, nella quale essa veicola contenuti che la tradizione letteraria rende immediatamente riconoscibili, per poter invece *medrar* a soluzione strutturale e organizzativa di quegli stessi contenuti, finisce per acquisire lo *status* di vera e propria Forma: in altri termini, inaugura un *morphê*, dotato di propri *skêmata* retorici e di corredi metaforici specifici (mitici, soprattutto), acquisendo una configurazione esterna vicina – non poteva essere altrimenti – alla allegoria. Pertanto, nel momento in cui svela nell’intero spazio della sua estensione gli ingranaggi e i meccanismi della sua stessa composizione, la «raccolta» finisce per diventare Doppio metatestuale di se stessa, come ben rileva Bianco²⁴, oltre che riflesso della materia (la donna-tempio) di cui si sostiene.

Stando così le cose, non può non destare sorpresa ciò che si appalesa alla lettura delle nostre *Rime et versi in lode della ill. et ecc. s. d. Giovanna Castriota Carr(afa) Duchessa di Nocera scritti in lingua toscana, latina, et spagnuola da diversi huomini illustri in varij, et diversi tempi, raccolti da Don Scipione de Monti*, stampate il 20 giugno 1585 a Vico Equense, presso la stamperia di Giuseppe Cacchi²⁵, la cui struttura e organizzazione interne niente condividono con l’edificio architettonico che abbiamo appena segnalato e nel cui titolo, difatti, non compare nessun riferimento alla etichetta «tempio», essendo invece ascrivibile al più generico model-

²⁴ Relativamente al *Tempio* del Ruscelli e ai suoi testi per corrispondenza, la studiosa riferisce: «Questo che il Ruscelli evidenzia è un documento di enorme interesse e non soltanto perché rivela le fasi di “fondazione” e “fabbrica” del *Tempio*. La sezione ruscelliana suggeriva un’altra possibilità tematica per la scrittura di testi destinati a questo tipo di raccolta: che parlassero, cioè, del progetto, dell’invito ricevuto, che ringraziassero, promettessero, ricusassero [...] Questa possibilità, individuata dal Ruscelli, si concretizza nelle raccolte di fine secolo. Quello che il Ruscelli riservava ad una sezione distaccata come documento della fase preparatoria, diventa il “Tempio” tout-court: la raccolta è anche il suo doppio metatestuale e referenziale» (Bianco 2014: 184).

²⁵ Il riferimento alla raccolta Castriota ha qui valore d’esempio, quasi paradigmatico, essendo per altro verso il dato rintracciabile in molte delle raccolte encomiastiche della seconda metà del Cinquecento.

lo delle *Rime in lode*²⁶. Varrà la pena, a questo punto, restituire brevemente l'assetto organizzativo della raccolta Castriota. L'iniziativa editoriale si deve a Scipione de' Monti, marchese di Corigliano: uomo d'armi, ma anche discreto versificatore, capitano di galere vicino alla nobile famiglia dei Carafa, che egli aveva servito sin da giovane, proprio come suo padre, e che per più di una decade – stando a quanto egli stesso afferma nella dedica – aveva riunito componimenti in lode di Giovanna Castriota, moglie di Alonso Carafa, duca di Nocera, e discendente di una illustre progenie albanese, gli Scanderbeg, il cui rampollo più apprezzato, Giorgio Castriota Scanderbeg (nonno di Giovanna), era considerato in Albania un eroe nazionale per aver contribuito alla difesa della cristianità, essendo riuscito a contrarrestare l'avanzata turca in quei territori in pieno secolo XV²⁷. Frequenti sono, in effetti, come si avrà modo di vedere negli esempi riportati più avanti, i giochi retorici che sfruttano la *an-nominatio* tra la *gens* albana e il motivo dell'alba²⁸, per la funzionalizzazione testuale del quale gli autori di area meridionale – particolarmente,

²⁶ L'apparentamento con i veri e propri *Templi in lode* avviene spesso sulla base di un paio di dati formali macroscopici quali l'assetto plurilingue e, in accordo con esso, l'articolazione in sezioni separate, o anche la prossimità contenutistica e funzionale dei paratesti. Si può affermare, d'altro canto, che quelle stesse raccolte tradiscono un'assimilazione quasi inerte del modello templare, pur senza sforzarsi di adottarne i contrassegni esteriori precipui.

²⁷ Lo stesso de' Monti aveva esaltato le imprese dell'avo di Giovanna in un poema epico che non ci è pervenuto e dal quale, in ogni caso, non dovette ricavare gran che, ciò che spiegherebbe i molteplici tentativi di blandire il signore attraverso varie iniziative letterarie. Di fatto, da quanto si apprende dalla breve *Vita* di don Scipione, firmata da Paolo Regio e apposta a fronte delle *Rime*, nel corso di almeno tre lustri Scipione de' Monti si era cimentato più volte nella celebrazione dell'intero ramo Castriota-Scanderbeg, con opere in versi e in prosa, tuttavia, andate perdute. Dalle verifiche operate da Dolla (1987: 52) apprendiamo che «Nessun'altra traccia, a quanto ci è dato fin'ora sapere, è rimasta degli scritti in prosa cui il Regio allude, mentre per ciò che concerne il libro, "in prosa e in verso", "composto per celebrare le glorie della S. Donna Giovanna", se non è da identificare con la *Raccolta* stessa, forse si dovrà pensare a quella *Alba d'Epiro* di cui il de' Monti, come si vedrà, parla in un suo sonetto, giacché con questo nome viene sovente designata la duchessa nella *Raccolta* [...] Più circostanziate appaiono, invece, le testimonianze sull'altra opera, anch'essa perduta, il poema eroico *Scanderbeg*, a partire da un'interessante notizia trasmessaci dall'epistolario di Tommaso Costo», poema la cui stesura, secondo lo studioso, il de' Monti avrebbe cominciato nel 1583 (sebbene vi attendesse da tempo), quindi in concomitanza con l'allestimento della *Raccolta*. In ogni caso, l'impresa dello Scanderbeg dovette sensibilizzare non poco la platea italiana se, dopo qualche decennio, Margherita Sarrocchi volle intraprendere nuovamente il canto epico, con i risultati testimoniati, com'è noto, dalle tirate satiriche del collega vate, e antico amante, Giambattista Marino.

²⁸ Come osservato dalla generalità degli studi critici, è lo stesso curatore subentrato a don Scipione, Giacomo De Rossi, a sottolineare che sono molti i componimenti che sfruttano il gioco allusivo Alba-Aurora-Albania.

poi, gli spagnoli – potevano contare sull’ampio bacino di precedenti offerti dalla tradizione encomiastica addensatasi, in ambito vicereale partenopeo, attorno agli Álvarez de Toledo, in rappresentanza della casa d’Alba²⁹. Il volume è dedicato a Ferrante Carafa, figlio della stessa Giovanna, dal quale Scipione si attende che possa mediare in suo favore presso la pia e casta madre (la sezione finale, tuttavia, è dedicata all’altro figlio di Giovanna, Antonio, sposo di Ippolita Pappacoda). Dopo il frontespizio e la lettera di dedica, la silloge riporta una *Vita di Scipione de’Monti* estrapolata dagli *Elogi* di Monsignor Paolo Regio, vescovo proprio di Vico Equense, sede della stamperia, nella quale vengono risaltate soprattutto le doti letterarie e intellettuali del curatore. Nella sezione successiva, occupata dall’*Aviso a los lectores* (e che reca la data del 20 gennaio 1585), l’antologista dà conto di come, a partire da un nucleo abbastanza consistente di componimenti che lui stesso aveva dedicato alla Castriota nel corso del tempo, e incalzato dal desiderio che quel patrimonio testuale non andasse perduto, si era deciso a riunirli e a dedicare la raccolta alla sua signora. In seguito, chiarisce subito dopo, sembrandogli insufficienti quelli da sé composti, aveva deciso di ingrossare le fila del corpus testuale richiedendo a una schiera di intellettuali europei – amici, compagni di «mentideros» o ammirati poeti del momento – versi in onore di Giovanna. Nella stessa lettera dà conto ai lettori anche del principio che struttura la raccolta: si tratta di un’antologia plurilingue articolata in tre sezioni, l’ordine sequenziale delle quali è dettato dalla numerosità dei componimenti in esse contenuti: aprono i versi in lingua toscana, seguono quelli in lingua latina e chiudono ventisette sonetti «en lengua castellana». Tuttavia, va precisato che una buona quantità dei testi che deviarono dal flusso delle lettere inviate e ricevute dal de’Monti fortunatamente si trova riunita in un altro volume di *Rime* custodito presso la Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini di Napoli.

In effetti, ciò che si vuole segnalare qui sulla base di quanto emerge dagli esempi riportati è l’acrobatica progressione secondo la quale la “raccolta Tempio”, nel momento in cui assurge a Forma, rivelando la sua natura di Doppio speculare rispetto ai templi seriali interni, offre il destro a un processo di lessicalizzazione del procedimento che, molto presto – già nell’ultimo terzo del XVI secolo –, vede un suo ritorno al piano sintagmatico della raccolta e ai suoi tropi, prescindendo dalla

²⁹ Per il caso specifico dell’encomio del terzo duca d’Alba, viceré di Napoli, si veda il lavoro di Daria Castaldo contenuto in questo stesso numero, «“Aljófar derrama el Alba”: il canzoniere italo-spagnolo ms. XVII. 30 nella Napoli di Antonio Álvarez de Toledo».

cornice macrostrutturale e “visuale” del *Tempio in lode*, per collaborare alla semantica del testo proprio al pari dell’«ídolo bello» e degli altri espedienti retorici³⁰.

Alonso Téllez de Guevara
A don Scipión de los Montes

Si pudiese por arte un templo alzarse
de toda Italia del Timavo al Varo,
De l’Alpe frío al furioso faro,
donde continuo fuese en celebrarse,

y de varias pinturas adornarse,
de la inmensa belleza, y valor raro,
podría llamar el arquitecto avaro
la diva Juana, y con razón quejarse

diciendo: “se mi gloria es manifiesta
al mundo, y se mi vida es claro ejemplo,
es vano quien me encierra en poca parte”.

Scipio, vanidad notoria es esta
tentar tal edificio, industria, y arte,
que a tal gran nombre todo el mundo es
[Templo.

Respuesta de don Scipión

O si por mí se viese a Olimpo alzarse
tal mole cuya fama Sirte y faro
pasa, no menos que Rhódano y Varo,
porque pudiese en Grecia celebrarse;

y del Chaonio y Thésalo adornarse,
del fier Molosso y Macedonio raro,
del Epirota y Acrocerauno avaro
del Thracio honor, de quien suele quejarse;

y de Acarnane, cuya manifiesta
es la virtud, en más de un viejo ejemplo
d’Etholo y de Thesprotta en cada parte;

el Áthico y el Lacón pusiera en ésta,
el Argivo y el Thebán ingenio y arte,
de más clara Olimpiade ornando el templo.

³⁰ I testi sono ripresi, e modernizzati, dall’esemplare restaurato della *princeps*, coll. VF 113 K 76, conservato presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli. Con quello appena segnalato, la consistenza del fondo della Nazionale di Napoli ammonta a cinque esemplari (coll.: B. BRANC 104 H22, poi RARI BRANC F 103; B.BRANC 104 H 60; SQ 21 C 25; S. Martino LII. 2 24. Quest’ultimo ospita le *Rime* rilegate assieme ad altre due opere encomiastiche più tarde: *Vari componimenti poetici di più illustri autori, in occasione delle nozze degli eccellentissimi signori D. Francesco Gaetano, De’ Duché di Lucreziano, e D. Giovanna Sanseverina De’ Principi di Bisignano, raccolti da Lorenzo Ciccarelli e dedicati agli eccellentissimi sposi. In Piedimonte 1724, per Domenico Antonio e Nicola Parrino* e, dopo le nostre *Rime: Componimenti per le gloriose nozze degli Illustrissimi et eccellentissimi Sig. D. Cecilia Gaetana con l’Illustrissimo ed eccellentissimo Sig. D Antonio Maria di Sangro, duchessa e Duca di Torre Maggiore Raccolti da D. Gioseffo de Parrilis. In Napoli, 1707, Per Paolo Severini*). Tutti e cinque i testimoni condividono, internamente alla sezione spagnola, lo stesso errore nella numerazione delle pagine, posto che dal foglio 222 si passa al 215. L’esemplare brancacciano RARI BRANC F 103 riproduce ventiquattro sonetti a fronte dei ventisette che compongono la sezione; l’esemplare si presenta mutilo di un foglio che nel recto e verso corrispondenti doveva contenere le due coppie di componimenti mancanti. Sarebbe stato utile poter confrontare i dati testuali con quelli relativi alle edizioni maneggiate dagli studiosi ispanisti che hanno in precedenza analizzato la raccolta. Tuttavia, tranne che nel caso di Canonica, il quale riferisce di avere «a la vista el exemplar de la Braidense de Milán», negli altri non vengono precisati gli estremi degli esemplari utilizzati (Cirillo dichiara genericamente di maneggiare la *princeps*).

Se confrontiamo il sonetto di Alonso Téllez con la Respuesta di don Scipione, appare icasticamente evidente che la realtà poetica rinvia, sempre *en abyme* – attraverso i deittici («vanidad notoria *es esta/* tentar tal edificio», «el Áthico y el Lacón pusiera *en ésta*») – all’opera che Scipio desidera costruire: un’iniziativa definita vana, posto che l’egida iperbolica del sonetto impone che per tale nome (Juana), unito a tanta grandezza, l’unico spazio adeguato corrisponderebbe al mondo intero³¹. A ben vedere, tuttavia, il sonetto ci fa assistere a uno sdoppiamento dell’immagine, la quale rinvia anfibologicamente a due referenti: l’inadeguato progetto di edificazione del tempio, sintatticamente affidato alla proposizione ipotetica di primo grado: «Si pudiese por arte un templo alzarse [...] podría llamar el arquitecto avaro la diva Juana», conta sull’immaginario intervento, in *sermocinatio*, della «homenajeada» la quale, con un inserto dialogico diretto, avvisa che «se mi vida es claro ejemplo, es vano quien me encierra en poca parte» (dove l’uso della particella ‘se’ è un evidente italianismo). Assistiamo, dunque, alla conflazione, nello stesso spazio poetico, della “mujer-templo” e del libro-templo. Per quanto attiene alla (qualitativamente mediocre) *Respuesta* del curatore, questi rinuncia all’espedito dialogico a favore di un gioco enumerativo che affida alla polisindesi l’affastellamento di riferimenti eruditi a elementi topografici classici e mitici, con il precipuo obiettivo che a beneficiare della eruditissima carica iperbolica sia in realtà la propria «mole». Paradossalmente, nell’impossibilità di sfruttare la tassonomia organizzativa esplicita del Libro-Tempio, sulla quale riposavano le raccolte menzionate in precedenza, ciò che consente che il lessema «templo» persista nella dimensione dell’immagine che stiamo trattando, si rende necessaria proprio la sovraccaricata serie di riferimenti colti, tutti essi interni al *Thesaurus* memoriale condiviso dall’autore e dal lettore.

Se, inoltre, passiamo a considerare le sequenze di versi contenuti nei seguenti esempi:

³¹ Il saggio di Cirillo 1989 offre commenti puntuali di ognuno dei ventisette sonetti spagnoli.

*A don Diego de Rojas
Don Scipión de los Montes*

Rojas, que de la flor de todas flores
en Cyra de Permesso hacia la fuente,
ceñís guirnalda a vuestra misma frente
llena de suavísimas olores,

decid la gloria eterna y los loores
d’esta gran diosa y de su ALBANA gente,
pues la corona tuvieron de Oriente
reyes de su linaje y emperadores,

entallando en su templo soberano
paredes de safir, puertas de electro
y columnas de porfir africano.

Y tanto más que ella merece scetro
de cuanto alumbra el Sol, cerca Oceano,
y de alabarse con Meonio plectro.

Respuesta a Don Scipión

El fiero esfuerzo y el orgulloso aliento
que monte sobre monte allegó en tierra,
tentó con nueva y peligrosa guerra
subir de Jove al estrellado asiento.

Mas porque el vano ardid iba sin tiento,
el rayo ardiente lo destruye y atierra,
pero el valor que en vuestra alma se encierra
al designo dio fin ledo y contento.

Que sobre a Pindo y a Parnaso alzando
vuestros MONTES altivos, el camino
seguro y ancho os hizo al templo de oro.

De donde ahora altamente cantando
mostráis d’esta gran dama el ser divino,
con claro aplauso del Aonio coro.

Respuesta de don Diego de Rojas

Excelso Monte, en quien de mil colores
la cumbre esmalta, y dora Febo ardiente,
y el santo coro entorno dulcemente
canta proezas bélicas y amores;

coronado a los justos vencedores
con verde lauro de su altiva frente
y al que de Amor el vivo rayo siente
con mirto y simbrio y olorosas flores.

Al templo que levanta soberano
en ti, labrado de safir y electro,
la fama ilustre del emperio ALBANO,

para honrar la Diosa, a quien su cetro
tiene usurpado el bárbaro inhumano,
humilde ofrezco mi desnudo metro.

assistiamo all’evoluzione finale della nostra immagine. In effetti, se fissiamo l’attenzione sulla richiesta di elogi che Scipione rivolge a Diego de Rojas, notiamo che il «solicitante» stima che non già in onore della divina Juana vadano prodotti gli elogi destinati ad essere intarsiati nelle «paredes de saffir», ma all’intero lignaggio della *gens albana*

(«entallando en su templo soberano»), la qual cosa dimostra che dell'immagine architettonica viene progressivamente ad impadronirsi la dimensione politica del testo, che, in relazione specifica con l'extratesto storico della silloge, pare sottendere il desiderio che i "condottieri" locali, al pari degli avi, tornino a imbracciare le armi contro il pericolo che eternamente soffia da Oriente; istanza che, al contempo, rimossi i filtri dell'applicazione metaforica a una vicenda del passato, e attualizzata la lettura storica, potrebbe per rinvio anche voler rinfocolare le istanze ideologiche della *élite* napoletana, fomentando la prospettiva che i nobili locali tornino ad acquisire nuovo prestigio e nuovo potere ai danni dei dominatori.

In sintesi, l'evoluzione di questa parabola retorica, che ha visto la metafora del tempio deviare, dal suo statuto di tropo, verso quello della Forma, con maiuscola, per tornare a funzionare nuovamente come metasemema, ma con i referenti alterati, compie il suo ultimo salto nell'attribuzione finale allo stesso curatore delle caratteristiche dell'architettura, per convenzione riservata alla protagonista della *laus*: «Al templo que *levanta soberano en ti* [...] la fama ilustre del emperio ALBANO» e «Que sobre a Pindo y a Parnaso alzando /vuestros MONTES altivos, el camino seguro y ancho *os hizo al templo de oro*», sono versi che alludono alla figura di un Scipion de los Montes sorprendentemente somigliante – se non direttamente transustanziato in esso – all'edificio alto e maestoso di cui si canta, un tempio nel quale i meriti militari, non meno che poetici, fanno sí che per lui suoni il «claro aplauso del Aonio coro».

Tempio di Marte

Proprio dalle considerazioni appena espresse discende il secondo dei nuclei che segnalavamo al principio come particolarmente significativo ai fini della esegesi della raccolta, specie se connesso alla breve sezione sonettistica in lingua spagnola. Si diceva del progressivo scivolamento della materia encomiastica dell'opera entro la dimensione storico-politica, dovuto all'alta densità di rinvii al glorioso passato storico dell'intero lignaggio dei Castriota-Scanderbeg – in virtù del quale la pia, timorata e devota Giovanna viene di colpo promossa a «heroica mujer» –, con un contestuale incremento di protagonismo da parte del curatore, la cui curiosa assimilazione all'edificio architettonico faceva pericolosamente slittare le funzioni della singola immagine, e della rac-

colta tutta, verso codici estetici all’ottri, anche se complementari, alla convenzione canonica delle *Rime in lode*.

A questo proposito, proprio la struttura binaria del dittico di sonetti di Richiesta e in Risposta³², più volte richiamata quale principio organizzativo della raccolta, offre le spie inequivocabili di quanto appena segnalato, in virtù del fatto che svela il sistematico fenomeno di slittamento di codice di taluni addentellati encomiastici in direzione della modalità epico-eroica.

Se, ad esempio, Iván Antonio Rossano³³, nel rimettere nelle mani del de’ Monti l’esercizio laudatorio, facendo protesta della sua inadeguatezza al proposito («que yo inábil soy para tan raro sujeto»), qualifica la divina Giovanna come «estrella matutina», nella ripresa da parte del curatore degli elementi sciorinati dal primo – in ciò indotto, come si è detto, dal rispetto della dialettica del *pendant* – quella stessa stella muta nella «tan bermeja alba matutina» nella quale è possibile scorgere il passaggio dal referente individuale (Juana) ad uno collettivo (alba, è stato già segnalato, rinvia al lignaggio tutto della nobildonna) e, insieme, un ancoraggio diretto al genere eroico, dal momento che il sintagma – forse prelevato dalle elegie del Poliziano – avrebbe una sua discendenza diretta in quella vera e propria grammatica del genere che è la seconda parte dell’egloga II del toledano, nella quale, com’è noto, l’ecfrasi che celebra le imprese degli Alba sposta la vicenda bucolica sotto l’egida del panegirico epico e dove ritroviamo la *callida iunctura* sotto la veste floreale della «rosa matutina»³⁴.

³² È il dispositivo agglutinante della intera sezione finale, ed è per tale ragione che limitiamo la rassegna, in questa sede, a questa zona della raccolta. A dire il vero, già in conclusione della prima sezione, la più nutrita, quella in lingua toscana, il de’ Monti aveva fatto confluire una cinquantina di componimenti che rispondevano proprio a questa dinamica di allestimento, come conseguenza del cambio di prospettiva impresso alla silloge dalla assunzione di consapevolezza che i primi componenti in lode di Giovanna, selezionati (in un tempo prolungato) e disposti secondo diverso criterio, non si erano rivelati sufficienti, inducendolo quindi al reperimento forzato dei nuovi elogi.

³³ Rinvio ai lavori già menzionati di Canonica e Lefèvre, per quanto attiene ai “travestimenti” identitari dei poeti italiani che, nel loro esercizio translingue (nel quale spicca, naturalmente, per consistenza testuale, lo stesso Scipione de’ Monti), modificano persino la grafia del loro nome.

³⁴ Come si ricorderà, la garcilasiana «rosa matutina», superstrato di «qualem alba freunt rubris lilia mixta rosis» (Poliziano), ritrae il volto agonizzante di Don García, premorto al padre Fadrique, secondo duca d’Alba.

Sullo statuto della seconda metà dell’Egloga II come *basilikòs logos*, tecnicamente, il primo della poesia spagnola in volgare, si veda Gargano 2012: 11-43.

Lo stesso Scipione, in un'altra *Pregunta* ad uno sconosciuto autore, recupera lo stesso *concepto* rincarandolo addirittura con un doppio riferimento aurorale³⁵, nel quale la menzione del sole fa leva sul tipico catasterismo cui sono letterariamente destinati principi e re³⁶, con l'addittivo del trasferimento dell'indicatore patronimico sull'epiteto, vicino alla tautologia, «albano»:

cantad, o cisne, esta *alba colorada*
del *sol albano*, en hablas tan gentiles
de joya y perla, de virtud bordada [...]

Ad intensificare ancora l'effetto marziale di questi inserti epici interviene l'ulteriore progressione testimoniata dal già menzionato *couplet* de' Monti-Rojas:

[...]
decid la gloria eterna y los loores
d'esta gran diosa y de su ALBANA gente,
pues la corona tuvieron de Oriente
reyes de su linaje y emperadores,

[...]
Al templo que levanta soberano
en ti, labrado de safir y electro,
la fama ilustre del emperio ALBANO,

dove il sintagma gentilizio «albana gente», in sé poco connotato ideologicamente, posto che si limita a sfruttare l'etimologia latina (*gens*), si radicalizza in modo evidente nella ripresa chiasmica di Diego de Rojas, dal momento che l'«emperio albano» non lascia dubbi sull'implicito politico fatto oggetto di esaltazione.

Accanto a questo, altri slittamenti lessicali sono sintomatici di una forzatura in chiave epica del dettato poetico; è il caso, per esempio, del richiamo al simbolo militare della bandiera contenuto in un sonetto del de' Monti che, nella risposta del duca di Sessa, si dota di un complemento, l'«estandarte», con la conseguenza di rafforzare il richiamo ot-tativo alle armi:

³⁵ Nella stessa scia si colloca l'apprezzabile gioco onomastico del castiglianizzato Aníbal Búfalo, il cui sonetto apre la serie spagnola, e nel quale si legge, all'ultimo verso, il riferimento a Giovanna come colei che generò il figlio – Antonio, in questo caso – che splende attualmente: «pues que produjo (y vióse alegre el cielo) / como *albor* aquel sol que Italia alumbre».

³⁶ È noto che la tradizione encomiastica – specie panegirica – attribuisce al *rex* la qualità del massimo astro splendente. Tuttavia, nel corso della sua evoluzione, questa identificazione ha visto allargare i suoi perimetri, sino ad accogliere al suo interno figure vicarie (viceré e *validos*), principi di vario statuto e persino rappresentanti meno titolati dell'aristocrazia provinciale.

<p>[...] vos, que igualmente la pluma y la espada tratáis, del rey Molosso esta heredera cantad con dulce lira, aventurada,</p> <p>hasta que se despliegue la <i>bandera</i> vuestra famosa en tan fausta jornada para cobrar la tésala ribera.</p>	<p>[...] O, ¿cuál basta a ganar famosa espada su fuerte Epiro y hacella alta heredera de la gran Macedonia aventurada?</p> <p>Muevan <i>el estandarte y la bandera</i> mi España y vuestra Italia en tal jornada de Sperchio y de Peneo por la ribera.</p>
---	--

Fenomeni di rincaro, interni al sistema delle riprese tra A e B, come quelli appena testimoniati si coordinano con l’irruzione – e, soprattutto, con un suo forte addensamento – del lessico militare che, come anticipato, rafforza la cifra epico-eroica della raccolta. Al di là della ricca messe di richiami ai miti dell’epopea storica³⁷, la componente oggettuale dei versi è essenzialmente rappresentata da sostantivi quali «escu-do», «scetro», «corona» etc., cui si accompagnano lessemi ideologicamente connotati quali «caudillo», «patria», «guerra», «venganza», mentre sul fronte aggettivale è alta l’incidenza di epiteti quali «triumfador», «invicto», «invencible», «varonil» e, naturalmente, «heroico».

Insomma, quello che sulle prime pare profilarsi come poco più che un omaggio alla illustre tradizione lirica che ha come protagonista il poeta soldato («que [maneggia] igualmente la pluma y la espada»)³⁸, passa a costituire un programmatico discorso esornativo finalizzato a sollecitare costantemente il destinatario di turno affinché imbracci una «lira alta y sonante», che «en dulce estilo, altísimo y severo» e «con verso heroico soberano», nel consacrare a gloria nazionale una Giovanna trasfigurata in «heroica mujer ... guarnecida de espada y lanza», «Alma real dinísima de imperio» – e non già la pia donna del secolo, del cui vissuto, di fatto, nei versi non viene restituito nessun ricordo³⁹ – possa in realtà soddisfare l’aspettativa di veder restituito alla schiatta dei principi di Epiro e di Albania l’impero usurpato dall’occupazione ottomana, come inequivocabilmente testimoniano i versi di Diego Osorio, sorprendentemente coincidenti con la risposta di Diego de Rojas⁴⁰:

³⁷ Basti, su tutti, il riferimento reiterato a Giorgio Castriota quale novello Alessandro Magno (*Iskander*, nella lingua locale, significherebbe appunto Alessandro).

³⁸ Nel sonetto destinato a Ercilla, di cui però la raccolta non consegna la risposta, la coppia di termini cede il posto a «lanza y papel» che l’autore dell’*Araucana* deve intingere in «tinta y sangre» per poter scrivere del re d’Epiro e della real dama.

³⁹ Il dato fu notato già da Cirillo 1989: 84, in cui si sottolineano «gli scarni cenni alla vita della donna elogiata».

⁴⁰ Già Monti 1924 sospettò che don Scipione rimaneggiasse o, addirittura, si scrivesse da sé le risposte alle proprie richieste.

Diego de Osorio

si el bárbaro furor tiene usurpado
el cetro y patria de la heroica diva
por esto dejó Marte la gradiva
y vengadora espada en vuestra mano

Diego de Rojas

para honrar la diosa, a quien su cetro
tiene usurpado el bárbaro inhumano,
humilde esfuerzo ofrezco mi desnudo
[metro]

Della possibillità che dietro l'esaltazione delle prodezze epiche dell'avo di Giovanna possa essere letta, in sottotraccia, una proiezione psicologica, o un richiamo allegorico, alla attualità storica del vicereame napoletano e alle inquietudini di quanti, negli ambienti della nobiltà locale e in quelli militari, agognano un ritorno alla piena sovranità territoriale, si è già detto (sebbene resti da sciogliere il problematico nodo costituito dalla giustificazione del coinvolgimento nella raccolta, da questa prospettiva, di tanti rappresentanti proprio degli apparati istituzionali del dominatore). Ciò su cui pare invece più interessante riflettere, a conclusione di queste pagine, è su quanto Quondam ha definito, riferendosi al codice encomiastico delle *Rime*, un «linguaggio comune chiuso»⁴¹, e sulla sua apertura a tessere linguistiche, registri e motivi fortemente caratterizzanti un codice 'altro' come quello epico-eroico⁴².

Certamente, l'ibridazione della modalità della *laudatio* con i *pattern* discorsivi della letteratura epica è iscritta nel patrimonio genetico del genere. Lo testimonia la tradizione tutta, dai modelli della classicità fino a quelli rinascimentali, in prosa e in verso. In particolare, relativamente alla speciale sinergia testuale che si produce tra "elogio delle donne" (con il precedente, naturalmente, del *De claris mulieribus* boccacciano), cornice efrastica dello stesso coincidente con l'edificio architettonico e addentellati epici utili all'impennata agnaticia, è indubbio che il modello più vicino ai nostri *Templi* – ecco suturato il primo nucleo di riflessione offerto in queste pagine al secondo – è rintracciabile nelle "gallerie" che percorrono lo spazio testuale dell'*Orlando Furioso* dove, appunto, si consuma quello speciale sodalizio tra elogio seriale delle «pudiche donne»⁴³ e dei lignaggi di appartenenza, con conseguente proiezione dell'in-

⁴¹ Quondam 1972: 412.

⁴² Utilizziamo qui le categorie di epico ed eroico in maniera estensiva e quasi fungibile, consapevoli del discrimine che, invece, le caratterizza sul piano estetico, specie dopo gli affondi critici di Blanco 2011: 11-56.

⁴³ Il riferimento è, naturalmente al libro XIII (strofe 59-73), in cui la maga Melissa descrive a Bradamante la sua progenie femminile, oltre che al canto XLII (strofe 79-95) dove viene introdotto – per via di ekphrasis – il palazzo che «dotta mano» ha scolpito effigiando sulle otto colonne che sorreggono la fontana posta al centro del patio le donne di cui un testo

serto nella dimensione epico-nazionale⁴⁴. Mentre, per la specifica connessione tra la galleria femminile e il tempio come spazio fisico che la accoglie, il richiamo obbligato è al precedente ispano-lusitano, in prosa e verso, de *La Diana* (1558) di Jorge de Montemayor (noto ai «corresponsales» di don Scipione, ma con ogni probabilità anche ad egli stesso, data la fortuna editoriale dell’opera spagnola in ambito italiano); qui trovano spazio prima gli elogi dei «guerreros» che vengono effigiati sul «padrón» (una colonna sormontata da una lapide) all’interno del patio che precede il tempio di Diana, vero centro de la Casa de la Fama di Felicia, e poi, affidati alle quarantatre ottave del Canto di Orfeo, quelli delle dame castigliane e valenzane che vengono accolte sulle pareti dello stesso Tempio, riunite intorno alla statua di Diana. Proprio il sincretismo di elementi marziali ed epici con le virtù muliebri – iconograficamente rappresentati, rispettivamente, dalla prossimità spaziale tra «patio de guerreros» e «templo de la castidad» – è il dato che più apparenta queste narrazioni alla convenzione che presiede al sottogenere dei Templi in lode e alle loro scaturigini – raccolta Castriota compresa –, sebbene non sia da trascurare il tratto di scollamento rappresentato dal diverso principio costitutivo della *laus*: non l’omaggio seriale, non la galleria di personaggi sono assunti qui a oggetto di celebrazione, ma un unico soggetto (pur se metonimia della ‘Casa’ intera), un *laudandus* che, proprio in virtù della plasmazione eroica cui si presta, svincolata molto spesso dal dettaglio storico concreto, conferisce alla raccolta la organicità – specie se vincolata a un *desideratum* collettivo – che la sua frammentarietà interna osteggiava. Che Scipione de’ Monti svolgesse il suo dettato poetico secondo una grammatica che è sostanzialmente attinta alla materia epico-eroica lo si evince dal fatto che, se si riporta l’operazione delle *Rime et versi* nell’alveo della pratica poetica complessiva del «pretendente» pugliese, la si scopre figlia di una vocazione naturale e prolungata – per quanto è dato ad oggi sapere⁴⁵ – proprio per il genere eroico. Da lí, che il suo slancio laudatorio risenta così frequentemente

tesse le lodi, per finire con il canto XLVI (strofe 1-9), dove è di nuovo Melissa a illustrar una galleria di donne meritevoli, ma senza l’intervento, stavolta, del supporto architettonico.

⁴⁴ Sebbene per la nostra silloge sia più pertinente il richiamo al libro XX della *Gerusalemme liberata*, con il suo mirabile encomio delle diverse Case d’Europa, considerato il noto antiaristotismo del de’Monti il quale, nella polemica sul *Furioso*, fu sempre favorevole all’amico Torquato.

⁴⁵ Per le “tracce” di questa pratica, rinvio alla nota 28 del presente studio e, più pertinentemente, al menzionato studio di Dolla 1987, cui si aggiungano le ulteriori indicazioni contenute in Dolla (a cura di) 2004, in particolare le pp. ix-xxviii.

del volano offerto dal codice epico, più di quanto si è visto essere a questo connaturato; e da lì, anche che, a ben vedere, il «pabellón» di autori convocati a prendere parte all'omaggio alla divina Giovanna provengono, in molti casi, anch'essi da una consolidata pratica del genere⁴⁶, quasi come a sperare, o a determinare, che nei singoli lacerti che compongono il florilegio, e in cui riposa disarticolato, parcellizzato, l'elogio della Castriota, fosse possibile riconoscere i tasselli suscettibili di ricomporsi idealmente in un nuovo tempio, il tempio di Marte.

Flavia Gherardi

Università di Napoli Federico II

fgherard@unina.it

Bibliografia

- ALHAIQUE PETTINELLI, Rosanna, «Un tempio / una città: Venezia nell'Angelica innamorata», in *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 95-112.
- BAZZANO, Nicoletta, «Giovanna d'Aragona: Ritratti di gentildonna tra idealizzazioni letterarie e tensioni religiose», in J. Martínez Millán et al. (a cura di), *La Corte en Europa: Política y Religión (Siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Polifemo, 2012, vol. III, pp. 1495-1509.
- BIANCO, Monica, «Il 'Tempio' a Geronima Colonna d'Aragona, ovvero la conferma di un archetipo», in M. Bianco - E. Strada (a cura di), «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 147-187.
- BIANCO, Monica, «Il "Tempio": parabola di un genere antologico cinquecentesco», in D. Rasi (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Giovanni da Pozzo*, Padova, Antenore, 2014, pp. 163-189.
- BLANCO, Mercedes, «El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico», in J. Matas Caballero - J.M. Micó Juan - J. Ponce Cárdenas (a cura di), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 11-56.
- BOLZONI, Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- CANONICA, Elvezio, *Estudios de poesía translingüe. Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1996.

⁴⁶ Da Juan Rufo, a Ercilla, a Ferrante Carafa (autore anch'egli de *L'Austria* (1573), finalizzata a celebrare Don Giovanni d'Austria e, particolarmente, la battaglia di Lepanto).

- CANONICA, Elvezio, «Disfraz lingüístico y verdad métrica. Los sonetos en español de propuesta y respuesta entre Scipione de’ Monti y los poetas españoles en el cancionero napolitano en homenaje a Giovanna Castriota (1585)», *Il Confronto letterario*, XVII, 34, 2000, pp. 347-368.
- CERRÓN PUGA, María Luisa, «Materiales para la construcción del canon petrarquista: las antologías de *Rime (libri I-IX)*», *Critica del testo*, II/1, 1999, *L’Antologia poetica*, pp. 249-290.
- CIRILLO, Teresa, «“Valiente Ercilla, mandami un sonetto”: rime in lode di Giovanna Castriota», *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli*, XXXI, 1, 1989, pp. 5-84.
- CROCE, «Lodi poetiche di dame napoletane del secolo decimosesto», in *Scritti di storia letteraria e politica*, XLI, *Aneddoti di varia letteratura*, vol. I, Bari, Laterza, 1953, pp. 319-329.
- DOLLA, Vincenzo, «Scipione de’Monti: lo “Scanderbego” e la celebrazione ‘Castriota’», in M.C. Cafisse et alii (a cura di), *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1987, pp. 49-70.
- DOLLA, Vincenzo (a cura di), Scipione de’Monti. *Rime odeporiche*, Lecce, Congedo Editore, 2004.
- FAVARO, Maiko, «Duttilità di una metafora. Note sui “templi” letterari profani del Cinquecento», in F. di Brazzà - I. Caliaro - R. Rabboni - R. Norbedo - M. Venier (a cura di), *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, Udine, Forum Editrice Universitaria, 2016a, pp. 201-209.
- FAVARO, Maiko, «“Erger su tempii di vivace fede”. Sulla declinazione sacra del tempio di rime fra ‘500 e ‘600», in *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 2014 [ma 2016b], pp. 45-58.
- FERRONI, Giulio - QUONDAM, Amedeo, “*La locuzione artificiosa*”. *Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.
- GARGANO, Antonio, «“Las estrañas virtudes y hazañas de los hombres”. Épica y panegírico en la Égloga Segunda de Garcilaso de la Vega», *Criticón*, 115, 2012, pp. 11-43.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. a cura di B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.
- LEFÈVRE, Matteo, «Lingua spagnola e italiana a confronto nelle antologie poetiche del secondo Cinquecento. Note su alcuni sonetti in castigliano di autori italiani nel *Tempio* per Giovanna d’Aragona (1555) e nelle *Rime et Versi* per Giovanna Castriota (1585)», *Philologia hispalensis*, 19, 2005, pp. 51-71.
- LEFÈVRE, Matteo, *Una poesia per l’Impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell’epoca di Carlo V*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2006.
- LEFÈVRE, Matteo, «El elogio en verso en las antologías poéticas hispano-italianas del XVII. Las *Poesías diversas* para las honras fúnebres de Margarita de Austria (1612)», in L. Gentili - R. Londero, a cura di, *Sátira y encomiástica en las artes y letras del Siglo XVII español*, Madrid, Visor Libros, in corso di stampa.

- MONTI, Gennaro Maria, «Rime inedite in lode di una dama napoletana del Cinquecento», in *Studi letterari*, Città di Castello, Il Solco, 1924, pp. 268-283.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Los sonetos de Góngora. Antología comentada*, ed. a cura di J. Lara Garrido, Córdoba, Diputación, 2002.
- QUONDAM, Amedeo, «Dal Manierismo al Barocco. Per una fenomenologia della scrittura poetica a Napoli tra Cinque e Seicento», in *Storia di Napoli*, V, 1, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1972, pp. 337-640.
- QUONDAM, Amedeo, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Rime et versi in lode della Ill.ma et Ecc.ma S.ra D.na Giovanna Castriota Carrafa Duchessa di Nocera... scritti in lingua toscana, latina et spagnuola da diversi buomini illustri in vari et diversi tempi et raccolti da Don Scipione de Monti. In Vico Equense. Appresso G. Cacchi, 1585*, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Napoli, coll. VF 113 K 76.
- Rime in lode della illustrissima et eccellentissima signora Giovanna Castriota Carrafa, duchessa di Nocera e marchesa di Crosia Santo Angelo, Vico Equense, appresso G. Cacchi, 1596*, ed. a cura di Pasquino Crupi e Serena Scordo, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubettino, 2003 [non contiene la sezione spagnola].
- Il tempio alla diuina S. donna Giouanna d'Aragona, fabricato da tutti i più gentili spirti, & in tutte le lingue principali del mondo, Prima parte*, in Venezia, Per Plinio Pietrasanta, 1555.
- SANTAGATA, Marco, «Connessioni intertestuali nel "Canzoniere" del Petrarca», in *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana Editrice, 1989, pp. 33-75.
- TASSO, Torquato, *Le Rime*, a cura di B. Basile, Salerno, Roma, 1994.
- TOMASI, Franco, «Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento», in M. Bianco - E. Strada, a cura di, «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 77-111.
- TROVATO, Paolo, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, UniFe Press, 2009.
- ZAJA, Paolo, «Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche», in M. Bianco - E. Strada, a cura di, «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 113-145.
- ZINATO, Andrea, «L'Impero spagnolo, Venezia e la Sublime Porta: la gloria militare e la gloria poetica. La conquista e l'assedio di Castelnuovo (Herceg Novi) 1538-1539», in S. Monti, a cura di, *L'età di Carlo V. La Spagna e l'Europa*, Quaderni del Dottorato, Verona, Università di Verona, 2011, pp. 43-65.

Resumen: el estudio analiza dos aspectos que marcan la sección de poemas en lengua española dentro de la recopilación encomiástica *Rime et versi in lode* de Giovanna Castriota (1585): en primer lugar, intenta reconstruir la parábola realizada por la metáfora del «templo» dentro de la obra, sobre la base de las funciones, tanto retóricas como semánticas, que la imagen desarrolla en los textos; en segundo lugar, trata de profundizar los elementos textuales que proceden del código épico-heroico, señalando las desviaciones de contenido y de significado con respecto al modelo en alabanza.

Palabras-clave: relaciones hispano-italianas, lírica del siglo XVI, poesía encomiástica, poesía heroica, cancioneros multilingües.

Abstract: this article aims to analyze two main aspects that characterize the poems section in Spanish collected in *Rime et versi in lode* of Giovanna Castriota (1585): first of all, the paper aims to trace the parable of the «temple» metaphor within the work, on the basis of the rethorical and semantic functions that the image develops in the texts; secondly, it aims to explore the textual elements that come from the epic-heroic literary code, in order to report content and meaning deviations from the encomiastic model.

Keywords: spanish-italian relationship; XVIth century lyrical poetry; encomiastic poetry; heroic poetry; multilingual collections of poems.

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di marzo 2017