

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΜΠΑΡΖΑ

**Μύθοι της ελληνικής και ρωμαϊκής λογοτεχνίας
και η αξιοποίησή τους στο έργο της Γκάσπαρα Στάμπα**

Πριόβολου Στέλλα, Ομότιμη Καθηγήτρια (επιβλέπουσα)

Διδακτορική διατριβή

Αθήνα 2021

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Πριόβολου Στέλλα, Ομότιμη Καθηγήτρια (επιβλέπουσα)

Θέμου Άννα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια (μέλος τριμελούς επιτροπής)

Βαϊόπουλος Βάιος, Καθηγητής (μέλος τριμελούς επιτροπής)

Δημοπούλου Ρουμπίνη, Επίκουρη Καθηγήτρια

Μιχαλόπουλος Ανδρέας, Καθηγητής

Τσόλκας Ιωάννης, Καθηγητής

Παγκράτης Γεράσιμος, Καθηγητής

Βαθμός: Άριστα

Στους γονείς μου

Πίνακας περιεχομένων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	15
ΓΚΑΣΠΑΡΑ ΣΤΑΜΠΑ.....	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	17
Η ζωή και το έργο της Γκάσπαρ Στάμπα	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	22
Πόρνη πολυτελείας;.....	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ.....	26
Ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο και η θέση της γυναίκας στη Βενετία.....	26
Ιστορικό πλαίσιο.....	26
Κοινωνικό πλαίσιο και η θέση της γυναίκας στη Βενετία.....	26
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	31
Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΜΥΘΟΥ ΣΤΗΝ ΓΚΑΣΠΑΡΑ ΣΤΑΜΠΑ	31
1. Ο μύθος του Μίδα.....	33
2. Ο μύθος της Φιλομήλας	47
3. Ο μύθος της Αλκμήνης	63
4. Ο μύθος της Ηχούς και του Νάρκισσου	76
5. Ο μύθος του Ίκαρου	89
6. Ο μύθος του Φαέθοντα.....	99
ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ	109
ΟΙ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΕΤΡΑΡΧΗ	109
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ.....	111
Η επίδραση του Πετράρχη στην εποχή.....	111
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	113
Η επίδραση του Πετράρχη στις γυναίκες.....	113
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	116
Η επίδραση του Πετράρχη στην Γκάσπαρ: Παθητική ή δημιουργική μίμηση;	116
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ.....	124
Ο έρωτας στον Πετράρχη και στην Γκάσπαρ.....	124
1. Η περίπτωση της σαλαμάνδρας.....	127
2. Η περίπτωση του μεδουλίου.....	132

3. Η περίπτωση της Αίτνας	141
ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ.....	146
ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	146
ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ	150
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	150
Εκδόσεις αρχαίων κειμένων.....	151
Λεξικά	157
Γενική Βιβλιογραφία	158
Σχολιασμένες εκδόσεις, μελέτες και μεταφράσεις έργων	161
Μελέτες, εκδόσεις και έργα σχετικά με την Αναγέννηση και την Γκάσπαρ Στάμπα .	190
ΜΕΡΟΣ ΕΚΤΟ.....	199
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....	199
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΩΝ	272

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα μελέτη είναι το αποτέλεσμα μιας προσπάθειας η οποία ξεκίνησε τον Δεκέμβριο του 2012, με τη συλλογή του απαραίτητου βιβλιογραφικού υλικού για τη σύνταξή της. Για τη συγκέντρωση της βιβλιογραφίας απευθύνθηκα τόσο σε βιβλιοθήκες της Ελλάδας (Εθνική Βιβλιοθήκη, Βιβλιοθήκη ΕΚΠΑ κ.ά.) όσο και του εξωτερικού (Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου της Λέτσε, Βιβλιοθήκη της Ατλάντα και της Λιέγης). Σημαντική επίσης ήταν η παραμονή μου στο Τορίνο από τις 14/10/2013 έως τις 14/07/2014 μέσω του προγράμματος Erasmus. Ο λόγος των πολλών ταξιδιών στο εξωτερικό ήταν η απουσία διεθνούς βιβλιογραφίας στην Ελλάδα σχετικά με την Γκάσπαρα Στάμπα, η οποία ήταν καθοριστική για τη συνέχιση και την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής. Το εύρος του ερευνητικού πεδίου, όπως αυτό οριζόταν από το θέμα της διδακτορικής διατριβής, σε συνδυασμό με την απουσία έρευνας για τις επιρροές του Οβίδιου μέσα από τους μύθους στο έργο της Γκάσπαρα Στάμπα, έστρεψαν το ενδιαφέρον μου στο εν λόγω θέμα και με παρακίνησαν να το ερευνήσω.

Είναι βέβαιο ότι η παρούσα διατριβή δεν θα έφτανε στην ολοκλήρωσή της εάν δεν είχα την αμέριστη συμπαράσταση των καθηγητών μου. Απεριόριστη ευγνωμοσύνη και θερμές ευχαριστίες οφείλω ιδιαίτερος στα μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής και συγκεκριμένα στην Ομότιμη Καθηγήτρια κ. Στέλλα Γεωργαλά-Πριόβολου, στον Καθηγητή κ. Βάιο Βαϊόπουλο και στην Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κ. Άννα Θέμου. Ο καθένας ξεχωριστά και από τη δική του θέση συνετέλεσε καθοριστικά ώστε να υπερπηδήσω κάθε δυσκολία και να οδηγηθώ εντέλει στη συγγραφή της παρούσας εργασίας. Οι εποικοδομητικές παρατηρήσεις τους, αλλά και η εμπνευσμένη καθοδήγησή τους, συνετέλεσαν ουσιαστικά στην υλοποίηση του εγχειρήματός μου.

Στην πορεία της έρευνας και της συγγραφής της παρούσας διατριβής σημαντική υπήρξε και η γενναιόδωρη βοήθεια και στήριξη της Επίκουρης Καθηγήτριας κ. Ρουμπίνης Δημοπούλου.

Ευλικρινείς ευχαριστίες οφείλονται επίσης στον κ. Gianni Schilardi, εκδότη του ιταλικού εκδοτικού οίκου Argo, ο οποίος με την αμέριστη συμπαράσταση και βοήθειά του συνέβαλε στην παρούσα έκδοση.

Ευχαριστώ, τέλος, την οικογένειά μου για την ηθική στήριξη και συμπαράσταση στη μακρά πορεία της εκπόνησης της παρούσας διατριβής, καθώς και όλους όσοι με τη φιλική τους διάθεση και την κατανόησή τους στήριξαν αυτή μου την προσπάθεια.

Αθήνα, Ιούλιος 2021

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο της παρούσας διατριβής είναι η για πρώτη φορά παρουσίαση και εξέταση της επιρροής που δέχθηκε η Γκάσπαρ Στάμπα¹ από τον Οβίδιο, εντάσσοντας στο έργο της μύθους που απαντούν σε αυτόν. Οι αναφορές και η ένταξη των μύθων στην ποίησή της, όπως έπραττε και ο Οβίδιος, είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου της, το οποίο και θα αναλυθεί στο δεύτερο μέρος της παρούσας διατριβής.

Οι βασικοί άξονες της έρευνας είναι τρεις: ο Οβίδιος, ο Πετράρχης και η Γκάσπαρ· ο Οβίδιος, διότι θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους ελεγειακούς - επικούς ποιητές και στο έργο του, και ιδίως στις *Μεταμορφώσεις*, πραγματεύεται πλήθος μύθων, αλλά και επειδή είναι ο ποιητής που προσδιόρισε τι έπρεπε να θεωρείται μύθος. Σύμφωνα με τον Γκραφ οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου «ήταν το έργο από το οποίο αιώνες ευρωπαϊκού πολιτισμού άντλησαν τη γνώση τους για τον ελληνικό και ρωμαϊκό μύθο»². ο Πετράρχης, διότι το πετράρχικό μοντέλο γραφής ήταν κανόνας και πρότυπο κατά τον 16ο αιώνα, την εποχή δηλαδή που έζησε η ποιήτρια· και, τέλος, η Γκάσπαρ, καθώς κι αυτή με τη σειρά της συγκαταλέγεται στις κορυφαίες ποιήτριες της ιταλικής Αναγέννησης.

Η επιλογή του Οβιδίου γίνεται διότι, όπως θα διαφανεί παρακάτω, οι μύθοι τους οποίους μνημονεύει η Γκάσπαρ στην ποιητική της συλλογή *Canzoniere* υπάρχουν εξολοκλήρου στο έργο του και επειδή είναι ο μόνος μεταξύ των υπόλοιπων δημιουργών (π.χ. του Οράτιου, του Βιργίλιου, του Φαίδρου αλλά και άλλων) ο οποίος αναφέρει όλους τους μύθους που ερευνώνται στην παρούσα διατριβή. Από τον Οβίδιο, όπως θα δούμε παρακάτω, η Γκάσπαρ αντλεί γλωσσικά και υφολογικά στοιχεία, ενώ επίσης «αντιγράφει» και θεματικές καινοτομίες. Οι μύθοι που ερευνώνται είτε δεν αναφέρονται στον Πετράρχη είτε, όταν αναφέρονται, τις περισσότερες φορές αυτό γίνεται με διαφορετικό τρόπο και συμβολισμό.

Η παρούσα έρευνα λοιπόν δεν πραγματοποιήθηκε για να αρνηθεί ή να υποβαθμίσει την αποδεδειγμένη επιρροή που δέχθηκε η ποιήτρια από τον Πετράρχη ή

¹Από εδώ και στο εξής η Γκάσπαρ Στάμπα θα αναφέρεται ως Γκάσπαρ.

²Graf 2010: 157.

και από άλλους ελεγειακούς ποιητές –και όχι μόνο–, αλλά έρχεται να προσθέσει τη σημαντική επιρροή που δέχθηκε η δημιουργός από τον Οβίδιο.

Αρχικά μελετήθηκε το έργο της ποιήτριας και έπειτα εντοπίστηκαν οι μύθοι σ' αυτό. Στη συνέχεια εξετάστηκαν οι αναφορές τους, τόσο στην αρχαία ελληνική γραμματεία όσο και στη λατινική, μέχρι και την εποχή της ποιήτριας. Έτσι, μετά τη μελέτη των μύθων στο διάβα των αιώνων, διαπιστώθηκε η άμεση αλλά και η έμμεση επιρροή που δέχθηκε η ποιήτρια από τον Οβίδιο. Συγκεκριμένα εντοπίστηκαν κοινοί συμβολισμοί, λεκτικά δάνεια και κοινά μορφολογικά σχήματα. Διαπιστώθηκε επιπλέον ότι η Γκάσπαρα ακολούθησε αρκετές από τις πρωτοπορίες του Οβιδίου, όπως για παράδειγμα την ένωση του μύθου του Ίκαρου με εκείνον του Φαέθοντα. Τέλος, διαπιστώθηκε ότι η ποιήτρια χρησιμοποιεί τα λογοτεχνικά της πρότυπα μόνο ως αφετηρίες και εναύσματα για τη δική της ανεξάρτητη και δημιουργική επεξεργασία, όπως έκανε και ο Οβίδιος.

Κατόπιν τούτου, είναι βέβαιο ότι η ποιήτρια λαμβάνει σημαντικά υπόψη της τον Οβίδιο και αντλεί επιμέρους στοιχεία ή και λεπτομέρειες για να συνθέσει το δικό της έργο· φροντίζει όμως σε αυτό να διατηρεί προσωπικό ύφος και χαρακτήρα, χωρίς να αντιγράφει παθητικά τις πηγές της. Παράλληλα, όπως διαπιστώθηκε, από την αρχαία ελληνική γραμματεία δεν υπήρξε καμία ευθεία συσχέτιση.

Το έργο της Γκάσπαρα γίνεται επίσημα αντικείμενο έρευνας μόλις το 1913 από τον Αμπντελκάντερ Σάλτσα. Η πραγματική όμως ώθηση στην έρευνα γύρω από το όνομα και το έργο της ποιήτριας ήρθε από τη Φιόρα Μπασανέζε τη δεκαετία του '80. Ακολούθησαν στη συνέχεια και άλλες μελέτες των Μαρίνα Ζανκάν, Πατρίσια Φιλλίππι, Βιρτζίνια Κοξ, Μαρία Μπελόντσι και Ανν Τζόουνς³.

Έως τώρα έχουν γραφτεί αρκετά άρθρα και έχουν εκπονηθεί κάποιες διδακτορικές διατριβές γύρω από το έργο της Γκάσπαρα, χωρίς όμως να έχει διερευνηθεί η επιρροή που δέχθηκε η ποιήτρια από τον Οβίδιο στην αποτύπωση των μύθων. Η εξέταση των μύθων μέχρι σήμερα έχει γίνει αποσπασματικά, με μικρές ή λίγο μεγαλύτερες αναφορές, δίχως όμως να αναδεικνύεται το σύνολο των επιδράσεων

³Bellonci & Ceriello 2009: 42-43, Feng & Falkeid 2015: 9-10 και Amaduri 2015: 13.

του ελεγειακού ποιητή στο έργο της Γκάσπαρα. Δεν έχουν επίσης αναδειχθεί οι καινοτομίες του Οβίδιου, που υιοθετεί η Γκάσπαρα στο δικό της έργο.

Στην Ελλάδα δεν έχουν υπάρξει έρευνες, σχετικά άρθρα ή διατριβές, με εξαίρεση την έκδοση μετάφρασης επιλεγμένων σονέτων της ποιήτριας από την Άννα Γρίβα (41 από τα 311 σονέτα), συνοδευόμενων από το επίμετρο του Μάρκου Δενδρινού, με τίτλο *Το σώμα μου όλο ή φωτιά ή πέτρα*⁴.

Με την Γκάσπαρα έχει ασχοληθεί η Φιόρα Μπασανέζε, που έχει γράψει αρκετά άρθρα τονίζοντας κυρίως τη γλωσσική, στιλιστική και θεματική επιρροή της από τον Πετράρχη,⁵ και η Ανν Τζόουνς, η οποία όμως έδωσε γενικότερα μεγαλύτερη βαρύτητα στους Λατίνους ελεγειακούς ποιητές⁶. Κριτική κειμένων για το έργο της Γκάσπαρα έχουν γράψει η Βιρτζίνια Κοξ⁷, η Μαρίνα Ζανκάν⁸ και η Πατρίτσια Φιλλίππι⁹, ενώ μετάφραση ολόκληρου ή μέρους του έργου της έχουν πραγματοποιήσει η Μαρία Μπελόντσι¹⁰, ο Τρόι Τάουερ, η Τίλους Τζέιν¹¹, η Λάουρα Άννα Στορτόνι¹² κ.ά. Επιπλέον, για τη σχέση της ποιήτριας με τις *Ηρωίδες* του Οβίδιου έχουν γράψει η Πατρίτσια Φιλλίππι¹³, η Αντριάνα Κεμέλλο¹⁴, ο Γκόρντον Μπράντεν¹⁵ και η Τζοάννα Βέρνκβιστ¹⁶. Αρκετοί ακόμα ερευνητές έγραψαν άρθρα ή βιβλία για την Γκάσπαρα, όπως ο Τζάστιν Βιτιέλλο¹⁷, η Νταϊάνα Ρόμπιν¹⁸, ο Φαμπρίτσιο Μπόντι¹⁹, η Εμμανουέλλα Καλούρα²⁰ και η Ανιέζε Αμαντούρι²¹. Ο Μάρκο Φαΐνι²² έχει πραγματοποιήσει έρευνα για τις Ακαδημίες της εποχής, μεταξύ των οποίων και την

⁴Γρίβα & Δενδρινός 2015.

⁵Bassanese 2004: vol. 22, 155-169 & 158, Bassanese Winter 1991: v. 68, n.4, 500-502, Bassanese Winter 1984: v. 61, n.4, 335-346, Bassanese 1994: 47, 404-412, Bassanese 1989: 7, 104-115, Bassanese Autumn 1984: v. 61, n.3, 261-262.

⁶Jones 1991: 163-178 & Jones 1981: 135-153.

⁷Cox 2013, Cox January 2013: v. 128, n.1, 53-78.

⁸Zancan 1989: 42-65.

⁹Phillippy Spring 1992: 69, 1, 1-18 & 131, Phillippy 1995: 92-135.

¹⁰Bellonci & Ceriello 2009.

¹¹Troy & Tylus 2010.

¹²Stortoni & Prentice 1994.

¹³Phillippy 1992: 1-18 & 131 & Phillippy 1995: 92-135.

¹⁴Chemello 2004: 45-77.

¹⁵Braden Summer 1996: v. 38, n.2, 115-139.

¹⁶Vernqvist Mars 2013: 15, 1-8 & Vernqvist 2018: No.758.

¹⁷Vitiello Jan. 1975: v. 90, n. 1, 58-71.

¹⁸Robin 2003: 35-59.

¹⁹Bondi giugno 2011: v. 3, n.3, 39-42.

²⁰Calura 2013.

²¹Amaduri 2015.

²²Faini 2018, Faini 2016: v. 36, 375-391, Faini 2012: 455-519 και Faini 2016: 102-115.

Accademia dei Dabbiosi, της οποίας η Γκάσπαρα ήταν μέλος. Ο ίδιος ασχολήθηκε και με τον Πιέτρο Μπέμπο, ο οποίος, όπως θα δούμε παρακάτω, επηρέασε σε κάποιο βαθμό την Γκάσπαρα²³. Τέλος, για τη μουσική της σταδιοδρομία έγραψε τόσο η Τζάνετ Σμαρρ όσο και η Μάρθα Φέλντμαν²⁴.

Ο σκοπός λοιπόν αυτού του πονήματος δεν είναι να εκμηδενίσει ή να υποβαθμίσει την επιρροή που δέχθηκε η ποιήτρια από άλλους δημιουργούς –επιρροή την οποία έχουν αποδείξει οι παραπάνω ερευνητές–, αλλά να αναδείξει τη σημαντική επιρροή που δέχθηκε η Γκάσπαρα από τον ελεγειακό - επικό ποιητή Οβίδιο.

Έτσι, η παρούσα διατριβή, μετά τον Πρόλογο και την Εισαγωγή, αποτελείται από τρία μέρη, ακολουθούμενα από τα Γενικά Συμπεράσματα, τα Παραρτήματα και τη Βιβλιογραφία.

Το Πρώτο Μέρος της διατριβής, με τίτλο *Γκάσπαρα Στάμπα*, περιλαμβάνει τρία κεφάλαια. Για την εξέταση των μύθων στο έργο της ποιήτριας κρίθηκε σκόπιμο να προηγηθεί το πρώτο κεφάλαιο με τίτλο *Η ζωή και το έργο της Γκάσπαρα Στάμπα*, το οποίο πραγματεύεται τον βίο και τις σπουδές της δημιουργού. Στο κεφάλαιο αυτό διαφαίνεται η σημαντική ουμανιστική παιδεία που έλαβε η Γκάσπαρα, με έμφαση στην εκμάθηση της λατινικής γλώσσας, μελετώντας το έργο του Οβιδίου. Στο δεύτερο κεφάλαιο, με τίτλο *Πόρνη πολυτελείας*, εξετάζεται η προσωπική ζωή της και πώς αυτή στάθηκε αιτία για την αργοπορημένη αναγνώριση του έργου της, συγκεκριμένα δύο αιώνες μετά τον θάνατό της. Στο τρίτο κεφάλαιο με τίτλο *Ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο και η θέση της γυναίκας στη Βενετία*, αναλύεται το ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο της εποχής. Με αυτόν τον τρόπο σκιαγραφείται το περιβάλλον και η θέση της γυναίκας κατά την περίοδο την οποία έζησε η Γκάσπαρα, ώστε να γίνει αντιληπτό γιατί η ίδια θεωρήθηκε πόρνη πολυτελείας (*cortegiana onesta*) στην εποχή της.

Το Δεύτερο Μέρος, με τίτλο *Η διαχείριση του αρχαίου μύθου στην Γκάσπαρα Στάμπα*, αποτελεί το κύριο και πρωτότυπο μέρος της διατριβής. Παρουσιάζονται έξι μύθοι στους οποίους η Γκάσπαρα κάνει μνεία στο έργο της: του Μίδα, της Φιλομήλας,

²³Faini 2018, Faini 2016: 375-391, Faini 2011: 455-519, Faini 2016: 102-115 και Cox 2008: 88-91.

²⁴Feldman 1995, Feldman & Bonnie 2006, Smarr 1991: v. 12, 61-84 και Smarr 1998: v. 13, 204-212.

της Αλκμήνης, της Ηχούς, του Ίκαρου και του Φαέθοντα. Διερευνώνται οι πηγές της ποιήτριας από την ελληνική και τη λατινική γραμματεία, μέχρι και την εποχή κατά την οποία έζησε και έγραψε το *Canzoniere* της. Σχολιάζονται και αναλύονται, επιπλέον, κοινά στοιχεία και αποκλίσεις σε σχέση με τους άλλους ποιητές. Εξάγονται δε συμπεράσματα μετά το τέλος της έρευνας του εκάστοτε μύθου, ως προς τις επιδράσεις και τις πηγές των μύθων που μνημονεύει η Γκάσπαρα, και καταδεικνύεται η άμεση επιρροή που δέχθηκε η ποιήτρια από τον Οβίδιο.

Το Τρίτο Μέρος, με τίτλο *Οι επιδράσεις από τον Πετράρχη*, απαρτίζεται από τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο, με τίτλο *Η επίδραση του Πετράρχη στην εποχή*, γίνεται σύντομη αναφορά στην επιρροή που άσκησε το έργο του Πετράρχη κατά την Αναγέννηση. Στο δεύτερο, με τίτλο *Η επίδραση στις γυναίκες*, παρατίθεται συνοπτικά η επιρροή του Πετράρχη στη γυναικεία αναγεννησιακή ποίηση. Το τρίτο, με τίτλο *Η επίδραση στην Γκάσπαρα Στάμπα*, αφορά στην επίδραση που άσκησε ο Πετράρχης στο έργο της ποιήτριας. Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο, με τίτλο *Ο έρωτας στον Πετράρχη και την Γκάσπαρα Στάμπα: η περίπτωση της σαλαμάνδρας, η περίπτωση του μεδουλίου και η περίπτωση της Αίτνας*, εξετάζεται ο έρωτας στον Πετράρχη και στην Γκάσπαρα, και αναλύονται ενδεικτικά τα ερωτικά μοτίβα της σαλαμάνδρας, του μεδουλίου και της Αίτνας.

Στο Τέταρτο Μέρος, στο οποίο καταγράφονται τα *Γενικά Συμπεράσματα*, αποδεικνύεται, μετά το τέλος της έρευνας, ότι η επιρροή που δέχθηκε η Γκάσπαρα από τον Οβίδιο ήταν σημαντική και πως η ποιήτρια δεν μιμήθηκε παθητικά καμία από τις πηγές της. Η Γκάσπαρα αντλεί γνωστούς μύθους από το έργο του Οβιδίου, καθώς χάρη στην παιδεία που έλαβε από γνωστούς δασκάλους της εποχής της είχε έρθει σε επαφή με την ποίησή του από νεαρή ηλικία. Επιπλέον, με παρακαταθήκη και άλλους σημαντικούς ποιητές, η Γκάσπαρα επιλέγει θεματικά μοτίβα και τα εντάσσει στο έργο της. Προσαρμόζει έντεχνα τα γλωσσικά αλλά και στιλιστικά δάνεια από τον Οβίδιο, ώστε να δημιουργήσει μια νέα σύνθεση. Η Γκάσπαρα επιτυγχάνει μέσα από τη διαχείριση γνωστών μύθων να εκφράσει το συναίσθημά της αλλά και τις επιθυμίες της.

Το Πέμπτο Μέρος αποτελείται από τα Παραρτήματα, στα οποία παραθέτονται όλα τα χωρία που χρησιμοποιήθηκαν και αναφέρθηκαν στην παρούσα έρευνα.

Τέλος, η διατριβή ολοκληρώνεται με το Έκτο Μέρος, που αποτελείται από την καταγραφή της Βιβλιογραφίας η οποία έχει μελετηθεί για την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΓΚΑΣΠΑΡΑ ΣΤΑΜΠΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ζωή και το έργο της Γκάσπαρ Στάμπα

Η Γκάσπαρ υπήρξε σημαντική εκπρόσωπος της γυναικείας αναγεννησιακής ποίησης. Το έργο της όμως αναγνωρίστηκε σχεδόν δύο αιώνες μετά τον θάνατό της. Βασικός λόγος αυτής της ετεροχρονισμένης αναγνώρισής της ήταν η αμφιλεγόμενη προσωπικότητά της και ο ασύμβατος για την εποχή τρόπος ζωής της, ο οποίος και θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

Γεννήθηκε στην Πάδοβα πιθανότατα το 1523 και μεγάλωσε σε αστική οικογένεια. Ο πατέρας της Μπαρτολομέο ήταν χρυσοχόος και η μητέρα της Τσετσίλια καταγόταν από τη Βενετία. Είχε έναν αδελφό, τον Μπαλντάσσαρε, τον οποίο και λάτρευε, και μια αδελφή, την Κασσάνδρα. Έχασε τον πατέρα της σε μικρή ηλικία, όταν ήταν περίπου έξι ετών (1529), και η μητέρα της αποφάσισε να μετακομίσουν στη γενέθλια πόλη της, τη Βενετία, με σκοπό να μεγαλώσει και να μορφώσει εκεί τα παιδιά της. Εκεί διέμεναν στην ενορία των Αγίων Γερβασίου και Προτασίου, όπου η Γκάσπαρ παρέμεινε όλα της τα χρόνια²⁵.

Τόσο η Γκάσπαρ όσο και τα αδέλφια της έλαβαν πλούσια μόρφωση κάνοντας μαθήματα λατινικών και αρχαίων ελληνικών στο σπίτι. Η Γκάσπαρ έκανε και μαθήματα μουσικής, και έγινε γνωστή στους κύκλους της αριστοκρατίας για τις μουσικές της ικανότητες. Η μουσική ήταν μάλιστα και ένας από τους βασικούς λόγους που της επέτρεψε να συναναστραφεί αριστοκράτες της εποχής, διότι την προσκαλούσαν συχνά στα λογοτεχνικά σαλόνια (*ridotti*) επιφανών ανδρών για να τραγουδήσει ποιήματα του Πετράρχη με την εξαιρετική της φωνή²⁶. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο μουσικός Τζιρόλαμο Παραμπόσκο τη συνέκρινε με τον Ορφέα και επαίνεσε την αγγελική της φωνή στο έργο του *Lettere amorose* (Venezia, Giolito de Ferrari, 1545)²⁷. Η μητέρα της εμπιστεύτηκε τη μόρφωση τόσο της ίδιας όσο και των δύο αδελφών της σε εξαιρετικούς δασκάλους της εποχής, όπως τον Φορτούνιο Σπίρα²⁸, ο οποίος και ανέλαβε τα ανθρωπιστικά μαθήματα και κυρίως τη διδασκαλία των

²⁵Amaduri 2015: 15.

²⁶Bellonci & Ceriello 2009: 31-32 και Cox 2008: .

²⁷Tower & Tylus, 2010: 6-7 και Cox 2008: 104.

²⁸Ο Fortunio Spira ήταν ειδήμων στη γραμματική και ποιητής (Otero 2010: 12).

λατινικών²⁹, ενώ τη μουσική της παιδεία η Γκάσπαρα την έλαβε από τον μουσικό Περισσόνε Κάμπιο, ο οποίος της δίδαξε λαούτο και φωνητικά. Όλοι οι βιογράφοι της Γκάσπαρα έχουν ξεκάθαρη και ομόφωνη άποψη για την ουμανιστική της παιδεία³⁰. Αυτό επιβεβαιώνεται και στο έργο *Nell'Ameto del Boccaccio apreso* (1545) του ουμανιστή συγγραφέα Φραντσέσκο Σανσοβίνο, το οποίο αφιέρωσε στην Γκάσπαρα και μας πληροφορεί ότι η ποιήτρια, σε ηλικία μόλις είκοσι ετών, αρχάρια μαθήτρια λατινικών, σύντομα θα ήταν σε θέση να διαβάζει τα έργα του Οβίδιου στα λατινικά με ευκολία³¹.

Η Σμαρρ υποστηρίζει ότι τα ποιήματα της Γκάσπαρα είχαν δυνητικά σχεδιαστεί για πραγματικό *performance* και, όπως μπορεί κανείς να παρατηρήσει εξετάζοντάς τα, ορισμένα από αυτά η ποιήτρια τα απευθύνει στα άτομα τα οποία την είχαν δει και ακούσει να τραγουδάει σε ένα από τα λογοτεχνικά σαλόνια όπου σύχναζε³².

Σημαντική αιτία για τη βαρύτητα που έδωσε η Τσετσίλια στις ανθρωπιστικές σπουδές των παιδιών της ήταν ότι τον 16ο αιώνα η κατάσταση στην κοινωνία της Βενετίας έδειχνε να αλλάζει. Και αυτό κυρίως συνέβαινε στα αριστοκρατικά στρώματα, όπου η ανθρωπιστική κουλτούρα φαίνεται ότι άρχισε να επηρεάζει εν μέρει την παλιά μισογυνική προκατάληψη. Έτσι, οι πόρτες της αριστοκρατίας άνοιγαν πιο εύκολα σε νεαρές κοπέλες που είχαν υψηλή μόρφωση σύμφωνα με τα νέα δεδομένα της εποχής. Η μητέρα της Γκάσπαρα λοιπόν μεγάλωσε τις δύο κόρες της όχι με τον παραδοσιακό αστικό τρόπο, κλεισμένες δηλαδή στο σπίτι να ασχολούνται με τα οικιακά, αλλά αφήνοντάς τις να συμμετέχουν και να συχνάζουν σε Αυλές ευγενών, όπου η ανθρωπιστική κουλτούρα και ο αυλικός κώδικας ρύθμιζαν τις συζητήσεις³³. Η μητέρα της Γκάσπαρα μάλιστα δεχόταν πολύ συχνά επιφανείς ευγενείς της πόλης στο σπίτι της, όπως τον μουσικό και ποιητή Τζιρόλαμο Πραμπόσκο, τον συνθέτη και μουσικό Περισσόνε Κάμπιο, τη φίλη της Ιππόλιτα Μίρτιλλα, τον Φραντσέσκο Σανσοβίνο, γιο του μεγάλου αρχιτέκτονα Τζάκοπο, τον συγγραφέα Λοντοβίκο Ντομένικι και τον διπλωμάτη του Πάπα Τζοβάννι ντέλλα Κάζα³⁴.

²⁹Amaduri 2015:16.

³⁰Robin 2003: 53.

³¹Cox 2008: 305.

³²Smarr 1991: 12, 61-84.

³³Amaduri 2015: 16.

³⁴Robin 2003: 43 και Bellonci & Ceriello 2009: 31.

Η Γκάσπαρα άρχισε και εκείνη να επισκέπτεται τα σαλόνια της Βενετίας γύρω στο 1545, κατά την περίοδο δηλαδή όπου ο εκδότης Τζολίτο και ο ατζέντης του Λοντοβίκο Ντομένικι έψαχναν για γυναίκες συγγραφείς ώστε να εκδώσουν τα έργα τους³⁵. Τη συναναστροφή της με αριστοκράτες τη γνωρίζουμε τόσο από την ίδια (αλληλογραφία με τη φίλη της Μίρτιλλα), όσο και από άλλες πηγές³⁶. Πολύ συχνά λοιπόν η Γκάσπαρα επισκεπτόταν τα σαλόνια του Ντομένικο Βενιέρ, στα οποία συναντούσε πολλούς επιφανείς ανθρώπους της Βενετίας, με τους οποίους κουβέντιαζε για θέματα κουλτούρας, τέχνης και πολιτισμού, και όπου φυσικά καλούνταν να τραγουδήσει, διότι, όπως προαναφέρθηκε, ήταν γνωστή μάλλον για τις μουσικές της ικανότητες παρά για την ποιητική της δεινότητα³⁷.

Τα Χριστούγεννα του 1548, στα σαλόνια του Βενιέρ γνώρισε τον Κολλαλτίνο, στρατιώτη στο στράτευμα του Ερρίκου Β' της Γαλλίας, ο οποίος αποτέλεσε έναν από τους έρωτες της ζωής της και έμπνευσή της για τη συγγραφή του *Canzoniere* της. Αυτή την πληροφορία μάς τη δίνει και η ίδια η ποιήτρια μόλις στο δεύτερο σονέτο της:

*“Era vicino il dì che 'l Creatore,/ che ne l'altezza sua potea restarsi,/ in forma umana venne a dimostrarsi,/ dal ventre virginal uscendo fore”*³⁸

(2.1-4)

Η Γκάσπαρα στα σονέτα της αυτοχαρακτηρίζεται ως μια γυναίκα «εγκαταλελειμμένη» (*abbandonata*), διότι ο Κολλαλτίνο πολύ συχνά εγκαταλείπει τη Βενετία και την ίδια την ποιήτρια για να ακολουθήσει τη δόξα των όπλων στο πλευρό του βασιλιά της Γαλλίας Ερρίκου Β'³⁹. Το τέλος της ερωτικής τους περιπέτειας, τρία χρόνια αργότερα, δεν σήμανε ωστόσο και το τέλος της συγγραφής του *Canzoniere*⁴⁰. Όπως μας πληροφορεί η ίδια σε επόμενα σονέτα της, ερωτεύεται εκ νέου.

³⁵Robin 2003: 43.

³⁶Amaduri 2015: 10.

³⁷Cox 2008: 112.

³⁸Bellonci & Ceriello 2009: 82.

³⁹Ο Κολλαλτίνο ντι Κολλάλτο ήταν μέλος επιφανούς οικογένειας με φεουδαρχικές εκτάσεις γύρω από την περιοχή Τρεβίζο. Ο Κολλαλτίνο στα τέλη του 1540 πήγε στην Αγγλία για να προσφέρει τις στρατιωτικές του υπηρεσίες στον βασιλιά, ενώ το 1549 βρέθηκε στη Γαλλία, στο πλευρό του Ερρίκου Β', να πολεμά εναντίον των Άγγλων, και τέλος το 1554 βρέθηκε να μάχεται με τους Γάλλους και τους Σιεννέζους εναντίον των ισπανικών στρατευμάτων (Tower & Tylus 2010: 11-12).

⁴⁰Farnetti 2014: 233.

Το έργο της Γκάσπαρα χωρίζεται στα σονέτα που είναι αφιερωμένα στον Κολλαλτίνο (1-220), στα διάφορα σονέτα (221-285), στα σονέτα σε τρίτο ρίμα (286-291) και στα μαδριγάλια (292-311)⁴¹. Βέβαια, θα μπορούσε να γίνει και ένας διαχωρισμός πιο ελεύθερος, χωρίζοντας το έργο της Γκάσπαρα σε δύο μονάχα μέρη: αρχικά στα σονέτα τα οποία είναι αφιερωμένα στον Κολλαλτίνο και κατά δεύτερον σε εκείνα στα οποία ανοίγει έναν διάλογο με την πνευματική ελίτ της Βενετίας, καθώς απευθύνει και αφιερώνει πολλά σονέτα της σε ανθρώπους του πνεύματος και αριστοκράτες της Βενετίας, και όχι μόνο⁴².

Η Γκάσπαρα ήταν μέλος της *Academia dei Dabbiosi*, ιδρυτής της οποίας ήταν ο Φορτουνάτο Μαρτινένγκο⁴³. Άλλα μέλη της Ακαδημίας ήταν επίσης οι συγγραφείς Τζιρόλαμο Φερλίτο, Σεμπαστιάνο Φάουστο ντα Λοντζάνο, ο Ρουσέλλι και, πιθανότατα, ο Βενετός πατρίκιος και αργότερα πατριάρχης της Ακουιλία Ντανιέλε Μπάρμπαρα. Για την *Academia dei Dabbiosi* όμως δεν υπάρχει κάποιος κατάλογος με τα ονόματα όλων των μελών της, κάποιο ίχνος εκδοτικού πλάνου ή μια εξήγηση για το όνομα που προσέλαβε⁴⁴. Ο Φαΐνι μάς πληροφορεί ότι ο Μαρτινένγκο θεωρούνταν προστάτης των τεχνών και των γραμμάτων και υποστηρικτής των πολιτισμικών πρωτοβουλιών, πράγμα το οποίο διαφαίνεται επίσης από τις πολυάριθμες μαρτυρίες των συγχρόνων του, οι οποίοι του αφιέρωναν τις εισαγωγές των έργων τους – για παράδειγμα, ο Λουντοβίκο Ντόλτσε στο *Il ragazzo* και ο Πιέτρο Ααρόν στο *Lucidario*. Ίσως και χάρη σε αυτό το είδος «προστασίας» στο καινούργιο, την οποία πρόσφερε η Ακαδημία μέσω του ιδρυτή της, να έγινε και η Γκάσπαρα μέλος της⁴⁵.

Όσο ήταν εν ζωή, μονάχα τρία σονέτα της εκδόθηκαν, σε μια ποιητική ανθολογία των μέσων του 16ου αιώνα: *Il sesto libro delle Rime di diversi eccellenti*

⁴¹Mussini 1998: v. 10, 35-51.

⁴²Χαρακτηριστικά, τα ονόματα τα οποία αναφέρει είναι τα εξής: Fortunio Spira (CCXCIV), Luigi Alamanni (CCXLVIII), Sperone Speroni (CCLIII), Domenico Venier (CCLII), Zanni (CCLIV), Girolamo Molino (CCLX, CCLXI), Michiel (CCLXXI), Giacomo Balbi (CCLXXIII), Leonardo Emo (CCLXXVII), Tiepolo Nicolò (CCLXXVII), Giovanni Andrea Guiscardo, ο οποίος σύμφωνα με τον Ρέιχενμπαχ και τον Σάλτσα ήταν ο νέος εραστής της ποιήτριας μετά το τέλος της σχέσης με τον Κολλαλτίνο (CCLXXX, CCLXXXI), Marcantonio Soranzo (CCLXXXIX), Ortensio Lando (CCXCII), Giovan Jacopo Bonetto (CCLXIII), Vinciguerra II di Collalto (CCLXXVIII), Ippolita Mirtilla (CCXCVI) (Bellonci & Ceriello 2009).

⁴³Ο Φορτουνάτο Μαρτινένγκο καταγόταν από οικογένεια ευγενών και ήταν πολύ μορφωμένος. Έγραψε μια ποιητική συλλογή την οποία εξέδωσε ο Ρουσέλλι (Faini 2012: 455-519).

⁴⁴Faini 2016: 102.

⁴⁵Faini 2012: 456-458 και Faini 2016: 102-115.

autori novamente raccolte e mandate in luce con un discorso di Gerolamo Ruscelli, Venetia, G. M. Bonelli, 1553. Έναν χρόνο μετά την έκδοση των τριών σονέτων της, η Γκάσπαρα πεθαίνει και η αδελφή της Κασσάνδρα εκδίδει τα σονέτα της σε μια συλλογή. Έτσι, έχουμε την πρώτη έκδοση των σονέτων της ποιήτριας, με τίτλο *Rime di Madonna Gaspara Stampa*, στη Βενετία για τον Πλίνιο Πιეტρασάντα το 1554. Εντούτοις, έπειτα από αυτό η Γκάσπαρα παρέμεινε ξεχασμένη για δύο αιώνες, ώσπου πολύ αργότερα, και συγκεκριμένα το 1738, εκδόθηκε η ποιητική της συλλογή με πρωτοβουλία του Αντόνιο Ραμπάλντο, συγγενή του Κολλαλτίνο⁴⁶.

Η Γκάσπαρα πέθανε στις 23 Απριλίου του 1554⁴⁷ ύστερα από δεκαπέντε μέρες υψηλού πυρετού, σε ηλικία μόλις 30 ετών, στο σπίτι του Τζερόνιμο Μοροζίνι, γεγονός το οποίο μαρτυρείται από τα μοναστηριακά αρχεία τα οποία βρέθηκαν και αναφέρουν ότι: “Adì 23 April 1554 M. Gasparina Stampa in le case de messer Hieronymo Morosini la qual è stà malà da febre et mal colico, et mal de mare zorni 15, è morta in questo zorno”⁴⁸ (Στις 23 Απριλίου 1554, η Μ. Γκασπαρίνα Στάμπα στο σπίτι του κύριου Ιερώνυμου Μοροζίνι, άρρωστη από πυρετό και κολικό, αλλά και ναυτία για 15 μέρες, πέθανε αυτή την ημέρα).

⁴⁶Bellonci & Ceriello 2009: 42-43.

⁴⁷Benson 1881: 23.

⁴⁸Amaduri 2015: 31.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Πόρνη πολυτελείας;

Πολλοί, μεταξύ αυτών ο Μπενεντέττο Κρότσε και ο Αμπντελκάντερ Σάλτσα⁴⁹, υποστήριζαν ότι η Γκάσπαρα ανήκε στις πόρνες πολυτελείας (*cortigiane oneste*)⁵⁰ και πως αυτός ήταν ο λόγος για τον οποίο μπορούσε να έχει πρόσβαση στους αριστοκρατικούς κύκλους. Ο Σάλτσα, για να τεκμηριώσει αυτή του την άποψη, στηρίχτηκε στα σονέτα της Γκάσπαρα, στα οποία η ποιήτρια εξυμνεί τη μία νύχτα που πέρασε με τον αγαπημένο της Κολλαλτίνο (*Canz* 104), ενώ αλλού⁵¹ ερμηνεύοντας τους στίχους της ποιήτριας ο Σάλτσα υποστηρίζει ότι η Γκάσπαρα κοιμόταν στο κάστρο του εραστή της (*Canz* 35, 161, 162 & 163)⁵². Επιπλέον, στο βιβλίο του με τίτλο *Gaspara Stampa, Veronica Franco, Rime*, συνεξετάζει την Γκάσπαρα με τη Βερόνικα Φράνκο, διότι η Φράνκο αποδεδειγμένα ανήκε στις *cortegiane oneste* και ο Σάλτσα ήθελε να τονίσει τα κοινά σημεία μεταξύ των δύο ποιητριών⁵³. Επιπλέον, ήταν πεπεισμένος ότι στους δημόσιους καταλόγους με τις ταρίφες των εκδιδόμενων γυναικών (*cortegiane schedate*), οι οποίοι φυλάσσονται στη Βενετία, θα υπήρχε και το όνομα της ποιήτριας, εάν δεν απουσίαζαν οι κατάλογοι των ετών 1535-1565, ακριβώς δηλαδή την εποχή που η Γκάσπαρα γοήτευε τα αριστοκρατικά σαλόνια της πόλης⁵⁴.

Ωστόσο άλλοι ερευνητές, όπως ο Ντοναντόνι, ο Τσεζαρέο, η Ελίζα Ιννοτσέντσι Γκρέτζιο, ο Πάντοαν, η Μπασανέζε και η Μπελόντσι, αρνούνται ότι η Γκάσπαρα υπήρξε πόρνη πολυτελείας⁵⁵. Ο Τζιοβάννι Τσεζαρέο και η Ελίζα Ιννοτσέντσι Γκρέτζιο απάντησαν σε αυτή τη δήλωση του Σάλτσα για να υπερασπιστούν την ηθική της

⁴⁹Ο Σάλτσα το 1913 εξέδωσε την πρώτη μοντέρνα έκδοση με τα ποιήματα της Γκάσπαρα και της Βερόνικα Φράνκο, υποστηρίζοντας ότι αποφάσισε να τις εκδώσει μαζί διότι πίστευε ότι και οι δυο τους ήταν πόρνες πολυτελείας (Quaintance 2015: 142).

⁵⁰Βασιζόμενος στο έργο της Γκάσπαρα, ο Σάλτσα προσπάθησε να αποδείξει ότι ήταν πράγματι πόρνη. Συγκεκριμένα, όσον αφορά το σονέτο 104, όπου η ποιήτρια εξυμνεί τη νύχτα που πέρασε με τον αγαπημένο της ευγενή Κολλαλτίνο, ο Σάλτσα υποστηρίζει ότι καμία γυναίκα –αν δεν ήταν πόρνη– δεν θα μπορούσε να γράψει τέτοιους στίχους: “*Questa franchezza sensuale ci rivela in modo non dubbio la cortigiana: niun'altra donna in quel secolo avrebbe scritto questi versi, ai quali, pur nell'audace realismo, manca tuttavia quella profondità di sentimento voluttuoso, di che è mirabile esempio la stupenda elegia VI dell'Ariosto, che essi ci ricordano*”. (Salza 1913: 73-74).

⁵¹Η Γκάσπαρα αναφέρει και άλλους εραστές της στα σονέτα της, όπως τον Μπαρτολομέο Ζεν και τον Γκουισκάρντο.

⁵²Salza 1913: 74.

⁵³Tower & Tylus 2010: 4.

⁵⁴Bellonci & Ceriello 2009: 6-7.

⁵⁵Zancan 1986: v. 5, 808 και Quaintance 2015: 134-136.

Γκάσπαρα. Συγκεκριμένα, ο Τσεζαρέο αντέκρουσε την άποψη του Σάλτσα γράφοντας ένα κείμενο με τίτλο *Gaspara Stampa, signora non cortigiana* («Γκάσπαρα Στάμπα, κυρία και όχι πόρνη»), ενώ η Γκρέτζιο έγραψε το *In difesa di Gaspara Stampa* («Προς υπεράσπιση της Γκάσπαρα Στάμπα»)⁵⁶.

Όπως άλλωστε υποστηρίζει ο Εουτζένιο Ντοναντόνι, αλλά και η Φιόρα Μπασανέζε, η σκέψη και η στάση ζωής της Γκάσπαρα διέφεραν κατά πολύ σε σχέση με πολλές σύγχρονες ποιήτριες, αλλά και αντιτίθεντο στον κώδικα ηθικής που πρόσταζε η εποχή⁵⁷. Το βέβαιο πάντως είναι ότι η Γκάσπαρα, ζούσε έξω από τις συμβάσεις της εποχής, αλλά δεν αμειβόταν και δεν φοβόταν να ερωτευτεί.

Μια πρόσφατη ανακάλυψη από τη μελετήτρια Εμιλία Τσεζαράτσου Βερονέζε, σε χειρόγραφα αρχεία του συμβολαιογράφου Φραντζέσκο Φαμπριάνο στην Πάδοβα, αποδεικνύει ότι η Γκάσπαρα, σε ηλικία μόλις 17 ετών, σύναψε σχέση με τον παντρεμένο Αντρέα Γκρίττι, πατρίκιο της Βενετίας, με τον οποίο απέκτησε και δύο παιδιά⁵⁸. Η Τσεζαράτσου θεωρεί ότι ο Αντρέα Γκρίττι ήταν και ο πρώτος εραστής της ποιήτριας κατά τα έτη 1540-1544, και ίσως ήταν και ο μυστηριώδης «*Magnifico M.A.*», στον οποίο απηύθυνε το πρώτο της σονέτο.

Όταν λοιπόν ο Γκρίττι πέθανε το 1544, η κληρονομιά του πέρασε στη νόμιμη σύζυγό του και στα δύο νόμιμα παιδιά του, μια και η σχέση του με την Γκάσπαρα ήταν παράνομη και εκείνη δεν είχε κάποιο δικαίωμα στην περιουσία του. Η ποιήτρια δεν μεγάλωσε η ίδια τα παιδιά της (την Ελιζαμπέττα και τη Σουλπικία), διότι, ως παιδιά ανύπαντρης μητέρας, δόθηκαν σε άλλες οικογένειες. Όμως, από τα συμβολαιογραφικά έγγραφα που βρέθηκαν φαίνεται ότι η Γκάσπαρα είχε σχέση με τα παιδιά της ακόμα και αφού δόθηκαν σε άλλες οικογένειες⁵⁹.

Η διφορούμενη για την εποχή κοινωνική της στάση στάθηκε η αιτία να την κατηγορήσουν ορισμένοι, καθώς το πρότυπο της γυναίκας, όπως το όριζαν τότε οι μοραλιστές, επέτασσε από αυτήν να έχει τα εξής δύο χαρακτηριστικά: είτε να γίνει

⁵⁶Quaintance 2015: 142.

⁵⁷Bassanese 1994: 404-406.

⁵⁸Από το ίδιο έγγραφο προκύπτει ότι το μέρος στο οποίο θάφτηκε η Γκάσπαρα ήταν η εκκλησία του Σαν Ρόκκο και της Σάντα Μαργκερίτα, στη Βενετία (Amaduri 2015: 26).

⁵⁹Amaduri 2015: 25-27.

σύζυγος είτε να είναι παρθένα. Και η Γκάσπαρα δεν ανήκε σε καμία από αυτές τις δύο κατηγορίες⁶⁰. Για τις ανύπαντρες γυναίκες υπήρχαν μόνο δύο δρόμοι: η μονή ή ο ιδιωτικός άγαμος βίος. Οι γυναίκες που ακολουθούσαν τον άγαμο ιδιωτικό βίο, γνωστές και ως «ταπεινές» (*dimesse*), όφειλαν να ζουν μια ασκητική και ενάρετη ζωή, διότι η γυναικεία ηθική αποτελούσε και τον πυρήνα της οικογενειακής τιμής⁶¹.

Η Γκάσπαρα τα Χριστούγεννα του 1548 γνώρισε τον Κολλαλτίνο, τον επόμενο μεγάλο έρωτά της μετά τον Γκρίττι, στον οποίο αφιέρωσε και το μεγαλύτερο μέρος του *Canzoniere* της. Έπειτα ακολούθησαν και άλλοι εραστές, όπως η ίδια μας πληροφορεί στο έργο της, όπως για παράδειγμα ο Μπαρτολομέο Ζεν (*Canz* 207).

Η Γκάσπαρα έζησε όλους αυτούς τους έρωτες σε ένα κοινωνικό περιβάλλον και σε μια εποχή όπου οι ερωτικές σχέσεις για άγαμες γυναίκες ή οι εξωσυζυγικές σχέσεις των γυναικών δεν ήταν αποδεκτές. Εντούτοις, όπως μας πληροφορεί ο Μαρίν Σανούτο (Βενετός πατρίκιος και γνωστός χρονικογράφος), ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα στην πόλη της Βενετίας καταγράφονται 11.654 πόρνες σε ένα σύνολο πληθυσμού 100.000 ανθρώπων⁶². Έτσι, η Γερουσία της Βενετίας, μεταξύ 1542 και 1582, ψήφισε διάφορους νόμους για να ενισχύσει τον θεσμό του γάμου κατά των εξωσυζυγικών σχέσεων, αλλά και γενικότερα των ερωτικών σχέσεων εκτός γάμου. Συγκεκριμένα, το 1542 ψηφίστηκε ένας νόμος ο οποίος όριζε ποια γυναίκα θεωρούνταν πόρνη. Σύμφωνα με αυτόν, πόρνες θεωρούνταν οι ανύπαντρες γυναίκες που είχαν ερωτικές συνενυρέσεις, αλλά ακόμα και αυτές που, ενώ ήταν παντρεμένες, για κάποιο λόγο δεν έμεναν κάτω από την ίδια στέγη με τον σύζυγό τους και είχαν εξωσυζυγικές συνενυρέσεις. Έτσι, οποιαδήποτε γυναίκα είχε ερωτική σχέση με κάποιον άντρα εκτός γάμου, δεχόταν δώρα ή άλλη στήριξη θεωρούνταν πόρνη⁶³. Στο κοινωνικό γίνεσθαι

⁶⁰Quaintance 2015: 143.

⁶¹Σύμφωνα με τον Παβάν «η αδυναμία σύναψης γαμήλιας σχέσης, σε μια κατεξοχήν πατριαρχική κοινωνία, από φτωχές νέες γυναίκες που δεν είχαν τη δυνατότητα να εξασφαλίσουν προίκα για να παντρευτούν ή γυναίκες που είχαν ξεπεράσει την ηλικία γάμου αποστερούσε από πολλές γυναίκες την πρόσβαση σε οικογενειακά δίκτυα που τυπικά τουλάχιστον μπορούσαν να λειτουργήσουν υποστηρικτικά. Για τις γυναίκες που βρίσκονταν έξω από το γαμήλιο καθεστώς, η μόνη δυνατότητα πρόσβασης σε κάποιο περιβάλλον υποστήριξης ήταν η ένταξη σε μοναστήρι. Ωστόσο, από τον 16ο αιώνα η πρόσβαση στη μοναστική ζωή περιορίζεται λόγω του υψηλού κόστους που έπρεπε να καταβληθεί με τη μορφή «προίκας» προς το μοναστήρι. Για τις συγκεκριμένες γυναίκες η καταφυγή στην πορνεία ήταν συχνά μονόδρομος» (2002: 253).

⁶²Rosenthal 1992: 11.

⁶³Robin 2003: 37-38.

της εποχής η πορνεία σηματοδοτούνταν ως μια ηθική κατάσταση, στην οποία η Βενετία, ως εμπορικό και μητροπολιτικό κέντρο, ήταν ευάλωτη, καθώς πόλος έλξης μεγάλου αριθμού ανδρών⁶⁴.

Με τη θέσπιση όλων αυτών των νόμων λοιπόν η Γκάσπαρα θεωρούνταν πόρνη και αυτός ήταν ο σημαντικότερος λόγος για τον οποίο λησμονήθηκε και δεν δόθηκε η πρέπουσα σημασία στο έργο της. Η προσωπική της ζωή επισκίασε το ταλέντο της στην ποίηση, αλλά και το ίδιο της το έργο, διότι οι πρώτοι ερευνητές που ασχολήθηκαν με το έργο της (ο Μπενεντέττο Κρότσε και ο Αμπντελκάντερ Σάλτσα) έδωσαν περισσότερη σημασία στην ασύμβατη ερωτική της ζωή παρά στο *Canzoniere* της.

⁶⁴Datta 2003: 183.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο και η θέση της γυναίκας στη Βενετία

Ιστορικό πλαίσιο

Σύμφωνα με τη Βιρτζίνια Κοξ και τη Μαρίνα Ζανκάν, την εποχή κατά την οποία έζησε η Γκάσπαρη η Ιταλία είχε βυθιστεί σε μια βαθύτατη πολιτική κρίση, διότι οι διάφορες πόλεις-κράτη είχαν χάσει την ανεξαρτησία τους και είχαν περάσει στην κυριαρχία των ξένων δυνάμεων, κι έτσι τα ιταλικά εδάφη είχαν γίνει αντικείμενο διεκδίκησης⁶⁵. Μέχρι τη Συνθήκη της Μπολόνια το 1530, με την οποία έληξαν αρχικά οι Ιταλικοί Πόλεμοι, ο πολιτικός λόγος και η εικόνα του βενετικού κράτους είχαν πλήρως μετασχηματιστεί. Η Βενετία δεν εμφανιζόταν πια ως μια πολεμική δύναμη που επεδίωκε να επιβάλει με κάθε μέσο τη βούλησή της, αλλά ως ένας παράγοντας σταθερότητας, ισορροπίας και ειρήνης. Ωστόσο, ακόμα και τον 16ο αιώνα, όταν η εμπορική ισχύς των Βενετών είχε υποχωρήσει, η Βενετία παρέμενε ο σημαντικότερος εμπορικός εταίρος των Οθωμανών, πράγμα που εξακολούθησε μέχρι και τον 17ο αιώνα. Ο βενετο-οθωμανικός πόλεμος του 1463-1479, με τις επιδρομές των Οθωμανών να αναστατώνουν την περιοχή του Φρίουλι, είχε ήδη καταδείξει την αδυναμία των Βενετών. Στην κρίση της «Συμμαχίας του Καμπρέ» φάνηκε ότι η Βενετία επεδίωκε συμμαχία με τους Οθωμανούς ή χρησιμοποιούσε μια τέτοια προοπτική ως αντιπερισπασμό απέναντι στον ασφυκτικό κλοιό των αντιπάλων της. Ακολούθησε μια μακρά περίοδος ειρηνικών σχέσεων, με εξαίρεση τη συμμετοχή της Βενετίας στον αντι-οθωμανικό συνασπισμό που κατέληξε στην ήττα στην Πρέβεζα και την ξεχωριστή συνθήκη ειρήνης την οποία η Βενετία έσπευσε να υπογράψει το 1540⁶⁶.

Κοινωνικό πλαίσιο και η θέση της γυναίκας στη Βενετία

Κατά τον 16ο αιώνα άνθησαν σημαντικά οι συντεχνίες και οι αδελφότητες, οι οποίες είχαν ήδη εμφανιστεί από τον 13ο αιώνα, και αποτέλεσαν τους διαύλους που προσέδιδαν στον πληθυσμό την αίσθηση ότι αποτελούσε μέρος ενός χριστιανικού βενετικού κράτους. Από τη σκοπιά του κράτους οι αδελφότητες αποτελούσαν την

⁶⁵Cox 2008: 104 και Zancan 1989: 7 & 44.

⁶⁶Ferraro 2012: 195-200.

ενδεδειγμένη μορφή συνομάδωσης και δικτύωσης στην οποία η λαϊκή θρησκευτικότητα έπρεπε να διοχετευτεί. Η συντεχνιακή οργάνωση και η σχέση με το κράτος υπήρξαν οι κύριοι παράγοντες διαμόρφωσης κοινωνικών διακρίσεων και ιεραρχήσεων εντός της μεγάλης μάζας του πληθυσμού της πόλης⁶⁷.

Η Βενετία, λόγω της γεωγραφικής της θέσης, της αυτοκρατορικής της συγκρότησης, της ανθηρής οικονομίας αλλά και της φήμης της ως πόλης της ελευθερίας, αποτέλεσε από νωρίς κέντρο προσέλευσης διανοουμένων, εμπόρων και μεταναστών προς εύρεση εργασίας από διάφορες περιοχές της Ευρώπης. Στο τέλος του 15ου αιώνα, το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού αποτελούνταν από ξένους, ενώ στις αρχές του επόμενου αιώνα, με εξαίρεση τις τάξεις των πατρικίων και των πολιτών (*cittadini*), όλοι οι υπόλοιποι κάτοικοι της Βενετίας ήταν ξένοι. Σημαντικό μέρος του πληθυσμού της πόλης προερχόταν από τις βενετικές κτήσεις στην Ανατολή ή και την ενδοχώρα⁶⁸.

Κατά τον 15ο και τον 16ο αιώνα επίσης, τα σχολεία στη Βενετία πολλαπλασιάστηκαν και το πρόγραμμά τους εμπλουτίστηκε προς μια ουμανιστική κατεύθυνση (*studia humanitatis*), με έμφαση στη γραμματική, τη ρητορική, την Ιστορία, την ποίηση, την ηθική φιλοσοφία, την εκμάθηση των λατινικών, ενίοτε και των ελληνικών. Όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει η Δημοπούλου, οι λόγιοι της εποχής γνωρίζουν πολύ καλά τη λατινική γλώσσα, η οποία πλέον αποτελεί και αντικείμενο ακαδημαϊκών σπουδών. Άλλωστε, η καλή γνώση της λατινικής γλώσσας έδινε τη δυνατότητα στον άνθρωπο της Αναγέννησης να εντυπωσιάζει τους ομοίους του, να στηλιτεύει τους εχθρούς του και να κεραυνοβολεί όσους απειλούσαν την πίστη ή την πόλη του⁶⁹. Στα δημόσια και ιδιωτικά σχολεία φοιτούσαν κατά κανόνα αγόρια των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων⁷⁰. Όπως προαναφέρθηκε, η φήμη της Βενετίας ως τόπου ελεύθερης διακίνησης των ιδεών την κατέστησε πόλη των διανοουμένων και των καλλιτεχνών, και σε αυτό συνέβαλε επιπλέον η παρουσία ενός από τα πιο σημαντικά πανεπιστήμια της εποχής στη γειτονική Πάδοβα⁷¹.

⁶⁷Mackenney 1987: 159 και Πλακωτός 2015: 150.

⁶⁸Rosand 2001: 103.

⁶⁹Δημοπούλου 2008: 18.

⁷⁰Grendler 2013: 681.

⁷¹Cox 2008: 104, Zancan 1989: 44 και Τσόλκας 2015: 147-149.

Η γυναικεία εκπαίδευση ακολούθησε διαφορετικούς κανόνες και διαδρομές. Κατά κανόνα αποσκοπούσε μάλλον στην ηθική διάπλαση παρά στην απόκτηση εφοδίων για μελλοντική εργασία. Η έκταση και το είδος της εκπαίδευσης που λάμβαναν τα κορίτσια εξαρτιόταν πρωτίστως από την κοινωνική τους θέση και τις οικογενειακές επιλογές. Όπως υποστηρίζει ο Στέφανο Γκουάτσο, κάποιοι πατέρες επιθυμούσαν οι θυγατέρες τους «να διδαχθούν ανάγνωση, γραφή, ποίηση, μουσική και ζωγραφική, ενώ κάποιοι άλλοι τις προορίζουν μόνο για το γνέσιμο και τη φροντίδα του νοικοκυριού»⁷². Η όποια μορφή εκπαίδευσης απαιτούσε ασφαλώς οικονομική ενίσχυση εκ μέρους της οικογένειας. Εάν η οικογένεια αποφάσιζε η θυγατέρα να λάβει περαιτέρω παιδεία, είτε ανέθεταν τη μόρφωσή της σε κάποιον οικοδιδάσκαλο είτε την έστελναν σε κάποιο μοναστήρι. Κατόπιν αυτού, η θυγατέρα ακολουθούσε είτε τον έγγαμο βίο είτε τον μοναχισμό. Η εκπαίδευση των γυναικών των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων συνήθως περιοριζόταν στην εκμάθηση γραφής, ανάγνωσης και μουσικής, και στη λεγόμενη «εκμάθηση των αρετών», που συνοψίζονταν στο τρίπτυχο αγνότητα – σιωπή – υπακοή⁷³.

Ο θεσμός των Ακαδημιών που εμφανίζεται την ίδια περίοδο στη Βενετία και στην υπόλοιπη Ιταλία αποτέλεσε επίσης σημαντικό τόπο συναναστροφής και αυτοπροβολής για την κοινωνική και πνευματική ελίτ. Μολονότι τα μέλη των Ακαδημιών ήταν κυρίως άνδρες, ο χαρακτήρας τους υπήρξε πιο ανοικτός και όχι αυστηρά ανδροκρατούμενος, με αποτέλεσμα η γυναικεία παρουσία να μην αποκλείεται. Μεικτά υπήρξαν και τα περιβάλλοντα των σαλονιών, ορισμένα μάλιστα εκ των οποίων διευθύνονταν από γυναίκες. Εκεί καλλιεργούνταν οι τέχνες και τα γράμματα, ενδυναμώνονταν οι δεσμοί μεταξύ της πνευματικής και πολιτικής ελίτ, και διαμορφώνονταν πολιτισμικά πρότυπα. Ένα από τα γνωστότερα σαλόνια στη Βενετία υπήρξε αυτό του Ντομένικο Βενιέρ, όπου συγκεντρώνονταν διανοούμενοι και καλλιτέχνες σε μουσικές παραστάσεις και βραδιές ποίησης. Η Γκάσπαρα ήταν συχνά καλεσμένη του Βενιέρ και μάλιστα υπήρξε μια από τις λίγες γυναίκες που συμμετείχαν ενεργά και στον κόσμο των Ακαδημιών, αφού ήταν μέλος της Ακαδημίας των *Dubbiosi* που δραστηριοποιούνταν στην Πάδοβα⁷⁴.

⁷²Guazzo 1993: 235.

⁷³King 2013: 576 και Διαλέτη & Πλακωτός 2015: 188-189.

⁷⁴Muir 2007: 107 και Διαλέτη & Πλακωτός 2015: 191-192.

Επιπλέον, η εμφάνιση της τυπογραφίας εκείνη την εποχή βοήθησε να δημιουργηθεί ένα μεγαλύτερο κοινό αναγνωστών και αναγνωστριών, τόσο στην αριστοκρατική τάξη όσο και στην αστική. Η τυπογραφία άνθησε κυρίως στη Βενετία⁷⁵. Εκεί τυπώθηκαν βιβλία από όλη την Ιταλία, αλλά σχεδόν το ίδιο συνέβη και στη Φλωρεντία, στη Φεράρα, στη Ρώμη και στο Μιλάνο⁷⁶. Τα σπάνια χειρόγραφα των Λατίνων συγγραφέων ήρθαν ύστερα από πολλούς αιώνες και πάλι στο φως, από τα κελιά των μοναστηριών όπου ήταν «θαμμένα»⁷⁷.

Η τυπογραφία βοήθησε στην εκτύπωση και διάδοση των έργων και των ιδίων των δημιουργών της Αναγέννησης⁷⁸. Σημαντικό ρόλο έπαιξαν και οι εκδόσεις μουσικών βιβλίων στη Βενετία τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα, με αποτέλεσμα η Βενετία να γίνει και σημαντικό κέντρο μουσικού πολιτισμού της χερσονήσου, ρόλο τον οποίο προηγουμένως κατείχε η Ρώμη⁷⁹.

Εάν η μόρφωση και η αναγνωστική διαδικασία υπήρξαν κατά κανόνα αποδεκτές ως γυναικείες δραστηριότητες, η συγγραφή και κυρίως η δημοσίευση κειμένων από γυναίκες αντιμετωπιζόταν με μεγαλύτερη επιφύλαξη, καθώς εκλαμβάνονταν ως μια ενεργή διαδικασία δημόσιας έκφρασης, η οποία υπονόμει την εξιδανικευμένη εικόνα της σιωπηρής θηλυκότητας. Η ανησυχία των γυναικών που αποφάσιζαν ή είχαν τη δυνατότητα να εκδώσουν τα έργα τους στο πατριαρχικό περιβάλλον της Βενετίας διαφαίνεται χαρακτηριστικά στην προτίμησή τους για είδη που θεωρούνταν καταλληλότερα για το φύλο τους, όπως λυρική ποίηση ή θρησκευτικά έργα, σε αντίθεση με τα κείμενα πολιτικού ή φιλοσοφικού χαρακτήρα, που θεωρούνταν καταλληλότερα για το «ανδρικό πνεύμα»⁸⁰.

⁷⁵Πολυάριθμες είναι οι «μεταγραφές» των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου από τον Τζιοβάννι ντελ Βιρτζίλιο, τον Μπονσινιόρι και τον Νικολό Αγκοστίνι. Σημαντικό επίσης είναι το έργο του συγγραφέα Ραφαέλλο Ρήγιο, που ήταν ο δημιουργός της πρώτης σχολιασμένης έκδοσης των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου (Βενετία 1492-1493). Το βιβλίο του Ρήγιο ήταν η πιο πολυδιαβασμένη έκδοση των *Μεταμορφώσεων* κατά τον 16ο αιώνα, όχι μόνο γιατί ήταν η πρώτη σχολιασμένη έκδοση, αλλά και για την τύχη που είχε να γίνει σχολικό κείμενο (McKinley 2001: 115-132).

⁷⁶Τσόλκας 2015: 150.

⁷⁷Flamini 2009: 74-75.

⁷⁸Cox 2008: 38.

⁷⁹Collarile 2004: 143-149.

⁸⁰Mackenney 1987: 159 και Διαλέτη & Πλακωτός 2015: 197.

Η Γκάσπαρα, λοιπόν, έγραψε το *Canzoniere* της σε μια εποχή όπου η Βενετία, λόγω της ανθηρής οικονομίας της, αποτελούσε εμπορικό κέντρο αλλά και κέντρο πολιτισμού, και έτσι οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες από διάφορα μέρη της Ευρώπης συνέρρεαν εκεί για να ανταλλάξουν απόψεις και να μελετήσουν, διότι η διακίνηση ιδεών, όπως προαναφέρθηκε, γινόταν ελεύθερα. Όμως, οι συναντήσεις της με επιφανείς άνδρες στα αριστοκρατικά σαλόνια της εποχής, το γεγονός ότι σύναψε πολλές φιλίες με λόγιους της εποχής, την έφεραν στο ίδιο «ηθικό επίπεδο» με την Τούλια ντ'Αραγκόνα και τη Βερόνικα Φράνκο, οι οποίες υπήρξαν επίσης ποιήτριες της Αναγέννησης, αλλά και γνωστές εταίρες πολυτελείας της εποχής (*cortegiane oneste*).

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΜΥΘΟΥ ΣΤΗΝ ΓΚΑΣΠΑΡΑ ΣΤΑΜΠΑ

1. Ο μύθος του Μίδα

Ο όμορφος, στα μάτια της ποιήτριας, Κολλαλτίνο δείχνει να είναι πολύ απασχολημένος με τις στρατιωτικές του υπηρεσίες και, έχοντας ήδη πίσω του μια λαμπρή στρατιωτική θητεία, θέλει ν' αφοσιωθεί σ' αυτήν. Έτσι, για ν' απελευθερωθεί από τα ερωτικά δεσμά της ποιήτριας και να δικαιολογήσει την ψυχρή πλέον συμπεριφορά του απέναντί της, την κατηγορεί ότι ζηλεύει (Canz 112).

Η Γκάσπαρ παρηγορείται και μόνο από το γεγονός ότι ο Κολλαλτίνο της απευθύνει τον λόγο και τον ευχαριστεί γι' αυτό (Canz 115). Ο στρατιώτης Κολλαλτίνο, όμως, είναι αποφασισμένος να τη χωρίσει και να αποδεσμευτεί, δίχως καν ν' ακούσει τα επιχειρήματά της (Canz 129 και 130).

Έτσι, η Γκάσπαρ, στο σονέτο 131, επικαλείται τον Μίδα για να πει στον αγαπημένο της πως, όσο κι αν της έχει απαγορεύσει να του απευθύνει τον λόγο, αυτή θα συνεχίσει την προσπάθειά της για να εισακουστεί. Επί της ουσίας υποστηρίζει και πληροφορεί το αναγνωστικό της κοινό ότι όσο και να θέλει κάποιος να φιμώσει τον συνομιλητή του, εκείνος θα νιώθει την ανάγκη να φωνάζει δυνατά αυτά που θέλει να πει:

“Poiché da voi, m'è pur vietato/ che dir le vere mie ragion non possa,/ per consumarmi le midolle e l'ossa/ con questo novo strazio e non usato,/ fin che spirito avrò in corpo ed alma e fiato,/ fin che questa mia lingua averà possa,/ griderò sola in qualche speco o fossa/ la mia innocenzia e più l'altrui peccato.”⁸¹

(Canz 131.1-8)

Η Γκάσπαρ υπαινίσσεται τον γνωστό μύθο του Μίδα με τα μεγάλα αυτιά γαϊδάρου, δίχως όμως στην πραγματικότητα να τον διηγείται. Θέλει να τονίσει ότι τίποτα δεν μπορεί να μείνει κρυφό, όπως ακριβώς δεν μπόρεσε να μείνει κρυφό και το μυστικό του Μίδα, παρόλο που ο ίδιος προσπάθησε να μην αποκαλυφθεί. Γι' αυτό, αποφασίζει να φωνάζει σε μια σπηλιά ή σ' έναν λάκκο την αθωότητά της μήπως και

⁸¹Bellonci & Ceriello 2009: 164.

έτσι συμβεί ό,τι συνέβη και με το μυστικό του Μίδα' να αποκαλυφθεί. Όπως ισχυρίζεται, «η αθωότητα έχει φτερά» και θα πετάξει γρήγορα και παντού:

*“E forse ch'averrà quello ch'avenne/ de la zampogna di chi vide Mida,/ che sonò poi
quel ch'egli ascoso tenne./ L'innocenzia, signor, troppo in sé fida,/ troppo è veloce a
metter ale e penne,/ e, quanto più la chiude altri, più grida”*⁸²

(Canz 131.9-14)

Σύμφωνα με τον Γκριμάλ, ο Μίδας ήταν ήρωας πολλών λαϊκών παραδόσεων. Σε μια απ' αυτές ο Μίδας είχε βρει τον Σιληνό ολομόναχο να κοιμάται, ύστερα από άφθονη οινοποσία. Όταν ο θεός ξύπνησε, ο Μίδας τού ζήτησε να του μιλήσει και να του διδάξει τη σοφία του. Ο Σιληνός διηγήθηκε τότε την ιστορία των δύο πόλεων που βρίσκονταν έξω από τον κόσμο και ονομάζονταν η μία Ευσεβής και η άλλη Μάχιμος.

Μια άλλη παραλλαγή της συνάντησης του βασιλιά Μίδα με τον Σιληνό αναφέρει ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* (Met. 11): Ο Μίδας παίζει έναν ρόλο στον μύθο του Μαρσύα (ή του Πάνα) και του Απόλλωνα. Ο βασιλιάς περιπλανιόταν στο βουνό, όταν ο Τμώλος, θεός του ομώνυμου βουνού, ήταν έτοιμος να κρίνει την αντιδικία ανάμεσα στον Μαρσύα και τον Απόλλωνα. Ο Μίδας, απρόσκλητος και ως αυτόκλητος κριτής, δήλωσε ότι θα ήταν άδικο να βγει νικητής ο Απόλλωνας. Τότε ο Απόλλωνας θύμωσε κι έκανε να φυτρώσουν στις δύο μεριές του κεφαλιού του Μίδα αυτιά γαιδάρου. Ο τελευταίος έκρυψε τα τεράστια αυτιά κάτω από μια τιάρα. Ο μόνος που γνώριζε το μυστικό ήταν ο κουρέας του, στον οποίο ο βασιλιάς είχε απαγορεύσει να ξεστομίσει έστω και μία λέξη. Όμως ο κουρέας δεν μπόρεσε να κρατηθεί. Άνοιξε μια τρύπα στο έδαφος και εξομολογήθηκε στη γη ότι ο βασιλιάς Μίδας είχε τερατώδη αυτιά. Τότε, οι καλαμιές που φύτρωναν εκεί γύρω άρχισαν να ψιθυρίζουν το μυστικό του βασιλιά στον άνεμο που τις κουνούσε⁸³.

Στην αρχαία ελληνική γραμματεία ο μύθος μνημονεύεται με αρκετές παραλλαγές. Ο Αριστοφάνης αναφέρεται στ' αυτιά του Μίδα με συντομία, σ' έναν μόνο στίχο:

⁸²Bellonci & Ceriello 2009: 164-165.

⁸³1991: 454-455.

“...νὴ τοὺς θεοὺς, Μίδα μὲν οὖν, ἣν ὥτ’ ὄνου λάβητε.”⁸⁴

(Πλ. στ.287)

Ο Ηρόδοτος μας πληροφορεί για τη σύλληψη του Σιληνού στους κήπους του βασιλιά της Φρυγίας Μίδα⁸⁵ και για την καταγωγή του (8.138)⁸⁶, όπως και ο Ξενοφών σε μια σύντομη αναφορά του (Αναβ. 1.2.13)⁸⁷.

Ο Πλούταρχος (Ηθ. 115d2-e9)⁸⁸ περιγράφει την απάντηση που έδωσε ο Σιληνός στον Μίδα, όταν εκείνος τού ζήτησε να του διδάξει τη σοφία του:

“...τοῦτο μὲν ἐκείνῳ τῷ Μίδα λέγουσι δήπου μετὰ τὴν θήραν ὡς ἔλαβε τὸν Σειληνὸν διερωτῶντι καὶ πυνθανομένῳ τί ποτ’ ἐστὶ τὸ βέλτιστον τοῖς ἀνθρώποις καὶ τί τὸ πάντων αἰρετώτατον,”⁸⁹

(Ηθ. 115d2-e9)

Ο Λουκιανός μνημονεύει τον Μίδα (ΝΔιαλ.)⁹⁰ συγκρίνοντάς τον με τον Τίμωνα για τα πλούτη του:

“...ὃ Μίδα καὶ Κροῖσε καὶ τὰ ἐν Δελφοῖς ἀναθήματα, ὡς οὐδὲν ἄρα ἦτε ὡς πρὸς Τίμωνα καὶ τὸν Τίμωνος πλοῦτον, ᾧ γε οὐδὲ ὁ βασιλεὺς Περσῶν ἴσος.”⁹¹

(42)

Ο Φιλόστρατος (Εικόνες 1.22)⁹² διηγείται τη σύλληψη του Σιληνού από τον Μίδα κι έπειτα περιγράφει τον βασιλιά σχολιάζοντας το ντύσιμό του και τα μεγάλα του αυτιά. Τέλος, υποστηρίζει ότι η γη δεν μπορεί να κρατήσει κανένα μυστικό από τη στιγμή που «ακούει» κάτι:

⁸⁴Henderson 2002: 464.

⁸⁵Παράρτημα 1.

⁸⁶Παράρτημα 2.

⁸⁷Παράρτημα 3.

⁸⁸Παράρτημα 4.

⁸⁹Babbitt 1928: 178-179.

⁹⁰Παράρτημα 5.

⁹¹Weise 1847: 60.

⁹²Παράρτημα 6.

“...ἰδοὺ καὶ ὧτα μεγάλα, ὅφ’ ὧν ἡδεῖς οἱ ὀφθαλμοὶ δοκοῦντες ὑπνηλοὶ φαίνονται καὶ μεθέλκουσι τὴν ἡδονὴν ἐς τὸ νωθρὸν αἰνιττομένης σπουδῇ τῆς γραφῆς ἐκμεμνηῦσθαι ταῦτ’ ἤδη καὶ διαδεδόσθαι τοῖς ἀνθρώποις ἐν καλάμῳ, μὴ κατασχούσης τῆς γῆς ἃ ἤκουσεν.”⁹³

(1.22)

Από την παράθεση και τη μελέτη των χωρίων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας παρατηρούμε ότι κανένα δεν περιγράφει τον μύθο του Μίδα σχετικά με τα μεγάλα του αυτιά, εκτός από τον Φιλόστρατο. Ο Φιλόστρατος πράγματι διηγείται τον μύθο του Μίδα για τα τερατώδη αυτιά του, όμως δεν προκύπτει κάποια ευθεία επιρροή στην Γκάσπαρα.

Ο μύθος μαρτυρείται και από τους Λατίνους συγγραφείς. Ο Κάτουλλος⁹⁴ κάνει μια μικρή αναφορά στο όνομα του Μίδα (*Carm.* 24)⁹⁵ με μια ασυνήθιστα μεγάλη υμνικής προέλευσης προσφώνηση (στ. 1-3), μέσω της οποίας μορφοποιεί το προσωπικό και γεμάτο πάθος παράπονό του. Αποκαλεί τον νεαρό αποδέκτη της προσφώνησης «άνθος της γενιάς των Γιουβεντίων» (*Carm.* 24.1: *flosculus Iuventiorum*), ζητώντας του κατ’ αυτόν τον τρόπο να φερθεί αντάξια της μεγάλης παράδοσης της οικογένειάς του. Σε έντονη αντίθεση προς τη γεμάτη κάλλος εικόνα του νεαρού έρχεται στη συνέχεια η εικόνα εκείνου που ούτε καν όνομα έχει· ενός τιποτένιου, που δεν διαθέτει ούτε τα τόσο απλά και συνηθισμένα σε κάθε ρωμαϊκή οικογένεια: έναν δούλο κι ένα χρηματοκιβώτιο. Ο ποιητής εύχεται να γινόταν να δοθούν σ’ αυτόν τον Τιποτένιο τα πλούτη του Μίδα, ώστε να μπορέσει να καταλάβει ο νεαρός το λάθος του – αφού, μόλις ο Τιποτένιος πλούτιζε, θα εγκατέλειπε τον νεαρό εραστή του πάραυτα. Ο νεαρός Γιουβέντιος όμως δεν καταλαβαίνει από τέτοια· του αρκεί που ο εραστής του είναι «ωραίος άντρας» (*Carm.* 24.7: *homo bellus*). Στόχος του ποιητή είναι να καταδείξει την αναξιοπιστία και τη μηδαμινότητα του αντεραστή, ώστε να μεταπείσει τον νεαρό Γιουβέντιο⁹⁶:

⁹³Schilardi 1997: 96-97 & 249-250 και Abbondanza 2008: 162-165 & 277.

⁹⁴Cornish 1913: 30.

⁹⁵Παράρτημα 7.

⁹⁶Τρομάρας 2016: 327-329.

*“O qui flosculus es Iuventiorum,/ non horum modo, sed quot aut fuerunt/ aut posthac
aliis erunt in annis,/ mallet divitias Midae dedisses/ isti, cui neque servus est neque
arca,/ Quam sic te sineres ab illo amari./ «Qui? non est homo bellus?» inquires.*

Est;”⁹⁷

(Carm. 24.1-7)

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Κάτουλλος χρησιμοποιεί την παροιμιακή φράση *divitias Midae* (πλούτη του Μίδα) για να κάνει αναφορά στα μυθώδη πλούτη και στο γεγονός ότι αυτά μπορούν να εξαγοράσουν έναν εραστή. Μας πληροφορεί για τον έναν από τους δύο γνωστούς μύθους του Μίδα, σχετίζοντάς τον με μια ερωτική υπόθεση, όμως δεν μας πληροφορεί για τον άλλο, επίσης γνωστό μύθο, σχετικά με τα αυτιά γαιδάρου του βασιλιά και την ανεπιτυχή προσπάθειά του να τα αποκρύψει.

Σύντομη αναφορά κάνει και ο Αιλιανός (*Ποικ. Ιστ.* 3.18)⁹⁸, ο οποίος δεν μας πληροφορεί για κανέναν από τους δύο γνωστούς μύθους κι έτσι δεν προκύπτει επίδραση στην Γκάσπαρα.

Ο Υγίνος παραδίδει τον μύθο που επιγράφει με το όνομα *REX MIDAS* (*Fab.* 191)⁹⁹. Περιγράφει τόσο τον μύθο γύρω από τα αυτιά του Μίδα, τα οποία ο θεός Απόλλωνας μεταμόρφωσε σε γαιδάρου, όσο και την ικανότητα του βασιλιά ό,τι πιάνει να γίνεται χρυσός:

“Quod cum Timolus victoriam Apollini daret, Midas dixit Marsyae potius dandam.

*Tunc Apollo indignatus Midae dixit: "Quale cor in iudicando habuisti, tales et
auriculas habebis.”¹⁰⁰*

(Fab. 191)

και

*“A quo Midas petiit, ut, quicquid tetigisset, aurum fieret. Quod cum impetrasset et in
regiam venisset, quicquid tetigerat, aurum fiebat. Cum iam fame cruciaretur, petit a*

⁹⁷Cornish 1913: 30.

⁹⁸Παράρτημα 8.

⁹⁹Παράρτημα 9.

¹⁰⁰Rose 1934: 135.

*Libero, ut sibi speciosum donum eriperet; quem Liber iussit in flumine Pactolo se
abluere, cuius corpus aquam cum tetigisset, facta est colore aureo; quod flumen nunc
Chrysorrhoas appellatur in Lydia.* ¹⁰¹

(Fab. 191)

Ο Υγίνος στο έργο του κάνει απλή παράθεση του μύθου χωρίς να δίνει λεπτομέρειες, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να συγκινήσει τον αναγνώστη όπως έκανε ο Οβίδιος, που έδινε λάμψη και παλμό στις αφηγήσεις του¹⁰².

Ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* (Met. 11)¹⁰³ μάς πληροφορεί και για τους δύο γνωστούς μύθους του Μίδα. Τόσο δηλαδή για τον μύθο με τα αυτιά γαιδάρου, όσο και για εκείνον όπου ό,τι έπιανε ο Μίδας γινόταν χρυσός. Η αναφορά του είναι εκτενής και λεπτομερής (108 στίχοι). Αρχικά μας πληροφορεί ότι ο Σιληνός έχασε τον δρόμο του και αποκοιμήθηκε μακριά από τη συνοδεία του Διονύσου. Στη συνέχεια περιγράφει ότι τον βρήκαν κάποιοι χωρικοί, οι οποίοι δεν τον αναγνώρισαν και τον οδήγησαν αλυσοδεμένο στον βασιλιά τους:

*“at Silenus abest. Titubantem annisque meroque/ ruricolae cepere Phryges
vinctumque coronis/ ad regem duxere Midan, cui Thracius Orpheus/ orgia tradiderat
cum Cecropio Eumolpo./ Qui simul agnovit socium comitemque sacrorum,/ hospitis
adventu festum genialiter egit/ per bis quinque dies et iunctas ordine noctes.* ¹⁰⁴

(Met. 11.90-96)

Ο ποιητής συνεχίζει αναφέροντας ότι την ενδέκατη μέρα ο Μίδας παρέδωσε τον Σιληνό στον θεό Βάκχο κι ο θεός από ευγνωμοσύνη ικανοποίησε την αστόχαστη επιθυμία του Μίδα ό,τι πιάνει να γίνεται χρυσάφι:

*“Lucifer undecimus, Lydos cum laetus in agros/ rex venit et iuveni Silenum
reddit alumno./ Huic deus optandi gratum, sed inutile, fecit/ muneris arbitrium,*

¹⁰¹Rose 1934: 135.

¹⁰²Guidorizzi 2013: xxx-xxxi & 472-474.

¹⁰³Παράρτημα 10.

¹⁰⁴Miller 1916: v. 2, 127.

*gaudens altore recepto./ Ille male usurus donis ait: «Effice, quicquid/ corpore
contigero, fulvum vertatur in aurum». Adnuit optatis nocituraque munera solvit”¹⁰⁵*
(Met. 11.98-104)

Ο Μίδας αρχικά πανηγύρισε γι’ αυτό το χάρισμα που απέκτησε, αλλά σύντομα το μετάνιωσε. Τότε εκλιπάρησε τον Διόνυσο να πάρει πίσω το ολέθριο δώρο. Ο Διόνυσος δέχτηκε και του είπε να πλύνει το κεφάλι και τα χέρια του στις πηγές του Πακτωλού:

*“«Da veniam, Lenae pater! Peccavimus», inquit/ «sed miserere, precor, speciosoque
eripe damno!»/ Mite deum numen: Bacchus peccasse fatentem/ restituit, pactique fide
data munera solvit. «Neve male optato maneat circumlitus auro,/ vade» ait «ad
magnis vicinum Sardibus amnem/ perque iugum nitens labentibus obvius undis/ carpe
viam, donec venias ad fluminis ortus,/ spumigeroque tuum fonti, qua plurimus exit, /
subde caput corpusque simul, simul elue crimen». ”¹⁰⁶*
(Met. 11.132-141)

Η κριτική ανεπάρκεια του Μίδα αποδεικνύεται και στον μουσικό αγώνα ανάμεσα στον Πάνα και τον Απόλλωνα, όταν ο βασιλιάς προκρίνει τον πρώτο ως καλύτερο μουσικό δίνοντάς του υψηλότερη βαθμολογία. Γι’ αυτόν τον λόγο «αμείβεται» με αυτιά γαιδάρου:

*“Iudicium sanctique placet sententia montis/ omnibus; arguitur tamen atque
iniusta vocatur/ unius sermone Midae. Nec Delius aures/ humanam stolidas patitur
retinere figuram,/ sed trahit in spatium villisque albetibus inplet/ instabilesque imas
facit et dat posse moveri. ”¹⁰⁷*
(Met. 11.172-177)

Ο Μίδας ντρεπόταν πολύ για τ’ αυτιά του και προσπάθησε να τα κρύψει φορώντας μία πορφυρή τιάρα (Met. 11.181: *purpureis tiaris*). Έμαθε όμως το μυστικό του ο κουρέας του, όταν ο βασιλιάς πήγε να κόψει τα μαλλιά του:

¹⁰⁵Miller 1916: v. 2, 127.

¹⁰⁶Miller 1916: v. 2, 129-130.

¹⁰⁷Miller 1916: v. 2, 132.

*“Ille quidem celare cupit turpique pudore/ tempora purpureis temptat
relevare tiaris./ Sed solitus longos ferro resecare capillos/ viderat hoc famulus;”*¹⁰⁸
(Met. 11.180-183)

Ο κουρέας δεν άντεχε να κρατήσει το μυστικό του βασιλιά. Πήγε σ’ ένα χωράφι, έσκαψε έναν λάκκο, ψιθύρισε εκεί το μυστικό κι έπειτα σκέπασε ξανά τον λάκκο με χώμα, για να «παγιδεύσει» τα λόγια που είχε ξεστομίσει. Στο χώμα όμως φύτρωσαν καλάμια, τα οποία με το φύσημα του ανέμου άρχισαν να διαδίδουν την ιστορία του Μίδα κι έτσι όλοι έμαθαν τελικά για το πάθημά του:

*“...nec posset reticere tamen, secedit humumque/ effodit et, domini quales adspexerit
aures,/ voce refert parva terraeque inmurmurat haustae,/ indiciumque suae vocis
tellure regesta/ obruit et scrobibus tacitus discedit opertis. Creber harundinibus
tremulis ibi surgere lucus/ coepit et, ut primum pleno maturuit anno,/ prodidit
agricolam: leni nam motus ab austro/ obruta verba refert dominique coarguit
aures.”*¹⁰⁹

(Met. 11.185-193)

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Οβίδιος παραθέτει και τους δύο γνωστούς μύθους που υπήρχαν γύρω από το όνομα του βασιλιά Μίδα, κάνοντας εκτενέστατη αναφορά. Βέβαια ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά το σονέτο της Γκάσπαρα (Canz 131) αν δοθεί συμβολικός χαρακτήρας στα πρόσωπα του μύθου. Στη θέση του Μίδα μπορεί να τοποθετηθεί ο Κολλαλτίνο, στη θέση του κομμωτή η Γκάσπαρα και, τέλος, τον ρόλο των καλαμιών μπορεί να παίζουν τα σονέτα της αναγεννησιακής ποιήτριας. Ο Κολλαλτίνο λοιπόν είναι αυτός που θέλει να κρατήσει κρυφή τη σχέση του με την Γκάσπαρα ή ακόμα και την αγάπη που εκδηλώνει η Γκάσπαρα προς το πρόσωπό του, ενώ η Γκάσπαρα –όπως ο κομμωτής που δεν μπορεί να κρατήσει το μυστικό του βασιλιά και γίνεται αιτία να διαδοθεί παντού μέσω των καλαμιών– δεν μπορεί και δεν θέλει να κρατήσει κρυφή την αγάπη της για τον Κολλαλτίνο. Δεν μπορεί να φιμωθεί και γι’ αυτό εκφράζει τον έρωτά της μέσα από τα σονέτα της, προκειμένου να γνωστοποιήσει και να κοινωνήσει το συναίσθημά της. Με αυτόν τον τρόπο, τόσο τα σονέτα όσο και τα καλάμια γίνονται το μέσο διάδοσης του μυστικού, το μέσο

¹⁰⁸Miller 1916: v. 2, 133.

¹⁰⁹Miller 1916: v. 2, 133.

επικοινωνίας, όπως ακριβώς μας πληροφορεί και η Γκάσπαρα (*Canz* 131.7: *griderò sola in qualche speco o fossa*).

Η Γκάσπαρα λοιπόν, κάνοντας απλώς μνεία στο όνομα του Μίδα, αλλά γνωρίζοντας πολύ καλά τον μύθο με τ' αυτιά γαιδάρου, θέλει να περάσει ένα μήνυμα, το οποίο απευθύνει κυρίως στον αγαπημένο της: ότι δεν θα σταματήσει να κοινωνεί το συναίσθημά της.

Σημαντικό ήταν το έργο και των μυθογράφων κατά την ύστερη αρχαιότητα και τον Μεσαίωνα, οι οποίοι διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στη διάσωση και διάδοση των μύθων του Οβίδιου.

Ο Βατικανός Μυθογράφος περιγράφει σύντομα και τους δύο μύθους σχετικά με τον Μίδα (*Vat. Myth.* 1.90)¹¹⁰, δίχως όμως να προκύπτει ευθεία επιρροή στην Γκάσπαρα¹¹¹.

Ο μυθογράφος Fabio Planciade Fulgenzio (Φλάβιος Πλαγκιάδης Φουλγέντιος, *Myth.* 2.10)¹¹² μνημονεύει τον βασιλιά Μίδα σε συνάρτηση με τη φιλαργυρία του και περιγράφει πώς απέκτησε την ικανότητα ό,τι πιάνει να γίνεται χρυσός, αλλά και πώς κατάφερε να απαλλαγεί από αυτό το «χάρισμά» του¹¹³. Αναφέρει επίσης τα αυτιά γαιδάρου που απέκτησε (*Myth.* 3.9)¹¹⁴. Είναι βέβαιο ότι ο Φουλγέντιος είχε διαβάσει πολύ προσεκτικά το έργο του Λουκανού και του Οβίδιου¹¹⁵. Επίσης σημαντικό είναι το γεγονός ότι ο Οβίδιος μελετήθηκε και μεταφράστηκε κατά τον Μεσαίωνα, από πολλούς συγγραφείς της εποχής. Σύμφωνα με τη Γεωργαλά-Πριόβολου, ο Μεσαίωνας όχι μόνο διατήρησε και μεταβίβασε στους μεταγενέστερους τα επιτεύγματα της κλασικής αρχαιότητας, αλλά και τα εμπλούτισε με τη δική του ευρύτατη συμβολή¹¹⁶.

¹¹⁰Παράρτημα 11.

¹¹¹Bode 1834: 30.

¹¹²Παράρτημα 12.

¹¹³Ο Φουλγέντιος στο έργο του μας πληροφορεί ότι πηγή του ήταν κάποιος συγγραφέας ονόματι Soficrates Cizicenus, για τον οποίο όμως δεν έχουμε κάποιο στοιχείο. Ίσως αναφέρεται στον Σωσικράτη, για τον οποίο κάνει λόγο στις *Μυθολογίες* 3.5, (Huxley 1973: 124-127).

¹¹⁴Παράρτημα 13.

¹¹⁵Giallongo 2017: 29.

¹¹⁶Γεωργαλά-Πριόβολου 2014: 76-77.

Ο Arnolfo d'Orleans (Αρνούλφος της Ορλεάνης) ήταν ο πρώτος συγγραφέας ο οποίος «μετέγραψε» τις Μεταμορφώσεις το 1175 με αλληγορικά σχόλια (*Allegoriae super Ovidii Metamorphoseon*). Σε αυτό του το έργο, οι μύθοι μελετήθηκαν με σκοπό να δώσουν μια ερμηνεία ηθικού χαρακτήρα¹¹⁷.

Ένας από τους συγγραφείς του Μεσαίωνα που μελέτησαν το έργο του Οβίδιου ήταν και ο Giovanni del Virgilio (Τζοβάννι ντελ Βιρτζίλιο). Ο ντελ Βιρτζίλιο «μεταγράφει» το έργο του ποιητή συνοδευόμενο από αλληγορίες στο τέλος κάθε κεφαλαίου, όπως συνηθιζόταν τον 14ο αιώνα, δίνοντάς του τον τίτλο *Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos*¹¹⁸. Μας πληροφορεί ακόμα και για τους δύο μύθους σχετικά με τον Μίδα¹¹⁹. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο ντελ Βιρτζίλιο δίδαξε στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια, από το 1322 έως και το 1323, δύο μαθήματα για τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου (*Expositio* και *Allegoriae*). «Μετέγραψε» δε το έργο του Οβίδιου σε πρόζα, για να διευκολύνει τη διδακτική διαδικασία¹²⁰. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το έργο του ντελ Βιρτζίλιο έγινε το πρότυπο στο οποίο στηρίχθηκαν όλες οι μεταφράσεις του Οβίδιου μέχρι και τα μέσα του 16ου αιώνα.

Εξίσου σημαντικό ήταν και το έργο του Giovanni de' Bonsignori (Τζοβάννι ντε Μπονσινιόρι)¹²¹, ο οποίος «μετέγραψε» και εξέδωσε στη Βενετία το 1497 τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου σε λαϊκή γλώσσα (*lingua volgare*), με τίτλο *Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Ήταν η πρώτη έκδοση σε λαϊκή γλώσσα και γνώρισε μεγάλη επιτυχία, γεγονός το οποίο αποδεικνύεται από τις πολυάριθμες ανατυπώσεις της.

Το έργο συνοδευόταν από 52 εικόνες. Ο Μπονσινιόρι, εμπνευσμένος από την «*Expositio*», το μάθημα που παρέδιδε ο ντελ Βιρτζίλιο στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια (1322-1323), απέδωσε κυρίως τις ερμηνευτικές παραφράσεις του ντελ Βιρτζίλιο παρά μετέφρασε το έργο του Οβίδιου. Ο Μπονσινιόρι (11.6-9)¹²², «μεταγράφοντας» το έργο του Οβίδιου, αρχικά διηγείται πώς ο Μίδας απέκτησε το προνόμιο ό,τι πιάνει να γίνεται χρυσός κι έπειτα μας πληροφορεί (11.8-11)¹²³ πώς τ'

¹¹⁷Guthmüller 1997: 25.

¹¹⁸Παράρτημα 14.

¹¹⁹Ghisalberti 1933: 3-110.

¹²⁰Guthmüller 1997: 65.

¹²¹Guthmüller 1997: 48 & 56-57.

¹²²Παράρτημα 15.

¹²³Παράρτημα 16.

αυτιά του έγιναν σαν του γαϊδάρου. Το έργο του Μπονσινιόρι συνοδευόταν και αυτό από αλληγορίες στο τέλος κάθε κεφαλαίου, όπως συνηθιζόταν εκείνη την εποχή¹²⁴.

Τα παραπάνω αναφερόμενα έργα είτε έχουν αλληγορικό ύφος, είτε γράφτηκαν με σκοπό να χρησιμοποιηθούν στο σχολείο ή στο Πανεπιστήμιο κατά τον Μεσαίωνα. Υπάρχει όμως και ακόμη μία παράδοση των *Μεταμορφώσεων*, η οποία επιχείρησε να ερμηνεύσει το έργο του Οβίδιου υπό το αλληγορικό-χριστιανικό πρίσμα. Τα πιο σημαντικά έργα αυτής της παράδοσης ήταν το *Ovide Moralisé* και το *L'Ovidius Moralisatus*, τα οποία και αποτέλεσαν τη γαλλική εκδοχή των *Μεταμορφώσεων* κατά τον Μεσαίωνα.

Το *Ovide Moralisé* είναι ένα ποίημα γραμμένο στη γαλλική γλώσσα από έναν ανώνυμο ποιητή, μεταξύ 1316 και 1328, και έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία και τέχνη κατά τον 14ο και τον 15ο αιώνα. Η διάδοση και η μετάφραση του έργου συνέβαλαν στη διάσωση του μύθου, όχι μόνο του Μίδα, αλλά και των υπολοίπων, διότι διαφορετικά θα ήταν πολύ δύσκολο να «επιβιώσει» κατά τον Μεσαίωνα, εάν δεν είχε γίνει μέσω της χριστιανικής διδασχής¹²⁵.

Το άλλο μεσαιωνικό έργο το οποίο μας δίνει μια οπτική χριστιανο-αλληγορική είναι το *L'Ovidius Moralisatus*, το οποίο έγραψε ο μοναχός Petrus Berchorius (Πέτρος Μπερχόριους) μεταξύ του 1342 και 1350 με τίτλο *Metamorphosis ovidiana moraliter explanata*. Ο Μπερχόριους δεν χρησιμοποιεί αποκλειστικά τους μύθους που παρουσιάζονται στις *Μεταμορφώσεις*, αλλά προσθέτει κι άλλους από τη μυθογραφική παράδοση. Έτσι, το έργο του συγκαταλέγεται κυρίως στα έργα της Βιβλικής κριτικής, παρά σε εκείνα της μυθογραφίας, με σκοπό να «χριστιανοποιήσει» το ηθικό περιεχόμενο των αρχαίων μύθων¹²⁶.

Λίγο πριν, το 1472, στη Βενετία, τυπώθηκε και το έργο του Βοκάκιου *Βιβλία Γενεαλογίας Εθνικών Θεών*¹²⁷. Ο Βοκάκιος στο έργο αυτό κάνει τρεις αναφορές στο όνομα του Μίδα, αλλά δεν προκύπτει άμεση επιρροή στην Γκάσπαρα¹²⁸. Ο Βοκάκιος

¹²⁴Ardissino 2001: 512-514.

¹²⁵Guthmüller 1997: 47-48.

¹²⁶Guthmüller 1997: 47-48.

¹²⁷Guthmüller 1997: 56-57.

¹²⁸Στην πρώτη του αναφορά (I.XXIII.3-6) ο Βοκάκιος μας πληροφορεί για το «χάρισμα» του Μίδα ότι πιάνει να γίνεται χρυσός. Στη δεύτερη (V.XXV.22-26), μαρτυρεί ότι πηγή του είναι ο Οβίδιος και στη

επηρεάστηκε βαθύτατα από τους Λατίνους συγγραφείς Οβίδιο και Βιργίλιο, από τους οποίους άντλησε τα μυθολογικά στοιχεία που χρησιμοποίησε στο έργο του.

Σημαντικό επίσης είναι το έργο του Raffaello Regio (Ραφαέλο Ρήγιο), δημιουργού της πρώτης σχολιασμένης έκδοσης του έργου του Οβίδιου *Μεταμορφώσεις* (Βενετία 1492-1493). Η έκδοση αυτή είχε μεγάλη επιτυχία και τις περισσότερες επανεκτυπώσεις. Οι πρώτες εκδόσεις αποδίδονται στον βιβλιοπώλη Οτταβιάνο Σκόττο και τον τυπογράφο Μπονέτο Λοκατέλλι. Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι ήδη από το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα και οι ίδιες οι *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου μεταφράστηκαν και εκδόθηκαν στην Ιταλία και σε άλλα ευρωπαϊκά κράτη¹²⁹. Το 1520 επανεκδόθηκε όχι μόνο στην Ιταλία, αλλά και σε άλλα ευρωπαϊκά κράτη, όπως στη Γαλλία και την Ελβετία. Το βιβλίο του Ρήγιο ήταν η πιο πολυδιαβασμένη έκδοση των *Μεταμορφώσεων* κατά τον 16ο αιώνα, όχι μόνο γιατί ήταν η πρώτη έκδοση με σχόλια, αλλά και για την τύχη που είχε να γίνει διδακτικό κείμενο¹³⁰. Ο Ρήγιο μας πληροφορεί για τους δύο γνωστούς μύθους σχετικά με τον Μίδα¹³¹.

Εξίσου σημαντικό με τα προαναφερθέντα έργα και ιδιαίτερης σημασίας εκείνη την εποχή είναι και το έργο του Niccolò degli Agostini (Νικολό ντέλι Αγκοστίνι), ο οποίος εξέδωσε σε πρόζα στη Βενετία το 1522 το έργο του Οβίδιου με τίτλο *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa*¹³². Ο Αγκοστίνι, γράφοντας σε λαϊκή γλώσσα, στα αλληγορικά του σχόλια υποστηρίζει ότι τίποτα πάνω στη γη δεν μπορεί να μείνει κρυφό. Έρχεται έτσι να προστεθεί ακόμα μία έκδοση του έργου του Οβίδιου, η οποία βοήθησε κι αυτή με τη σειρά της στη διάδοση του έργου του.

Μετά την παράθεση και εξέταση χωρίων από Λατίνους και Ιταλούς συγγραφείς, διαπιστώνουμε ότι η επιρροή του Οβίδιου στην Γκάσπαρα πιθανότατα ήταν τόσο άμεση όσο και έμμεση. Είναι αδιαμφισβήτητο ότι από τον 10ο αιώνα περίπου, η απήχηση του Οβίδιου ανέβηκε θεαματικά και λογαριάζεται πλέον εφάμιλλη

συνέχεια αναφέρει ότι ο Σιληνός δόθηκε πίσω στον Βάκχο από τον Μίδα. Και, τέλος, υποστηρίζει ότι ο Μίδας ήταν ένας πολύ φιλάργυρος άνθρωπος.

¹²⁹Η Γαλλία και η Αγγλία ήταν οι δύο χώρες οι οποίες έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον, λόγω του ενδιαφέροντος που υπήρχε από τους αντιγραφείς των μοναστηριών (Gerber 2012: ν. 29 & 171-200).

¹³⁰McKinley 2001: 115-132.

¹³¹Παράρτημα 17.

¹³²Παράρτημα 18.

εκείνης του Βιργίλιου – ίσως και μεγαλύτερη, αν θυμηθούμε ότι ο 12ος και ο 13ος αιώνας ονομάστηκαν «εποχή του Οβίδιου» (*aetas Ovidiana*). Σύμφωνα με τον Παπαγγελή, ίσως αποτελεί ένα από τα πιο σαγηνευτικά παράδοξα της ιστορίας της λογοτεχνίας το ότι ο «εξώλης και προώλης», που κάποτε θεωρήθηκε δολιοφθορέας του ηθικού προγράμματος του Αυγούστου, αναβαπτίζεται στην αλληγορίζουσα υστερία του Μεσαίωνα και πραγματοποιεί τη «δευτέρα παρουσία» του ως βιβλικός αφηγητής και μάστορας της χριστιανικής παραβολής. Σ' αυτή την απροσδόκητη «μεταμόρφωση» του Οβίδιου, που είναι γνωστή ως *Ovide Moralisé* και ακμάζει κατά τον 14ο αιώνα, οι *Μεταμορφώσεις* κρατούν τον πρώτο ρόλο¹³³.

Επιπροσθέτως, κατά τα τέλη του 15ου αλλά και του 16ου αιώνα, η Βενετία διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στον χώρο των εκδόσεων και συνέβαλε σημαντικά στη διάδοση του έργου του Οβίδιου, μέσα από τις μεταφράσεις που κυκλοφόρησαν εκείνη την εποχή. Ο Οβίδιος, η βασικότερη πηγή για τη μυθολογία, άσκησε τεράστια επιρροή στη Δυτική κουλτούρα από τον 12ο κιόλας αιώνα, όταν στη Γαλλία τον «ανακάλυψαν εκ νέου» κι έγινε αντικείμενο μεταφράσεων, σχολικών εκδόσεων και μελέτης από πολλούς, ένας εκ των οποίων ήταν και ο Arnolfo d'Orleans (Αρνούλφο της Ορλεάνης)¹³⁴.

Οι πολυάριθμες μεταφράσεις που κυκλοφόρησαν από τον Μεσαίωνα έως και την Αναγέννηση έκαναν ευρύτερα γνωστό το έργο του Οβίδιου ακόμα και σε ανθρώπους που δεν γνώριζαν πολύ καλά λατινικά, χάρη στην απλή και κατανοητή «μεταγραφή» του έργου του. Έτσι, όπως σωστά παρατηρεί ο Γκούτμυλλερ, οι αρχαίοι μύθοι, και κυρίως αυτοί του Οβίδιου, ήδη από τον Μεσαίωνα αναφέρονται ως η βασική πηγή έμπνευσης των δημιουργών της εποχής. Σε αυτό βοήθησε και η λαϊκή γλώσσα (*lingua volgare*) των εκδόσεων, που, όπως προαναφέρθηκε, τον έκανε γνωστό σε ένα ευρύτερο κοινό. Η σημασία των «μεταγραφών» συνίσταται και στο γεγονός ότι η απόδοση των *Μεταμορφώσεων* σε λαϊκή γλώσσα δεν αποτελεί παθητική διαμεσολάβηση της αρχικής πηγής, αλλά συχνά μαρτυρά την ανερχόμενη ανάγκη υιοθέτησής τους από τους δημιουργούς της Αναγέννησης¹³⁵.

Αξίζει ν' αναφερθούμε στο έργο (*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1497) του Μπονσινιόρι το οποίο, ύστερα από έναν αιώνα κυκλοφορίας του ως χειρογράφου,

¹³³Παπαγγελής 2010: 46.

¹³⁴Guthmüller 1993: 501-518.

¹³⁵Guthmüller 1997: 65-83.

εκδόθηκε και ήταν το μοναδικό έργο των *Μεταμορφώσεων* που κυκλοφόρησε στην αγορά σε λαϊκή γλώσσα, κατά το πρώτο τέταρτο του 16ου αιώνα¹³⁶. Ο Οβίδιος πρόσφερε στους αναγεννησιακούς ποιητές-μιμητές του ένα πλούσιο απόθεμα μύθων αλλά και μεταφορών που θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν στη δική τους λογοτεχνική δραστηριότητα για την αναβίωση του παρελθόντος, καθιστώντας τον έτσι την πιο ισχυρή και κλασική επιρροή σε ποιητές που δραστηριοποιήθηκαν μεταξύ του 1500 και του 1700¹³⁷.

Οι πλατιές γνώσεις της Γκάσπαρα για τη λατινική γραμματεία επιβεβαιώνονται επιπλέον από τον Φραντσέσκο Σανσοβίνο στο έργο του *Nell'Ameto del Boccaccio preso* (Giolito 1545). Στο έργο αυτό, το οποίο αφιερώνει στην Γκάσπαρα, μας πληροφορεί ότι η μόλις είκοσι χρόνων ποιήτρια σύντομα θα είναι έτοιμη να διαβάζει τα έργα του Οβίδιου στα λατινικά με ευκολία¹³⁸.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι η Γκάσπαρα, με παρακαταθήκη τη λατινική της παιδεία, είναι πιθανότερο να γνώριζε τον μύθο μέσα από τα έργα των Λατίνων συγγραφέων και κυρίως του Οβίδιου, ο οποίος τον παραθέτει και τον διηγείται αναλυτικά και με πολλές λεπτομέρειες (*Met.* 11). Είναι επίσης πιθανό η ποιήτρια να επηρεάστηκε άμεσα ή έμμεσα και από κάποια «μεταγραφή» των *Μεταμορφώσεων* που εκδόθηκαν κατά την Αναγέννηση.

Αντίστοιχα, ο μύθος για τα μεγάλα αυτιά του Μίδα δεν μνημονεύεται από τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, παρά μόνο από τον Φιλόστρατο, ο οποίος τον αναφέρει σε μια σύντομη περιγραφή, χωρίς να προκύπτει από και κάποια άμεση επιρροή στο έργο της Γκάσπαρα.

¹³⁶Guthmüller 2008: 302-310.

¹³⁷Burrow 2010: 432-433.

¹³⁸Cox 2008: 305.

2. Ο μύθος της Φιλομήλας

Η Γκάσπαρα προσκαλεί την Πρόκνη και τη Φιλομήλα αρχικά να τραγουδήσουν μαζί της· αμέσως μετά θεωρεί ότι είναι καλύτερο να κλάψουν τον βαρύ πόνο της. Η ποιήτρια συγκρίνει το συναίσθημά της με εκείνο των δύο γυναικών και ζητά τη βοήθειά τους, αποκαλώντας τες φίλες (*Canz* 173.11: *amiche*). Στο πλαίσιο της εγκατάλειψής της από τον Κολλαλτίνο, επιθυμεί να της συμπαρασταθούν ως εμβληματικά σύμβολα θρήνου, τις καλεί να κλάψουν μαζί της, διότι ο δικός της πόνος είναι πιο πρόσφατος σε σχέση με τον δικό τους, και υπόσχεται κατόπιν ότι θα κλάψει και η ίδια μαζί τους για τα δικά τους δεινά. Ο θρήνος αυτός, σε συνδυασμό με τον ερχομό της Άνοιξης, αναφέρει η Γκάσπαρα, θα θυμίσουν στη Φιλομήλα και στην Πρόκνη την ντροπιαστική πράξη του Τηρέα και στην ίδια τον πικρό και σκληρό αποχωρισμό της από τον αγαπημένο της Κολλαλτίνο. Παράλληλα υποστηρίζει ότι η εγκατάλειψή της την οδηγεί σε έναν σκληρό θάνατο:

*“Cantate meco, Progne e Filomena,/ anzi piangete il mio grave martire,/ or che la primavera e ’l suo fiorire/ i miei lamenti e voi, tornando, mena./ A voi rinova la memoria e pena/ de l’onta di Tereo e le giust’ire;/ a me l’acerbo e crudo dipartire/ del mio signore morte empia rimena./ Dunque, essendo più fresco il mio dolore,/ aitatemi amiche a disfogarlo,/ ch’io per me non ho tanto entro vigore./ E, se piace ad Amor mai di scemarło,/ io piangerò poi ’l vostro a tutte l’ore/ con quanto stile ed arte potrò farlo.”*¹³⁹

(*Canz* 173.1-14)

Το μοτίβο των δακρύων γενικά απαντά με δύο διαφορετικές οπτικές: μπορεί να είναι δάκρυα αμοιβαίου έρωτα ή, εν προκειμένω, ενισχυτικό στοιχείο εγκατάλειψης της κοπέλας (*puella*). Ο στρατιώτης Κολλαλτίνο εγκαταλείπει την Γκάσπαρα και εκείνη χαρακτηρίζει αυτή του την πράξη «σκληρή» και «άσπλαχνη» (*Canz* 173.7: *acerbo e crudo dipartire*). Αυτός είναι και ο λόγος που ζητά από την Πρόκνη και τη Φιλομήλα να κλάψουν μαζί της και όχι να τραγουδήσουν. Η Γκάσπαρα προεξαγγέλλει τον χωρισμό της με τον στρατιώτη Κολλαλτίνο, που την εγκαταλείπει συνεχώς για τις

¹³⁹Bellonci & Ceriello 2009: 190-191.

στρατιωτικές του υποχρεώσεις. Έτσι, δημιουργείται μια έντονη αντίθεση ανάμεσα στην ευτυχισμένη ανανέωση που φέρνει η Άνοιξη και τη θλιβερή ανάμνηση που γεννά στην ποιήτρια, εφόσον δεν της απομένουν ελπίδες επιστροφής του αγαπημένου της.

Η Γκάσπαρα χαρακτηρίζει την πράξη του αγαπημένου της και έμμεσα και τον ίδιο με τα επίθετα «σκληρός» και «άσπλαχνος» –όπως κάνει και ο Οβίδιος δηλώνοντας την καταγωγή του Θράκα Τηρέα (*Threicius Tereus*, *Met.* 6.424)–, διότι απομακρύνεται από κοντά της. Το επίθετο «σκληρός» η Γκάσπαρα το χρησιμοποιεί πάρα πολύ συχνά στο έργο της για να προσδιορίσει τη συμπεριφορά του Κολλαλτίνο (*Canz* 9.7, 83.7, 154.11, 227.9, 235.9, κ.α.: *crudel*), καθώς και άλλα συνώνυμα επίθετα, όπως θα δούμε παρακάτω. Συγκρίνει τη σκληρότητα του βάρβαρου Τηρέα με εκείνη του Κολλαλτίνο και κάνει συστηματική χρήση των ίδιων ή παρόμοιων επιθέτων, για να περιγράψει την άκαρδη στάση του αγαπημένου της. Και ενώ η ίδια χρησιμοποιεί ως μέσο έκφρασης τα σονέτα της για να εξωτερικεύσει τα αληθινά συναισθήματά της, ο Κολλαλτίνο, σύμφωνα με την ίδια, με τον τρόπο που της συμπεριφέρεται και της μιλάει θέλει να την εξαπατήσει. Προσπαθεί, με άλλα λόγια, να καλύψει τις πραγματικές προθέσεις του όπως ακριβώς έκανε ο Τηρέας στον Οβίδιο: χρησιμοποίησε τη λεκτική του ικανότητα για να εξαπατήσει τον Πανδίονα, αλλά και τη Φιλομήλα. Γι' αυτόν τον λόγο χαρακτηρίζεται «ευφραδής» (*Met.* 6.469: *facundus*).

Σύμφωνα με τον μύθο, ο Τηρέας παντρεύτηκε την Πρόκνη και μαζί απέκτησαν έναν γιο, τον Ίτυ. Ο Τηρέας όμως ερωτεύτηκε την κουνιάδα του, τη Φιλομήλα, τη βίασε και για να μην μπορέσει να παραπονεθεί, της έκοψε τη γλώσσα. Ωστόσο η νέα βρήκε τρόπο να τα αποκαλύψει όλα στην αδελφή της, κεντώντας τις δυστυχίες της πάνω σε ένα ύφασμα. Η Πρόκνη τότε αποφάσισε να τιμωρήσει τον Τηρέα: σκότωσε τον ίδιο της τον γιο, τον Ίτυ, τον έβρασε και έδωσε στον Τηρέα να φάει το κρέας αυτό, χωρίς να το ξέρει. Έπειτα έφυγε με τη Φιλομήλα. Όταν ο Τηρέας κατάλαβε το έγκλημα, πήρε ένα τσεκούρι και καταδίωξε τις δύο αδελφές. Τις έφτασε στη Δαυλίδα της Φωκίδας και τότε εκείνες παρακάλεσαν τους θεούς να τις σώσουν. Οι θεοί τις λυπήθηκαν και τις μεταμόρφωσαν σε πουλιά. Η Πρόκνη έγινε αηδόνι, η Φιλομήλα χελιδόνι και ο Τηρέας τσαλαπετεινός¹⁴⁰.

¹⁴⁰1991: 685-686.

Τη μνεία στις πρωταγωνίστριες του μύθου της Φιλομήλας η Γκάσπαρ δεν την κάνει τυχαία. Η Πρόκνη και η Φιλομήλα βοηθούν η μία την άλλη με «γυναικείους τρόπους» της εποχής, το κέντημα και το υφαντό, ενώνοντας τις δυνάμεις τους για να εκδικηθούν τον σύζυγο και κουνιάδο τους αντίστοιχα. Οι δύο αδελφές εκπροσωπούν τη γυναικεία απελευθέρωση από τον παραδοσιακό ανδρικό ζυγό.

Σε αυτές τις δύο «αδάμαστες» προσωπικότητες, την Πρόκνη και τη Φιλομήλα, ψάχνει και βρίσκει αλληλεγγύη η Γκάσπαρ ως γυναίκα, και έμμεσα εγκωμιάζει την απόφασή τους να πάρουν εκδίκηση ως μια πρωτοποριακή για την εποχή τους πράξη. Δείχνει η ποιήτρια σαν να θέλει να περάσει στο αναγνωστικό της κοινό το μήνυμα ότι και η ίδια επιδιώκει να ακολουθήσει την πορεία τους, αυτή της απελευθέρωσης της γυναίκας, έχοντας ως όπλο την ποίηση, ως μοντέρνα γυναίκα του καιρού της.

Σύμφωνα με τον Παπαγγελή¹⁴¹, η άλαλη Φιλομήλα του Οβίδιου «μοιάζει σχεδόν να λειτουργεί ως μεταφορά για την απόλυτη κοινωνική αποκλήρωση της γυναίκας στην πλειστοκαίνο της φαλλοκρατίας· και το τέχνασμα με το υφαντό-επιστολή, παρόλο που από μίαν άποψη επαναβεβαιώνει την πολύτροπη αντίσταση του πολιτισμού ως λόγου (και του λόγου ως πολιτισμού) στη βαρβαρότητα, από μίαν άλλη τεκμηριώνει το δυσ-κοινωνήτο και άναρθρο της προ-πολιτισμικής ειρκτής που συμβολίζει ο θρακιώτης τύραννος».

Το ίδιο θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς και για την παρουσία του μύθου της Φιλομήλας στο έργο της Γκάσπαρ. Η ποιήτρια ζει σε μια κοινωνία όπου τόσο οι εξωσυζυγικές σχέσεις όσο και οι σχέσεις εκτός γάμου ήταν απαγορευμένες και η ίδια, όπως ήδη έχει αναφερθεί, όχι απλώς είχε σχέση εκτός γάμου, αλλά είχε αποκτήσει και δύο κόρες με τον παντρεμένο Αντρέα Γκρίτι. Έτσι, μας κάνει να σκεφτούμε ότι χρησιμοποιεί τον μύθο της Φιλομήλας διότι θέλει να φωνάξει βουβά, μέσω της ποίησής της, την καταπίεση, ίσως και τον πόνο της, για το γεγονός όχι μόνο της εγκατάλειψής της από τον Κολλαλτίνο, αλλά και ότι δεν μεγάλωσε η ίδια τα παιδιά της και δεν μπορούσε να βιώσει τους έρωτές της απελευθερωμένα δίχως να δέχεται την κριτική της κοινωνίας. Μην μπορώντας όμως να εκφραστεί ελεύθερα, αφού ζούσε σε μια συντηρητική κοινωνία η οποία δεν της επέτρεπε να βιώσει τη ζωή που θα ήθελε, το

¹⁴¹Παπαγγελής 2010: 198-199.

εκφράζει στο έργο της με έντεχνο και έμμεσο τρόπο: μέσα από έναν μύθο. Η Αμαντούρι υποστηρίζει ότι η Γκάσπαρα αναφέρει τον μύθο για να απελευθερώσει τη γυναίκα με την ποίησή της από τον βουβό ρόλο του απλού θεατή που κατείχε στην κοινωνία¹⁴². Η Τζούνινς, μελετώντας τον μύθο, υποστηρίζει ότι η Γκάσπαρα μέσα από τον μύθο της Φιλομήλας αλλά και της Ηχούς θέλει να παρουσιάσει την κατάστασή της, για να κερδίσει αρχικά τη γυναικεία αλληλεγγύη, αλλά και για να χειραγωγήσει το «διπλό» κοινό της, δηλαδή αφενός τον Κολλαλτίνο και αφετέρου το αναγνωστικό κοινό της Βενετίας¹⁴³.

Φυσικά, οι πράξεις των τριών πρωταγωνιστών (του Τηρέα, της Πρόκνης και της Φιλομήλας) δεν είναι υποδειγματικές ή πρότυπα ηθικής. Οι δύο αδελφές όμως αποτελούν το σύμβολο της επικοινωνίας που ξεπερνά κάθε φυσικό εμπόδιο και κάθε συναισθηματικό δεσμό, ενώ ο Τηρέας και ο Κολλαλτίνο αντιπροσωπεύουν την ντροπιαστική και ανάλγητη συμπεριφορά: ο Τηρέας για το έγκλημα που διέπραξε και ο Κολλαλτίνο για τη συμπεριφορά του απέναντι στην Γκάσπαρα, αφού, σύμφωνα με τις νόρμες τις οποίες θέτει η ποιήτρια για τον έρωτα, ο Κολλαλτίνο κινείται έξω από αυτές. Έτσι, η Γκάσπαρα επικαλείται την Πρόκνη και τη Φιλομήλα, όχι ως θύματα του Τηρέα, αλλά ως εκδικητρίες του. Θέλει να δώσει στις γυναίκες έναν πρωταγωνιστικό ρόλο και όχι αυτόν του απλού θεατή.

Η Γκάσπαρα υποστηρίζει ότι γνωρίζει πως το κάλεσμα να κλάψουν και οι τρεις γυναίκες μαζί θα ανακαλέσει στη μνήμη της Φιλομήλας και της Πρόκνης τις ντροπιαστικές πράξεις που υπέστησαν από τον Τηρέα, αλλά και στην ίδια τον *acerbo* και *crudo* αποχωρισμό από τον αγαπητικό της.

*“A voi rinova la memoria e pena/ de l’onta di Tereo e le giust’ire;/ a me
l’acerbo e crudo dipartire/ del mio signore morte empia rimena.”*¹⁴⁴

(*Canz* 173.5-7)

Η Γκάσπαρα εδώ χρησιμοποιεί τα επίθετα «σκληρός» και «άσπλαχνος» για να χαρακτηρίσει τις πράξεις του Κολλαλτίνο. Παρεμφερείς χαρακτηρισμούς χρησιμοποιεί

¹⁴²Amaduri 2015: 109.

¹⁴³Jones 1991: 272.

¹⁴⁴Bellonci & Ceriello 2009: 191.

επανειλημμένως και σε άλλα σονέτα, όπως «ανελέητος», «άγριος» και «απάνθρωπος» (Canz 36.14, 90.10, 136.4: *spietato*, Canz 178.1: *selvaggio*, Canz 178.2: *inumano*, Canz 149.6, 297.15: *duro*, Canz 7.8, 9.2, 42.5, 123.10, 167.2, 198.14: *empio*). Αξιοσημείωτο είναι ότι ίδια ή παρόμοια επίθετα, όπως «βάρβαρος», «σκληρός», «άγριος» και «άσπλαχνος», είχε χρησιμοποιήσει προηγουμένως και ο Οβίδιος στις πολυάριθμες αναφορές στον μύθο για να χαρακτηρίσει τον Τηρέα (Met. 6.515, 6.533: *barbarous*, Met. 6.534: *crudelis*, 6.549: *ferus* και Met. 6.581: *saevus*). Η βίαιη συμπεριφορά του Τηρέα στον Οβίδιο σχετίζεται με τη θρακική καταγωγή του¹⁴⁵ και γι' αυτό ο Οβίδιος του αποδίδει τους ακόλουθους χαρακτηρισμούς: «Θράκας Τηρέας» (Met. 6.424: *Threicius Tereus*), «έμφυτη λαγνεία» (Met. 6.458: *innata libido*) και «βάρβαρος» (Met. 6.515: *barbarous*).

Πέραν τούτου, όμως, μεγάλο ενδιαφέρον έχει ο συγκεκριμένος μύθος εάν στη θέση του Τηρέα φανταστούμε τον Κολλαλτίνο, μια και οι δύο ήταν πολεμιστές, και στη θέση της Φιλομήλας τοποθετήσουμε την Γκάσπαρα. Το κόψιμο της γλώσσας που υπέστη η Φιλομήλα για να μην αποκαλύψει ποτέ και σε κανέναν την ανόσια μοιχεία, για την Γκάσπαρα είναι σημαντικό και συμβολίζει τη φίμωση. Τη «φίμωση» που και η ίδια υπέστη όταν ο Κολλαλτίνο αρνήθηκε να την ακούσει, γεγονός το οποίο εντοπίσαμε και στον μύθο του Μίδα. Η ποιήτρια τόσο στον μύθο του Μίδα όσο και στον μύθο της Φιλομήλας εκφράζει την αγωνία της για το ανομολόγητο και το ανεκκάλητο. Η γλωσσοτομημένη Φιλομήλα βρήκε τρόπο να κοινωνήσει στην αδελφή της τον βιασμό που υπέστη από τον Τηρέα, αποτυπώνοντας στο υφαντό το ανοσιούργημα. Έτσι και η Γκάσπαρα, μέσα από την ποίησή της θέλει να κοινωνήσει το ανεκκάλητο, θέλει να αποκτήσει την άλαλη ευφράδεια της Φιλομήλας. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η ποιήτρια δεν στέκεται στις μεταμορφώσεις των πρωταγωνιστών του μύθου, αλλά την ενδιαφέρουν κατεξοχήν οι δύο πρωταγωνίστριες του μύθου και η ηθική μετάλλαξή τους. Τον βιασμό της Φιλομήλας ακολουθεί και ένας δεύτερος: ο Τηρέας κόβει τη γλώσσα, πετυχαίνοντας έτσι, μεταφορικά, τον ευνουχισμό και τη διακόρευσή της ταυτόχρονα. Έτσι, η πράξη της επικοινωνίας από την πλευρά της Φιλομήλας αποτελεί ξεκάθαρα πρόκληση στην ανδρική κυριαρχία του Τηρέα¹⁴⁶.

¹⁴⁵Larmour 1990: 133.

¹⁴⁶Sharrock 2010: 145.

Ο μύθος της Φιλομήλας παραδίδεται από πολλά έργα της αρχαιοελληνικής γραμματείας, και σε όλα υπάρχει συμφωνία ως προς τη θρακική καταγωγή του Τηρέα.

Ο Αισχύλος αφιερώνει μερικούς στίχους στο έργο *Αγαμέμνων* (*Αγαμ.* 1140-1149)¹⁴⁷, αλλά και στο έργο *Ικέτιδες* (*Ικετ.* 60-67)¹⁴⁸. Είναι ο πρώτος που εισάγει τη μυθική φιγούρα του Τηρέα ως συζύγου της Πρόκνης, όμως δεν χαρακτηρίζει την πράξη του Τηρέα ή τον ίδιο.

Σύμφωνα με τον Θουκυδίδη (2.29.3)¹⁴⁹, ο Τηρέας διέμενε στη Δαύλεια της αρχαίας Φωκίδας, την οποία τότε κατοικούσαν Θράκες, και μας πληροφορεί ότι η Πρόκνη μαζί με τη Φιλομήλα (δίχως όμως να αναφέρει τα ονόματα των δύο γυναικών) προέβησαν σε μια κακή πράξη κατά του Ίτυ.

Ο Στράβωνας μας πληροφορεί για τη θρακική καταγωγή του Τηρέα, ο οποίος κυβερνούσε τη Δαυλίδα¹⁵⁰:

“...ἔτι δὲ μᾶλλον ἐν τῇ μεσογαίᾳ μετὰ Δελφούς ὥς πρὸς τὴν ἔω Δαυλὶς πολίχνην, ὅπου Τηρέα τὸν Θρᾷκὰ φασὶ δυναστεῦσαι· καὶ τὰ περὶ Φιλομήλαν καὶ Πρόκνην ἐκεῖ μυθεύουσι. Τοῦνομα δὲ τῶι τόπῳ γεγονέναι ἀπὸ τοῦ δάσους.”¹⁵¹

(9.3.13)

Ο Απολλόδωρος (*Βιβλ.* 3.14.8)¹⁵² υπαινίσσεται τη θρακική προέλευση του Τηρέα:

“...πολέμου δὲ ἐξανστάντος πρὸς Λάβδακον περὶ γῆς ὄρων ἐπεκαλέσατο βοηθὸν ἐκ Θράκης Τηρέα τὸν Ἄρεος.”¹⁵³

(*Βιβλ.* 3.14.8)

¹⁴⁷Παράρτημα 19.

¹⁴⁸Παράρτημα 20.

¹⁴⁹Παράρτημα 21.

¹⁵⁰Παράρτημα 22.

¹⁵¹Jones 1927: 268.

¹⁵²Παράρτημα 23.

¹⁵³Frazer & Guidorizzi 1995: 119-120.

Ο Παυσανίας (1.41.8)¹⁵⁴ αναφέρει τη μεταμόρφωση του Τηρέα και της Φιλομήλας, καθώς και την τιμωρία που επέβαλαν οι δύο αδελφές στον Τηρέα. Τέλος, μαρτυρεί τη μεγαρική παραλλαγή του μύθου, σύμφωνα με την οποία ο Τηρέας ήταν βασιλιάς στις Παγές της Μεγαρίδος, αλλά υποδεικνύει ως ορθή την παραλλαγή που τον φέρει να βασιλεύει στη Δαυλίδα¹⁵⁵:

*“...έστιν οὐ πόρρω τάφος Τηρέως τοῦ Πρόκνην γήμαντος τὴν Πανδίονος. ἐβασίλευσε δὲ ὁ Τηρεύς, ὡς μὲν λέγουσιν οἱ Μεγαρεῖς, περὶ τὰς Παγὰς τὰς καλουμένας τῆς Μεγαρίδος, ὡς δὲ ἐγὼ τε δοκῶ καὶ τεκμήρια ἐς τόδε λείπεται, Δαυλίδος ἦρχε τῆς ὑπὲρ Χαιρωνείας· πάλαι γὰρ τῆς νῦν καλουμένης Ἑλλάδος βάρβαροι τὰ πολλὰ ὥκησαν.”*¹⁵⁶

(1.41.8)

Στους *Ὀρνιθες* του Αριστοφάνη, δύο Αθηναῖοι εκφράζουν τη δυσaráσκειά τους για την κατάσταση που έχει δημιουργηθεί στην Αθήνα εξαιτίας του Πελοποννησιακού Πολέμου και λένε πως θέλουν να ζήσουν σε έναν άλλο κόσμο. Έτσι, ζητούν τη βοήθεια του Τηρέα που τώρα ως τσαλαπετεινός έχει την εμπειρία και τη γνώση ενός πουλιού¹⁵⁷. Ο Τηρέας στο έργο αναφέρεται στο επεισόδιο του φόνου του γιου του, καθώς προσκαλεί την Πρόκνη/αηδόνα να ξυπνήσει και να πάει κοντά του.

Ο Νόννος (*Διον.* 2.131-140)¹⁵⁸ μάς πληροφορεί για τις μεταμορφώσεις των πρωταγωνιστών, δίχως όμως να χαρακτηρίζει την πράξη του Τηρέα ή τον ίδιο¹⁵⁹.

Ο Τάτιος στο μοναδικό σωζόμενο έργο του *Λευκίππη και Κλειτοφών* (5.5)¹⁶⁰ αναφέρει ολόκληρο τον μύθο της Φιλομήλας και μας πληροφορεί ότι ο Τηρέας ήταν Θράκας, αλλά δεν τον χαρακτηρίζει αρνητικά για την πράξη του.

Παρατηρούμε λοιπόν, από την παράθεση και μελέτη όλων των σχετικών χωριών της αρχαιοελληνικής γραμματείας, ότι δεν διαφαίνεται ευθεία επιρροή στο

¹⁵⁴Παράρτημα 24.

¹⁵⁵Δημοπούλου 2006: 181.

¹⁵⁶Jones 1918: 222-223.

¹⁵⁷Corno & Zanetto 2007: 203-397.

¹⁵⁸Παράρτημα 25.

¹⁵⁹Piccardi, 2003: v. 1, 198.

¹⁶⁰Παράρτημα 26.

έργο της Γκάσπαρα, διότι κανείς από τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς δεν χαρακτηρίζει αρνητικά τον Τηρέα.

Όσον αφορά τους Λατίνους συγγραφείς, οι αναφορές στον μύθο της Φιλομήλας είναι αρκετές. Ο Βιργίλιος (*Ecl.* 6.74-81)¹⁶¹ και ο Οράτιος (*A. Am.* 185-187)¹⁶² αναφέρονται στη Φιλομήλα, δίχως όμως να προκύπτουν επιδράσεις στην Γκάσπαρα.

Ο Υγίνος (*Fab.* 45)¹⁶³ προβάλλει τη Φιλομήλα ως κεντρική ηρωίδα, επιγράφοντας την αφήγησή του με το όνομά της, σε αντίθεση με τις διηγήσεις των Ελλήνων, όπου στον μύθο πρωταγωνιστεί ο Τηρέας. Μας πληροφορεί για τη θρακική καταγωγή του Τηρέα, δίχως όμως να χαρακτηρίζει με κάποιο επίθετο τον ίδιο ή την αποτρόπαια πράξη του. Σύμφωνα με τον Υγίνο ο Τηρέας μεταμορφώνεται σε γεράκι, μια εκδοχή που μόνο ο Υγίνος αναφέρει από τους Λατίνους συγγραφείς¹⁶⁴.

Ο Οβίδιος κάνει τις περισσότερες αναφορές στον μύθο (έξι στο σύνολο). Στους *Amores* (*Am.* 2.6.7-10)¹⁶⁵, καλεί κάθε λογής πουλιά να θρηνήσουν τον χαμό του παπαγάλου της αγαπημένης του Κορίννας. Προσκαλεί λοιπόν και το αηδόνι, δηλαδή τη Φιλομήλα, να βάλει τέλος στο πονεμένο παράπονο για τον θάνατο του Ίτυ, έτσι ώστε να μπορέσει να τραγουδήσει τον θάνατο του παπαγάλου.

Στο έργο *Fasti* (*Fast.* 2.853-856)¹⁶⁶ ο Οβίδιος μας πληροφορεί για τη μεταμόρφωση της Φιλομήλας σε αηδόνι και της Πρόκνης σε χελιδόνι.

Με λεπτομέρειες διηγείται την ιστορία του Τηρέα και της Φιλομήλας στις *Μεταμορφώσεις* (*Met.* 6.412-674)¹⁶⁷. Ο Θράκας Τηρέας (*Threicius Tereus* 424), σύμφωνα με τον Οβίδιο, παντρεύτηκε την Πρόκνη, κόρη του Πανδίωνα, με την οποία απέκτησε έναν γιο, τον Ίτυ. Η επιθυμία της Πρόκνης να δει την αδελφή της Φιλομήλα οδήγησε τον Τηρέα στην Αττική. Εκεί θαμπώθηκε από την ομορφιά της:

¹⁶¹Παράρτημα 27.

¹⁶²Παράρτημα 28.

¹⁶³Παράρτημα 29.

¹⁶⁴Guidorizzi 2013: 279.

¹⁶⁵Παράρτημα 30.

¹⁶⁶Παράρτημα 31.

¹⁶⁷Παράρτημα 32.

*“...ecce venit magno dives Philomela paratu,/ divitior forma, quales audire solemus/
Naidas et Dryadas mediis incedere silvis,/ si modo des illis cultus similesque paratus.
Non secus exarsit conspecta virgine Tereus,/ quam si quis canis ignem supponat
aristis/ aut frondem positasque cremet faenilibus herbas.”¹⁶⁸*

(Met. 6.451-457)

και τυφλώθηκε από ερωτικό πόθο για τη Φιλομήλα:

*“At rex Odrysius, quamvis secessit, in illa/ aestuat et, repetens faciem motusque
manusque,/ qualia vult fingit quae nondum vidit, et ignes/ ipse suos nutrit cura
removente soporem.”¹⁶⁹*

(Met. 6.490-493)

Ο Τηρέας στη συνέχεια προφασίστηκε πως η Πρόκνη πέθανε και κατάφερε να πείσει τον Πανδίονα να πάρει μαζί του τη Φιλομήλα. Τελικά αποκάλυψε τις ανόσιες πράξεις του και την οδήγησε σε οίκημα κρυμμένο στα πυκνά δάση τα οποία αντηχούσαν τον θρήνο της:

*“...cum rex Pandione natam/ in stabula alta trahit, silvis obscura vetustis/ atque ibi
pallentem trepidamque et cuncta timentem/ et iam cum lacrimis, ubi sit germana,
rogantem/ includit, fassusque nefas et virginem et unam/ vi superat, frustra clamato
saepe parente,/ saepe sorore sua, magnis super omnia divis./ Illa tremit velut agna
pavens, quae saucia cani/ ore excussa lupi nondum sibi tuta videtur,/ utque columba
suo madefactis sanguine plumis/ horret adhuc avidosque timet, quibus haeserat,
ungues.”¹⁷⁰*

(Met. 6.520-530)

Όταν η Φιλομήλα αποφάσισε να αποκαλύψει τις ανοσιότητες στην αδελφή της, ο Τηρέας τής έκοψε τη γλώσσα για να μην μπορεί να μιλήσει. Η Πρόκνη για πολλά χρόνια αναζητούσε την αδελφή της μέχρι που τελικά η Φιλομήλα κατάφερε να της

¹⁶⁸Miller 1916: v. 1, 319-321.

¹⁶⁹Miller 1916: v. 1, 323.

¹⁷⁰Miller 1916: v. 1, 324-325.

στεύλει κέντημα, στο οποίο αναπαριστούσε την περιπέτειά της και αποκάλυπτε το ανοσιούργημα του Τηρέα:

“*Stamina barbarica suspendit callida tela,/ purpureasque notas filis intexuit albis,/ indicium sceleris,*”¹⁷¹

(Met. 6.576-578)

Η Πρόκνη κατάφερε να φέρει την αδελφή της στο παλάτι και, τρελαμένη από πόνο, αποφάσισε να εκδικηθεί τον μοιχό σύζυγό της. Βλέποντας στο πρόσωπο του γιου της την ομοιότητα με τον Τηρέα τον θανάτωσε. Για να ολοκληρώσει την εκδίκησή της, πρόσφερε το νεκρό σώμα του γιου της ως γεύμα στον Τηρέα και κατόπιν αποκάλυψε τη δολοφονία του Ίτυ από την ίδια. Ο Οβίδιος κλείνει τη διήγησή του με τη μεταμόρφωση του Τηρέα σε τσαλαπετεινό¹⁷².

Ο Οβίδιος σε σχέση με τους σκληρούς χαρακτηρισμούς για τον Τηρέα, θα μπορούσε να πει κανείς ότι κρύβει σε αυτούς μια δόση ειρωνείας, αφού η Πρόκνη υπήρξε κι εκείνη ιδιαίτερα σκληρή όταν αποφάσισε την απεχθή πράξη να φονεύσει τον ίδιο της τον γιο. Η Πρόκνη δεν έδειξε κανένα έλεος όταν ο γιος της φώναζε κλαίγοντας *mater mater* (Met. 6.640), όπως ακριβώς και ο Τηρέας δεν έδωσε καμία σημασία στις ικεσίες της Φιλομήλας. Επίσης, η Φιλομήλα κόβει τον λαιμό του Ίτυ (Met. 6.643), σκηνή η οποία μας φέρνει στο μυαλό το έγκλημα του Τηρέα, το κόψιμο της γλώσσας της Φιλομήλας με το σπαθί του. Έτσι, ο Οβίδιος χαρακτηρίζει την πράξη της Φιλομήλας άγρια ηδονή (Met. 6.653: *crudelia gaudia*), όπως ακριβώς είχε χαρακτηρίσει προηγουμένως και τον Τηρέα άγριο (*crudelis*)¹⁷³.

Επίσης, στο συγκεκριμένο χωρίο ο Τηρέας παρουσιάζεται να χρησιμοποιεί τη λεκτική του ικανότητα για να πείσει τη Φιλομήλα και έτσι χαρακτηρίζεται «ευφραδής» (Met. 6.469: *facundus*), ενώ η Φιλομήλα από την άλλη χαρακτηρίζεται «κόλακας» (Met. 6.476: *blanda*), διότι πείθει τον πατέρα της να φύγει. Ακόμα και ο Ίτυς συνοδεύεται από ανάλογους χαρακτηρισμούς, όπως «παιδικές φιλοφρονήσεις» (Met. 6.626: *blanditiis puerilibus*) και «κολακείες» (Met. 6.632: *blanditias*), όταν συναντά τη

¹⁷¹Miller 1916: v. 1, 329.

¹⁷²Δημοπούλου 2006: 182-184.

¹⁷³Larmour 1990: 133.

μητέρα του, για να γίνει πιο τραγική η στιγμή του φόνου του. Για τον Τηρέα όμως η χρήση της γλώσσας δεν είναι το μέσο, το όργανο για να εκφραστεί, αλλά το όργανο της ρητορικής πειθούς, για να καλύψει τις σκέψεις του και τις προθέσεις του. Με άλλα λόγια είναι το μέσο της υποκριτικής του τακτικής, για να εξαπατήσει αρχικά τον Πανδίονα και έπειτα τη Φιλομήλα, χρεώνοντας έντεχνα τον υπερβάλλοντα ζήλο του επίδοξου βιαστή στην αγάπη της Πρόκνης για την αδελφή της¹⁷⁴.

Στα *Tristia* (*Tr.* 5.1.59-62)¹⁷⁵ ο Οβίδιος σε μια σύντομη διήγηση υπαινίσσεται πως η Πρόκνη μεταμορφώθηκε σε αηδόνη από το παράπονό της (*Tr.* 5.1.60: *querulam*).

Στις *Epistulae ex Ponto*, (*Pont.* 3.1.119-120)¹⁷⁶, ο ποιητής απευθύνει επιστολή στη σύζυγό του. Αναφέρεται στην Πρόκνη γιατί θέλει να πει στη γυναίκα του πως δεν είναι απαραίτητο να κάνει κάτι παρόμοιο με αυτό που έκανε η Πρόκνη ή άλλες γυναίκες για να τον βοηθήσει· χρειάζεται μόνο να πάει να παρακαλέσει τη σύζυγο του Καίσαρα να τον αφήσουν να επιστρέψει στην πατρίδα.

Τέλος, ο Οβίδιος κάνει δύο ακόμα αναφορές, στο έργο του *Remedia Amoris*. Στην πρώτη (*Rem.* 61-64)¹⁷⁷, ο ποιητής υποστηρίζει ότι δεν άξιζε να μεταμορφωθεί σε πουλί ο Τηρέας, παρά το έγκλημα που διέπραξε. Στη δε δεύτερη (*Rem.* 459-460), συμβουλεύοντας τους μαθητές του να μοιράζουν τον έρωτά τους σε πολλές γυναίκες, ο Οβίδιος επί της ουσίας μοιάζει να δικαιολογεί τη συμπεριφορά του Τηρέα, διότι, όπως χαρακτηριστικά γράφει, η Φιλομήλα τού φάνηκε πιο όμορφη από τη νόμιμη σύζυγό του Πρόκνη¹⁷⁸.

Ο Πλίνιος (*Hist. Natur.* 4.47) συνδέει τον μύθο με την πόλη της Θράκης Βιζύη, την οποία και περιγράφει. Ο Πλίνιος είναι ο μόνος που συνδέει τον μύθο με την πόλη της Βιζύης, σε αντίθεση με όλους τους άλλους Έλληνες και Λατίνους συγγραφείς, και χαρακτηρίζει τον Τηρέα «ανόσιο» (*Hist. Natur.* 4.47: *nefasto*) και την ανόσια πράξη του «έγκλημα» (*Hist. Natur.* 10.71: *scelera*).¹⁷⁹

¹⁷⁴Παπαγγελής 2010: 198.

¹⁷⁵Παράρτημα 33.

¹⁷⁶Παράρτημα 34.

¹⁷⁷Παράρτημα 35.

¹⁷⁸Μιχαλόπουλος Χ. & Μιχαλόπουλος Α. 2019: 138-139 & 219-220.

¹⁷⁹Δημοπούλου 2006: 185.

“...amnes Bathynias, Pidars sive Athyras. oppida Selymbria, Peinthus, latitudine CC pedum continenti adnexa. intus Bizye, arx regum Thraciae, a Terei nefasto invisa hirundinibus, regio Caenica, colonia Flaviopolis, ubi antea Caela oppidum vocabatur, et a Bizye L p. Aprox colonia, quae a Philippis abest CLXXXVIII. at in ora amnis Erginus; oppidum fuit Ganos. deseritur et Lysimachea iam in Cherroneso.”¹⁸⁰

(Hist. Natur. 4.47)

Ο Μαρτιάλης (Epigr. 14.75.1-2) αφιερώνει ένα δίστιχο στη Φιλομήλα και την παρουσιάζει να θρηνεί για την αποτρόπαια πράξη του αισχρού τυράννου, αποδίδοντας στον Τηρέα τον χαρακτηρισμό «μιαρός» (Epigr. 14.75.1: incesti):

“Flet Philomela nefas incesti Tereos, et quae / Muta fuit, garrula fertur avis.”¹⁸¹

(Epigr. 14.75.1-2)

Ο Πετρώνιος (Sat. 140.1-5), αναφερόμενος στη Φιλομήλα, γράφει:

“Matrona inter primas honesta, Philomela nomine, quae multas saepe hereditates officio aetatis extorserat, tum anus et floris extincti, filium filiamque ingerebat orbis senibus, et, per hanc successionem artem suam perseverabat extendere.”¹⁸²

(Sat. 140.1-5)

Ο Δάντης στη *Θεία Κωμωδία* (Pur. 9.13-15)¹⁸³ υπαινίσσεται τον μύθο της Φιλομήλας και της Πρόκνης, κάνοντας έναν ποιητικό προσδιορισμό του χρόνου. Συγκεκριμένα, περιγράφοντας τις πρωινές ώρες λέει ότι ακούγεται το χελιδόνι να θρηνεί αναπολώντας παλιά παθήματα¹⁸⁴.

Στο άσμα 17.19-20¹⁸⁵, στο οποίο τιμωρούνται όσοι εξοργίζονται καθώς και οι οκνηροί, ως παράδειγμα οργής διηγείται την ιστορία της Πρόκνης, η οποία έσφαξε και

¹⁸⁰Pliny v. 2, 1947: 152.

¹⁸¹Shackleton 1993: 262.

¹⁸²Heseltine 1913: 372.

¹⁸³Παράρτημα 36.

¹⁸⁴Ριζιώτης 2006: 80-81 & 313.

¹⁸⁵Παράρτημα 37.

τάισε τον Τηρέα με τις σάρκες του γιου τους, του Ίτυ, για να τον τιμωρήσει για την αμαρτία του. Έτσι, ουράνιο φως υποκινεί τη φαντασία του ποιητή και φαντάζεται την απεχθή πράξη της γυναίκας. Όμως δεν χαρακτηρίζει τον Τηρέα με κάποιο επίθετο¹⁸⁶.

Ο Πετράρχης κάνει τρεις αναφορές φορές στον μύθο (Canz 10.10-12¹⁸⁷, 310.1-14¹⁸⁸ και 311.1-4¹⁸⁹). Στο σονέτο 10 αναφέρεται στο αηδόνι, όμως το περιεχόμενο του σονέτου δεν είναι ερωτικό και δεν έχει σχέση με την αγαπημένη του. Ο Πετράρχης μιλάει στο αηδόνι, υπαινισσόμενος τον μύθο, για να δηλώσει την κατάσταση του εσωτερικού του κόσμου. Το αηδόνι κλαίει γλυκά και με το κλάμα του γεμίζει με γλυκύτητα τον ουρανό και κρατά συντροφιά στον ποιητή, θυμίζοντάς του τη σκληρή του μοίρα: δεν έχει κάποιον για να κλάψει και θα συνεχίσει να ζει και να υποφέρει σε αυτή τη γη, όπου οτιδήποτε μας δίνει χαρά δεν διαρκεί για πάντα. Για τον Πετράρχη ο έρωτας είναι μια οδυνηρή θλίψη χωρίς λύτρωση¹⁹⁰:

*“...e ’l rosigniul che dolcemente all’ombra/ tutte le notti si lamenta et piagne,/ d’amorosi pensieri il cor ne ’ngombra/ ma tanto ben sol tronchi, et fai imperfecto, tu che da noi, signor mio, ti scompagne”*¹⁹¹

(Canz 10.10-14)

Η ανοιξιάτικη εικόνα που ξεπροβάλλει στο σονέτο 310 δηλώνει την επιστροφή της Άνοιξης. Σε αυτό το σονέτο, παρουσιάζεται με επιβλητικό τρόπο η αντίθεση ανάμεσα στην Άνοιξη που επιστρέφει και στην ευτυχία του ποιητή, η οποία δεν επιστρέφει. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο Πετράρχης στις ευτυχισμένες του στιγμές δεν τραγούδησε ποτέ με τόση χάρη όπως τώρα, που δεν υπάρχει Άνοιξη γι’ αυτόν. Εξάλλου, η Άνοιξη για κείνον είναι η σημαντικότερη εποχή, αφού την ίδια εποχή γνώρισε και έχασε την αγαπημένη του Λάουρα. Ο ποιητής θυμάται περασμένες εποχές Άνοιξης, πιο χαρούμενες, άλλες «γιορτές λουλουδιών», άλλα περασμένα χαμόγελα. Όλες αυτές οι χαρούμενες στιγμές όμως τώρα πια έχουν φύγει για πάντα. Έτσι, ο

¹⁸⁶Ριζιώτης 2006: 152-153 & 317.

¹⁸⁷Παράρτημα 38.

¹⁸⁸Παράρτημα 39.

¹⁸⁹Παράρτημα 40.

¹⁹⁰Τσόλκας 2015: 71.

¹⁹¹Musa 1999: 10

Πετράρχης αναφέρει το κελάηδισμα του χελιδονιού (Canz 310.3: *garrir*) και το κλάμα του αηδονιού (Canz 310.3: *pianger*):

*“Zephiro torna, e ’l bel tempo rimena,/ e i fiori et l’erbe, sua dolce famiglia,/ et garrir
Progne et pianger Philomena,/ et primavera candida et vermiglia./ Ridono i prati, e ’l
ciel si rassegna;/ Giove s’allegra di mirar sua figlia;/ l’aria et l’acqua et la terra è
d’amor piena;/ ogni animal d’amar si consiglia.”*¹⁹²

(Canz 310.1-8)

Η χαρά εξασθενεί, γίνεται πόνος, μέχρι που στο τελευταίο τρίστιχο το χαρούμενο κελάηδισμα των πουλιών και τα ανθισμένα λιβάδια φαίνονται στον ποιητή σαν μία έρημος:

*“...et cantar augelletti, et fiorir piagge,/ e ’n belle donne honeste atti soavi/ sono un
deserto, et fere aspre et selvagge.”*¹⁹³

(Canz 310.12-14)

Τέλος, στο σονέτο 311, ο Πετράρχης κάνει λόγο για την παρηγοριά που του δίνει στον χαμό της αγαπημένης του Λάουρα το κελάηδισμα του αηδονιού, υπαινισσόμενος έτσι τη Φιλομήλα. Ο ποιητής αντιλαμβάνεται ότι ο Θάνατος (Canz 310.14: *Morte*) βασιλεύει σε όλα τα πράγματα, ακόμα και στις Θεές, υπονοώντας τη Λάουρα, και αυτή τη σκληρή μοίρα τού τη θυμίζει και το τραγούδι του αηδονιού:

*“Quel rosignol, che sì soave piagne,/ forse suoi figli, o sua cara consorte,/ di
dolcezza empie il cielo et le campagne/ con tante note sì pietose et scorte,/ et tutta
notte par che m’accompagne,/ et mi rammente la mia dura sorte;/ ch’altri che me non
ò di chi mi lagne,/ chè ’n dee non credev’ io regnasse Morte.”*¹⁹⁴

(Canz 311.1-8)

Παρατηρούμε ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί το αηδόνι για να δηλώσει τον ερχομό της Άνοιξης και όχι τόσο για να κάνει κάποια αναφορά στον μύθο της Φιλομήλας και της Πρόκνης. Η Άνοιξη είναι η εποχή που γεννιούνται τα συναισθήματα, συγκεκριμένα

¹⁹²Musa 1999: 430.

¹⁹³Musa 1999: 430.

¹⁹⁴Musa 1999: 430.

ο έρωτας, και ο ποιητής νιώθει ότι οι συνθήκες είναι οι κατάλληλες για να ερωτευτεί και άρα να μπορεί να γράψει τα σονέτα του. Ωστόσο, υπάρχουν και περιπτώσεις όπου ο ποιητής νιώθει αρνητικά συναισθήματα παρά τον ερχομό της Άνοιξης. Τότε κάνει αναφορά στην Άνοιξη και στις εικόνες της, για να δηλώσει τη συναισθηματική αντίθεση. Η Άνοιξη συνδέεται με τον έρωτα και παράλληλα με το Πάσχα – ταύτιση που στην περίπτωση του Πετράρχη ισχύει, αφού Πάσχα γνώρισε τη Λάουρα· βλέπουμε λοιπόν εδώ μια σχέση συμβολική ανάμεσα στο θρησκευτικό και το κοσμικό στοιχείο. Τέλος, ο Πετράρχης δεν χαρακτηρίζει με κανένα από τα επίθετα που χρησιμοποιούν ο Οβίδιος αλλά και η Γκάσπαρ την πράξη του Τηρέα ή τον ίδιο τον Τηρέα.

Ο Βοκάκιος μνημονεύει τον μύθο της Φιλομήλας αρκετές φορές, ωστόσο δύο είναι οι αξιοσημείωτες αναφορές. Στην πρώτη σημαντική περιγραφή του μύθου (*Βιβλία Γενεαλογίας Εθνικών Θεών*¹⁹⁵) υποδεικνύει ως πηγές του τόσο τον Θεοδόντιο όσο και τον Οβίδιο, και υποστηρίζει ό,τι ακριβώς υποστήριζε και ο Οβίδιος στο έργο του *Μεταμορφώσεις* (Met. 6.424-674). Δίνει δηλαδή ακριβώς τα ίδια στοιχεία, τόσο για την πλοκή του μύθου όσο και για τις μεταμορφώσεις των πρωταγωνιστών. Επίσης, μας πληροφορεί για τη θρακική καταγωγή του Τηρέα και τον χαρακτηρίζει *ferox* (άγριος).

Στη δεύτερη διήγησή του¹⁹⁶, ο Βοκάκιος κάνει ακόμα μία ενδιαφέρουσα περιγραφή, επικαλούμενος και πάλι τον Οβίδιο και αναφέροντας τον μύθο με τρόπο πιο περιληπτικό, αλλά δίνοντας όλα τα στοιχεία του, όπως παραδίδονται και στο έργο του Οβιδίου.

Για τη διάδοση του έργου του Οβιδίου αξιοσημείωτες είναι και οι εκδόσεις και όλες οι «μεταγραφές» των *Μεταμορφώσεων* κατά τον Μεσαίωνα αλλά και στις αρχές του 16ου αιώνα¹⁹⁷.

Συμπερασματικά, αποδεικνύεται ότι ο Οβίδιος αποτέλεσε την κύρια και άμεση πηγή της Γκάσπαρ για τον μύθο της Φιλομήλας. Το γεγονός αυτό πιστοποιούν τα γλωσσικά δάνεια της Γκάσπαρ από τον Οβίδιο, τα οποία προκύπτουν από τη

¹⁹⁵Παράρτημα 41.

¹⁹⁶Παράρτημα 42.

¹⁹⁷Οι Βατικανοί Μυθογράφοι (Παράρτημα 43 & 44) , ο ντελ Βιρτζίλιο (Giovanni del Virgilio vers 1322-23), ο Μπονσινιόρι Giovanni dei Bonsignori 1497: 112-115) , ο Ρήγιο (Micylli 1549: 133-142) και ο Αγκοστίνι (Παράρτημα 45), συνέβαλαν κι αυτοί με τη σειρά τους, με τις δικές τους «μεταγραφές» και εκδόσεις των έργων του Οβιδίου.

συγκριτική εξέταση των σχετικών αποσπασμάτων. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι η Γκάσπαρα δεν είχε μελετήσει και άλλους Λατίνους ή Ιταλούς συγγραφείς, όπως για παράδειγμα τον Βοκάκιο, που κάνει δύο αξιοσημείωτες αναφορές στον μύθο επικαλούμενος τον Οβίδιο. Επίσης, οι πολυάριθμες μεταφράσεις και εκδόσεις του έργου του Οβίδιου κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, η τάση της ίδιας να μελετά τον Οβίδιο από νεαρή ηλικία¹⁹⁸, καθώς και το γεγονός ότι ο Οβίδιος κάνει λεπτομερείς αναφορές στον μύθο, επισφραγίζουν την επιρροή της ποιήτριας από τον τελευταίο. Βέβαια, η Γκάσπαρα, πέρα από τα γλωσσικά δάνεια (*acerbo, crudo feroce* κτλ.), δεν μιμείται παθητικά τον Οβίδιο, αλλά δημιουργικά, αφού μέσω της γλωσσοτομημένης Φιλομήλας, αποζητά μέσα από την ποίησή της να απελευθερώσει τη γυναίκα και να την βγάλει από τον βουβό ρόλο του απλού θεατή που κατείχε στην κοινωνία.

¹⁹⁸Cox 2008: 305.

3. Ο μύθος της Αλκμήνης

Η Γκάσπαρα στο σονέτο 104, υμνώντας τη νύχτα και τις χαρές της, υπαινίσσεται τον μύθο της Αλκμήνης, κάνοντας μνεία στο όνομά της. Η ποιήτρια τη χαρακτηρίζει «τυχερή» (Canz 104.10: *la fortunata Alcmena*), διότι ο Δίας έκανε εκείνη τη νύχτα της ερωτικής τους συνεύρεσης να διαρκέσει τρεις ολόκληρες ημέρες. Έτσι η Αλκμήνη πέρασε περισσότερο χρόνο μαζί με τον Δία, ενώ η ποιήτρια δεν είχε την ίδια τύχη με τον αγαπημένο της Κολλαλτίνο. Η Γκάσπαρα αναδεικνύει τη σημασία της νύχτας ως συμμάχου και αρωγού των εραστών, αποδίδοντάς της τα επίθετα «καθαρή», «ευλογημένη», «άξια» και «καθάρια» (Canz 104.1: *chiara*, Canz 104.1: *beata*, Canz 104.3: *degn*a και Canz 104.13: *candida*), ενώ παράλληλα τη χαρακτηρίζει και «πιστή δούλα» (Canz 104.6: *fida ministra*):

*“O notte, a me più chiara e più beata/ che i più beati giorni ed i più chiari,/ notte
degn*a da’ primi e da’ più rari/ ingegni esser, non pur da me, lodata;/ tu de le gioie
mie sola sei stata/ fida ministra; tu tutti gli amari/ de la mia vita hai fatto dolci e
cari,/ resomi in braccio lui che m’ha legata./ Sol mi mancò che non divenni allora/ la
fortunata Alcmena, a cui stè tanto/ più de l’usato a ritornar l’aurora./ Pur così bene
io non potrò mai tanto/ dir di te, notte candida, ch’ancora/ da la materia non sia
vinto il canto.”¹⁹⁹

(Canz 104.1-14)

Στο πρώτο δίστιχο, χρησιμοποιώντας το χιαστό σχήμα (*abba*), η Γκάσπαρα επαναλαμβάνει τα επίθετα *chiara – beata – beati – chiari*. Με τη συγκεκριμένη διάταξη των λέξεων μέσα στους δύο πρώτους στίχους ενισχύεται η εξύμνηση της ποθητής νύχτας από την ποιήτρια. Αξίζει να σημειωθεί ότι το χιαστό σχήμα (*abba*) είναι από αυτά που χρησιμοποιεί συχνότερα και ο Οβίδιος²⁰⁰. Σημαντικό παράλληλα είναι και το γεγονός ότι η «νύχτα» (Canz 104: *notte*) έχει αναλάβει τον ρόλο της «πιστής δούλας» (Canz 104.6: *fida ministra*) για την Γκάσπαρα, διότι είναι εκείνη που την έφερε κοντά με τον αγαπημένο της Κολλαλτίνο. Το ουσιαστικό *ministra* απαντά ακόμα τέσσερις φορές στο έργο της ποιήτριας: στο σονέτο 123 αποκαλεί *ministre* τις ελπίδες που

¹⁹⁹Bellonci & Ceriello 2009: 147.

²⁰⁰Μιχαλόπουλος Α. 2014: 83.

πηγάζουν από τις επιθυμίες της (*Canz* 123.7: *speranze ministre*), ενώ στα σονέτα 166 και 216 αποκαλεί τον εαυτό της *ministra* των ερωτικών της βασάνων (*Canz* 166.8 *le pene mie ministra fui* και *Canz* 216.3: *esser sempre ministra de' miei mali*). Τέλος, στο σονέτο 213 η ποιήτρια χαρακτηρίζει την ψυχή *ministra* του πόνου της (*Canz* 213.8: *l'alma vaga e ministra al suo dolore*). Δεν αποκλείεται αυτή η παρομοίωση της ποιήτριας να παραπέμπει στο *fida ministra* του Οβίδιου, όταν στα *Tristia* τον ρόλο του υπηρέτη αναλαμβάνει η επιστολή και όχι το χέρι του επιστολογράφου (*Tr.* 3.7.2: *Littera, sermonis fida ministra mei!*). Η έννοια του *ministerium* απαντά και στο έργο *Amores* (*Am.* 1.11.3-4) σε καθαρά ερωτικά συμφραζόμενα, όπου η Νάπη έχει τον ρόλο μιας μεσάζουσας για την ερωτική συνάντηση και χαρακτηρίζεται *inque ministeriis furtivae cognita noctis / utilis*. Στο ίδιο έργο ως *ministra* αναφέρεται το χέρι (*Am.* 1.7.27-28). Τέλος, στο ίδιο έργο (*Am.* 1.11.27), *ministrae* αποκαλούνται οι *tabellae* / φορείς του αιτήματος για ερωτική συνάντηση,²⁰¹ ενώ αξιοσημείωτο είναι ότι στον Πετράρχη δεν υπάρχει καμία τέτοια αναφορά.

Εκείνη τη νύχτα, λοιπόν, το μόνο που έλειπε από την Γκάσπαρα ήταν να γίνει η «τυχερή Αλκμήνη», όταν η αυγή καθυστέρησε την άφιξή της. Η ποιήτρια μας πληροφορεί ότι έπειτα από μεγάλο διάστημα αναμονής, υποδέχεται τον Κόλλαλτινο και περνά μια νύχτα μαζί του²⁰²:

“...tu tutti gli amari/ de la mia vita hai fatto dolci e cari,/ resomi in braccio lui che m'ha legata./ Sol mio mancò che non divenni allora/ la fortunata Alcmena, a cui stè tanto/ più de l'usato a ritornar l'aurora”²⁰³

(*Canz* 104.6-11)

Η Γκάσπαρα συγκρίνει την ποιητική της ικανότητα με τον έρωτα και δείχνει τη δυσκολία της να εκφράσει μέσα από τους στίχους της τις χαρές της νύχτας που πέρασε με τον Κόλλαλτινο, υποστηρίζοντας ωστόσο ότι το τραγούδι της δεν έχει νικηθεί από αυτό για το οποίο τραγουδά, δηλαδή τον έρωτα, ενώ παράλληλα χαρακτηρίζει τη νύχτα *candida*:

²⁰¹Βαϊόπουλος 2020: 108-109.

²⁰²Luperini, Cataldi & Marchiani 1996: v. 2, 1044.

²⁰³Bellonci & Ceriello 2009: 147.

*“Pur così bene io non potrò mai tanto/ dir di te, notte candida, ch’ancora/ da la
materia non sia vinto il canto”*²⁰⁴

(Canz 104.12-14)

Η Γκάσπαρα δεν στέκεται στο γεγονός της εξαπάτησης της γυναίκας από τον άνδρα ούτε και το σχολιάζει, μόνο επικεντρώνεται στην ερωτική σκηνή, την οποία ποθεί και η ίδια διακαώς. Ο πόθος της να βρεθεί ξανά στην αγκαλιά του αγαπημένου της εντείνεται καθώς επαναλαμβάνεται τρεις φορές στο ίδιο σονέτο η λέξη *notte*²⁰⁵. Νιώθοντας μόνη και εγκαταλελειμμένη, μας πληροφορεί ότι βρέθηκε κάποτε στην αγκαλιά του αγαπημένου της, αλλά τώρα πια είναι μακριά του, και αυτό μεγαλώνει τον πόνο της:

*“...resomi in braccio a lui che m’ha legata”*²⁰⁶

(Canz 104.8)

Σύμφωνα με τον Βαϊόπουλο, «η ομολογία ευχαρίστησης στην αναπόληση του ευτυχισμένου παρελθόντος, ενός χαμένου παραδείσου (σε αντίθεση με το παρόν, που έχει πάντα δυσκολίες και εμπόδια), συνιστά αποδοχή του πρωταγωνιστή», εδώ της Γκάσπαρα, «ως λογοτεχνικής περσόνας ελεγειακού ποιήματος και συστοίχισή του με τις επιστολογράφους των λοιπών *Ηρωίδων*, για τις οποίες ακριβώς αυτή η διαδικασία της αναπόλησης, ανταποκρινόμενη άριστα στις συνθήκες αποκλεισμού ή εγκλεισμού, είναι η βάση, η προϋπόθεση και ο τροφοδότης για την εκδίπλωση της ποιητικής τους δημιουργικότητας»²⁰⁷.

Με το επίθετο *candida* η ποιήτρια θέλει να δηλώσει τη «καθαρότητα» της νύχτας, διότι η ίδια βιώνει τον έρωτα ως μια πράξη αγνότητας και ολοκλήρωσης του πόθου της για τον αγαπημένο της Κολλαλτίνο. Ο Πετράρχης δίνει στο ίδιο επίθετο μια άλλη διάσταση: είτε περιγράφει τη λευκότητα στα στήθη της Λάουρα είτε χαρακτηρίζει την Άνοιξη ή αποδίδει το λευκό χρώμα στο ελάφι, ως δείγμα κάλλους. Αντίστοιχα, η

²⁰⁴Bellonci & Ceriello 2009: 147.

²⁰⁵Cesareo 1920: 79.

²⁰⁶Bellonci & Ceriello 2009: 147.

²⁰⁷Βαϊόπουλος 2020: 149.

λευκότητα απαντά και στον Οβίδιο είτε για να περιγράψει τα στήθη της Ελένης (*Her.* 16.251-252) είτε αναφορικά με τα ζώα (*Am.* 2.4.41-42 και *Am.* 2.12.25-26)²⁰⁸.

Η Γκάσπαρ επίσης αναφέρεται στην Αλκμήνη για να τονίσει με το σχήμα της αντίθεσης ότι ο δικός της πόθος για ερωτική συνεύρεση με τον αγαπημένο της τώρα αποτελεί ανάμνηση του παρελθόντος, ενώ, παράλληλα, όταν η επιθυμία της πραγματώθηκε δεν είχε την τύχη της Αλκμήνης, να περάσει δηλαδή με τον Κολλαλτίνο πέρα από μια νύχτα.

Γκάσπαρ	→	ανάμνηση και ανεκπλήρωτος πόθος ερωτικής συνεύρεσης
Αλκμήνη	→	παρατεταμένη ερωτική συνεύρεση

Βλέπουμε λοιπόν εδώ –και θα το συναντήσουμε εκ νέου και παρακάτω– την Γκάσπαρ να χρησιμοποιεί την αντίθεση, που αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά και χαρακτηριστικά στοιχεία του ύφους του Οβίδιου ²⁰⁹.

Βέβαια, φαντάζει ειρωνικό το γεγονός ότι η Γκάσπαρ αναφέρει την Αλκμήνη, η οποία υπήρξε σύμβολο συζυγικής πίστης, τη στιγμή που, ως γνωστόν, ενώ αποζητά πίστη και αφοσίωση από τον αγαπημένο της Κολλαλτίνο, στην πραγματική της ζωή είχε σχέση με τον παντρεμένο Αντρέα Γκρίτι. Προτού υπάρξει δηλαδή απατημένη από τον Κολλαλτίνο, όπως υποστήριζε -αν και αυτό δεν προκύπτει στην πραγματικότητα-, είχε αποτελέσει η ίδια την αιτία να απατηθεί η σύζυγος του Γκρίτι. Αυτή τη διάσταση, σε λογοτεχνικό επίπεδο, την αναφέρει μονάχα ο Οβίδιος²¹⁰.

Τη νύχτα την εξυμνούν αρκετοί ελεγειακοί ποιητές, αφού τη θεωρούν ιδιαίτερα αγαπητή όταν το ερωτευμένο ζευγάρι βρίσκεται αγκαλιά, ενώ, σε αντίθετη περίπτωση, ο πόνος της μοναξιάς ή της εγκατάλειψης φαντάζει μεγαλύτερος. Αυτό το μοτίβο, ενώ απαντά σε αρκετούς ποιητές, δεν συνυπάρχει με τον μύθο της Αλκμήνης.

Σύμφωνα με τον μύθο, η Αλκμήνη είχε ενωθεί με τον Αμφιτρύωνα, δίχως ωστόσο να του δώσει το δικαίωμα να τελέσει τον γάμο ως τη στιγμή που αυτός θα

²⁰⁸Βαϊόπουλος 2020: 99.

²⁰⁹Μιχαλόπουλος Α. 2014: 73.

²¹⁰Michalopoulos A. 2004: 95-122 και Βαϊόπουλος 2011: 131-141.

έπαιρνε εκδίκηση από τους Τηλεβόες. Ο Αμφιτρύωνας έφυγε σε εκστρατεία κατά των Τηλεβόων και την ώρα του γυρισμού του ο Δίας ενώθηκε με την Αλκμήνη. Για να πετύχει τον σκοπό του, ο θεός πήρε τη μορφή του Αμφιτρύωνα, διότι γνώριζε πόσο ενάρετη ήταν η Αλκμήνη. Μία εκδοχή του μύθου λέει πως ο Δίας έκανε να διαρκέσει εκείνη η νύχτα όσο κρατάνε τρεις ολόκληρες ημέρες. Όταν ο Αμφιτρύωνας επέστρεψε παραξενεύτηκε, γιατί η γυναίκα του δεν τον υποδέχτηκε με μεγάλη θέρμη. Συμβουλευτήκε το μαντείο γι' αυτό το μυστήριο και ο Τειρεσίας αποκάλυψε στον σύζυγο τη δοξασμένη ατυχία. Η Αλκμήνη γέννησε δίδυμα: τον Ηρακλή, τον γιο του Δία, και τον Ιφικλή, τον γιο του Αμφιτρύωνα. Ο Αμφιτρύωνας, ενώ στην αρχή είχε σκεφτεί να τιμωρήσει τη γυναίκα του, τελικά τη συγχώρησε.

Ωστόσο, όταν η ώρα της γέννας πλησίαζε, η Ήρα, που ζήλεψε τη θνητή αντίπαλό της, προσπάθησε, ως θεά του τοκετού, να παρατείνει όσο μπορούσε την εγκυμοσύνη της Αλκμήνης²¹¹.

Ο μύθος αυτός παραδίδεται με αρκετές παραλλαγές από πολλούς αρχαίους Έλληνες συγγραφείς. Για κάποιους εξ αυτών, ο Δίας πήρε τη μορφή του Αμφιτρύωνα (Νόνν. *Διον.* 25 και 31²¹², Απολλόδ. *Βιβλ.* 2.4.8²¹³, Διόδ. Σικ. 4.9²¹⁴), ενώ για άλλους μεταμορφώθηκε σε χρυσή βροχή (Πίνδ. *Ισθμ.* 7.5-7²¹⁵). Επίσης, άλλοι υποστήριζαν ότι ο Δίας έκανε να διαρκέσει εκείνη η νύχτα όσο κρατάνε τρεις ολόκληρες μέρες (Νόνν. *Διον.* 25 και 31, Απολλόδ. *Βιβλ.* 2.4.8 και Διόδ. Σικ. 4.9) ενώ άλλοι, όσο κρατάνε δύο. Αν και σχεδόν όλες οι εκδοχές διηγούνται την εξαπάτηση της Αλκμήνης από τον Δία και τη γέννηση του Ηρακλή ως αποτέλεσμα αυτής της ερωτικής συνεύρεσης (Όμ. *T* 118-119²¹⁶, Πίνδ. *Ισθμ.* 7.5-7, Παυσ. 9.11.3²¹⁷, Απολλόδ. *Βιβλ.* 2.4.8, Ησ. *Ασπ.*²¹⁸), ωστόσο κανείς δεν εστιάζει στη διαφορά της νύχτας με την ημέρα προσδιορίζοντας με κάποιο επίθετο τη νύχτα που θα δηλώνει τη σημασία της για το ερωτευμένο ζευγάρι ή τον πόνο που φέρνει η αυγή, όταν οι ερωτευμένοι πρέπει να αφήσουν τις χαρές της νύχτας και να αποχωριστούν.

²¹¹1991: 75.

²¹²Παράρτημα 46.

²¹³Παράρτημα 47.

²¹⁴Παράρτημα 48.

²¹⁵Παράρτημα 49.

²¹⁶Παράρτημα 50.

²¹⁷Παράρτημα 51.

²¹⁸Παράρτημα 52.

Η Γκάσπαρα, με παρακαταθήκη τη λατινική της παιδεία, είναι πιθανότερο να γνώριζε τον μύθο της Αλκμήνης μέσα από τα έργα των Λατίνων συγγραφέων και κυρίως του Οβίδιου. Από την παραβολή των αποσπασμάτων των Λατίνων συγγραφέων και αυτών της Γκάσπαρα παραπάνω, οδηγούμαστε σε συμπεράσματα για το αν πράγματι ήταν οι Λατίνοι, και πρωτίστως ο Οβίδιος, οι άμεσες πηγές της.

Ο Πλάυτος (*Amph.*) και ο Λουκιανός²¹⁹ (*ΝΔιαλ.* 14²²⁰), αναφέρουν τον μύθο της Αλκμήνης, δίχως όμως δίνουν κάποιον χαρακτηρισμό στην αυγή ή τη νύχτα.

Μία μικρή μνεία κάνει και ο Προπέρτιος στο δεύτερο βιβλίο (22a.25-26), κατά την οποία, αν και σύντομη (μόλις δύο στίχοι)²²¹, ο ποιητής περιγράφει το γεγονός ότι ο Δίας μετέτρεψε τις μέρες σε νύχτες, κάνοντάς τις διπλάσιες, για να χαρεί τον έρωτά του με την Αλκμήνη. Παρατηρούμε όμως ότι και ο Προπέρτιος, πέρα από τη μικρή αναφορά στο μύθο, δεν εξυμνεί ούτε χαρακτηρίζει τη νύχτα ή την αυγή με κάποιο επίθετο:

“Iuppiter Alcmenae geminas requieverat Arctos/ et caelum noctu bis sine rege fuit;”

(2.22a.25-26)

Ο Υγίνος (*Fab.* 29)²²² περιγράφει πώς ο Δίας, αφού εξαπάτησε την Αλκμήνη, συνευρέθηκε ερωτικά μαζί της διπλασιάζοντας τις νύχτες και από αυτό το σμίξιμο γεννήθηκε ο Ηρακλής²²³.

Ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* (*Met.* 6) κάνει αρχικά μια σύντομη αναφορά στη μεταμόρφωση του Δία και στην εξαπάτηση της Αλκμήνης:

*“Iuppiter inplerit gemino Nycteida fetu,/ Amphitryon fuerit, cum te, Tirynthia,
cepit,”*²²⁴

(*Met.* 6.111-112)

²¹⁹Gatwick & Faranda 2007: 10-111.

²²⁰Παράρτημα 53.

²²¹Fedeli 2007: 244-245.

²²²Rose 1934: 31-32.

²²³Παράρτημα 54.

²²⁴Miller 1916: v. 1, 296.

Ο ποιητής κάνει τρεις ακόμα αναφορές στον μύθο στις *Μεταμορφώσεις* (*Met.* 9), αυτή τη φορά όμως η διήγηση είναι εκτενής και αναλυτική, και αφιερώνει στον Ηρακλή, τον γιο της Αλκμήνης, ένα ολόκληρο κεφάλαιο του έργου.

Συγκεκριμένα, στην πρώτη του αναφορά (*Met.* 9.23-26)²²⁵, περιγράφει την εξαπάτηση της Αλκμήνης από τον Δία θέτοντας το ερώτημα στον Ηρακλή αν προτιμά να πιστεύει ότι ο Δίας δεν ήταν ο πατέρας του ή να αποδεχτεί ότι η γέννησή του ήταν αποτέλεσμα μοιχείας και της εξαπάτησης της μητέρας του.

Στη δεύτερη αναφορά του (*Met.* 9.250-253)²²⁶, μας πληροφορεί ότι μπορεί μεν από την πλευρά της μητέρας του ο Ηρακλής να ήταν τρωτός, όμως από την πλευρά του πατέρα του ήταν άτρωτος. Τέλος, στην τελευταία του αναφορά (*Met.* 9.273-323)²²⁷, ο ποιητής διηγείται τη δυσκολία της Αλκμήνης να γεννήσει τον Ηρακλή και τη βεβαιότητά της ότι το παιδί ήταν του Δία, εξαιτίας της δυσκολίας του τοκετού. Η διήγηση τελειώνει όταν η Γαλινθιάδα, υπηρέτρια της Αλκμήνης, τη βοήθησε λέγοντας ψέματα στην Ειλείθια πως η Αλκμήνη γεννήσε, κι έτσι εκείνη με τη σειρά της έλυσε τα μάγια και μπόρεσε η Αλκμήνη να γεννήσει τον Ηρακλή.

Ο Οβίδιος στο έργο *Amores* (*Am.* 1.13)²²⁸ αφιερώνει την ελεγεία εξ ολοκλήρου στην Αυγή, την οποία αποκαλεί «ζηλιάρα» (*Am.* 1.13.31: *invida*)²²⁹ και «ποταπή» (*Am.* 1.13.36: *turpior*)²³⁰, διότι με τον ερχομό της διακόπτεται η χαρά των ερωτευμένων. Σε αυτή την ελεγεία ο Οβίδιος υπαινίσσεται απλώς τον μύθο της Αλκμήνης, δεν την αναφέρει δηλαδή ονομαστικά:

*“Invida, quo properas? quod erat tibi filius ater,/ materni fuerat pectoris ille color./ Tithono vellem de te narrare liceret:/ fabula non caelo turpior ulla foret.”*²³¹

²²⁵Παράρτημα 55.

²²⁶Παράρτημα 56.

²²⁷Παράρτημα 57.

²²⁸Παράρτημα 58.

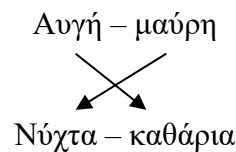
²²⁹Το επίθετο *invida* έχει χρησιμοποιηθεί και αλλού αναφορικά με τα εμπόδια των ερωτευμένων. Εδώ ο Οβίδιος αποκαλεί την Αυγή μισητή στο πλαίσιο «εξυποκειμενισμού» των φυσικών στοιχείων (Βαϊόπουλος 2020: 345).

²³⁰Βαϊόπουλος 2020: 344.

²³¹Miller 1916: v. 1, 2-4.

Αυτά τα δύο επίθετα (*invida* και *turpior*) έρχονται σε νοηματική αντίθεση με τα επίθετα *beata*, *chiara*, *dega* και *candida* της Γκάσπαρα, με τα οποία χαρακτηρίζει τη νύχτα. Όμως, επί της ουσίας οι απόψεις τους συγκλίνουν, διότι ο Οβίδιος χαρακτηρίζει αρνητικά την Αυγή για τον ερχομό της ενώ η Γκάσπαρα δίνει θετικούς χαρακτηρισμούς στη νύχτα.

Η αντίθεση χρωμάτων (η νύχτα είναι *candida*, δηλαδή καθάρια για την Γκάσπαρα) εντοπίζεται πρωτίστως στο έργο *Amores* (Am. 1.13.31), όταν ο Οβίδιος περιγράφει την καρδιά της Αυγής ως *ater*, δηλαδή μαύρη. Ο ποιητής εκμεταλλεύεται τον συσχετισμό του μαύρου χρώματος με το μίσος προκειμένου να αποδώσει το σκούρο χρώμα στην κακία της Αυγής. Έτσι, ο κοινός τόπος μεταξύ των δύο ποιητών βρίσκεται μέσα από την αντίθεση, μέσα από ένα χιαστό σχήμα θα λέγαμε:



Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η αντίθεση αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά και χαρακτηριστικά στοιχεία του ύφους του Οβίδιου²³², το οποίο υιοθετεί και η Γκάσπαρα στο έργο της.

Candida αποκαλεί και ο Προπέρτιος τη νύχτα στο έργο του (2.15.1)²³³, δίχως όμως να αναφέρεται στον μύθο της Αλκμήνης. Παράλληλα, ο Πετράρχης χρησιμοποιεί το επίθετο *candida* για να χαρακτηρίσει την Άνοιξη, τη γυναικεία ομορφιά της Λάουρα, για να αποδώσει το χρώμα στο τριαντάφυλλο ή ακόμα και στο ελάφι, αλλά σε καμία περίπτωση δεν αποδίδει αυτό το επίθετο στη νύχτα.

Ο Οβίδιος στους *Amores* (Am. 1.13) βρίσκεται στο κρεβάτι, στην αγκαλιά της αγαπημένης του, όταν πλησιάζει η ώρα να ξημερώσει. Απευθύνεται λοιπόν στην Αυγή ζητώντας της να καθυστερήσει την άφιξή της. Είναι το παράπονο του εραστή-ποιητή,

²³² Μιχαλόπουλος Α. 2014: 73.

²³³ ... "o nox mihi candida!" (Λαζανάς 2008: 126 και Gazich 1993: 98).

γιατί δεν του φτάνει η μία νύχτα για να χαρεί τον έρωτά του με την αγαπημένη του. Πρόκειται για μια ποιητική πρόσκληση στη νύχτα για χρονική παράταση, έτσι ώστε να δοθεί περισσότερος χρόνος στη γλυκύτητα της χαράς του έρωτα. Ακόμα και ο πατέρας των θεών, συνεχίζει ο Οβίδιος (Am. 1.13.45-46), ένωσε δύο νύχτες για να μη δει την αυγή και να ικανοποιήσει την ερωτική του επιθυμία, υπονοώντας έτσι την ερωτική συνεύρεση του Δία με την Αλκμήνη²³⁴:

“Ipse deum genitor, ne te tam saepe videret,/ commisit noctes in sua vota duas.”²³⁵

(Am. 1.13.45-46)

Σύμφωνα με τον Βαϊόπουλο²³⁶, το θέμα του χρόνου που είναι εξαιρετικά σύντομος και δεν αρκεί ποτέ για την ερωτική απόλαυση είναι σύνηθες στον Οβίδιο και συχνότατα φέρει έντονο αισθησιασμό. Το μοτίβο του σύντομου χρόνου απαντάται στο ακόλουθο απόσπασμα το οποίο είναι ιδιαίτερα σημαντικό, διότι οι στίχοι προέρχονται από την επιστολή της Δηιάνειρας (συζύγου του Ηρακλή) προς τον Ηρακλή:

*“At non ille vellit, brevis cui nox (si creditur) una / Non tanti, ut tantus
conciperare, fuit.”²³⁷*

(Her. 9.9-10)

Δεν αρκεί μία νύχτα για τις αγκαλιές του Δία με την Αλκμήνη, γι’ αυτό και αναβάλλεται η έλευση της αυγής.

Επιπλέον, ο εραστής στους *Amores* στο ένδοξο ερωτικό του παρελθόν έβρισκε ιδιαίτερα μικρή τη διάρκεια της μίας νύχτας κατά την οποία είχε ικανοποιήσει εννιά φορές την αγαπημένη του²³⁸:

*“...exigere a nobis angusta nocte Corinnam / me meminì numeros sustinuisse
novem.”²³⁹*

(Am. 3.7.25-26)

²³⁴Μιχαλόπουλος Χ. & Μιχαλόπουλος Α. 2019: 110-111 & 214.

²³⁵Showerman 1914: 269.

²³⁶Βαϊόπουλος 2020: 195-196.

²³⁷Showerman 1914: 108.

²³⁸Βαϊόπουλος 2020: 196.

²³⁹Showerman 1914: 482.

Μπορούμε λοιπόν με βεβαιότητα να πούμε ότι ο Οβίδιος ήταν ο μοναδικός Λατίνος ποιητής που έκανε τόσο εκτενή και αναλυτική αναφορά στον μύθο της Αλκμήνης. Επιπλέον, εξυμνώντας στους *Amores* τη νύχτα και καλώντας την Αυγή να μην έρθει υπονοεί ξεκάθαρα τον ίδιο μύθο:

*“Optavi quotiens ne nox tibi cedere vellet, / ne fugerent vultus sidera mota tuos! /
Optavi quotiens aut ventus frangeret axem/ aut caderet spissa nube retentus
equus!”*²⁴⁰

(*Am.* 1.13.27-30)

Ο Μαύρος Σέρβιος Ονοράτος (Serv., *Comm. in Aeneidos* 8.103)²⁴¹, γνωστός για τον σχολιασμό του έργου του Βιργίλιου, και ο Βατικανός Μυθογράφος (*Vat. Myth.* 2.148)²⁴², διηγούνται τον μύθο της Αλκμήνης, δίχως όμως να κάνουν κάποια σημαντική αναφορά ή να χρησιμοποιούν κάποιο επίθετο για να χαρακτηρίσουν τη νύχτα ή την αυγή.

Ο Πετράρχης κάνει έναν έμμεσο υπαινιγμό στον μύθο, ευχόμενος να μην ερχόταν ποτέ η αυγή ώστε να χαρεί τον έρωτά του με τη Λάουρα, δίχως όμως να συνοδεύει την αυγή ή τη νύχτα από κάποιο επίθετο:

*“...sol una notte et mai non fosse l'alba”*²⁴³

(*Canz* 22.33)

Ο Βοκάκιος (*Βιβλία Γενεαλογίας Εθνικών Θεών*) κάνει αρκετές αναφορές στην Αλκμήνη, επικαλούμενος ως πηγές του στις περισσότερες από αυτές τον Πλάτο (1.9.5, 12.28.1-6, 12.30.1-9 και 13.1.1-12), τον Θεοδόντιο (1.9.5.)²⁴⁴ και τον Λουκανό

²⁴⁰Showerman 1914: 268.

²⁴¹Παράρτημα 59.

²⁴²Παράρτημα 60.

²⁴³Musa 1999: 24.

²⁴⁴Ο Θεοδόντιος είχε συγγράψει στα λατινικά μια πραγματεία για τους μύθους. Ο Βοκάκιος έγραψε ότι τη γνώριζε από το *Collectiones* του Paolo da Perugia, βιβλιοθηκάρου της Αυλής των Ανδεγαυών. Όμως, η σύζυγος του Θεοδόντιου έκαψε το έργο του αμέσως μετά τον θάνατό του. Ο Βοκάκιος παραπονιέται (*Genealogiae* X.7) ότι το έργο του ήταν δυσανάγνωστο και από αυτή του την αναφορά μπορεί κανείς να εικάσει ότι από κάπου είχε δει ή συμβουλευτεί κάποιο χειρόγραφο του. Ωστόσο,

(13.1.1-12). Ο Βοκάκιος σε αυτές του τις αναφορές μας πληροφορεί ότι η νύχτα βοήθησε τον Δία για να περάσει μαζί με την Αλκμήνη περισσότερο χρόνο, αλλά πέρα από τις διηγήσεις του μύθου, δεν αποδίδει κάποιο επίθετο στη νύχτα ή την αυγή²⁴⁵.

Όπως λοιπόν μπορούμε να παρατηρήσουμε από την παράθεση όλων των χωρίων που σχετίζονται με τον μύθο της Αλκμήνης, εντοπίζονται κοινά στοιχεία μονάχα μεταξύ του Οβίδιου και της Γκάσπαρα, καθώς η ποιήτρια αφενός υιοθετεί το χαρακτηριστικό της οβιδιακής ποίησης σχήμα της αντίθεσης για να χαρακτηρίσει τη νύχτα και την αυγή, και αφετέρου θεωρεί τη νύχτα αρωγό της ερωτικής συνεύρεσης του ζευγαριού.

Επίσης παρατηρούμε ότι από την αρχαία ελληνική γραμματεία ο μύθος μάς παραδίδεται χωρίς κάποιον χαρακτηρισμό στη νύχτα ή την αυγή, γεγονός που αποκλείει κάποια ευθεία επιρροή της Γκάσπαρα από τους Έλληνες.

Κάτι αντίστοιχο διαπιστώνει κανείς και αναφορικά με τη λατινική και ιταλική γραμματεία, μελετώντας τον Προπέρτιο και τον Υγίνο, καθώς και τον Βοκάκιο. Ο Πετράρχης δεν αναφέρεται καν στο μύθο, ενώ ο Βοκάκιος, αν και τον διηγείται, και πάλι δεν παρατηρείται κάποιο κοινό στοιχείο με την Γκάσπαρα.

Ο Οβίδιος αναφέρει τον μύθο σε τέσσερα διαφορετικά σημεία στο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* κάνοντας εκτενή περιγραφή (*Met.* 6 & 9). Στους *Amores*, αφιερώνει μία ολόκληρη ελεγεία στην Αυγή, υπαινισσόμενος τον μύθο της Αλκμήνης (*Am.* 1.13), και προσκαλεί τη νύχτα να παραμείνει περισσότερο για να χαρούν οι ερωτευμένοι. Σε αυτή την ελεγεία ο ποιητής χρησιμοποιεί το σχήμα της χρωματικής αντίθεσης (*Aurora – ater*) όπως και η Γκάσπαρα στο σονέτο 104 (*notte – beata, chiara, degna* και *candida*). Στις *Ηρωίδες* ο Οβίδιος στην 9η επιστολή (*Her.* 9.9-10), αυτή της Δηϊάνειρας προς τον Ηρακλή, αναφέρει το θέμα του μικρού χρόνου που δεν αρκεί ποτέ για την ερωτική απόλαυση, μοτίβο το οποίο απασχολεί ιδιαιτέρως και την Γκάσπαρα. Επιπλέον, η Γκάσπαρα στο πρώτο δίστιχο του σονέτου της δίνει έμφαση στην ποθητή νύχτα με το χιαστό σχήμα, το οποίο, όπως και η αντίθεση, χαρακτηρίζουν το ύφος του

υπάρχουν και κάποιοι μελετητές οι οποίοι υποστηρίζουν ότι ο Βοκάκιος είχε επινοήσει αυτή του την πηγή (Filippo 2017: 84-84 και Tseng 1984: 37).

²⁴⁵Παράρτημα 61.

Οβίδιου²⁴⁶. Τα παραπάνω ενισχύουν την άποψη της επιρροής της Γκάσπαρα από τον Οβίδιο. Αξιοσημείωτες είναι επίσης, όπως έχει αναφερθεί και στη μελέτη των προηγούμενων μύθων, και οι «μεταγραφές» των *Μεταμορφώσεων*, από τον 14ο έως τον 16ο αιώνα, οι οποίες αναζοπύρωσαν το ενδιαφέρον για το έργο του Οβίδιου²⁴⁷.

Η Γκάσπαρα, δίχως να παραθέτει τον μύθο της Αλκμήνης, κάνει μνεία στο όνομά της που αρκεί ωστόσο να μας πείσει ότι τον γνώριζε πολύ καλά, διότι τον χρησιμοποιεί εύστοχα, δίνοντας τους συμβολισμούς που ήθελε να κοινωνήσει. Αναφέροντας το όνομα της πρωταγωνίστριας Αλκμήνης και φέρνοντάς το σε προσωπικό επίπεδο εκφράζει και κοινωνεί το μήνυμά της. Η τεχνική αυτή θυμίζει πολύ τον τρόπο του Οβίδιου, ο οποίος βρίσκει στον μύθο ένα πρότυπο για τη δική του εμπειρία. Τα λογοτεχνικά πρότυπα του Οβίδιου είναι μονάχα η αφετηρία για τη δική του ανεξάρτητη λογοτεχνική εμπειρία²⁴⁸ και σε αυτό η Γκάσπαρα τον μιμείται: Έχοντας μελετήσει πολύ καλά το υλικό της, το προσαρμόζει εύστοχα στη δική της εξιστόρηση, δίνοντας εντέλει τον ίδιο συμβολισμό με εκείνον του Λατίνου ποιητή. Με δεδομένη, δε, την εξοικείωσή της με τη λατινική γραμματεία και τη διάδοση του έργου του Οβίδιου χάρη στις «μεταγραφές» του έργου του την εποχή που έζησε η Γκάσπαρα, ενισχύεται περαιτέρω η άποψη ότι άντλησε από αυτόν τη γνώση του μύθου. Επί προσθέτως, σύμφωνα με την Μπασανέζε, η Γκάσπαρα εντάσσει στο έργο της λέξεις, φράσεις και μεταφορές από το έργο του Πετράρχη ως ένα επικυρωμένο μέσο για να δημιουργήσει και να διαμορφώσει τον δικό της λυρικό «διάλογο» με το κοινό της²⁴⁹.

Ο Οβίδιος είναι ο ποιητής ο οποίος, σε συνδυασμό με τη λαϊκή παράδοση, επηρέασε και τους μεταμεσαιωνικούς συγγραφείς ως προς το ποιητικό μοτίβο της Αυγής· η ελληνική επιρροή φαίνεται να είναι απύσχα, και ο λόγος για αυτό είναι απλός: Η Παλατινή Ανθολογία, στην οποία περιλαμβάνονταν τα ποιήματα με το θέμα της

²⁴⁶Μιχαλόπουλος 2014: 73-74 & 83.

²⁴⁷Ο Τζοβάννι ντελ Βιρτζίλιο (*Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos* 6.10, Παράρτημα 62), ο Μπονσινιόρι (*Ovidio Metamorphoseos vulgare* 17, Παράρτημα 63), ο Νικολό ντέλι Αγκοστίνι (*Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Παράρτημα 64) και ο Ραφαέλο Ρήγιο (*Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis*,) συνέβαλαν σημαντικά στη διάδοση του έργου του Οβίδιου και μας παρουσιάζουν τον μύθο μεταγράφοντας το έργο του ποιητή.

²⁴⁸Μιχαλόπουλος 2014: 40 και Hardie 2010: 166.

²⁴⁹Bassanese 2004: 167.

Αυγής και στα οποία υπήρχαν και οι πιο σημαντικές αναφορές του Μελέαγρου²⁵⁰, παρέμειναν σχεδόν άγνωστα μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα²⁵¹.

Επιπροσθέτως, η Αυγή δεν υπήρχε ως ποιητικό θέμα κατά την ιταλική Αναγέννηση, με την έννοια μιας αναγνωρισμένης μορφής ποιητικής παραγωγής, την οποία θα επέλεγε κάποιος δημιουργός. Εκείνη την εποχή οι ποιητές ακολουθούσαν την πετράρχική σύμβαση, η οποία απέκλειε το ποίημα της Αυγής. Έτσι, οι επιρροές όσων επέλεγαν να γράψουν για την Αυγή προέρχονταν από τη λατινική ποίηση, ιδίως από τον Οβίδιο (*Am.* 1.13 και *Her.* 18.111), και από τη λαϊκή παράδοση. Η Γκάσπαρα αναφέρεται στο θέμα της Αυγής μέσα από τον μύθο της Αλκμήνης και είμαστε βέβαιοι ότι αυτή της η επιρροή οφείλεται στο γεγονός ότι από νωρίς ήταν σε θέση να διαβάζει τα έργα του Οβιδίου από το πρωτότυπο²⁵², ενώ παράλληλα μελετούσε και τις μεταφράσεις τους, που κυριάρχησαν κατά την Αναγέννηση²⁵³. Ταυτόχρονα, παρατηρούνται υφολογικά και λεκτικά δάνεια τα οποία είναι χαρακτηριστικά στην ποίηση του Οβιδίου. Τέλος, δεν γνωρίζουμε από άμεση ή έμμεση πηγή εάν είχε την ίδια ικανότητα και με τα αρχαία ελληνικά κείμενα, για να μπορέσουμε να πούμε με βεβαιότητα πως είχε μελετήσει από το πρωτότυπο τα έργα της ελληνικής γραμματείας.

²⁵⁰Ο Μελέαγρος στην *Παλατινή Ανθολογία* (ΠΑ), στο 5ο βιβλίο, απευθύνεται στην Αυγή και την χαρακτηρίζει δυσάρεστη, ενώ καλεί το χάραμα να γίνει σούρουπο (Έσπερος) και αποκαλεί το φως πικρότατο για τον ίδιο τον ποιητή, διότι του στερεί χρόνο και δεν μπορεί να χαρεί την αγαπημένη του. Στο τέλος του επιγράμματος, ο ποιητής κατηγορεί την Αυγή ότι, ενώ γνωρίζει από παλινδρομίες, παραθέτοντας το παράδειγμα του Δία και της Αλκμήνης, πάρα ταύτα δεν παλινδρομεί και για τον ίδιο, δεν τον αφήνει δηλαδή να περάσει περισσότερη ώρα με την αγαπημένη του (Παράρτημα 65).

²⁵¹Hatto 2005: 282.

²⁵²Cox 2008: 305.

²⁵³Hatto 2005: 283.

4. Ο μύθος της Ηχούς και του Νάρκισσου

Η Γκάσπαρα μνημονεύει τον μύθο τρεις φορές (Canz 124, 152 και 244), αναφερόμενη στο όνομα της Ηχούς και όχι του Νάρκισσου όπως συνηθιζόταν από άλλους ποιητές, όπως θα δούμε παρακάτω, εστιάζοντας έτσι στη γυναικεία μορφή του μύθου.

Στην πρώτη της αναφορά η Γκάσπαρα (Canz 124), θέλοντας να συγκρίνει τον εαυτό της με την Ηχώ, γράφει ότι δεν νιώθει πλέον ζωντανή μέσα της, και συνάμα νιώθει ότι έχει πεθάνει μέσα στην καρδιά του αγαπημένου της, γιατί δεν υπάρχει αμοιβαιότητα στον έρωτά της:

*“Signor, io so che ’n me non son più viva,/ e veggo omai ch’ancor in voi son
morta,”*²⁵⁴

(Canz 124.1-2)

Ο Μπαλντάτσι παρατηρεί ορθώς ότι το συγκεκριμένο σονέτο έχει επιρροή από τη νεοπλατωνική παράδοση, διότι περιγράφει τον πνευματικό θάνατο του εραστή, του οποίου η αγάπη δεν βρίσκει ανταπόκριση και κατά συνέπεια δεν είναι αμοιβαία²⁵⁵.

Η ποιήτρια νιώθει ότι δεν υπάρχει πια μέσα στην καρδιά του αγαπημένου της, και ότι γι’ αυτόν έχει «πεθάνει». Έτσι, δεν μπορεί να καταλάβει πώς βρίσκει τη δύναμη από τα μάτια της να κυλούν δάκρυα και πώς μπορεί να γράφει, αφού εκείνη νιώθει ήδη νεκρή:

*“E questo pianto, che da me deriva,/ non so chi ’l mova per l’usata porta,/ né chi
mova la mano e le sia scorta,/ quando avien che voi talvolta scriva.”*²⁵⁶

(Canz 124.5-8)

Στο τελευταίο τρίστιχο δηλώνει ότι η πραγματική της μορφή είναι εκείνη της Ηχούς και της Χίμαιρας, συγκρίνοντας έτσι τον εαυτό της με το θέμα του κενού λόγου (Ηχώ) και της τερατόμορφης μορφής (Χίμαιρα). Και οι δύο μυθικές μορφές είναι η

²⁵⁴Bellonci & Ceriello 2009: 160.

²⁵⁵Baldacci 1975: 103.

²⁵⁶Bellonci & Ceriello 2009: 160.

συνέπεια ενός έρωτα μονόπλευρου, δίχως ανταπόκριση. Η Ηχώ από τη μία είναι το παράδειγμα της «νεκρής» ερωτευμένης, η οποία παραμένει στη ζωή μέσα από το κλάμα και το παράπονό της, και η Χίμαιρα από την άλλη είναι το παράδειγμα μιας «συγκατοίκησης» στο ίδιο σώμα από δύο διαφορετικές φύσεις:

*“...sì che può dirsi la mia forma vera,/ da chi ben mira a sì vario accidente,
un’image d’Eco e di Chimera.”²⁵⁷*

(Canz 124.12-14)

Οι μυθολογικές αναφορές στο πρώτο τρίστιχο του σονέτου γίνονται για να παρουσιάσουν συμβολικά δύο διαφορετικούς τρόπους προκειμένου να περιγραφεί η θαυματουργική συνύπαρξη της ζωής (Canz 124.1: *viva*) και του θανάτου (Canz 124.2: *morta*). Θεωρώντας θαύμα να νιώθει νεκρή και ταυτόχρονα να είναι ακόμη ζωντανή, η Γκάσπαρα αναφέρει τα δύο μυθολογικά παραδείγματα για να παρομοιάσει τη μορφή της και την κατάστασή της με αυτά. Από τη μία παρουσιάζει την Ηχώ, η οποία μαράζωνε για τον έρωτά της για τον Νάρκισσο, έως ότου έχασε τη φυσική της μορφή και, έχοντας μονάχα φωνή, επαναλάμβανε τις τελευταίες λέξεις που άκουγε, κι από την άλλη, το μυθικό τέρας της Χίμαιρας, που παρουσίαζε μια εικόνα εξωπραγματική, αφού αποτελούνταν από τρία διαφορετικά ζώα.

Η ποιήτρια θα ήθελε από τον Έρωτα να της υποδείκνυε με ποιον τρόπο θα έπρεπε να τον ακολουθεί, έτσι ώστε η ίδια να μπορεί να ελπίζει ότι εκείνος για τον οποίο θα νιώθει τη φλόγα να καίει μέσα της, θα μπορεί να στέκει ταπεινός δίπλα της, προκειμένου να μπορεί να τον δαμάσει ερωτικά:

*“Io vorrei pur ch’Amor dicesse come/ debbo seguirlo, e con qual arte e stile/ possa
sperar di far chi m’arde umile,/ o diporr’io queste amorose some”²⁵⁸*

(Canz 152.1-4)

Νιώθει τις δυνάμεις της να την έχουν εγκαταλείψει, και έτσι σχεδόν έφτασε να θυμίζει την Ηχώ. Δεν της έχει απομείνει παρά μόνο η φωνή και το όνομα, όπως ακριβώς

²⁵⁷Bellonci & Ceriello 2009: 160.

²⁵⁸Bellonci & Ceriello 2009: 178.

κατάντησε και η πρωταγωνίστρια του μύθου, εξαιτίας του έρωτά της χωρίς ανταπόκριση για τον Νάρκισσο:

*“Io ho le forze omai sì fiacche e dome,/ sì spaventosa son tornata e vile,/ che, quasi
ad Eco imagine simile,/ di donna serbo sol la voce e 'l nome:”*²⁵⁹

(Canz 152.5-8)

Όπως πολύ σωστά γράφει ο Βαϊόπουλος²⁶⁰, η ερωτική εγκατάλειψη της ηρωίδας είναι οριστική, παρουσιάζεται ως η πιο επώδυνη από τις συμφορές της και την οδηγεί ένα βήμα πριν από τον θάνατο· τα συμπτώματα του θανάτου έχουν ήδη εμφανιστεί στην Γκάσπαρα. Αντίστοιχα, ο Οβίδιος γράφει για τη Βρισηίδα πως δεν αργούν να εμφανιστούν επάνω της τα σημάδια του θανάτου, όταν βρίσκεται εγκαταλελειμμένη από τον κύριό της, αφού:

*“...abiit corpusque colorque;”*²⁶¹

(Her. 3.141)

Από τον θάνατο το μόνο πράγμα που την κρατά είναι η ελπίδα για τον εραστή της:

*“Sustinet hoc animae spes tamen una tui. / Qua si destituor, repetam fratesque
virumque;”*²⁶²

(Her. 3.142-143)

Η Γκάσπαρα γράφει χαρακτηριστικά ότι «ακολουθεί τα ίχνη του αγαπημένου της» (Canz 152.9-10: *segua le vestigial*), όπως ακριβώς κάνει και Οβίδιος στο έργο του *Μεταμορφώσεις* (Met. 3.371: *sequitur vestigia*), υποστηρίζοντας ότι η Ηχώ ακολουθούσε κρυφά τα ίχνη του Νάρκισσου. Ταυτόχρονα, η Γκάσπαρα υποστηρίζει ότι από την ίδια έχουν μείνει «μόνο η φωνή και το όνομα» (Canz 152.8: *sol la voce e 'l nome*), όπως ακριβώς λέει και ο Οβίδιος για την Ηχώ (Met. 3.398: *vox tantum atque*

²⁵⁹Bellonci & Ceriello 2009: 178.

²⁶⁰Βαϊόπουλος 1999: 81.

²⁶¹Showerman 1914: 41.

²⁶²Showerman 1914: 41.

ossa supersunt). Παρατηρούμε λοιπόν γλωσσικές ομοιότητες ανάμεσα στο έργο της Γκάσπαρα και του Οβίδιου.

Η Γκάσπαρα μας πληροφορεί επίσης ότι η Ηχώ ζει μόνη της σε σπηλιές και την παρακαλεί να τη βοηθήσει, μεταφέροντας τα παράπονά της και τον πόνο της στα αυτιά του Κολλαλτίνο, μια και η Ηχώ είχε το «χάρισμα» να επαναλαμβάνει τα λόγια που άκουγε:

*“E tu, che ’n cave e solitarie grotte,/ Eco, soggiorni, il suon de’ miei lamenti/ rendi a
l’orecchie sue con voci rotte.”*²⁶³

(*Canz* 244.19-21)

Η ποιήτρια μάλλον γνωρίζει ότι η ιστορία της με τον Κολλαλτίνο έχει τελειώσει, διότι φαντάζει άκρως ειρωνικό να ζητά από την Ηχώ να μεταφέρει στον αγαπημένο της τα παράπονα και τον πόνο της.

Επιθυμώντας με κάθε τρόπο να εισακουστεί από τον Κολλαλτίνο, που αρνείται να την ακούσει, η Γκάσπαρα επικαλείται μόνο την Ηχώ για να δώσει έμφαση τόσο στο αίτημά της όσο και στην ψυχολογική και συναισθηματική της κατάσταση. Αντίθετα, όπως θα δούμε παρακάτω, ο Πετράρχης αναφέρει μόνο τον Νάρκισσο. Ο Οβίδιος, παραθέτοντας πλήρως τον μύθο, αναφέρεται και στους δύο πρωταγωνιστές του. Ο Νάρκισσος είναι μια μορφή ανίκανη να δει και να αντιληφθεί οτιδήποτε έξω από τον εαυτό του. Όλα κινούνται γύρω από τον ίδιο, γύρω από την ομορφιά του, όπως έκανε, θα λέγαμε, και ο Κολλαλτίνο, που δεν υπολόγιζε την Γκάσπαρα. Πρωτίστως τον ενδιέφεραν οι στρατιωτικές του υπηρεσίες, για τις οποίες μας πληροφορεί η ίδια η ποιήτρια, εξυμνώντας τον σε πολλά σημεία του έργου της για τις στρατιωτικές του ικανότητες (*Canz* 10, 11, 46, 62, 69, 97, 116 κ.α.).

Η Μπασανέζε πολύ σωστά υποστηρίζει ότι η Γκάσπαρα ακολουθεί τον νεοπλατωνικό κώδικα, διότι ο έρωτάς της για τον Κολλαλτίνο τη μεταμορφώνει, την κάνει Ηχώ και Χίμαιρα ταυτόχρονα (*Canz* 124.14: *un’imagine d’Eco e di Chimera*). Η

²⁶³Bellonci & Ceriello 2009: 238.

ποιήτρια χάνει τον εαυτό της, την ταυτότητά της, και γίνεται ένας πλατωνικός καθρέπτης του Κολλαλτίνο²⁶⁴.

Ο μύθος της Ηχούς και του Νάρκισσου αναφέρεται από την κλασική γραμματεία με διαφορετικούς τρόπους. Σύμφωνα με τον Γκριμάλ, η πιο γνωστή εκδοχή είναι του Οβίδιου στις *Μεταμορφώσεις*²⁶⁵. Ο μύθος παραδίδεται και από τους αρχαίους Έλληνες.

Ο Πausanías (9.31.7-9)²⁶⁶ παραθέτει μια πιο ορθολογιστική εκδοχή του μύθου. Αναφέρει ότι ο Νάρκισσος είχε μια δίδυμη αδελφή, την Ηχώ, που είχε πεθάνει πρόωρα και την οποία ο Νάρκισσος αγαπούσε υπερβολικά. Έτσι, έβρισκε παρηγοριά στα νερά του Δονακώνα, όπου το είδωλό του θύμιζε έντονα την αδελφή του. Σε άλλο βιβλίο (5.21.17), μας πληροφορεί για μια στοά που έφερε το όνομα της Ηχούς και την παρομοιάζει με τον αντίλαλο:

“...στοὰν ταύτην καὶ Ἡχοῦς ὀνομάζουσι”²⁶⁷

(5.21.17)

Όποιος φώναζε κάτι σε εκείνη τη στοά, επαναλαμβανόταν το λιγότερο επτά φορές:

“*Βοήσαντι δὲ ἀνδρὶ ἐπτάκις ὑπὸ τῆς ἡχοῦς ἡ φωνή, τὰ δὲ καὶ ἐπὶ πλέον ἔτι ἀποδίδονται.*”

(5.21.16)

Ο Λουκιανός σε ένα από τα επιγράμματά του υποστηρίζει ότι η Ηχώ ήταν σύντροφος του Πάνα και την παρομοιάζει, όπως και ο Πausanías, με τον αντίλαλο, διότι επαναλάμβανε λέξεις και αναπαρήγε ήχους:

²⁶⁴Bassanese 1989: 107.

²⁶⁵1991: 471.

²⁶⁶Παράρτημα 66.

²⁶⁷Spiro 1903: v. 5, 23.

*“Ἦχὼ πετρήεσσιν ὄρῃς, φίλε, Πανὸς ἐταίρην, / ἀντίτυπον φθογγὴν ἔμπαλιν ἀδομένην, /
παντοίων στομάτων λάλον εἰκόνα, ποιμέσιν ἡδὺ / παίγνιον, ὅσσα λέγεις, ταῦτα κλύων
ἄπιθι.”²⁶⁸*

(16.154.1)

Μεταξύ των διάφορων παραδόσεων που γράφτηκαν και ειπώθηκαν γύρω από τον μύθο του Νάρκισσου, οι περισσότεροι αξιοσημείωτες είναι εκείνες του Κόνωνος (σύγχρονος του Οβίδιου), δημιουργού των μυθολογικών *Διηγήσεων*, αλλά και του Οβίδιου²⁶⁹.

Ο Κόνων στις *Διηγήσεις* επικεντρώνεται κυρίως στην ομοφυλοφιλική πλευρά του Νάρκισσου, ενώ ο Οβίδιος, όπως θα παρατηρήσουμε παρακάτω, λιγότερο:

*“ Ἡ κδ', ἐν Θεσπεΐα τῆς Βοιωτίας (ἔστι δ' ἡ πόλις οὐχ ἐκὰς τοῦ Ἑλικῶνος) παῖς ἔφην
Νάρκισσος πάνυ καλὸς καὶ ὑπερόπτης Ἔρωτός τε καὶ ἐραστῶν. Καὶ οἱ μὲν ἄλλοι τῶν
ἐραστῶν ἐρῶντες ἀπηγόρευσαν, Ἀμεινίας δὲ πολὺς ἦν ἐπιμένων καὶ δεόμενος· ὥς δ' οὐ
προσίετο ἀλλὰ καὶ ζῖφος προσέπεμψεν, ἐαυτὸν πρὸ τῶν θυρῶν Ναρκίσσου
διαχειρίζεται, πολλὰ καθικετεύσας τιμωρόν οἱ γενέσθαι τὸν θεόν. Ὁ δὲ Νάρκισσος ἰδὼν
αὐτοῦ τὴν ὄψιν καὶ τὴν μορφὴν ἐπὶ κρήνης ἰνδαλλομένην τῷ ὕδατι, καὶ μόνος καὶ
πρῶτος ἐαυτοῦ γίνεται ἄτοπος ἐραστής· τέλος ἀμνηχανῶν, καὶ δίκαια πάσχειν οἰηθεὶς
ἀνθ' ὧν Ἀμεινίου ἐξύβρισε τοὺς ἔρωτας, ἐαυτὸν διαχρᾶται. Καὶ ἐξ ἐκείνου Θεσπιεῖς
μᾶλλον τιμᾶν καὶ γεραίρειν τὸν Ἔρωτα καὶ πρὸς ταῖς κοιναῖς θεραπείαις καὶ ἰδίᾳ θύειν
ἔγνωσαν· δοκοῦσι δ' οἱ ἐπιχώριοι τὸν νάρκισσον τὸ ἄνθος ἐξ ἐκείνης πρῶτον τῆς γῆς
ἀνασχεῖν, εἰς ἣν ἐχύθη τὸ τοῦ Ναρκίσσου αἷμα.”²⁷⁰*

(Διηγ. 24)

²⁶⁸Paton 1918: 251.

²⁶⁹Δεδομένης της σύγχρονης δράσης των δυο ποιητών (ο Κόνων συνέγραψε περί τα 36 π.Χ.-17 μ.Χ., ενώ ο Οβίδιος έζησε το 43 π.Χ.-17 μ.Χ.) δεν μας επιτρέπει να εξαγάγουμε ασφαλή συμπεράσματα για το αν ο Κόνων αποτέλεσε πηγή του Οβίδιου. Λαμβάνοντας υπόψη την αβέβαιη χρονολόγηση του ύστερου ελληνιστικού ποιητή, ο Brown (2002 σ. 173) υποστηρίζει πως το ζήτημα της πρόσληψης παραμένει ανοιχτό και προκρίνει την ύπαρξη μιας κοινής ελληνιστικής πηγής.

²⁷⁰Conon 1890: 13-14.

Μετά την εποχή του Οβίδιου και περνώντας στον Μεσαίωνα, θα δούμε ότι ο μύθος του Νάρκισσου παίρνει μια διαφορετική όψη, καθώς ο όμορφος νεαρός απαλλάσσεται από τα ομοφυλόφιλα χαρακτηριστικά του.

Ο Οβίδιος αφιέρωσε αρκετούς στίχους και έκανε λεπτομερή αναφορά στο έργο του *Μεταμορφώσεις* (Met. 3.344-510)²⁷¹. Σύμφωνα με την εκδοχή του Οβίδιου, η Ηχώ ερωτεύθηκε παράφορα τον Νάρκισσο, όμως ο Νάρκισσος ήταν ερωτευμένος με τον εαυτό του και έτσι αντιμετώπισε την Ηχώ με σκληρότητα και υπεροψία. Η Ηχώ, έχοντας ήδη σχεδόν χάσει τη φωνή της εξαιτίας της τιμωρίας από την Ήρα, διότι την καθυστέρουσε με φλυαρίες, όταν η θεά προσπαθούσε να πιάσει τον Δία εν ώρα συνουσίας με τι νύμφες, το μόνο που μπορούσε να κάνει πλέον ήταν να επαναλαμβάνει τις τελευταίες λέξεις από τα λεγόμενα των άλλων:

*“Adspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos/ vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti/ nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo./ Corpus adhuc Echo, non vox erat; et tamen usum/ garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat./ reddere de multis ut verba novissima posset./ Fecerat hoc Iuno, quia, cum deprendere posset/ sub Iove saepe suo nymphas in monte iacentes,/ illa deam longo prudens sermone tenebat,/ dum fugerent nymphae. Postquam hoc Saturnia sensit:/ «Huius» ait «linguae, qua sum delusa, potestas/ parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus»./ Reque minas firmat: tantum haec in fine loquendi/ ingeminat voces auditaque verba reportat.”*²⁷²

(Met. 3.356-369)

Η Ηχώ, απαρηγόρητη, κρύφτηκε στα δάση και τα βουνά και έκτοτε δεν την ξαναείδε κανείς. Κι όταν ακόμα την είδε ο Νάρκισσος και της απηύθυνε τον λόγο, εκείνη το μόνο που μπορούσε να κάνει ήταν να επαναλάβει τις τελευταίες του λέξεις. Στο τέλος, ο Νάρκισσος την έδιωξε από κοντά του και εκείνη απογοητευμένη κρύφτηκε και πάλι στις ερημικές σπηλιές, ώσπου εντέλει της απέμεινε μόνο η φωνή. Έτσι, την Ηχώ όλοι μπορούν να την ακούσουν, αλλά κανείς πια δεν μπορεί να τη δει. Στη συνέχεια, ο Οβίδιος περιγράφει πώς ο Νάρκισσος ερωτεύτηκε τον εαυτό του και πέθανε

²⁷¹Παράρτημα 67.

²⁷²Miller 1916: v. 1, 149.

μαραζωμένος από την αγάπη του αυτή, χάνοντας πια την ομορφιά που είχε άλλοτε· την ομορφιά εκείνη που ερωτεύτηκε κάποτε η Ηχώ²⁷³:

*“...sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae:/ extenuant vigiles corpus miserabile curae,/ adducitque cutem macies, et in aera sucus/ corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt:/ vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram./ Inde latet silvis nulloque in monte videtur;/ omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.”*²⁷⁴

(Met. 3.395-401)

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Οβίδιος παραθέτει τον μύθο εστιάζοντας τόσο στον ανεκπλήρωτο έρωτα της Ηχούς για τον Νάρκισσο, χρησιμοποιώντας και τα δύο ονόματα των πρωταγωνιστών, όσο και στο γεγονός ότι η Ηχώ αναπαρήγε τις τελευταίες λέξεις:

*“«Huius» ait «linguae, qua sum delusa, potestas/ parua tibi dabitur vocisque breuissimus usus».”*²⁷⁵

(Met. 3.366-367)

Στη συνέχεια, καταγράφοντας τη δική του εκδοχή, ο Οβίδιος υποστηρίζει ότι ο Νάρκισσος αρνείται και πάλι τους ανδρικούς έρωτες (Met. 3.403: *coetus ante viriles*)²⁷⁶ και καταδιωκόμενος από την κατάρα ενός από τους περιφρονημένους εραστές του φτάνει ως τις πλαγιές του Ελικώνα.

Πριν από τον Οβίδιο, λοιπόν, κανένας συγγραφέας δεν μιλά για μεταμόρφωση· ανέφεραν απλώς ένα λουλούδι που γεννιέται από το αίμα. Όσον αφορά την Ηχώ, από την ελληνιστική εποχή ήταν γνωστό ότι ο θεός Πάνας ήταν ερωτευμένος μαζί της, ενώ απουσίαζε οποιαδήποτε μορφή μεταμόρφωσης. Ο Οβίδιος ένωσε τους δύο μύθους θέλοντας να «ταιριάζει» τον μύθο της εικόνας με τον μύθο του ήχου. Η σύνδεση των

²⁷³Μιχαλόπουλος Χ. & Μιχαλόπουλος Α. 2019: 144-151 & 222.

²⁷⁴Miller 1916: v. 1, 152.

²⁷⁵Miller 1916: v. 1, 150.

²⁷⁶Miller 1916: v. 1, 153.

δύο μύθων και η συνύπαρξη του Νάρκισσου με τη νύμφη Ηχώ αποτελούν επινόηση του Λατίνου ποιητή, προϊόν της φαντασίας του που αποτυπώθηκε στο έργο του.

Παρά το γεγονός ότι δεν αναφέρει το όνομα του Νάρκισσου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι και η Γκάσπαρ συνδυάζει την εικόνα με τον ήχο: Στη θέση του Νάρκισσου, που αντιπροσωπεύει την εικόνα, τοποθετείται ο αγαπημένος της Κολλαλτίνο, ενώ η Ηχώ είναι η ίδια η ποιήτρια. Έτσι, ο όμορφος νεαρός Κολλαλτίνο είναι εκείνος που ενδιαφέρεται μόνο για τις δικές του υποθέσεις αδιαφορώντας για την Γκάσπαρ ενώ η ποιήτρια μαραζώνει για τον ανεκπλήρωτο έρωτά της. Μέσα της νιώθει νεκρή και απορεί πώς είναι δυνατόν να κλαίει και να δείχνει ακόμη ζωντανή.

Ο Οβίδιος κάνει ακόμα μία σύντομη αναφορά στον Νάρκισσο στο έργο *Fasti*, όπου μας πληροφορεί ότι ο Νάρκισσος και η σκιά του ήταν το ίδιο πρόσωπο:

“...tu quoque nomen habes cultos, Narcisse, per hortos,/ infelix, quod non alter et alter eras.”²⁷⁷

(*Fast.* 5.225-226)

Η εκδοχή του Κόνωνος δεν δημιούργησε κάποια «σχολή» γύρω από τον μύθο του νεαρού Νάρκισσου, όπως η παραλλαγή του Οβίδιου στις *Μεταμορφώσεις*, στην οποία κάνει εκτενή αναφορά αφιερώνοντας 166 στίχους. Φυσικά, είναι αρκετά περίπλοκο να αντιληφθεί κανείς τον βαθμό επανεπεξεργασίας και επαναμύθευσής του από τον Κόνωνα, σε σχέση με τις πηγές που είχε στη διάθεσή του εκείνη την εποχή²⁷⁸.

Ο Φιλόστρατος (*Εικόνες* 1.23)²⁷⁹ μνημονεύει τον Νάρκισσο να κάθεται ακίνητος σε ένα ποτάμι και να καθρεπτίζεται στα νερά του. Περιγράφει την ομορφιά του, το βλέμμα του και τη στάση του σώματός του, δίχως όμως να κάνει κάποια αναφορά στην Ηχώ²⁸⁰.

²⁷⁷Frazer 1931: 277.

²⁷⁸Bettini & Pellizer 2003: 46.

²⁷⁹Abbondanza 2008: 164-167 & 277-278 και Schilardi 1997: 98-101 & 250-251.

²⁸⁰Παράρτημα 68.

Ο Λακτάντιος Πλάτσιντο (*Narrazioni Ovidiane, III, fab. 5-6*)²⁸¹ μας περιγράφει εν συντομία την ιστορία του Νάρκισσου και της Ηχούς²⁸².

Ο Πετράρχης παραθέτει και αυτός τον μύθο του νεαρού Νάρκισσου (*Triumphus Cupidini*), βλέποντάς τον ως το σύμβολο του ανθρώπου που αγαπά μονάχα τον εαυτό του. Κι ενώ ο ποιητής ακολουθεί το «στράτευμα» των ερωτευμένων (*TrC 2.139: varii di lingue e varii di paesi*), συναντά τον Νάρκισσο, τον οποίο χαρακτηρίζει *vano amator*, δηλαδή μόνο ένα θαυμάσιο περίβλημα δίχως ψυχή:

*“...ivi ‘l vano Amador che la sua propia/ bellezza desiando fu distrutto,/ povero sol per troppo averne copia,/ che divenne un bel fior senz’ alcun frutto;/ e quella che, lui amando, ignuda voce/ fecesi e ‘l corpo un duro sasso asciutto.”*²⁸³

(*TrC 2.145-150*)

Στο *Canzoniere* του ποιητή, η Λάουρα για τον Πετράρχη είναι όπως ο Νάρκισσος – απαχθείσα από την όμορφη εικόνα της που αντικατοπτρίζεται στον καθρέπτη, σε τέτοιο σημείο, ώστε έγινε «σκληρή» και «υπερόπτης» (*Canz 45.11: aspra et superba*:

*“Il mio adversario, in cui veder solete/ gli occhi vostri ch’ Amore e ‘l ciel honora,/ colle non sue bellezze v’innamora/ più che ‘n guisa mortal soavi et liete./ Per consiglio di lui, donna, m’avete/ scacciato del mio dolce albergo fora:/ misero exilio, avegna ch’ i’ non fora/ d’abitar degno ove voi sola siete./ Ma s’io v’era con saldi chiovi fisso,/ non dovea specchio farvi per mio danno,/ a voi stessa piacendo, aspra et superba./ Certo, se vi rimembra di Narcisso,/ questo et quel corso ad un termino vanno,/ benché di sì bel fior sia indegna l’erba.”*²⁸⁴

(*Canz 45.1-14*)

Ο καθρέπτης για τον ποιητή είναι και το σύμβολο της απατηλής εικόνας, του εφήμερου, και όχι τόσο το αντικείμενο που απομακρύνει από εκείνον την αγαπημένη

²⁸¹Bettini & Pellizer 2003: 192-3.

²⁸²Παράρτημα 69.

²⁸³Neri, Martellotti, Bianchi & Sapegno 1951: 492.

²⁸⁴Santagata 1996: 237-239.

του. Το θέμα του καθρέπτη ο Πετράρχης το πραγματεύεται εκ νέου στο επόμενο σονέτο του (46.7), στο οποίο μιλάει για *micidiali specchi*, δηλαδή για θανάσιμους καθρέπτες²⁸⁵.

Έπειτα, ο Πετράρχης κάνει ακόμα μία αναφορά στον μύθο του Νάρκισσου, δίχως όμως να μνημονεύει το όνομα του πρωταγωνιστή:

*“Ma nulla à ’l mondo in ch’ uom saggio si fide:/ ch’ ancor poi ripregando, i nervi et
l’ossa/ mi volse in dura selce; et così scossa/ voce rimasi de l’antiche some,/*
*chiamando Morte, et lei sola per nome”*²⁸⁶

(Canz 23.136-140)

Ο Μούζα υποστηρίζει ότι στο συγκεκριμένο σονέτο ο ποιητής, θέλοντας να εκφράσει τη συναισθηματική του εμπειρία, χρησιμοποιεί έξι μεταμορφώσεις οι οποίες βασίζονται στο οβιδιανό μοντέλο²⁸⁷. Έτσι, τοποθετεί τον μύθο του Νάρκισσου στην πέμπτη μεταμόρφωση. Εκεί ο ποιητής περιγράφει την κατάστασή του λέγοντας ότι κατάντησε να είναι μια φωνή δίχως σώμα, που επαναλαμβάνει συνεχώς τον εαυτό του – όπως ακριβώς έκανε και η Ηχώ. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Πετράρχης εδώ δεν μνημονεύει κάποιον από τους δύο πρωταγωνιστές του μύθου, αλλά από τα συμφραζόμενα αντιλαμβανόμαστε ότι αναφέρεται σε αυτόν.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Πετράρχης αναφέρει μονάχα το όνομα του Νάρκισσου θέλοντας, μέσω του μύθου, να εκφράσει τον ανεκπλήρωτο έρωτά του για τη Λάουρα αλλά και την κατάστασή του, καθώς νιώθει και εκείνος να είναι μόνο μια φωνή, δίχως σώμα.

Ο Βοκάκιος στο έργο του *Βιβλία Γενεαλογίας Εθνικών Θεών* (7.49)²⁸⁸ μνημονεύει ολόκληρο τον μύθο του Νάρκισσου και της Ηχούς επικαλούμενος για ακόμα μία φορά ως πηγή του τον Οβίδιο. Περιγράφει την ομορφιά του νεαρού και το γεγονός ότι ήταν ποθητός από πολλές γυναίκες, μεταξύ των οποίων και η Ηχώ, και μας

²⁸⁵Santagata 1996: 96-123.

²⁸⁶Musa 1999: 32.

²⁸⁷Musa 1999: 532.

²⁸⁸Παράρτημα 70.

πληροφορεί για τη μεταμόρφωση του Νάρκισσου σε λουλούδι, καθώς και για το γεγονός ότι η Ηχώ επαναλάμβανε τις τελευταίες λέξεις όσων άκουγε.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι τόσο οι σπουδές και η εξοικείωση της ποιήτριας με τη λατινική γραμματεία όσο και η ευρύτατη διάδοση του έργου του Οβίδιου, και ειδικά των *Μεταμορφώσεων*²⁸⁹, συνηγορούν στην άποψη ότι η Γκάσπαρα αντλεί από αυτόν τη γνώση του μύθου. Τον αφηγείται μέσω της Ηχούς και όχι αναφέροντας τον Νάρκισσο, όπως έκαναν οι υπόλοιποι ποιητές, θέλοντας να πρωτοτυπήσει και να αναπτύξει τον μύθο από γυναικεία οπτική. Δεν μιμείται παθητικά τους προγενέστερους δημιουργούς, αλλά θέλει να βάλει και τη δική της πινελιά, όπως συνήθιζε να κάνει και ο Οβίδιος στο έργο του. Το σονέτο της Γκάσπαρα διατηρεί προσωπικό ύφος και χαρακτήρα, δίχως να αντιγράφει πιστά τις πηγές της. Βέβαια, τα λεκτικά δάνεια από τον Οβίδιο, που μόλις εξετάσαμε, δηλώνουν ξεκάθαρα την επιρροή που δέχθηκε η ποιήτρια. Επίσης, το γεγονός ότι ο Οβίδιος έδωσε πρωταγωνιστικό ρόλο και στην Ηχώ και όχι μόνο στον Νάρκισσο μας κάνει να σκεφτούμε ότι η Γκάσπαρα μελέτησε πολύ καλά την περσόνα της Ηχούς μέσα από το έργο του Οβίδιου.

Ο μύθος της Ηχούς σύμφωνα με την Μπασανέζε μπορεί να έχει διττό νόημα. Η επιλογή της Ηχούς από την Γκάσπαρα ως το λυρικό *alter-ego* είναι σημαντική και όχι τυχαία. Από τη μία υπάρχει η ιστορία αγάπης της Ηχούς και η απόρριψη από τον Νάρκισσο, που έρχεται σε παραλληλία με τον έρωτα της Γκάσπαρα και την απόρριψή της από τον Κολλαλτίνο. Από την άλλη, η Μπασανέζε υποστηρίζει ότι όπως η νύμφη μπορεί μόνο να επαναλαμβάνει τα λόγια των άλλων, έτσι και η Γκάσπαρα ως ποιήτρια είναι η «επανάληψη» των άλλων ποιητών, όντας μια ηχώ της μακραίωνης παράδοσης. Έτσι, η Ηχώ στην Γκάσπαρα επαναλαμβάνει τον Νάρκισσο του Πετράρχη²⁹⁰.

Αν όμως κάποιος φανταζόταν τον Νάρκισσο ως τον Πετράρχη και την Ηχώ ως τις ποιήτριες της Αναγέννησης, που μιμούνταν τον Πετράρχη, θα μπορούσε κανείς να

²⁸⁹Στις «μεταγραφές» τους οι Μυθογράφοι του Βατικανού (*Vat. Myth.* 1.185 και *Vat. Myth.* 2.180, Παράρτημα 71 και 72), ο Τζιοβάννι ντελ Βιρτζίλιο (*Allegorie Librorum Ovidii Metamorphoseos* 3.5-6, Παράρτημα 73), ο Νικολό Αγκοστίνι (*Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa* 3, Παράρτημα 74), αλλά και ο Ραφαέλο Ρήγιο στη σχολιασμένη έκδοση των *Μεταμορφώσεων* (*Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis, libri XV*, Micylli 1549: libro III, 71-74), συνέβαλαν στην αναζοπύρωση του ενδιαφέροντος για το έργο του Οβίδιου, αλλά και στη μεγάλη διάδοση των *Μεταμορφώσεων* του ποιητή.

²⁹⁰Bassanese 1989: 108 και Amaduri 2015: 104.

υποστηρίζει ότι, όπως η Ηχώ επαναλάμβανε τις τελευταίες συλλαβές όσων άκουγε, έτσι και οι σύγχρονες ποιήτριες της Γκάσπαρα επαναλάμβαναν το λογοτεχνικό μοντέλο του Πετράρχη. Μπορεί λοιπόν κάποιος να υποθέσει ότι η Γκάσπαρα ειρωνεύεται τις άλλες ποιήτριες που ακολούθησαν το πετράρχικο μοντέλο. Η ίδια θέλει να αποκτήσει φήμη και δόξα μέσα από την ποίησή της, όπως μας πληροφορεί εξάλλου από το πρώτο της κίολας σονέτο. Ενδεχομένως θεωρούσε πως θα το πετύχαινε εάν άφηνε να διαφανούν πετράρχικα στοιχεία στο έργο της, υποκρινόμενη ότι υποτάσσεται στον πετράρχικο κανόνα που κυριαρχούσε και επιβαλλόταν εκείνη την εποχή, έχοντας όμως επί της ουσίας απώτερο σκοπό να ξεφύγει από τα στερεότυπα της εποχής της και να πρωτοτυπήσει δημιουργώντας κάτι καινούργιο, έξω από τις συμβάσεις. Η Γκάσπαρα, όπως έχει ειπωθεί και παραπάνω, χρησιμοποιεί τα λογοτεχνικά της πρότυπα μόνο ως αφετηρίες και εναύσματα για τη δική της ανεξάρτητη και δημιουργική επεξεργασία. Είναι βέβαιο λοιπόν ότι η Γκάσπαρα λαμβάνει υπόψη της τον Οβίδιο και αντλεί επιμέρους στοιχεία ή και λεπτομέρειες, για να συνθέσει το δικό της κείμενο. Το τελικό αποτέλεσμα, ωστόσο, διατηρεί προσωπικό ύφος και χαρακτήρα, χωρίς να αντιγράφει πιστά τις πηγές του.

5. Ο μύθος του Ίκαρου

Η Γκάσπαρ στο σονέτο 166 αναφέρεται στον μύθο του Ίκαρου παράλληλα με εκείνον του Φαέθοντα, όπως ακριβώς έκανε πρώτος ο Οβίδιος. Συγκεκριμένα, η Γκάσπαρ μνημονεύει τα δύο ονόματα θέλοντας να συγκρίνει τον εαυτό της με τους δύο πρωταγωνιστές. Ενώ δηλαδή μπορούσαν να πράξουν λιγότερα με σύνεση, τόσο ο Ίκαρος και ο Φαέθων όσο και η Γκάσπαρ τόλμησαν το παράτολμο, δηλαδή ο Ίκαρος να πετάξει ψηλά, ο Φαέθων να μην οδηγήσει το άρμα του πατέρα του με ταπεινότητα και η Γκάσπαρ να έχει μεγάλες προσδοκίες από τον Κολλαλτίνο. Έτσι τόλμησαν πολλά και «κάηκαν» από το ήλιο. Ο Ίκαρος χάνεται επειδή έφτασε υπερβολικά κοντά στον ήλιο, με αποτέλεσμα να λιώσει το κερί των φτερών του, και ο άπειρος Φαέθων οδηγώντας το άρμα του πατέρα του μια πολύ χαμηλά και μια πολύ υψηλά βγήκε από την πορεία του και κεραυνοβολήθηκε από τον Δία. Αντίστοιχα, η Γκάσπαρ τόλμησε να πλησιάσει πολύ κοντά στον καυτό ήλιο –με αυτόν παρομοιάζει τη λάμψη στα μάτια του Κολλαλτίνο–, με αποτέλεσμα τώρα να υποφέρει από την εγκατάλειψη:

*“Io accuso talora Amor e lui/ ch’io amo; Amor, che mi legò sì forte;/ lui, che mi può
dar vita e dammi morte,/ cercando tôrsi a me per darsi altrui;/ ma, meglio avista, poi
scuso ambedui,/ ed accuso me sol de la mia sorte,/ e le mie voglie al voler poco
accorte,/ ch’io de le pene mie ministra fui./ Perché, vedendo la mia indegnitate,/
devea mirar in men gradito loco,/ per poterne sperar maggior pietade./ Fetonte, Icaro
ed io, per poter poco/ ed osar molto, in questa e quella etade/ restiamo estinti da
troppo alto foco.”*²⁹¹

(Canz 166.1-14)

Θεωρεί λοιπόν η Γκάσπαρ ότι θα έχει την ίδια μοίρα μ’ εκείνους, αφού τόλμησε να πλησιάσει τόσο πολύ τον καυτό ήλιο-Κολλαλτίνο. Θέλησε περισσότερα από όσα της άξιζαν, άφησε τον πόθο της να ξεπεράσει τα όρια, δεν λειτούργησε με σύνεση και ταπεινότητα, και, ως μια εγκαταλελειμμένη (*abbandonata - relicta*), πλησιάζει τον θάνατο. Η ύβρις και των τριών πρωταγωνιστών, να υπερεκτιμήσουν τις ικανότητες και τις δυνατότητές τους, για τους δύο πρώτους είχε ως αποτέλεσμα την

²⁹¹Bellonci & Ceriello 2009: 186-187.

τίσιν, δηλαδή την τιμωρία και τη συντριβή τους, ενώ την Γκάσπαρα την οδηγεί να νιώθει πως έχει υποπέσει και η ίδια σε ύβρη και τώρα θα υποστεί την *τίσιν* με τη συναισθηματική της συντριβή. Αξίζει να επισημανθεί ότι στον Οβίδιο σημειώνεται ιδιαίτερη επιμονή στην παράθεση μυθολογικών παραδειγμάτων με κατάληξη τον πνιγμό και όχι μόνο (του Ίκαρου, της Έλλης και του Φαέθοντα), με κοινή θεματική τις έννοιες της *ὑβρεως* και της *τίσεως*. Κατά τον Βαϊόπουλο, η αποθέωση της ελεγειακής *puella* (κοπέλα) ανήκει στα συστατικά στοιχεία της ελεγειακής ποίησης, με άλλα λόγια η ελεγεία ενέχει προγραμματικά την έννοια της *ὑβρεως* και επομένως της τελικής αποτυχίας²⁹².

Σύμφωνα με την παράδοση του μύθου, δύο είναι οι επικρατέστερες εκδοχές του. Η μία υποστηρίζει ότι ο Ίκαρος και ο Δαίδαλος διέφυγαν από την Κρήτη με φτερά, τα οποία κατασκεύασε ο Δαίδαλος και τα στερέωσε στους ώμους τους με κερί. Σύμφωνα με την άλλη εκδοχή, πατέρας και γιος διέφυγαν με ιστιοφόρο, ο καθένας με το δικό του, αφού ο Δαίδαλος επινόησε τη χρήση των πανιών. Και στις δύο εκδοχές όμως η αλαζονεία του Ίκαρου τον οδήγησε στον θάνατο, αφού, παρά τις συμβουλές του πατέρα του, στην πρώτη περίπτωση πέταξε πολύ κοντά στον ήλιο και στη δεύτερη δεν μπόρεσε να κυβερνήσει το δικό του ιστιοφόρο και πνίγηκε²⁹³.

Στην αρχαία ελληνική γραμματεία, ίσως για να μειωθεί αρχικά ο υπερφυσικός χαρακτήρας της περιπέτειας, αφαιρέθηκε το επεισόδιο με τα φτερά. Έτσι, σύμφωνα με τον Πausανία (11.5)²⁹⁴, ο Δαίδαλος και ο Ίκαρος διέφυγαν με πλοίο από την Κρήτη.

Αντίθετα, ο Διόδωρος ο Σικελιώτης (4.77)²⁹⁵ και ο Απολλόδωρος (*Επιτ.* 1.12-13)²⁹⁶ δίνουν μια διαφορετική εκδοχή, αναφέροντας ότι οι πρωταγωνιστές του μύθου διέφυγαν πετώντας με κέρινα φτερά. Βέβαια, θα μπορούσε να κάνει κάποιος έναν παραλληλισμό μεταξύ της βάρκας και του Δαίδαλου-πουλί, λέγοντας ότι η βάρκα δεν είναι παρά ένα ξύλινο πουλί που αντί για φτερά έχει πανιά και κουπιά, και ενώ η βάρκα διασχίζει τη θάλασσα, το πουλί διασχίζει τον ουρανό.

²⁹²Βαϊόπουλος 2020: 169.

²⁹³1991: 311-312.

²⁹⁴Παράρτημα 75.

²⁹⁵Παράρτημα 76.

²⁹⁶Παράρτημα 77.

Ο μύθος του Ίκαρου απαντά και στη λατινική γραμματεία. Ο Βιργίλιος (*Aen.* 6.9-44)²⁹⁷ δράττεται της ευκαιρίας να μνημονεύσει τον μύθο όταν ο Αινείας βρίσκεται στον ναό του Απόλλωνα, όπου, σύμφωνα με την εκδοχή του Βιργίλιου, ο Δαίδαλος έχτισε τον ναό προς τιμήν του θεού, μετά τον θάνατο του γιου του:

*“Daedalus, ut fama est, fugiens Minoia regna,/ praepetibus pinnis ausus se credere caelo/ insuetum per iter gelidas enavit ad Arctos/ Chalcidicaque levis tandem super adstitit arce.”*²⁹⁸

(*Aen.* 6.14-17)

Καμία ομοιότητα με την Γκάσπαρα δεν αναγνωρίζουμε στις αναφορές που κάνει ο Οράτιος στον μύθο – συγκεκριμένα, τρεις (*Carm.* 1.34-40²⁹⁹, 2.20.13-16³⁰⁰ και

²⁹⁷Παράρτημα 78.

²⁹⁸Fairclough 1916: 532.

²⁹⁹Ο Οράτιος υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι μπορούν να κάνουν τα πάντα, ακόμα και να πετάξουν, στην επιθυμία τους να κάνουν δικές τους ακόμα και τις ουράνιες εκτάσεις, οι οποίες είναι η κατοικία των θεών, προκαλώντας έτσι την οργή τους. Ο Δαίδαλος είναι το δεύτερο κατά σειρά παράδειγμα του Οράτιου για να δείξει ότι ο άνθρωπος πετώντας στον ουρανό υπερβαίνει τη φυσική τάξη, και γι' αυτό τιμωρήθηκε για την υπέρμετρη τόλμη του με τον θάνατο του γιου του. Το μυθολογικό παράδειγμα του Οράτιου μαρτυρεί τον παράτολμο χαρακτήρα του ανθρώπου, θέλοντας να τονίσει έτσι, ότι η τόλμη του ανθρώπου τον παρέσυρε στην ύβριν και η ύβρις έφερε την *νέμεσιν*. Όπως ο ποιητής αντίκρισε με κατάπληξη την πράξη του πρώτου ταξιδιώτη (δηλαδή του Βιργίλιου), το ίδιο συναίσθημα δέους διακρίνει τις αναφορές του στο τόλμημα του Προμηθέα (να πάρει από τους θεούς τη φωτιά), του Δαίδαλου (να πετάξει με φτερά που από τη φύση ανήκαν στο γένος των πουλιών) και του Ηρακλή (να διαρρήξει τις πύλες του Άδη), ενώ στο τέλος υπαινίσσεται τους Γίγαντες και τη μυθική μάχη τους εναντίον του Δία. Γιατί αν ο θνητός κατάφερε να κάνει δική του τη θάλασσα (στ. 9-24), τη φωτιά (στ. 25-33), τον αέρα (στ. 34-35), να παραβιάσει τον Κάτω (στ. 36) και τον Άνω (στ. 38) Κόσμο, τα κατορθώματά του αυτά –αποτέλεσμα όλα της ασταμάτητης ορμής του για παράτολμες ενέργειες που αποβλέπουν στο να κατακτήσει το άγνωστο– έγιναν ταυτόχρονα μέσα της καταστροφής του (Γρόλλιος 2010: τ. 1, 26, 55-56 & 60).

³⁰⁰Σε επόμενη αναφορά στον μύθο, ο ποιητής περιγράφει ένα ποιητικό όραμα: τη μεταμόρφωσή του σε κύκνο. Ο Οράτιος διηγείται τη χάραξη του αέναου ταξιδιού του κύκνου μέσα στον αιθέρα, απ' όπου πετώντας θα δει όλα τα έθνη της γης και, όπως ισχυρίζεται, θα τον γνωρίσει όλη η οικουμένη. Στην ωδή κυριαρχεί μια αντιπαράθεση από την αρχή ως το τέλος. Από τη μία μεριά βρίσκεται ο άνθρωπος (ο θνητός Οράτιος), το γήινο και το προσωρινό της ζωής, ενώ από την άλλη είναι το διαρκές, η αθανασία που εξασφαλίζεται στον ποιητή από το έργο του. Αυτή την αθανασία τη διατυπώνει συμβολικά ο ποιητής με την εικόνα του κύκνου και η πτήση του συμβολίζει βεβαίως την παγκόσμια απήχησή του, την οποία ο Οράτιος φαντάζεται για το έργο του στο μέλλον, και την επιβίωσή του. Ο ποιητής υποστηρίζει ότι ο ίδιος θα γίνει πιο φημισμένος με την ποίησή του, παρά το γεγονός ότι δεν διαθέτει τα φτερά που μηχανεύτηκε ο Δαίδαλος για τον γιο του και που φορώντας τα ο Ίκαρος απόκτησε βέβαια φήμη μετά το σύντομο πέταγμά του (έδωσε το όνομά του στο πέλαγος), τον βρήκε όμως ο θάνατος ενώ πετούσε. Αντίθετα, το «πέταγμα» του Οράτιου θα έχει διάρκεια και ο ίδιος δεν θα διατρέξει τον κίνδυνο να καταποντισθεί. Διαρκέστερη θα είναι συνεπώς και η φήμη του (Beck & Canali 2007: 184-185 και Γρόλλιος τ. 2, 2010: 230-231 & 233-239).

4.2.1-4³⁰¹)³⁰². Αν και ο ποιητής μάς πληροφορεί για το μέτρο το οποίο θα πρέπει να διακατέχει τις ανθρώπινες πράξεις, παρά ταύτα δεν συσχετίζει τον μύθο με το ερωτικό μέτρο και τον πόθο των ανθρώπων, ούτε και αναφέρει τον μύθο του Ίκαρου μαζί με εκείνον του Φαέθοντα.

Ο Προπέρτιος (2.14)³⁰³ μνημονεύει τέσσερις μύθους, θέλοντας να μιλήσει για τον θρίαμβο του έρωτα και να τον συγκρίνει με τον «θρίαμβο» των εφευρέσεων και των ιδιαίτερων κατασκευών. Έτσι, μεταξύ αυτών των εφευρέσεων αναφέρεται και σε εκείνη του Δαίδαλου, δίχως όμως να προκύπτουν απηχήσεις στο σονέτο της Γκάσπαρα.

Ο Υγίνος (*Fab.* 40) παραδίδει, αν και περιληπτικά, όλο τον μύθο και τον επιγράφει με το όνομα *PASIFAE*:

*“Pasifae, figlia di Sole e moglie di Minosse, per molti anni non fece sacrifici alla Dea Venere; per questo motivo, Venere le ispirò un amore mostruoso, sicché cominciò ad amare in modo anormale un toro che le era caro. Quando Dedalo arrivò esule a Creta, le chiese aiuto e in cambio fece per lei una vacca di legno e la rivestì della pelle di una vacca vera, sicché, entrandovi, Pasifae poté giacere col toro. Da questo amplesso partorì il Minotauro, che aveva la testa di un toro e la parte inferiore umana. Dedalo costruì per il Minotauro un labirinto dall’uscita introvabile, in cui venne rinchiuso il mostro. Minosse, venuto a conoscenza di tutta la faccenda, gettò Dedalo in prigione, ma Pasifae lo liberò dalle sue catene; allora Dedalo fabbricò delle ali, le adattò a se e a suo figlio Icaro e i due fuggirono da Creta volando. Ma poi che Icaro volle salire troppo in alto, Sole sciolse la cera e il ragazzo precipitò nel mare, che da lui fu chiamato Icario. Dedalo arrivò in volo presso il re Cocalo, nell’isola di Sicilia. Altri dicono che, quando Teseo uccise il Minotauro, riportò Dedalo ad Atene, la sua patria.”*³⁰⁴

³⁰¹Ο Οράτιος, απευθυνόμενος στον Γάιο Ίουλλο Αντώνιο, κάνει έναν υπαινιγμό στον μύθο του Ίκαρου. Ο μύθος συμβολίζει τον κίνδυνο που ενέχει η προσπάθεια ενός ποιητή να συναγωνιστεί την υψηλή ποίηση του Πίνδαρου. Σύμφωνα με τον Οράτιο, επειδή ο Ίκαρος δοκίμασε να πετάξει ψηλότερα από όσο έπρεπε, ως αποτέλεσμα έλιωσε το κερί με το οποίο ήταν κολλημένα τα φτερά μεταξύ τους, εκείνος έπεσε και πνίγηκε στη θάλασσα και από το όνομά του το Πέλαγος ονομάστηκε Ικάριο (Γρόλλιος 2003: τ. 4, 42-47).

³⁰²Παράρτημα 79.

³⁰³Παράρτημα 80.

³⁰⁴Guadalupe 2008: 77-78.

Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε, ούτε και ο Υγίνος αναφέρει τον μύθο του Ίκαρου μαζί με εκείνον του Φαέθοντα.

Ο Οβίδιος διηγείται με λεπτομέρειες τον μύθο του Ίκαρου και αφιερώνει πολλούς στίχους σχεδόν σε όλα του τα έργα, στο πλαίσιο της γνωστής πρακτικής του να εισάγει το ίδιο μυθολογικό παράδειγμα σε διαφορετικά κάθε φορά συμφραζόμενα, με μικρές τροποποιήσεις ή και για την απόδειξη αντικρουόμενων θέσεων³⁰⁵. Σε δύο από αυτές τις διηγήσεις (Tr. 1.1.79-90 και 3.4.21-32), μνημονεύει τον μύθο του Ίκαρου μαζί με εκείνον του Φαέθοντα, όπως έκανε αργότερα η Γκάσπαρ στο έργο της.

Στα *Tristia*, ο Οβίδιος για πρώτη φορά συνδυάζει τους μύθους του Ίκαρου και του Φαέθοντα (Tr. 1.1.79-90). Αναφέρεται στον μύθο του Φαέθοντα, διότι ο φόβος του ότι η έχθρα του Αυγούστου δεν είχε μαλακώσει παίρνει μορφή μέσα από τρία παραδείγματα, τα δύο από τον κόσμο των ζώων και το ένα από τη μυθολογία. Ο ποιητής υποστηρίζει ότι στον ίδιο αλλά και στον Φαέθοντα δεν δόθηκε διαφυγή για ένα λάθος που διαπράχθηκε, όχι από υπεροψία ή ανυπακοή, αλλά από ανευθυνότητα και τρέλα (Tr.1.1.80: *stulte*). Επίσης, ο Οβίδιος ζητά και του είναι αρκετό το έργο του να διαβαστεί από σεμνούς ανθρώπους, διότι ο Ίκαρος, που θέλησε περισσότερα από αυτά που μπορούσε να κάνει, πέταξε πολύ ψηλά δίχως να έχει τα κατάλληλα εφόδια και κατέληξε στον θάνατο, δίνοντας το όνομά του σε ένα πέλαγος, για να τον θυμούνται:

“Vitaret caelum Phaethon, si viveret et quos/ Optarat stulte, tangere nollet equos./
Me quoque, quae sensi, fateor Iouis arma timere./ Me reor infesto, cum tonat, igne
peti./ Quicumque Argolica de classe Capherea fugit,/ Semper ab Euboicis vela
retorquet aquis,/ Et mea cumba, semel vasta percussa procella,/ Illum, quo laesa est,
horret adire locum./ Ergo cave, liber, et timida circumspice mente/ Ut satis a media
sit tibi plebe legi!/ Dum petit infirmis nimium sublimia pennis/ Icarus, aequoreis
*nomina fecit aquis.”*³⁰⁶

(Tr. 1.1.79-90)

³⁰⁵Βαϊόπουλος 2020: 143.

³⁰⁶Wheeler 1925: 8-9.

Ο Οβίδιος παρατηρούμε ότι μνημονεύει τόσο τον Φαέθοντα όσο και τον Ίκαρο για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αποδίδονταν στους πρωταγωνιστές: την ανευθυνότητα και την αλαζονεία αντίστοιχα.

Η επόμενη κοινή παρουσία των δύο μύθων γίνεται στο ίδιο έργο (Tr. 3.4.21-32). Ο Οβίδιος μας πληροφορεί ότι όποιος πέφτει κάτω, στο έδαφος, μπορεί να ξανασηκωθεί, αφού πριν πατούσε πάνω σε αυτό. Δεν συνέβη όμως το ίδιο με τον Ίκαρο και τον Φαέθοντα, διότι εκείνοι δεν έδειξαν την απαιτούμενη ταπεινότητα και σεμνότητα. Ο ποιητής λοιπόν υποστηρίζει ότι ο Ίκαρος πνίγηκε διότι δεν ήταν πουλί για να πετάξει, ενώ ο άνθρωπος θα πρέπει να ζει μέσα στα όρια που του καθορίζει η τύχη του και η κοινωνική του τάξη. Ο Ίκαρος όμως προσπάθησε να κάνει κάτι παραπάνω από τις δυνάμεις του και γι' αυτόν τον λόγο απέτυχε. Βλέπουμε πως για άλλη μια φορά ο Οβίδιος μιλά για σύνεση στις πράξεις των ανθρώπων και ισχυρίζεται ότι οφείλουν να κάνουν πράγματα ως εκεί που πρέπει και μπορούν, μέσα στα όρια δηλαδή των δυνατοτήτων τους, διαφορετικά η αποτυχία είναι βέβαιη:

*“Quid fuit, ut tutas agitare Daedalus alas,/ Icarus immensas nomine signet aquas?/
Nempe quod hic alte, demissius ille volabat;/ Nam pennas ambo non habuere suas./
Crede mihi, bene qui latuit bene vixit, et intra/ Fortunam debet quisque manere
suam./ Non foret Eumedes orbus, si filius eius/ Stultus Achilleos non adamasset
equos,/ Nec natum in flamma vidisset, in arbore natus,/ Cepisset genitor si
Phaethonta Merops./ Tu quoque formida nimium sublimia semper,/ Propositique,
precor, contrahe vela tui!”³⁰⁷*

(Tr. 3.4.21-32)

³⁰⁷Wheeler 1924: 119.

Ο ποιητής κάνει άλλες τέσσερις αναφορές στον μύθο του Ίκαρου (*Ars* 2.21-97³⁰⁸, *Her.* 18.49-50³⁰⁹, *Met.* 8.152-263³¹⁰ και *Tr.* 3.8.5-10³¹¹), δίχως όμως να τον παραθέτει μαζί τον μύθο του Φαέθοντα. Όμως, οι διηγήσεις του είναι σημαντικές, ιδιαίτερα εκείνη στις *Μεταμορφώσεις*, διότι ο ποιητής αφιερώνει στον μύθο του Ίκαρου 111 στίχους³¹², κάνοντας αναλυτική και πλήρη αναφορά.

Στο πλαίσιο του ζεύγους Δαίδαλος / Ίκαρος, ο νεαρός είναι το αδύναμο μέλος, αυτό που προξενεί την «ελεγειακή κατάσταση», όπως ακριβώς και η ποιήτρια. Το γεγονός ότι η Γκάσπαρα ταυτίζεται με τον Ίκαρο και όχι με τον Δαίδαλο μας φανερώνει επιπολαιότητα και ανευθυνότητα, όμοια με εκείνη του Ίκαρου, ενώ παράλληλα η νεαρή ηλικία των δύο χαρακτήρων που διασώζει η παράδοση ενισχύει τις ομοιότητες. Η ποιήτρια αντιμετωπίζει κατάσταση αποκλεισμού από τον αγαπημένο της, όπως σε κατάσταση αποκλεισμού βρίσκεται και ο Ίκαρος, αλλά αντίθετα με την Γκάσπαρα και τον Ίκαρο, ο Δαίδαλος έχει συναίσθηση της διαπραττόμενης παραβίασης του φυσικού νόμου και ζητάει προκαταβολικά τη συγκατάβαση του Δία³¹³.

Παρατηρούμε λοιπόν, μετά την παράθεση και τη μελέτη όλων των χωρίων του Οβίδιου, ότι ο ποιητής δύο φορές παραθέτει μαζί τους μύθους του Ίκαρου και του Φαέθοντα, όπως ακριβώς έκανε και η Γκάσπαρα μετέπειτα στο έργο της. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι ο συμβολισμός που δίνουν και οι δύο ποιητές

³⁰⁸Στην *Ars Amatoria* (*Ars* 2.21-97), έχοντας δώσει συμβουλές στους άντρες πώς να κατακτήσουν μια γυναίκα, ο ποιητής επικεντρώνεται στην εξασφάλιση της μακροζωίας του έρωτα. Θεωρεί ότι το να βρουν μια γυναίκα είναι και θέμα τύχης, όμως το να την κρατήσουν προϋποθέτει γνώσεις, διότι ο Έρωτας είναι φτερωτός και του αρέσουν οι «ελεύθερες πτήσεις». Αναρωτιέται λοιπόν, παραθέτοντας τον μύθο του Ίκαρου: εφόσον ο Μίνως δεν κατάφερε να κρατήσει στην Κρήτη τον Δαίδαλο, που ήταν απλώς ένας άνθρωπος, πώς θα μπορέσει ο ποιητής να αιχμαλωτίσει τον Έρωτα, που είναι φτερωτός θεός (Mozley 1929: 67-72).

³⁰⁹Στις *Ηρωίδες*, ο Λέανδρος γράφει επιστολή στην αγαπημένη του Ηρώ, διότι οι δυο τους κατοικούν σε διαφορετικές πόλεις, στην Άβυδο και στη Σηστό αντίστοιχα. Ο Λέανδρος θέλει να διασχίσει τον Ελλήσποντο και να περάσει στην απέναντι όχθη όπου βρίσκεται η αγαπημένη του, αλλά ο κακός Βοριάς δεν του το επιτρέπει. Έτσι, εύχεται να μπορούσε να δανειστεί τα φτερά του Δαίδαλου για να πετάξει προς την αγαπημένη του· βέβαια, τα νερά που πήραν το όνομα του Ίκαρου δεν βρίσκονται μακριά από εκείνο το σημείο, παρ' όλα αυτά δεν θα τον τρόμαζε ένα τέτοιο εγχείρημα (Showerman 1914: 247).

³¹⁰Miller 1916: v. 1, 417.

³¹¹Ο Οβίδιος στα *Tristia* (*Tr.* 3.8.5-10), θέλοντας να δηλώσει τη νοσταλγία του για την πατρίδα του και την οικογένειά του, κάνει ακόμα μία αναφορά στο μύθο. Το κοινό στοιχείο μεταξύ του Οβίδιου και των ηρώων του είναι η κατάσταση της εξορίας, και η διαφορά μεταξύ τους είναι ότι εκείνοι είχαν τη δυνατότητα να ξεφύγουν πετώντας, ενώ αυτός όχι (Wheeler 1924: 130).

³¹²Παράρτημα 81.

³¹³Βαϊόπουλος 2020: 143-144.

αναφερόμενοι στα ονόματα του Ίκαρου και του Φαέθοντα είναι κοινός: Η σεμνότητα, η ταπεινότητα και η σύνεση είναι τα χαρακτηριστικά που θα πρέπει να συνοδεύουν τις ανθρώπινες πράξεις.

Οι Βατικανοί Μυθογράφοι αναφέρουν δύο φορές στις διηγήσεις τους τον μύθο του Ίκαρου (Vat. Myth. 1.43³¹⁴ και Vat. Myth. 3.11.7³¹⁵), δίχως όμως να εντοπίζεται κάποια ευθεία επιρροή στο έργο της Γκάσπαρα.

Ο Δάντης στη *Θεία Κωμωδία* (Inf. 17.106-114)³¹⁶ καβαλικεύει τον Γηρυόνη μαζί με τον Βιργίλιο, φτερωτό δαιμόνιο, για να κατεβούν στον όγδοο κύκλο και τότε ο Δάντης, για να περιγράψει τον φόβο που ένιωσε, κάνει μια σύγκριση με τις δύο μυθολογικές φιγούρες του Φαέθοντα και του Ίκαρου. Λέει λοιπόν ότι ούτε ο Φαέθων όταν έπεσε από το άρμα αλλά ούτε και ο Ίκαρος όταν έπεφτε στη θάλασσα ένωσαν τον φόβο που νιώθει ο ίδιος εκείνη τη στιγμή:

*“Maggior paura non credo che fosse/ quando Fetonte abbandonò li freni,/ per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;/ né quando Icaro misero le reni/ sentì spennar per la scaldada cera,/ gridando il padre a lui «Mala via tieni!»,/ che fu la mia, quando vidi chi era/ ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta/ ogne veduta fuor che de la fera.”*³¹⁷

(Inf. 17.106-114)

Ο Βοκάκιος (*Βιβλία Γενεαλογίας Εθνικών Θεών*, 11.26.26-41 *De Minoe Iovis XXVI^o filio, qui genuit Androgeum, Glaucum, Adryanam, Phedram et Deucalionem*)³¹⁸ κυρίως μας πληροφορεί για το γενεαλογικό δέντρο του Μίνωα και στο πλαίσιο αυτής του της περιγραφής μάς μιλάει και για τον Ίκαρο και τον Δαίδαλο.

Ο Τζάκοπο Σανατζάρο στο ποίημα 62³¹⁹ εξυψώνει το τόλμημα του Ίκαρου και επισημαίνει ότι ο τρόπος του θανάτου του του εξασφάλισε αθανασία, αφού το πέλαγος στο οποίο έπεσε και πνίγηκε πήρε το όνομά του. Στον αντίποδα βρίσκονται, όπως

³¹⁴Παράρτημα 82.

³¹⁵Παράρτημα 83.

³¹⁶Παράρτημα 84.

³¹⁷Ριζιώτης 2006: 276-279.

³¹⁸Παράρτημα 85.

³¹⁹Παράρτημα 86.

είδαμε, οι συγγραφείς του Μεσαίωνα, αλλά και ο Οβίδιος, οι οποίοι έδιναν κυρίως έμφαση στο ακραίο τόλμημα του Ίκαρου, σημειώνοντας ότι ο άνθρωπος δεν πρέπει να ξεπερνά το μέτρο και να τολμά πράγματα πέρα από αυτά που μπορεί πραγματικά να κάνει:

*“Sanazzaro esalta in Icaro l’ardimento ed una morte eroica capace
di riscattare una vita che non sarà dimenticata, un motivo
questo che non è certo in Dante né nell’Ovidio delle Metamorfosi,
che mettono in luce invece la paura del giovane; mi pare di poter
dire che qui paiono innervarsi soprattutto tracce oraziane,
anche per l’idea degli interminati spazi,
che sembra derivare dagli scenari
di volo ‘pindarico’ delle odi oraziane e quindi sottintendere
un’identificazione del poeta con l’essere alato, metafora già antica,
ma molto frequentata anche nella poesia di Petrarca.”³²⁰*

(62.1-10)

Τέλος, ο Λουντοβίκο Αριόστο μάς δίνει πληροφορίες για τον μύθο του Ίκαρου στο σονέτο 8³²¹. Ο ποιητής επικαλείται τον μύθο για να συγκρίνει την τρέλα των ερωτικών του σκέψεων με την πτήση του νεαρού Ίκαρου. Στο ποίημα του Αριόστο υπάρχουν στοιχεία που δεν ακολουθούν την κλασική παράδοση του μύθου. Ο ποιητής μάς πληροφορεί ότι τα φτερά του Ίκαρου έπιασαν φωτιά και έτσι έπεσε στη θάλασσα. Παρατηρώντας επίσης κανείς τον προτελευταίο στίχο, στον οποίο αναφέρεται σε έναν ποταμό, δίχως όμως να τον ονοματίζει, το μυαλό μας μπορεί να πάει και στον μύθο του Φαέθοντα ο οποίος, αφού έχασε τον έλεγχο του άρματος, έσπειρε φωτιά παντού και έπεσε, κατά την παράδοση, στον ποταμό Πάδο.

Συμπερασματικά, φαίνεται ότι η Γκάσπαρα γνώριζε την ύπαρξη του συγκεκριμένου μύθου από τον Οβίδιο και από τον Οράτιο, οι οποίοι κάνουν και τις περισσότερες, αλλά και τις πιο εκτενείς και αναλυτικές αναφορές. Κύρια πηγή της για

³²⁰Sannazzaro 1543: 65.

³²¹Παράρτημα 87.

τον μύθο αποδεικνύεται ότι ήταν ο Οβίδιος, από τον οποίο προέρχονται η κοινή παρουσία του Ίκαρου και του Φαέθοντα και ο συμβολισμός ο οποίος τους αποδίδεται. Οι υπόλοιποι ποιητές ανέφεραν τον μύθο για να δώσουν άλλο συμβολισμό από εκείνον που έδωσε ο Οβίδιος και αργότερα η Γκάσπαρ, αλλά ακόμα και όταν έδωσαν τον ίδιο συμβολισμό περί ταπεινότητας των ανθρωπίνων πράξεων δεν ανέφεραν τους δύο μύθους μαζί. Σημαντικές βέβαια για τη διαδοχή του έργου του Οβιδίου ήταν και οι «μεταγραφές» των *Μεταμορφώσεων* από τον 14ο έως τον 16ο αιώνα, όπως ήδη έχει αναφερθεί³²².

Επίσης, βλέπουμε ότι, σύμφωνα με τον Οβίδιο, ο Ίκαρος και ο Φαέθων πεθαίνουν εξαιτίας της παρόρμησης της νιότης που τους οδήγησε να πετάξουν κοντά στον ήλιο. Ο ήλιος στον μεν πρώτο λιώνει το κερί στα φτερά του και τον δεύτερο τον οδηγεί να κάνει μια ξέφρενη πορεία με το άρμα του πατέρα του. Έτσι και η Γκάσπαρ, εξαιτίας της παρόρμησης του νεανικού έρωτά της, αντίκρισε και εκείνη τον «ήλιο», αφού παρομοιάζει πολύ συχνά στα σονέτα της τον αγαπημένο της με τον ήλιο, και «κάηκε», διότι ο Κολλαλτίνι έπαψε να ανταποκρίνεται στον έρωτά της.

³²²Συγκεκριμένα, η «μεταγραφή» από τον Τζοβάννι ντελ Βιρτζίλιο (*Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos* 6.27, Παράρτημα 88). Ο Μπονσινιόρι (*Ovidio Metamorphoseos Vulgare* X, XI, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, Παράρτημα 89) και ο Νικολό Αγκοστίνι (*Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa* 8, Παράρτημα 90) συνέβαλαν και εκείνοι με τις «μεταγραφές» τους, ενώ ο Ραφαέλο Ρήγιο (*Pub. Ovidii Nasonis libri* 15, *Libro* 8.78- 79, Παράρτημα 91), εξέδωσε την πρώτη σχολιασμένη έκδοση των *Μεταμορφώσεων*.

6. Ο μύθος του Φαέθοντα

Η Γκάσπαρα στο σονέτο 166³²³ παραλληλίζει την κατάστασή της με εκείνη του Φαέθοντα και του Ίκαρου. Όπως ο Φαέθων, οδηγώντας το άρμα του Ήλιου, βγήκε από την πορεία του και κεραυνοβολήθηκε από τον Δία, έτσι και ο Ίκαρος, αφού πέταξε με τα φτερά του πατέρα του πολύ ψηλά, έπεσε στη θάλασσα, αφού το κερί που συγκρατούσε τα φτερά του έλιωσε από τον ήλιο. Αντίστοιχα και η Γκάσπαρα τόλμησε να πλησιάσει πολύ κοντά στο καυτό φως του ήλιου, στο λαμπερό φως των ματιών του αγαπημένου της, και έτσι «κάηκε».

Είναι σημαντικό να σημειώσει κανείς ότι από τους πρώτους κιόλας στίχους (*Canz* 166.10-11: *devea mirar in meno gradito loco,/ per poterne sperar maggior pietade*)³²⁴ φαίνεται ξεκάθαρα πως η Γκάσπαρα είχε επίγνωση της κοινωνικής της κατάστασης σε σχέση με τον Κολλαλτίνο. Η υψηλή φωτιά για τον Φαέθοντα και τον Ίκαρο είναι ο ήλιος, ενώ για την Γκάσπαρα είναι ο Κολλαλτίνο, αφού ανήκε σε κοινωνική τάξη υψηλότερη (αριστοκρατία) από ό,τι η ίδια (αστική τάξη). Πέραν της διαφορετικής κοινωνικής τάξης όμως, ακόμα και ο έρωτάς της για τον αγαπημένο της φάνταζε κάτι άπιαστο και πέρα από τα όρια. Πέρα από τα ανθρώπινα όρια ενήργησαν επίσης ο Ίκαρος και ο Φαέθων, και γι' αυτό τα επιτεύγματά τους δεν είχαν ευτυχή κατάληξη, και έτσι η ποιήτρια φοβάται ότι δεν θα έχει ομοίως ευτυχή κατάληξη:

*“Fetonte, Icaro ed io, per poter poco,/ ed osar molto, in quesra e quella etade/
restiamo estinti da troppo alto foco.”*³²⁵

(*Canz* 166.11-13)

Σύμφωνα με την παράδοση του μύθου, ο Φαέθων ήταν γιος του Ήλιου. Όμως είχε άγνοια για τον πατέρα του μέχρι και την εφηβεία του. Όταν έμαθε τίνος γιος ήταν, αιτήθηκε σημάδι της καταγωγής του· ζήτησε λοιπόν από τον πατέρα του να του επιτρέψει να οδηγήσει το άρμα του. Ύστερα από πολλούς δισταγμούς, ο Ήλιος συγκατατέθηκε και του το έδωσε, κάνοντας χίλιες συστάσεις. Ο Φαέθων ξεκίνησε και

³²³Παράρτημα 92.

³²⁴Bellonci & Ceriello 2009: 187.

³²⁵Bellonci & Ceriello 2009: 187.

πήρε τον δρόμο τον χαραγμένο επάνω στον ουράνιο θόλο. Έπειτα από λίγο όμως τρομοκρατήθηκε από το ύψος στο οποίο βρισκόταν και άρχισε μία να κατεβαίνει πολύ χαμηλά και μία να ανεβαίνει πολύ ψηλά. Τότε, για να αποφευχθεί μια καθολική πυρπόληση, ο Δίας τον κεραυνοβόλησε και τον γκρέμισε μέσα στον ποταμό Ηριδανό³²⁶.

Ο μύθος παραδίδεται στην αρχαιοελληνική γραμματεία με διάφορες παραλλαγές. Μερικοί περιγράφουν τον μύθο εκτενώς (Πλάτ. *Τιμ.*³²⁷, Νόνν. *Διον.* 38.222-434³²⁸ και Φιλόστρατος *Εικόνες* 1.11³²⁹). Ο Διόδ. Σικ. (5.23)³³⁰ τον αναφέρει έχοντας ως πρωταγωνιστές στο έργο του τις αδελφές του, ενώ άλλοι κάνουν μια σύντομη αναφορά (Ησ. *Θεογ.*³³¹, Παυσ. 1.4.1³³², Πολύβιος 2.16³³³, Πλούτ. *Ηθ.* 557D³³⁴, Απολλ. Ρόδ. *Αργ.*³³⁵). Κανείς όμως από τους παραπάνω δεν αναφέρει τον μύθο του Φαέθοντα μαζί με εκείνον του Ίκαρου και κανείς δεν φέρνει τον μύθο σε προσωπικό επίπεδο, όπως κάνει η Γκάσπαρα και, όπως θα δούμε παρακάτω, και ο Οβίδιος.

Ο μύθος του Φαέθοντα μαρτυρείται και από τους Λατίνους συγγραφείς. Ο Κάτουλλος κάνει μια μικρή αναφορά στο έργο του³³⁶, όπως και ο Λουκρήτιος (*DRN* 5)³³⁷, όμως δεν προκύπτει κάποια επιρροή στην Γκάσπαρα.

Ο Οράτιος (*Carm.* 4.11.25-28)³³⁸ προσκαλεί τη Φυλλίδα να γιορτάσουν μαζί τα γενέθλια του Μαικήνα και της ζητά να λησμονήσει τον Τήλεφο που δεν είναι νέος της σειράς της, διότι ανήκει σε ανώτερη κοινωνική τάξη και είναι πλουσιότερος από εκείνη. Τη θεωρία του, ότι δεν πρέπει να αποβλέπει κανείς ψηλότερα από τη θέση που του ταιριάζει, ο Οράτιος τη στηρίζει σε δύο παραδείγματα, που θέλουν να εμπνεύσουν

³²⁶1991: 677.

³²⁷Παράρτημα 93.

³²⁸Παράρτημα 94.

³²⁹Παράρτημα 95.

³³⁰Παράρτημα 96.

³³¹Παράρτημα 97.

³³²Παράρτημα 98.

³³³Shuckburgh 1889.

³³⁴Babbitt 1928.

³³⁵Παράρτημα 99.

³³⁶Παράρτημα 100.

³³⁷Παράρτημα 101.

³³⁸Παράρτημα 102.

την ιδέα του μέτρου: αφενός ο Φαέθων και αφετέρου ο Βελλεροφόντης δείχνουν πόσο πρέπει να φυλάγεται κανείς από υπερβολικά φιλόδοξες ελπίδες για πράγματα που δεν του ταιριάζουν, γιατί διαφορετικά κινδυνεύει να καταστραφεί³³⁹:

*“Terret ambustus Phaethon avaras/ spes et exemplum grave praebet ales/ Pegasus terrenum equitem gravatus/ Bellerophontem,”*³⁴⁰

(Carm. 4.25-28)

Ο Υγίνος (*Fab.* 152)³⁴¹ περιγράφει πολύ περιληπτικά τον μύθο του Φαέθοντα, υπό τον τίτλο *PHAETHON*. Λέει πως ο Φαέθων ανέβηκε με το άρμα του σε πολύ μεγάλο ύψος από τη γη, ο Δίας τον έπληξε με έναν κεραυνό και εκείνος από τον φόβο του έπεσε στο ποτάμι του Ηριδανού³⁴². Έπειτα, σε έναν άλλο μύθο (*Fab.* 250)³⁴³, ο Υγίνος αναφέρεται εν συντομία στον Φαέθοντα, λέγοντας ότι σκοτώθηκε από το τέθριππό του και, τέλος, στον μύθο 154 γράφει ότι ο Ήλιος ήταν παππούς του Φαέθοντα.

Ο Οβίδιος στους *Fasti* (*Fast.* 4.793-794)³⁴⁴, θέλοντας να επικυρώσει την εξορία του και τη στέρηση του νερού και της φωτιάς, αναφέρεται στον Φαέθοντα και στον Δευκαλίωνα τον μεν πρώτο ως παράδειγμα για τη φωτιά, τον δε δεύτερο για το νερό.

Στη συνέχεια, στις *Μεταμορφώσεις* (*Met.* 1.748-779)³⁴⁵ και συγκεκριμένα στο πρώτο του βιβλίο, ο Οβίδιος γράφει ότι ο Φαέθων δεν γνώριζε ποιος ήταν ο πατέρας του και, όταν ρώτησε τη μητέρα του, του είπε πως ήταν γιος του θεού Ήλιου. Ο Φαέθων υπέθεσε ότι η Κλυμένη τού έλεγε την αλήθεια, αλλά όταν ο συμμαθητής του Έπαφος τον κορόιδεψε αμφισβητώντας την ταυτότητα του πατέρα του, πήγε στη μητέρα του και ζήτησε αποδείξεις. Εκείνη του είπε να αναζητήσει ο ίδιος τον Ήλιο, και μάλιστα του υπέδειξε την Ινδία, την περιοχή από όπου ανέτελλε με το άρμα του.

³³⁹Γρόλλιος 2003: τ. 4, 140.

³⁴⁰Γρόλλιος 2003: τ. 4, 134-135.

³⁴¹Παράρτημα 103.

³⁴²Ο Υγίνος είναι ο μόνος που δίνει μια τέτοια πληροφορία (Guidorizzi 2013: 104).

³⁴³Παράρτημα 104.

³⁴⁴Παράρτημα 105.

³⁴⁵Παράρτημα 106.

Στο δεύτερο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* (*Met.* 2.1-400)³⁴⁶, ο Οβίδιος κάνει εκτενή και λεπτομερέστατη αναφορά στον μύθο. Συγκεκριμένα γράφει ότι, όταν ο Φαέθων ρώτησε τον Ήλιο αν ήταν πατέρας του, εκείνος του απάντησε όχι μόνο πως ήταν, αλλά και ότι θα του πραγματοποιούσε οποιαδήποτε επιθυμία. Ο Φαέθων το σκέφτηκε για λίγο και ζήτησε να οδηγήσει εκείνος το άρμα του Ήλιου για μια μέρα. Αντιλαμβανόμενος τον κίνδυνο, ο Ήλιος ικέτευσε τον Φαέθοντα να αλλάξει γνώμη. Του εξήγησε ότι τα άλογα είναι πολύ ατίθασα, και θα ήταν ακόμα και αν ήθελε να τα οδηγήσει ο ίδιος ο Δίας. Επιπλέον, η διαδρομή στον ουρανό ήταν γεμάτη παγίδες και τέρατα, όπως ο Σκορπιός, ο Λέων, ο Ταύρος και ο Καρκίνος. Ο Ήλιος ικέτευσε τον Φαέθοντα να ζητήσει κάτι άλλο, αλλά εκείνος ήταν αποφασισμένος να επιχειρήσει το ακατόρθωτο. Ο Ήλιος κατάλαβε ότι θα έπρεπε να συμβιβαστεί με την επιθυμία του γιου του, καθώς είχε ορκιστεί στα ύδατα της Στυγός ότι θα πραγματοποιούσε κάθε του ευχή, και ούτε ένας θεός δεν ήταν σε θέση να σπάσει μια τέτοια ιερή υπόσχεση. Τρελαμένος από την ανησυχία, έδωσε στον Φαέθοντα όσο περισσότερες συμβουλές μπορούσε και έτριψε το πρόσωπό του με μια αλοιφή, για να μην καεί από την ένταση του ηλιακού φωτός. Σύντομα, μόλις ξεκίνησε το ταξίδι, τα άλογα κατάλαβαν ότι ο Φαέθων δεν ήταν ο συνηθισμένος οδηγός που κρατούσε τα γκέμια. Όταν ο Φαέθων πέρασε τον Σκορπιό στον ουράνιο θόλο, φοβήθηκε και τα γκέμια τού έφυγαν από τα χέρια. Από τους αδέξιους χειρισμούς του άρχισε να καίγεται η γη και οι Αιθίοπες να μαυρίζουν. Τότε ο Δίας κεραυνοβόλησε τον Φαέθοντα κι έπεσε σε ένα ποτάμι το οποίο αργότερα πήρε το όνομα Ηριδανός. Το επεισόδιο ολοκληρώνεται με τις αδελφές να χαράσσουν την παρακάτω επιγραφή δίπλα στον Ηριδανό, η οποία δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την ηρωική φύση του Φαέθοντα σχετικά με το μεγάλο του εγχείρημα (*magna ausa*):

*“Naidēs Hesperiae trifida fumantia flamma/ corpora dant tumulo, signant quoque carmine saxum:/ «Hic sitvs est Phaethon cvrrvs auriga paterni/ qvem si non tenuit magnis tamen excidit avsis»”*³⁴⁷

(*Met.* 2.325-328)

³⁴⁶Παράρτημα 107.

³⁴⁷Miller 1916: v. 1, 82-83.

Ο Φαέθων ήταν ένας νεαρός φιλόδοξος, που ζητούσε με έπαρση να οδηγήσει το άρμα του πατέρα του ως απόδειξη της καταγωγής του και με την απειρία του κινδύνευσε να οδηγήσει όλο τον κόσμο σε μια ολοκληρωτική καταστροφή. Το ηθικό δίδαγμα αυτής της απερίσκεπτης πράξης ήταν ότι όποιος είχε μεγαλύτερες προσδοκίες από αυτές που θα μπορούσε όντως να πραγματοποιήσει οδηγούνταν στην καταστροφή.

Βέβαια, ο Οβίδιος συνεχίζει τις αναφορές του στον Φαέθοντα, αφιερώνοντάς του αρκετούς στίχους και στα *Tristia*. Στις δύο από τις τρεις συνολικά αναφορές του, ο Οβίδιος καινοτομεί συνδυάζοντας τους μύθους του Ίκαρου και του Φαέθοντα. Η πρώτη κοινή παρουσίαση γίνεται στο πρώτο βιβλίο³⁴⁸ του έργου (*Tr.* 1.1.79-90): ο Οβίδιος αναφέρεται στον μύθο του Φαέθοντα, διότι ο φόβος του ότι η έχθρα του Αυγούστου δεν είχε μαλακώσει παίρνει μορφή μέσα από τρία παραδείγματα, τα δύο από τον κόσμο των ζώων και το ένα από τη μυθολογία. Στον Φαέθοντα, όπως και στον Οβίδιο, δεν δόθηκε διαφυγή για ένα λάθος που έγινε, όχι από υπεροψία ή ανυπακοή, αλλά από ανευθυνότητα και «τρέλα» (*Tr.* 1.1.80: *stulte*). Έτσι λοιπόν και ο Οβίδιος ζητά και αρκείται στο να διαβαστεί το έργο του από σεμνούς ανθρώπους, διότι και ο Ίκαρος, που αποζήτησε περισσότερα από αυτά που μπορούσε να κάνει, κατέληξε στο να δώσει το όνομά του σε ένα πέλαγος για να τον θυμούνται:

“*Vitaret caelum Phaethon, si viveret, et quos/ optarat stulte, tangere nollet equos.*”³⁴⁹

(*Tr.* 1.1.79-80)

και

“*Ergo cave, liber, et timida circumspice mente,/ Ut satis a media sit tibi plebe legi./ dum petit infirmis nimium sublimia pennis/ Icarus, aequoreis nomina fecit aquis.*”³⁵⁰

(*Tr.* 1.1.87-90)

Ο Οβίδιος αναφέρει και πάλι τον Φαέθοντα στο τρίτο βιβλίο του ίδιου έργου (*Tr.* 3.4.21-32), όπου μας πληροφορεί ότι όποιος πέσει στο έδαφος θα ξανασηκωθεί, αφού και πριν επάνω του πατούσε. Δεν συνέβη όμως το ίδιο με ανθρώπους που δεν έδειξαν την απαιτούμενη ταπεινότητα και σεμνότητα. Έτσι, μεταξύ άλλων γράφει ότι

³⁴⁸Παράρτημα 108.

³⁴⁹Wheeler 1924: 8.

³⁵⁰Wheeler 1924: 8.

εάν ο Μέροπας είχε φερθεί ως πραγματικός πατέρας, τότε ο Φαέθων δεν θα επιθυμούσε από τον Ήλιο την απόδειξη της πατρότητας που τον οδήγησε στην καταστροφή εξαιτίας της ανυπακοής και της υπεροψίας του. Το ίδιο συνέβη και με τον Ίκαρο, που δεν έδειξε την απαραίτητη ταπεινότητα και πνίγηκε στο πέλαγος. Καταλήγει λοιπόν ο συγγραφέας υποστηρίζοντας ότι όποιος ζει έναν μετρημένο βίο, εντός ορίων, μπορεί να είναι ευτυχισμένος και να αποφύγει τις κακοτυχίες και τα βάσανα:

*“Quid fuit ut tutas agitare Daedalus alas,/ Icarus immensas nomine signet aquas?/
Nempe quod hic alte, demissius ille volabat;/ Nam pennas ambo non habuere suas./
Crede mihi, bene qui latuit bene vixit, et intra/ Fortunam debet quisque manere
suam./ Non foret Eumedes orbus, si filius eius/ Stultus Achilleos non adamasset
equos,/ Nec natum in flamma vidisset, in arbore natus,/ Cepisset genitor si
Phaethonta Merops./ Tu quoque formida nimium sublimia semper,/ Propositique,
precor, contrahe vela tui!”³⁵¹*

(Tr. 3.4.21-32)

Για άλλη μια φορά εδώ ο Οβίδιος συνδυάζει τους δύο μύθους, του Ίκαρου και του Φαέθοντα.

Τέλος, στο τέταρτο βιβλίο (Tr. 4.3.65-66)³⁵² ο Οβίδιος μνημονεύει τον Φαέθοντα, λέγοντας ότι η γυναίκα του δεν θα πρέπει να τον εγκαταλείψει τώρα που είναι στην εξορία, όπως δεν εγκατέλειψαν τον Φαέθοντα οι δικοί του, επειδή ο Δίας τον κεραυνοβόλησε³⁵³.

Κατά τον Μεσαίωνα, ο μύθος αρχίζει να εξετάζεται υπό το πρίσμα της ηθικής και έτσι η πράξη του Φαέθοντα ερμηνεύεται ως εκδήλωση ακραίας ανυπακοής σε σχέση με το θείο, μια πράξη ασέβειας που θα πρέπει να τιμωρηθεί με τρόπο παραδειγματικό.

Ακριβώς στα μισά του έργου του Δάντη *Θεία Κωμωδία* (Inf. 17.106-114)³⁵⁴, ο ίδιος ο ποιητής μαζί με τον Βιργίλιο βρίσκονται πάνω στο φτερωτό δαιμόνιο Γηρυόνη

³⁵¹Wheeler 1924: 119.

³⁵²Wheeler 1924: 172.

³⁵³Παράρτημα 109.

³⁵⁴Παράρτημα 110.

για να κατεβούν στον όγδοο κύκλο και τότε ο Δάντης, για να περιγράψει τον φόβο που ένιωθε, κάνει μια σύγκριση με τις δύο μυθικές μορφές, του Φαέθοντα και του Ίκαρου. Λέει λοιπόν ότι ούτε ο Φαέθων, όταν έπεσε από το άρμα, αλλά ούτε και ο Ίκαρος, όταν έπεφτε στη θάλασσα, ένωσαν τον φόβο που νιώθει ο ίδιος εκείνη τη στιγμή.

Τα μυθολογικά *exempla* στο συγκεκριμένο χωρίο δείχνουν ότι η έλλειψη μέτρου και η *ύβρις* οδηγούν στην εκμηδένιση του κλασικού ήρωα, ενώ το μέτρο και η *humilitas* οδηγούν τον χριστιανό ήρωα προς τον Θεό. Ο φόβος του Δάντη-Ίκαρου δεν είναι εκείνος του μη συνειδητού και σίγουρου για τον εαυτό του, αλλά ούτε και του Δάντη-Φαέθοντα, ο οποίος είναι υπερόπτης. Είναι ο φόβος του περιηγητή χριστιανού, που οδηγείται από την ταπεινότητα. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι η εκδοχή του Δάντη δεν απέχει και πάρα πολύ από εκείνη του Οβίδιου στα *Tristia*.

Ο Πετράρχης μνημονεύει τον Φαέθοντα στο 23ο σονέτο³⁵⁵ του *Canzoniere*. Πρακτικά, στο συγκεκριμένο σονέτο ο Πετράρχης αναφέρεται σε έξι μεταμορφώσεις, όλες βασισμένες στο μοντέλο του Οβίδιου. Η δεύτερη μεταμόρφωση είναι εκείνη που βασίζεται στον μύθο του Φαέθοντα και του Κύκνου. Ο Κύκνος θρήνησε τόσο πολύ για αυτό που συνέβη στον Φαέθοντα, ώστε ο Δίας τον μεταμόρφωσε σε κύκνο, στο πτηνό που τραγουδά μελωδικά την ώρα που πεθαίνει. Ο Πετράρχης δραματοποιεί με αυτόν τον τρόπο την ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρίσκεται, ελπίζοντας στην εύνοια της Λάουρα. Θέλει να την κατακτήσει, αποτυγχάνει και τελικά χάνει το κουράγιο του, για να προσπαθήσει εκ νέου. Η πορεία του Φαέθοντα για τον Πετράρχη συμβολίζει την ελπίδα.

Επίσης, ο Πετράρχης αναφέρεται ακόμα μία φορά στον Φαέθοντα στο 105ο σονέτο³⁵⁶, όπου κάνει έναν παραλληλισμό μεταξύ του ίδιου και του Φαέθοντα. Ο Φαέθων προσπάθησε να κάνει κάτι πάνω από τις δυνάμεις του και πέταξε πολύ ψηλά. Έτσι και η ελπίδα του ποιητή, που τόλμησε να ανεβεί «ψηλά», ωθούμενη από την επιθυμία του να κατακτήσει τη Λάουρα, εντέλει «κεραυνοβολείται», «πέφτει» και «χάνεται», όπως και ο Φαέθων, που ανέβηκε πολύ ψηλά, ακολουθώντας μια ξέφρενη πορεία, κεραυνοβολήθηκε και εντέλει έπεσε. Ο μύθος αποτελεί παράδειγμα μιας

³⁵⁵Παράρτημα 111.

³⁵⁶Παράρτημα 112.

τρελής φιλοδοξίας που στο τέλος τιμωρείται. Ο Πετράρχης χρησιμοποιεί λοιπόν το παράδειγμα αυτό για να κάνει έναν παραλληλισμό, θέλοντας να περιγράψει έναν έρωτα δίχως ανταπόκριση. Η ανάταση που νιώθει αρχικά ο ερωτευμένος φτάνει να χαθεί όταν πλέον δεν υπάρχει ανταπόκριση³⁵⁷.

Τέλος, ο Πετράρχης μνημονεύει έμμεσα τον μύθο του Ίκαρου και του Φαέθοντα στο 307ο σονέτο του, δίχως να αναφέρει τα ονόματα των πρωταγωνιστών· κάνει ωστόσο μια ξεκάθαρη επανεπεξεργασία του οβιδιανού μύθου λέγοντας:

*“A cader va chi troppo sale, / né si fa ben per uom quel che ’l ciel nega,”*³⁵⁸

(Canz 307.7-8)

όπως ακριβώς κάνει και στο σονέτο 23, όταν λέει:

*“Né meno anchor m’agghiaccia / l’esser coverto poi di bianche piume / allor che
folminato et morto giacque / il mio sperar che tropp’alto montava”*³⁵⁹

(Canz 23.50-53)

Οι στίχοι του Πετράρχη μοιάζουν πολύ με τους στίχους των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου:

*“...quem si non tenuit magnis tamen excidit ausis.”*³⁶⁰

(Met. 2.328)

Ο Βοκάκιος μνημονεύει τον μύθο, επικαλούμενος επανειλημμένα τον Οβίδιο, αλλά και άλλους συγγραφείς. Πιο συγκεκριμένα, στο έργο του *Βιβλία γενεαλογίας εθνικών θεών*³⁶¹, αναφέρει τον μύθο, όπως ακριβώς ο Οβίδιος στο έργο του *Μεταμορφώσεις*.

³⁵⁷Santagata 1996: 110-111.

³⁵⁸Musa 1999: 426.

³⁵⁹Musa 1999: 28.

³⁶⁰Ramous 2012: 64.

³⁶¹Παράρτημα 113.

Τέλος, ο Πιέτρο Μπέμπο μνημονεύει το όνομα του Φαέθοντα δύο φορές (22 και 29)³⁶², όμως κατόπιν προσεκτικής εξέτασης, δεν προκύπτει καμία επιρροή προς την Γκάσπαρα.

Συμπερασματικά, αν και ο μύθος του Φαέθοντα αναφέρεται τόσο στον Πετράρχη όσο και σε άλλους συγγραφείς της αρχαίας ελληνικής και της λατινικής και ιταλικής γραμματείας, για άλλη μια φορά και σύμφωνα και με τον Γκουιντορίτσι³⁶³, έγινε ένας «συνηθισμένος» μύθος και σημείο αναφοράς για τους Ιταλούς μέσα από το έργο του Οβίδιου *Μεταμορφώσεις*. Παρότι άρχισε να διαδίδεται από τους τραγικούς, η ιστορία του Φαέθοντα έγινε πιο επιβλητική στον Μεσαίωνα και έπειτα στην Αναγέννηση, ξεκινώντας από τις αναφορές του Οβίδιου – και σε αυτό βέβαια βοήθησαν και οι «μεταγραφές» του έργου του Οβίδιου, όπως έχει αναφερθεί και νωρίτερα³⁶⁴.

Παράλληλα, είναι αξιοσημείωτο ότι ο Οβίδιος ήταν ο πρώτος μεταξύ όλων των συγγραφέων που ένωσε τους δύο μύθους, δηλαδή του Ίκαρου με εκείνον του Φαέθοντα, πράγμα που κάνει και η Γκάσπαρα, για να τονιστεί ότι οι άνθρωποι δεν θα πρέπει να κινούνται και να πράττουν πέρα από τα όρια και τις δυνάμεις τους, αλλά να σκέφτονται με ταπεινότητα και σύνεση.

Επιπροσθέτως, σύμφωνα με τον Schilardi³⁶⁵, τόσο ο μύθος του Φαέθοντα όσο και η μεταμόρφωση των Ηλιάδων φαίνεται να εμπνέουν ακόμα και τους δημιουργούς των εικαστικών τεχνών μονάχα περί τα τέλη του 1ου αιώνα π.Χ., παράλληλα δηλαδή με τη διάδοση της οβιδιανής εκδοχής του μύθου μέσα από τις *Μεταμορφώσεις*.

Εν κατακλείδι, μέσα από τη μελέτη των σχετικών χωρίων γίνεται κατανοητό ότι τόσο ο Οβίδιος όσο και η Γκάσπαρα είναι οι μοναδικοί συγγραφείς της ελληνικής και της λατινικής γραμματείας που συνδυάζουν τις ιστορίες του Φαέθοντα και του

³⁶²Παράρτημα 114.

³⁶³Guidorizzi 2013: 429-430.

³⁶⁴Σημαντικό για την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τον Οβίδιο στάθηκε το έργο του Φλάβιου Πλαγκιάδη Φουλγέντιου (*Μυθολογίες* 1.16, Παράρτημα 115), αλλά και οι «μεταγραφές» του Τζοβάννι ντελ Βιρτζίλιο (*Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos* 2.1-3, Παράρτημα 116), του Αγκοστίνι (*Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa* 2, Zoppino & Vincentio di Pollo 1522: 11-13), καθώς επίσης και του Μπονσινιόρι (*Ovidio Metamorphovseos vulgare*, Giovanni dei Bonsignori 1497: 34-36).

³⁶⁵Schilardi 1997: 238.

Έκταρου και φέρνουν τον μύθο σε προσωπικό επίπεδο για να μιλήσουν για τις δικές τους επιθυμίες και προσδοκίες.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΟΙ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΕΤΡΑΡΧΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η επίδραση του Πετράρχη στην εποχή

Ήδη από τον 15ο αιώνα ο Πετράρχης αποτέλεσε παράδειγμα προς μίμηση, ιδιαίτερα στις ηγεμονικές Αυλές των πόλεων-κρατών της βόρειας Ιταλίας. Τον 16ο αιώνα αναπτύσσεται και μπαίνει στα σαλόνια των αριστοκρατών της Ιταλίας η λυρική «πετραρχική» ποίηση, συγκεκριμένα το сонέτο, και καθιερώνεται ως πρότυπο γραφής αλλά και πρότυπο ποιητικής σχολής μέχρι και τα τέλη του 17ου αιώνα. Τόσο οι αριστοκράτες όσο και εκείνοι που είχαν εξοικείωση με τη συγγραφή χρησιμοποιούσαν τη λυρική γλώσσα του Πετράρχη ως μέσο για να δείξουν τη συμμετοχή τους σε μια «άξια» κοινωνική ζωή.

Το сонέτο διαδίδεται ως μια εκλεπτυσμένη μορφή επικοινωνίας μεταξύ των αριστοκρατών. Σε αυτά τα ποιήματα η ερωτική εμπειρία συχνά περιορίζεται σε ψεύτικους έρωτες ή αναφέρεται σε καθαρές κοινωνικές συμβάσεις· η ποίηση λειτουργεί σαν «οδηγός», για να αναγνωρίσει και να επιβεβαιώσει ότι ζούσαν με έναν τρόπο υποδειγματικό³⁶⁶. Η έκφραση ακολουθεί τον πετραρχικό κανόνα, υιοθετώντας τη γλωσσική πολλαπλότητα της ποίησης του Πετράρχη³⁶⁷. Προοδευτικά, η λογοτεχνική παραγωγή υιοθετεί τη λαϊκή γλώσσα (*lingua volgare*) του Πετράρχη, η οποία κατά τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα επικρατεί ως το απόλυτο μοντέλο³⁶⁸.

Η επιρροή του Πετράρχη εντείνεται ακόμα περισσότερο στις αρχές του 16ου αιώνα, όταν ο εκδότης Άλδος Μανούτιος εκδίδει στη Βενετία το 1501 το *Triumph*, έργο το οποίο επιμελήθηκε ο Πιέτρο Μπέμπο. Η έκδοση είχε μεγάλη επιτυχία, καθώς επρόκειτο για βιβλίο μικρού μεγέθους, δίχως σχόλια, με αποτέλεσμα το έργο αυτό του Πετράρχη να γίνει κάτι σαν «ποιητικό λεξικό τσέπης»³⁶⁹.

³⁶⁶Η γλωσσική πολλαπλότητα συνίσταται στην ευρεία χρήση ουσιαστικών, επιθέτων και επιρρημάτων, ή και εκφράσεων, τα οποία άλλοτε συνδέονται και παρουσιάζονται στο έργο του Πετράρχη ζευγαρωτά και άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους ή πολλές φορές έχουν εκ διαμέτρου αντίθετη νοηματική σχέση μεταξύ τους. Για παράδειγμα στο сонέτο 161.1-4 ο Πετράρχης γράφει: "O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti, o tenace memoria, o fero ardore, o possente desire, o debil core, oi occhi miei, occhi non già, ma fonti!" (Ferroni 2011: v. 1, 157).

³⁶⁷Cox 2008: 37-39,

³⁶⁸De Sanctis 1982: v. 1, 480.

³⁶⁹Petrella 2006: 89-103.

Σε αυτή την εξέλιξη συνέβαλε και το ποιητικό και φιλολογικό έργο του Μπέμπο, το οποίο δημιούργησε μια νέα αισθητική, προεκτείνοντας τα σύνορα του πετράρχισμού. Έτσι, στην Ιταλία κάνουν την εμφάνισή τους τα πρώτα στοιχεία και χαρακτηριστικά του μανιερισμού, στον οποίο ανήκουν, εκτός από τον Μπέμπο, ο Τορκουάτο Τάσσο, ο Φραντσέσκο Μπέρνι, ο Τζανπαττίστα Τζέλλι κ.ά. Παράλληλα βέβαια εμφανίστηκαν και γυναίκες ποιήτριες «πετράρχιζόντων» έργων, οι οποίες όμως είναι λιγότερο γνωστές. Πέρα από την Γκάσπαρα, σε αυτές συγκαταλέγονται η Βιτόρια Κολόννα (1490-1547) από τη Ρώμη, η Βερόνικα Γκάμπαρα (1485-1550) από την Μπρέσια, η Βερόνικα Φράνκο (1546-1591) από τη Βενετία κ.ά.³⁷⁰.

Η συμβολή του Μπέμπο επισφραγίζεται, όπως υποστηρίζει ο Ντε Σάνκτις³⁷¹, το 1525, όταν δημοσιεύεται το έργο του *Πεζογραφήματα της λαϊκής γλώσσας* (Prose della vulgar lingua), γραμμένο σε μορφή διαλόγου, που θα γίνει το μοντέλο για όλους τους συγγραφείς. Σε αυτό το έργο ο Μπέμπο, όπως χαρακτηριστικά διαφαίνεται και στο ακόλουθο απόσπασμα, υποστηρίζει ότι ο πετράρχισμός και τα σονέτα έχουν κυριεύσει εξίσου τους άντρες και τις γυναίκες, ενώ τα υπόλοιπα είδη ποιητικής γραφής έχουν αρχίσει ήδη να παραμελούνται:

*“Da ogni angolo d’Italia spuntavano sonetti e canzoni. Le ballate, i rispetti, gli stornelli, le forme spigliate della poesia popolare, andarono a poco a poco in disuso. Il petrarchismo invase uomini e donne.”*³⁷²

Τα δύο πρώτα βιβλία αυτής της πραγματείας δίνουν μια σύντομη ιστορία των αρχών και των λογοτεχνικών επιτυχιών της ποίησης και, τέλος, υποδείξεις των προτύπων που έπρεπε να προτιμηθούν κατά τη συγγραφή της, ενώ το τρίτο βιβλίο εκθέτει τους κανόνες της ιταλικής γραμματικής. Η θεμελιώδης ιδέα ήταν ότι όλοι έπρεπε να υιοθετήσουν τη γλώσσα των μεγάλων Φλωρεντινών του 14ου αιώνα και ιδιαίτερα του Πετράρχη. Το έργο αυτό χρησίμευε ως υπόδειγμα, και οι ποιητές όφειλαν να εναρμονιστούν με τους κανόνες που έθετε. Το 1539 ο Μπέμπο έγινε καρδινάλιος και η επιρροή του μεγάλωσε ακόμα περισσότερο, με αποτέλεσμα να καθιερωθεί η γλώσσα που είχε χρησιμοποιήσει ο Πετράρχης στο έργο του³⁷³.

³⁷⁰Cox 2008: 53-64 & 89-91.

³⁷¹De Sanctis 1982: v. 1, 480.

³⁷²De Sanctis 1982: v. 1, 480.

³⁷³Flamini 2009: 88.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η επίδραση του Πετράρχη στις γυναίκες

Σύμφωνα με τη Ζανκάν³⁷⁴, η γυναικεία αναγεννησιακή ποίηση θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο περιόδους: η πρώτη τοποθετείται μεταξύ του 1530 και του 1550, ενώ η δεύτερη τοποθετείται μετά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα. Στην πρώτη περίοδο ανήκουν η Βιττόρια Κολόννα, η Γκάσπαρα Στάμπα, η Τούλια ντ'Αραγκόνα και η Βερόνικα Γκάμπαρα, ενώ στη δεύτερη η Ιζαμπέλλα Αντρεϊνι, η Κιάρρα Ματραϊνι, η Μοντεράτα Φόντε, η Λουκρέτσια Μαρινέλλα και η Μανταλένα Καμπίλια. Σύμφωνα με τη Ζανκάν, ο ίδιος διαχωρισμός μπορεί να γίνει ακόμα και με βάση το είδος το οποίο υπηρέτησαν οι ποιήτριες. Πράγματι, στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα η θεματολογία και η τυπολογία των ποιημάτων δείχνει να διευρύνεται· «ξεφεύγοντας» από την πετράρχική λυρική ποίηση, οδηγείται κυρίως στη βουκολική ποίηση και στο επιστολικό είδος.

Ο Εντουάρντο Μαλιάνι διευρύνει αυτόν τον κατάλογο των γυναικείων φωνών του 16ου αιώνα, κάνοντας έναν διαχωρισμό ανά πόλη³⁷⁵.

Για τη γυναικεία αναγεννησιακή ποίηση, ο λυρικός πετράρχισμός ήταν ο κοινά αποδεκτός κώδικας επικοινωνίας, διαβατήριο για να εισέλθει κανείς στα λογοτεχνικά σαλόνια των καλλιεργημένων ανθρώπων και των αριστοκρατών. Οι ποιήτριες της εποχής, μεταξύ αυτών και η Γκάσπαρα, γνώριζαν καλά ότι μια ρητή εναρμόνιση, έστω και τυπική, με το πετράρχικό μοντέλο ήταν απαραίτητη για να γίνουν αποδεκτές τόσο οι ίδιες όσο και το έργο τους στα αριστοκρατικά στρώματα και σαλόνια. Έτσι, η διακριτή σύνδεση του πετράρχικού μοντέλου και της γυναικείας ποίησης της εποχής ήταν απαραίτητη προϋπόθεση για να γίνει η γυναικεία ποίηση αποδεκτή³⁷⁶. Πράγματι,

³⁷⁴Zancan 1986: ν. 5, 809.

³⁷⁵Ο Μαλιάνι γράφει ότι στην Μπολόνια έζησαν και έγραψαν η Ιππόλιτα Παλεόττι, η Φεμπρόνια Παννολίνι, η Όρσολα Μπιανκέλλι και η Πόρτσια Μαλβέτζι. Στην Ρώμη η Βιρτζίνια Ακκοραμπόνι, η Ντέμπορα Ασκαρέλλι και η Φραντσέσκα Φαρνέζε. Στην Νάπολη, η Σίλβια Σόμμα, η Αντριάνα Μπαζίλε, η Κοστάντζα Αβαλος, η Ιζαμπέλλα Σφόρτσα ντ'Αραγκόνα, η Τούλια ντ'Αραγκόνα, η Ιζαμπέλλα Καπέτσε, η Ιζαμπέλλα ντι Μόρρα, η Λάουρα Τερρατσόνα και η Βιττόρια Κολόννα. Στο Σαλέρνο, η Κορνέλια Πικκολομίνι και η Ιζαμπέλλα Βιλλαμαρίνα. Στην Περούτζια, η Κορνέλια Μπαλιόνι, η Τεοντόρα Ντάντε και η Ντομιτίλλα Γκρατσιάνι. Στη Φλωρεντία, η Λορέντζα Στρότσι, η Ιζαμπέλλα Μέντιτσι, η Νικολέττα Τσέλλσο, η Ελιζαμπέττα Καπαρέλλο και η Φιαμμέττα Σοντερίνι. Τέλος, στο Ουρμπίνο, η Λάουρα Αμμανάντι-Μπαττιφέρρι, η Τζιοβάννα Φέλτρια και η Πόρτσια Ρότσι (Magliani 1885: 75-77).

³⁷⁶Bianchi 1995: 17.

η μεγάλη άνθηση της γυναικείας ποίησης τον 16ο αιώνα οφείλεται στο γεγονός ότι το πετράρχικό μοντέλο, με την αντίστοιχη γλώσσα, φάνταζε ως το ελεύθερο πεδίο από το οποίο οι ποιήτριες της εποχής μπορούσαν να εμπνευστούν³⁷⁷.

Η καθολική «παρουσία» του Πετράρχη ήταν εμφανής και σε άλλες τέχνες, όπως για παράδειγμα στη ζωγραφική. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Νέρι, πολλές γυναίκες ήθελαν να απεικονιστούν σε ένα πορτρέτο κρατώντας το *Canzoniere* του Πετράρχη³⁷⁸.

Οι καλλιεργημένες γυναίκες της εποχής λοιπόν χρησιμοποιούσαν την πετράρχική γλώσσα για να επικοινωνούν μεταξύ τους στην κοινωνία, και κάποιες από αυτές για να γράφουν επίσης σονέτα. Για πολλές ήταν ένας τρόπος για να καταφέρουν να συμμετέχουν με πλήρη αξιοπρέπεια στον εκλεπτυσμένο τρόπο ζωής τον οποίο επέτασσε η αριστοκρατική κοινωνία³⁷⁹ και ειδικότερα η Βενετία εκείνη την εποχή· η Βενετία που γνώρισε η Γκάσπαρα ήταν το προπύργιο και η σημαντικότερη έδρα του πετράρχισμού στην Ιταλία³⁸⁰. Σύμφωνα με την Μπασανέζε, αναζητώντας η Γκάσπαρα πηγές έμπνευσης στο παρελθόν, βρήκε στον πετράρχισμό όχι μόνο την τελευταία πηγή της ιταλικής λυρικής ποίησης αλλά και το μέσο για να κερδίσει κοινωνική και καλλιτεχνική αποδοχή, προσαρμόζοντας το έργο της στο κυρίαρχο λογοτεχνικό μοντέλο το οποίο είχαν ενστερνιστεί οι σύγχρονοί της. Πλέον η γυναίκα παύει να είναι αποκλειστικά το θέμα των ελεγειακών ποιητών, αλλά γράφει και η ίδια για τον έρωτα, και έτσι ο έρωτας αποκτά γυναικεία φωνή έκφρασης μέσα από την ποίηση.

Τέλος, ένα άλλο πεδίο δράσης για τις γυναίκες της εποχής, αν και περιορισμένο, ήταν οι πολυάριθμες Ακαδημίες, στις οποίες αναπτύσσονταν λογοτεχνικές συζητήσεις. Γυναικεία παρουσία εντοπίζεται στις κατεξοχήν ανδροκρατούμενες Ακαδημίες, στην Ακαδημία των *Dubbiosi* στη Βενετία, στην οποία ανήκε η Γκάσπαρα με το ψευδώνυμο Ανασσίλλα (*Anassilla*), στην Ακαδημία των *Incogniti* στη Νάπολη, στην οποία ανήκε η Λάουρα Τερρατσίνα, και στην Ακαδημία των *Intronati* στη Σιένα, στην οποία ανήκε η Λάουρα Μπαττιφέρρι. Όμως, όπως πολύ σωστά υποστηρίζει η Ρόμπιν, για την

³⁷⁷Dionisotti 1967: 192.

³⁷⁸Neri 1936: 271.

³⁷⁹Ferroni 2011: v. 1, 311-313.

³⁸⁰Bassanese 1984: 336.

ανδροκρατούμενη κοινωνία της εποχής, η έκδοση γυναικείων έργων ήταν μια δουλειά που μπορούσε να αποφέρει χρήματα στους ανδροκρατούμενους εκδοτικούς οίκους της εποχής³⁸¹.

³⁸¹Falkeid & Feng 2015: 8.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η επίδραση του Πετράρχη στην Γκάσπαρα: Παθητική ή δημιουργική μίμηση;

Η Βιρτζίνια Κοξ υποστηρίζει ότι το έργο της Γκάσπαρα τηρεί αποστάσεις από το κλασικό μοντέλο του Πετράρχη και αναφέρει ότι το περιεχόμενο των σονέτων της ήταν αντισυμβατικό ως προς τους πετραρχικούς όρους· για αυτή της την άποψη επικαλείται και άλλους ερευνητές, όπως την Πατρίτσια Φιλλίππι, την Αντριάνα Κεμέλλο και τον Γκόρντον Μπράντεν. Η Κοξ ενισχύει τη θέση αυτή υποστηρίζοντας ότι η ποιήτρια γράφει σε γλώσσα και με σύνταξη πιο καθημερινή, πιο απλή και άμεση, σε σχέση με εκείνη που χρησιμοποιεί ο Πετράρχης στο έργο του. Επιπλέον, η Γκάσπαρα, παρά την ερωτική της απογοήτευση από τον αγαπημένο της Κολλαλτίνο, αναφέρει στο έργο της και επόμενους εραστές, σε αντίθεση με τον Πετράρχη, στον οποίο ο έρωτας είναι μοναδικός³⁸².

Η Γκάσπαρα σε ένα μεγάλο μέρος του *Canzoniere* της αναφέρεται στον έρωτά της για τον Κολλαλτίνο, ο οποίος κράτησε τρία χρόνια. Η Μάρθα Φέλντμαν παρατηρεί ότι η μετρική και ομοιοκαταληκτική διάρθρωση του έργου της Γκάσπαρα έχουν ως πρότυπο εκείνο του *Chiare, fresche et dolci acque* του Πετράρχη (*Canz* 126.1), ενώ χρησιμοποιεί και αρκετά μεγάλο μέρος του λεξιλογίου του³⁸³. Ο Πετράρχης, από την άλλη πλευρά, γράφει το *Canzoniere* του καλύπτοντας ένα πολύ μεγάλο χρονικό τόξο· ξεκινώντας από την ημέρα κατά την οποία ερωτεύτηκε, στις 6 Απριλίου του 1327, περνά κατόπιν στα χρόνια της ωριμότητάς του και καταλήγει στα γεράματά του. «Μια ζωή σε στίχους».

Η Γκάσπαρα σε πολλά σημεία χρησιμοποιεί πετραρχικές λέξεις ή φράσεις:

Γκάσπαρα ³⁸⁴	Πετράρχης
1.1: “Voi, ch’ascoltate in queste meste rime,”	1.1: “Voi ch’ ascoltate in rime sparse il suono”
51.1: “Vieni, Amor, a veder la gloria mia”	192.1: “Stiamo, amore, a veder la Gloria nostra”.

³⁸²Cox 2008: 111.

³⁸³Feldman & Gordon 2006: 105-123.

³⁸⁴Για τα χωρία της Γκάσπαρα και του Πετράρχη χρησιμοποιήθηκαν αντίστοιχα τα εξής βιβλία: Bellonci & Ceriello 2009 και Musa 1999.

68.1: “Chiaro e famoso mare”	126.1: “Chiare, fresche et dolci acque,”
86.1: “Piangete, donne, e poi che la mia morte”	92.1: “Piangete, donne, et con voi pianga Amore;”
106.5: “Tu solo mi piaci”	205.8: “Tu sola mi piaci,”
111.1: “Pommi ove ’l mar irato geme e frange,”	145.1: “Ponmi ove ’l sole occide i fiori et l'erba,”
128.1: “S’io ’l dissi mai, signor, che mi sia tolto”	206.1: “S’i’ ’l dissi mai, ch’i’ vegna in odio a quella”
248.14: “Lo spirto è pronto, ma lo stil è stanco.”	208.14: “Lo spirto è pronto, ma la carne è stanca.”

Ακόμα όμως και αυτή η ομοιότητα πολλές φορές είναι φαινομενική, καθώς η ποιήτρια έχει διαφορετική πρόθεση. Η διαφορά διαφαίνεται ήδη από το πρώτο σονέτο του κάθε δημιουργού. Η Γκάσπαρ γράφει “Voi, ch’ ascoltate in queste meste rime...”, ενώ ο Πετράρχης γράφει “Voi ch’ ascoltate in rime sparse il suono...”. Εκ πρώτης όψεως οι δύο στίχοι φαίνονται ίδιοι. Όμως η Γκάσπαρ μετά το *Voi* βάζει κόμμα (,), ενώ ο Πετράρχης όχι. Η Γκάσπαρ χρησιμοποιεί το κόμμα διότι ο τόνος που θέλει να δώσει είναι αυτός της προσταγής, θέλει να προστάξει το κοινό της, ενώ ο Πετράρχης δεν έχει αυτή την πρόθεση.

Σύμφωνα με την Μπασανέζε, η Γκάσπαρ εντάσσει στο έργο της λέξεις, φράσεις και μεταφορές από το έργο του Πετράρχη ως ένα επικυρωμένο μέσο για να δημιουργήσει και να διαμορφώσει τον δικό της λυρικό «διάλογο» με το κοινό της³⁸⁵.

Και οι δύο αποζητούν συμπόνια από τους αναγνώστες τους, όμως η Γκάσπαρ επιθυμεί διακαώς και τη δόξα: στο *Canzoniere* ο Πετράρχης δεν διατυπώνει σχετική επιθυμία. Από το πρώτο κιόλας σονέτο του, ο Πετράρχης, ως ώριμος άντρας πλέον, αποζητά συγχώρηση για τα ερωτικά λάθη στα οποία είχε υποπέσει κατά τη διάρκεια της νεότητάς του (*Canz 1.8: spero trovar pieta, non che perdon*), πρωτίστως από τους αναγνώστες του και έπειτα από τον Θεό, περιγράφοντας τον έρωτά του για τη Λάουρα ως ένα νεανικό λάθος (*Canz 1.3: in sul mio primo giovanile errore*)· η Γκάσπαρ ωστόσο αποζητά τη δόξα και όχι μόνο συγχώρηση (*Canz 1.6: gloria, non che perdon, de’ miei lamenti*), ενώ παράλληλα δεν περιγράφει τον έρωτά της για τον αγαπημένο της Κολλαλτίνο ως ένα νεανικό λάθος. Θέλει να ανεβεί στον δικό της Παρνασσό, στον δικό της ψηλό λόφο, όχι με την καταγωγή της –αφού δεν ανήκε στα αριστοκρατικά

³⁸⁵Bassanese 2004: 167.

στρώματα– ή με την οικονομική της επιφάνεια, αλλά με το χάρισμά της, την ποίηση. Θέλει με τα σονέτα της να μείνει στην αιωνιότητα.

Επίσης, η Γκάσπαρα από το πρώτο της σονέτο αναφέρεται σε μία άλλη γυναίκα (*Canz* 1.9: *qualcuna*), ελπίζοντας ότι και άλλες γυναίκες θα νιώσουν ζήλια για τον εραστή τους, όπως νιώθει η ίδια για τον ευγενή Κολλαλτίνο, που, όπως μας πληροφορεί, είναι άξιος για έναν τέτοιο έρωτα. Παρατηρούμε λοιπόν ότι η Γκάσπαρα, εκτός της δόξας και της συγχώρησης, ελπίζει ότι οι στίχοι της θα αποσπάσουν τη ζήλια της «ανώνυμης γυναίκας» (*qualcuna*). Αυτή η ανώνυμη γυναίκα εκφράζει τον πόθο της Γκάσπαρα να αποκομίσει τα «οφέλη» που μπορεί να έχει μια γυναίκα αγαπώντας έναν τέτοιο ευγενή άνδρα και να έχει την ίδια τύχη, την ίδια φήμη με τον αγαπημένο της (*Canz* 1.12: *tant' amor, tanta fortuna*). Η Γκάσπαρα προσκαλεί το «βλέμμα» της άλλης γυναίκας και καλωσορίζει την επικείμενη *invidia*, τοποθετώντας τον εαυτό της στη θέση της αντιζήλου. Η ποιήτρια αποζητά να είναι το αντικείμενο συζήτησης μιας άλλης γυναίκας. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με το παράπονο του Πετράρχη, ο οποίος έχει γίνει ο ίδιος η *favola*, δηλαδή ο περίγελος στο στόμα των άλλων ανθρώπων και ντρέπεται. Μετανιώνει για ό,τι συνέβη, διότι αντιλήφθηκε ότι κυνηγούσε έναν έρωτα μάταιο, αφού επρόκειτο για έναν επίγειο έρωτα (*Canz* 1.9-11: *Ma ben veggio or sì al popol tutto,/ favola fui gran tempo, onde sovente/ di me medesimo meco mi vergogno;/ et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,/ e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente/ che quanto piace al mondo è breve sogno.*)³⁸⁶.

Ο Πετράρχης ντρέπεται, διότι γνωρίζει ότι τα γήινα αγαθά είναι εφήμερα μπροστά στην αιώνια πνευματικότητα. Η Γκάσπαρα γράφει τη δική της *favola* (ιστορία), η οποία θέλει να συζητηθεί από την αντίζηλό της. Η αντίζηλός της θα ζηλέψει ακόμα και τη στιγμή που η Γκάσπαρα-ερωμένη θα περπατά δίπλα στον Κολλαλτίνο, και η ζήλια της θα γίνει τέτοια, που θα θέλει να αγαπήσει κι εκείνη όπως η ποιήτρια (*Canz* 1.14: *Ch' anch'io n'andrei con tanta Donna à paro*)³⁸⁷.

Ο έρωτας είναι η έμπνευση και η δόξα, το κίνητρό της. Κατά κάποιον τρόπο, είναι σαν να επινόησε τον Κολλαλτίνο και, ως Ανασσίλλα, να επινόησε τον εαυτό της.

³⁸⁶Musa 1999: 2.

³⁸⁷Feng 2015: 81-83.

Είναι γυναίκα που ως ποιήτρια έχει ανάγκη από ένα έπος. Ένα μεγάλο πάθος, σαν αυτό της Γκάσπαρα για τον Κολλαλτίνο, μπορεί να έχει και επικές διαστάσεις, αν οι πρωταγωνιστές είναι ηρωικοί, ο αγαπητικός αξίζει ένδοξα όλες τις θυσίες και η ερωτευμένη είναι εξόχως πιστή. Η Γκάσπαρα ανατρέπει εντελώς τους συνηθισμένους ρόλους των φύλων καθώς κάνει τον εαυτό της μνηστήρα ενώ τον αγαπητικό της, από τον γοητευτικό και όμορφο ευγενή νέο που πιθανότατα ήταν, τον παρουσιάζει ως τον τέλειο γοητευτικό ιππότη, με ασύγκριτες πολεμικές ικανότητες (Canz 7):

*“Chi vuol conoscer, donne, il mio signore, / Miri un signor di vago e dolce
aspetto,/ Giovane d’anni e vecchio d’intelletto, / Imagin della gloria e del valore:/ di
pelo biondo, e di vivo colore,/ di persona alta e spazioso petto,/ e finalmente in ogni
opra perfetto,/ fuor ch’un poco, (oimè lassa!) empio in amore./ E chi vuol poi
conoscer me, rimiri/ Una donna in effetti ed in sembante/ Imagin della morte e de’
martiri,/ un albergo di fé salda e costante,/ una, che, perché pianga, arda e sospiri,/
non fa pietoso il suo crudel amante.”³⁸⁸*

(Canz 7.1-14)

Επίσης, η ίδια η Γκάσπαρα μας πληροφορεί και υποστηρίζει στο σονέτο 16 ότι, όπως πρωτόγνωρο είναι αυτό που νιώθει για τον Κολλαλτίνο, έτσι καινούργια και όχι ειπωμένα θέλει να είναι και τα λόγια της:

*“Sì come provo ognor novi dilette,/ ne l’amor mio, e gioie non usate,/ e veggio in
quell’angelica beltate/ sempre novi miracoli ed effetti,/ così vorrei aver concetti e
detti e parole a tant’opra appropriate,/ sì che fosser da me scritte e cantate,/ e fatte
cònte a mille alti intelletti./ Et udissero l’altre che verranno/ con quanta invidia lor
sia gita altera/ de l’amoroso mio felice danno;/ e vedesse anche la mia gloria vera/
quanta i begli occhi suoi luce e forza hanno/ di far beata altrui, benché si pèra.”³⁸⁹*

(Canz 16.1-14)

Βέβαια, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η Γκάσπαρα έχει αφήσει σκοπίμως να διαφανούν και αρκετά κοινά στοιχεία με το έργο του Πετράρχη. Η μέρα κατά την οποία

³⁸⁸Bellonci & Ceriello 2009: 90-91.

³⁸⁹Bellonci & Ceriello 2009: 90-91.

γνώρισε τον Κολλαλτίνο φορτίζεται με μια επική σημασία: ήταν Χριστούγεννα, όπως αντίστοιχα ο Πετράρχης γνώρισε τη Λάουρα το Πάσχα. Ο πόθος της Γκάσπαρα για τον Κολλαλτίνο είναι το κεντρικό θέμα του *Canzoniere* της, όπως ακριβώς και του Πετράρχη ήταν η Λάουρα. Η Γκάσπαρα ερωτεύτηκε τον αγαπητικό της για την εξωτερική του εμφάνιση, αλλά ήθελε να πιστεύει και πίστευε ότι αυτή η ομορφιά ήταν και το «καθρέπτισμα» της άψογης ψυχής του.

Αρκετές από τις εικόνες που χρησιμοποιεί η Γκάσπαρα στα σονέτα της είναι επίσης πετράρχικες. Αλλά ακόμα και εκεί η ποιήτρια δεν μιμείται παθητικά τον Πετράρχη. Ως παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί η εικόνα του σονέτου 80, στο οποίο η Γκάσπαρα γράφει:

*“Prendi, Amor, de’ tuoi lacci il più possente,/ che non abbia né schermo, né difesa,
onde Evadne e Penelope fu presa,/ e lega il mio signor novellamente./ A pena ei fu
dagli occhi nostri assente,/ per gir a l’alta ed onorata impresa,/ che, noi scherniti e
sua fé vilipesa,/ rivolse altrove la superba mente./ E, quasi in alto pelago sommerso
d’oblivione, a la sua Anassilla/ non ha degnato mai scriver un verso./ O Nerone, o
Mezenzio, o Mario, o Silla,/ chi fu di voi sì crudo e sì perverso,/ d’amor gustata pur
una scintilla?”³⁹⁰*

(Canz 80.1-14)

Τα δεσμά του Έρωτα (Canz 80.1: *lacci*) είναι μια εικόνα την οποία η Γκάσπαρα έχει πάρει από τον Πετράρχη (Canz 6, 28, 96, 134, 196, 200 κ.ά.), όμως το σονέτο στο σύνολό του απέχει από το πετράρχικό πρότυπο, κυρίως λεξιλογικά (Canz 80.5: *assente*, Canz 80.7: *vilipesa*, Canz 80.9: *pelago sommerso* και Canz 80.13: *perverso*).

Επίσης, στο ίδιο σονέτο η καταγραφή των ονομάτων των τυράννων είναι δείγμα επιρροής της Γκάσπαρα από τον Πετράρχη, αφού απαντούν και στο έργο του ποιητή *Triumphus Mortis*:

“Quelle labbra rosate infin ch’io dissi: Silla, Mario, Neron, Gaio e Mezenzio;”³⁹¹

(TrM 2.42-43)

³⁹⁰Bellonci & Ceriello 2009: 131-132.

³⁹¹Pasqualigo 1874: 41.

Εξαιτίας όμως του γεγονότος ότι γενικά η Γκάσπαρα δεν έχει ιδιαίτερες αναφορές ή κοινά σημεία με το συγκεκριμένο έργο του ποιητή, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως είχε διαβάσει και το *Ορλάντο Φουριόζο* (*Orlando Furioso*) του Αριόστο, στο οποίο γράφει:

*“...che pietosi apo lui stati saranno/ Mario, Silla, Neron, Caio ed Antonio”*³⁹²

(*Orlando Furioso* 3.33.6-7)

και

*“Per questo Mario e Silla pose al mondo/ e duo Neroni e Caio furibondo”*³⁹³

(*Orlando Furioso* 17.1.7-8)

Όμως, παρά το γεγονός ότι η Γκάσπαρα αφήνει να φανούν ίχνη του Αριόστο στο έργο της, το όνομα *Merenzio* είναι πετράρχικο.

Η Γκάσπαρα προαναγγέλλει εξαρχής (*Canz* 1) το κίνητρο για να γράψει το *Canzoniere* της. Ο ύψιστος λόγος για τον οποίο υπέφερε και αξίζει δόξα δεν είναι ο άντρας, που φαινομενικά αποτελεί το κεντρικό θέμα του έργου της, αλλά η ίδια η ποίηση, η οποία δίνει φωνή στην πιο αριστοκρατική ανθρώπινη σκέψη και στο πιο υψηλό συναίσθημα. Στο 1ο σονέτο η ποιήτρια δεν έχει γνωρίσει τον άντρα ο οποίος θα την ενέπνεε, αλλά τον συναντά, όπως βλέπουμε, στο 2ο σονέτο. Η Γκάσπαρα «απαιτεί» ποιητική ισότητα με τους άντρες σε πάνω από εξήντα σονέτα της. Στο σονέτο 114 συγκρίνει τη γυναικεία φωνή με εκείνη του Πετράρχη, του Βιργίλιου και του Ομήρου, ενώ τα λόγια της στο 8ο σονέτο έρχονται σε αντίθεση με τη χαμηλή της κοινωνική τάξη και την υψηλή της ποιητική της έμπνευση³⁹⁴:

*“Se, così come sono abietta e vile/ donna, posso portar sì alto foco,/ perché non debbo aver almeno un poco/ di ritraggerlo al mondo e vena e stile?”*³⁹⁵

(*Canz* 8)

³⁹²Micheli 1922: 29

³⁹³Micheli 1922: 204.

³⁹⁴Moore 2000: 58-59.

³⁹⁵Bellonci & Ceriello 2009: 85-86.

Σημαντικό είναι επίσης ότι ένα από τα σονέτα της Γκάσπαρα (Canz 243.1-51) θυμίζει τις *Ηρωίδες* του Οβίδιου. Η ποιήτρια-επιστολογράφος γράφει ένα σονέτο-επιστολή στον Κολλαλτίνο προσφωνώντας την ίδια την επιστολή «φίλη» (Canz 243.2: *lettera amica*), όπου του υπενθυμίζει ότι περιμένει το γράμμα που της είχε υποσχεθεί ότι θα της στείλει. Αυτό το είδος σονέτου-επιστολής της ποιήτριας μας θυμίζει πάρα πολύ τις επιστολές των *Ηρωίδων*, στις οποίες υπήρχε ανταλλαγή επιστολών μεταξύ των ζευγαριών:

*“Dettata dal dolor cieco ed insano,/ vattene al mio signor, lettera amica,/ baciando a lui la generosa mano./ E digli che dal dì, che la nimica/ mia stella me lo tolse, il cibo mio/ è sol noia, dolor, pianto e fatica.”*³⁹⁶

(Canz 243.1-6)

Ο Πετράρχης όμως είναι εκείνος ο οποίος καθορίζει τον τρόπο γραφής των ποιητριών του 16ου αιώνα, έχοντας γράψει και συμπεριλάβει στο *Canzoniere* του πρωτίστως σονέτα (317) και λιγότερα τραγούδια (29), εξάστιχα (9), άσματα (7) και μαδριγάλια (4). Η Γκάσπαρα χρησιμοποιεί ως θεματολογία τον έρωτα, τον επίγειο έρωτα και την απώλειά του, την προσδοκία της θείας αγάπης και την άντληση παρηγοριάς μέσα από την ποίηση, ενώ η γλώσσα της είναι πιο άμεση και αγγίζει τον συναισθηματικό κόσμο των αναγνωστών πιο «εύκολα».

Όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει και γράφει η Φαρνέτι, όποιος δεν ακολουθούσε αυτούς τους κανόνες έχανε αυτόματα το δικαίωμα να μπει στα λογοτεχνικά σαλόνια των αριστοκρατών εκείνης της εποχής, οπότε το έργο του δεν θα είχε καμία τύχη³⁹⁷. Συνεπώς η Γκάσπαρα, ακόμα και αν δεν ήθελε, έπρεπε να «υποκριθεί» όλες αυτές τις ομοιότητες για να καταφέρει να μπει στα «στρατηγικά» σαλόνια της εποχής και να εκφράσει τη διαφορετικότητά της.

Όπως, πολύ σωστά, πολλοί ερευνητές έχουν αποδείξει και αναδείξει τις ομοιότητες της Γκάσπαρα με τον Πετράρχη, έτσι και η παρούσα διατριβή έρχεται να προσθέσει ακόμα μία σημαντική ομοιότητα, αυτή με το έργο του Οβίδιου, δίχως να

³⁹⁶Bellonci & Ceriello 2009: 235-237.

³⁹⁷Farnetti 2014: 11-14.

υποβαθμίσει την επιρροή από το πετραρχικό μοντέλο. Η Γκάσπαρα δεν αρνήθηκε να ακολουθήσει την πετραρχική παράδοση που επέτασσε η εποχή, κάτι που είναι διακριτό από τα πλείστα πετραρχικά στοιχεία στο έργο της. Δίχως όμως να μιμείται παθητικά, η ποιήτρια δημιουργεί και συνθέτει το έργο της αναβαπτίζοντας και επανασυναρμολογώντας πολλές φορές τις πηγές της, επιλέγοντας συνειδητά να δημιουργήσει κάτι καινούργιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Ο έρωτας στον Πετράρχη και στην Γκάσπαρα

Όπως ήδη έχει αναφερθεί, ο Πετράρχης μιλάει στο έργο του για έναν ανεκπλήρωτο έρωτα, ο οποίος είναι και μοναδικός. Αντίθετα, η Γκάσπαρα δεν κάνει λόγο για έναν ανεκπλήρωτο έρωτα, αλλά ούτε και ο έρωτάς της για τον Κολλαλτίνο είναι μοναδικός, γεγονός το οποίο δηλώνει και η ίδια η ποιήτρια στο σονέτο 207. Όπως μας πληροφορεί, μετά τον Κολλαλτίνο ακολούθησαν και άλλοι εραστές, όπως για παράδειγμα ο Μπαρτολομέο Ζεν, στον οποίο αφιέρωσε δεκαπέντε σονέτα (207-222)³⁹⁸. Βέβαια, όπως ήδη έχει αναφερθεί, γνωρίζουμε από τα χειρόγραφα αρχεία του συμβολαιογράφου Φραντζέσκο Φαμπριάνο ότι η Γκάσπαρα, πριν από τη σχέση της με τον Κολλαλτίνο, είχε αποκτήσει δύο παιδιά με τον παντρεμένο Αντρέα Γκρίττι.

Το πρώτο κοινό σημείο των δύο ποιητών είναι ότι και οι δύο γνώρισαν τους αγαπημένους τους σε δύο σημαντικές θρησκευτικές γιορτές. Ο μεν Πετράρχης γνώρισε τη Λάουρα το Πάσχα, ενώ η Γκάσπαρα συνάντησε τον Κολλαλτίνο τα Χριστούγεννα. Όμως, ενώ ο Πετράρχης χάνει την αγαπημένη του διότι εκείνη πεθαίνει, στο *Canzoniere* της Γκάσπαρα ο Κολλαλτίνο δεν πεθαίνει, αλλά απομακρύνεται και εγκαταλείπει την ποιήτρια.

Ο Πετράρχης στο έργο του δεν δίνει φωνή στη γυναίκα, αν και το κοινό του είναι τόσο γυναικείο όσο και αντρικό. Σε αντιδιαστολή, στο έργο της Γκάσπαρα η γυναίκα έχει φωνή την ίδια την ποιήτρια, ενώ ο άντρας είναι η Μούσα των σονέτων της. Διακρίνουμε έτσι εδώ μια αντιστροφή των ρόλων.

«Μούσα» και «αντικείμενο» των σονέτων της Γκάσπαρα ήταν λοιπόν ο άντρας. Πλέον μπορούμε να δούμε τη γυναικεία οπτική του έρωτα, από μια γυναικεία φωνή, και έτσι η γυναικεία ποίηση αποκτά τόνους «ανδρικούς»³⁹⁹. Τα σονέτα της Γκάσπαρα διαφοροποιούνται στην έκφρασή τους, με πιο ακριβή διατύπωση, και δεν έχουν να κάνουν με ονειροπόλους έρωτες, χαρακτηριστικό της γυναικείας ποίησης άλλων

³⁹⁸Bassanese 1994: 405.

³⁹⁹Vernqvist 2013: 5.

εποχών⁴⁰⁰. Οπότε υπάρχει μεταβολή στην ερωτική έκφραση μέσω των σονέτων της εποχής και πιο συγκεκριμένα της Γκάσπαρα. Η Γκάσπαρα μοιάζει σαν να «εγκαταλείπει» τον στιλιζαρισμένο τρόπο του Πετράρχη. Γίνεται άμεση στην έκφραση του πόνου, της δυστυχίας, της απογοήτευσης και της ελπίδας⁴⁰¹. Επί της ουσίας, η Γκάσπαρα ανανεώνει τον στιλιστικό κώδικα του Πετράρχη, τον υπερβαίνει και δημιουργεί έναν νέο κώδικα αγάπης, ο οποίος είναι «αντίθετος» από αυτόν του Πετράρχη και του νεοπλατωνισμού. Ο διαχωρισμός της αγάπης/έρωτα σε αμαρτία και σε κάτι ουράνιο δεν υπάρχει. Για την Γκάσπαρα, ο έρωτάς της για τον Κολλαλτίνο, αλλά και γενικότερα ο έρωτας, είναι ένας γήινος δεσμός, όπου το σώμα και η ψυχή γίνονται ένα. Η ποιήτρια αναζητά την ένωση της ψυχής με το σώμα, την ένωση των δύο εραστών, διότι δίχως έρωτα η ζωή δεν έχει καμία αξία, δεν αξίζει κάποιος να ζει⁴⁰². Η ποιήτρια μένει μακριά από την ασάφεια του πλατωνικού έρωτα και αντιθέτως παρουσιάζει τις ερωτικές νύχτες και τις χαρές τους. Επίσης, θέτει και τονίζει με τρόπο ρεαλιστικό την αιτία της δύναμης που αποκαθιστά τον τόσο πόνο της αναμονής με μία στιγμή ευτυχίας, συνδέοντας έτσι τα σονέτα της με αυτά ενός ημερολογίου ή με μιας ιστορίας αγάπης η οποία είναι αντιφατική⁴⁰³.

Η Λάουρα του Πετράρχη παρουσιάζεται ως μια ιδεαλιστική τελειότητα και ο πνευματικός του πόθος υπερτερεί έναντι του φυσικού, ενώ ο Κολλαλτίνο είναι γήινος, απτός και ανθρώπινος, και η συμπεριφορά του κάθε άλλο παρά τέλεια είναι, αφού η Γκάσπαρα τον χαρακτηρίζει σε αρκετά σημεία του έργου της «άσπλαχνο» (*crudo* και *crudele*) και «άγριο» (*selvaggio*).

Η ποιήτρια πιθανότατα επηρεάστηκε από τον Μπέμπο για το *corpus* της συλλογής των σονέτων της και πήρε από αυτόν στοιχεία, όπως και άλλες σύγχρονές της ποιήτριες⁴⁰⁴. Το ίδιο ισχύει αντίστοιχα και για τη δομή των σονέτων μεταξύ των δύο ποιητών. Το σονέτο με αριθμό 219 κλείνει την ερωτική ποίηση της Γκάσπαρα, καθώς κάνει επετειακή αναφορά στα τρία χρόνια γνωριμίας της με τον Κολλαλτίνο, όπως κάνει και ο Μπέμπο στο έργο του *Le Rime*. Και οι δύο κάνουν λόγο για τον πόνο

⁴⁰⁰Μπούρκχαρτ 1997: 272.

⁴⁰¹Pazzaglia 2005: v. II, 240 και Bellonci & Ceriello 2009: 166.

⁴⁰²Vernqvist 2013: 1-8.

⁴⁰³Luperini, Cataldi & Marchiani 1996: v. 2, 1045 & 1069.

⁴⁰⁴Tower & Tylus 2010: 25-26.

που τους προκάλεσε ο έρωτας, αλλά και για το απίθανο να αρνηθούν τον έρωτα, παρά τον πόνο που τους έκανε να νιώσουν.

Τέλος, ενώ η Γκάσπαρ μιλάει ξεκάθαρα για τους επόμενους έρωτές της μετά το τέλος της σχέσης της με τον Κολλαλτίνο, ο Μπέμπο δεν το κάνει, παρόλο που ο ίδιος βίωσε και επόμενους έρωτες μετά τη Μοροζίνα, λόγου χάρη με τη Λουκρητία Βοργία κ.ά. Αφήνει βέβαια κάποιες υπόνοιες για αυτές τις γυναίκες, ενώ, όπως γνωρίζουμε, ο Πετράρχης αφιέρωσε το έργο του στον μοναδικό έρωτά του, εκείνον για τη Λάουρα⁴⁰⁵. Σύμφωνα και με την Μπασανέζε, το έργο της Γκάσπαρ δεν τέμνεται σε ένα «πριν» και ένα «μετά» με ορόσημο τον θάνατο του αγαπημένου της, όπως γίνεται στο έργο του Πετράρχη⁴⁰⁶:

“Qual mio destìn, qual forza o qual inganno, mi riconduce disarmato al campo, là 've sempre son vinto? e s' io ne scampo, meraviglia n'avrò; s' i' moro, il danno. Danno non già, ma pro, sì dolci stanno nel mio cor le faville e 'l chiaro lampo che l'abbaglia et lo strugge, e 'n ch'io m'avampo, et son già ardendo nel vigesimo anno. Sento i messi di Morte ove apparire veggio i belli occhi et folgorar da lunge; poi, s'aven ch'appressando a me li gire, Amor con tal dolcezza m'unge et punge ch' i' nol so ripensar, nonché ridire, ché né 'ngegno né lingua al vero aggiunge.”

(Canz 221.1-14)

Η Γκάσπαρ είναι βέβαιο ότι έχει επηρεαστεί από τον Πετράρχη αλλά και από τον Μπέμπο, όπως κι όλοι οι σύγχρονοί της ποιητές και ποιήτριες, και αντλεί από αυτούς θέματα και εικόνες, δίχως όμως να το κάνει συστηματικά και καθολικά. Χρησιμοποιεί ποιητικά στοιχεία και από τους δύο δίχως να τους μιμείται παθητικά⁴⁰⁷, αλλά για να δημιουργήσει κάτι καινούργιο. Τόσο ο Πετράρχης όσο και η Γκάσπαρ εντάσσουν στο έργο τους ερωτικά μοτίβα για να εκφράσουν τον πόνο τους, την ερωτική φλόγα που καίει μέσα τους, τον πόθο που νιώθουν για τη Λάουρα και τον Κολλαλτίνο αντίστοιχα· κάποια από αυτά τα μοτίβα ερευνώνται παρακάτω.

⁴⁰⁵Kidwell 2004: 24 & 75.

⁴⁰⁶Bassanese 2004: 166.

⁴⁰⁷Luperini 1996: 1047.

1. Η περίπτωση της σαλαμάνδρας

Η σαλαμάνδρα στο έργο της Γκάσπαρα απεικονίζει την ίδια την ποιήτρια. Όπως οι σαλαμάνδρες, έτσι και η ίδια ζει μέσα στη φωτιά:

*“Amor m’ha fatto tal ch’io vivo in foco,/ qual nova salamandra al mondo, e quale/
l’altro di lei non men stranio animale,/ che vive e spira nel medesimo loco/ Le mie
delizie son tutte e ’l mio gioco/ viver ardendo e non sentire il male,/ e non curar ch’ei
che m’induce a tale/ abbia di me pietà molto né poco./ A pena era anche estinto il
primo ardore,/ che accese l’altro Amore, a quel ch’io sento/ fin qui per prova, più
vivo e maggiore.”*⁴⁰⁸

(Canz 208.1-11)

Η δημιουργός εδώ μας προετοιμάζει για τον επόμενο έρωτά της. Όπως η σαλαμάνδρα ξαναγεννιέται, έτσι και ένας έρωτας τελειώνει, πεθαίνει, για να ξαναγεννηθεί ένας άλλος. Το «έως εδώ» (Canz 208.11: *fin qui*) δηλώνει την ως τώρα κατάσταση της, η οποία όμως πρόκειται να αλλάξει. Ήδη από το προηγούμενο σονέτο (Canz 207) μάς έχει αναγγείλει τον νέο έρωτά της⁴⁰⁹. Όπως ξαναγεννιούνται τα δύο ζώα, το πουλί φοίνικας και το ερπετό σαλαμάνδρα, έτσι αναβιώνει ο έρωτας· για την Γκάσπαρα στον έρωτα δεν υπάρχει ανακωχή:

*“Il vivo foco, ond’io arsi e cantai molti anni, a pena è spento,/ che raccende/ d’un
altro il cor, che tregua non ha mai.”*⁴¹⁰

(Canz 211.12-14)

Η σαλαμάνδρα, απόλυτα συνδεδεμένη με τη φωτιά, και συγκεκριμένα με το ερωτικό πάθος, δεν τραυματίζει τον πρωταγωνιστή, αλλά αντιθέτως του επιτρέπει να ζει. Το ερωτικό πάθος, για την Γκάσπαρα, είναι ο λόγος ύπαρξής της. Ήδη από τον πρώτο στίχο του σονέτου 208 (*Amor m’ha fatto tal ch’io vivo in foco*) μας δηλώνει ότι

⁴⁰⁸Bellonci & Ceriello 2009: 212.

⁴⁰⁹Η ποιήτρια μας προετοιμάζει για τον νέο της έρωτα. Πράγματι, όπως μας πληροφορεί η Γκάσπαρα, ο επόμενος έρωτάς της ήταν ο Μπαρτολομέο Ζεν, στον οποίο αφιέρωσε και δεκαπέντε σονέτα της (Bellonci & Ceriello 2009: 212).

⁴¹⁰Bellonci & Ceriello 2009: 215.

ο Έρωτας είναι υπεύθυνος για την κατάστασή της, με αποτέλεσμα να ζει μέσα στο πάθος, δίχως η ίδια να εξαντλείται. Ταυτίζει τον εαυτό της με τη σαλαμάνδρα, αλλά και με τον φοίνικα, για να ζήσει καιόμενη και να μη νιώθει κανένα κακό (*Canz* 208.6: *Viver ardendo e non sentire il male*), διότι ο λόγος της ύπαρξής της είναι αυτό το «κάψιμο» που νιώθει μέσα της, το ερωτικό πάθος και η ερωτική φλόγα. Η Γκάσπαρα ξαναγεννιέται για να ξαναερωτευτεί, για να ξαναπονέσει και εντέλει να παραμείνει ζωντανή. Ο έρωτας είναι η τροφή της.

Ο Πετράρχης, ο οποίος μιλάει για τη μοναδικότητα του έρωτά του, της Λάουρα, δεν ξαναγεννιέται για να ερωτευτεί εκ νέου. Με τον θάνατό της πεθαίνει και ο έρωτας. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Πετράρχης έχει αντι-σαλαμανδρικό χαρακτήρα: λόγω της μοναδικότητας του έρωτα. Έτσι, ενώ αρχικά η Γκάσπαρα δείχνει να επηρεάζεται από τον Πετράρχη για το μοτίβο της σαλαμάνδρας, ωστόσο δεν τον μιμείται παθητικά, αλλά εξελίσσει αυτό το μοτίβο και θα λέγαμε ότι από τον «στατικό ρόλο» του καιόμενου εραστή προχωρά σε ένα μοτίβο που δίνει και πάλι ζωή μέσα από έναν νέο έρωτα.

Η σαλαμάνδρα απαντάται στην αρχαία ελληνική γραμματεία ως ένα ζώο με την ικανότητα να περπατάει μέσα στη φωτιά, όχι μόνο δίχως να καίγεται, αλλά και σβήνοντάς την ταυτόχρονα (Αριστ., *Zi* 5.19, 552b 15-19⁴¹¹ και Αιλ., *Ποικ.Ιστ.* 2.31⁴¹²). Ενίοτε, και μόνο που ακουμπούσε σε κάποιο σημείο του ανθρώπινου σώματος, σε εκείνο το σημείο έπεφταν οι τρίχες (Πλίνιος, *Hist. Natur.* 10.188⁴¹³ και Πετρώνιος, *Sat.* 107⁴¹⁴). Ο Πλίνιος μας δίνει ακόμα μία εκδοχή, εκείνη της σαλαμάνδρας που μπορεί να αφανίσει και μία ολόκληρη πόλη με το δηλητήριό της (Πλίνιος, *Hist. Natur.* 29. 74-75⁴¹⁵).

Μόνο κατά τον Μεσαίωνα, στα *Bestiari*⁴¹⁶ (18. *Della natura di quattro elementi*)⁴¹⁷ της Τοσκάνης η σαλαμάνδρα άρχισε να λαμβάνει ερωτικό συμβολισμό. Εκείνη την εποχή άρχισε να αναπαράγεται η πεποίθηση του Εμπεδοκλή ότι ο κόσμος

⁴¹¹Whitteridge 1970 & Vegetti 1973: v. V.

⁴¹²Maspero 1998: 142-143.

⁴¹³Borghini, Giannarelli, Marcone & Ranucci 1983: v. II, 522-523.

⁴¹⁴Heseltine 1913: 248.

⁴¹⁵Borghini, Giannarelli, Marcone & Ranucci, 1983: v. IV, 332-333.

⁴¹⁶Τα *Bestiari* ήταν εικονογραφημένες συλλογές ανώνυμων συγγραφέων στις οποίες περιγράφονταν τα ζώα και οι ιδιότητές τους (Garver & McKenzie 2016: 1-5).

⁴¹⁷Garver & McKenzie 2016: 39.

δημιουργήθηκε από τα τέσσερα στοιχεία: τη φωτιά, τη γη, τον αέρα και το νερό. Στη φωτιά αποδόθηκε ως σύμβολο η σαλαμάνδρα. Σύμφωνα με τον συγγραφέα των *Bestiari* της Τοσκάνης, η σαλαμάνδρα μπορεί να υπάρχει με δύο τρόπους: οι άνθρωποι μπορούν να ζουν καίόμενοι ως σαλαμάνδρες, όταν η αγάπη τους στρέφεται στο Άγιο Πνεύμα, είτε καίόμενοι εξαιτίας του σαρκικού έρωτα:

*“Per salamandra che vive di fuoco si po’ intendere in due maniere. L’una si è di tutti quelli che sono infiammati de l’amore del spiritu sancto, sì corno se mostra quando lo nostro signore infiammò li apostoli del spiritu sancto, che diventòno sì ardenti del so amore che da quello di innanzi andonno per tutto lo mondo predicando la salute de l’humana generatione e de ogni lingua intendiano e parlavano. E l’altra mainera si è de tutti quelli che sono luxuriosi e ardenti del carnale amore.”*⁴¹⁸

Έτσι άνοιξε ο δρόμος για έναν λαϊκό ερωτικό συμβολισμό της σαλαμάνδρας, που δεν άργησε να αποτυπωθεί και στην ποίηση. Για παράδειγμα, στο παρακάτω απόσπασμα του Τζιάκομο ντα Λεντίνι⁴¹⁹ (*Madonna, dir vo voglio*) ο ποιητής αποδίδει στη σαλαμάνδρα ερωτική χροιά:

*“...foc’aio al cor non credo mai si stingua, / anzi si pur alluma: / perché non mi consuma? / La salamandra audivi / che ’nfra lo foco vivi stando sana; / eo sì fo per long’uso, / vivo ’n foc’amoroso.”*⁴²⁰

(2.24-30)

Στη σαλαμάνδρα επίσης αποδόθηκε ο συμβολισμός της δικαιοσύνης, διότι, σύμφωνα και με άλλες πεποιθήσεις του Μεσαίωνα, η σαλαμάνδρα μπορούσε να διατηρήσει και να θρέψει την «καλή φωτιά» και να σβήσει την «κακή φωτιά». Με βάση αυτή τη δοξασία ο Φραγκίσκος Α΄, πατέρας του Ερρίκου Β΄ της Γαλλίας, χρησιμοποίησε τη σαλαμάνδρα ως σύμβολο σε κανόνια με την επιγραφή «*Nutrisco et extinguo*», που σημαίνει «τρέφω την καλή φωτιά και σβήνω την κακή»· για τον ίδιο λόγο επίσης ο Φραγκίσκος Α΄ της Γαλλίας είχε το παρατσούκλι *Salamandrius*. Ο

⁴¹⁸Morini 1996: 429.

⁴¹⁹Ο Τζιάκομο ντα Λεντίνι υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους ποιητές της λεγόμενης σικελικής Σχολής (Priòvolou 2011: 14-15).

⁴²⁰Carducci 1907: 17.

Φραγκίσκος Α΄ εκείνη την εποχή εμφανίστηκε ως ο ηγεμόνας που ήθελε να στηρίξει τους αθώους και αδύναμους και να τιμωρήσει τους ενόχους⁴²¹. Ίσως λοιπόν δεν ήταν τυχαία η αναφορά της Γκάσπαρα στη σαλαμάνδρα, διότι ο Κολλαλτίνο μαχόταν ως στρατιώτης στο στράτευμα του Ερρίκου Β΄ της Γαλλίας.

Εκτός από τα παραπάνω, η σαλαμάνδρα αποτελούσε επίσης σύμβολο της αγνότητας και της παρθενίας, εξ ου και εμφανίζεται στον διάκοσμο καθεδρικών ναών της Γαλλίας⁴²².

Ο Πετράρχης αναφέρει τη σαλαμάνδρα μία φορά και υποστηρίζει ότι ο ίδιος θρέφεται από τον θάνατό του και ότι ζει στη φωτιά, όπως η σαλαμάνδρα. Είναι δηλαδή ο «εραστής» ο οποίος ζει μέσα στον πόνο, δίχως όμως να ξαναγεννιέται ή να ερωτεύεται εκ νέου:

*“Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme:/ stranio cibo, et mirabil salamandra/ ma miracol non è, da tal si vòle”*⁴²³

(Canz 207.40-42)

Στον Μπέμπο, η σαλαμάνδρα, ενώ απουσιάζει από το ποιητικό έργο που εκδόθηκε, εμφανίζεται στο *Asolani* (1.12), για να δείξει τα θαυμαστά έργα του Έρωτα στους εραστές⁴²⁴. Επίσης, η σαλαμάνδρα εμφανίζεται σε ένα ανέκδοτο σονέτο του:

“Vivo in un dolce et sì cocente foco,/ ch’Amor m’ha fatto salamandra et éscà,/ et d’un vital venen tanto m’adesca,/ ch’io moro, et morte in me non po’ haver loco./ Seguo sì crudo et diletto gioco/ che nel proprio martir sempre m’invesca:/ il colpo è antico

⁴²¹Cattabiani 2002: 390.

⁴²²Cattabiani 2002: 390.

⁴²³Musa 1999: 302.

⁴²⁴1.12: “E veramente se noi vogliamo considerando trapassar nel potere, che Amore sopra di noi ha e sopra la nostra vita, egli si vedrà chiaramente infiniti essere i suoi miracoli a nostro gravissimo danno e veramente meravigliosi, cagione giusta della deità dalle genti datagli, sì come io dico. Perciò che quale vive nel fuoco come salamandra, quale ogni caldo vital perdutone si raffredda come ghiaccio, quale come neve al sole si distrugge, quale a guisa di pietra, senza polso, senza spirito, mutolo e immobile e insensibile si rimane. Altri fia che senza cuore si viverà, a donna che mille strazii ad ogni ora ne fa avendol dato; altri ora in fonte si trasmuta, ora in albero, ora in fiera; e chi, portato da forzevoli venti, ne va sopra le nuvole, stando per cadere tuttavia, e chi nel centro della terra e negli abissi più profondi si dimora”. (Bembo 1880: 33).

*et la ferita è fresca,/ e chi m'uccide a mio soccorso invoco./ Voglio quel che voler non m'è concesso,/ e i miei pensier' sì spesso inganna Amore,/ che incredul ormai son fatto a me stesso./ O quante fiate m'ha pregato il core/ che 'l sleghi; et quando a farlo mi son messo,/ se stesso involve e corre al primo errore.*⁴²⁵”

(209)

Παρατηρούμε λοιπόν ότι οι δύο πρώτοι στίχοι του σονέτου του Μπέμπο (*Vivo in un dolce et sì cocente foco,/ ch'Amor m'ha fatto salamandra*) έχουν κοινά γλωσσικά στοιχεία με τους δύο πρώτους στίχους του σονέτου της Γκάσπαρα (*Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco,/ qual nova salamandra al mondo*). Συγκεκριμένα, και οι δύο ποιητές χρησιμοποιούν το ρήμα *vivo* (ζω), το ουσιαστικό *foco* (φωτιά) και *salamandra* (σαλαμάνδρα).

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι η Γκάσπαρα για το μοτίβο της σαλαμάνδρας είχε ως άμεση πηγή το έργο του Μπέμπο και ίσως, ως έμμεση πηγή, το έργο του Πετράρχη. Ο Πετράρχης έχει ρόλο αντι-σαλαμανδρικό, ενώ ο Μπέμπο αναφέρει τη σαλαμάνδρα όπως και η Γκάσπαρα, δηλαδή ξαναγεννιέται για να ξαναερωτευτεί. Τόσο για την Γκάσπαρα όσο και για τον Μπέμπο γνωρίζουμε ότι ο έρωτας δεν ήταν μοναδικός. Ωστόσο, οι αναφορές της ποιήτριας διατηρούν το προσωπικό τους ύφος και χαρακτήρα.

Η Γκάσπαρα επίσης ίσως ενέταξε το μοτίβο της σαλαμάνδρας διότι ήταν το έμβλημα των κανονιών των στρατευμάτων στα οποία πολέμησε και ο αγαπημένος της Κολλαλτίνο. Τέλος, παρατηρούμε ότι δεν απαντάται σε κανέναν από τους κλασικούς ελεγειακούς ποιητές, ενώ επίσης δεν υπάρχει καμία ευθεία επιρροή από την αρχαία ελληνική γραμματεία.

⁴²⁵Donnini 2008: 283.

2. Η περίπτωση του μεδουλίου

Η Γκάσπαρα κάνει τρεις αναφορές στο ερωτικό μοτίβο *medulla* (*midolle* κατά την εποχή της). Απευθυνόμενη στον Έρωτα, η ποιήτρια υποστηρίζει ότι δεν έχει ελεύθερη βούληση και αναρωτιέται πότε θα βασιστεί και πάλι στον εαυτό της, απαλλαγμένη από τον ερωτικό ζυγό. Μας πληροφορεί ότι στα κόκαλά της και στο μεδούλι της έχουν γίνει ερωτικά μάγια που την κρατάνε δέσμια των συναισθημάτων της και αναρωτιέται πότε θα λυθούν, για να απαλλαγεί από το μαρτύριο που βιώνει. Αναφέρει λοιπόν το *midolla* ως ένα «τόπο ερωτικό» (*locus eroticus*), όπως ακριβώς θα δούμε παρακάτω ότι κάνει και ο Οβίδιος:

*“Quando fia mai che la sembianza impressa/ dentro a le mie midolle e dentro a
l’ossa/ mi smaghi Amor, e’ miei martir con essa?”*⁴²⁶

(Canz 88.13-15)

Σε επόμενο σονέτο, η Γκάσπαρα υποστηρίζει ότι ο αγαπημένος της τής έχει απαγορεύσει να του απευθύνει τον λόγο, και αυτή είναι η αιτία που φθείρεται το μεδούλι και τα κόκαλά της. Επιστρατεύοντας εκ νέου το ερωτικό μοτίβο του μεδουλίου, εδώ δηλώνει ότι το ερωτικό βάσανο και ο πόνος την κατατρώνε (131.3: *consumarmi*) και την εξαντλούν.

*“Poiché da voi, signor, m’è pur vietato/ che dir le vere mie ragion non possa,/ per
consumarmi le midolle e l’ossa.”*⁴²⁷

(Canz 131.1-3)

Τέλος, η Γκάσπαρα υποστηρίζει και πάλι ότι ο ερωτικός πόθος την κάνει να πονά ακόμα περισσότερο, σε σημείο που της «κατατρώει» (184.8: *consuma*) το μεδούλι και τα κόκαλα. Κάνει λοιπόν εδώ άμεση διασύνδεση του μεδουλίου με τον έρωτα και τον πόνο που της προκαλεί, χρησιμοποιώντας το ξανά ως *locus eroticus*:

⁴²⁶Bellonci & Ceriello 2009: 137.

⁴²⁷Bellonci & Ceriello 2009: 164.

“E, quasi fiamma che sia dentro mossa,/ e non possa sfogar l’incendio fore,/ questo
interno disio cresce ’l dolore,/ e mi consuma le midolle e l’ossa;”⁴²⁸

(Canz 184.5-8)

Παρατηρούμε λοιπόν ότι η Γκάσπαρα χαρακτηρίζει την κατάσταση του μεδουλίου της με το ρήμα *consumare*: όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, ο Οβίδιος αποδίδει παρόμοια ρήματα στο *medulla*. Παράλληλα, σύμφωνα με τον Βαϊόπουλο, το ρήμα *sumo* αλλά και το σύνθετό του *consumo* έχουν χρησιμοποιηθεί επανειλημμένα από τον Οβίδιο σε ερωτικά συμφραζόμενα, και πέρα από την ερωτική σημασία του παραπάνω χωρίου, μπορεί να συνυπολογιστεί και η ενδεχόμενη ερωτική έννοια του *consuma* της Γκάσπαρα.⁴²⁹

Για τους αρχαίους Έλληνες το μεδούλι δεν ήταν *locus eroticus*, αλλά υπάρχει διασύνδεσή του με το σπέρμα του ανθρώπου και κατ’ επέκταση με την αναπαραγωγή, με θέματα ανατροφής, βίας και στρατιωτικών ζητημάτων. Αναφέρεται ακόμα σε σχέση με τη θυσία ζώων ή και για να δηλωθεί ο εσωτερικός πυρήνας ενός ανθρώπου. Ωστόσο το μεδούλι δεν συσχετίζεται με τον έρωτα και τον ερωτικό πόνο.

Αντίθετα, στη λατινική γραμματεία είναι εξαιρετικά δύσκολο να βρεθεί αναφορά στο *medulla* που να μην είναι ερωτικού περιεχομένου ή να μην τονίζεται έστω και μεταφορικά η σημασία του, όμως παρά ταύτα υπάρχουν και κάποιες ελάχιστες εξαιρέσεις.

Ο Κάτουλλος μνημονεύει εννιά φορές συνολικά το μοτίβο του μεδουλίου, εκ των οποίων οι τρεις δεν έχουν ερωτικό πρόσημο⁴³⁰. Ο Οβίδιος, αντίστοιχα, αναφέρει το μεδούλι δεκαπέντε φορές, εκ των οποίων οι επτά δεν έχουν ερωτική χροιά. Ο πρώτος που εισήγαγε αυτή τη νέα έννοια στη λέξη *medulla* λοιπόν είναι ο Κάτουλλος και έπειτα ακολούθησε ο Οβίδιος. Ο Κάτουλλος έπαιξε καταλυτικό ρόλο ώστε οι μετέπειτα ελεγειακοί ποιητές να μην μπορούν να αγνοήσουν τη νέα σημασία της λέξης που απέδωσε ο ίδιος στο έργο του⁴³¹.

⁴²⁸Bellonci & Ceriello 2009: 197-198.

⁴²⁹Βαϊόπουλος 2020: 212-213.

⁴³⁰Catullo 25.2, 68.111 & 58b.8 (Cornish: 1913).

⁴³¹Rosenmeyer 1999: 38.

Ο ποιητής καλεί τον φίλο του Καικίλιο (*Carm.* 35.13-15) διότι θέλει να του ανακοινώσει κάποιες «σκέψεις» ενός κοινού φίλου⁴³² σχετικά με την ημιτελή *Magna Mater* που γράφει ο δεύτερος. Το χωρίο του ποιήματος που ακολουθεί είναι δηλωτικό έντονου ερωτικού πάθους, ιδιαίτερα από τη στιγμή που μια νεαρή κοπέλα διάβασε την ημιτελή *Magna Mater* και παρουσιάζεται να φλέγεται και να πεθαίνει από ανεξέλεγκτο ερωτικό πάθος, που την κατατρώει ως το μεδούλι:

*“Nam quo tempore legit incohatam/ Dindymi dominam, ex eo misellae/ ignes
interiorem edunt medullam.”*⁴³³

(*Carm.* 35.13-15)

Ο Κάτουλλος περιγράφει και τον έρωτα δύο νέων, οι οποίοι ανταλλάσσουν όρκους αιώνιας πίστης και αυταπάρνησης, και των οποίων η φλόγα προσβάλλει το κορμί της κοπέλας σε σημείο να την κατακαίει ως το μεδούλι:

*“...ut multo mihi maior acriorque/ ignis mollibus ardet in medullis.”*⁴³⁴

(*Carm.* 45.15-16)

Σε άλλο χωρίο, ο ποιητής διηγείται ακόμα δύο ιστορίες αγάπης. Η πρώτη αφορά τον Πηλέα και τη Θέτιδα και η δεύτερη τον Θησέα και την Αριάδνη. Η αναφορά στο μεδούλι από τον Κάτουλλο γίνεται στη δεύτερη ιστορία, στην οποία μας περιγράφει πώς η φλόγα κατατρώει το κορμί της Αριάδνης και φτάνει μέχρι τα κόκαλα, όπου της καίει το μεδούλι:

*“...non prius ex illo flagrantia declinavit/ lumina, quam cuncto concepit corpore
flammam/ funditus atque imis exarsit tota medullis.”*⁴³⁵

(*Carm.* 64.91-93)

και

*“...huc huc adventate, meas audite querellas, / quas ego vae misera extremis proferre
medullis/ cogor inops, ardens, amenti caeca furore.”*⁴³⁶

⁴³²Ο κοινός φίλος δεν κατονομάζεται από τον ποιητή (Τρομάρας 2016: 352-353).

⁴³³Cornish 1913: 41 και Τρομάρας 2016: 98-99.

⁴³⁴Cornish 1913: 55 και Τρομάρας 2016: 108-109.

⁴³⁵Cornish 1913: 99 και Τρομάρας 2016: 158-159.

⁴³⁶Cornish 1913: 101 και Τρομάρας 2016: 166-167.

(Carm. 64.195-197)

Ο ποιητής επίσης διηγείται την κατάσταση της Βερενίκης, η οποία είναι έτοιμη να λιποθυμήσει και να τρελαθεί, διότι οι έγνοιες της κατατρώνε το μεδούλι. Ο Κάτουλλος θέλει έτσι να δηλώσει τον βαθύ ερωτικό πόνο⁴³⁷:

*“Quam penitus maestas exedit cura medullas! / ut tibi tunc toto pectore sollicitae/
sensibus ereptis mens excidit!”*⁴³⁸

(Carm. 66.23-25)

Τέλος, ο Κάτουλλος, θέλοντας να ευχαριστήσει τον φίλο του Καίλιο για τη συμπαράσταση που του πρόσφερε στη δική του ερωτική περιπέτεια, αναφέρεται στο μεδούλι ως *locus eroticus*, διότι η ερωτική φλόγα τού τρώει τα σωθικά και του κατακαίει το μεδούλι⁴³⁹:

*“...nam tua nobis/ perspecta ex igni est unica amicitia,/ cum vesana meas torreret
flamma medullas./ sis felix, Caeli, sis in amore potens.”*⁴⁴⁰

(Carm. 100.5-8)

Ένας από τους συνεχιστές της άποψης του Κάτουλλου για την αναφορά της λέξης *medulla* ως ερωτικού μοτίβου είναι και ο Βιργίλιος στην *Αινειάδα*. Ο ποιητής, μιλώντας για τη Διδώ, περιγράφει ότι η φλόγα του έρωτα την καίει βαθιά ως το μεδούλι και υποστηρίζει ότι το συναίσθημά της την κάνει να μοιάζει με πυρπολημένη:

*“...est mollis flamma medullas/ interea et tacitum vivit sub pectore vulnus. / uritur
infelix Dido totaque vagatur/ urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,”*⁴⁴¹

(Aen. 4.66-69)

⁴³⁷Τρομάρας 2016: 514.

⁴³⁸Cornish 1913: 129.

⁴³⁹Τρομάρας 2016: 606.

⁴⁴⁰Cornish 1913: 172 και Τρομάρας 2016: 222-223.

⁴⁴¹Fairclough 1916: 427.

Εν συνεχεία, το καιόμενο μεδούλι εμφανίζεται εκ νέου στον Βιργίλιο, όταν η Αφροδίτη ξελόγιασε τον Άρη και η ερωτική φλόγα εισήλθε στο μεδούλι του και διέτρεχε τα κλονισμένα οστά του:

*“...accepit solitam flammam, notusque medullas/ intravit calor et labefacta per ossa cucurrit,”*⁴⁴²

(Aen. 8.389-390)

Ο Προπέρτιος, περιγράφοντας τον έρωτα του Ποντικού, υποστηρίζει ότι ο ερωτευμένος θα προτιμήσει να αντιμετωπίσει τις τίγρεις της Αρμενίας παρά να νιώσει μέσα στο μεδούλι του τα βέλη του Έρωτα:

*“...tum magis Armenias cupies accedere tigris/ et magis infernae vincula nosse rotae, / quam pueri totiens arcum sentire medullis/ et nihil iratae posse negare tuae.”*⁴⁴³

(1.9.19-22)

Ο Προπέρτιος μας πληροφορεί με αλληγορικό τρόπο για τον Έρωτα, παρουσιάζοντάς τον ως ένα νεαρό μεν, οπλισμένο δε αγόρι, και κατ’ επέκταση ως έναν άμυναλο αλλά επικίνδυνο νεαρό, ο οποίος κατοικεί στο άψυχο από αυτόν (τον Έρωτα) μεδούλι του. Καταλήγει λοιπόν ο ποιητής να αναρωτιέται, εάν πεθάνει από έρωτα, ποιος θα τραγουδά έπειτα την ομορφιά της αγαπημένης του:

*“...evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam,/ assiduusque meo sanguine bella gerit./ quid tibi iucundum est siccis habitare medullis?”*⁴⁴⁴

(2.12.15-17)

Ο Οβίδιος βεβαίως είναι ο μεγαλύτερος και δεινότερος συνεχιστής του μοτίβου *medulla*, το οποίο ο Κάτουλλος ξεκίνησε να χρησιμοποιεί και να αναπαράγει συστηματικά. Θα παρατηρήσουμε ωστόσο ότι ο Οβίδιος δεν αναπαρήγαγε μονάχα πιστά το μοτίβο του Κάτουλλου, αλλά έβαλε και τη δική του πινελιά, δίνοντάς του και άλλες οπτικές.

⁴⁴²Fairchlough 1918: 86.

⁴⁴³Gazich 1993: 46-47.

⁴⁴⁴Gazich 1993: 92-93.

Στους *Amores* αμέσως διαπιστώνουμε ότι ο εραστής-ποιητής συμβουλεύει τον φιλήσυχο σύντροφο (*vir*) της ερωμένης του να την παρακολουθεί στενότερα, και καλεί τον *vir* να περιορίσει την ελευθερία της *puella* και να συνδράμει με αυτόν τον τρόπο στην αύξηση της ερωτικής του διάθεσης. Ο ποιητής θεωρεί ότι οι φόβοι και οι κίνδυνοι ενός παράνομου δεσμού είναι αυτοί που συντηρούν τον έρωτα⁴⁴⁵. Ο Οβίδιος θα ήθελε η ερωτική επιθυμία, την οποία και ο ίδιος νιώθει για την αγαπημένη του Κορίννα, να μπορούσε να κατατρώει το μεδούλι του συζύγου, έτσι ώστε να δίνει υπόσταση και νόημα στις ψευδαισθήσεις και του ίδιου του Οβιδίου. Σε αυτή την περίπτωση της χρήσης του *medulla* ο Οβίδιος διαφοροποιείται και δεν μένει μόνο στο κλασικό μοτίβο του Κάτουλλου. Έτσι, για ακόμα μία φορά ο Οβίδιος καινοτομεί, διότι η έλλειψη του *medulla* στον σύζυγο-αντίπαλο δίνει τροφή και υπόσταση στην ερωτική φλόγα του ποιητή:

“...mordeat ista tuas aliquando cura medullas/ daque locum nostris materiamque
dolis.”⁴⁴⁶

(Am. 2.19.43-44)

Ο Οβίδιος χρησιμοποιεί το *medulla* να καίγεται από την ερωτική φλόγα, τόσο στο ίδιο έργο (Am. 3.10.27-28: *vidit, et ut tenerae flammam rapuere medullae,/ hinc pudor, ex illa parte trahebat amor*)⁴⁴⁷ όσο και στις *Μεταμορφώσεις* (Met. 14.351: *flammaque per totas visa est errare medullas*.)⁴⁴⁸.

Στις *Ηρωίδες*, ο ποιητής εντάσσει εκ νέου το *medulla* στο έργο του, για να δηλώσει το έντονο ερωτικό πάθος. Η εικόνα που μας δίνει είναι η ερωτική φλόγα που νιώθει η Φαίδρα για τον Ιππόλυτο· είναι τόσο έντονη, ώστε φτάνει μέχρι το μεδούλι της, και το ίδιο επιθυμεί να νιώσει και ο Ιππόλυτος:

“Adsit et, ut nostras avido fovet igne medullas, / Figat sic animos in mea vota
tuos.”⁴⁴⁹

(Her. 4.15-16)

⁴⁴⁵Αντωνιάδης 2009: 238-239.

⁴⁴⁶Showerman 1914: 442-443.

⁴⁴⁷Showerman 1914: 413.

⁴⁴⁸Miller 1916: v. 2, 325.

⁴⁴⁹Showerman 1914: 44-45.

Ο Οβίδιος όπως προαναφέρθηκε χρησιμοποίησε τον όρο *medulla* περισσότερες φορές από τον Κάτουλλο και κάποιες φορές μη δίνοντας την ερωτική πλευρά του όρου, όπως για παράδειγμα στο έργο του *Tristia* (Tr. 1.5.9-12), στις *Ηρωίδες* (Her. 3.793-794) και στις *Μεταμορφώσεις* (Met. 4.744, 9.174, 10.492, 14.208 & 15.390).

Στις *Μεταμορφώσεις*, ο ποιητής διηγείται τον πόθο του Απόλλωνα για τη Δάφνη. Η περιγραφή αυτή μας θυμίζει τους στίχους του Αρχίλοχου (στ. 104), αλλά ο Οβίδιος περνά την επιφάνεια του κόκαλου και επικεντρώνεται στο *medulla*. Γράφει λοιπόν ότι τα βέλη του Έρωτα πέρασαν από τα κόκαλα του Απόλλωνα και έφτασαν στο μεδούλι του:

*“Hoc deus in nymphe Peneide fixit, at illo/ laesit Apollineas traiecta per ossa
medullas.”*⁴⁵⁰

(Met. 1.472-473)

Ο Οβίδιος περιγράφει και τη Βυλβίδα, η οποία ονειρεύτηκε να κάνει έρωτα με τον αδελφό της Καύνο και αισθάνθηκε ευχαρίστηση μέσα της βαθιά ως το μεδούλι· εδώ, το *medulla* γίνεται «ερωτική φλόγα» (*focus eroticus*):

*“...gaudia quanta tuli! quam me manifesta libido/ contigit! ut iacui totis resoluta
medullis!”*⁴⁵¹

(Met. 9.483-484)

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Οβίδιος δίνει ακόμα μία διάσταση στον όρο *medulla*. Δείχνει να είναι πλέον ο απόλυτος κυρίαρχος του μοτίβου, καθώς του δίνει συνεχώς διαφορετικές διαστάσεις, θέλοντας να εξαντλήσει όλες τις πτυχές και οπτικές του και να δημιουργήσει κάτι καινούργιο.

Τέλος, ο Οβίδιος δίνει ακόμα μία διάσταση στον όρο *medulla*, όταν το μεδούλι της νύμφης Κάνενς μετατρέπεται σε νερό και χάνεται. Ο ποιητής εδώ συνδυάζει τον έρωτα με τον θάνατο, και αναφέρει το μεδούλι ως απαραίτητο στοιχείο για την ολοκλήρωση και την υπόσταση του ανθρώπινου σώματος:

⁴⁵⁰Miller 1916: v. 1, 93.

⁴⁵¹Miller 1916: v. 2, 37.

*“Luctibus extremum tenues liquefacta medullas/ tabuit inque leves paulatim evanuit
auras.”*⁴⁵²

(Met. 14.431-432)

Παρατηρώντας και κάνοντας μια ανασκόπηση στα έως τώρα παρατιθέμενα χωρία, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι το *medulla* ως *locus eroticus* αφορά αποκλειστικά τις γυναίκες και όχι τους άντρες, πράγμα που μας αφήνει το περιθώριο να σκεφτούμε ότι για τους άντρες ο έρωτας σήμαινε κυρίως κατάκτηση. Εάν λάβουμε δε υπόψη μας την οπτική ότι ο έρωτας είναι θέμα δύναμης και ρώμης, για να φτάσει ο άνδρας στον στόχο του, δηλαδή στην κατάκτηση, τότε το μεδούλι ως ερωτικό μοτίβο είναι γυναικεία υπόθεση.

Ο Πετράρχης δεν έμεινε αδιάφορος σε αυτό το ερωτικό μοτίβο και κάνει δύο σχετικές αναφορές στα ποιήματά του. Κατ’ αρχάς, περιγράφει το πρώτο κλάμα της Λάουρα κατά τη Μεγάλη Παρασκευή. Αφηγούμενος τη σκηνή, γράφει ότι ο Κύριος θέλει από τον ίδιο τον Πετράρχη να ακούσει το κλάμα της αγαπημένης του και να νιώσει τον πόνο του να εισχωρεί μέχρι τα πιο ζωντανά σημεία του σώματός του, τα κόκαλα και το μεδούλι:

*“piangea madonna, e ’l mio signor ch’i’ fossi/ volse a vederla, et suoi lamenti a
udire,/ per colmarmi di doglia et di desire/ et ricercarmi le medolle et gli ossi.”*⁴⁵³

(Canz 155.5-8)

Στην επόμενη αναφορά του ο Πετράρχης υποστηρίζει ότι δεν του έχει απομείνει μεδούλι στα κόκαλα ή αίμα στις φλέβες που να μη νιώθει ότι τρέμουν από τον πόθο. Αισθάνεται δηλαδή τη δύναμη της επιρροής της Λάουρα βαθιά μέσα του, διότι ο έρωτας που νιώθει για κείνη είναι γεμάτος πάθος και ένταση:

*“Non ò medolla in osso, o sangue in fibra,/ ch’i’ non senta tremar, pur ch’i’
m’apresse”*⁴⁵⁴

⁴⁵²Miller 1916: v. 2, 395.

⁴⁵³Musa 1999: 246.

⁴⁵⁴Musa 1999: 288.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι σε αυτή τη δεύτερη αναφορά το μεδούλι του ποιητή δεν φθείρεται, δεν καίγεται από έντονη ερωτική φλόγα, αλλά τρέμει (Canz 198.6: *tremar*)· εδώ, φαίνεται πως το αναφέρει ως έδρα ζωής την οποία νιώθει ότι χάνει. Νιώθει ότι βρίσκεται σε ένα στάδιο μεταξύ ζωής και θανάτου.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι το μεδούλι, ενώ πρωτοεμφανίζεται στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, δεν συναντάται με την ιδιότητα που του δόθηκε από τους Λατίνους ποιητές, δηλαδή ως ερωτικό μοτίβο. Οι Έλληνες το αναφέρουν μονάχα σε θέματα ανατροφής, βίας, στρατιωτικών ζητημάτων, σε σχέση με τη θυσία ζώων ή και για να δηλώσουν τον εσωτερικό πυρήνα ενός ανθρώπου. Ο Κάτουλλος είναι ο πρώτος που εισάγει την έννοια του *locus eroticus* και ο Οβίδιος ακολουθεί ως δεινός συνεχιστής του μοτίβου. Με τη δυναμική του και με τις πολυάριθμες αναφορές, πρωτοπορεί και καινοτομεί, παραδίδοντάς μας και άλλες οπτικές του μοτίβου, όπως εκείνη του *focus eroticus*. Τα ρήματα με τα οποία οι δύο ποιητές συνοδεύουν το μεδούλι δηλώνουν φθορά, εξάντληση, κυριαρχία, τραύμα και κάψιμο (*mordeo, ardeo, laedo, foveo, exardesco* κ.ά).

Ο ρηματικός κοινός τόπος μεταξύ της Γκάσπαρα και του Οβίδιου υπάρχει διότι και οι δύο ποιητές χρησιμοποιούν το ρήμα *consumare* προσδίδοντας του το ίδιο ακριβώς νόημα για να δηλώσουν ότι το ύστατο σημείο του σώματος, το μεδούλι, το κατατρώει ο ερωτικός πόνος. Ο Πετράχης, από τις δύο αναφορές που κάνει, μονάχα στη δεύτερη αναφέρεται στο μεδούλι ως το πιο βαθύ σημείο του σώματος, το οποίο αγγίζει και αυτό ο ερωτικός πόνος, θέλοντας να περιγράψει τον έντονο πόθο για τη Λάουρα. Όμως στις περιγραφές του δεν χρησιμοποιεί κάποιο από τα ρήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω (*mordeo, ardeo, laedo, foveo, exardesco* και *consumare*), αλλά το ρήμα *tremar*· έτσι, για τον Πετράρχη το μεδούλι δεν το φθείρει ο έρωτας, δεν το κατασπαράσσει ο πόθος. Από τις θεωρήσεις των παραπάνω χωρίων, διαπιστώνουμε ότι η Γκάσπαρα αξιοποιεί άμεσα το έργο του Κάτουλλου και του Οβίδιου, ενώ δεν διαφαίνεται άμεση επιρροή από τον Πετράρχη.

3. Η περίπτωση της Αίτνας

Η Γκάσπαρα κάνει δύο αναφορές στις οποίες παρομοιάζει το ηφαίστειο της Αίτνας με το ερωτικό πάθος και τη φλόγα, χρησιμοποιώντας έτσι το μοτίβο του έρωτα ως φωτιάς. Συγκεκριμένα, λέει ότι μια ενδεχόμενη έκρηξη του ηφαιστείου δεν μπορεί να συγκριθεί με την «έκρηξη» συναισθημάτων που νιώθει. Η καταστροφή της Τροίας από τις φλόγες πέρασε και η λάβα του ηφαιστείου της Αίτνας σταμάτησε την καταστροφική της ροή· σταμάτησε λοιπόν να κατακαίει τα πάντα στο πέρασμά της. Η δική της όμως φλόγα, το δικό της μαρτύριο είναι ατελείωτο, είναι αιώνιο και δεν πρόκειται να σταματήσει ποτέ. Η λάβα της Αίτνας και οι φλόγες που έκαψαν την Τροία, ισχυρίζεται η ποιήτρια, τελικά είναι λίγο πράγμα σε σχέση με τη φωτιά που κατατρώει τη δική της ψυχή:

*“Quante fiamme or vome Etna, arser già Troia/ in quell’incendio dispietato e diro,/ a petto a le mie fiamme, al mio martiro,/ son poco o nulla, anzi son pace e gioia.”*⁴⁵⁵

(Canz 75.5-8)

Σε άλλο σονέτο, η Γκάσπαρα περιγράφει για άλλη μια φορά τη φλόγα του ηφαιστείου σαν τη φλόγα που νιώθει μέσα της. Η λάβα ενσαρκώνει το φλογερό πάθος που αισθάνεται για τον αγαπημένο της και την καίει εσωτερικά:

*“Sì come tu m’insegni a sospirare,/ arder di fiamma tal, che Etna pareggia,/ pianger di pianto tal, che se n’aveggia/ omai quest’onda e cresca questo mare,”*⁴⁵⁶

(Canz 149.1-4)

Στην αρχαία ελληνική γραμματεία η Αίτνα περιγράφεται ως βουνό ή ως ηφαίστειο (Θεόκρ. *Ειδ.* 1.64-65, 9.15-18 και 11.45-48 και Απολλόδ. 1.6.2)⁴⁵⁷, δίχως όμως να γίνεται κάποιος παραλληλισμός με το ερωτικό πάθος ή τον έρωτα.

Ο Διόδωρος Σικελιώτης, περιγράφοντας στο έργο του *Ιστορική Βιβλιοθήκη* την αρπαγή της Περσεφόνης από τον Άδη, αναφέρεται στην Αίτνα, διότι η Δήμητρα από

⁴⁵⁵Bellonci & Ceriello 2009: 128.

⁴⁵⁶Bellonci & Ceriello 2009: 176.

⁴⁵⁷Για τη μελέτη του έργου του Θεόκριτου χρησιμοποιήθηκε η εξής έκδοση: Cavalli Marina, *Teocrito Idilli ed Epigrammi*, Mondadori, Milano 1991, ενώ για το έργο του Απολλόδωρου η έκδοση των Frazer G. James & Guidorizzi Giulio, *Apollodoro, Biblioteca*, Adelphi, Milano 1995.

τη φλόγα του ηφαιστείου άναψε τη δάδα της για να φέγγει την πορεία της, προκειμένου να αναζητήσει την αγαπημένη της κόρη.

Από τους Λατίνους ποιητές, ο Κάτουλλος, απευθυνόμενος σε κάποιον Άλλιο, μας πληροφορεί για τον οδυνηρό αλλά και θείο έρωτά του για τη Λεσβία, ο οποίος μεταξύ άλλων του προκαλεί πόνο, και τον παρομοιάζει με την Τρινακρία⁴⁵⁸, δηλαδή την Αίτνα, σαν μια φλόγα που τον καίει και τον κάνει να υποφέρει:

*“scitis, et in quo me torruerit genere, / cum tantum arderem quantum Trinacria
rupes/ lympahe in Oetaeis Malia Thermopylis, / maesta neque absiduo tabescere
lumina fletu/ cessarent tristisque imbre madere genae;”*⁴⁵⁹

(68.51-55)

Για τις δυναμικές και τρομερές εκρήξεις της Αίτνας μάς πληροφορεί και ο Βιργίλιος στην *Αινειάδα*⁴⁶⁰. Περιγραφή του ηφαιστείου αλλά και των τρομερών εκρήξεών του κάνουν επίσης ο Οράτιος στα έργα του *Ωδές* και *Ποιητική Τέχνη*, ο Τίβουλλος στις *Ελεγείες* (3.7.56) και ο Προπέρτιος στις *Ελεγείες* (3.2.7 και 3.17.21)⁴⁶¹.

Ο Οβίδιος παρομοιάζει τη λάβα, η οποία ξεχύνεται από το ηφαιστείο, με κάτι που κατατρώει την καρδιά και την ψυχή του ερωτευμένου. Βέβαια, και ο Οβίδιος κάνει κάποιες αναφορές στην Αίτνα ως ηφαιστείο ή ως βουνό και μας την περιγράφει. Στην *Ερωτική Τέχνη*, συμβουλεύοντας τις γυναίκες να γράφουν ερωτικές επιστολές με διπλωματία για να φλερτάρουν, παρομοιάζει την ερωτική επιστολή με τη λάβα του ηφαιστείου της Αίτνας, σαν ένα ισχυρό όπλο του έρωτα:

⁴⁵⁸Ο Κάτουλλος στο συγκεκριμένο χωρίο αποκαλεί την Αίτνα Τρινακρία, δηλαδή με το αρχαίο όνομα της Σικελίας, που προέρχεται από το τριγωνικό της σχήμα.

⁴⁵⁹Cornish1913: 142 και Τρομάρας 2016: 196-197.

⁴⁶⁰Για τη μελέτη του έργου του Βιργίλιου χρησιμοποιήθηκαν οι εξής εκδόσεις: *Virgil. Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*, Translated by H. Rushton Fairclough. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 63. Cambridge, MA: Harvard University Press 1916, *Virgil. Aeneid: Books 7-12, Appendix Vergiliana*. Translated by H. Rushton Fairclough. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 64. Cambridge, MA: Harvard University Press 1918, Παπαγγελής 2019 & Paratore Ettore & Canali Luca, *Virgilio Eneide*, v. III, Mondadori, Milano 2007.

⁴⁶¹Για τη μελέτη του έργου του Οράτιου χρησιμοποιήθηκε η εξής έκδοση: Beck Marco & Canali Luca, *Orazio Tutte le Opere*, Mondadori, Milano 2007. Για το έργο του Τίβουλλου: Fedeli Paolo, Mazzanti Renato, *Poesia d'amore a Roma*, Mondadori, Milano 2007 & Nèmeti Annalisa, *Tibullo, Elegie*, Mondadori, Milano 2006 και για το έργο του Προπέρτιου: Fedeli Paolo, Leto Gabriella, *Poesia d'amore a Roma*, Mondadori, Milano 2007.

*“Perfidus ille quidem, qui talia pignora servat,/ Sed tamen Aetnaei fulminis instar
habent.”*⁴⁶²

(Ars 3.489-490)

Στα *Remedia Amoris* ο Οβίδιος παρομοιάζει την καρδιά του ερωτευμένου με τα
έγκατα της Αίτνας:

*“Quod si quid praecepta valent mea, si quid Apollo/ utile mortales perdocet ore meo,/
quamvis infelix media torreberis Aetna,/ frigidor dominae fac videare tuae.”*⁴⁶³

(Rem. 489-492)

Στις *Ηρωίδες* η Σαπφώ απευθύνει επιστολή στον Φάωνα, για να του φανερώσει
το φλογερό ερωτικό της πάθος και έτσι να τον υποχρεώσει να επιστρέψει από τη
Σικελία. Και ενώ δεν κατοικεί στη Σικελία, όπως ο Φάωνας, ωστόσο μέσα στα στήθη
της κλείνει όλη τη φλόγα της λάβας της Αίτνας:

*“Fertilis accensis messibus ardet ager. / Arva Phaon celebrat diversa Typhoidos
Aetnae;/ Me calor Aetnaeo non minor igne tenet./ Nec mihi, dispositis quae iungam
carmina nervis, / Proveniunt; vacuae carmina mentis opus.”*⁴⁶⁴

(Her. 15.10-12)

Τέλος, ο Οβίδιος κάνει ακόμα μία παρομοίωση στις *Μεταμορφώσεις*, στην
οποία ο ερωτευμένος νιώθει να καίγεται από το ερωτικό πάθος, λες και έχει μπει μέσα
του ολόκερη η Αίτνα:

*“Uror enim, laesusque exaestuat acrius ignis, / cumque suis videor translatam viribus
Aetnam/ pectore ferre meo; nec tu, Galatea, moveris.”*⁴⁶⁵

(Met. 13.867-869)

⁴⁶²Mozley 1929: 153.

⁴⁶³Mozley 1929: 211.

⁴⁶⁴Showerman 1914: 171.

⁴⁶⁵Miller 1916: v. 2, 289.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Οβίδιος συνολικά αναφέρει τέσσερις φορές την Αίτνα και τη λάβα που βγαίνει από μέσα της, ως κάτι που κατατρώει τη σάρκα και τα σπλάχνα του ερωτευμένου, όπως η λάβα του ηφαιστείου καταστρέφει τα πάντα στο πέρασμά της.

Ο Πετράρχης δεν αναφέρεται στην Αίτνα, ενώ ο Βοκάκιος την μνημονεύει κάποιες φορές. Δεν κάνει όμως οποιαδήποτε παρομοίωση της λάβας ή της ίδιας της Αίτνας με τον έρωτα, μόνο την περιγράφει ως ένα όμορφο βουνό.

Ο Μπέμπο αφιέρωσε ένα ολόκληρο έργο του στην Αίτνα, με τίτλο *De Aetna*⁴⁶⁶, στο οποίο όμως δεν συνδέει την Αίτνα με κάτι ερωτικό, μόνο περιγράφει την επιβλητικότητα και τη μαγεία της⁴⁶⁷.

Συμπερασματικά, από όλες τις αναφορές της αρχαίας ελληνικής αλλά και της λατινικής γραμματείας, αποδεικνύεται ότι μονάχα ο Οβίδιος κάνει αξιοσημείωτες αναφορές στο ηφαίστειο της Αίτνας ως μιας ερωτικής φλόγας που καίει και κατατρώει την καρδιά του ερωτευμένου, όπως ακολούθως κάνει και η Γκάσπαρα. Αξιοσημείωτο επίσης είναι ότι τόσο ο Οβίδιος όσο και η Γκάσπαρα χρησιμοποιούν το ρήμα *ardere* για να δηλώσουν τον βαθμό του πόνου που προκαλεί ο έρωτας στην καρδιά του ερωτευμένου.

Η λέξη *ardor* χρησιμοποιείται κατά κόρον από τον Οβίδιο –ωστόσο όχι αποκλειστικά– και ενισχύει τα ελεγκτικά μοτίβα τα οποία επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο ποιητής⁴⁶⁸. Στον Οβίδιο εντοπίζονται και άλλα ρήματα που δηλώνουν το «κάψιμο» από το ερωτικό πάθος, όπως *torreo*, *uro* και *exaestuo*.

Η Γκάσπαρα στο *Canzoniere* της χρησιμοποιεί συνολικά σαράντα τρεις φορές το ρήμα *ardere* και πενήντα εννιά φορές το αντίστοιχο ουσιαστικό και επίθετο (*ardore*,

⁴⁶⁶Chatfield 2005.

⁴⁶⁷Ο Μπέμπο μετά από το ταξίδι του στην Σικελία για να φοιτήσει στο σχολείο του Κωνσταντίνου Λάσκαρη και να επισκεφτεί το βουνό της Αίτνας, επέστρεψε στη Βενετία και πρότεινε στο φίλο του Άλντο Μανούτσιο την έκδοση ενός βιβλίου σε μορφή διαλόγου, στο οποίο θα περιέγραφε το ταξίδι του στη Σικελία, αλλά και τη μαγευτική εικόνα της Αίτνας. Τελικά το χειρόγραφο έργο του Μπέμπο εκδόθηκε το 1496 (Tuzzi 2000: 28).

⁴⁶⁸Μιχαλόπουλος Α. 2014: 80-81.

ardimento, ardente)· οι δύο εξ αυτών υπάρχουν στα δύο σονέτα τα οποία αφορούν το μοτίβο της Αίτνας (*Canz* 75.5: *arser* και 149.2: *arder*).

Τέλος, τόσο ο Οβίδιος όσο και η Γκάσπαρα αναφέρονται στο ηφαίστειο αποκαλώντας το Αίτνα, ενώ ο Κάτουλλος στη μία και μοναδική σχετική αναφορά την αποκαλεί Τρινακρία.

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ποιητική συλλογή *Canzoniere* της Γκάσπαρ κατατάσσεται στα σημαντικότερα έργα της γυναικείας αναγεννησιακής ποίησης. Η έρευνα εστιάστηκε στην επιρροή που δέχθηκε η ποιήτρια από τον Οβίδιο μέσα από τους μύθους, οι οποίοι απαντούν και στους δύο δημιουργούς. Η Γκάσπαρ εντάσσει στο έργο της πολύ γνωστούς μύθους, θέλοντας να ενισχύσει τα μηνύματα που ήθελε να περάσει στο αναγνωστικό της κοινό. Από τις θεωρήσεις των μύθων διαπιστώνουμε ότι η ποιήτρια επηρεάστηκε από τον Οβίδιο. Η Γκάσπαρ αξιοποιεί ουσιαστικά τη λατινική παράδοση για να συνενώσει έντεχνα το πολιτιστικό παρελθόν σε ένα πλούσιο ποιητικό σύνολο. Γνώστρια της λατινικής γλώσσας και γραμματείας, εντάσσει στοιχεία τους στο έργο της.

Οι συνολικά έξι μύθοι που αναλύθηκαν επί της ουσίας συνομιλούν μεταξύ τους. Μοιάζει η Γκάσπαρ να προχωρά σε έναν εσωτερικό διάλογο με τους πρωταγωνιστές των μύθων, με τους αναγνώστες της, αλλά και με τον ίδιο της τον εαυτό. Αυτοί οι έξι μύθοι δεν επελέγησαν τυχαία. Ο μύθος του Μίδα και της Φιλομήλας εξυπηρετεί την επιθυμία της ποιήτριας να εκφράσει τα συναισθήματά της και την άποψή της παρά την άρνηση του αγαπημένου της να την ακούσει. Ο μύθος του Ίκαρου και του Φαέθοντα εκφράζει την υπερεκτίμηση των δυνατοτήτων (*ύβρις*) της Γκάσπαρ και την επικείμενη «τιμωρία» της (*τίσις*). Όσον αφορά τους μύθους της Αλκμήνης και της Ηχούς, η Γκάσπαρ συγκρίνεται αφενός με την «τυχερή» Αλκμήνη διότι γεύτηκε τον έρωτα με τον αγαπημένο της για τρεις ολόκληρες νύχτες, ενώ η ίδια δεν είχε την ίδια τύχη. Με τη δε Ηχώ ταυτίζεται, αφού η μία και μοναδική νύχτα που μοιράστηκε με τον αγαπημένο της Κολλαλτίνο ήταν τόσο σύντομη, ώστε νιώθει σαν να μη γεύτηκε ποτέ τον έρωτα, όπως και η Ηχώ.

Η Γκάσπαρ δεν περιγράφει εκτενώς κανέναν μύθο, παρά μνημονεύει μόνο τους πρωταγωνιστές τους ώστε να τους προσαρμόσει όπως εκείνη θέλει και, όπως εξυπηρετεί το έργο της προκειμένου να εκφράσει κάθε φορά αυτό που επιθυμεί. Είναι κάτι που θυμίζει και την πρακτική του Οβιδίου σε σχέση με τους μύθους, πρακτική την οποία η Γκάσπαρ την αξιοποιεί γνωρίζοντας όμως παράλληλα και τους κανόνες της εποχής. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Μιχαλόπουλος Α.⁴⁶⁹, ο Οβίδιος προσαρμόζει

⁴⁶⁹Μιχαλόπουλος Α. 2014: 40.

τους μύθους στο έργο του δίχως απλώς να εξιστορεί την ήδη υπάρχουσα εκδοχή· τους εντάσσει σε αυτό με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξυπηρετούν το θέμα που κάθε φορά αναπτύσσει. Χρησιμοποιεί δηλαδή τα λογοτεχνικά του πρότυπα μόνο ως αφετηρίες και εναύσματα για τη δική του ανεξάρτητη και δημιουργική επεξεργασία. Με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί και η Γκάσπαρ σε σχέση με τους μύθους: αξιοποιεί, επεξεργάζεται και επαναδιαπραγματεύεται τα οβιδιανά εναύσματά της για να δημιουργήσει κάτι δικό της, κάτι καινούργιο. Η Γκάσπαρ εντάσσει στο έργο της λέξεις, φράσεις και μεταφορές από το έργο του Πετράρχη ως ένα επικυρωμένο μέσο για να γράψει τη δική της ποιητική συλλογή⁴⁷⁰. Διαμορφώνει δηλαδή με τις επιλογές της τον δικό της λυρικό διάλογο με το κοινό της.

Ο Οβίδιος δεν ενδιαφέρεται όπως και η Γκάσπαρ για την πλήρη αφήγηση ενός μύθου, αλλά τον θεωρεί δεδομένο στον αναγνώστη και χρησιμοποιεί το μυθολογικό παράδειγμα στο πλαίσιο ενός λογοτεχνικού στόχου. Αυτό είναι μία ώριμη πρόσληψη του μύθου ήδη από τον Οβίδιο και με αντίστοιχη ωριμότητα παρορυσιάζεται και στην Γκάσπαρ.

Η Γκάσπαρ από τον Οβίδιο αντλεί γλωσσικά και στιλιστικά στοιχεία, καθώς επίσης αντιγράφει θεματικές καινοτομίες. Βέβαια δεν μπορεί κανείς να παραβλέψει την έως τώρα αποδεδειγμένη επιρροή που δέχθηκε η Γκάσπαρ από τον Πετράρχη ή και από άλλους ελεγειακούς ποιητές, και όχι μόνο. Η παρούσα έρευνα προσθέτει τη σημαντική επιρροή που δέχθηκε η δημιουργός από τον Οβίδιο. Επιπλέον, στόχος είναι να καταδείξει πως, όπως ακριβώς η Γκάσπαρ δεν μιμείται παθητικά το απόλυτο μοντέλο γραφής κατά την Αναγέννηση, τον Πετράρχη, έτσι δεν αντιγράφει πιστά ούτε και το απόλυτο μοντέλο των μυθολογικών αναφορών, τον Οβίδιο.

Η ποιήτρια σε όλους τους μύθους που αναλύθηκαν έχει τον ίδιο στόχο με τουλάχιστον μία από τις αναφορές που κάνει στους αντίστοιχους μύθους ο Οβίδιος, ενώ με τους υπόλοιπους δημιουργούς αυτό δεν συμβαίνει. Επιπροσθέτως, σε κάθε έναν από τους μύθους που μελετήθηκαν, πέρα από τον κοινό στόχο για τον οποίο αναφέρθηκε ο μύθος, υπάρχει και τουλάχιστον ακόμα ένα κοινό στοιχείο μεταξύ των δύο ποιητών, είτε αυτό είναι λεκτικό-γλωσσικό δάνειο, είτε κάποια καινοτομία του Οβιδίου.

⁴⁷⁰Bassaense 2004: 167.

Τέλος, οι πολυάριθμες εκδόσεις των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου κατά τον 15ο και 16ο αιώνα συνέβαλαν στη διάδοση του έργου του ποιητή και τον κατέστησαν το απόλυτο πρότυπο για τους μύθους. Ο Οβίδιος στο έργο *Μεταμορφώσεις* παραθέτει τους μύθους με περισσότερη πληρότητα έχοντας ευρύτερη γνώση του πλούσιου μυθολογικού υλικού. Αυτό, σε συνδυασμό και με τη μαρτυρία που διασώζεται, ότι η αναγεννησιακή ποιήτρια μπορούσε να διαβάζει σχεδόν από τα είκοσί της τα έργα του Οβίδιου από το πρωτότυπο, μας οδηγεί να συμπεράνουμε ότι η Γκάσπαρ είχε μελετήσει το έργο του ελεγειακού ποιητή. Λαμβάνει λοιπόν σημαντικά υπόψη της τον Οβίδιο και αντλεί επιμέρους στοιχεία ή και λεπτομέρειες για να συνθέσει το δικό της έργο, διατηρώντας πάντα το προσωπικό της ύφος και χαρακτήρα χωρίς να αντιγράφει παθητικά τις πηγές της.

ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Εκδόσεις αρχαίων κειμένων

Για τα παραθέματα από τη λατινική και την αρχαία ελληνική γραμματεία χρησιμοποιήθηκαν οι παρακάτω εκδόσεις:

Για τον Αισχύλο:

Aeschyli tragoediae, ed. G. Murray, Oxford 1955.

Για τον Ψευδο-Απολλόδωρο:

*Frazer G. James & Guidorizzi Giulio, Apollodoro, Biblioteca, Adelphi, Milano*1995.

Appolodori Bibliotheca – Epitoma, ed. R. Wagner, Lipsiae 1924.

Για τον Απολλώνιο τον Ρόδιο:

Argonautica. Apollonius Rhodius. George W. Mooney, London, Longmans, Green 1912.

Για τον Αριστοτέλη:

Aristotle, Historia Animalium, Books IV-VI, Whitteridge, G., (introduction, text, translation), Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970.

Για τον Αριστοφάνη:

Aristophanes. Frogs. Assemblywomen, Wealth. Edited and translated by Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 180, Cambridge, MA: Harvard University Press 2002.

Για τον Βιργίλιο:

Virgil. Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6. Translated by H. Rushton Fairclough. Revised by G. P. Goold, Loeb Classical Library 63. Cambridge, MA: Harvard University Press 1916.

Virgil. Aeneid: Books 7-12. Appendix Vergiliana. Translated by H. Rushton Fairclough. Revised by G. P. Goold, Loeb Classical Library 64. Cambridge, MA: Harvard University Press 1918.

Για τον Διόδωρο:

Diodorus Siculus. Library of History, Volume II: Books 2.35-4.58. Translated by C. H. Oldfather. Loeb Classical Library 303. Cambridge, MA: Harvard University Press 1935.

Diodorus Siculus. Library of History, Volume III: Books 4.59-8. Translated by C. H. Oldfather. Loeb Classical Library 340, Cambridge, MA: Harvard University Press 1939.

Για τον Ευριπίδη:

Euripidis fabulae, vol. 1, ed. J. Diggle, Oxford 1984.

Euripidis fabulae, vol. 2, ed. J. Diggle, Oxford 1981.

Euripidis fabulae, vol. 3, ed. J. Diggle, Oxford 1994.

Για τον Ηρόδοτο:

Herodotus. The Persian Wars, Volume I: Books 1-2, Translated by A. D. Godley, Loeb Classical Library 117, Cambridge, MA: Harvard University Press 1920.

Herodotus. The Persian Wars, Volume IV: Books 8-9, Translated by A. D. Godley, Loeb Classical Library 120. Cambridge, MA: Harvard University Press 1925.

Για τον Ησίοδο:

Hesiod. The Shield. Catalogue of Women. Other Fragments. Edited and translated by Glenn W. Most, Loeb Classical Library 503, Cambridge, MA: Harvard University Press 2018.

Hesiod. Works and Days, ed. M.L. West, Oxford 1978.

Hesiod. The Homeric Hymns and Homeric. English Translation by Hugh G. Evelyn-White. Theogony. Cambridge, MA, Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd. 1914.

Για τον Θουκυδίδη:

Thucydides. History of the Peloponnesian War, Volume I: Books 1-2, Translated by C. F. Smith. Loeb Classical Library 108, Cambridge, MA: Harvard University Press 1919.

Για τον Κάτουλλο:

Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris, Translated by F. W. Cornish, J. P. Postgate, J. W. Mackail. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 6. Cambridge, MA: Harvard University Press 1913.

Για τον Κλαύδιο Αιλιανό:

Aeliani Varia historia, Subtibus et Typis Caroli Tauchnitii, Lipsiae 1829.

Για τον Κόνωνα:

Conon, *Konon, Narrationes*, Bamberg, Greifswald 1890.

Για τον Λακτάντιο:

Bettini M. & Pellizer E., *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2003.

Για τον Λουκιανό:

Luciano de Samosata, v. 1, Herm Weise, Karl Tauchnitz, Leipzig 1847.

Για τον Λουκρήτιο:

Lucretius. On the Nature of Things. Translated by W. H. D. Rouse, Revised by Martin F. Smith, Loeb Classical Library 181, Cambridge, MA: Harvard University Press 1924.

Για τον Μαρτιάλη:

Martial. Epigrams, Volume III: Books 11-14, Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey, Loeb Classical Library 480, Cambridge, MA: Harvard University Press 1993.

Για τον Μάυρο Σέρβιο Ονοράτο:

Maurus Servius Honoratus. In Vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii; recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen. Georgius Thilo. Leipzig. B. G. Teubner 1881.

Για τον Μελέαγρο:

Κεντρωτής Γιώργος, *Παλατινή Ανθολογία, Επιγράμματα Ερωτικά*, τ.5, Gutenberg, Αθήνα 2014.

Χουρμουζιάδης Ν., *Παλατινή Ανθολογία, Ερωτικά Επιγράμματα*, επιλογή, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια (Βιβλίο 5ο), Στιγμή, Αθήνα 1999.

Για τους Βατικανούς Μυθογράφους:

Pepin E. Ronald, *The Vatican Mythographers*, Fordham University Press, New York 2008.

Για τον Νικολό ντέλι Αγκοστίνι:

Zoppino Nicolò & Vincentio di Pollo, *Niccolò degli Agostini, Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Venetia 1522.

Για τον Νόννο:

Nonnus of Panopolis. Dionysiaca, 3 Vols. W.H.D. Rouse Cambridge, MA., Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd. 1940-1942.

Για τον Ξενοφώντα:

Xenophontis opera omnia, vol. 3, ed. E.C. Marchant, Oxford 1961.

Xenophontis, Opera Omnia, τ. 1, Oxford Classical Texts, ed. Marchant E.C., από Καρδαμίτσα, Αθήνα 1987.

Για τον Οβίδιο:

Ovid. Metamorphoses, Volume I: Books 1-8, Translated by Frank Justus Miller, Revised by G. P. Goold, Loeb Classical Library 42. Cambridge, MA: Harvard University Press 1916.

Ovid. Metamorphoses, Volume II: Books 9-15, Translated by Frank Justus Miller, Revised by G. P. Goold, Loeb Classical Library 43. Cambridge, MA: Harvard University Press 1916.

Ovid. Tristia. Ex Ponto, Translated by A. L. Wheeler, Revised by G. P. Goold, Loeb Classical Library 151. Cambridge, MA: Harvard University Press 1924.

Ovid. Heroides. Amores, translated by Grant Showerman, Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 41. Cambridge, MA: Harvard University Press 1914.

Ovid. Fasti. Translated by James G. Frazer, Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 253, Cambridge, MA: Harvard University Press 1931.

Ovid. Art of Love. Cosmetics, Remedies for Love. Ibis. Walnut-tree. Sea Fishing. Consolation, Translated by J. H. Mozley. Revised by G. P. Goold, Loeb Classical Library 232, Cambridge, MA: Harvard University Press 1929.

Για τον Όμηρο:

Homeri Ilias, vols 2-3, ed. T.W. Allen, Oxford 1931.

Homeri Odyssea, ed. P. von der Mühll, Basel 1962.

The Homeric hymns, edd. T.W. Allen, W.R. Halliday and E.E. Sikes, Oxford 1936.

Γιαννακόπουλος Παναγιώτης, *Όμηρος, Ιλιάς*, Ραψωδίες Ν-Π, Κάκτος, Αθήνα 1992.

Γιαννακόπουλος Παναγιώτης, *Όμηρος, Ιλιάς*, Ραψωδίες Ρ-Υ, Κάκτος, Αθήνα 1992.

Γιαννακόπουλος Παναγιώτης, *Όμηρος, Οδύσσεια*, Ραψωδίες ι-μ, Κάκτος, Αθήνα 1992.

Για τον Οράτιο:

Horace. Satires. Epistles. The Art of Poetry, Translated by H. Rushton Fairclough, Loeb Classical Library 194, Cambridge, MA: Harvard University Press 1926.

Horace. Odes and Epodes, Edited and translated by Niall Rudd, Loeb Classical Library 33, Cambridge, MA: Harvard University Press 2004.

Για τον Πausανία:

Pausanias. Description of Greece, Volume I: Books 1-2 (Attica and Corinth), Translated by W. H. S. Jones, Loeb Classical Library 93, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1918.

The Greek Anthology, Volume V: Book 13: Epigrams in Various Metres. Book 14: Arithmetical Problems, Riddles, Oracles. Book 15: Miscellanea. Book 16: Epigrams of the Planudean Anthology Not in the Palatine Manuscript. Translated by W. R. Paton. Loeb Classical Library 86. Cambridge, MA: Harvard University Press 1918.

Spiro F., Pausaniae, Descriptio Graeciae, v. 5, B.G. Teubner, Leipzig 1903.

Pausanias. Pausaniae Graeciae Descriptio, 3 vols. Leipzig, Teubner 1903.

Για τον Πετρώνιο:

Petronius, Seneca. Satyricon. Apocolocyntosis. Translated by Michael Heseltine, W. H. D. Rouse, Revised by E. H. Warmington, Loeb Classical Library 15, Cambridge, MA: Harvard University Press 1913.

Για τον Πίνδαρο:

Pindar. Nemean Odes. Isthmian Odes. Fragments. Edited and translated by William H. Race, Loeb Classical Library 485, Cambridge, MA: Harvard University Press 1997.

Για τον Πλάτωνα:

Platonis opera, vol. 2, ed. J. Burnet, Oxford 1901.

Για τον Πλάυτο:

Plauti Comoediae. 2 vol, ed. F. Leo, Berlin 1895-1896.

Για τον Πλούταρχο:

Plutarch's moralia, vol. 2, ed. C. Babbitt, Cambridge, Mass. 1928.

Για τον Πολύβιο:

Shuckburgh S. Evelyn, *Histories, Polybius*, Macmillan, London 1889.

Για τον Προπέρτιο:

Propertius. Elegies, ed. G.P. Goold, Cambridge, Massachusetts – London 1990.

Για τον Ραφαέλο Ρήγιο:

RAFFAELLO REGIO, Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis lib. XV Raphaelis Regii Volterrani luculentissima explanatio, cum novis Iacobi Micylli viri eruditissimi additionibus. Lactantii placidi in singulas fabulas argumenta. Allegoriae quibus singularum fabularum sensa declarantur, Venezia 1549.

Για τον Στράβωνα:

Strabo. Geography, Volume IV: Books 8-9, Translated by Horace Leonard Jones, Loeb Classical Library 196, Cambridge, MA: Harvard University Press 1927.

Για τον Τάτιο:

Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon, Translated by S. Gaselee, Loeb Classical Library 45, Cambridge, MA: Harvard University Press 1969.

Για τον Τζοβάννι Μπονσινιόρι:

Giovanni dei Bonsignori, Ovidio, Metamorphoseos vulgare, Giunta Lucantonio, Venetia 1497.

Για τον Τζοβάννι ντελ Βιρτζίλιο:

Giovanni del Virgilio, Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos, a magistro Johanne de Virgilio prosaice ac metrica compilate, Bologne vers 1322-23.

Για τον μυθογράφο Υγίνο:

Hygini Fabulae, ed. H. J. Rose, Leiden 1933.

Για τον Φιλόστρατο:

Schilardi Gianni, *Filostrato, Immagini*, Argo, Lecce 1997.

Για τον Φουλγέντιο:

Helm Rudolphus, Fabii Planciadis Fulgentii V.C. Opera. Accedunt Fabii Claudii Gordiani Fulgentii V.C. De aetatibus mundi et hominis et S. Fulgentii Episcopi super Thebaiden, Lipsiae 1898.

Λεξικά

Adams N. J., *Il vocabolario del sesso a Roma*, μτφ. Coletti Riccio, Laetitia Maria & Riccio Enrico, Argo, Lecce 1996.

Castiglione Luigi & Mariotti Scevola, *Vocabolario della Lingua Latina* (latino-italiano e italiano-latino), Loescher, Torino 2011.

Daly N. Kathleen, *Greek and Roman Mythology A to Z*, Chelsea House Publishers, New York 2009.

Ferrari Anna, *Dizionario dei luoghi del mito: Geografia reale e immaginaria del mondo classico*, BUR, Milano 2011.

Grimal Pierre, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1991.

Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, 2η επανέκδοση, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002.

Γενική Βιβλιογραφία

- Albrecht Von Michael, *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. 1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011.
- Albrecht Von Michael, *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. 2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011.
- Cameron Alan, *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- Clemente Guido, *Guida alla storia romana*, Mondadori, Milano 1988.
- De Sanctis Francesco, *Storia della letteratura italiana*, v.1, UTET, Torino 1982.
- Fedeli Paolo & Leto Gabriella, *Poesia d'amore a Roma*, Mondadori, Milano 2007.
- Ferroni Giulio, *Profilo storico della letteratura italiana*, v. I, Einaudi scuola, Milano 1992.
- Ferroni Giulio, *Profilo storico della letteratura italiana*, v. II, Einaudi scuola, Milano 1992.
- Flacelière Robert, *Ο έρωτας στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Καραντώνης Αντρέας, Παπαδήμας, Αθήνα 1987.
- Freudenburg Kirk, *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- Garver M. S. & McKenzie K., *Il Bestiario Toscano, secondo la lezione dei codici di Parigi e di Roma*, Fb & c Ltd, 2016.
- Gentili B., Pasoli E. & Simonetti M., *Storia della Letteratura Latina*, Laterza, Bari 1981.
- Gold K. Barbara, *A Companion to Roman Love Elegy*, Wiley-Blackwell, Oxford 2012.
- Grimal Pierre, *Mitologia greca e romana*, Garzanti, Brescia 1988.
- Grimal Pierre, *Ο έρωτας στην αρχαία Πώμη*, μτφ. Νίκος Μ. Τσαγκάς, Αθήνα 1990.
- Grimal Pierre, *Storia di Roma*, μτφ. Galeone Rita Amma, Argo, Lecce 2004.
- Lesky Albin, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφ. Αγαπητός Γ. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη 1985.
- Magliani Edoardo, *Storia letteraria delle donne italiane*, Morano, Napoli 1885.
- Pazzaglia Mario, *Letteratura Italiana, Dal Rinascimento all' Illuminismo, testi e critica con lineamenti di storia letteraria*, v. II, Zanichelli, Bologna 2005.
- Ramorino Felice, *Mitologia Classica Illustrata*, Ulrico Hoepli, Milano 2008.

- Rose J. H., *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, τ. 2, μτφ. Γρόλλιος Χ. Κ., τίτλος πρωτοτύπου *A Handbook of Latin Literature. From the earliest times to the death of St. Augustine*, London 1967, MIET, Αθήνα 2004.
- Rose J. H., *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, τ. 1, μτφ. Γρόλλιος Χ. Κ., τίτλος πρωτοτύπου *A Handbook of Latin Literature. From the earliest times to the death of St. Augustine*, London 1967, MIET, Αθήνα 2005.
- Salles Catherine, *Η άλλη όψη της Αρχαιότητας – Ο Υπόκοσμος*, μτφ. Τσιταράκης Κ., Παπαδήμας, Αθήνα 1998.
- Sansone Mario, *Storia della Letteratura Italiana*, Principato Editore, Milano 1997.
- Segre Cesare & Martignoni Clelia, *Testi nella Storia, La Letteratura Italiana dalle Origini al Novecento*, v.2, Mondadori, Milano 2000.
- Sordi Marta, *Guerra e diritto nel mondo greco e romano, Vita e Pensiero*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2002.
- Trent S. W., “The Greek Elegy”, *The Sewanee Review*, v. 6, n.1, Jan. 1898, 1-28.
- Trent S. W., “The Roman Elegy”, *The Sewanee Review*, v. 6, n.3, Jul. 1898, 257-275.
- Κάνφορα Λουτσιάνο, *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Κουμανδαρέας, Αθήνα.
- Καραγιάννης Στ. Γεώργιος, *Ο έρωας στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων*, τίτλος πρωτοτύπου *L’ amour en Grèce*, Librairie Hachette 1971, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2006.
- Κερένυι Κ., *Η Μυθολογία των Ελλήνων*, μτφ. Δημήτρη Σταθόπουλου, τίτλος πρωτοτύπου *Die Mythologie der Griechen*, Stuttgart 1977, Εστία, Αθήνα 2009.
- Διαλέτη Ανδρονίκη και Πλακωτός Γιώργος, “Καθημερινότητα, ταυτότητες και τα όρια του επιτρεπτού: ιδιωτικός και δημόσιος βίος”, στο *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11ος-18ος αι.*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα 2015, 175-217.
- Παγκράτης Δ. Γεράσιμος, *Ιστορία της Ιταλίας, από τη συνθήκη του Λόντι στην ενοποίηση (1454-1870)*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα 2015, 33.
- Πλακωτός Γιώργος, “Βενετία, η πόλη των «ξένων»: ιεραρχήσεις, ενσωματώσεις και αποκλεισμοί”, στο *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11ος-18ος αι.*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα 2015, 144-174.
- Ρόζα Αλμπέρτο Αζόρ, *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*, τίτλος πρωτοτύπου: *Alberto Asor Rosa, Storia della letteratura italiana*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1998.

Σακελλαρόπουλος Σ.Κ., *Συνοπτική Ιστορία των Λατινικών Γραμμάτων*, εκδ. 4η,
Παπαδήμας, Αθήνα 1995.
Τσόλκας Δ. Ιωάννης, *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*, Πεδίο, Αθήνα 2015.

Σχολιασμένες εκδόσεις, μελέτες και μεταφράσεις έργων

- Abbondanza Letizia, *Filostrato maggiore, Immagini*, Nino Aragno, Milano 2008.
- Agosti Gianfranco, *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*, v.3, BUR, Milano 2004.
- Ahern F. Charles, “Daedalus and Icarus in the *Ars Amatoria*, *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 92, (1989).
- Alden Maureen, “Lions in Paradise: Lion Similes in the *Iliad* and the Lion Cubs of IL. 18.318-22”, *Classical Quarterly*, v. 55, n.2, (Dec., 2005), 335-342.
- Alfonsi Luigi, “Elegiaca: Teorica properziana dell’ amore”, *Latomus*, fasc. 4 (Octobre-Decembre 1953), 432-436.
- Alfonso Stefania, Cipriani Giovanni, Fedeli Paolo, Mazzini Innocenzo & Tedeschi Antonella, *Il poeta elegiaco e il viaggio d’amore, Dall’innamoramento alla crisi*, EDIPUGLIA, Bari 1990.
- Amstrong Rebecca, “Retiring Apollo: Ovid on the Politics and Poetics of Self-Sufficiency”, *Classical Quarterly*, v. 54, n.2, (Dec., 2004), 528-550.
- Amstrong Rebecca, *Ovid and His Love poetry*, Duckworth, London 2005.
- Anderson S. William, “Aspects of Love in Ovid’s «Metamorphoses»”, *Classical Journal*, v. 90, n.3, (Feb. - Mar., 1995), 265-269.
- Andrei Filippo, *Boccaccio the Philosopher, An Epistemology of the Decameron*, Palgrave Macmillan, Cham 2017.
- Annibaletto Luigi, *Erodoto, Storie, Libri V-IX*, v. II, Mondadori, Milano 2007.
- Appresso Fabio & Zoppini Agostino, *La Geneologia de gli Dei*, Di M. Giovanni Boccaccio, Venetia 1581.
- Aragosti Andrea, *Petronio Arbitro, Satyricon*, Rizzoli, Milano 1995.
- Ardissino Erminia, “Ovidio *Metamorphoseos Vulgare*” di Giovanni Bonsignori: Il “proemio” e l’ “esordio”, *Traditio*, v. 48, *Cambridge University Press*, 1993, 107-171.
- Ardissino Erminia, *Giovanni dei Bonsignori di Città di Castello, Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Εκδόσεις Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 2001.
- Arena Antonella, “Ovidio e l’ideologia augustea - I motivi delle *Heroides* ed il loro significato”, *Latomus*, t. 54, fasc. 4, Octobre - Décembre 1995, 822-841.
- Ariosto Ludovico, *Rime e Satire*, Giuseppe Molini, Firenze 1822.

- Aristofane, *Pluto*, Garzanti, Milano 2003.
- Arrighetti Graziano, *Esiado, Opere*, Mondadori, Milano 2007.
- Asheri David, *Erodoto, Le Storie, Libro I, La Lidia e la Persia*, Mondadori, Milano 1989.
- Athanassaki Lucia, "The Triumph of Love and Elegy in Ovid's Amores 1, 2", *MD* 28, 1992, 125-141.
- Baker R. J., "Miles annosus: the Military motif in Propertius", *Latomus*, t. 27, fasc. 2 (Avril - Juin 1968), 322-349.
- Baker Robert J., "Laus in amore mori: Love and Death in Proertius" *Latomus* 29 (1970), 670-698.
- Baker Robert J., *Propertius I. Translated with Introduction, Literary Commentary and Latin Text*. (University of New England Teaching Monograph Series, 8.) University of New England, 1990.
- Balducci Alberto Marino, "Il destino di Olimpia e il motivo della "donna abbandonata", *Italica*, v. 70, n. 3, (Autumn 1993), 303-328.
- Baltrametri Anna, Lanza Diego & Pontani Maria Filippo, *Euripide, Le Tragedie*, v. 1, Mondadori, Milano 2007.
- Barchiesi Alessandro, "Narratività e convenzione nelle Heroides", *MD* 19 (1987), 63-90.
- Barchiesi Alessandro, *P. Ovidii Nasonis epistulae Heroidum* 1-3, Le Monnier, Firenze 1992.
- Barchiesi Alessandro, "Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's Heroides", *HSPC* 95 (1993), 333-365.
- Barsby J. A., "Desultor amoris in Amores 1. 3", *CPh* 70 (1975), 44-45.
- Barsby John, *Ovid*, The Clarendon Press, Oxford 1978.
- Bartman Elizabeth, "Hair and the Artifice of Roman Female Adornment", *American Journal of Archaeology*, v. 105, n.1, (Jan., 2001).
- Beare Rhona, "What Did Virgil's Swallows Eat?", *Classical Quarterly*, New Series, v.50, n.2, (2000), 618-620.
- Beck Marco & Canali Luca, *Orazio, Tutte le Opere*, Mondadori, Milano 2007.
- Belloni Luigi, *Arriano, Storia di Alessandro*, Rusconi, Milano 1980.
- Bertini Ferruccio, *Ovidio, Amori*, Garzanti, Milano 2008.
- Beta Simone, *Marziale, Epigrammi*, Mondadori, Milano 2007.
- Bettarini Rosanna, "I fiumi di Petrarca", *Studi di Filologia Italiana*, 50 (1992), 5-18.

- Bettarini Rosanna, *Petrarca, Canzoniere*, (Rerum vulgarium fragmenta), Einaudi, Torino 2005.
- Bettini M. & Pellizer E., *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2003.
- Bianchi Stefano, *Introduzione a Veronica Franco*, Rime, Mursia, Milano 1995.
- Billanovich Giuseppe, *Petrarca e il primo umanesimo*, Antenore, Padova 1996.
- Bloch J. David, "Ovid's "Heroides 6": Preliminary Scenes from the Life of an Intertextual Heroine", *Classical Quarterly*, New Series, v. 50, n.1, (2000).
- Bode G.H., *Scriptores Rerum Mythicarum Latini Tres*, Cellis, Schulze 1834.
- Borghini Alberto, Giannarelli Elena, Marcone Arnaldo & Ranucci Giuliano, *Gaio Plinio Secondo, Storia Naturalae*, v. II, Antropologia e Zoologia, Einaudi, Torino 1983.
- Borgogno Alberto, *Apollonio Rodio, Argonautiche*, Mondadori, Milano 2007.
- Boyd Weiden Barbara, "The Death of Corinna's Parrot Reconsidered: Poetry and Ovid's «Amores»", *Classical Journal*, v. 82, n.3, (Feb. - Mar., 1987), 199-207.
- Boyd Weiden Barbara, *Companion to Ovid*, Brill, Leiden 2002.
- Brenk E. Frederick, "Purpureos Spargam Flores: A Greek Motif in the Aeneid?", *Classical Quarterly*, New Series, v. 40, n.1, (1990), 218-223.
- Brown M. K., *The Narratives of Konon. Text, Translation and Commentary on the Diegeseis*, K. G. Saur, München 2002.
- Brunelle Christopher, "Form vs. Function in Ovid's «Remedia Amoris»", *Classical Journal*, v. 96, n.2, (Dec., 2000 - Jan., 2001).
- Buttitta E. Ignazio, *Il fuoco, Simbolismo e pratiche rituali*, Sellerio, Palermo 2002.
- Buxton, Richard, *Οι ελληνικοί μύθοι. Ένας ολοκληρωμένος οδηγός, επιστημονική επιμέλεια Δανιήλ Ιακώβ, μτφ. Τάσος Τυφλόπουλος, Πατάκης, Αθήνα 2005.*
- Calura Emanuela, *Desiderio e Amor Cortese*, Lampi di Stampa, Milano 2013.
- Canali Luca (introduzione) & Dèttore Ugo (traduzione), *Petronio, Arbitro Satyricon*, BUR, Milano 1991.
- Canali Luca (introduzione) – Barelli Ettore (traduzione e note), *Publio Ovidio Nasone, L'arte d'amare*, Rizzoli, Milano 1996.
- Canali Luca (introduzione - traduzione) – Fucecchi Marco (note), *Publio Ovidio Nasone, I Fasti*, Bur, Milano 2006.
- Canali Luca, *Tacito Anali*, v. I, Mondadori, Milano 2007.

- Canali Luca (introduzione) & Barelli Ettore (traduzione – note), *L'arte di amare*, Bur, Milano 2010.
- Canali Luca (a cura di) & Pellegrini Maria (note), *Orazio Odi e Epodi*, Mondadori, Milano 2010.
- Canali Luca (introduzione – traduzione) & Fucecchi Marco (note), *Ovidio, I Fasti*, BUR, Milano 2014.
- Canfora Luciano, *Tucidide, La Guerra del Peloponneso*, v.I, Mondadori, Milano 2007.
- Cattabiani Alfredo, *Acquario, Simboli, miti, credenze e curiosità sugli esseri delle acque: dalle conchiglie alle sirene, dai delfini ai cocodrilli, dagli dei agli animali fantastici*, Mondadori, Milano 2002.
- Cavalli Marina, *Teocrito, Idilli ed Epigrammi*, Mondadori, Milano 1991.
- Cavalli Marina, Barchiesi Alessandro & Iodice Maria Grazia, *Virgilio, Opere Minori*, Mondadori, Milano 2007.
- Cavallini Eleonora, *Saffo, Frammenti*, Ugo Guanta editore, Parma 1986.
- Centanni Monica, *Eschilo, Le Tragedie*, Mondadori, Milano 2007.
- Ceserani Remo, “Fiume / fiumi”, *Italica*, v. 82, n.3/4, (Autumn - Winter 2005), 624-643.
- Chatfield P. Mary, *Pietro Bembo, Lyric Poetry, Etna*, Harvard University Press, Cambridge 2005.
- Clark A. Christina, “The poetics of manhood? Nonverbal behavior in Catullus 51”, *Classical Philology*, v. 108, 2008, 257-281.
- Clark Gillian, “Animal Passions”, *Greece & Rome, Second Series*, v. 47, n.1, (Apr., 2000), 88-93, Cambridge University Press.
- Clarke R. Jacqueline, “Colours in Conflict: Catullus' Use of Colour Imagery in C.63”, *Classical Quarterly, New Series*, v. 51, n.1, (2001), 163-177.
- Clavier M., *Πανσανίου Ελλάδος Περιήγησις, Αχαϊκά*, Societe Royale Academique des Sciences, Paris 1820.
- Cobbold G. B., *Vergil's Aeneid*, Bolchazy-Carducci Publishers, Illinois 2006.
- Collarile Luigi, *La poesia di Petrarca nel Rinascimento*, Schwabe Verlag, Basel, 2004.
- Conon, *Konon, Narrationes*, Bamberg, Greifswald 1890.
- Conte Gian Biagio, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Editore Giulio Einaudi, Torino 1974.

- Conte Gian Biagio, *Genres and Readers. Lucretius – Love Elegy – Pliny's Encyclopedia*, Translated by Glenn W. Most, Baltimore and London 1994 (=Conte1994.2).
- Cooper Kate, *The Fall of the Roman Household*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Copley O. Frank, "Servitium amoris in the Roman elegists", *Transactions of the American Philological Association*, 78 (1947), 290.
- Copley O. Frank, *Exclusus amator. A study in Latin Love Poetry*, Baltimore 1956.
- Cordiano Giuseppe & Zorat Marta, *Diodoro Siculo, Biblioteca Storica*, v. I, Bur, Milano 2004.
- Corno Dario, *Artemidoro, Il libro dei sogni*, Adelphi, Milano 1982.
- Corno del Dario & Zanetto Giuseppe, *Gli Uccelli*, Mondadori, Milano 2007.
- Cudini Piero, *Francesco Petrarca, Canzoniere*, Garzanti, Milano 2010.
- Dagnini Ilaria, *Saffo, Poesie*, Newton Compton, Roma 1984.
- Davidson T. H. Mary, "The Observers of Daedalus and Icarus in Ovid", *Classical World*, v. 90, n.4, (Mar. - Apr., 1997), 263-278.
- Davis P. J., "Rewriting Euripides : Ovid, Heroides 4", *Scholia*, v. 4, n.1, Jan.1995, 41-55.
- Davis P. J., "Ovid's Amores: A Political Reading", *Classical Philology*, v. 94, n.4, (Oct., 1999).
- Davis P. J., "The Colonial Subject in Ovid's Exile Poetry", *The American Journal of Philosophy*, v. 123, n.2 (Summer 2002), 257-273.
- Davis P. J., "Reception of Elegy in Augustan and Post - Augustan Poetry", στο *A Companion to Roman Love Elegy*, εκδ. Blackwell Publishing Ltd, σσ.441-458, 2012.
- Davis P. J., "Freedom of speech in Virgil and Ovid" στο *Wordplay and Powerplay in Latin Poetry*, εκδ. Walter De Gruyter, Berlin 2016, 183-198.
- Debrohun Blair Jeri, "Redressing Elegy's Puella: Propertius IV and the Rhetoric of Fashion", *Journal of Roman Studies*, v. 84, (1994).
- De Sanctis (introduzione - commento), *Dante Alighieri, La Divina Commedia, Inferno, Purgatorio, Inferno*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2009.
- Dickson W. Thomas, "Borrowed Themes in Ovid's «Amores»", *Classical Journal*, v. 59, n.4, (Jan. 1964).

- Dimundo Rosalda, *L'elegia allo specchio: studi sul I libro degli amores di Ovidio*, Edipuglia, Bari 2000.
- Dionisotti Carlo, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, Einaudi, Torino 1967.
- Dörrie Heinrich, P. *Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, Gruyter, Berlin 1971.
- Drinkwater O. Megan, "Which Letter? Text and Subtext in Ovid's «Heroides»", *American Journal of Philology*, v. 128, n.3, (Autumn, 2007).
- Edwards W. Mark, *Όμηρος, Ο ποιητής της Ιλιάδος*, μτφ. Λιάπης Βάϊος και Μπεζαντάκος Νικόλαος, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001.
- Elliott Alison G., "Amores 1.5: The Afternoon of a Poet." στο *Collection Latomus Studies in Latin Literature and Roman History 1*, v. 164, Bruxelles 1979, 121 – 132 & 349-355.
- Elmendorf Samantha, *Mythographers and Myths-Makers: Classical Mythology in Boccaccio's De Mulieribus Claris and Christine de Pizan's livre de la Cité des Dames*, Texas 2017 (PhD thesis).
- Epplett Christopher, "The Capture of Animals by the Roman Military", *Greece & Rome, New Series*, v. 48, n.2, (Oct., 2001), σσ. 210-222, Cambridge University Press.
- Fabii Planciadis Fulgentii V.C., *Opera*, Rudolfus Helm, Lipsiae: B.G.Teubneri 1898.
- Fairbanks Arthur, *Philostratus, Imagines*, William Heinmann LTD, London 1979.
- Fantham Elaine, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- Farnabii I., *Martialis, Epigrammata*, Ioannem Iansonium, Amsterdami, 1654.
- Farrell Joseph, "Reading and Writing the Heroides", *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 98, (1998).
- Fedeli Paolo (a cura di), *Properzio, Elegie libro II. Introduzione, testo e commento*, Cambridge 2005.
- Fedeli Paolo (a cura di), *Ovidio, Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, v. I, Einaudi, Milano 2007.
- Fedeli Paolo (a cura di), *Ovidio, Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, v. II, Einaudi, Milano 2007.
- Feenney D.C., *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991.
- Feo Michele, "Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco", *Il Petrarca ad Arqua*. A cura di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso: Antenore 1975.

- Ferguson John, "Catullus and Ovid", *AJPh* 81 (1960) 337-357.
- Ferroni Giulio, "La fenice" (RVF 185 e altri testi), *Lectura Petrarce*, Padova/Firenze, 213-229, 2001.
- Filosa Elsa, *Tre studi sul «De mulieribus claris»*, LED, Milano 2012.
- Fitzpatrick David, "Sophocle's Tereus", *Classical Quartely*, v. 51.1, 2001, 90-101.
- Focaroli Francesca, *Ovidio, Il trucco delle donne*, La Vita Felice, Milano 2012.
- Foligno Cesare, *Epochs of Italian Literature*, Clarendon Press, Oxford 1920.
- Foster Kenelm, *Petrarch, Poet and Humanist*, Edinburg University Press, Edinburg 1984.
- Frazer G. James & Guidorizzi Giulio, *Apollodoro, Biblioteca*, Adelphi, Milano 1995.
- Fredericks B.R., "Tristia 4.10: Poet's autobiography and poetic autobiography", *TAPA* 106 (1976), 139-154.
- Fulkerson Laurel, "Omnia Vincit Amor: Why the «Remedia» Fail", *Classical Quarterly*, v. 54, n.1, (May, 2004), 211-223.
- Fulkerson Laurel, *The Ovidian heroine as author. Reading, writing, and community in the Heroides*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- Fulkerson Laurel, "The Heroides: Female Elegy?", στο Peter E. Knox (ed), *A Companion to Ovid*, Oxford 2009, 78-89.
- Furley William, "Eingebette im Nichts: zum Ariadne-Brief in Ovids Heroides", στο *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe fuer Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Teil I, Herausgegeben von Wertner Schubert, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-wien 1999, (Studien zur klassischen Philologie, Band 100), 159-167.
- Gaisser Haig Julia, *Catullus*, Oxford University Press, New York 2007.
- Galasso Luigi (commento) & Paduano Guido (traduzione), *Le Metamorfosi*, Mondadori, Milano 2007.
- Galasso Luigi (a cura di), *Ovidio, Epistulae ex Ponto*, Mondadori, Milano 2011.
- Gale R. Monica, "Propertius 2.7: militia amoris and the ironies of elegy", *Journal of Roman Studies*, 87 (1997), 85.
- Gardner Hunter H., "Ariadne's Lament: The Semiotic Impulse of Catullus 64", *TAPA* 137 (2007), 147-179.
- Gardner Jane F., *Women in Roman Law & Society*, London 1987.
- Gatwick A.S. & Faranda Giovanna, *Plauto, Commedie*, Mondadori, Milano 2007.
- Gazich Roberto (a cura di), *Properzio, Elegie*, Mondadori, Milano 1993.

- Gentili Bruno, *Pindaro, Le Pitiche*, Mondadori, Milano 2000.
- Gerber J. Amanda, “As olde bookes maken us memorie: Chaucer and the Clerical Commentary Tradition”, *Florilegium*, v. 29, 2012, 171-200.
- Ghisalberti F., *Giovanni del Virgilio espositore delle “Metamorfosi”*, “*Il Giornale dantesco*”, έκδοση Leo S. Olschki, Firenze 1931, v. XXXIV, σ.93.
- Giallongo Angela, *The Historical Enigma of the Snake Woman from Antiquity to the 21st Century*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2017.
- Giangrande Giuseppe, “Motivi epigrammatici ellenistici nell’elegia romana”, στο *Dall’epigramma ellenistico all’elegia romana, Atti di Convegno della S.I.S.A.C.* (Napoli 27 novembre 1981) a cura di Enrico Flores, Napoli 1984, 29-58.
- Giangrande Giuseppe, “Topoi ellenistici nell’Ars Amatoria”, στο *Cultura, poesia, ideologia nell’opera di Ovidio*, a cura di Itallo Gallo-Luciano Nicastrì, Napoli 1991, 61-98.
- Gibson Roy (introduction - commentary), *Ovid, Ars Amatoria Book 3. Edited with Introduction and Commentary*, Cambridge 2003.
- Gibson Roy K., *Excess and Restraint. Propertius, Horace & Ovid’s Ars Amatoria*, London 2007.
- Gilhuli Kate, *The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens*, Cambridge - New York – Melbourne – Madrid - Cape Town – Singapore - Sao Paulo 2008.
- Giordano Davide (introduzione), Mazzanti Renato (traduzione) & Bonvicini Mariella (note - commenti), *Publio Ovidio Nasone, Tristia*, Garzanti, Milano 2013.
- Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio, Metamorphoseos vulgare*, Giunta Lucantonio, Venetia 1497.
- Giovanni del Virgilio, *Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos, a magistro Johanne de Virgilio prosaice ac metrica compile*, Bologne vers 1322-23.
- Graf Fritz, “Ο μύθος στον Οβίδιο”, στο Philip Hardie (ed.), *Οβίδιος. The Cambridge Companion*, Μετάφραση – επιμέλεια Ανδρέας Ν. Μιχαλόπουλος–Χαρίλαος Ν. Μιχαλόπουλος, Αθήνα 2010, 157-167.
- Greene Ellen, “Travesties of Love: Violence and Voyeurism in Ovid «Amores» 1.7”, *Classical World*, v. 92, n.5, (May - Jun., 1999).
- Greene Ellen, *The Erotics of Domination. Male Desire and the Mistress on Latin Love Poetry*, Baltimore and London 1998.
- Griffin Jasper, *Latin Poets and Roman Life*, London 1985, reprinted with corrections 1994.

- Griffith Drew R., “Gods' Blue Hair in Homer and in Eighteenth-Dynasty Egypt”, *Classical Quarterly*, v. 55, n.2, (Dec., 2005), 329-334.
- Griffith Mark, “Horsepower and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination”, *Classical Philology*, v. 101, n.3, (Jul., 2006), 185-246.
- Grimal Pierre, *Le lyrisme à Rome*, Presses Universitaires de France – PUF, Vendôme 1978.
- Grimal P., “Matrona (Les lois, les mœurs et le langage)”, στο *Hommage à Jean Granarolo, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice* 50 (1985) 195-203.
- Grimal Pierre, *Ο έρωτας στην αρχαία Ρώμη*, μτφ. Νίκου Μ. Τσαγκά, Παπαδήμας, Αθήνα 1990.
- Grimal Pierre, “Le problème de l’élégie romaine: une greffe réussie”, στο *Η Μίμηση στη Λατινική Λογοτεχνία*, Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών (Αθήνα, 5-7 Νοεμβρίου 1993), Αθήνα 1996, 173-177.
- Guadalupe Morcillo Expósito, *Cayo Julio Higino, Fábulas - Astronomía*, Ediciones Akal, S. A., Madrid 2008.
- Gualerzi Saverio, *Penelope o della tessitura. Trame femminili da Omero a Ovidio*, Palomar, Bari 2007.
- Guarracino Vincenzo (traduzione - introduzione), *Catullo, Poesie d'amore e disamore*, BCD, Milano 2012.
- Guidorizzi Giulio (a cura di), *Miti, Igino*, Adelphi, Milano 2013.
- Guthmüller, Bodo. “Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento.” *Lettere Italiane*, vol. 45, n.4 (Ottobre-dicembre 1993), 501-518.
- Guthmüller Bodo, *Ovidio, Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Firenze 2008.
- Gutzwiller Kathryn, “The Bucolic Problem”, *Classical Philology*, v. 101, n.4, (Oct., 2006), 380-404.
- Hallett Judith, “The Role of Women in Roman Elegy: Counter-cultural Feminism”, στο P. Allen Miller (ed.), *Latin Erotic Elegy, An anthology and reader*, London and New York 2002, 329-347.
- Harbinson M. J., “Virgil's «White Bird»”, *Classical Quarterly*, New Series, v. 36, n.1, (1986), 276-278.
- Hardie Philip R., *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.

- Hardie Philip, *Οβίδιος, The Cambridge Companion*, μτφ. Μιχάλοπουλος Ν. Ανδρέας –Μιχαλόπουλος Ν. Χαρίλαος, τίτλος πρωτοτύπου *The Cambridge Companion to Ovid*, Παπαδήμας, Αθήνα 2010.
- Harrison Stephen, *A Companion to Latin Literature*, Blackwell, Victoria 2005.
- Hatto T. Arthur, *Eos: An enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry*, De Gruyter, Berlin 2005.
- Heath John, “The Serpent and the Sparrows: Homer and the Parodos of Aeschylus Agamemnon”, *Classical Quarterly*, New Series, v. 49, n.2, (1999), 396-407, Cambridge University Press.
- Herendeen Wyman H., “The Rhetoric of Rivers: The River and the Pursuit of Knowledge”, *Studies in Philology*, 78 (1981), 107-27.
- Hopkinson Neil, *A Hellenistic Anthology*, Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney 1988.
- Houghton L.B.T., “The Wolf and the Dog (Horace, "Sermones" 2.2.64)”, *Classical Quarterly*, New Series, v. 54, n.1, (May, 2004), 300-304.
- Houghton L.B.T., “Tibullus Elegiac Underworld”, *Classical Quarterly*, v. 57, n.1 (May 2007), 153-165.
- Huxley G., “Fulgentius on the Cretan Hecatomphonia”, *Classical Philology*, v. 68, N.2, (Apr. 1973), 124-127.
- Hyde Thomas, “Boccaccio: The Genealogies of Myth”, *PMLA*, v. 100, n.5, October 1985, 737-745.
- Jacobson Howard, “Ennian influence in Heroides 16 and 17”, *Phoenix* 22 (1968) 299-303.
- Jacobson Howard, “Ovid’s Briseis: A study of Heroides 3”, *Phoenix* 25 (1971) 330-356.
- Jacobson Howard, *Ovid’s Heroides*, Princeton 1974.
- Jacoff Rachel, *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Jaeger Werner, *Esiodo, Le Opere e i Giorni*, Rizzoli, Milano 1994.
- James Sharon L., “Introduction: Constructions of Gender and Genre in Roman Comedy and Elegy”, *Helios* 25 (1998) 3-16.
- James Sharon L., “The Economics of Roman Elegy: Voluntary Poverty, The Recusatio, And The Greedy Girl”, *AJPh* 122.2 (2001) 223-253.

- Jolivet Jean-Christophe, *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroides. Recherches sur l'inertextualité ovidienne*, École Française de Rome (Collection de l'École Française de Rome) 2001.
- Jolle Jonas, "The River and Its Metaphors: Goethe's Mahomets Gesang", *Modern Language Notes*, 119 (Apr. 2004), 431-450.
- Jones W. H. S., *Pausanias, Complete Works*, Delphi Classics 2004.
- Joshel R. Sandra, *Women and Slaves in Greco-Roman Culture*, Routledge, London 1998.
- Kaufhold D. Shelley, "Ovid's Tereus: Fire, Birds, and the Reification of Figurative Language", *Classical Philology*, v. 92, n.1, (Jan., 1997), 66-71, The University of Chicago Press.
- Keith A. M., "Amores 1.1: Propertius and the Ovidian Programme", στο Carl Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History VI, Collection Latomus*, v.217, Bruxelles 1992, 327-344.
- Keith A. M., "Corpus Eroticum: Elegiac Poetics and Elegiac Puellae in Ovid's «Amores»", *Classical World*, v. 88, n.1, (Sep. - Oct., 1994).
- Kennedy D.F., "The epistolary mode and the first of Ovid's Heroides", *CQ* 34 (1984) 413-422.
- Kennedy David, *Elegy*, Routledge, London 2007.
- Kennedy Dunkan F., *The arts of love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Kennedy Jennifer J., *Through the Looking Glass: Ovid's Amores 2.1 as a Reflection of Amores Book One*, Marshall University 2008.
- Kenney E. J., "Erotion Again", *Greece & Rome, Second Series*, v. 11, n.1, (Mar. 1964).
- Kenney Edward J., "Liebe als juristisches Problem. Über Ovids Heroides 20 und 21", *Philologus* 111 (1967) 212-232.
- Kenney Edward J., *Heroides*, XVI-XXI, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Kidron A. Carol, "Nature in Ovid", *Classical Weekly*, v. 16, n.3, Oct. 16, 1922, 17-18.
- Knox Peter, *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, The Cambridge Philological Society, Cambridge 1986.
- Knox E. Peter, "Ovid, Heroides. Selected Epistles, *Gnomon*, v. 71, review by Rosati Gianpiero (1999) 402-409.
- Knox Peter, "The Heroides. Elegiac Voices", στο b.w. Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden 2002, 117-139 (=2002.2).

- Kristeva Julia, *La testa senza il corpo*, Donzelli, Roma 2009.
- Kyriakidis Stratis, "Heroides 20 and 21: motion and emotions", *Leeds International Classical Studies* 9.2 (2010) 1-13.
- La Pena A., "Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina", *Maia*, n.s. IV, 1951, 193-196.
- Labate Mario, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Giardini, Pisa 1984.
- Labate Mario, "La memoria impertinente e altra inertestualità ovidiana", στο *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, a cura di Itallo Gallo-Luciano Nicastri, Napoli 1991, 41-59.
- Labate Mario (a cura di), *Orazio Satire*, Bur, Milano 2008.
- Larmour D. H., "Tragic contamination in Ovid's Metamorphoses: Procne and Medea; Philomela and Iphigeneia" (6.424-674); Scylla and Phaedra (8.19-151), *Illinois Classical Studies*, v. 15 1990, 131-141.
- Lateiner Donald, "Marriage and the Return of Spouses in Apuleius' «Metamorphoses»", *Classical Journal*, v. 95, n.4, (Apr. - May, 2000).
- Lazzarini Caterina (a cura di) & Conte Gian Biagio (introduzione), *Ovidio, Rimedi contro l'amore*, Marsilio, Venezia 1986.
- Lechi Francesca, "Testo mitologico e testo elegiaco. A proposito dell'exemplum in Properzio", *MD*, n.3 (1979), 83-100.
- Lefkovitz M.R. & Fant M.B., *Women in Greece and Rome. A source book in translation*, Toronto 1977.
- Lefkovitz Mary R., *Women in Greek myth*, London 1986.
- Lenz Friedrich Walter, *Ovid. Die Liebeskunst*, Lateinisch und Deutsch, Darmstadt 1969.
- Leonardi Chiavacci Anna Maria, *Dante Alighieri, Purgatorio*, Mondanori, Milano 1994.
- Lindheim Sara H., *Mail and female. Epistolary narrative and desire in Ovid's Heroides*, University of Wisconsin Press, Madison 2003.
- Lipka Michael, *Roman Gods. A Conceptual Approach*, Brill, Leiden-Boston 2009.
- Liveley Genevieve & Mitchell – Salzman Patricia, *Latin Elegy and Narratology*, The Ohio State University Press, Ohio 2008.
- Lloyd B. Alan & Fraschetti Augusto, *Erodoto, Le Storie*, v.II, Mondadori, Milano 1989.

- Lollini Massimo, “Padre mite e dispotico”, riflessioni sull’eredità culturale e poetice del Petrarca, *Annali d’Italianistica*, v. 22, 2004, 321-336.
- Longo Nicola, *Petrarca: geografia e letteratura. Da Arezzo ad Arquà, da Parigi a Praga, passando per Roma*, Salerno, Roma 2007.
- Luck Georg, *The Latin Love Elegy*, London 1959.
- Lucke Christina, *P. Ovidius Naso Remedia Amoris. Kommentar zu Vers 397-814*, Bonn 1982.
- Ludovico Dolce, *Le trasformazioni di M. Lodovico Dolce. In questa sesta impressione da lui in molti luoghi ampliate, con l’aggiunta degli argomenti, et allegorie al principio et al fine di ciascun canto*, Ferrara 1561.
- Lummus David, “Boccaccio's Poetic Anthropology: Allegories of History in the Genealogie deorum gentilium libri”, *Speculum*, 87, 3, July 2012, 724-765.
- Lyne R.O.A.M., “Servitium amoris”, *Classical Quarterly*, 29/1 (1979), 117.
- Lyne R.O.A.M., *The Latin Love Poets, From Catullus to Horace*, Clarendon Press, Oxford 1980.
- Lyne R.O.A.M., “The Life of Love”, στο Paul Allen Miller (ed.), *Latin Erotic Elegy. An Anthology and Reader*, London and New York 2002, 348-365.
- Lyne R.O.A.M., *Collected Papers on Latin Poetry*, Oxford, New York 2007.
- Macleod C.W., “A use of myth in ancient poetry”, *CQ* 24 (1974) 82-93.
- Maddoli Gianfranco & Saladino Vincenzo, *Pausania, Guida della Grecia, l’Elide e Olimpia*, Libro VI, Mondadori, Milano 2000.
- Makowski F. John, “Bisexual Orpheus: Pederasty and Parody in Ovid”, *Classical Journal*, v. 92, n.1, (Oct. - Nov., 1996), 25-38.
- Maltby Robert, *Latin Love Elegy*, Bristol 1980.
- Maltby Robert, *Tibullus. Elegies. Text, Introduction and Commentary*, Cambridge 2002.
- Mandrizzato Enzo (introduzione - traduzione - note), *Orazio, Le Lettere*, BUR, Milano 2006.
- Maronis P. Virgili, *Βιργίλιου Αινειάς I-IV*, μτφ. Γεωργοβασίλης Γ. Δημοσθένης, τ. 1, τίτλος πρωτοτύπου Aeneis, Παπαδήμας, Αθήνα 2007.
- Maronis P. Virgili, *Βιργίλιου Αινειάς V-VIII*, μτφ. Γεωργοβασίλης Γ. Δημοσθένης, τ. 2, τίτλος πρωτοτύπου Aeneis, Παπαδήμας, Αθήνα 2007.
- Maronis P. Virgili, *Βιργίλιου Αινειάς IX-XII*, μτφ. Γεωργοβασίλης Γ. Δημοσθένης, τ. 3, τίτλος πρωτοτύπου Aeneis, Παπαδήμας, Αθήνα 2007.

- Marshall Peter, *Hygini, Fabulae*, Teubneri, Leipzig 1993.
- Marshall P.K., *Hyginus: Fabulae. Editio altera*, Munich, K.G. Saur 2002.
- Marti Mario (a cura di e introduzione) & Valla Ceva Elena (note), *Giovanni Boccaccio, Decameron*, Bur, Milano 2010.
- Martin René, “Ovide et la sexualité: dit et non-dit de l’Ars Amatoria”, στο *Hommages à Joseph Veremans*, édités par Freddy Decreus et Carl Deroux, *Collection Latomus*, v.193, Bruxelles 1986, 208-218.
- Martin, René, “Sensualité, sentiment et intelligence dans l’Ars Amatoria”, στο *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe fuer Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Teil I, Herausgegeben von Wertner Schubert, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1999, (Studien zur klassischen Philologie, Band 100), σσ.197-204.
- Marzolla Bernardini Piero (a cura di), *Publio Ovidio Nasone, Metamorfosi*, Einaudi, Torino 1994.
- Masaracchia Agostino (a cura di), *Erodoto, La Battaglia di Salamina*, Libro VIII, Mondadori, Milano 1977.
- Masaracchio Silvia (a cura di), *Publio Ovidio Nasone*, Bacheca Ebook, 2010.
- Maspero Francesco (introduzione - traduzione - note), *Claudio Eliano, La natura degli animali*, v. II, BUR, Milano 1998.
- Masselli Grazia Maria, *Il rancore dell’esule. Ovidio, l’Ibis e i modi di un’ invettiva*, Edipuglia, Bari 2002.
- McCoskey Eileen Denise & Torlone Matirosova Zara, *Latin Love Poetry*, I. B. Tauris, London 2014.
- McKeown J. C., *Ovid. Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes. V.II. A Commentary on Book One*, Leeds 1989.
- McKeown J. C., “Militat Omnis Amans”, *Classical Journal*, v. 90, n.3, (Feb. - Mar., 1995).
- McKinley L. Kathryn, *Reading the Ovidian Heroine “Metamorphoses” Commentaries 1100-1618*, Brill, Leiden 2001.
- Michalopoulos, A.N., “Fighting against a Witch: the Importance of Magic Hypsipyle’s Letter to Jason (Ov., Her.6)”, *MHNH* 4, 2004, 95-122.
- Michalopoulos Charilaos, *Ovid’s Heroides 4 and 8. A commentary with introduction*, Leeds 2006 (PhD thesis).

- Michalopoulos Charilaos N., “Feminine speech in Roman love elegy: Prop. 1.3”, *Leeds International Classical Studies* 10.4 (2011), 1-14.
- Michalopoulos Charilaos N., “Writing and dying in Ovid’s *Heroides*: a Cixousean reading”, στο G. Xenis (ed.), *Literature, Scholarship, Philosophy, and History: Classical Studies in Memory of Ioannis Taifacos*, Stuttgart 2015, 97-106.
- Michalopoulos, Andreas N., “Translating and interpreting Ovid’s *Heroides* in 19th century Greece: Philippos Ioannou and his Φιλολογικά Πάρεργα”, στο Konstantinos A. Dimadis (ed.), *Continuities, Discontinuities, Ruptures in the Greek World (1204-2014): Economy, Society, History, Literature*, 5th European Congress of Modern Greek Studies, Thessaloniki, 2-5 October 2015, Proceedings, Vol. 2, Athens 2015, 287-297.
- Michalopoulos Andreas N., “Homer in Love: Homeric Reception in Propertius and Ovid”, στο Athanasios Efstathiou and Ioanna Karamanou (eds.), *Homeric Receptions Across Generic and Cultural Contexts*, Berlin–Boston 2016, 289-300.
- Micylli Iacobi, *Raphaellis Regii, Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis, libri XV*, Venezia 1549.
- Miller Allen Paul, “The Tibullan Dream Text”, *Transactions of the American Philological Association*, v. 129, (1999).
- Miller Allen Paul, “Why Propertius Is a Woman: French Feminism and Augustan Elegy”, *Classical Philology*, v. 96, n.2, (Apr. 2001).
- Miller Allen Paul, *Latin Erotic Elegy, An anthology and reader, Edited with and introduction and commentary*, London and New York 2002.
- Miller John, “Ovidian Allusion and the Vocabulary of Memory”, *MD*, n. 30, 1993, 153-164.
- Minar L. Edwin, Sandbach F. H. & Helmbold W. C., *Plutarch’s Moralia*, τ. IX, Harvard University Press, London 1969.
- Mirto Serena Maria & Paduano Guido, *Omero, Iliade*, Mondadori, Milano 2007.
- Monro B. David & Allen W. Thomas, *Homeri, Omnia*, Oxford Classical Texts, τ. 2, από Καρδαμίτσα, Αθήνα 1976.
- Monti Carla Maria, *Mirabilia e geografia nel “Canzoniere”: Pomponio Mela e Vibio Sequestre (RVF CXXXV e CXLVIII)*, SP, n.s. VI (1989), 91-123.
- Montuschi Claudia, *Il tempo in Ovidio. Funzioni, meccanismi, strutture*, Olschki, Firenze 2005.

- Morini Luigina (a cura di), *Bestiari medievali*, Einaudi, Torino 1996.
- Murgatroyd P., “Militia amoris and the Roman Elegists”, *Latomus*, 34, fasc. 1, Janvier - Mars 1975, 59-79.
- Murgatroyd Paul, *Tibullus I*, Pietermaritzburg 1980.
- Murgatroyd P., “Seruitium Amoris and the Roman Elegists”, *Latomus*, v. 40, fasc.3, Juillet-Septembre 1981, 589-606.
- Murgatroyd P., *Ovid with Love. Selections from Ars Amatoria I and II. Oxford text, Commentary, Vocabulary, Introduction*, Bolchazy-Carducci Publishers, Chicago 1982.
- Murgatroyd Paul, “The Sea of Love”, *CQ* n.s.45 (1995) 9-25.
- Murgatroyd Paul, *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Brill, Leiden–Boston 2005.
- Murray Gilbertus, *Euripides, Fabulae*, Oxford Classical Texts, τ. 1, από Καρδαμίτσα, Αθήνα 1966.
- Musa Mark (translated – introduction - notes) & Manfredi Barbara (introduction), *Petrarch, The Canzoniere*, Indiana University Press, Bloomington 1999.
- Mussapi Roberto, *Properzio, Poesie a Cinzia*, Feltrinelli, Milano 2012.
- Musti Domenico (traduzione) & Torelli Mario (commento), *Pausania, Guida della Grecia*, Libro II, La Corinzia e L’Argolide, Mondadori, Milano 1986.
- Musti Domenico (introduzione - testo - traduzione) & Beschi Luigi (commento), *Pausania, Guida della Grecia*, Libro I, L’Attica, Mondadori, Milano 1987.
- Narducci Emanuele (introduzione) & Milanese Guido (a cura di), *Lucrezio, De rerum natura*, Mondadori, Milano 2007.
- Neri F. (a cura di), Martellotti G., Bianchi E. & Sapegno N., *Francesco Petrarca, Rime, Trionfi e poesie latine*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1951.
- Neri F., Martellotti G., Bianchi E. & Sapengo N., *Francesco Petrarca, Rime, Trionfi e poesie latine*, Riccardo Ricciardi Editore ND, Milano 1955.
- Nigel Wilson, *Eliano, Storie Varie*, Adelphi, Milano 1996.
- Norlin George, “The Conventions of the Pastoral Elegy”, *The American Journal of Philology*, v. 32, n.3, 1911, 294-312.
- Nèmeti Annalisa (a cura di), *Tibullo, Elegie*, Mondadori, Milano 2006.
- O’ Hara J. James, “War and the Sweet Life: The Gallus Fragment and the Text of Tibullus 1.10.11”, *Classical Quarterly*, v. 55, n.1, (May, 2005).

- O'Hara James J., *Inconsistency in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo 2006.
- Olson Glending, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca and London 1986.
- Oppel Eberhard, *Ovids Heroides. Studien zur inneren Form und zur Motivation*, Erlangen 1968.
- Otis Brooks, "Ovid and the Augustans", *TAPA* 69 (1938) 188-229.
- Otis Brooks, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge University Press, Cambridge 1966.
- Ottone Megan D., "Which Letter? Text and Subtext in Ovid's Heroides", *AJPh* 128 (2007), 367-388.
- Pack Roger, *Artemidori Daldiani, Onirocritikon*, Libri V, Teubneri, Lipsiae 1963.
- Paolicchi Luciano (a cura di) & Fedeli Paolo (introduzione), *Orazio, Tutte le Opere*, Salerno Editrice, Roma 1993.
- Papaioannou Sophia, *Epic Succession and Dissension. Ovid, Metamorphoses 13.623-14.582 and the Reinvention of the Aeneid*, Berlin 2005.
- Papaioannou Sophia G., "Self-Reflections on Elegy Writing, in Two Parts. The Metapoetics of Diptych Elegies in Ovid, Amores 1.11 + 12", στο Genevieve Liveley and Patricia Salzman-Mitchell (eds.), *Latin Elegy and Narrativity*, Ohio State University 2008, 103-120.
- Papanghelis T.D., "About the Hour of Noon: Ovid, Amores 1, 5", *Mnemosyne* 42 (1989) 54-61.
- Paratore Ettore (introduzione - commento) & Canali Luca (traduzione), *Virgilio, Eneide*, v. III, Mondadori, Milano 2007.
- Parry Hugh, "Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 95, (1964).
- Paschalis Michael, "The Bull and the Horse: Animal Theme and Imagery in Seneca's Phaedra", *American Journal of Philology*, v. 115, n.1, (Spring, 1994), 105-128.
- Pasoli Elio, "Poesia d'amore e «metapoesia»: aspetti della modernità di Properzio", στο *Colloquium Properzianum (I)*, Assisi, 26-28 marzo 1976, Atti, Assisi 1977, 101-121.
- Pavlock Barbara, "Daedalus in the Labyrinth of Ovid's «Metamorphoses»", *Classical World*, v. 92, n.2, (Nov. - Dec., 1998).

- Peabody P. Andrew, *Plutarch, Plutarch on the Delay of the Divine Justice*, John Wilson and Son, Cambridge, 1885.
- Pearson S. Catherine, Simile and Imagery in Ovid “Heroides” 4 & 5, *Illinois Classical Studies*, V, 1980, 110-129 (per servitium amoris).
- Pepin E. Ronald, *The Vatican Mythographers*, Fordham University Press, New York 2008.
- Perrotta Gennaro & Gentili Bruno, *Polinnia, Poesia greca arcaica*, G.D’Anna, Messina-Firenze 1992.
- Pianezzola Emilio, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.
- Piccardi Gigli Daria (introduzione, traduzione e commento), *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*, v. 1, BUR, Milano 2003.
- Picone Michelangelo, “Theories of love and the lyric tradition from Dante’s «Vita nuova» to Petrarch’s «Canzoniere», *Romance notes*, v. 39, Chappel Hill, University of Carolina, 83-93, 1998.
- Pliny, *Natural History*, v.2, Harvard University Press, 1947.
- Pontani Maria Filippo (traduzione), *Euripide, Le tragedie*, v. 2, Mondadori, Milano 2007.
- Pontani Maria Filippo (traduzione), *Euripide, Le tragedie*, v. 3, Mondadori, Milano 2007
- Possanza Mark, “Penelope in Ovid's Metamorphoses 14.671”, *American Journal of Philology*, v. 123, n.1, (Spring, 2002).
- Priòvolou Stella, *Rosa Fresca Aulentissima, Il poema amoroso medievale dalla interpretazione filologica a Dario Fo*, Rocco Carabba, Lanciano 2011.
- Privitera G. Aurelio & Heubeck Alfred, *Omero, Odissea*, Mondadori, Milano 2007.
- Putnam Michael C. J. (intruduction - notes), *Tibullus. A Commentary*, Norman 1973.
- Putnam Michael C. J., “Propertius 1.22: A Poet’s Self-Definition”, *QUCC* 23 (1976) 93-123.
- Putnam Michael C. J., “Propertius 3.22: Tullus’ Return”, *ICS* 2 (1977) 240-254.
- Putnam Michael C. J., “Daedalus, Virgil and the End of Art”, *American Journal of Philology*, v. 108, n.2, (Summer, 1987), 173-198.
- Quinn Kenneth, *Horace. The Odes*, edited with introduction, revised text and commentary, Hampshire and London 1984.
- Ramous Mario (introduzione – traduzione – note), *Tibullo e gli altri poeti del ‘Corpus Tibullianum’*, Garzanti, Milano 1988.

- Ramous Mario (introduzione – traduzione – note), *Orazio, Epistole*, Garzanti, Milano 2000.
- Ramous Mario (introduzione – traduzione – note) & Canali Luca (prefazione), *Catullo, Le Poesie*, Garzanti, Milano 2009.
- Ramous Mario (introduzione – traduzione - note) & Biondetti Luisa (note), *Ovidio, Metamorfosi*, v. 1, Garzanti, Milano 2012.
- Ramous Mario (introduzione – traduzione - note) & Biondetti Luisa (note), *Ovidio, Metamorfosi*, v. 2, Garzanti, Milano 2012.
- Ramsby R. Teresa, “Striving for Permanence: Ovid's Funerary Inscriptions”, *Classical Journal*, v. 100, n.4, (Apr. - May, 2005), 365-391.
- Reed D. Joseph, “Ovid's Elegy on Tibullus and Its Models”, *Classical Philology*, v. 92, n.3, (Jul., 1997), 260-269.
- Reeson James, *Ovid, Heroides 11, 13, and 14. A Commentary*, Brill, Leiden 2001.
- Reeve M. D., “Notes on Ovid's Heroides”, *CQ* n.s. 23 (1973) 324-338.
- Reinhold Meyer, *Past and Present, The Continuity of Classical Myths*, (Drawings by Anna Held Audette), Toronto 1972.
- Riess Ernst, “Etude sur le folklore et les superstitions, VIII. Les poètes élégiaques romains”, *Latomus* 2 (1938), 164-189.
- Riley Henry T., *Ovid's Heroïdes, Amours, Arts of love, Remedy of love and minor works*, G. Bell and Sons Ltd, London 1912.
- Rimell Victoria, *Ovid's Lovers. Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Rizzo Salvatore (introduzione – traduzione – note), *Pausania, Viaggio in Grecia, Guida antiquariata e artistica, libro secondo: Corinzia e Argolide*, Biblioteca Unicersale Rizzoli, Milano 2001.
- Rizzo Salvatore (introduzione – traduzione – note), *Pausania, Viaggio in Grecia, Arcadia*, BUR, Milano 2004.
- Romer E. F., “When is a Bird Not a Bird?”, *Transactions of the American Philological Association*, v. 113, (1983), 135-142.
- Roncoroni Federico (introduzione) & Chiara Piero (traduzione), *Petronio, Satiricon*, Mondadori, Milano 2007.
- Room Adrian, *Who's who in Classical Mythology*, Gramercy Books, New York 1997.
- Rosati Gianpiero (a cura di), *Ovidio, Lettere di eroine*, Bur, Milano 1989.

- Rosati G., “Protesilao, Paride, e l’amante elegiaco. Un modello omerico in Ovidio”, *Maia* 43.2 (1991), 103-114.
- Rosati Gianpiero, “L’elegia al femminile: le *Heroides* di Ovidio (e le altre *heroides*)”, *MD*, N. 29, (1992), 71-94.
- Rosati, G., “L’elegia al femminile. Le *Heroides* di Ovidio (e altre *heroides*)”, *MD* 29 (1992), 71-94.
- Rosati Gianpiero, “Form in motion, Weaving the text in the *Metamorphoses*”, στο P.R. Hardie-A. Barchiesi-S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*, Cambridge 1999, σσ.241-253.
- Rosati Gianpiero (introduzione), Villa Faranda Villa (traduzione) & Corti Rossella (note), *Le metamorfosi di Publio Ovidio Nasone*, Bur, Milano 2006.
- Rosati Gianpiero (a cura di), *Lettere di Eroine*, Bur, Milano 2011.
- Rose H. I. (a cura di), *Hygini Fabulae*, Leyde, A.W. Sijthoff 1934.
- Rosenmeyer P. A., “Ovid’s *Heroides* and *Tristia*. Voices from Exile”, *Ramus* 26 (1997), 29-56.
- Rosenmeyer A. Patricia, “Tracing Medulla as a Locus Eroticus”, *Arethusa*, v. 32, n.1, (Winter 1999), 19-47.
- Rosenmeyer, Patricia A., *Ancient Epistolary Fictions. The letter in Greek literature*, Cambridge–New york, Melbourne 2001.
- Ross David O., *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge Mass. 1969.
- Sadlek M. Gregory, *Idleness Working, The Discourse of Love’s Labor from Ovid through Chaucer and Gower*, The Catholic University of America Press, 2004.
- Salvadori Emanuela (a cura di), *Ovidio, Eroidi*, Garzanti, Milano 2011.
- Salvadori Emanuela (a cura di), *Ovidio, Heroidi*, Garzanti, Milano 2012.
- Sannazzaro Iacobo, *Sonetti e Canzoni*, Gabriel Gioli di Ferrari, Venetia 1543.
- Santagata Marco (a cura di), *Canzoniere, Francesco Petrarca*, Mondadori, Milano 1996.
- Scarpi Paolo (a cura di), Ciani Grazia (traduzione), *Apollodoro, I miti greci*, Mondadori, Milano 1998.
- Schiesari Juliana, *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Cornell University Press, New York, 1992.
- Schilardi Gianni, *Scrivere e recitare, Modelli di trasmissione del testo poetico nell’antichità e nel medioevo*, Pantagrafica, Roma 1986.

- Schilardi Gianni (traduzione – note) & Fanizza Franco (introduzione), *Filostrato, Immagini*, Argo, Lecce 1997.
- Schmitzer U., “Ovidio fra Parma e Berlino”, *Paideia* 64, 2009, 599-620.
- Sedwick W. B. (introduction – notes), *Plautus, Amphitruo*, Manchester University Press, Manchester 1960.
- Segal Charles, “Philomela’s Web and the Pleasures of the Text: Ovid’s Myth of Tereus in the Metamorphoses”, στο Robert M. Wilhelm and Howard Jones (eds.), *The Two Worlds of a Poet. New Perspectives on Vergil*, Detroit 1992, 281-295.
- Sermonti Vittorio, *L’Eneide di Virgilio*, BUR, Milano 2010.
- Settembrini Luigi (a cura di), Baccini Danilo & Luciano di Samosata (traduzione), *I Dialoghi e gli Epigrammi*, Casini, Roma 1962.
- Sharon L. James, *Learned girls and male persuasion: gender and reading in Roman*, University of California Press, London 2003.
- Sharrock Alison, “Φύλο και σεξουαλικότητα”, στο Philip Hardie (ed.), *Οβίδιος. The Cambridge Companion*, Μετάφραση–επιμέλεια Ανδρέας Ν. Μιχαλόπουλος–Χαρίλαος Ν. Μιχαλόπουλος, Αθήνα 2010, 137-155 [=Sharrock (2010.1)].
- Sharrock Alison, “Ο Οβίδιος και οι λόγοι του έρωτα: τα ερωτικά έργα”, στο Philip Hardie (ed.), *Οβίδιος. The Cambridge Companion*, Μετάφραση–επιμέλεια Ανδρέας Ν. Μιχαλόπουλος–Χαρίλαος Ν. Μιχαλόπουλος, Αθήνα 2010, 215-232 [=Sharrock (2010.2)].
- Showerman Grant, *Ovid, Heroides and Amores*, The MacMillan Co, New York 1914.
- Shuckburgh S. Evelyn, *Histories, Polybius*, Macmillan, London 1889.
- Siebelis C. C., *Πανσανίου της Ελλάδος Περιήγησις*, τ.3, Weidmannia G. Reimer, Lipsiae 1825.
- Sisti Francesco (a cura di), *Arriano, Anabasi di Alessandro*, Mondadori, Milano 2008.
- Smith Kirby Flower, *The Elegies of Albius Tibullus*, New York 1913.
- Smith R.A., “Fantasy, Myth and Love Letters. Text and Tale in Ovid’s Heroides”, *Arethusa* 27 (1994) 247-273.
- Snowden Frank M. Jr., “Melas-leukos and Niger-candidus. Contrasts in Classical Literature”, *The Ancient History Bulletin* 2.3 (1988) 60-64.
- Solomon Jon (edited – translated), *Giovanni Boccaccio, Genealogy of the pagan gods*, v. 1, Harvard University Press, Cambridge 2011.
- Spentzou Efrossini, *Readers and writers in Ovid’s Heroides. Transgressions of genre and gender*, Oxford 2003.

- Spentzou Efrossini, “Theorizing Ovid”, στο Peter E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Oxford 2009, σσ.381-393.
- Spiegelio Iacobo, *Regii Raphaelis, Metamorphoseon, Pub. Ovidii Nasonis*, Libri XV, Venezia 1545.
- Spiro F., *Pausaniae, Descriptio Graeciae*, v. 5, B.G.Teubner, Leipzig 1903.
- Steinmetz, Peter, “Die literarische Form der Epistulae Heroidum Ovids”, *Gymnasium* 94 (1987), 128-145.
- Stubblings Fr. & Wace A., *Ὀμηρος A Companion to Homer*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2007.
- Sullivan J.P., “Two Problems in Roman Love Elegy”, *TAPA* 92 (1961) 522-536.
- Sutherland H. Elizabeth, “How (Not) to Look at a Woman: Bodily Encounters and the Failure of the Gaze in Horace's c. 1.19”, *American Journal of Philology*, v. 124, n.1, (Spring, 2003).
- Swanton R. John, “Some Practical Aspects of the Study of Myths”, *The Journal of American folk-lore*, v.XXIII, n.LXXXVII, January - March 1910, 1-7.
- Syme Ronald, *The Roman Revolution*, Oxford University Press, Oxford 1956.
- Syme Ronald, *History in Ovid*, Clarendon Press, Oxford 1978.
- Takács Sarolta A., *Vestal Virgins, Sibyls, and Matrons: Women in Roman Religion*, University of Texas Press, Austin 2008.
- Tarrant, Richard, “Ο Οβίδιος και η αρχαία λογοτεχνική ιστορία”, στο Philip Hardie (ed.), *Οβίδιος. The Cambridge Companion*, Μετάφραση–επιμέλεια Ανδρέας Ν. Μιχαλόπουλος–Χαρίλαος Ν. Μιχαλόπουλος, Αθήνα 2010, 19-49.
- Thilo Georgius, *Commentary on the Aeneid of Vergil*, B. G. Teubner, Leipzig 1881.
- Thomas Elizabeth, “Variations on a Military Theme in Ovid's 'Amores'”, *Greece & Rome, Second Series*, v. 11, n.2, Cambridge University Press, Oct. 1964, 151-165.
- Thomas Elizabeth, “A Comparative Analysis of Ovid, «Amores», II, 6 and III, 9”, *Latomus* 24 (1965) 599-609.
- Thomas Elizabeth, “Ovid at the Races. Amores, III, 2; Ars Amatoria, I, 135-164”, *Hommages à Marcel Renard I*, éditées par Jacqueline Bibauw, *Collection Latomus*, Volume 101, Bruxelles 18 (1969), 710-724.
- Torre Andrea, *VEDERE VERSI, Un manoscritto di emblemi petrarcheschi*, La Stanza delle Scritture, Napoli 2012.

- Tracy Valery A., “One Aspect of nequitia in Ovid’s Amores”, στο Carl Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History I, Collection Latomus, Volume 164*, Bruxelles 1979, 343-348.
- Tränkle Hermann, “Elegisches in Ovids ‘Metamorphosen’”, *Hermes* 91 (1963), 459-476.
- Tseng Marie Shively, *Paolo da Perugia and his influence on the beginnings of Italian Humanism as seen through commentary on Horace’s Ars Poetica*, ProQuest, California 1984.
- Tuzzi Hans, *Collezione libri antichi, rari, di pregio*, πρόλογος του Alessandro Olschki, Sylvestre Bonnard, Milano 2000.
- Vaiopoulos Vaios, “L’ambiance élégiaque dans les Héroïdes 18 et 19 d’Ovide”, *Athenaeum* 96 (2008), 635-650 [=Vaiopoulos (2008.1)].
- Vaiopoulos Vaios, “From militia patriae to militia amoris: love labour and post obitum remuneration (Tib. 1.3)”, *Vichiana* 10 (2008), 32-50 [=Vaiopoulos (2008.2)].
- Vaiopoulos Vaios, “Léandre dans Ov., Her. 18: conformation avec les stéréotypes et dépassement de l’identité élégiaque”, *Ágora* 11 (2009), 77-128 [=Vaiopoulos (2009.1)].
- Vaiopoulos Vaios, «Hypermestra as seen by Ovid in Epist. 14», *Eikasmos* 20 (2009), 199-222 [=Vaiopoulos (2009.2)].
- Vaiopoulos Vaios, “Exclusus amator dans Ov. Epist. 18 et 19: traits du paraclausithyron”, *Athenaeum*, v. 98 (2010), 153-172.
- Vaiopoulos Vaios, Between Lament and Irony: Some Cross-references in Ovid’s Heroides 6 and 12”, *Mediterranean Studies* 12 (2013), 122-148.
- Vaiopoulos Vaios, “Hypermestra as soror querens. Reading Ovid’s Her., 14”, *RCCM* 14 (2014), 273-314.
- Vaiopoulos Vaios, “Cases of Link between Hypsilyle’s and Medea’s Epistles to Jason (Ov. Epist. 6 and 12)”, στο Georgios Xenis (ed.), *Literature, Scholarship, Philosophy, and History. Classical Studies in Memory of Ioannis Taifakos*, Stuttgart 2015, 107-128.
- Valahfridus (Wilfried Stroh), “Heroides Ovidianae cur epistulas scribant”, στο Giuseppe Papponetti (a cura di), *Ovidio. Poeta della memoria, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 19-21 ottobre 1989, Comitato Celebrazioni Ovidiane, Roma 1991, 201-244.
- Varieschi Fabio (a cura di), *Ovidio, Amores*, Mondadori, Milano 2010.

- Vecchi Paola Galli (a cura di), *Petrarca, Canzoniere*, Bur Rizzoli, Milano 2012.
- Vegetti Mario & Lanza Diego (traduzione), *Aristotele, Opere, Parti degli animali, Riproduzione degli animali*, v. V, Laterza, Bari 1973.
- Verner Oskar, *Pindar, Siegesgesange und fragmente*, Ernst Heimeran Verlag, Munchen 1967.
- Veyne Paul, *Roman Erotic Elegy-Love, Poetry and the West*, Translated by David Pellauer, Chicago and London 1988.
- Viarre Simone, “Des poems d’Homère aux Heroïdes d’Ovide. Le récit épique et son inerpretation élégiaque”, *BAGB* Ser. 4,3 (1987) 2-11.
- Viarre Simone, “Les Muses de l’exil ou les metamorphoses de la mémoire”, στο Giuseppe Papponetti (a cura di), *Ovidio. Poeta della memoria, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sulmona*, 19-21 ottobre 1989, Comitato Celebrazioni Ovidiane, Roma 1991, 117-141.
- Vilardo Massimo, Consonni Claudio & Montanari Franco (a cura di), *Luciano, Opere scelte*, Mondadori, Milano 2008.
- Vivaldi Cesare (a cura di), *Ovidio, L’ arte di amare, Come curar l’ amore, L’ arte del trucco*, Newton, Roma 2011.
- Volk Katharina, “Hero und Leander in Ovids Doppelbriefen (epist. 18 und 19)”, *Gymnasium* 103 (1996), 95-108.
- Volk Katharina (a cura di), *Ovid*, Malden, MA – Oxford 2010.
- Walsh S.G., *Love lyrics from the Carmina Burana*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1993.
- Waters H. Kenneth (introduzione) & Annibaletto Luigi (a cura di), *Erodoto, Storie, Libri I-IV*, v. I, Mondadori, Milano 2007.
- Wheeler Leslie Arthur, “Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources. Part I”, *Classical Philology*, v. 5, n.4, Oct. 1910, 440-450.
- Wheeler Leslie Arthur, “Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources. Part II”, *Classical Philology*, v. 6, n.1, Jan.1911, 56-77.
- Whitaker Richard, *Myth and Personal Experience in Roman Love-Elegy*, Göttingen 1983.
- Wilkinson L. P., “Greek influence on the poetry of Ovid”, *Fondation Hardt pour l’étude de l’antiquité classique, Entretiens*, Tome 2 (1953) 223-254.
- Wilkinson L.P., *Ovid Recalled*, Cambridge 1955.

- Wilkinson L.P., *Ovid Surveyed. An Abridgment for the General Reader of 'Ovid Recalled'*, Cambridge 1962.
- Wilkinson L.P. (introduzione) – Canali Luca (traduzione) – Scarcia Riccardo (apparati critici e note), *Publio Ovidio Nasone. Amori*, Fabbri, Milano 2000
- Wilkinson L.P., *The Roman Experience*, London-New York 1974.
- Williams A. Craig, *Roman Homosexuality*, Oxford University Press, New York 2010.
- Williams R. D., *Βεργιλίου Αινειάδος*, τ. III, σχόλια, μτφ. Τρομάρας Λ., University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003.
- Williams R.D., *Βεργιλίου Αινειάδος Βιβλίο V. Σχόλια*, επιμέλεια: Λ. Τρομάρας, μτφ: Μαρία Καίσαρ, Θεσσαλονίκη 2006.
- Williams, Gareth, “Η ποίηση του Οβίδιου από την εξορία: Tristia, Epistulae ex Ponto και Ibis”, στο Philip Hardie (ed.), *Οβίδιος. The Cambridge Companion*, Μετάφραση–επιμέλεια Ανδρέας Ν. Μιχαλόπουλος–Χαρίλαος Ν. Μιχαλόπουλος, Αθήνα 2010, 331-349.
- Wyke Maria, “Written Women: Propertius’ scripta puella”, *JRS* 77 (1987) 47-61.
- Wyke Maria, *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations*, Oxford 2002 (=Wyke 2002.1).
- Zambon Francesco, "Sulla fenice del Petrarca" *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca*, v.I: Dal Medioevo al Petrarca, Firenze: L. S. Olschki, 411-425, 1983.
- Zambon Francesco & Grossato Alessandro, *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Marsilio, Venezia 2004.
- Ziegler K., *Plutarchi Vitae Parallelae*, B.G. Teubneri, τ. 2, από Παπαδήμα, Αθήνα 1989.
- Zoppino Nicolò & Vincentio di Pollo, *Niccolò degli Agostini, Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Venetia 1522.
- Αντωνιάδης Αχ. Θεόδωρος, *Η ρητορική της επιγονικότητας*, Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2009.
- Αρβανιτόπουλος Σ. Αποστ., *Πανσανίου Ελλάδος Περιήγησις*, Πάπυρος, Εν Αθήναις 1937.
- Βαϊόπουλος Βάιος, “PROP. I, 8B, II, 13B: Ο ΕΛΕΓΕΙΑΚΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ ΣΥΝΤΡΟΦΟΣ ΤΟΥ ΕΛΕΓΕΙΑΚΟΥ ΕΡΑΣΤΗ”, *ΠΑΡΟΥΣΙΑ*, τ.ΙΓ-ΙΔ, σσ.377-395, 1998-2000.

- Βαϊόπουλος Βάιος, *Η έννοια της ελπίδος στην ρωμαϊκή ελεγειακή ποίηση*, Αθήνα 1999 (PhD thesis).
- Βαϊόπουλος Βάιος, “ΕΝΑΣ ΒΟΙΩΤΟΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΡΩΜΗΣ”, Πρακτικά Δ’ Συνεδρίου Βοιωτικών Μελετών, Λιβαδειά 9-13 Σεπτεμβρίου 2000, σσ.603-642, Αθήνα 2009.
- Βαϊόπουλος Βάιος, “ΕΝΑΣ ΜΥΘΙΚΟΣ ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΙΣ ΠΑΡΥΦΕΣ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ”, στο *Ιόνιος Λόγος*, τ. Γ, 129-154, 2011.
- Βαϊόπουλος Βάιος, “Μεταξύ θρήνου και ειρωνείας: (ξανα)διαβάζοντας τις Ηρωίδες του Οβίδιου (HER. 12)”, στο *Rideamus igitur: το χιούμορ στη λατινική γραμματεία*, Πρακτικά του Θ’ Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών, Αθήνα 19-22 Μαΐου 2011, σσ.131-141, 134-135.
- Βαϊόπουλος Βάιος (Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια), *Ηρωίδες 18-19 (Λέανδρος και Ηρώ)*, Εστία, Αθήνα 2019.
- Βλάχος Άγγελος, *Ησίοδου, Θεογονία*, Παπαδήμας, Αθήνα 1990.
- Βουτσίνου - Κικίλια Μαρία, *Sequentiae*, Έλλην, Αθήνα 1997.
- Γεωργαλά - Πριόβολου Στέλλα, *Carmina Burana Veris et Amoris*, Παπαδήμας, Αθήνα 2005.
- Γεωργαλά - Πριόβολου Στέλλα, “Η πολυπολιτισμικότητα του λατινικού Μεσαίωνα κατά τους προαναγεννησιακούς χρόνους και η σημασία της για την πολυπολιτισμική Ενωμένη Ευρώπη”, *Περιοδικό Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. 43, 2011-2012.
- Γεωργαλά - Πριόβολου Στέλλα, *Οι Ελληνορωμαϊκές Ρίζες Της Ευρώπης Μέσα Από Τον Στοχασμό Ευρωπαίων Μελετητών*, Πεδίο, Αθήνα 2014.
- Γιαννακόπουλος Παναγιώτης, *Όμηρος, Ιλιάς*, Ραψωδίες Ν-Π, Κάκτος, Αθήνα 1992.
- Γιαννακόπουλος Παναγιώτης, *Όμηρος, Ιλιάς*, Ραψωδίες Ρ-Υ, Κάκτος, Αθήνα 1992.
- Γιαννακόπουλος Παναγιώτης, *Όμηρος, Οδύσσεια*, Ραψωδίες ι-μ, Κάκτος, Αθήνα 1992.
- Γιαννάτος Θεόδωρος, *Μεταμορφώσεις του Οβίδιου*, Δίφρος, Αθήνα 1966.
- Γιατραμανωλάκης Γ., *Αχιλλέως Αλεξανδρέως Τατίου Λευκίππη και Κλειτοφών*, Ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα 1990.
- Γιατρομανωλάκης Γιώργης, *Πόπλιος Οβίδιος Νάσων. Ερωτικά Αντιφάρμακα. Μετάφραση Νίκου Μ. Τσαγκά*, Αθήνα 1998.
- Γιατραμανωλάκης Γιώργης, *Οβίδιος, Ερωτικά Αντιφάρμακα*, Άγρας, Αθήνα 1999.
- Γκιργκένης Σταύρος, *Ησίοδος, Έργα και Ημέρες, Θεογονία, η ασπίδα του Ηρακλή*, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος 2004.

- Γρόλλιος Κωνσταντίνος, *Οράτιος, Ωδές τ. IV*, Εστία, Αθήνα 2003.
- Γρόλλιος Κωνσταντίνος, *Οράτιος, Οι Ωδές, τ. 1*, Εστία, Αθήνα 2010.
- Γρόλλιος Κωνσταντίνος, *Οράτιος, Οι Ωδές, τ. 2*, Εστία, Αθήνα 2010.
- Δημοπούλου Ρουμπίνη, *Hugo Favolus Hodoeporici Byzantini Liber III, Γλωσσική και Ερμηνευτική Εξέταση*, Αθήνα 2006 (PhD thesis).
- Θεοδωρίδης Πάνος, *Στράβων, Γεωγραφικά, τ. 9*, Κάκτος, Αθήνα 1994.
- Καζαντζάκης Νίκος, *Δάντης, Η Θεία Κωμωδία*, Καζαντζάκη, Αθήνα 1998.
- Καραμαλέγκου Ελένη, “Γυναίκα και ιδεολογικοί προσανατολισμοί στο 2ο μ.Χ. αιώνα”, στο Δ. Ράιος, Μ. Παπαδημητρίου, Ε. Γκαστή (εκδ.), *Η πνευματική ζωή στο ρωμαϊκό κόσμο από το 14 ως το 212 μ.Χ.*, Στ’ Πανελλήνιο Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών, Ιωάννινα 11-13 Απριλίου 1997, Πρακτικά, Ιωάννινα 2001, 119-131.
- Κεντρωτής Γιώργος, *Παλατινή Ανθολογία, Επιγράμματα Ερωτικά, τ. 5*, Gutenberg, Αθήνα 2014.
- Κουτρούμπας Ευθ. Δημήτριος, *Οράτιος, Ωδές, Εκατονταήμερος Ύμνος, Επωδοί, Παπαδήμας*, Αθήνα 2007.
- Λαζανάς Ι. Βασίλης, *Προπέρτιος, Ο Μεγάλος Λατίνος Ερωτικός Ποιητής*, Παπαδήμας, Αθήνα 2008.
- Λαμπίκη Δημ., *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις*, Πάπυρος, Αθήνα, 1937.
- Μαγγανά Κατερίνα, *Οβίδιου Τα αντίδοτα του έρωτα*, Περίπλους, Αθήνα 2000.
- Μεγακλής Μ. Γ. & Κολοκοντές Δ., *Πλούταρχος, Βίοι Παράλληλοι, Θησεύς – Ρωμύλος*, Κάκτος, Αθήνα 1992.
- Μητούση Ειρήνη, *De genere: Φύλο και γένος στις Ηρωίδες του Οβιδίου*, Θεσσαλονίκη 2007.
- Μιχαλόπουλος Ν. Ανδρέας, *Ηρωίδες 20-21: Ακόντιος και Κυδίπη*, Παπαδήμας, Αθήνα 2014.
- Μιχαλόπουλος Ν. Χαρίλαος και Μιχαλόπουλος Ν. Ανδρέας, *Ρωμαϊκή Ερωτική Ελεγεία*, ΣΕΑΒ 2015.
- Μιχαλόπουλος Ν. Χαρίλαος και Μιχαλόπουλος Ν. Ανδρέας, *Ανθολογία λατινικής ερωτικής ποίησης*, Κέδρος, Αθήνα 2019.
- Μπάλτας Αθ. Αλεξ., *Ορατίου Ωδές I και II*, Παπαδήμας, Αθήνα 1987.
- Μπάλτας Αθ. Αλεξ., *Ορατίου Ωδές III και IV*, Παπαδήμας, Αθήνα 2005.

- Μπαρτ Ρολάν, *Μυθολογίες. Μάθημα: εναρκτήρια παράδοση στην έδρα της Φιλολογικής Σημειολογίας της Λογοτεχνίας* στο College de France, μτφ. Κ. Χατζηδήμου & Ι. Ράλλη, Ράππα, Αθήνα 1979.
- Παπαγγελής Θεόδωρος, *Οβίδιου Ερωτική Τέχνη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.
- Παπαγγελής Δ. Θεόδωρος, *Σώματα που άλλαξαν τη θεωρία τους*, Gutenberg, Αθήνα 2010.
- Παπαγγελής Θεόδωρος, *Βιργίλιου Αινειάδα*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2019.
- Παπαγιάννης Α. & Σηφάκης Ν., *Ομήρου Ιλιάς*, τ. 1, Πάπυρος, Αθήνα 1975.
- Παπαγιαννόπουλος Α.Α., *Πανσανίου Ελλάδος Περιήγησις*, τ. 1, Πάπυρος, Αθήνα 1953.
- Παπαθεοδώρου Α., *Πανσανίου Ελλάδος Περιήγησις*, τ. 3, Πάπυρος, Αθήνα 1975.
- Παπαθεοδώρου Α. Κ., *Ελλάδος Περιήγησις*, Πάπυρος, Αθήνα 1979.
- Περδικίδης Ορέστης, *Πλάτων: Τίμαιος – Κριτίας, Ἡ περί φύσεως – Ἡ Ατλαντικός*, Κάκτος, Αθήνα 1993.
- Πετρόχειλος Νικόλαος, “Heroides: Η έβδομη επιστολή”, στο *Η Μίμηση στη Λατινική Λογοτεχνία, Πρακτικά Ε΄Πνελληνίων Συμποσίων Λατινικών Σπουδών* (Αθήνα, 5-7 Νοεμβρίου 1993), Αθήνα 1996, 163-172.
- Πολίτης Κοσμάς, *Βοκάκιος, Δεκαήμερον*, τ. Α, Γράμματα, Θεσσαλονίκη 1993.
- Πολίτης Κοσμάς, *Βοκάκιος, Δεκαήμερον*, τ. Β, Γράμματα, Θεσσαλονίκη 1993.
- Πουρνάρας Ανδρέας, *Πλούταρχου Βίοι Παράλληλοι*, Πάπυρος, Αθήνα 1975.
- Πρωτόπαππας Ιω., *Ομήρου Ιλιάς Ν-Ξ-Ο*, Πάπυρος, Εν Αθήναις 1957.
- Ράπτης Α. Γεώργιος, *Ξενοφών*, τ. 1,2,3, Θεσσαλονίκη 2002.
- Ράπτης Α. Γεώργιος, *Ξενοφών*, τ. 4,5, Θεσσαλονίκη 2005.
- Ράπτης Α. Γεώργιος, *Πλούταρχος, Βίοι Παράλληλοι*, Ζήτηρος, Θεσσαλονίκη 2005.
- Ριζιώτης Ανδρέας, *Η Θεία Κωμωδία, Καθαρτήριο*, Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 2005.
- Ριζιώτης Ανδρέας, *Η Θεία Κωμωδία, Παράδεισος*, Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 2005.
- Ριζιώτης Ανδρέας, *Η Θεία Κωμωδία, Κόλαση*, Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 2006.
- Σαμπατάκης Γιώργος, *Ευριπίδης, Φαέθων*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1996.
- Σάρρος Δημήτριος, *Ευρυπίδης, Φοίνισσαι, Ικέτιδες, Ηρακλείδαι, Κύκλωψ*, τ.3, Δ. Δημητράκος, Αθήνα 1938.
- Σιδέρη – Τόλια Αριστέα, *Οράτιος, Παρομοίωση και Μήνυμα*, Σύλλογος προς Διάδοση Ωφέλιμων Βιβλίων, Αθήνα 2005.
- Σιδέρης Ζ., *Ομήρου Οδύσσεια, Α-Μ*, τ. 1, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1956.
- Σιδέρης Ζ., *Ομήρου Οδύσσεια, Ν-ΩΑ-Δ*, τ. 2, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1956.
- Σκαρτσής Σωκράτης, *Ησίοδος, Άπαντα*, Κάκτος, Αθήνα 1993.

- Σφυρόερας Νικ., *Λουκιανού Τα Άπαντα*, Πάπυρος, Αθήνα 1975.
- Τάτιου Αχιλλέως Αλεξανδρέως, *Των κατά Λευκίππην και Κλειτοφώντα*, Evibburg 1955.
- Τρομάρας Λεωνίδας, *Κάτουλλος, Ο νεωτερικός ποιητής της Ρώμης*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2016.
- Τσολάκης Χρήστος (πρόλογος) & Αμπατζίδης Γιάννης (μετάφραση), *Βιργίλιου Αινειάδα I-VI*, μτφ. Γιάννης Αμπατζίδης, Γαβριηλίδης, Αθήνα 1993.
- Τσουρέας Ευστράτιος & Τσουρέας Γεώργιος, *Κατούλλου Ωδές (68 και 76), Οβίδιου Αντιφάρμακα του Έρωτα και Προπέρτιου Ελεγείες* (βιβλία 1-4), τ. Α, Γ. Τσουρέας, Αθήνα 2011.
- Τσουρέας Ευστράτιος & Τσουρέας Γεώργιος, *Οβίδιου Ηρωίδες* (21 ερωτικές επιστολές), Τσουρέας, Αθήνα 2016.
- Τσόχαλης Θεόδωρος, *Οβίδιου, Μεταμορφώσεις*, Τσόχαλης Χ. Θεόδωρος, Αθήνα 2009.
- Φιλολογική ομάδα Κάκτου, *Παυσανίας, Ελλάδος Περιήγησις Αττικά*, Κάκτος, Αθήνα 1992.
- Φιλολογική ομάδα Κάκτου, *Παυσανίας, Ελλάδος Περιήγησις Λακωνικά*, Κάκτος, Αθήνα 1992.
- Φιλολογική ομάδα Κάκτου, *Ηρόδοτος, Ιστορία I, Κλειώ*, Κάκτος, Αθήνα 1994.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, *Λουκιανός, Άπαντα*, τ.16, Κάκτος, Αθήνα 1994.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, *Λουκιανός, Θεών Διάλογοι, Ενάλιοι Διάλογοι*, Κάκτος, Αθήνα 1994.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, *Λουκιανός, Μένιππος ή Νεκυιομαντεία, Τίμων ή Μισάνθρωπος, Χάρων ή Επισκοπούντες, Δραπέται*, Κάκτος, Αθήνα 1994.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, *Πλούταρχος, Άπαντα, Ηθικά*, τ. 3, Κάκτος, Αθήνα 1995.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, *Αιλιανός, Άπαντα*, τ. 5, Κάκτος, Αθήνα 1997.
- Φιλολογική ομάδα Κάκτου, *Διόδωρος ο Σικελιώτης, Άπαντα*, τ. 4, Βιβλιοθήκης Ιστορικής, Κάκτος, Αθήνα 1997.
- Φιλολογική ομάδα Κάκτου, *Διόδωρος ο Σικελιώτης, Άπαντα*, τ. 5, Βιβλιοθήκης Ιστορικής, Κάκτος, Αθήνα 1997.
- Φιλολογική ομάδα Κάκτου, *Απολλόδωρος, Άπαντα I*, Βιβλιοθήκη βιβλία Α, Β, Κάκτος, Αθήνα 1999.
- Φιλολογική ομάδα Κάκτου, *Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη Γ', Επιτομή*, Κάκτος, Αθήνα 1999.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, *Απολλώνιος Ρόδιος, Αργοναυτικά*, Χατζόπουλος, Αθήνα 1999, 332-333.

Μελέτες, εκδόσεις και έργα σχετικά με την Αναγέννηση και την Γκάσπαρα Στάμπα

- Abdelkader Salza, “Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo”, *Giornale Storico Della Letteratura Italiana*, 70, 1917, 1-60 & 280-299.
- Alfredo Giovanni, *Gaspara Stampa Donna e Poetessa*, Nabu Press, 2010.
- Amaduri Agnese, *Gaspara Stampa*, Bonanno, Roma 2015.
- Andreani Veronica, “Sul petrarchismo di Gaspara Stampa: il modello di Pietro Bembo” στο *L’Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Πρακτικά XIX Συνεδρίου ADI, Πώμη 9-12 Σεπτεμβρίου 2015, 1-10.
- Angenot Marc, *Les Champions des femmes*, Les Presses de l’Université de Montréal, Québec 2018.
- Baldacci Luigi, *Lirici del Cinquecento*, Longanesi & C., Milano 1975.
- Bargellini Piero, *Panorama storico della letteratura italiana, Il primo cinquecento*, Vallecchi Editore, Firenze 1961.
- Bassanese A. Fiora, “The Feminine voice: Gaspara Stampa”, *Canadian Journal of Italian Studies*, 3, 2 (1980), 81-88.
- Bassanese A. Fiora, *Gaspara Stampa*, Twayne, Boston, 1982.
- Bassanese A. Fiora, “Gaspara Stampa’s Poetics of Negativity”, *Italica*, v. 61, n.4, Winter 1984, 335-346.
- Bassanese A. Fiora, “Gaspara Stampa”, *Italica*, v. 61, n.3, Autumn 1984, 261-262.
- Bassanese A. Fiora, “Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance”, *TSLI*, v. 30, n. 3, (Fall 1988), 295-319.
- Bassanese A. Fiora, “What’s in a Name? Self-Naming and Renaissance Women Poets”, *Annali d’Italianistica*, 7, Women’s Voices in Italian Literature, 1989, 104-115.
- Bassanese A. Fiora, “The Currency of Eros. Women’s Love Lyric in Europe 1540-1620”, *Italica*, v. 68, n.4, Winter 1991, 500-502.
- Bassanese Fiora, “Gaspara Stampa” στο *Italian women writers: a biographical sourcebook*, εκδ. Greenwood Publishing Group Inc., Westport-United States 1994, 404-412.
- Bassanese A. Fiora, “Gaspara Stampa’s Petrarchan Commemorations: Validating a Female Lyric Discourse”, *Annali d’Italianistica*, vol. 22, Francis Petrarch & European Lyric Tradition, 2004, 155-169.

- Bayer Andrea, *Art and Love in Renaissance Italy*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2008.
- Bellonci Maria, *Rinascimento privato*, Mondadori, Milano 2007.
- Bellonci Maria (introduzione) & Ceriello Rodolfo (note), *Gaspara Stampa Rime*, Bur, Milano 2009.
- Bembo Pietro, *Degli Asolani, Della Volgar lingua, Lettere scelte*, Sonzogno, Milano 1880.
- Benedetto Di Arnaldo, “Un’introduzione al petrarchismo cinquecentesco”, *Italica*, v. 83, n.2, (Summer 2006), 170-215.
- Benson Eugene, *Gaspara Stampa*, Roberts Brothers, Boston 1881.
- Benson Pamela, *The Invention of the Renaissance Woman: The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park: Pennsylvania State University Press 1992.
- Benson Pamela Joseph & Victoria Kirkham, *Strong Voices, Weak History? Medieval and Renaissance Women in their Literary Canons: England, France, Italy*, University of Michigan Press 2005.
- Bitti Adele, “Girolamo Ruscelli: Dall’Accademia alla Corte alla Tipografia”, *Bruniana & Campanelliana*, v. 18, n.1 (2012), 329-332.
- Blamires Alcuin, *The Case for Women in Medieval Culture*, Clarendon Press, Oxford 1997.
- Bondi Fabrizio, “Un sonetto di Gaspara Stampa”, *Parole Rubate*, v. 3, n.3, giugno 2011, 39-42.
- Borzelli Angelo, *Una poetessa italiana del secolo XVI*, Nabu Press 2010.
- Braden Gordon, “Gaspara Stampa and the Gender of Petrarchism”, *TSL*, v. 38, n.2, (Summer 1996), 115-139.
- Broccia Veneziano Lillyrose, *Woman on Fire: Mapping the Four Elements in Gaspara Stampa's Rime*, Columbia University, 2008 (PhD thesis).
- Carducci Giosuè, *Antica lirica italiana (canzonette, canzone, sonetti dei secoli XII-XV)*, Sansoni, Firenze 1907.
- Carney Jo Eldridge, “Stampa Gaspara”, *Renaissance and Reformation. 1500-1620: a biographical dictionary*, εκδ. Greenwood Press Westport-United States 2001, ix-xiii & 334-335.
- Carrer Luigi & Imbalzano Ella (introduzione – note), *Amore infelice di Gaspara Stampa*, Aragno, Torino 2011.

- Cervigni Dino S., "Women Mystic Writers", *Annali d'Italianistica* 13, 1995.
- Cesareo G. A., *Gaspara Stampa: donna e poetessa*, Editrice F. Perrella, Napoli 1920.
- Chemello Adriana, "Tra "pena" e "penna". La storia singolare della "fidelissima Anassilla", στο *L'una et l'altra chiave: figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, Πρακτικά Συνεδρίου, Ζυρίχη 4-5 Ιουνίου 2004, 45-77, εκδ. Roma 2005.
- Chojnacki Stanley, *Women and Men in Renaissance Venice: Twelve Essays on Patrician Society*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2000.
- Chojnacki Monica, *Working Women of Early Modern Venice*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.
- Clara Stella, "Il ruolo di Vittoria Colonna nelle Rime Diverse d'alcune Nobilissime et Virtuosissime Donne (1559)", *Italian Studies*, 74:3, 242-259, 2019.
- Couliano E. Ioan, *Eros and Magic in the Renaissance*, μτφ. Cook Margaret, τίτλος πρωτοτύπου *Eros et magie à la Renaissance*, Univeristy of Chicago Press, Chicago 1987.
- Cox Virginia, *Women's writing in Italy, 1400-1650*, The Johns Hopkins University Press, Maryland 2008.
- Cox Virginia, "The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue", *MLN*, vol. 128, n.1, (January 2013), 53-78.
- Cox Virginia, *Lyric poetry by women of the Italian Renaissance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2013.
- D'Ancona Levi Mirella, *Lo zoo del Rinascimento*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2001.
- Datta Satya, *Women and Men in Early Modern Venice*, Ashgate, Aldershot 2003.
- Dean Trevor & K. J. P. Lowe, *Marriage in Italy, 1300-1650*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Donnini A., *P. Bembo, Le Rime*, Roma, Salerno 2008.
- Ferraro Joanne M., *Marriage Wars in Late Renaissance Venice*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Faini Marco, "Fortunato Martinengo, Girolamo Ruscelli e l'Accademia dei Dubbiosi tra Brescia e Venezia, in Girolamo Ruscelli: Dall'Accademia alla corte alla tipografia, στο *Itinerari e scenari per un letterato del Cinquecento*, Πρακτικά Συνεδρίου Viterbo 6-8 Οκτωβρίου 2011, Vecchiarelli II vols, Roma 2012, 455-519.

- Faini Marco, “War, Grammar and Philology: From Leonardo to Bembo via Fortunio”, *The Italianist*, v. 36, 2016, 375-391.
- Faini Marco, “A ghost Academy between Venice and Brescia: philosophical scepticism and religious heterodoxy in the Accademia dei Dubbiosi”, in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, ed. by J. E. Everson, D. V. Reidy, L. M. Sampson (Oxford: Legenda, 2016), 102-115.
- Faini Marco, “Fortunato Martinengo e Ortensio Lando: Dubbi e dubbiosi alla metà del Cinquecento” στο *Fortunato Martinengo Un gentiluomo del Rinascimento fra arti, lettere e musica*, εκδ. Morcelliana, Brescia 2018.
- Farnetti Monica, *Liriche del Cinquecento*, Belli editore, Milano 2014.
- Feldman Martha, *City Culture and the Madrigal at Venice*, University of California Press, Berkley 1995.
- Feldman Martha & Gordon Bonnie, *The Courtesan’s Arts: Cross-cultural Perspectives*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Feng A. Aileen & Falkeid Unn, *Rethinking Gaspara Stampa in the canon of Renaissance poetry*, UNN FALKEID Stockholm University, Sweden 2015.
- Ferraro Joanne, *Venice. History of the Floating City*, Cambridge University Press, New York 2012.
- Flamini Francesco, *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*, Νίκας Ελληνική Παιδεία, Αθήνα 2009.
- Gardini Nicola, *Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010.
- Grendler Paul, “Education in the Republic of Venice” στο *A Companion to Venetian History 1400-1797*, Brill, Leiden 2013, 675-699.
- Guazzo Stefano, *La civil conversazione*, ed. Amedeo Quondam, Panini, Topίvo 1993 (1η έκδοση 1574).
- Guglielmino Salvatore & Grosser Hermann, *Il Sistema Letterario, Principato*, Milano 2002.
- Gurreri Clizia & Bianchi Iliaria (a cura di), Ferroni Giulio (prefazione), Anselmi Gian Mario (introduzione), *Le virtuose Adunanze*, Sinestesie, Avellino 2015.
- Guthmüller Bodo, “Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento”, *Lettere Italiane*, XLV, 1993.
- Guthmüller Bodo, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1997.

- Herlihy David, "Did Women Have a Renaissance? A Reconsideration", *Medievalia et Humanistica*, n.s., 13 (1985), 1-22.
- Jaffe B. Irma, *Shining eyes, cruel fortune: the lives and loves of Italian Renaissance women poets*, Fordham University Press, New York, 2002.
- Jones Ann Rosalind, "Assimilation with a Difference: Renaissance Women Poets and Literary Influence", n.62, *Yale University Press*, 1981, 135-153.
- Jones Ann Rosalind, "Surprising fame: Renaissance gender ideologies and women's lyric", στο *Feminism and Renaissance studies*, Columbia University Press, New York, 1986, 317-336.
- Jones Ann Rosalind, *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Indiana University Press, Bloomington 1990.
- Jones Ann Rosalind, "New Songs for the Swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa" στο *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, εκδ. Cornell University Press, New York 1991, 263-278.
- Kallendorf Craig W., *Humanist Educational Treatises*, Harvard University Press, Cambridge 2002.
- Kidwell Carol, *Pietro Bembo, Lover, Linguist, Cardinal*, McGill-Queen's University Press, Québec 2004.
- King Margaret, "The Venetian Intellectual World" στο *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, Brill, Leiden, 571-614.
- Larivaille Paul, *La vie quotidienne des courtisanes en Italie au temps de la Renaissance*, Hachette, Paris 1975.
- Leushuis Reinier, "Renaissance Quarterly", *RSA*, 61, 4 Winter 2008, 1226-1228.
- Levin Carole, et al., *Extraordinary Women of the Medieval and Renaissance World. A Biographical Dictionary*, Greenwood Press, Westport 2000.
- Lorenzi Paola & Chomel Luisetta, *Italia: Civiltà e Cultura*, University Press of America, Maryland 2009.
- Luigi Di San Giusto, *Gaspara Stampa*, A. F. Formiggini, Bologna-Roma 1909.
- Luperini Romano, Cataldi Pietro & Marchiani Lidia, *La Scrittura e l'Interpretazione, La Letteratura umanistico-rinascimentale*, v. 2, Palumbo, Firenze 1996.
- Mackenney Richard, *Tradesmen and Traders: The World of the Guilds in Venice and Europe, c 1250-c 1650*, Croom Helm, London 1987.

- MacNeil Anne, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford University Press, New York 2003.
- Matter E. Ann & John Coakley, *Create Women in Medieval and Early Modern Italy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1994.
- Meek Christine, *Women in Renaissance and Early Modern Europe*, Four Courts Press, Dublin 2000.
- Micheli Pietro, *Ludovico Ariosto, Orlando Furioso*, Francesco Vallardi, Milano 1922.
- Moore Mary, *Desiring voices: women sonneteers and Petrarchism*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2000.
- Muir Edward, *The Culture Wars of the Late Renaissance. Sceptics, Libertines, and Opera*, Harvard University Press, Cambridge 2007.
- Mussini Sacchi Maria Pia, "L'eredità di Fiammetta. Per una lettera delle Rime di Gaspara Stampa", *Studi italiani* v. 10, 1998, 35-51.
- Neri F., *Le rime ultime di Gaspara Stampa*, Loffredo, Napoli 1936.
- Niccoli Ottavia, *Rinascimento al femminile*, Laterza, Bari 2006.
- Otero B. Ellan, *The Fiction of the Rime: Gaspara's Stampa "Poetic Misprision" of Giovanni Boccaccio's The Elegy Of Lady Fiammetta*, University of South Florida, Department of Philosophy, Florida 2010 (PhD thesis).
- Pasqualigo Cristoforo, *Francesco Petrarca, I Trionfi*, Venezia 1874.
- Pavan-Crouzet Elisabeth, "Police des mœurs, société et politique à Venise à la fin du Moyen Age", *Revue Historique*, v. 536 (2) 1980, 241-288.
- Petrella Giancarlo, *Il Fondo petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (secc. XIV-XX)*, Vita e Pensiero, Milano 2006.
- Phillipy Patricia, "Altera Dido: The model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco" *Italica*, 69, 1, Spring 1992, 1-18.
- Phillippy Patricia Berrahou, "Gaspara Stampa's Rime d'amore: Replication and Retraction" στο *Love's remedies: recantation and renaissance lyric poetry*, Rosemont Publishing & Printing Corp., Massachusetts 1995, 92-135.
- Piperno Franco, "Sì, alte, dolce e musical parole". Petrarca, il petrarchismo musicale e la committenza madrigalistica nel cinquecento" στο *Petrarca in musica*, Πρακτικά Συνεδρίου, Arezzo, 18-20 Μαρτίου 2004, 321-346.
- Quaintance Courtney, *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice*, University of Toronto Press, Toronto 2015.
- Reichenbach Giulio, *L'altro amore di Gaspara Stampa*, Zanichello, Bologna 1907.

- Reichenbach Giulio, *Gaspara Stampa*, A. F. Formiggini, Roma 1923.
- Robin Diana, “Courtesans Celebrity and Print Culture in Renaissance Venice” στο *Italian women and the city: essays*, Associated University Presses, Fairleigh Dickinson University Press, London, Madison 2003, 35-59.
- Romagnoli Anna, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, Barcelona, (PhD thesis).
- Rosada Bruno, *I Secoli della Letteratura Veneta*, Provincia di Venezia-Assessorato Istruzione e Cultura, Venezia 2002.
- Rosand David, *The Myths of Venice. The Figuration of a State*, The University of North Carolina, London 2001.
- Rose Mary Beth, *Women in the Middle Ages and the Renaissance*, Syracuse University Press, Syracuse 1986.
- Rose .G. B., “The Feminine Soul of the Renaissance”, *The Sewanee Review*, v. 14. n. 4, (Oct. 1906), 385-404.
- Rosenthal F. Margaret, *The honest courtesan: Veronica Franco, citizen and writer in sixteenth-century Venice*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992.
- Salza Abdelkader, *Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini*, Giornale Storico della Letteratura Italiana, Loescher, Torino 1913.
- Salza Abdelkader, *Studi su Gaspara Stampa* (a cura di Danilo Romei), Nuovo Rinascimento 2019.
- Sberlati Francesco, “Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma”, *I Tatti Studies in the Italian Studies*, v. 7, (1997), 119-174.
- Scaraffia Lucetta & Gabriella Zarri, *Women and Faith: Catholic Religious Life in Italy from Late Antiquity to the Present*. Harvard University Press, Cambridge 1999.
- Smarr Janet Levarie, “Gaspara Stampa’s Poetry for Renaissance”, *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*, v. 12, 1991, 61-84.
- Smarr Janet Levarie, “A Dialogue of Dialogues: Tullia d’Aragona and Sperone Speroni”, *MLN*, v. 13, 1998, 204-212.
- Smarr Janet Levarie, “Substituting for Laura: Objects of Desire for Renaissance Women Poets”, *Comperative Literature Studies*, v. 38, n. 1, (2001), 1-30.
- Sottili Agostino, “Letteratura e Riforma in Italia nel Cinquecento”, *Romanische Forschungen*, 85. Bd., H. 1/2 (1973), 78-95.

- Stortoni Laura Anna & Lillie Mary Prentice, *Gaspara Stampa: Selected Poems*, Italica Press INC, New York 1994.
- Stortoni Laura Anna (edited - translated) & Lillie Mary Prentice (edited - translated), “Gaspara Stampa: Selected Poems”, στο *The Sixteenth Century Journal*, 27, 1, Spring 1996, 230-231.
- Stortoni Laura Anna (edited - translated) & Lillie Mary Prentice (translated), *Women poets of the Italian Renaissance: courtly ladies and courtesans*, Italica Press INC, New York 1997.
- Telve Stefano, *Ruscelli Grammatico e Polemista: I Tre Discorsi a Lodovico Dolce*, Vecchiarelli, Roma 2012.
- Tonelli Luigi, *L’ amore nella poesia e nel pensiero del rinascimento*, G. C. Sansoni – Editore, Firenze 1933.
- Torre Andrea, “L’edonista riluttante. Erotismo, sessualità e mito adonico nel Rinascimento”, *Italique*, XVII, ottobre 2014, 73-101.
- Tylus Jane, “Gaspara Stampa”, *Encyclopedia of Women in the Renaissance*, ABC-CLIO, California 2007, 342-345.
- Troy Tower (edited) & Tylus Jane (edited – translated), *Gaspara Stampa, The Complete Poems: The 1554 Edition of the Rime*, University of Chicago, Chicago 2010.
- Vernqvist Johanna, “A Female Voice in Early Modern Love Poetry – Gaspara Stampa”, *TRANS*, 15, Mars 2013, Sorbonne, 1-8.
- Vernqvist Johanna, *The Androgyne and the Phoenix, Marguerite de Navarre and Gaspara Stampa: Gendering Early Modern Debates on Love*, Linköping Studies in Arts and Sciences No. 758, Faculty of Arts and Sciences Linköping Sweden 2018.
- Vitiello Justin, “Gaspara Stampa: The Ambiguities of Martyrdom”, *MLN*, v. 90, n. 1, (Jan. 1975), 58-71.
- Volker Reinhardt, *Rinascimento in Italia*, Mulino, Bologna 2004.
- Warnke J. Frank, *Three women poets, Renaissance and Baroque, Luise Labé, Gaspara Stampa and Sor Juana Inés de la Cruz*, Bucknell University Press, London 1987.
- Whitehead Barbara J., *Women’s Education in Early Modern Europe: A History, 1500-1800*, Garland, New York 1999.
- Zancan Marina, *Letteratura italiana*, v. 5, Einaudi, Torino 1986, 765-827.

Zancan Marina, *Gaspara Stampa. La differenza: questioni di scrittura e di lettura*, στο *Studi in onore di Vittorio Zaccaria*, a cura di Marco Pecoraro, Unicopli, Milano 1987, 263-273.

Zancan Marina, “L’intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa”, *Annali d’Italianistica*, v. 7, Women’s Voices in Italian Literature, 1989, 42-65.

Zancan Marina, *Rime di Gaspara Stampa in Letteratura Italiana. Le opere*. Einaudi, Torino 1993, τ. II, 407-432.

Zancan Marina, *Le stanze ritrovate*, Eidos, Venezia 1994.

Zancan Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998.

Γρίβα Άννα (εισαγωγή – μετάφραση) & Δενδρινός Μάρκος (επίμετρο), *Το σώμα μου όλο ή φωτιά ή πέτρα*, Κουκούτσι, Αθήνα 2015.

Μπούρκχαρτ Γιάκομπ, *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, τίτλος πρωτότυπου: Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, μτφ. Μαρία Τοπάλη, Νεφέλη, Αθήνα 1997.

ΜΕΡΟΣ ΕΚΤΟ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

1. Ηρόδ. 1.14.1: “τὴν μὲν δὴ τυραννίδα οὕτω ἔσχον οἱ Μερμνάδαι τοὺς Ἡρακλείδας ἀπελόμενοι, Γύγης δὲ τυραννέουσας ἀπέπεμψε ἀναθήματα ἐς Δελφοὺς οὐκ ὀλίγα, ἀλλ’ ὅσα μὲν ἀργύρου ἀναθήματα, ἔστι οἱ πλεῖστα ἐν Δελφοῖσι, πάρεξ δὲ τοῦ ἀργύρου χρυσὸν ἄπλετον ἀνέθηκε ἄλλον τε καὶ τοῦ μάλιστα μνήμην ἄξιον ἔχειν ἐστί, κρητῆρές οἱ ἀριθμὸν ἕξ χρύσειοι ἀνακέαται. [1.14.2] ἐστᾶσι δὲ οὗτοι ἐν τῷ Κορινθίων θησαυρῷ σταθμὸν ἔχοντες τριήκοντα τάλαντα· ἀληθεῖ δὲ λόγῳ χρεωμένῳ οὐ Κορινθίων τοῦ δημοσίου ἐστί ὁ θησαυρός, ἀλλὰ Κυψέλου τοῦ Ἡετίωνος. οὗτος δὲ ὁ Γύγης πρῶτος βαρβάρων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ἐς Δελφοὺς ἀνέθηκε ἀναθήματα μετὰ Μίδην τὸν Γορδῖεω, Φρυγίης βασιλέα. [1.14.3] ἀνέθηκε γὰρ δὴ καὶ Μίδης τὸν βασιλῆιον θρόνον ἐς τὸν προκατίζων ἐδίκαζε, ἐόντα ἀξιοθέητον· κεῖται δὲ ὁ θρόνος οὗτος ἔνθα περ οἱ τοῦ Γύγεω κρητῆρες. ὁ δὲ χρυσὸς οὗτος καὶ ὁ ἄργυρος, τὸν ὁ Γύγης ἀνέθηκε, ὑπὸ Δελφῶν καλέεται Γυγάδας ἐπὶ τοῦ ἀναθέντος ἐπωνυμίην. [1.14.4] ἐσέβαλε μὲν νυν στρατιὴν καὶ οὗτος, ἐπεῖτε ἥρξε, ἕς τε Μίλητον καὶ ἐς Σμύρνην καὶ Κολοφῶνος τὸ ἄστυ εἴλε. ἀλλ’ οὐδὲν γὰρ μέγα ἀπ’ αὐτοῦ ἄλλο ἔργον ἐγένετο βασιλεύσαντος δυῶν δέοντα τεσσεράκοντα ἔτεα, τοῦτον μὲν παρήσομεν τοσαῦτα ἐπιμνησθέντες.”⁴⁷¹

2. Ηρόδ. 8.138.2: “οὗτος, ἐπεῖτε διέβησαν οἱ Τημενίδαι, μέγας οὕτω ἐρρῦν ὥστε τοὺς ἱππείας μὴ οἴους τε γενέσθαι διαβῆναι. οἱ δὲ ἀπικόμενοι ἐς ἄλλην γῆν τῆς Μακεδονίης οἴκησαν πέλας τῶν κήπων τῶν λεγομένων εἶναι Μίδεω τοῦ Γορδῖεω, ἐν τοῖσι φύεται αὐτόματα ῥόδα, ἐν ἑκαστον ἔχον ἐξήκοντα φύλλα, ὁδμῇ τε ὑπερφέροντα τῶν ἄλλων. [8.138.3] ἐν τούτοισι καὶ ὁ Σιληνὸς τοῖσι κήποισι ἦλω, ὡς λέγεται ὑπὸ Μακεδόνων. ὑπὲρ δὲ τῶν κήπων ὅρος κεῖται Βέρμιον οὖνομα, ἄβατον ὑπὸ χειμῶνος. ἐνθεῦτεν δὲ ὁρμώμενοι ὡς ταύτην ἔσχον, κατεστρέφοντο καὶ τὴν ἄλλην Μακεδονίην.”⁴⁷²

3. Ξεν., *Ανάβ.* 1.2.13: “ἐντεῦθεν δὲ ἐλαύνει σταθμοὺς δύο παρασάγγας δέκα εἰς Θύμβριον, πόλιν οἰκουμένην. ἐνταῦθα ἦν παρὰ τὴν ὁδὸν κρήνη ἢ Μίδου καλουμένη τοῦ Φρυγῶν βασιλέως, ἐφ’ ἣ λέγεται Μίδας τὸν Σάτυρον θηρεῦσαι οἶνῳ κεράσας αὐτήν.”⁴⁷³

4. Πλούτ., *Ηθ.* 115d2-e9: “τοῦτο μὲν ἐκείνῳ τῷ Μίδᾳ λέγουσι δήπου μετὰ τὴν θήραν ὡς ἔλαβε τὸν Σειληνὸν διερωτῶντι καὶ πυνθανομένῳ τί ποτ’ ἐστί τὸ βέλτιστον τοῖς

⁴⁷¹Godley 1920: 18-19.

⁴⁷²Godley 1925: 144.

⁴⁷³Marchant 1987: τ. 1, 10.

ἀνθρώποις καὶ τί τὸ πάντων αἰρετώτατον, τὸ μὲν πρῶτον οὐδὲν ἐθέλγειν εἰπεῖν ἀλλὰ σιωπᾶν ἀρρήτως ἐπειδὴ δέ ποτε μόγις πᾶσαν μηχανὴν μηχανώμενος προσηγάγετο φθέγξασθαι τι πρὸς αὐτόν, οὕτως ἀναγκάζομενον εἰπεῖν, "δαίμονος ἐπιπόνου καὶ τύχης χαλεπῆς ἐφήμερον σπέρμα, τί με βιάζεσθε λέγειν ἃ ὑμῖν ἄρειον μὴ γινῶναι; μετ' ἀγνοίας γὰρ τῶν οἰκείων κακῶν ἀλυπότατος ὁ βίος. ἀνθρώποις δὲ πάνπαν οὐκ ἔστι γενέσθαι τὸ πάντων ἄριστον οὐδὲ μετασχεῖν τῆς τοῦ βελτίστου φύσεως (ἄριστον γὰρ πᾶσι καὶ πάσαις τὸ μὴ γενέσθαι) τὸ μέντοι μετὰ τοῦτο καὶ πρῶτον τῶν ἀνθρώπων ἀνυστῶν, δεύτερον δέ, τὸ γενομένους ἀποθανεῖν ὡς τάχιστα." δῆλον οὖν ὡς οὔσης κρείττονος τῆς ἐν τῷ τεθνάναι διαγωγῆς ἢ τῆς ἐν τῷ ζῆν, οὕτως ἀπεφίηνατο.⁴⁷⁴

5. Λουκιαν., Ναιάλ. 41-44: "[41] Ἄγε, ὦ δίκηλλα, νῦν μοι ἐπίρρωσον σεαυτὴν καὶ μὴ κάμῃς ἐκ τοῦ βάθους τὸν Θησαυρὸν ἐς τοῦμφανὲς προκαλουμένη. ὦ Ζεῦ τεράστιε καὶ φίλοι Κορύβαντες καὶ Ἑρμῇ κερδοῦε, πόθεν τοσοῦτον χρυσίον; ἢ που ὄναρ ταῦτά ἐστι; δέδια γοῦν μὴ ἄνθρακας εὖρω ἀνεγρόμενος· ἀλλὰ μὴν χρυσίον ἐστὶν ἐπίσημον, ὑπέρυθρον, βαρὺ καὶ τὴν πρόσοψιν ὑπερήδιστον. ὦ χρυσέ, δεξίωμα κάλλιστον βροτοῖς· αἰθόμενον γὰρ πῦρ ἅτε διαπρέπεις καὶ νύκτωρ καὶ μεθ' ἡμέραν. ἐλθέ, ὦ φίλτατε καὶ ἐρασιμώτατε. νῦν πείθομαί γε καὶ Δία ποτὲ γενέσθαι χρυσόν· τίς γὰρ οὐκ ἂν παρθένος ἀναπεπταμένοις τοῖς κόλποις ὑπεδέξατο οὕτω καλὸν ἐραστὴν διὰ τοῦ τέγους καταρρέοντα; [42] ὦ Μίδα καὶ Κροῖσε καὶ τὰ ἐν Δελφοῖς ἀναθήματα, ὡς οὐδὲν ἄρα ἦτε ὡς πρὸς Τίμωνα καὶ τὸν Τίμωνος πλοῦτον, ὧ γε οὐδὲ ὁ βασιλεὺς Περσῶν ἴσος. ὦ δίκηλλα καὶ φιλάτῃ διφθέρα, ὑμᾶς μὲν τῷ Πανὶ τούτῳ ἀναθεῖναι καλόν· αὐτὸς δὲ ἤδη πᾶσαν πριάμενος τὴν ἐσχατιάν, πυργίον οἰκοδομησάμενος ὑπὲρ τοῦ θησαυροῦ μόνῳ ἐμοὶ ἱκανὸν ἐνδαιτᾶσθαι, τὸν αὐτὸν καὶ τάφον ἀποθανῶν ἔξιν μοι δοκῶ. «Δεδόχθω δὲ ταῦτα καὶ νενομοθετήσθω πρὸς τὸν ἐπίλοιπον βίον, ἀμιξία πρὸς ἅπαντας καὶ ἀγνωσία καὶ ὑπεροψία· φίλος δὲ ἢ ξένος ἢ ἐταῖρος ἢ Ἑλέου βωμὸς ὕθλος πολὺς· καὶ τὸ οἰκτεῖραι δακρύοντα ἢ ἐπικουρῆσαι δεομένῳ παρανομία καὶ κατάλυσις τῶν ἐθῶν· μονήρης δὲ ἡ δίαίτα καθάπερ τοῖς λύκοις, καὶ φίλος εἷς Τίμων. [43] οἱ δὲ ἄλλοι πάντες ἐχθροὶ καὶ ἐπίβουλοι· καὶ τὸ προσομιλῆσαι τινὶ αὐτῶν μίαισμα· καὶ ἦν τινα ἶδω μόνον, ἀποφράς ἢ ἡμέρα· καὶ ὅλως ἀνδριάντων λιθίνων ἢ χαλκῶν μηδὲν ἡμῖν διαφερέτωσαν· καὶ μήτε κήρυκα δεχόμεθα παρ' αὐτῶν μήτε σπονδὰς σπενδόμεθα· ἡ ἐρημία δὲ ὄρος ἔστω πρὸς αὐτούς. φυλέται δὲ καὶ φράτορες καὶ δημόται καὶ ἡ πατρὶς αὐτῇ ψυχρὰ καὶ ἀνωφελῆ ὀνόματα καὶ ἀνοήτων ἀνδρῶν φιλοτιμήματα. πλουτεῖτω δὲ Τίμων μόνος καὶ ὑπεροράτω ἀπάντων καὶ τρυφάτω μόνος καθ' ἑαυτὸν κολακείας καὶ ἐπαίνων φορτικῶν

⁴⁷⁴Babbitt 1928: 178-179.

ἀπηλλαγμένος· καὶ θεοῖς θυέτω καὶ εὐωχεῖται μόνος, ἑαυτῷ γείτων καὶ ὄμορος, ἐκσείων τῶν ἄλλων. καὶ ἅπαξ ἑαυτὸν δεξιῶσασθαι δεδόχθω, ἣν δέη ἀποθανεῖν, καὶ αὐτῷ στέφανον ἐπενεγκεῖν. [44] καὶ ὄνομα μὲν ἔστω ὁ Μισάνθρωπος ἡδιστον, τοῦ τρόπου δὲ γνωρίσματα δυσκολία καὶ τραχύτης καὶ σκαιότης καὶ ὀργὴ καὶ ἀπανθρωπία· εἰ δέ τινα ἴδοιμι ἐν πυρὶ καταδιαφθειρόμενον καὶ σβεννύναι ἱκετεύοντα, πίττη καὶ ἐλαίῳ κατασβεννύναι· καὶ ἦν τινα τοῦ χειμῶνος ὁ ποταμὸς παραφέρῃ, ὁ δὲ τὰς χεῖρας ὀρέγων ἀντιλαβέσθαι δέηται, ὠθεῖν καὶ τοῦτον ἐπὶ κεφαλὴν βαπτίζοντα, ὥς μηδὲ ἀνακύψαι δυνηθεῖν· οὕτω γὰρ ἂν τὴν ἴσιν ἀπολάβοιεν. εἰσηγήσατο τὸν νόμον Τίμων Ἐχεκρατίδου Κολλυτεύς, ἐπεψήφισεν τῇ ἐκκλησίᾳ Τίμων ὁ αὐτός.”⁴⁷⁵

6. Φιλόστρ., *Εἰκόνες* 1.22: “Καθεύδει ὁ Σάτυρος, καὶ ὑφειμένη τῇ φωνῇ περὶ αὐτοῦ λέγωμεν, μὴ ἐξεγείρηται καὶ διαλύσῃ τὰ ὀρώμενα. Μίδας αὐτὸν οἶνω τεθήρακεν ἐν Φρυγίᾳ περὶ αὐτά, ὡς ὀρᾷς, τὰ ὄρη, τὴν κρήνην οἰνοχοήσας, ἐν ἣ κεῖται παραβλύζων τοῦ οἴνου ἐν τῷ ὕπνῳ. Σατύρων δὲ ἡδὺ μὲν τὸ σφοδρόν, ὅτε ὀρχοῦνται, ἡδὺ δὲ τὸ βωμολόχον, ὅτε μειδιῶσι, καὶ ἐρῶσιν οἱ γενναῖοι καὶ ὑποποιοῦνται τὰς Λυδὰς αἰκάλλοντες αὐτὰς τέχνη. κάκεῖνο αὐτῶν ἔτι· σκληροὶ γράφονται καὶ ἄκρατοι τὸ αἷμα καὶ περιττοὶ τὰ ὄτα καὶ κοῖλοι τὸ ἰσχίον, ἀγέρωχοι πάντα καὶ τὸ ἐπὶ τὰ οὐραῖα ἵπποι. τὸ δὲ θήραμα τοῦ Μίδου τοῦτο γέγραπται μὲν ὅσα ἐκεῖνοι, καθεύδει δὲ ὑπὸ τοῦ οἴνου τὸ ἄσθμα ἔλκων ὡς ἐκ μέθης, καὶ ἡ μὲν κρήνη πέποται αὐτῷ ῥῥον ἢ ἐτέρῳ κύλιξ, αἱ δὲ Νύμφαι χορεύουσι τωθάζουσαι τὸν Σάτυρον ἐπὶ τῷ καθεύδειν. ὡς ἄβρὸς ὁ Μίδας, ὡς δὲ ῥάθυμος δέ μίτρας ἐπιμελεῖται καὶ βοστρύχου καὶ θύρσον φέρει καὶ στολὴν ἔγχρυσον. ἰδοὺ καὶ ὄτα μεγάλα, ὑφ’ ὧν ἡδεῖς οἱ ὀφθαλμοὶ δοκοῦντες ὑπνηλοὶ φαίνονται καὶ μεθέλκουσι τὴν ἡδονὴν ἐς τὸ νωθρὸν αἰνιττομένης σπουδῇ τῆς γραφῆς ἐκμεμνηῖσθαι ταῦτ’ ἤδη καὶ διαδεδόσθαι τοῖς ἀνθρώποις ἐν καλᾷ μῶ, μὴ κατασχούσης τῆς γῆς ἃ ἤκουσεν.”⁴⁷⁶

7. Catull. 24.1-10: “O qui flosculus es Iuventiorum,/ non horum modo, sed quot aut fuerunt/ aut posthac aliis erunt in annis,/ mallem divitias Midae dedisses/ isti, cui neque servus est neque arca,/ quam sic te sineres ab illo amari./ 'qui? non est homo bellus?' inquires. est:/ sed bello huic neque servus est neque arca./ hoc tu quam lubet abice elevaque:/ nec servum tamen ille habet neque arcam.”⁴⁷⁷

8. Αἰλ., *Ποικ. Ιστ.* 3.18: “Περιγεῖται τινα Θεόπομπος συνουσίαν Μίδου τοῦ Φρυγὸς καὶ Σιληνοῦ. νύμφης δὲ παῖς ὁ Σιληνὸς οὗτος, θεοῦ μὲν ἀφανέστερος τὴν φύσιν,

⁴⁷⁵Settembrini & Baccini 1962: 31-47.

⁴⁷⁶Schilardi 1997: 96-97.

⁴⁷⁷Cornish 1913: 30.

ἀνθρώπου δὲ κρείττων, ἐπεὶ καὶ ἀθάνατος ἦν. πολλὰ μὲν οὖν καὶ ἄλλα ἀλλήλοις διελέχθησαν, καὶ ὑπὲρ τούτων δὲ ὁ Σιληνὸς ἔλεγε πρὸς τὸν Μίδα. τὴν μὲν Εὐρώπην καὶ τὴν Ἀσίαν καὶ τὴν Λιβύην νήσους εἶναι, ἃς περιρρεῖν κύκλῳ τὸν Ὠκεανόν, ἥπειρον δὲ εἶναι μόνην ἐκείνην τὴν ἔξω τούτου τοῦ κόσμου. καὶ τὸ μὲν μέγεθος αὐτῆς ἄπειρον διηγείτο. τρέφειν δὲ τὰ ἄλλα ζῶα μεγάλα, καὶ τοὺς ἀνθρώπους δὲ τῶν ἐνταυθοῖ διπλασίονας τὸ μέγεθος, καὶ χρόνον ζῆν αὐτοὺς οὐχ ὅσον ἡμεῖς, ἀλλὰ καὶ ἐκείνον διπλαῖον. καὶ πολλὰς μὲν εἶναι καὶ μεγάλας πόλεις καὶ βίων ιδιότητας, καὶ νόμους αὐτοῖς τετάχθαι ἐναντίως κειμένους τοῖς παρ' ἡμῖν νομιζομένοις. δύο δὲ εἶναι πόλεις ἔλεγε μεγέθει μεγίστας, οὐδὲν δὲ ἀλλήλαις εἰσκέναι· καὶ τὴν μὲν ὀνομάζεσθαι Μάχιμον, τὴν δὲ Εὐσεβῆ. τοὺς μὲν οὖν Εὐσεβεῖς ἐν εἰρήνῃ τε διάγειν καὶ πλούτῳ βαθεῖ, καὶ λαμβάνειν τοὺς καρποὺς ἐκ τῆς γῆς χωρὶς ἀρότρων καὶ βοῶν, γεωργεῖν δὲ καὶ σπείρειν οὐδὲν αὐτοῖς ἔργον εἶναι. καὶ διατελοῦσιν ἡ δ' ὅς' ὑγιεῖς καὶ ἄνοσοι, καὶ καταστρέφουσι τὸν ἑαυτῶν βίον γελῶντες εὖ μάλα καὶ ἡδόμενοι. οὕτω δὲ ἀναμφιλόγως εἰσὶ δίκαιοι, ὥς μὴδὲ τοὺς θεοὺς πολλάκις ἀπαξιοῦν ἐπιφοιτᾶν αὐτοῖς. οἱ δὲ τῆς Μάχιμου πόλεως μαχιμώτατοί τέ εἰσι καὶ αὐτοὶ καὶ γίνονται μεθ' ὀπλῶν, καὶ αἰ πολεμοῦσι, καὶ καταστρέφονται τοὺς ὁμόρους, καὶ παμπόλλων ἐθνῶν μία πόλις κρατεῖ αὕτη. εἰσὶ δὲ οἱ οἰκήτορες οὐκ ἐλάττους διακοσίων μυριάδων. ἀποθνήσκουσι δὲ τὸν μὲν ἄλλον χρόνον νοσήσαντες· σπάνιον δὲ τοῦτο, ἐπεὶ τά γε πολλὰ ἐν τοῖς πολέμοις ἢ λίθοις ἢ ξύλοις παιόμενοι· ἄτρωτοι γὰρ εἰσι σιδήρῳ. χρυσοῦ δὲ ἔχουσι καὶ ἀργύρου ἀφθονίαν, ὥς ἀτιμότερον εἶναι παρ' αὐτοῖς τὸν χρυσὸν τοῦ παρ' ἡμῖν σιδήρου. ἐπιχειρήσαι δέ ποτε καὶ διαβῆναι τούτους ἐς τάσδε τὰς ἡμεδαπὰς νήσους ἔλεγε, καὶ διαπλεύσαντάς γε τὸν Ὠκεανὸν μυριάσι χιλίαις ἀνθρώπων ἕως Ὑπερβορέων ἀφικέσθαι. καὶ πυθομένους τῶν παρ' ἡμῖν τούτους εἶναι τοὺς εὐδαιμονεστάτους, καταφρονῆσαι ὥς φαύλως καὶ ταπεινῶς πράττοντας, καὶ διὰ ταῦτα ἀτιμάσαι προελθεῖν περαιτέρω. τὸ δὲ ἔτι θαυμασιώτερον προσετίθει. μέροπας τινὰς οὕτω καλουμένους ἀνθρώπους οἰκεῖν παρ' αὐτοῖς ἔφη πόλεις πολλὰς καὶ μεγάλας, ἐπ' ἐσχάτῳ δὲ τῆς χώρας αὐτῶν τόπον εἶναι καὶ ὀνομάζεσθαι Ἄνοστον, εἰσκέναι δὲ χάσματι, κατελιφθῆναι δὲ οὔτε ὑπὸ σκότους οὔτε ὑπὸ φωτός, ἀέρα δὲ ἐπικεῖσθαι ἐρυθρήματι μεμιγμένον θολερῷ. δύο δὲ ποταμοὺς περὶ τοῦτον τὸν τόπον ῥεῖν, καὶ τὸν μὲν Ἡδονῆς καλεῖσθαι τὸν δὲ Λύπης· καὶ παρ' ἐκάτερον τούτων ἐστηκέναι δένδρα τὸ μέγεθος πλατάνου μεγάλης. φέρειν δὲ καρποὺς τὰ μὲν παρὰ τὸν τῆς Λύπης ποταμὸν τοιαύτην ἔχοντας τὴν φύσιν. ἐάν τις αὐτῶν ἀπογεύσῃται, τοσοῦτον ἐκβάλλει δακρύων, ὥστε κατατήκεσθαι πάντα τὸν ἑαυτοῦ βίον τὸν λοιπὸν θρηνοῦντα, καὶ οὕτω τελευτᾶν. τὰ δὲ ἕτερα τὰ παραπεφυκότα τῷ τῆς Ἡδονῆς ποταμῷ ἀντίπαλον ἐκφέρειν καρπὸν. ὅς γὰρ ἂν γεύσῃται

τούτων, τῶν μὲν ἄλλων τῶν πρότερον ἐπιθυμιῶν παύεται, ἀλλὰ καὶ εἴ του ἥρα καὶ αὐτοῦ λαμβάνει λήθην, καὶ γίνεται κατὰ βραχὺ νεώτερος καὶ τὰς φθανούσας ἡλικίας καὶ τὰς ἤδη διελθούσας ἀναλαμβάνει ὀπίσω. τὸ μὲν γὰρ γῆρας ἀπορρίψας ἐπὶ τὴν ἀκμὴν ὑποστρέφει, εἴτα ἐπὶ τὴν τῶν μειρακίων ἡλικίαν ἀναχωρεῖ, εἴτα παῖς γίνεται, εἴτα βρέφος, καὶ ἐπὶ τούτοις ἐξαναλώθη. καὶ ταῦτα εἴ τῳ πιστὸς ὁ Χῖος λέγων, πεπιστεύσθω· ἐμοὶ δὲ δεινὸς εἶναι δοκεῖ μυθολόγος καὶ ἐν τούτοις καὶ ἐν ἄλλοις δε⁴⁷⁸.

9. Hyg., Fab. 191: “Midas rex Mygdonius filius Matris deae a Timolo arbiter sumptus eo tempore, quo Apollo cum Marsya vel Pane fistula certavit. Quod cum Timolus victoriam Apollini daret, Midas dixit Marsyae potius dandam. Tunc Apollo indignatus Midae dixit: "Quale cor in iudicando habuisti, tales et auriculas habebis." Quibus auditis effecit, ut asininas haberet aures. Eo tempore Liber pater cum exercitum in Indiam duceret Silenus aberravit, quem Midas hospitio liberaliter accepit atque ducem dedit, qui eum in comitatum Liberi deduceret. At Midae Liber pater ob beneficium deoptandi dedit potestatem, ut, quicquid vellet, peteret a se. A quo Midas petiit, ut, quicquid tetigisset, aurum fieret. Quod cum impetrasset et in regiam venisset, quicquid tetigerat, aurum fiebat. Cum iam fame cruciaretur, petit a Libero, ut sibi speciosum donum eriperet; quem Liber iussit in flumine Pactolo se abluere, cuius corpus aquam cum tetigisset, facta est colore aureo; quod flumen nunc Chrysorrhoas appellatur in Lydia”⁴⁷⁹.

10. Ov., Met. 11.85-193: “Nec satis hoc Baccho est, ipsos quoque deserit agros/
cumque choro meliore sui vineta Timoli/
Pactolonque petit, quamvis non aureus illo/
tempore nec caris erat invidiosus harenis. hunc adsueta cohors, satyri bacchaeque,
frequentant,/ at Silenus abest. Titubantem annisque meroque/
ruricolae cepere Phryges
vinctumque coronis/ ad regem duxere Midan, cui Thracius Orpheus/
orgia tradiderat cum Cecropio Eumolpo./ qui simul agnovit socium comitemque sacrorum,/ hospitis
adventu festum genialiter egit/ per bis quinque dies et iunctas ordine noctes./ Et iam
stellarum sublime coegerat agmen/ Lucifer undecimus, Lydos cum laetus in agros/
rex venit et iuveni Silenum reddit alumno./ Huic deus optandi gratum, sed inutile, fecit/
muneris arbitrium gaudens altore recepto./ ille male usus donis ait 'effice, quicquid/
corpore contigero, fulvum vertatur in aurum.'/ adnuit optatis nocituraque munera solvit/
Liber et indoluit, quod non meliora petisset./ laetus abit gaudetque malo Berecynthius

⁴⁷⁸Aeliani 1829: 58-60.

⁴⁷⁹Rose 1934: 135.

heros/ pollicitique fidem tangendo singula temptat/ vixque sibi credens, non alta fronde
virentem/ ilice detraxit virgam: virga aurea facta est;/ tollit humo saxum: saxum quoque
palluit auro;/ contigit et glaebam: contactu glaeba potenti/ massa fit; arentis Cereris
decerpsit aristas:/ aurea messis erat; demptum tenet arbore pomum:/ Hesperidas
donasse putes; si postibus altis/ admovit digitos, postes radiare videntur;/ ille etiam
liquidis palmas ubi laverat undis,/ unda fluens palmis Danaen eludere posset;/ vix spes
ipse suas animo capit aurea fingens/ omnia. gaudenti mensas posuere ministri/
exstructas dapibus nec tostae frugis egentes:/ tum vero, sive ille sua Cerealia dextra/
munera contigerat, Cerealia dona rigeabant,/ sive dapes avido convellere dente parabat,/
lammina fulva dapes admoto dente premebat;/ miscuerat puris auctorem muneris
undis:/ fusile per rictus aurum fluitare videres. / Attonitus novitate mali divesque
miserque/ effugere optat opes et quae modo voverat, odit./ copia nulla famem relevat;
sitis arida guttur/ urit, et invisio meritis torquetur ab auro/ ad caelumque manus et
splendida bracchia tollens/ 'da veniam, Lenaee pater! peccavimus' inquit,/ 'sed miserere,
precor, speciosoque eripe damno!'/ mite deum numen: Bacchus peccasse fatentem/
restituit pactique fide data munera solvit/ "neve male optato maneat circumlitus auro,/ vade" ait "ad magnis vicinum Sardibus amnem/ perque iugum nitens labentibus obviis
undis/ carpe viam, donec venias ad fluminis ortus,/ spumigeroque tuum fonti, qua
plurimus exit, / subde caput corpusque simul, simul elue crimen."/ rex iussae succedit
aquae: vis aurea tinxit flumen et humano de corpore cessit in amnem;/ nunc quoque iam
veteris percepto semine venae arva rigent auro madidis pallentia glaebis./ Ille perosus
opes silvas et rura colebat/ Panaque montanis habitantem semper in antris,/ pingue sed
ingenium mansit, nocituraque, ut ante,/ rursus erant domino stultae praecordia mentis./
nam freta prospiciens late riget arduus alto/ Tmolus in ascensu clivoque extensus
utroque/ Sardibus hinc, illinc parvis finitur Hypaepis./ Pan ibi dum teneris iactat sua
sibila nymphis/ et leve cerata modulatur harundine Carmen/ ausus Apollineos prae se
contemnere cantus,/ iudice sub Tmolo certamen venit ad inpar./ Monte suo senior iudex
consedit et aures/ liberat arboribus: quercu coma caerula tantum/ cingitur, et pendent
circum cava tempora glandes./ isque deum pecoris spectans 'in iudice' dixit/ 'nulla mora
est.' calamis agrestibus insonat ille/ barbaricoque Midan (aderat nam forte canenti)/
carmine delenit; post hunc sacer ora retorsit/ Tmolus ad os Phoebi: vultum sua silva
secuta est./ ille caput flavum lauro Parnaside vinctus/ verrit humum Tyrio saturata
murice palla/ instructamque fidem gemmis et dentibus Indis/ sustinet a laeva, tenuit
manus altera plectrum;/ artificis status ipse fuit. tum stamina docto/ pollice sollicitat,

quorum dulcedine captus/ Pana iubet Tmolus citharae submittere cannas./ Iudicium sanctique placet sententia montis omnibus, arguitur tamen atque iniusta vocatur/ unius sermone Midae; nec Delius aures/ humanam stolidas patitur retinere figuram,/ sed trahit in spatium villisque albens inplet/ instabilesque imas facit et dat posse moveri:/ cetera sunt hominis, partem damnatur in unam/ induiturque aures lente gradientis aselli./ ille quidem celare cupit turpique pudore/ tempora purpureis temptat relevare tiaris; /sed solitus longos ferro resecare capillos/ viderat hoc famulus, qui cum nec prodere visum/ dedecus auderet, cupiens efferre sub auras,/ nec posset reticere tamen, secedit humumque/ effodit et, domini quales adspexerit aures,/ voce refert parva terraeque inmurmurat haustae/ indiciumque suae vocis tellure regesta/ obruit et scrobibus tacitus discedit opertis./ Creber harundinibus tremulis ibi surgere lucus/ coepit et, ut primum pleno maturuit anno,/ prodidit agricolam: leni nam motus ab austro/ obruta verba refert dominique coarguit aures.”⁴⁸⁰

11. Vat. Myth. 1.90: “Pan cum Tmolum, montem Lidiae, frequentans, fistula se oblectaret, Apollinem in certamen evocavit, iudice Tmolo cuius mons erat. Itaque cum Apollini victoria esset adiudicata, Midae regi assidenti soli displicuit, quam ob causam deus iratus aures eius asininas fecit. Ille criminis sui notam tonsori tantum ostendit precipiens ei ut si crimen eius celaret, participem eum regni efficeret. Ille in terram fodit et secretum domini sui in defosso terre dixit et operuit. In eodem loco calamus est natus, unde sibi pastor tibia faciens, que cum percutiebatur, dicebat: Mida rex aures asininas habet, nichilominus quod ex terra conceperat. Quidam tradunt non Panem sed Marsiam cum Apolline certasse.”⁴⁸¹

12. Fulg., Myth. 2.10: “Mida rex Apolline petit ut quicquid tetigisset auru fieret. Cum promeruisset munus in ultionem couersum est, coepit sui noti effectum torqueri. Nam quicquid tetigerat auru statim efficiebatur. Erat ergo necessitas aurea, locuplesque penuria. Nam & cibo & potus rigens auri materia mormorabat. Itaque Apolline petit, ut mola desiderata conuerteret. Responsoque accepto, ut tertio capuit sub Pactoli fluminis undas subderet. Quo facto, Pactulus deinceps aureas arenas trahere dicitur. Sed evidenter Poetae adluserunt argutiam, illa videlicet causa, quod omnis appetitor avaritiae, cum omnia praecio destinata fame moritur, quod a Mida rex erat, sed collecta pecuniam summa, ut Soficrates Cizicenus in libris historiae scribit, quod omni censu

⁴⁸⁰Miller 1916: v. 2, 127-133.

⁴⁸¹Bode 1834: 30.

suo Mida rex Pactoli fluvium, qui in mare currere solitus erat, per innumirabiles meatus ad irrigandam provinciam derivavit, sua'q expensa avaritia fluvio fertile reddidit, Mida enim graece quasi medem eidlom, id est, nihil sciens. Auarus enim tantum stultus est, ut prodesse non norit".⁴⁸²

13. Fulg., Myth. 3.9: "Minerua ex osse tibiae inuenit, de quibus cum in conuiuio deorum cecinisset eiusque tumentes buccas dii omnes inrisissent, illa ad Tritonam paludem pergens in aqua *faciem suam speculata, dum turpia adiudicasset buccarum inflamina, tibiae iecit. Quibus Marsyas repertis doctior factus Apollinem concertaturus de cantibus prouocauit. [Qui] sibi Midam regem iudicem deligunt. Quem | Apollo, cur non recte iudicasset, asininis auribus deprauauit. Ille criminis sui notam tonsori tantum ostendit praeciens ei ut, si crimen eius celaret, eum participem regni efficeret. Ille in terram fodiuit et secretum domini sui in defosso terrae dixit et operuit; in eodem loco calamus natus est, unde sibi pastor tibiā faciens quae cum percutiebatur dicebat: Mida rex aures asininas habet, nihilominus quod ex terra conceperat [calamus cane]bat. Unde et Petronius Arbiter ait: Sic commissa uerens auidus reserare minister fodit humum regisque latentes prodidit aures; concepit nam terra sonum, calamique loquentes inuenere Midam qualem conceperat index.' Nunc ergo huius mysticae fabulae interiorē cerebrum inquiramus. A musicis haec reperta est fabula, ut Orfeus in teogonia scribit; musici enim duos artis suae posuerunt ordines, tertium uero quasi ex necessitate adicien|tes, ut Hermes Trismegistus ait, id est: adomenon, psallomenon, aulumenon, hoc est: aut cantantium aut || citharidantium aut tibizantium. Prima ergo est uiua uox, quae sibi in

omnibus musicis necessitatibus celerrima subuenit; potest enim et limmata subrigere et parallelas concordare et distonias mollire et ptongos iugare et ornare quilismata. Sequitur secunda cithara; quamuis enim de his rebus quas musici disafexis dicunt, sicut Mariandes scribit, multa de his faciat, tamen aliqua non implet quae uiua uox potest; limmata enim facta non erigit, quilismata in se catenata non implet. At uero tibia artis musicae partem extremam poterit adimplere. Cithara enim simfoniarum gradus habet quinque, secundum quod Pithagoras ait, dum Inumerorum arithmeticos modulos ad symphoniarum adduxisset concordiam; prima enim simphonia diapason, quod est in aritmeticis diplasion, quod nos in Latinis I ad II dicimus; secunda simphonia diapente, quod est in arithmetis emiolius, quod nos Latine II ad III nuncupamus; tertia

⁴⁸²Fabio Planciade Fulgenzio 1543: τ.2, 57-58.

simphonia diatessaron, quod est in arithmeticeis epitritus, id est III ad IV; quarta simphonia dicitur tonus, quod apud arithmeticos epocdous nuncupatur, apud nos V ad IV; et quoniam ultra arithmeticus ordo progredi non patitur propter nouenarium limitem, quia decimus alterius ordinis primus gradus est, contingit ergo ut habeat quintam simphoniam quae armonia nuncupatur, id est VIII ad IX; nullum enim ultra numerum coniunctiorem inuenies. Habet igitur musica partes septem, id est genera, diastemata, systemata, ptongos, tonos, metabolas et melopias; unde et Uirgilius in sexto ait: Nec non Threicius longa cum ueste sacerdos obloquitur numeris septem discrimina uocum.' In arithmeticeis enim quibus plenitudo formulae est ut etiam in geometricis, (in musicis) tonus. Uox uero habet gradus symphoniarum innumeros, quantum natura dotauerit ipsam uocem ut habeat arsis et thesis quas nos Latine elationes et deiectiones dicimus. Tibia uero uix unam et dimidiam perficit simphoniam; una enim simphonia quinque symphonias habet. Ergo post artem musicam Minerua repperit tibias, quas omnis doctus in musicis propter sonorum despuit paupertatem. Inflatas uero buccas ideo risisse dicuntur, quod tibia uentose in musicis sonnet et idiomatum proprietate amissa sibilet potius rem quam enuntiet. Ideo illam iniuste sufflantem omnis quicumque est doctior ridet; unde se et Minerua, id est sapientia, exprobrans proicit; quas Marsyas adsumit. Marsyas enim Grece quasi morosis, id est stultus solus, qui in arte musica tibiam praeponere uoluit citharae; unde et cum porcina pingitur cauda. Sed his duobus certantibus Mida rex residet; Mida enim Grece quasi medenidon dicitur, (?quod nos Latine nihil sciens dicimus. Ideo etiam et asininis auribus dicitur, quia omnis discernendi ignarus nihil differt ab asino. Ob hanc rem etiam et seruum eius auriculas referunt prodidisse. Ingenium enim nostrum seruum habere debemus ad omnia quae uolumus obsequentem et nostra secreta celantem. Quod autem per cannam prodidit, per fistulam gutturis', loquendo' significat. Quod uero pastor audit, pastores sunt illi, qui Ialiena fcculcando suptilius pascunt.⁴⁸³

14. Giovanni del Virgilio, *Allegoriae Librorum Ouidii Metamorphoseos* 11.3: “Tercia est de Mida, qui omnia convertebat in aurum i. Quod per usuraset rapinas cumulaverat aurum. Qui ideo dicitur non posse comedere quia isti avari comedunt parum. Sed per ipsum lavare se in Pactolum et spernere aures divinas intellige quod si avarus laverit se in fonte pietatis efficitur largus et distribuit sua bona pauperibus. U.d.e.:

⁴⁸³Fabii Planciadis Fulgentii 1898: 73-77.

Exemplo Mide nobis signatur avarus/ Qui cum plus habeat pluseget ipse miser./ Si tamen hec labes pietatis fonte lavetur/ Sanior efficitur cum sua gaza fuit”.⁴⁸⁴

11.4: “Quarta trasmutatio est de auribus Mide converses in asininas. Per Apollinem intelligo sapientem, per Pan intelligo aliquem sofistam qui vult contendere cum Apolline. Sed vincitur iudicio sapientum. Sed per Midam qui iudicat Pan cantasse melius quam Apollo intelligo hominem qui solum considerat voces et non medullam intrinsecam. Et talis dicitur ob audire, et nunc aures sue convertuntur in auricolas asininas. U.d.e.:

Qui magis ore probat factos quam pectore cantus

Auricolas asini vite tenere datur.⁴⁸⁵”

15. Giovanni de’ Bonsignori, Ovidio *Metamorphoseos vulgare* 11.5-7: “ Come le donne che uccisero Orfeo furono convertite tutte in arbori. Capitolo V

... Fra questi che passaro al fiume Pantolon fu Sileno, nutricatore che fu de Baco; costui, sì com’elli fu intrato in l’acqua, si lassò li altri perché quelle genti non lo sapessero seguire, per la qual cosa quelle genti tennero altra via. E Sileno rimase de llà dal fiume solo nel lito, ad essendo costui trovato dalle gente de quelle contrade così solo, fu subito menaco nel Monte Tinolo denanzi al re Mida, el quale era stato amaestrato da Orfeo ch’elli dovesse fare sacrificio a Baco. Vedendo lo re Mida Sileno, messo, amico e nutritore de Baco, sì lo ricevè onoratamente e per lui ordinò molti e grandi e magnifici doni ed onori, la qual festa ordinò per spazio de diece dì e de dece notti. Ma venuto al decimo dì, el re Mida menò Sileno en l’India, dove era stato notricato Baco da Sileno, e presentò Sileno denanzi a Baco, per la qual cosa Baco s’alegrò, vedendo il suo nutricatore, e disse Baco a Mida: «Poiché tu me hai fatto cotanto piacere, domanda ogni grazia che tu vuoi ed io llà farò».

Come se facea oro ciò che Mida toccava. Capitolo VI

Allora Mida domandò allo dio Baco che ciò ch’elli toccasse se facesse oro, allora Baco respuse e disse: «Sia fatto a te come tu domandi». Mida se partì molto alegro ed andando per la via volse provare s’elli avea la grazia, sì come avea domandato, e sì s’accostò ad uno arbore e toluene uno ramicello, e subito quella verga fu fatta oro. Poi pigliava la terra e subito era fatta oro e, s’elli toccava le resti delli campi, faceanse oro, e s’elli toccava le poma, pareva che fossero le poma de Atalante, le quali earno d’oro. E

⁴⁸⁴Ghisalberti 1931: 93.

⁴⁸⁵Ghisalberti 1931: 93.

sì come mida gionse a casa toccava le uscia, le banche ed ogni cosa se facea oro. Allora disse Mida: «Andiamo a mangiare», ed intrati a mensa, toccò el pane e subito fu fatto oro, e toccando li bicchieri subito se faceano oro, e s'elli mettea el vino nelli nappi subito quel vino diventava oro.

Come la rena del fiume Pattolo doventò aurata per lo lavare del capo de Mida. Capitulo VII

Vedendo questo, lo re Mida si fu pentuto e conove che avea fatto male, e subito tornò a Baco e disse: «O padre Baco, abbime misericordia perciò ch'io peccai, e tolli da me questa proprietà e la grazia facesti revoca». Allora Baco, vedendo che Mida era pentuto, respuse e disse: «Va al fiume Pattolo, el quale è vecino de qui, cioè infra li sardi e li corsi, e va per la Sardegna. E come sarai al fiume, sì te trarrai li panni ed entra in lo fiume ed entra in lo mezzo, e va dove el fiume se comincia, e lì subuezza sotto l'acqua el tuo capo e lavallo bene, e quella proprietà che tu hai ritornerà en lo fiume». Mida andò e fece sì come lli comandò Baco, allora el fiume Pantalon, overo Pattolo, cominciò a produrre la rena aurata e Mida ritornò e, vedendo che l'oro e le dovizie li erano nociute, si estribuì ciò ch'elli avea al mondo.

Allegoria e terza esposizione del re Mida. Segnata per C

La verità della istoria fu questa: lo re Mida fu de Barbaria e fu uomo molto avaro, el quale radunava molto tesoro e tanto pesava in questa cupidità che non potea mangiare né bere, e dice de Baco, perciò che in quella parte favoleggia Ovidio perché Mida adorava lo dio Baco. Ma vedendo che questa avarizia li dava la morte, cominciò a despreziare ciò ch'elli avea e dare a persono abisognose, le quali abitavano per la riva del fiume Pattalo. E dice che se lavò il capo nel fiume; questo dice perché li avari hando pieno el capo de questi pensieri, allora se lavano e pulificano el capo quando destribuisseno quelle cose che dando impedimento al capo, cioè alla tribulata mente, la quale se vole riposare e non po', e vuol mangiare e bere e dormire e non po', ed allora gode e sta bene quando è levata via la cagione di tanto male. El fiume Pattolo, ha naturalmente la rena de colore giallo ed anche vi se trova assai tesoro, e perciò Ovidio, volendo lui favoleggiare proprio, dice che 'l fiume Pattolo e la sua arena diventò aurata per lo lavamento del capo del re Mida.⁴⁸⁶

⁴⁸⁶Giovanni dei Bonsignori 1497: 196-198.

16. Giovanni de' Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare* 11.8-11: “Come Apollo e Pan commisero la questione in Tinolo, el quale era dio delli monti. Capitulo VIII

Destribuito che llo re Mida ave ogni cosa, se artì de sue contrade ad andò ad abitare nelli monti con Pan, dio de' villani contadini, el quale Pan cantava solennemente con la sampogna, la quale avea sette cannoni, nondimeno aveva in sé assai grossezza, perciò che era matto e stolto. Ed in quelle contrade da una parte era el monte Tinolo, che sta sopra del mare, e dall'altra parte erano li sardi, e dall'altra parte abitavano le genti chiamate iplei. In quelle contrade andava lo dio Pan a cantare; Mida, avendo sua amistà, per passar tempo, andava sempre con lui e, vedendo Pan che Mida se delectava tanto del suo canto, sì fu uno di ardito de dire a Mida che cantava e sonava meglio che Apollo. E ditto questo, Apollo apparve lì e disse: «Tu dici che suoni e canti meglio de me, ma facciao così: togliamo uno el quale ci ascolti e giudichi tra noi chi è nel'arte più sufficiente». E si fuoro accordati che in ciò fosse Tinolo giudice, el quale era dio delli monti; e fatto questo compromesso, Tinolo se pose a sedere sopra lo suo monte e levòse li capelli dinanzi dall'orecchie per meglio udire, e comandò a Pan, dio de' villani, che sonasse imprima.

Come Tinolo sentenziò infra Appollo e Pan e come mida avea poi l'orecchie de l'asino. Capitulo IX

Pan, dio de' villani, cominciò a sonare, ma el suo suono era tanto contadino che non delectava, nè saria delectato a persona, salvo che delectava a Mida, e ciò avveniva perciò che Mida era barbaro e Pan sonava barbaresco. Ed udito che Tinolo ave Pan, se voltò el viso verso de Apollo e comandò lì che sonasse. Allora Apollo se fece innanzi e con el capo legato delle foglie de Parnaso, cioè con le foglie del lauro nel qual monte de Parnaso Apollo sempre abita, e si acconciò la cetira al braccio manco e con la mano destra sonava e dolcemente cantava. Sì come Tinolo l'ave udito, s' diede la sentenza che Appollo sonava meglio che Pan. Questa sentenza fu approvata da tutta la gente, salvo che dal re Mida, el quale non approvò questo giudizio e Mida solo dicea che Tinolo eva dato la sentenza falsa. Allora, udendo Appollo sì come Mida biasemava el suo canto, se volse a lui e disse: «In verità, re Mida, che voi avete ottima e bona opinione! E sì ve dico che voi avete uno buono udire e, acciò che voi udiате meglio per lo tempo che ha a venire, voglio che voi abbiate magior orecchie». E allora li crebbe tanto le orecchie che li fece pelose, aguzze ed alte, e così lo re Mida ave l'orecchie asinine.

Come lu famiglio del re Mida revelò alla terra come Mida aveva le orecchie dell'asino.

Capitolo X

Vedendose el re Mida così grandi orecchie, se cominciò a vergognare ed allora trovò dapprima la mitria, la quale oggi portano li ovescovi, e quella poratva in capo per dignità e portavola a traverso, e l'orecchie tenea legate e levate in alto, sì che ciascuna delle corna della mitria ricopria le sue orecchie. De questo non sapea persona niuna, né niuno de sua fameglia salvo che uno suo fante, lo più secretario ch'elli avesse, li quali li lavava e radeali el capo, a cui Mida li fè giurare che mai el dicesse a persona. Quello fante avea sì gran volontà de dirlo che moria e, non potendo altro fare, si andò a uno campo e si fece una fossa ed intrò inessa sotto terra, a cominciò dire abassoverso la terra: «Lo re Mida ha l'orecchie dell'asino». E tante volte el disse fin che fu bene in ciò accontentato, poi uscì de fuora e coperse la terra e partisse e tornò al palagio alla coret del re Mida.

Come le canne manifestaro el secreto de re Mida. Capitolo XI

Poco tempo poi che'l famiglio de Mida ave dette queste cose alla terra, si nacquero in quel luogo molte canne, ed essendo mature, l'oreggio ed el soave vento percotea infra le canne, delle quali usciva una boce e dicea: «Lo re Mida ha l'orecchie asinine». E così la terra producea tutte quelle parole, dove erano state dette, imperciò che se dice: “Lo cielo e la terra giurano de revellare ogni secreto che alloro fosse ditto” e perciò se dice ed alche el proferisce el verso. “La terra che sta sotto el cielo, el cielo che sta sopra la terra ogni cosa manifestano”. In un'altra favola se dice de quelle canne che uno pastore fece una sampogna e sonando la boce sua proferiva e dicea: «Lo re Mida ha l'orecchie asinine», e così quello secreto fu manifestato a tutti.

Allegoria e quarta esposizione de re Mida in l'orecchie asinine. Segnata per D

Ditta avemo la verità della istoria, dove se narra del re Mida. Ma per Appollo, Pan e Timolo, dio delli monti, dovemo così moralmente intendere: per Appollo se'ntende la sapienza, per Pan, dio de' villani, se'ntende li sofistici, cioè certi ignoranti che vogliono contendere con li uomini savii, costoro sono venti per lo giudicio delli savi uomini, cioè per la sentenza di Timolo che viene a dire in greco “giusto giudicio”. Per Mida che giudicò che Pan aveva meglio cantato che Appollo, intendo l'uomo che solo considera la boce e non le melodie intrinseche, e tale è a considerare questo quale è ad udire uno asino, e perciò dice che Appollo li fece l'orecchie dell'asino. Che le canne produssero quello canto, se'ntende colui che poco sa e mostra de sapere e così se tene; non po' stare tanto occulto che lli fatto soi non siano manifesti, perciò che sopra della terra niuno secreto è che non se revelli. E ciò Ovidio appropria in le canne che sonano per lo vento

e questo significa che'l parlare de quelli cotali è come vento, li quali nel loro medesimo parlare se manifesta el loro errore e la loro vergogna; le quali genti sono dentro vacue de sapienza, sì come la canna. E dice ch'è sonata da pastori, e così quelli cotali sono lodati da gente ignorante e de piccolo affare, come sono cotali pastorelli e gente che ogni lume li pare del solo.⁴⁸⁷”

17. Raffaello Regio, *Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis* XV: “Cnec satis hoc Baccho est Midas rex Phrygiae cum Silenu a rusticis captu, sibiq; traditu Baccho reddidisset, iussus est a Deo, ut quicquid vellet peteret. Ille petiit ut quicquid corpore suo tangeret, auru fieret. Id illi cocessit Bacchus, quis inutile ipsi futuro videbat. Cum vero panis quoq; ac vinum in auru verterentur, fameq; perire coepisset, tande cognovits stolidus se rem dano tam petiisse, Bacchu itaq; rogavit ut peccato veniam daret, & munus datu irritu faceret. Bacchus igitur illi mandavit, ut ad fonte Pactoli pgeret, seq; totum in eo lavaret, quod cum fecisset, vis illa auru efficiendi quicquid tangeret, in fluvio trasiuit, unde etiam arenas aureas efficere memoratur. ...

...Midas Gordiae Bubulci filius Phrygiae rex fiut ditissimus, eoq; fict est oia quecuq; tageret in auru transmutare, de quo Herodotus in primo multa scribit.

(parte centrale)

Nec satis hoc Baccho est, Ipsos quoq deferit agros,/ Cum'q; choro meliore, sui uineta Timoli,/ Pactolon'q; petit, quamius non aureus illo/ Tempore, nec charis erat invidiosos arenis./ Hunc assueta color Satyti, Bacchae'q frequetant,/ At Silenus abest titubantem, annis'q, mero'q./ Ruricolae coepere Phryges, vinctum'q coronis/ Ad regem duxere Midam, cui Thracius Orpheus/ Orgia tradiderat cum Cecropio Eumolpo./ Qui simul agnovit socium, comitem'q sacrorum,/ Hospitis adventu festum genialiter egit/ Per bis qiunq dies, & iunctas ordine noctes./ Etiam stellarum sublime coegerat agmen/ Lucifer undecimu, Lydos cum laetus in agros/ Rex venit, & ivveni Silenum reddit alumno./ Huic Deus optandi gratum, sed inutile fecit,/ Muneris arbitrium gaudens altore receptor./ Ille male usurus donis, ait effice quicquid/ Corpore contigero suluum vertatur in aurum./ Annuit optatis nocitura'q munera soluit/ Liber, & indoluit quo'd non meliora petisset./ Laetus abit, gaudet'q malo Berecynthius heros./ Polliciti'q fidem tangendo singula tentat./ Vix'q sibi credens non alta fronde virentem/ Illice detraxit virgam.virga aurea facta est./ Tollit humo faxum, faxum quoq; palluit auro./ Contigit & glebam, contactu gleba potenti/ Mafia fit.arentes Cereris decerpsit aristas./ Aurea messit erat.

⁴⁸⁷Ardissino 2001: 515-517.

Demptu tenet arbore pomum./ Hesperidas donasse putes. Si Postibus altis/ Admovit
digitos, postes radiare videntur./ Ille etiam liquidis palmas ubi laverat undis,/ Unda
fluens palmis, Danaem eludere posit/ Vix spes ipse iuas animo capit, aurea fingens/
Omnia. Gaudenti mansas posuere ministri/ Extractas dapibu. Nec tostae frugis egentes./
Tum vero, sive ille sua Cerealia dextra/ Munera contigerat, Cerealia dona rigeabant./
Sive dapes avido conveliere dente parabat,/ Lamina fulua, dapes, admoto dente
premebat./ Miscuerat puris authorem muneris undis,/ Fusile per rictus aurum fluitare
videres./ Attonitus novitate mali, dives'q, miser'q;/ Esfugere optat opes, & quae modo
voverat, odit./ Copia nulla famem relevat, fitis arida guttur/ Vrit, & invisio meritis
torquetur ab auro./ Ad coelum'q manus & splendida brachia tollens/ Da veniam Lenaee
pater. Peccavimus inquit./ Sed miserere precor, specioso'q eripe damno./ Mite Deum
numen Bacchus peccasse fatentem/ Restituit, facti'q fide, data munera soluit./ Ne'ue
male optato maneat circumlitus auro,/ Vade ait ad magnis vicinum Sardibus amnem,/
Per'q iugum ripae labentibus obviis undis/ Carpe viam, donec venias ad fluminis ortus./
Spumigero'q tuum fonti qua plurimus exit,/ Subde caput corpus'q fimul fimul elue
crimen./ Rex iussae succedit aquae. Vis aurea tinxit/ Flumen, & huamno de corpore
cessit in amnem./ Nunc quoq iam veteris percepto femine venae,/ Arva rigent, auro
madidis pallentia glebis.

Ille perosus opes sylvas'q, & rura colebat, Pana'q montanis habitantem semper in antris.
Pingue sed ingenium mansit, nocitura'q ut ante Rursus erant domino stultae praecordia
mentis. Nam freta prospiciens late riget arduus alto Tmolus in ascensu. Clivo'q
extensus utroq Sardibus hinc, illinc parvis finitur Hypaepis. Pan ibi dum teneris iactat
sua carmina nymphis, Et leve cerata modulatur arundine carmen, Ausus Apollineos
praese contemnere cantus, Iuduce sub Tmolo certamen venit ad impar. Monte suo
senior iudex confedit, & aures Liberat arboribus. Quercu comacoerula tantum Cingitur,
& pendent circum cava tepora Glandes. Is'q Deum pecoris spectans, in iudice dixit
Nulla mora est. Calamis agrestibus infonat ille. Barbarico'q Midan (aderat nam forte
canenti) Carmine deliniit. Post hunc facer ora resoluit. Tmolus ad os Phoebi. Uultum
sua sylva secuta est. Ille caput flauum lauro Parnaside vinctus, Verrit humum, Tyrio
saturata murice palla. Distinctam'q lyram gemmis & dentibus Indis Sustinet a' laeva,
tenuit manus altera plectrum. Artificis status ipse fiut, tum stamina docto Pollice
sollicitat. Quorum dulcedine captus Pana iubet Tmolus citharae summittere cannas.
Iudicium, sancti'q placet sententia montis Omnibus, arguitur tamen, atq; Iniusta vocatur
Unius sermone Midae. nec Delius aures Humanam stolidas patitur retinere figuram.

Sed trahit in spatium, villis'q albensibus implet. Instabiles'q illas facit, & dat posse moveri. Cetera sunt hominis parte donatur in unam. Induiturque aures lente gradietis aselli. Ille quide celare cupit: turpi'q pudore Tepora purpureis tepata. tuelare tiaris. Sed solitus lagos ferro resecare capillos Viderat hac famulus: qui nec cu prodere visum Dedecus auderet: cupies efferre sub auras; Nec posset reticere tam: fecedit: humu'q Essodit: & domini quales aspexerit aures; Voce refert qua: terre'q imurmurat haustae; Indiciu'q suae vocis tellure regesta Obriut: & scrobidus tacitus discedit opertis. Creber arundinibus tremulis ibi fungere lucus Coepit; & ut primo pleno maturvit anno Prodidit agricola. Leninam motus ab antro Obruta verba refert: domini'q coarguit aures. Ultus abit Tmolo: liquidu'q per ocrea vectus.⁴⁸⁸

18. Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*: Onde la gente che già l'habitava/ Fuggì verso il gran fiume Pattol detto/ E mentre l'acqua con gran terror passava/ Scileno il vecchiar el saggio, e perfetto/ Su la riva di quel solo restava/ Gli altri via si nandor senza rispetto/ Dove da i paesani fu trovato/ E dinanzi il re Mida apresentato./ Ch'era alhor sopra de Imolo il bel monte/ E vedendo Scilen notricatore/ Del divo Bacco con ardita fronte/ Li venne contra facendoli honore/ E per mostrarli le sue voglie pronte/ Fe nel componer mio no piglio errore/ Per dieci giorni, e dieci notti intiere/ Li fe mirrabil feste, e pompe altere./ Poi il meno seco l'undecimo giorno/ In India ne la qual il dio Bacco era/ Che come il vide con bel viso adorno/ Lo accolse, e con benigna, e grata ciera/ E tutti i suoi servi i fur d'intorno/ Per ben servirlo ogni hor matino, e sera/ E Bacco a Mida quel mi chiederai/ Disse, da me per tal servitio harai

Dello re Myda

Mida per chera avaro di natura/ dimado a Bacco, ch ciò ch toccass/ havendo a farli ogni servitio cura/ subitamente in oro si cangiasse/ Bacco pensando ad ogni sua sciagura./ Disse sia fatto accio si contentasse/ onde lui lieto come l'hebbe odito/ tolse cambiato e si fu dipartito./ E mentre si nandava per la strata/ volse veder c'havea la gratia havuta/ e una rama di faggio hebbe spiccata/ la qual come in man sua fu pervenuta/ subitamente in oro fue cangiata/ onde allegrossi ne la faccia arguta/ e per dir breve cio che lui toccava/ senza dimora in oro si cangiava./ Come fu giunto a casa il poco saggio/ havendo molta voglia di mangiare/ per haver fatto pur lungo viaggio/ presto fece la mensa apparecchiare/ a la qual posto con lieto coraggio/ prese un pan e volendolo

⁴⁸⁸Raffaello Regio 1549: 236-239.

tagliare/ in oro si cangio lui, el coltello/ ch'egli havea tolto in ma p spezza qll./ Così tovaglie, mantili, e taglieri/ coppe, scutelle, e piattichel toccoe/ divenir tutti quanti d oro intieri/ e carne, e pesce, e cio che ivi trovoe/ onde con pianti, e con sospiri alteri/ accorto tardi del suo error pensoe/ di voler al dio Bacco ritornare/ e a quel misericordia dimandare./ Hor fatto avendo questo bon pesiero/ da la sua fede shebbe dipartito/ e verso lindia repiglio il sentiero/ fin che giunse da Bacco il re gradito/ e confesolli il suo peccato intiero/ e Bacco come il vide esser pentito/ disse tra i corsi, e i sardi te nandrai/ fin che al Pattolo fiume arriverai./ Dove spogliato senza alcun riprezzo/ entra nel fiume valorosamente/ e come serai giunto nel suo mezzo/ tuffati tutto ne l acqua corrente/ e fatto questo sotto a qualche rezzo/ uscendo fuor del fiume prestamente/ a tuo piacer rivestir ti potrai/ lassando in quel la gratia c'havuta hai./ Mida ando presto, e fece tutto quello/ che lo dio Bacco gli haveva ordinato/ e lasso al fiume la virtù c'hebbe ello/ il ql sempre ha molto or poi generato/ et lui pensando a l insatiabil fello/ disio de le ricchezze, e del suo stato/ dispenso tutto cio c'havea al mondo/ per trovar possa, e viver piu giocodo.

Allegoria de Mida

La verità di questa historia e ch'ello re Mida fu barbaro ed era molto avaro e radunava grande thesoro e tanto pensava a tal cupidita che non potea ne bere, ne mangiare. Costui adorava lo dio Bacco e vedendo che questa sua avaritia era cagione di darli la morte comincio a disprezzare le ricchezze, quelle distribuendo a persone bisogniose che abitavano sopra la riva del fiume Pattolo. Nel quale dice Ovidio che si lavo il capo e questo perche li avari hanno il capo pieno di mali pesieri e alhora si mondano e lavano quando li distribuiscono insieme con tutto quello che li anoiano le menti, e lontelletto che desidera riposare, mangiare, bere, e dormire. E perche il fiume Pattolo naturalmente ha la rena di colore giallo ne la quale spesse fiate vi si trova di loro mescolato, percio dice lo autore che lavandosi el detto Mida nelle sue acque gli lasso tal proprietà di generar lo oro⁴⁸⁹.

I quel tepo un che Pa si nominava/ Dio di villani, semicapro strao/ Ne li monti vicini dimorava/ Di lo re Mida, ondel con passo piano/ Lando a trovar, e con lui soggiornava Ogni altro viver riputando vano/ Costui sonava in una sua zampogna/ Si ben cha molti havea fatto vergogna./ E tra li sordi, e ippi, e Tmol monte/ Ogni giorno con lui re Mida fra/ Per udir le sonore armonie pronte/ Ch'egli di quelle canne uscir faccia/ Chera no più

⁴⁸⁹NICCOLO' DEGLI AGOSTINI 1522: 132-133.

ch sette insieme aggiunte/ E perche Mida gran piacere havia/ Pan disse un di mentre lui
lascoltava/ Che meglio assai del divo Apol sonava./ Apol chel sathir temerario intese/
Tutto fu pien di sdegno, e de dispetto/ E senza dimorar la cetra prese/ Adattando le
corde, al bon archetto/ Et la dovera lui del ciel discese/ Poi disse se tu noi quel che tu
hai detto/ Manteni son venuto al paragone/ Ma chi decideva nostra questione./ Pan gli
rispose molto arditamente/ Ch'Imolo e quel che la deciderebbe/ Ed era a giudicar ben
suficiente/ Ne meglio a lui trovar non si potrebbe/ E che quel c'havia detto veramente/
Mantenir li voleva, & li farebbe/ Vinto da lui suonar piu non voria/ Et che la sua
zampogna spezzaria./ Così d'accordo ad Imolo nandaro/ Sopra il suo mote isieme a
passo a passo/ Et a lui disser poi che lo trovaro/ Le differentie lor con parlar basso/ Lui
daccettar l'impresa li fu caro/ Et se mise a seder sopra dun sasso/ Ponendosi i capegli il
saggio veglio/ Dietro li orecchi sol per udir meglio./ Poi comando chel Dio de li villani/
Fusse di lor il primo che sonasse/ E sono fui che gli cenno con mani/ Imolo, accio che
di suonar cessasse/ Poi ad Apollo con sermoni humani/ Ordino che la cethra in man
pigliasse/ Il qual la prese, & comincio a sonare/ Si ben che quasi il fece adormentare./
Et giudici ch' Apollo havea sonato/ Meglio di Pan, & fu quella sententia/ Da ciascaduno,
& così lui lodato/ Con vera fede, & prova cosientia/ Salvo che Mida che s'havia trovato/
Quando sonaro, ne la lor presentia/ Mai volse confirmaria, anzi dicea/ Che Pan meglio
di Apol sonato habea./ Barbaro era re Mida di natura/ E perche Pan barbaresco sonava/
Larmonie del suo son parean piu buone/ Al detto Re, percio piu le lodava/ E Apol che
di costui lustratione/ Vide, & udi come la disprezzava/ Li disse inver per che gran udir
hai/ Faro li che maggior tu laverai./ Alhor tanto le orecchi e li tiroe/ Che come quelle
dasino divenne/ Ciascuna delle, & così lo lascioe/ Co gran suo scorno in molte amare
pene/ Onde lui per coprirle ritrovoe/ La mitria per poter celarle bene/ Fingendo di
portarla come accade/ Non per bisogna, ma per dignitade./ Questo altri che un suo servo
no sapea/ Il qual teneva per il piu fidato/ Che li lavava il capo, & lo radea/ E li giuro
nol dir ad alcun nato/ Ma tanta volonta de dirlo havea/ Che nol potendo piu tenner
celato/ Fece una fossa, e sottoterra entroe/ E ad alta voce a gridar comincioe./ Lalto re
Mida ha dasino le orecchi/ L'orecchi dasino ha lalto re Mida/ Ne disse una sol volta,
ma parecchi/ Come quel che di lei molto se fida/ E quando del cor shebbe tratti istecchi/
E posto sin a limportune grida/ Usci del folto assai lieto, e contento/ Et ricopre la terra
in un momento./ In quel loco poi nacquer canne molte/ Lequal come dal vento eran
percosse/ Formavan voci vere, alte, e disciolte/ Si ch agniuna pareva che d homo fosse/

E dicea Mida tien l'orecchie accolte/ Et essendo anchor più tentate, & mosse/ Fur tal parole intese da parecchi/ Lalto re Mida ha dasino le orecchi./ Queste parole rivello la terra/ Che gli fur dette dal servo quel giorno/ Per chel si dice sel detto non erra/ Che per inanzi il cielo, & lui giurarno/ Di rivellar tutti isecreti in terra/ Che li son detti senza temer scorno/ Pero per quelle canne mando fora/ Quelle parole chi fu dette alhora./ Dicessi anchor chin ql tempo un pastore/ Fece di quelle canne uno strumento/ Detto zampogna se non piglio errore/ Che cosi nominarlo fu contento/ Et suonandol di quel ne usciva fuore/ Voci alte che dicean co dolce accento/ Come fu intesa da giovani, & vecchi/ Lalto re Mida ha dasino le orecchi./ Così quel si pensava di tenere/ Re Mida accolto fu manifestato/ A tutto il mondo contra il suo volere/ Per havessi del servo suo fidato/ E Apollo lieto del suo dispiacere/ Poi che fu de lingiuria vendicato/ Senza dimora per l'aria nandoe/ E nel regno di Phrigia si firmoe./

Allegoria delle cose dette

La allegoria delle orecchi asinine del re Mida e che detto habbiamo la verità della historia dove si narra di esso re Mida. Ma per Apollo si po moralmente intendere la sapientia, per Pan, dio delli villani, li sofisticci, e ignorantiche vogliono contendere con li poeti e restano vinti per lo giuditio di savii cioè per la scientia de Imolo, dio dei monti, che vol dir in greco Iuditio Iusto. Ma per Mida che disse che Pan haveva meglio cantato di Apollo se intende l'homo che solo considera la voce, e non la melodia intrinseca, che tale e a considerare questo quale e a udire uno asino raggiare e perciò dice Ovidio che Apolli li feci le orecchi de asino. E che le canne producessero quello canto se intende che colui che sa poco e mostra di saper non può stare tanto occulto chelli fatti suoi non siano manifestati. Però che sopra della terra nullo secreto e che non se revelli. Onde lo autore li apropria alle canne che per cagione del vento sogliono suonare a significatione di quelli cotali che sono come vento e nelli loro medesmi parlari manifestano la loro ignorantia. I qual sono dentro vacui, e voti di sapientia come le canne.⁴⁹⁰

19. Αισχ., Αγαμ.: 1140-1149: “φρενομανής τις εἴ θεοφόρητος, ἀμφὶ δ' αὐτᾶς θροεῖς / νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθὰ/ ἀκόρετος βοᾷς, φεῦ, φιλοίκτοις φρεσὶν/ Ἴτην Ἴτην στένουσ' ἀμφιθαλῇ κακοῖς/ ἀηδὼν βίον./ ἰὼ ἰὼ λιγείας μόρον ἀηδόνος/ πτεροφόρον γάρ οἱ περὶ δέμας βάλλοντο/ θεοὶ γλυκύν τ' ἀγῶνα κλαυμάτων ἄτερ/ ἐμοὶ δὲ μῖμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.”⁴⁹¹

⁴⁹⁰Zoppino & Vincentio di Pollo 1522: 132-134.

⁴⁹¹Murray 1955: 259.

20. Αισχ., Ικ. 60-67: “δοξάσει τις ἀκούειν ὅπα τᾶς Τηρεΐας Μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου, κερκηλάτου τ’ ἀηδόνο, ἅτ’ ἀπὸ χλωρῶν πετάλων ἐργομένα πενθεῖ μὲν οἶκτον ἠθέων· ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόρον, ὥς αὐτοφόνως ὤλετο πρὸς χειρὸς ἔθεν δυσμάτορος κότου τυχών.”⁴⁹²

21. Θουκ., 2.29: “Καὶ ἐν τῷ αὐτῷ θέρει Νυμφόδωρον τὸν Πύθεω ἄνδρα Ἀβδηρίτην, οὗ εἶχε τὴν ἀδελφὴν Σιτάκης, δυνάμενον παρ’ αὐτῷ μέγα οἱ Ἀθηναῖοι πρότερον πολέμιον νομίζοντες πρόξενον ἐποίησαντο καὶ μετεπέμψαντο, βουλόμενοι Σιτάκην σφίσι τὸν Τήρεω, Θρακῶν βασιλέα, ξύμμαχον γενέσθαι. ὁ δὲ Τήρης οὗτος ὁ τοῦ Σιτάκου πατὴρ πρῶτος Ὀδρύσαις τὴν μεγάλην βασιλείαν ἐπὶ πλέον τῆς ἄλλης Θράκης ἐποίησεν· πολὺ γὰρ μέρος καὶ αὐτόνομόν ἐστι Θρακῶν. Τηρεῖ δὲ τῷ Πρόκνην τὴν Πανδίωνος ἀπ’ Ἀθηνῶνσχόντι γυναῖκα προσήκει ὁ Τήρης οὗτος οὐδέν, οὐδὲ τῆς αὐτῆς Θράκης ἐγένοντο, ἀλλ’ ὁ μὲν ἐν Δαυλία τῆς Φωκίδος νῦν καλουμένης γῆς [ὁ Τηρεὺς] ὄκει, τότε ὑπὸ Θρακῶν οἰκουμένης, καὶ τὸ ἔργον τὸ περὶ τὸν Ἴτυν αἱ γυναῖκες ἐν τῇ γῇ ταύτῃ ἔπραξαν (πολλοῖς δὲ καὶ τῶν ποιητῶν ἐν ἀηδόνο μνήμη Δαυλιάς ἢ ὄρνις ἐπωνόμασται), εἰκὸς τε καὶ τὸ κῆδος Πανδίονα ξυνάψασθαι τῆς θυγατρὸς διὰ τοσούτου ἐπ’ ὠφελίᾳ τῇ πρὸς ἀλλήλους μᾶλλον ἢ διὰ πολλῶν ἡμερῶν ἐς Ὀδρύσας ὁδοῦ.”⁴⁹³

22. Στράβ., 9.3.13: “Ἐξῆς γὰρ ἐν τῇ παραλίᾳ μετὰ τὴν Ἀντικύραν πολίχινόν ἐστιν Ὀπισθομάραθος· εἴτ’ ἄκρα Φαρύγιον ἔχουσα ὕφορμον· εἴθ’ ὁ λιμὴν ὕστατος ὁ προσαγορευθεὶς μυχὸς ἀπὸ τοῦ συμβεβηκότος, ὑπὸ τῷ Ἑλικῶνι καὶ τῇ Ἀσκρι καίμενος. Οὐδ’ αἱ Ἀβαὶ δὲ τὸ μαντεῖον ἄπωθεν τῶν τόπων τούτων ἐστίν, οὐδ’ ἡ Ἀμβρυσος, οὐδ’ ἡ Μεδεῶν ὁμώνυμος τῇ Βοιωτικῇ. ἔτι δὲ μᾶλλον ἐν τῇ μεσογαίᾳ μετὰ Δελφούς ὥς πρὸς τὴν ἑω Δαυλὶς πολίχινον, ὅπου Τηρέα τὸν Θραϊκὰ φασὶ δυναστεῦσαι· καὶ τὰ περὶ Φιλομήλαν καὶ Πρόκνην ἐκεῖ μυθεύουσι. Τοῦνομα δὲ τῷ τόπῳ γεγονέναι ἀπὸ τοῦ δάσους· δαυλοὺς γὰρ καλοῦσι τὰ δάση. Ὅμηρος μὲν οὖν Δαυλίδα εἶπεν, οἱ δ’ ὕστερον Δαυλίαν. Καὶ τὸ «οἱ Κυπάρισσον ἔχον» δέχονται διττῶς, οἱ μὲν ὁμωνύμως τῷ φυτῷ οἱ δὲ παρωνύμως κώμην ὑπὸ τῇ Λυκωρείᾳ.”⁴⁹⁴

23. Απολλόδ., Βιβλ. 3.14.8: “Πανδίων δὲ γήμας Ζευξίππην τῆς μητρὸς τὴν ἀδελφὴν θυγατέρας μὲν ἐτέκνωσε Πρόκνην καὶ Φιλομήλαν, παῖδας δὲ διδύμους Ἐρεχθέα καὶ Βούτην. πολέμου δὲ ἐνστάντος πρὸς Λάβδακον περὶ γῆς ὅρων ἐπεκαλέσατο βοηθὸν ἐκ Θράκης Τηρέα τὸν Ἄρεος, καὶ τὸν πόλεμον σὺν αὐτῷ κατορθώσας ἔδωκε Τηρεῖ πρὸς

⁴⁹²Murray 1955: 4-5.

⁴⁹³Smith 1919: 310-311.

⁴⁹⁴Jones 1927: 268-269.

γάμον τὴν ἑαυτοῦ θυγατέρα Πρόκνην. ὁ δὲ ἐκ ταύτης γεννήσας παῖδα Ἴτυν, καὶ Φιλομήλας ἐρασθεὶς ἔφθειρε καὶ ταύτην, [εἰπὼν τεθνάναι Πρόκνην,] κρύπτων ἐπὶ τῶν χωρίων. [αὐτὴς δὲ γήμας Φιλομήλαν συνηυνάζετο,] καὶ τὴν γλῶσσαν ἐξέτεμεν αὐτῆς. ἢ δὲ ὑφήνασα ἐν πέπλῳ γράμματα διὰ τούτων ἐμήνυσε Πρόκνη τὰς ἰδίας συμφοράς. ἢ δὲ ἀναζητήσασα τὴν ἀδελφὴν κτείνει τὸν παῖδα Ἴτυν, καὶ καθεψήσασα Τηρεὶ δεῖπνον ἀγνοοῦντι παρατίθησι· καὶ μετὰ τῆς ἀδελφῆς διὰ τάχους ἔφυγε. Τηρεὺς δὲ αἰσθόμενος, ἀρπάσας πέλεκυν ἐδίωκεν. αἱ δὲ ἐν Δαυλία τῆς Φωκίδος γινόμεναι περικατάληπτοι θεοῖς εὐχονται ἀπορνεωθῆναι, καὶ Πρόκνη μὲν γίνεται ἀηδὼν, Φιλομήλα δὲ χελιδὼν· ἀπορνεοῦται δὲ καὶ Τηρεὺς, καὶ γίνεται ἔποψ⁴⁹⁵.

24. Πaus. 5.4.8 & 9: “οἱ δὲ παῖδες κατίαςί τε ἐκ τῶν Μεγάρων ἐκβαλόντες Μητιονίδας, καὶ τὴν ἀρχὴν τῶν Ἀθηναίων Αἰγεὺς πρεσβύτατος ὦν ἔσχεν. θυγατέρας δὲ οὐ σὺν ἀγαθῷ δαίμονι ἔθρεψεν ὁ Πανδίων, οὐδέ οἱ τιμωροὶ παῖδες ἀπ’ αὐτῶν ἐλείφθησαν· καίτοι δυνάμεώς γε ἔνεκα πρὸς τὸν Θρᾶκα τὸ κῆδος ἐποίησατο. ἀλλ’ οὐδεὶς πόρος ἐστὶν ἀνθρώπῳ παραβῆναι τὸ καθῆκον ἐκ τοῦ θεοῦ· λέγουσιν ὡς Τηρεὺς συνοικῶν Πρόκνη Φιλομήλαν ἥσχυνεν, οὐ κατὰ νόμον δράσας τὸν Ἑλλήνων, καὶ τὸ σῶμα ἔτι λωβησάμενος τῇ παιδί ἤγαγεν ἐς ἀνάγκην δίκης τὰς γυναῖκας. Πανδίωνι δὲ καὶ ἄλλος ἀνδριάς ἐστὶν ἐν ἀκροπόλει θεᾶς ἄξιος. [8] τούτου δὲ ἐστὶν οὐ πόρρω τάφος Τηρέως τοῦ Πρόκνην γήμαντος τὴν Πανδίωνος. ἐβασίλευσε δὲ ὁ Τηρεὺς, ὡς μὲν λέγουσιν οἱ Μεγαρεῖς, περὶ τὰς Παγὰς τὰς καλουμένας τῆς Μεγαρίδος, ὡς δὲ ἐγὼ τε δοκῶ καὶ τεκμήρια ἐς τόδε λείπεται, Δαυλίδος ἦρχε τῆς ὑπὲρ Χαιρωνείας· πάλαι γὰρ τῆς νῦν καλουμένης Ἑλλάδος βάρβαροι τὰ πολλὰ ᾤκησαν. ἐπεὶ δὲ ἦν καὶ Τηρεὶ τὰ ἐς Φιλομήλαν ἐξεργασμένα καὶ <τὰ> περὶ τὸν Ἴτυν ὑπὸ τῶν γυναικῶν, ἐλεῖν σφᾶς ὁ Τηρεὺς οὐκ ἐδύνατο· [9] καὶ ὁ μὲν ἐτελεύτησεν ἐν τοῖς Μεγάροις αὐτοχειρία, καὶ οἱ τάφον αὐτίκα ἔχωσαν καὶ θύουσιν ἀνὰ πᾶν ἔτος ψηφίσιν ἐν τῇ θυσίᾳ ἀντὶ οὐλῶν χρώμενοι καὶ τὸν ἔποπα τὸν ὄρνιθα ἐνταῦθα φανῆναι πρῶτον λέγουσιν· αἱ δὲ γυναῖκες ἐς μὲν Ἀθήνας ἀφίκοντο, θρηνοῦσαι δὲ οἷα ἔπαθον καὶ οἷα ἀντέδρασαν ὑπὸ δακρῶν διαφθείρονται, καὶ σφισι τὴν ἐς ἀηδόνα καὶ χελιδόνα μεταβολὴν ἐπεφήμισαν ὅτι οἷμαι καὶ αὗται αἱ ὄρνιθες ἐλεεινὸν καὶ θρήνῳ ὅμοιον ἄδουσιν.⁴⁹⁶”

25. Νόνν., Διον. 2.131-140: “εἰ δὲ γάμοις ἀδίκους με βιήσεται, εἶδος ἀμείψω,/ μίξομαι ὀρνίθεσσι, συνιπταμένη Φιλομήλη/ καί, ρόδον ἀγγέλλουσα καὶ ἀνθεμόεσσαν ἐέρσην,/ ἔσσομαι εἰαρινοῖο φίλη Ζεφύροιο χελιδὼν,/ φθεγγομένη λάλος ὄρνις ὑπωροφίης μέλος

⁴⁹⁵Frazer & Guidorizzi 1995: 119-120 & Scarpi 1998: 286-288.

⁴⁹⁶Jones 1918: 222-243.

ήχοῦς,/ ὀρχηθμῶι πετρόεντι περισκαίρουσα καλήν./ Πρόκνη, πικρὰ παθοῦσα, σὺ μὲν
σέο πενθάδι μολπῇ/ υἷα δακρύσειας, ἐγὼ δ' ἐμὰ λέκτρα γοήσω;/ Ζεῦ ἄνα, μὴ τελέσης
με χελιδόνα, μὴ με διώξῃ/ καὶ Τηρεὺς πετρόεις κεχολωμένος, οἷα Τυφωεύς.⁴⁹⁷”

26. Τάτιος, Λευκίππη καὶ Κλειτοφών: 5.5: “Ὁ γὰρ Χαιρέας πρὸ πολλοῦ τῆς
Λευκίππης ἐλάνθανεν ἐρῶν καὶ διὰ τοῦτο μεμνύκει τὸ φάρμακον, ἅμα μὲν ἀφορμὴν
οἰκειότητος ἑαυτῷ θηρώμενος, ἅμα δὲ καὶ ἑαυτῷ σώζων τὴν κόρην. [2] Εἰδὼς οὖν
ἀμήχανον [p. 131] τὸ τυχεῖν, συντίθησιν ἐπιβουλήν, ληστῶν ὁμοτέχνων χεῖρα
συγκροτήσας, ἅτε θαλάσσιος ὢν ἄνθρωπος· καὶ συνθέμενος αὐτοῖς ἃ δεῖ ποιεῖν, ἐπὶ
ξένια ἡμᾶς εἰς τὴν Φάρον καλεῖ, σκηψάμενος γενεθλίων ἄγειν ἡμέραν. [3] Ὡς οὖν
προήλθομεν τῶν θυρῶν, οἰωνὸς ἡμῖν γίνεται πονηρός· χελιδόνα κύρκος διώκων τὴν
Λευκίππην πατάσσει τῷ πτερῷ εἰς τὴν κεφαλὴν. Ταραχθεὶς οὖν ἐπὶ τούτῳ καὶ
ἀνανεύσας εἰς οὐρανὸν ‘ὦ Ζεῦ, τί τοῦτο’ ἔφην ‘φαίνεις ἡμῖν τέρας; ἀλλ’ εἰ τῷ ὄντι σὸς
ὄρνις οὗτος, ἄλλον ἡμῖν σαφέστερον [4] δεῖξον οἰωνόν.’ Μεταστραφεὶς οὖν (ἔτυχον
γὰρ παρεστὼς ἐργαστηρίῳ ζωγράφου γραφὴν ὁρῶ κειμένην, ἣτις ὑπηνίττετο
προσόμοιον. Φιλομήλας γὰρ εἶχε φθορὰν καὶ τὴν βίαν Τηρέως καὶ τῆς γλώττης τὴν
τομήν. Ἦν δὲ ὁλόκληρον τὸ διήγημα τοῦ δράματος, [5] ὁ πέπλος, ὁ Τηρεὺς, ἡ τράπεζα.
Τὸν πέπλον ἠπλωμένον εἰστήκει κρατοῦσα θεράπαινα· Φιλομήλα παρειστήκει καὶ
ἐπετίθει τῷ πέπλῳ τὸν δάκτυλον καὶ ἐδείκνυ τῶν ὑφασμάτων τὰς γραφάς· ἡ Πρόκνη
πρὸς τὴν δεῖξιν ἐνεενεύκει καὶ δριμύ ἐβλεπε καὶ ὠργίζετο· Θραῦξ ὁ Τηρεὺς ἐνύφαντο
Φιλομήλα παλαιῶν πάλιν ἀφροδίσιον. [6] Ἐσπάρακτο τὰς κόμας ἡ γυνή, τὸ ζῶμα
ἐλέλυτο, τὸν χιτῶνα κατέρρηκτο, ἡμίγυμνος τὸ στέρνον ἦν, τὴν δεξιὰν ἐπὶ τοὺς
ὀφθαλμοὺς ἤρειδε τοῦ Τηρέως, τῇ λαιᾷ τὰ διερρωγότα τοῦ χιτῶνος ἐπὶ τοὺς μαστοὺς
εἵλκεν. Ἐν ἀγκάλαις εἶχε τὴν Φιλομήλαν ὁ Τηρεὺς, ἔλκων πρὸς ἑαυτὸν ὥς ἐνῆν τὸ
σῶμα καὶ σφίγγων ἐν χρῶ τὴν συμπλοκήν. [7] Ὡς δὲ μὲν τὴν τοῦ πέπλου γραφὴν ὕφηνεν
ὁ ζωγράφος· τὸ δὲ λοιπὸν [p. 132] τῆς εἰκόνης· αἱ γυναῖκες ἐν κανῶ τὰ λείψανα τοῦ
δείπνου τῷ Τηρεῖ δεικνύουσι, κεφαλὴν παιδίου καὶ χεῖρας, γελῶσι δὲ ἅμα καὶ
φοβοῦνται. [8] Ἀναπηδῶν ἐκ τῆς κλίνης ὁ Τηρεὺς ἐγέγραπτο καὶ ἔλκων τὸ ξίφος ἐπὶ
τὰς γυναῖκας· τὸ σκέλος ἤρειδεν ἐπὶ τὴν τράπεζαν· ἡ δὲ οὔτε ἔστηκεν οὔτε πέπτωκεν,
ἀλλ’ ἐδείκνυ ῥοπὴν μέλλοντος πτώματος.

5.5: “Ἡ δὲ Λευκίππη λέγει πρὸς με (φιλόμυθον γὰρ πως τὸ τῶν γυναικῶν γένος ‘τί
βούλεται τῆς εἰκόνης ὁ μῦθος καὶ τίνες αἱ ὄρνιθες αὗται καὶ τίνες αἱ γυναῖκες καὶ τίς ὁ
ἀναιδὴς ἐκεῖνος ἀνὴρ;’ Κἀγὼ καταλέγειν ἄρχομαι ‘ἀηδὼν καὶ χελιδὼν καὶ ἔποψ· [2]

⁴⁹⁷Rouse 1940-1942: 503.

πάντες ἄνθρωποι καὶ πάντες ὄρνιθες. Ἔποψ ὁ ἀνὴρ, αἱ δύο γυναῖκες Φιλομήλα χελιδῶν καὶ Πρόκνη ἀηδῶν. Πόλις αὐταῖς Ἀθῆναι. Τηρεὺς ὁ ἀνὴρ: Πρόκνη Τηρέως γυνή. Βαρβάροις δέ, ὡς ἔοικεν, οὐχ ἱκανὴ πρὸς Ἀφροδίτην μία γυνή, μάλισθ' ὅταν αὐτοῖς καιρὸς διδῷ πρὸς ὕβριν τρυφᾶν. [3] Καιρὸς οὖν γίνεται τῷ Θρακί τούτῳ χρῆσασθαι τῇ φύσει Πρόκνης ἢ φιλοστοργία: [p. 133] πέμπει γὰρ ἐπὶ τὴν ἀδελφὴν τὸν ἄνδρα τὸν Τηρέα. Ὁ δὲ ἀπῆει μὲν ἔτι Πρόκνης ἀνὴρ, ἀναστρέφει δὲ Φιλομήλας ἐραστής, καὶ κατὰ τὴν ὁδὸν ἄλλην αὐτῷ ποιεῖται τὴν Φιλομήλαν Πρόκνην. [4] Τὴν γλῶτταν τῆς Φιλομήλας φοβεῖται, καὶ ἔδνα τῶν γάμων αὐτῇ δίδωσι μηκέτι λαλεῖν καὶ κεῖρει τῆς φωνῆς τὸ ἄνθος. Ἀλλὰ πλέον ἤνυσεν οὐδέν: ἢ γὰρ Φιλομήλας τέχνη σιωπῶσαν εὔρηκε φωνήν. [5] Ὑφαίνει γὰρ πέπλον ἄγγελον καὶ τὸ δρᾶμα πλέκει ταῖς κρόκαις, καὶ μιμεῖται τὴν γλῶτταν ἢ χεῖρ καὶ Πρόκνης τοῖς ὀφθαλμοῖς τὰ τῶν ὧτων μηνύει καὶ πρὸς αὐτὴν ἃ πέπονθε τῇ κερκίδι λαλεῖ. [6] Ἡ Πρόκνη τὴν βίαν ἀκούει παρὰ τοῦ πέπλου καὶ ἀμύνασθαι καθ' ὑπερβολὴν ζητεῖ τὸν ἄνδρα. Ὅργαι δὲ δύο καὶ δύο γυναῖκες εἰς ἓν πνέουσai καὶ ὕβρει κεράσασαι τὴν ζηλοτυπίαν δεῖπνον ἐπινοοῦσι τῶν γάμων ἀτυχέστερον. [7] Τὸ δὲ δεῖπνον ἦν ὁ παῖς Τηρέως, οὗ μήτηρ μὲν ἦν πρὸ τῆς ὀργῆς ἢ Πρόκνη, τότε δὲ τῶν ὠδίνων ἐπιλέληστο. Οὕτως αἱ τῆς ζηλοτυπίας ὠδῖνες νικῶσι καὶ τὴν γαστέρα. Μόνον γὰρ ἐρῶσαι αἱ γυναῖκες ἀνιᾶσαι τὸν τὴν εὐνὴν λελυπηκότα, κἂν πάσχωσιν ἐν οἷς ποιοῦσιν οὐχ ἥττον κακόν, τὴν τοῦ πάσχειν λογίζονται συμφορὰν τῇ τοῦ ποιεῖν ἡδονῇ. [8] Ἐδείπνησεν ὁ Τηρεὺς δεῖπνον Ἐρινύων, αἱ δὲ ἐν κανῶ τὰ λείψανα τοῦ παιδίου παρέφερον, γελῶσαι φόβῳ. Ὁ Τηρεὺς ὀρᾷ τὰ λείψανα τοῦ παιδίου καὶ πενθεῖ τὴν τροφήν καὶ ἐγνώρισεν ὦν τοῦ δεῖπνου πατήρ: γνωρίσας μαίνεται καὶ σπᾶται τὸ ξίφος καὶ ἐπὶ τὰς γυναῖκας τρέχει, ἅς δέχεται ὁ ἀήρ. Καὶ ὁ Τηρεὺς αὐταῖς συναναβαίνει καὶ ὄρνις γίνεται: καὶ τηροῦσιν ἔτι τοῦ πάθους τὴν εἰκόνα. [9] Φεύγει μὲν ἀηδῶν, διώκει δὲ ὁ Τηρεὺς. Οὕτως ἐφύλαξε τὸ μῖσος καὶ μέχρι τῶν πτερῶν.⁴⁹⁸

27. Virg., *Ecl.* 6.74-81: “Quid loquar aut Scyllam Nisi, quam fama secuta est/ candida succinctam latrantibus inguina monstis/ Dulichias uexasse rates, et gurgite in alto,/ a, timidus nautas canibus lacerasse marinis,/ aut ut mutatos Terei narrauerit artus,/ quas illi Philomela dapes, quae dona pararit,/ quo cursu deserta petiuerit, et quibus ante/ infelix sua tecta super volitauerit alis?”⁴⁹⁹

⁴⁹⁸Gaselee 1969: 239-241.

⁴⁹⁹Conte 2007: 74-75.

28. Hor., A. Am. 185-187: “Ne pueros coram populo Medea trucidet,/ aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,/ aut in auem Procne vertatur, Cadmus in anguem.”⁵⁰⁰

29. Hyg., Fab. 45: “Tereus Martis filius Thrax cum Prognem Pandionis filiam in coniugium haberet, Athenas ad Pandionem socerum uenit rogatum ut Philomelam alteram filiam sibi in coniugium daret, Prognem suum diem obisse dicit. 2 Pandion ei ueniam dedit, Philomelamque et custodes cum ea misit; quos Tereus in mare iecit, Philomelamque inuentam in monte compressit. postquam autem in Thraciam redit, Philomelam mandat ad Lynceum regem, cuius uxor Lathusa quod Progne fuit familiaris statim paelicem ad eam deduxit. 3 Progne cognita sorore et Terei impium facinus, pari consilio machinari coeperunt regi talem gratiam referre. interim Tereo ostendebatur in prodigiis Ity filio eius mortem a propinqua manu adesse; quo responso audito cum arbitraretur Dryantem fratrem suum filio suo mortem machinari, fratrem Dryantem insontem occidit. 4 Progne autem filium Itym ex se et Tereo natum occidit, patrique in epulis apposuit et cum sorore profugit. 5 Tereus facinore cognito fugientes cum insequeretur, deorum misericordia factum est ut Progne in hirundinem commutaretur, Philomela in lusciniam; Tereum autem accipitrem factum dicunt.”⁵⁰¹

30. Ov., Am. 2.6.7-10: “quod scelus Ismarii quereris, Philomela, tyranni,/ expleta est annis ista querela suis;/ alitis in rarae miserum devertere funus-/ magna, sed antiqua est causa doloris Itys.”⁵⁰²

31. Ov., Fast. 2.853-856: “Fallimur, an veris praenuntia venit hirundo,/ nec metuit ne qua versa recurrat hiems? saepe tamen, Procne, nimium properasse quereris,/ virque tuo Tereus frigore laetus erit.”⁵⁰³

32. Ov., Met. 6.412-674: “Finitimi procures coeunt, urbesque propincae/ oravere suos ire ad solacia reges,/ Argosque et Sparte Pelopeiadesque Mycenae/ et nondum torvae Calydon invisa Dianae/ Orchomenosque ferax et nobilis aere Corinthus/ Messeneque ferox Patraeque humilesque Cleonae/ et Nelea Pylos neque adhuc Pittheia Troezen,/ quaeque urbes aliae bimari clauduntur ab Isthmo/ exteriusque sitae bimari spectantur ab Isthmo;/ credere quis posset? solae cessastis Athenae./ obstitit officio bellum, subvectaque ponto/ barbara Mopsopios terrebant agmina muros. Threicius Tereus haec

⁵⁰⁰Fairclough 1926: 466.

⁵⁰¹Rose 1934: 41.

⁵⁰²Showerman 1914: 398.

⁵⁰³Frazer 1931: 118.

auxiliaribus armis/ fuderat et clarum vincendo nomen habebat;/ quem sibi Pandion
opibusque virisque potentem/ et genus a magno ducentem forte Gradivo/ conubio
Procnes iunxit; non pronuba Iuno,/ non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto:/
Eumenides tenuere faces de funere raptas,/ Eumenides stravere torum, tectoque
profanes/ incubuit bubo thalamique in culmine sedit./ hac ave coniuncti Procne
Tereusque, parentes/ hac ave sunt facti; gratata est scilicet illis/ Thracia, disque ipsi
grates egere; diemque,/ quaque data est claro Pandione nata tyranno/ quaque erat ortus
Itys, festum iussere vocari:/ usque adeo latet utilitas./ Iam tempora Titan/ quinque per
autumnos repetiti duxerat anni,/ cum blandita viro Procne 'si gratia' dixit/ 'ulla mea est,
vel me visendae mitte sorori,/ vel soror huc veniat: redituram tempore parvo/ promittes
socero; magni mihi muneris instar/ germanam vidisse dabis.' iubet ille carinas/ in freta
deduci veloque et remige portus/ Cecropios intrat Piraeaque litora tangit./ ut primum
soceri data copia, dextera dextrae/ iungitur, et fausto committitur omine sermo./
coeperat, adventus causam, mandata referre/ coniugis et celeres missae spondere
recursus:/ ecce venit magno dives Philomela paratu,/ divitior forma; quales audire
solemus/ naidas et dryadas mediis incedere silvis,/ si modo des illis cultus similesque
paratus./ non secus exarsit conspecta virgine Tereus,/ quam si quis canis ignem
supponat aristis/ aut frondem positasque cremet faenilibus herbas./ digna quidem
facies; sed et hunc innata libido/ exstimulat, primumque genus regionibus illis/ in
Venerem est: flagrat vitio gentisque suoque./ impetus est illi comitum corrumpere
curam/ nutricisque fidem nec non ingentibus ipsam/ sollicitare datis totumque
inpendere regnum/ aut rapere et saevo raptam defendere bello;/ et nihil est, quod non
effreno captus amore/ ausit, nec capiunt inclusas pectora flammis./ iamque moras male
fert cupidoque revertitur ore/ ad mandata Procnes et agit sua vota sub illa./ facundum
faciebat amor, quotiensque rogabat/ ulterius iusto, Procnen ita velle ferebat./ addidit et
lacrimas, tamquam mandasset et illas./ pro superi, quantum mortalia pectora caecae/
noctis habent! ipso sceleris molimine Tereus/ creditur esse pius laudemque a crimine
sumit./ quid, quod idem Philomela cupit, patriosque lacertis/ blanda tenens umeros, ut
eat visura sororem,/ perque suam contraque suam petit ipsa salutem./ spectat eam
Tereus praecontrectatque videndo/ osculaque et collo circumdata brachia cernens/
omnia pro stimulis facibusque ciboque furoris/ accipit, et quotiens amplectitur illa
parentem,/ esse parens vellet: neque enim minus inpius esset./ vincitur ambarum genitor
prece: gaudet agitque/ illa patri grates et successisse duabus/ id putat infelix, quod erit
lugubre duabus./ Iam labor exiguus Phoebo restabat, equique/ pulsabant pedibus

spatium declivis Olympi:/ regales epulae mensis et Bacchus in auro/ ponitur; hinc placido dant turgida corpora somno./ at rex Odrysus, quamvis secessit, in illa/ aestuat et repetens faciem motusque manusque/ qualia vult fingit quae nondum vidit et ignes/ ipse suos nutrit cura removente soporem./ lux erat, et generi dextram complexus euntis Pandion comitem lacrimis commendat obortis:/ 'hanc ego, care gener, quoniam pia causa coegit,/ et voluere ambae (voluisti tu quoque, Tereu)/ do tibi perque fidem cognataque pectora supplex,/ per superos oro, patrio ut tuearis amore/ et mihi sollicitae lenimen dulce senectae/ quam primum (omnis erit nobis mora longa) remittas;/ tu quoque quam primum (satis est procul esse sororem),/ si pietas ulla est, ad me, Philomela, redito!'/ mandabat pariterque suae dabat oscula natae,/ et lacrimae mites inter mandata cadebant;/ utque fide pignus dextras utriusque poposcit/ inter seque datas iunxit natamque nepotemque/ absentes pro se memori rogat ore saluent;/ supremumque vale pleno singultibus ore/ vix dixit timuitque suae praesagia mentis./ Ut semel inposita est pictae Philomela carinae,/ admotumque fretum remis tellusque repulsa est,/ 'vicimus!' exclamat, 'mecum mea vota feruntur!'/ exsultatque et vix animo sua gaudia differt/ barbarus et nusquam lumen detorquet ab illa,/ non aliter quam cum pedibus praedator obuncis/ deposuit nido leporem Iovis ales in alto;/ nulla fuga est capto, spectat sua praemia raptor./ Iamque iter effectum, iamque in sua litora fessis/ puppibus exierant, cum rex Pandione natam/ in stabula alta trahit, silvis obscura vetustis,/ atque ibi pallentem trepidamque et cuncta timentem/ et iam cum lacrimis, ubi sit germana, rogantem/ includit fassusque nefas et virginem et unam/ vi superat frustra clamato saepe parente,/ saepe sorore sua, magnis super omnia divis./ illa tremit velut agna pavens, quae saucia cani/ ore excussa lupi nondum sibi tuta videtur,/ utque columba suo madefactis sanguine plumis/ horret adhuc avidosque timet, quibus haeserat, ungues./ mox ubi mens rediit, passos laniata capillos,/ lugenti similis caesis plangore lacertis/ intendens palmas 'o diris barbare factis,/ o crudelis' ait, 'nec te mandata parentis/ cum lacrimis movere piis nec cura sororis/ nec mea virginitas nec coniugialia iura?/ omnia turbasti; paelex ego facta sororis,/ tu geminus coniunx, hostis mihi debita Procne!/ quin animam hanc, ne quod facinus tibi, perfide, restet,/ eripis? atque utinam fecisses ante nefandos/ concubitus: vacuas habuissem criminis umbras./ si tamen haec superi cernunt, si numina divum/ sunt aliquid, si non perierunt omnia mecum,/ quandocumque mihi poenas dabis! ipsa pudore/ proiecto tua facta loquar: si copia detur,/ in populos veniam; si silvis clausa tenebor,/ inplebo silvas et conscia saxa movebo;/ audiet haec aether et si deus ullus in illo est!'/ Talibus ira feri postquam commota tyranni/ nec minor

hac metus est, causa stimulatus utraque,/ quo fuit accinctus, vagina liberat ensem/
arreptamque coma fixis post terga lacertis/ vincla pati cogit; iugulum Philomela
parabat/ spemque suae mortis viso conceperat ense:/ ille indignantem et nomen patris
usque vocantem/ luctantemque loqui comprehensam forcipe linguam/ abstulit ense fero.
radix micat ultima linguae,/ ipsa iacet terraeque tremens inmurmurat atrae,/ utque salire
solet mutilatae cauda colubrae,/ palpitat et moriens dominae vestigia quaerit./ hoc
quoque post facinus (vix ausim credere) fertur/ saepe sua lacerum repetisse libidine
corpus./ Sustinet ad Procnem post talia facta reverti;/ coniuge quae viso germanam
quaerit, at ille/ dat gemitus fictos commentaque funera narrat,/ et lacrimae fecere fidem.
velamina Procne/ deripit ex umeris auro fulgentia lato/ induiturque atrae vestes et inane
sepulcrum/ constituit falsisque piacula manibus infert/ et luget non sic lugendae fata
sororis./ Signa deus bis sex acto lustraverat anno;/ quid faciat Philomela? fugam
custodia claudit,/ structa rigent solido stabulorum moenia saxo,/ os mutum facti caret
indice. grande doloris/ ingenium est, miserisque venit sollertia rebus:/ stamina barbarica
suspendit callida tela/ purpureasque notas filis intexuit albis,/ indicium sceleris;
perfectaque tradidit uni,/ utque ferat dominae, gestu rogat; illa rogata/ pertulit ad
Procnem nec scit, quid tradat in illis./ evolvit vestes saevi matrona tyranni/ germanaeque
suae fatum miserabile legit/ et (mirum potuisse) silet: dolor ora repressit,/ verbaque
quaerenti satis indignantia linguae/ defuerunt, nec flere vacat, sed fasque nefasque/
confusura ruit poenaeque in imagine tota est./ Tempus erat, quo sacra solent trieterica
Bacchi/ Sithoniae celebrare nurus: (nox conscia sacris,/ nocte sonat Rhodope tinnitibus
aeris acuti)/ nocte sua est egressa domo regina deique/ ritibus instruitur furialiaque
accipit arma;/ vite caput tegitur, lateri cervina sinistro/ vellera dependent, umero levis
incubat hasta./ concita per silvas turba comitante suarum/ terribilis Procne furiisque
agitata doloris,/ Bacche, tuas simulat: venit ad stabula avia tandem/ exululatque
euhoeque sonat portasque refringit/ germanamque rapit raptaeque insignia Bacchi/
induit et vultus hederarum frondibus abdit/ attonitamque trahens intra sua moenia
ducit./ Ut sensit tetigisse domum Philomela nefandam,/ horruit infelix totoque expalluit
ore;/ nacta locum Procne sacrorum pignora demit/ oraque delevat miserae pudibunda
sororis/ amplexumque petit; sed non attollere contra/ sustinet haec oculos paelex sibi
visa sororis/ deiectoque in humum vultu iurare volenti/ testarique deos, per vim sibi
dedecus illud/ inlatum, pro voce manus fuit. ardet et iram/ non capit ipsa suam Procne
fletumque sororis/ corripiens 'non est lacrimis hoc' inquit 'agendum,/ sed ferro, sed si
quid habes, quod vincere ferrum/ possit. in omne nefas ego me, germana, paravi:/ aut

ego, cum facibus regalia tecta cremabo,/ artificem mediis inmittam Terea flammis,/ aut
linguam atque oculos et quae tibi membra pudorem/ abstulerunt ferro rapiam, aut per
vulnera mille/ sontem animam expellam! magnum quodcumque paravi;/ quid sit, adhuc
dubito./ Peragit dum talia Procne,/ ad matrem veniebat Itys; quid possit, ab illo/
admonita est oculisque tuens inmitibus 'a! quam/ es similis patri!' dixit nec plura locuta/
triste parat facinus tacitaque exaestuat ira./ ut tamen accessit natus matrique salutem/
attulit et parvis adduxit colla lacertis/ mixtaque blanditiis puerilibus oscula iunxit,/ mota
quidem est genetrix, infractaque constitit ira/ invitique oculi lacrimis maduere coactis;/
sed simul ex nimia mentem pietate labare/ sensit, ab hoc iterum est ad vultus versa
sororis/ inque vicem spectans ambos 'cur admovet' inquit/ 'alter blanditias, rapta silet
altera lingua?/ quam vocat hic matrem, cur non vocat illa sororem?/ cui sis nupta, vide,
Pandione nata, marito!/ degeneras! scelus est pietas in coniuge Tereo./' nec mora, traxit
Ityn, veluti Gangetica cervae/ lactentem fetum per silvas tigris opacas,/ utque domus
altae partem tenuere remotam,/ tendentemque manus et iam sua fata videntem/ et
'mater! mater!' clamantem et colla petentem/ ense ferit Procne, lateri qua pectus
adhaeret,/ nec vultum vertit. satis illi ad fata vel unum/ vulnus erat: iugulum ferro
Philomela resolvit,/ vivaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra/ dilaniant.
pars inde cavis exsultat aenis,/ pars veribus stridunt; manant penetralia tabo./ His
adhibet coniunx ignarum Terea mensis/ et patrii moris sacrum mentita, quod uni/ fas sit
adire viro, comites famulosque removit./ ipse sedens solio Tereus sublimis avito/
vescitur inque suam sua viscera congerit alvum,/ tantaque nox animi est, 'Ityn huc
accersite!' dixit./ dissimulare nequit crudelia gaudia Procne/ iamque suae cupiens
existere nuntia cladis/ 'intus habes, quem poscis' ait: circumspicit ille/ atque, ubi sit,
quaerit; quaerenti iterumque vocanti,/ sicut erat sparsis furiali caede capillis,/ prosiluit
Itynosque caput Philomela cruentum/ misit in ora patris nec tempore maluit ullo/ posse
loqui et meritis testari gaudia dictis./ Thracius ingenti mensas clamore repellit/
vipereasque ciet Stygia de valle sorores/ et modo, si posset, reserato pectore diras/
egerere inde dapes semesaque viscera gestit,/ flet modo seque vocat bustum miserabile
nati,/ nunc sequitur nudo genitas Pandione ferro./ corpora Cecropidum pennis pendere
putares;/ pendebant pennis. quarum petit altera silvas,/ altera tecta subit, neque adhuc
de pectore caedis/ excessere notae, signataque sanguine pluma est./ ille dolore suo
poenaeque cupidine velox/ vertitur in volucrem, cui stant in vertice cristae./ prominet

inmodicum pro longa cuspidē rostrum;/ nomen epops volucris, facies armata videtur..⁵⁰⁴”

33. Ov., *Tr.* 5.1.59-62: “Est aliquid, fatale malum per verba leuare:/ hoc querulam Procnē Halcyonenque facit./ Hoc erat, in gelido quare Poeantius antro/ voce fatigaret Lemnia saxa sua.”⁵⁰⁵

34. Ov., *Pont.* 3.1.119-120: “Quid trepidas et adire times? Non in pia Progne/ filiaue Aeetae voce movenda tua est,”⁵⁰⁶

35. Ov., *Rem.* 61-64: “Arte mea Tereus, quamvis Philomela placeret,/ Per facinus fieri non meruisset avis./ Da mihi Pasiphaen, iam tauri ponet amorem:/ Da Phaedram, Phaedrae turpis abibit amor.”⁵⁰⁷

36. Dante, *Pur.* 9.13-15: “Ne l’ora che comincia i tristi lai/ la rondinella presso a la mattina,/ forse a memoria de’ suo’ primi guai,”⁵⁰⁸

37. Dante, *Pur.* 17.16-24: “chi move te, se ‘l senso non ti porge?/ Moveti lume che nel ciel s’informa,/ per sé o per voler che giù lo scorge./ De l’empiezza di lei che mutò forma/ ne l’uccel ch’a cantar più si diletta,/ ne l’immagine mia apparve l’orma;/ e qui fu la mia mente sì ristretta/ dentro da sé, che di fuor non venia/ cosa che fosse allor da lei ricetta”⁵⁰⁹.

38. Francesco Petrarca, *Canz.* 10.9-11: “e ‘l rosignuol che dolcemente all’ombra/ tutte le notti si lamenta et piagne,/ d’amorosi pensieri il cor ne ‘ngombra”⁵¹⁰

39. Francesco Petrarca, *Canz.* 310.1-14: “Zephīro torna, e ‘l bel tempo rimena,/ e i fiori et l’erbe, sua dolce famiglia,/ et garrir Progne et pianger Philomena,/ et primavera candida et vermiglia./ Ridono i prati, e ‘l ciel si rassegna;/ Giove s’allegra di mirar sua figlia;/ l’aria et l’acqua et la terra è d’amor piena;/ ogni animal d’amar si consiglia./ Ma per me, lasso, tornano i più gravi/ sospiri, che del cor profondo tragge/ quella ch’ al ciel se ne portò le chiavi;/ et cantar augelletti, et fiorir piagge,/ e’ n belle donne honeste atti soavi sono un deserto, et fere aspre et selvagge”⁵¹¹.

⁵⁰⁴Goold 1916: v. 1, 317-335.

⁵⁰⁵Wheeler 1924: 212.

⁵⁰⁶Wheeler 1924: 380.

⁵⁰⁷Mozley 1929: 182.

⁵⁰⁸Πιζιώτης 2005: 80-81 & Leonardi 1991: 198.

⁵⁰⁹Πιζιώτης 2005: 152-155 & Leonardi 1994: 497.

⁵¹⁰Musa 1999: 10-11.

⁵¹¹Santagata 1996: 1203-1205 & Musa 1999: 430-431.

40. Francesco Petrarca, *Canz* 311.1-4: “Quel rosignol, che sí soave piagne,/ forse suoi figli, o sua cara consorte,/ di dolcezza empie il cielo et le campagne/ con tante note sí pietose et scorte,”⁵¹²

41. Giovanni Boccaccio, *Genealogie doerum gentilium*, 9, 8: “Thereus rex Tracum fuit, et, ut ait Theodontius, filius/ fuit Martis ex nynpha Bystonide per vim ab eo oppressa,/ quod in parte scribit Ovidius dicens: Quem sibi Pandion opibusque/ virisque potentem Et genus a magno ducentem forte/ Gradivo Connubio Progne iunxit etc. Ex hoc talis hystoria/ cum fabuloso fine narratur. Cum fatigasset Thereus bello Pandionem/ Athenarum regem, et in pacem tandem venisset, ut/ firmior esset, Prognem eius filiam, natu maiorem, sumpsit in/ coniugem. Que cum iam illi Ythim filium peperisset, venissetque/ in desiderium videndi Phylomenam sororem suam, oravit/ ut mitteretur Athenas, aut ab Athenis accersiretur Phylomena./ Thereus autem Athenas vadens a Pandione impetravit, ut Phylomenam/ ad Prognem duceret. Quam speciosissimam virginem/ cum adamasset Thereus, eam in pastoralis domo violenter/ oppressit; et minitanti se eum accusaturam Progni linguam/ abscidit, et in domo illa clausa servavit, et veniens sordidatus/ ad Prognem Phylomenam maris nausea mortuam dixit. Phylomena/ vero, carceris affecta tedio, in tela que sibi contigissent/ omnia acu scripsit et per ancillulam sorori misit. Que cum ficta/ letitia dolorem occultasset suum, instantibus orgiis Bachi,/ noctu, nam eo tempore a Bystoniis mulieribus celebrabantur,/ tyrsis et pellibus ornata intravit silvas, et Phylomenam eque/ ornatam eduxit in regiam, et accensa furore, cum multa excogitasset/ in virum, in Ythim parvulum filium illi applaudentem/ evomit iras, eumque secto iugulo interemit, et coctum viro/ mane de more epulanti apposuit. Qui cum sepius rei inscius/ illum vocasset, eique respondisset continue Prognis: adest; nec/ intelligeret ille, antequam a mensa consurgeret, Phylomena ex/ conclavi exiens illi in hoc servatum filii caput apposuit. Qui/ repente hinc inde commotus, dum illas insequeretur gladio,/ factum est miseratione deorum, ut Prognis in irundinem verteretur,/ et pullo in habitu propria tecta servaret./ Altera vero, in avem sui nominis mutata, silvas petiit quas nocte reliquerat./ Thereus autem upupa factus est; et sic omnis regia transformata./ Sensus autem fictionum, secundum Barlaam sententiam,/ talis est. Fuit Thereus homo impius et ferox, nil nisi per/ bellum cupiens aut summens, et ob id Martem meruit in patrem,/ cum filius fuit Astogiri Bystonidum principis. Qui quidem/ cum ob suum facinus nil auderet in coniugem, et ipsa ob/

⁵¹²Musa 1999: 430-431.

ruborem perpetrare sevitie nunquam in regiam descendisset,/ sed nigra tecta veste in sublimiori domus parte suum defleret/ scelus, et sororis infortunium. Huius mutationis causam dedit,/ sicuti et Phylomena tam nomine quam reditu in silvas. Thereum/ autem ideo in upupam versum dixere, quia et cristata/ sit avis, et ululare cantus eius sit, et stercora cibus, ut per/ cristam insigne regii capitis designetur, et per ululatum filii/ perditum lamentationes, et per fetidum cibum aspernanda atque/ fastidiosa memoria comesti nati.⁵¹³”

42. Giovanni Boccaccio, *Genealogie doerum gentilium* 12, 75: “Prognés et Phylomena, ut satis late dicit Ovidius, filie/ fuerunt Pandionis Athenarum regis. Harum Prognem Thereo/ regi Tracie dedit in coniugem, et ipsa ex eo peperit Ythim/ filium. Phylomenam autem secundam Pandionis filiam, dum/ ad Prognem Thereus deduceret, stupravit, eique linguam/ abstulit; ex quo secutum est, ut Ythis a matre occideretur, et/ patre daretur in cibum, et inde Prognés mutaretur in irundinem,/ Phylomena in avem sui nominis, Thereus in upupam,/ ut de omnibus plenius supra ubi de Thereo.⁵¹⁴”

43. Vat. Myth. 1.4: “Tereus rex Thracum fuit Qui quum Pandionis, Athenarum regis, iuliani, Procné nomine, duxisset uxorem, et per aliquantum tempus ab ea rogaretur, sibi Philomelam sororem videndam accerseret, protectus Athenas, dum adduxit puellam, eam vitavit in itinere, et ei linguam, ne facinus indicaret, abscidit. Illa tamen querclain, in veste suo cruore descriptam, misit sorori. Qua cognita, Procne Ityn liliuin interemit et patri epulandum apposuit. Postea omnes in aves mutati sunt; Tereus in upupam, Itys in phasianum, Procne in hirundinem, Philomela in lusciniam.⁵¹⁵”

44. Vat. Myth. 2.217: “Tereus rex Thracum fuit. Qui quum Pandionis, Athenarum regis, filiam Procné nomine duxisset uxorem, et post aliquantum tempus ab ea rogaretur sibi Philomelam sororem videndam accersire, profectus Athenas, dum adducit puellam, in itinere eam vitavit, et ei linguam abscidit, ne facinus indicaret. Illa tamen rem, in veste suo cruore descriptam, sorori misit. Qua cognita, Procne Ityn filium suum interemit, et patri epulandum apposuit. Postea omnes in aves mutati sunt; Tereus in upupam, Itys in phasianum, Procne in hirundinem, Philomela in lusciniam.⁵¹⁶”

45. Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa* 6: “La presente allegoria si pone in questo

⁵¹³ Appresso & Zoppini 1581: 149-150

⁵¹⁴ Appresso & Zoppini 1581: 206.

⁵¹⁵ Bode 1834: 2.

⁵¹⁶ Bode 1834: 147.

modo. Questa historia fu vera si come se dichiara nel testo, ma per la occisione de Ithis le donne se partiro et velocemente tornaro ad Athene dove il padre loro mori per dolore. et cosi etiam delli a poco tempo le dette donne et lo regnio rimase ad Eritheo ne pote dello re pandione, le mutationi delle dette sorelle in ucceli si exponeno cosi, cioe che per la loro velocitate dice Ovidio che si mutaro una in rondina si vede haver il petto tinto di tale colore. e quando Prognie fuggi da Thereo se nasconde nella cittade tutte le rondine sogliono volentieri habitare fra le gienti et fare gli loro nidi per le case et per li palazzi, ma Philomena per esser fuggita nelle selve dice lo autore chella si converse in rosignolo el quale uccello che se diletta molto di habitare li boschi e per esser senza lingua come era Philomena la pone essersi cangiata in detto rosogniolo e tanto vuol dire Prognie in greco quanto rondina e tanto Philomena in latino quanto rosignuolo, Et per il peccato di Thereo dice che lui dagli dei fu convertito in upupa la quale è uccello molto puzolente percio che vive di carne humana e di ogni carogna et cosi come Thereo mentre visse fu molto superbo cosi li risto la cresta sopra il capo come hano tutte le upupe che e segno manifesto di superbia, Et dice che Ithis divenne fagiano, cioè vol dire che per esser bello giovane si cangioe in detto uccello che e molte dilettevole e bello.”⁵¹⁷.

46. Νόνν., Διον. 25.242-244: “ἄθλα μὲν Ἡρακλῆος, ὃν ἤροσεν ἀθάνατος Ζεὺς/ Ἀλκμήνης τρισέληνον ἔχων παιδοσπόρον εὐνήν,/ οὐτιδανὸς πόνος ἦεν ὀρίτροφος”.

Νόνν., Διον. 31.161-165: “Ἀμφιτῦων μὲν/ νόσφιν ἐοῦ θαλάμοιο σιδηροχίτων μετανάστης/ μάρναται· Ἀλκμήνη δὲ παρέζεται ἐνδόμυχος Ζεὺς,/ νυμφιδίην ἀκόρητος ἔχων τρισέληνον ὁμίχλην./ μὴ Διὸς ἐγρήσσοντος ἴδω καὶ νύκτα τετάρτην”⁵¹⁸.

47. Απολλόδ., Βιβλ. 2.4.8: “πρὸ τοῦ δὲ Ἀμφιτῦωνα παραγενέσθαι εἰς Θήβας Ζεὺς, διὰ νυκτὸς ἐλθὼν καὶ τὴν μίαν τριπλασιάσας νύκτα, ὅμοιος Ἀμφιτῦωνι γενόμενος Ἀλκμήνη συνευνάσθη καὶ τὰ γενόμενα περὶ Ζηλεβοῶν διηγήσατο. Ἀμφιτῦων δὲ παραγενόμενος, ὡς οὐχ ἑώρα φιλοφρονουμένην πρὸς αὐτὸν τὴν γυναῖκα, ἐπυνθάνετο τὴν αἰτίαν, εἰπούσης δὲ ὅτι τὴ προτέρα νυκτὶ παραγενόμενος αὐτὴ συγκεκοιμηται, μανθάνει παρὰ Τειρεσίου τὴν γενομένην τοῦ Διὸς συνουσίαν. Ἀλκμήνη δὲ δύο ἐγέννησε παῖδας, Διὶ μὲν Ἡρακλέα, μια νυκτὶ πρεσβύτερον, Ἀμφιτῦωνι δὲ Ἰφικλέα. τοῦ δὲ παιδὸς ὄντος οκταμηνιαίου δύο δράκοντας υπερμεγέθεις Ἥρα ἐπὶ τὴν εὐήτην ἔπεμψε, διαφθαρῆναι τὸ βρέφος θέλουσα. ἐπιβοωμένης δὲ Ἀλκμήνης Ἀμφιτῦωνα,

⁵¹⁷Zoppino & Vincentio di Pollo 1522 : 68-72.

⁵¹⁸Rouse 1940-1942: 269.

Ηρακλῆς διαναστὰς ἀγχῶν ἐκατέραις ταῖς χερσὶν αὐτοὺς διέφθειρε. Φερεκύδης δὲ φησιν Ἀμφιτρύωνα, βουλόμενον μαθεῖν ὁπότερος ἦν τῶν παίδων ἐκείνου, τοὺς δράκοντας εἰς τὴν εὐνὴν ἐμβαλεῖν, καὶ τοῦ μὲν Ἰφικλέους φυγόντος τοῦ δὲ Ηρακλέους υποστάντος μαθεῖν ὡς Ἰφικλῆς ἐξ αὐτοῦ γεγέννηται.⁵¹⁹”

48. Διόδ. Σικ., 4.9: “Τῆς Ἀκρισίου τοίνυν Δανάης καὶ Διὸς φασὶ γενέσθαι Περσέα• τούτῳ δὲ μιγεῖσαν τὴν Κηφέως Ἀνδρομέδαν Ἥλεκτρώνα γεννῆσαι, ἔπειτα τούτῳ τὴν Πέλοπος Εὐρυδίκην συνοικήσασαν Ἀλκμήνην τεκνῶσαι, καὶ ταύτῃ Δία μιγέντα δι’ ἀπάτης Ἥρακλέα γεννῆσαι. τὴν μὲν οὖν ὅλην τοῦ γένους ρίζαν ἀπ’ ἀμφοτέρων τῶν γονέων εἰς τὸν μέγιστον τῶν θεῶν ἀναφέρειν λέγεται τὸν εἰρημένον τρόπον. τὴν δὲ γεγεννημένην περὶ αὐτὸν ἀρετὴν οὐκ ἐν ταῖς πράξεσι θεωρηθῆναι μόνον, ἀλλὰ καὶ πρὸ τῆς γενέσεως γινώσκεσθαι. τὸν γὰρ Δία μισγόμενον Ἀλκμήνῃ τριπλασίαν τὴν νύκτα ποιῆσαι, καὶ τῷ πλήθει τοῦ πρὸς τὴν παιδοποιίαν ἀναλωθέντος χρόνου προσημῆναι τὴν ὑπερβολὴν τῆς τοῦ γεννηθησομένου ρώμης. καθόλου δὲ τὴν ὁμιλίαν ταύτην οὐκ ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας ἔνεκα ποιήσασθαι, καθάπερ ἐπὶ τῶν ἄλλων γυναικῶν, ἀλλὰ τὸ πλεόν τῆς παιδοποιίας χάριν. διὸ καὶ βουλόμενον τὴν ἐπιπλοκὴν νόμιμον ποιήσασθαι βιάσασθαι μὲν μὴ βουληθῆναι, πείσαι δ’ οὐδαμῶς ἐλπίζειν διὰ τὴν σωφροσύνην• τὴν ἀπάτην οὖν προκρίναντα διὰ ταύτης παρακρούσασθαι τὴν Ἀλκμήνην, Ἀμφιτρώνι κατὰ πᾶν ὁμοιωθέντα. διελθόντος δὲ τοῦ κατὰ φύσιν χρόνου ταῖς ἐγκύοις, τὸν μὲν Δία πρὸς τὴν Ἥρακλέους γένεσιν ἐνεχθέντα τῇ διανοίᾳ προειπεῖν παρόντων ἀπάντων τῶν θεῶν ὅτι τὸν κατ’ ἐκείνην τὴν ἡμέραν Περσείδῳ γεννώμενον ποιήσει βασιλέα, τὴν δ’ Ἥραν ζηλοτυποῦσαν καὶ συνεργὸν ἔχουσαν Εἰλείθυιαν τὴν θυγατέρα, τῆς μὲν Ἀλκμήνης παρακατασχεῖν τὰς ὠδῖνας, τὸν δ’ Εὐρυσθέα πρὸ τοῦ καθήκοντος χρόνου πρὸς τὸ φῶς ἀγαγεῖν. τὸν δὲ Δία καταστρατηγηθέντα βουληθῆναι τὴν τε ὑπόσχεσιν βεβαιῶσαι καὶ τῆς Ἥρακλέους ἐπιφανείας προνοηθῆναι• διὸ φασὶν αὐτὸν τὴν μὲν Ἥραν πείσαι συγχωρῆσαι βασιλέα μὲν ὑπάρξαι κατὰ τὴν ἰδίαν ὑπόσχεσιν Εὐρυσθέα, τὸν δ’ Ἥρακλέα τεταγμένον ὑπὸ τὸν Εὐρυσθέα τελέσαι δώδεκα ἄθλους οὓς ἂν ὁ Εὐρυσθεὺς προστάξῃ, καὶ τοῦτο πράξαντα τυχεῖν τῆς ἀθανασίας. Ἀλκμήνη δὲ τεκοῦσα καὶ φοβηθεῖσα τὴν τῆς Ἥρας ζηλοτυπίαν, ἐξέθηκε τὸ βρέφος εἰς τὸν τόπον ὃς νῦν ἀπ’ ἐκείνου καλεῖται πεδῖον Ἡράκλειον. καθ’ ὃν δὴ χρόνον Ἀθηνᾶ μετὰ τῆς Ἥρας προσιοῦσα, καὶ θαυμάσασα τοῦ παιδίου τὴν φύσιν, συνέπεισε τὴν Ἥραν ὑποσχεῖν τὴν θηλήν. τοῦ δὲ παιδὸς ὑπὲρ τὴν ἡλικίαν βιαιότερον ἐπισπασαμένου τὴν θηλήν, ἡ μὲν Ἥρα διαλγῆσασα τὸ βρέφος ἔρριπεν, Ἀθηνᾶ δὲ κομίσασα αὐτὸ πρὸς τὴν μητέρα

⁵¹⁹Frazer & Guidorizzi 1995: 52.

τρέφειν παρεκελεύσατο. θαυμάσαι δ' ἂν τις εἰκότως τὸ τῆς περιπετείας παράδοξον• ἡ μὲν γὰρ στέργειν ὀφείλουσα μήτηρ τὸ ἴδιον τέκνον ἀπώλλυεν, ἡ δὲ μητρὶα ἔχουσα μῖσος δι' ἄγνοιαν ἔσωζε τὸ τῇ φύσει πολέμιον.”⁵²⁰

49. Πίνδ., Ἴσθμ. 7.5-7: “ἡ χρυσῶ μεσονύκτιον νίφοντα δεξαμένα τὸν φέρτατον θεῶν, / ὁπότ' Ἀμφιτρύωνος ἐν θυρέτροις.”⁵²¹

50. Όμ., Τ 95-119: “καὶ γὰρ δὴ νῦ ποτε Ζεὺς ἄσατο, τὸν περ ἄριστον/ ἀνδρῶν ἡδὲ θεῶν φασ' ἔμμεναι· ἀλλ' ἄρα καὶ τὸν/ Ἥρη θῆλυς ἐοῦσα δολοφροσύνης ἀπάτησεν,/ ἥματι τῷ ὅτ' ἔμελλε βίην Ἡρακλεΐην/ Ἀλκμήνῃ τέξεσθαι ἐϋστεφάνῳ ἐνὶ Θήβῃ./ ἥτοι ὃ γ' εὐχόμενος μετέφη πάντεσσι θεοῖσι/ κέκλυτέ μευ πάντες τε θεοὶ πᾶσαι τε θεαῖναι,/ ὄφρ' εἴπω τά με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι ἀνώγει./ σήμερον ἄνδρα φόως δὲ μογοστόκος Εἰλειθυία/ ἐκφανεῖ, ὃς πάντεσσι περικτιόνεσσιν ἀνάξει,/ τῶν ἀνδρῶν γενεῆς οἱ θ' αἵματος ἐξ ἐμεῦ εἰσί./ τὸν δὲ δολοφρονέουσα προσηύδα πότνια Ἥρη/ ψευστήσεις, οὐδ' αὖτε τέλος μύθῳ ἐπιθήσεις./ εἰ δ' ἄγε νῦν μοι ὅμοσσον Ὀλύμπιε καρτερὸν ὄρκον,/ ἥ μὲν τὸν πάντεσσι περικτιόνεσσιν ἀνάξει/ ὅς κεν ἐπ' ἥματι τῷδε πέσῃ μετὰ ποσσὶ γυναικὸς/ τῶν ἀνδρῶν οἱ σῆς ἐξ αἵματός εἰσι γενέθλης./ ὥς ἔφατο· Ζεὺς δ' οὐ τι δολοφροσύνην ἐνόησεν,/ ἀλλ' ὅμοσεν μέγαν ὄρκον, ἔπειτα δὲ πολλὸν ἀάσθη./ Ἥρη δ' ἄϊξασα λίπεν ρίον Οὐλύμποιο,/ καρπαλίμως δ' ἵκετ' Ἄργος Ἀχαιικόν, ἐνθ' ἄρα ἦδη/ ἰφθίμην ἄλοχον Σθενέλου Περσηϊάδαο./ ἥ δ' ἐκύει φίλον υἱόν, ὃ δ' ἔβδομος ἐστήκει μείς./ ἐκ δ' ἄγαγε πρὸ φόως δὲ καὶ ἡλιτόμηνον ἐόντα,/ Ἀλκμήνης δ' ἀπέπαυσε τόκον,σχέθε δ' Εἰλειθυίας.”⁵²²

51. Πaus. 9.11.3: “ἐνταῦθά εἰσιν ἐπὶ τύπου γυναικῶν εἰκόνες: ἀμυδρότερα ἦδη τὰ ἀγάλματα: ταύτας καλοῦσιν οἱ Θηβαῖοι Φαρμακίδας, πεμφθῆναι δὲ ὑπὸ τῆς Ἥρας φασὶν ἐμπόδια εἶναι ταῖς ὠδίσιν Ἀλκμήνης. αἱ μὲν δὴ ἐπεῖχον Ἀλκμήνην μὴ τεκεῖν: Τειρεσίου δὲ θυγατρὶ Ἰστορίδι σόφισμα ἔπεισιν ἐς τὰς Φαρμακίδας, ἐς ἐπήκοον αὐτῶν ὀλολύξαι, τετοκέναι γὰρ τὴν Ἀλκμήνην: οὕτω τὰς μὲν ἀπατηθείσας ἀπελθεῖν, τὴν δὲ Ἀλκμήνην τεκεῖν φασιν.”⁵²³

52. Ησ., Ασπ. 33-56: “Φίκιον ἀκρότατον προσεβήσατο μητίετα Ζεὺς./ ἐνθα καθεζόμενος φρεσὶ μήδετο θέσκελα ἔργα./ αὐτῇ μὲν γὰρ νυκτὶ τανυσφύρου Ἥλεκτρωνῆς/ εὐνῇ καὶ φιλότῃ μίγῃ, τέλεσεν δ' ἄρ' ἐέλδωρ./ αὐτῇ δ' Ἀμφιτρύων λαοσσόος, ἀγλαὸς ἦρως,/ ἐκτελέσας μέγα ἔργον ἀφίκετο ὄνδε δόμονδε./ οὐδ' ὃ γ' ἐπὶ

⁵²⁰Oldfather 1935: 368-371.

⁵²¹Race 1997: 198.

⁵²²Γιαννακόπουλος 1992: 144-145.

⁵²³Pausanias 1903: v. 3, 98.

δμῶας καὶ ποιμένας ἀγροιώτας/ ὦρτ' ἰέναι, πρίν γ' ἦς ἀλόχου ἐπιβήμεναι εὐνήης· τοῖος
 γὰρ κραδίην πόθος αἶνυτο ποιμένα λαῶν./ ὥς δ' ὅτ' ἀνὴρ ἀσπαστὸν ὑπεκπροφύγη
 κακότητα/ νούσου ὑπ' ἀργαλέης ἢ καὶ κρατεροῦ ὑπὸ δεσμοῦ,/ ὥς ῥα τότε Ἀμφιτρύων
 χαλεπὸν πόνον ἐκτολυπεύσας/ ἀσπασίως τε φίλως τε ἐὼν δόμον εἰσαφίκανεν./
 παννύχιος δ' ἄρ' ἔλεκτο σὺν αἰδοίῃ παρακοίτῃ/ τερπόμενος δώροισι πολυχρύσου
 Ἀφροδίτης./ ἢ δὲ θεῶ δμηθεῖσα καὶ ἀνέρι πολλὸν ἀρίστῳ/ Θήβῃ ἐν ἐπταπύλῳ
 διδυμάονε γείνατο παῖδε,/ οὐ καθ' ὁμὰ φρονέοντε· κασιγνήτῳ γε μὲν ἦσθην· τὸν μὲν
 χειρότερον, τὸν δ' αὖ μέγ' ἀμείνονα φῶτα,/ δεινὸν τε κρατερόν τε, βίην Ἡρακλεΐην·
 τὸν μὲν ὑποδμηθεῖσα κελαινεφεί Κρονίῳνι,/ τὸν δ' ἄρα Ἴφικλῆα δορυσσόφῳ
 Ἀμφιτρύωνι,/ κεκριμένην γενεήν· τὸν μὲν βροτῶ ἀνδρὶ μιγεῖσα,/ τὸν δὲ Διὶ Κρονίῳνι,
 θεῶν σημάντορι πάντων.”⁵²⁴

53. Λουκιαν., *Ναϊαλ.* 14:

“**Ερμῆς**

ὦ Ἥλιε, μὴ ἐλάσης τήμερον, ὁ Ζεὺς φησι,
 μηδὲ αὐριον μηδὲ εἰς τρίτην ἡμέραν, ἀλλὰ ἔνδον
 μένε, καὶ τὸ μεταξὺ μία τις ἔστω νύξ μακρά·
 ὥστε λυέτωσαν μὲν αἱ Ὠραι αὖθις τοὺς ἵππους, σὺ
 δὲ σβέσον τὸ πῦρ καὶ ἀνάπαυε διὰ μακροῦ σεαυτόν.

Ἥλιος

Καινὰ ταῦτα, ὦ Ἑρμῆ, καὶ ἀλλόκοτα ἤκεις
 παραγγέλλων. ἀλλὰ μὴ παραβαίνειν τι ἔδοξα ἐν
 τῷ δρόμῳ καὶ ἔξω ἐλάσαι τῶν ὄρων, κᾷτά μοι
 ἄχθεται καὶ τὴν νύκτα τριπλασίαν τῆς ἡμέρας
 ποιῆσαι διέγνωκεν;

Ερμῆς

Οὐδὲν τοιοῦτον, οὐδὲ ἐς αἰὶ τοῦτο ἔσται· δεῖται
 δέ τι νῦν αὐτὸς ἐπιμηκεστέραν γενέσθαι οἱ τὴν
 νύκτα.

Ἥλιος

Ποῦ δὲ καὶ ἔστιν ἢ πόθεν ἐξεπέμφθης ταῦτα
 διαγγελῶν μοι;

Ερμῆς

⁵²⁴Most 1018: 42-43.

Ἐκ Βοιωτίας, ὦ Ἥλιε, παρὰ τῆς Ἀμφιτρύωνος,
ἧ σύνεστιν ἔρῳ αὐτῆς.

Ἥλιος

Εἶτα οὐχ ἱκανὴ νύξ μία;

Ἑρμῆς

Οὐδαμῶς· τεχθῆναι γάρ τινα δεῖ ἐκ τῆς ὁμι-
λίας ταύτης μέγαν καὶ πολύμοχθον· τοῦτον οὖν
ἐν μιᾷ νυκτὶ ἀποτελεσθῆναι ἀδύνατον.

Ἥλιος

Ἀλλὰ τελεσιουργεῖτω μὲν ἀγαθῇ τύχῃ. ταῦ-
τα δ' οὖν, ὦ Ἑρμῆ, οὐκ ἐγίνετο ἐπὶ τοῦ Κρόνου-
αὐτοὶ γὰρ ἡμεῖς ἐσμεν-οὐδὲ ἀπόκοιτός ποτε
ἐκεῖνος παρὰ τῆς Ῥέας ἦν οὐδὲ ἀπολιπὼν ἂν τὸν
οὐρανὸν ἐν Θήβαις ἐκοιμᾶτο, ἀλλὰ ἡμέρα μὲν ἦν ἡ
ἡμέρα, νύξ δὲ κατὰ μέτρον τὸ αὐτῆς ἀνάλογον
ταῖς ὥραις, ξένον δὲ ἢ παρηλλαγμένον οὐδέν, οὐδ'
ἂν ἐκοινώνησέ ποτε ἐκεῖνος θνητῇ γυναικί· νῦν δὲ
δυστήνου γυναιίου ἔνεκα χρή ἀνεστράφθαι τὰ πάντα
καὶ ἀκαμπεστέρους μὲν γενέσθαι τοὺς ἵππους ὑπὸ
τῆς ἀργίας, δύσπορον δὲ τὴν ὁδὸν ἀτριβῇ μένουσαν
τριῶν ἐξῆς ἡμερῶν, τοὺς δὲ ἀνθρώπους ἀθλίου
ἐν σκοτεινῷ διαβιοῦν. τοιαῦτα ἀπολαύσονται τῶν
Διὸς ἐρώτων καὶ καθεδοῦνται περιμένοντες, ἔστ'
ἂν ἐκεῖνος ἀποτελέσῃ τὸν ἀθλητήν, ὃν λέγεις, ὑπὸ
μακρῷ τῷ ζόφῳ.

Ἑρμῆς

Σιώπα, ὦ Ἥλιε, μή τι κακὸν ἀπολαύσης τῶν
λόγων. ἐγὼ δὲ παρὰ τὴν Σελήνην ἀπελθὼν καὶ τὸν
πνον ἀπαγγελῶ κακέinois ἅπερ ὁ Ζεὺς ἐπέστειλε,
τὴν μὲν σχολῇ προβαίνειν, τὸν δὲ πνον μὴ
ἀνεῖναι τοὺς ἀνθρώπους, ὥς ἀγνοήσωσι μακρὰν
οὔτω τὴν νύκτα γεγενημένην.”⁵²⁵

⁵²⁵Gatwick & Faranda 1994: 10-111.

54. Hyg., Fab. 29: “Amphitryon cum abesset ad expugnandam Oechaliam, Alcimena aestimans Iovem coniugem suum esse eum thalamis recepit. Qui cum in thalamos venisset et ei referret, quae in Oechalia gessisset, ea credens coniugem esse cum eo concubuit. Qui tam libens cum ea concubuit, ut unum diem usurparet, duas noctes congeminaret, ita ut Alcimena tam longam noctem ammiraretur. Postea cum nuntiaretur ei coniugem victorem adesse, minime curavit, quod iam putabat se coniugem suum vidisse. Qui cum Amphitryon in regiam intrasset et eam videret negligentius securam, mirari coepit et queri quod se advenientem non excepisset; cui Alcimena respondit: "Iam pridem venisti et mecum concubuisti et mihi narrasti, quae in Oechalia gessisses." Quae cum signa omnia diceret, sensit Amphitryon numen aliquod fuisse pro se, ex qua die cum ea non concubuit. Quae ex Iove compressa peperit Herculem.”⁵²⁶

55. Ov., Met. 9.23-26: “Nam, quo te iactas, Alcmena nate, creatum,/ Iuppiter aut falsus pater est, aut crimine verus./ matris adulterio patrem petis. elige, fictum/ esse Iovem malis, an te per dedecus ortum.”⁵²⁷

56. Ov., Met. 9.250-253: “nec nisi materna Vulcanum parte potentem/ sentiet. aeternum est a me quod traxit, et expers/ atque immune necis, nullaue domabile flamma.”⁵²⁸

57. Ov., Met. 9.273-323: “Sensit Atlas pondus. neque adhuc Stheneleius iras/ solverat Eurystheus, odiumque in prole paternum/ exercebat atrox. at longis anxia curis/ Argolis Alcmene, questus ubi ponat aniles,/ cui referat nati testatos orbe labores,/ cuive suos casus, Iolen habet. Herculis illam/ imperiis thalamoque animoque receperat Hyllus,/ inpleratque uterum generoso semine; cui sic/ incipit Alcmene: 'faveant tibi numina saltem,/ conripiantque moras tum cum matura vocabis/ praepositam timidis parientibus Ilithyiam,/ quam mihi difficilem Iunonis gratia fecit./ namque laboriferi cum iam natalis adesset/ Herculis et decimum premeretur sidere signum,/ tendebat gravitas uterum mihi, quodque ferebam,/ tantum erat, ut posses auctorem dicere tecti/ ponderis esse Iovem. nec iam tolerare labores/ ulterius poteram. quin nunc quoque frigidus artus,/ dum loquor, horror habet, parsque est meminisse doloris./ septem ego per noctes, totidem cruciata diebus,/ fessa malis, tendensque ad caelum bracchia, magno/ Lucinam Nixosque pares clamore vocabam./ illa quidem venit, sed praecorrupta, meumque/ quae donare caput Iunoni vellet iniquae./ utque meos audit gemitus, subsedit in illa/ ante fores ara, dextroque a poplite laevum/ pressa genu et digitis inter se pectine iunctis/

⁵²⁶Rose 1934: 31-32.

⁵²⁷Miller 1916: v. 2, 4.

⁵²⁸Miller 1916: v. 2, 20.

sustinuit partus. tacita quoque carmina voce/ dixit, et inceptos tenuerunt carmina
partus./ nitor, et ingrato facio convicia demens/ vana Iovi, cupioque mori, moturaque
duros/ verba queror silices. matres Cadmeides adsunt,/ votaue suscipiunt,
exhortanturque dolentem./ una ministrarum, media de plebe, Galanthis,/ flava comas,
aderat, faciendis strenua iussis,/ officiis dilecta suis. ea sensit iniqua/ nescio quid Iunone
geri, dumque exit et intrat/ saepe fores, divam residentem vidit in ara/ bracchiaque in
genibus digitis conexa tenentem,/ et "quaecumque es," ait "dominae gratare. levata est/
Argolis Alcmene, potiturque puerpera voto."/ exsiluit, iunctasque manus pavefacta
remisit/ diva potens uteri: vinclis levor ipsa remissis./ numine decepto risisse
Galanthida fama est./ ridentem prensamque ipsis dea saeva capillis/ traxit, et e terra
corpus relevare volentem/ arcuit, inque pedes mutavit bracchia primos./ strenuitas
antiqua manet; nec terga colorem/ amisere suum: forma est diversa priori./ quae quia
mendaci parientem iuverat ore,/ ore parit nostrasque domos, ut et ante, frequentat.”⁵²⁹

58. Ov., Am. 1.13: “Iam super oceanum venit a seniore marito/ flava pruinoso quae
vehit axe diem./ 'Quo properas, Aurora? mane!—sic Memnonis umbris/ annua sollemni
caede parentet avis./ nunc iuvat in teneris dominae iacuisse lacertis;/ si quando, lateri
nunc bene iuncta meo est./ nunc etiam somni pingues et frigidus aer,/ et liquidum tenui
guttore cantat avis./ quo properas, ingrata viris, ingrata puellis?/ roscida purpurea
supprime lora manu!/ Ante tuos ortus melius sua sidera servat/ navita nec media nescius
errat aqua;/ te surgit quamvis lassus veniente viator,/ et miles saevas aptat ad arma
manus./ prima bidente vides oneratos arva colentes;/ prima vocas tardos sub iuga panda
boves./ tu pueros somno fraudas tradisque magistris,/ ut subeant tenerae verbera saeva
manus;/ atque eadem sponsum incautos ante atria mittis,/ unius ut verbi grandia damna
ferant./ nec tu consulto, nec tu iucunda diserto;/ cogitur ad lites surgere uterque novas./
tu, cum feminei possint cessare labores,/ lanificam revocas ad sua pensa manum./
Omnia perpeterer—sed surgere mane puellas,/ quis nisi cui non est ulla puella ferat?/
optavi quotiens, ne nox tibi cedere vellet,/ ne fugerent vultus sidera mota tuos!/ optavi
quotiens, aut ventus frangeret axem,/ aut caderet spissa nube retentus equus!/ [quid, si
Cephalio numquam flagraret amore?/ an putat ignotam nequitiam esse suam?/ invida,
quo properas? quod erat tibi filius ater,/ materni fuerat pectoris ille color./ Tithono
vellem de te narrare liceret;/ fabula non caelo turpior ulla foret./ illum dum refugis,
longo quia grandior aevo,/ surgis ad invisas a sene mane rotas./ at si, quem mavis,

⁵²⁹Miller 1916: v. 2, 22-25.

Cephalum complexa teneres,/ clamares: "lente currite, noctis equi!"/ Cur ego plectar amans, si vir tibi marcet ab annis?/ num me nupsisti conciliante seni?/ adspice, quot somnos iuveni donarit amato/ Luna!—neque illius forma secunda tuae./ ipse deum genitor, ne te tam saepe videret,/ commisit noctes in sua vota duas./ Iurgia finieram. scires audisse: rubebat,/ nec tamen adsueto tardius orta dies.⁵³⁰”.

59. Serv., *Comm. in Aeneidos*, 8.103: AMPHITRYONIADE MAGNO DIVISQUE FEREBAT: “Amphitryo rex Thebanorum fuit. cuius uxorem Alcmenan Iuppiter adamavit, et dum vir eius Oechaliam civitatem oppugnat, de trinoctio facta una nocte, cum ea concubuit. quae post duos edidit filios, unum de Iove, id est Herculem, alterum de marito, qui Iphiclus appellatus est. ergo adsumpsit epitheton. Et satis perite ait "divisque ferebat": nam cuivis deo sacrificaretur, necesse erat post ipsum etiam reliquos invocari. Quidam "divisque ferebat" sic intellegunt, ergo et Hercules de divis est : ut est illud schema Coeunque Iapetumque creat saevumque Typhonea et coniuratos caelum rescindere fratres, ergo et superiores tres coniurati.⁵³¹”

60. Vat. *Myth.* 2.148: “Iuppiter cum Alcmenam Amphitrionis uxorem amasset et ad eam corrumpendam mutatus in Amphitrionis venisset specie in Tyrinthia ciuitate, ne aduentu diei cocubitus minueretur voluptas, iussit Iuppiter illam triplicem noctem fieri, qua triplices cursus Luna peregit. Ex quo compressu Alcmene conceptus est Hercules”⁵³².

61. Giovanni Boccaccio, *Genealogie doerum gentilium*, 1.9.5: “nam cum accessisset/ in diluculo Iuppiter ad Alcmenam, Nox ut illi prestaret/ obsequium tanquam a/ crepusculo nocturno inchoasset, perseveravit/ in longum ex quo quadrigam meruit, per quam circumitionem/ terre continuam quam facit intelligo. Per quattuor/ autem rotas ex quibus quadriga constat, quattuor arbitror/ significari noctis tempora solum nocturne quieti servientia.”⁵³³

12.28.1-6: “De Alcmena Electrionis filia, et Amphytrionis coniuge: “Alcmena, ut dicit Lactantius, filia fuit Electrionis. Quod/ et Plautus in Amphytrione testatur dicens: Qui cum Alcmena/ est nupta, Electri filia, etc. Hec quidem, ut ibidem dicit Plautus,/ nupsit Amphytrioni Thebano, et a Iove dilecta est, et in/ specie Amphytrionis viri sui ab eo oppressa, Herculem peperit,/ ut in sequentibus, ubi de Hercule dicetur latius.”

⁵³⁰Varieschi 2010: 40-43.

⁵³¹Thilo 1881: 23.

⁵³²Bode 1834 : 126.

⁵³³Solomon 2011: v.1, 92.

12.30.1-9: “De Amphytrione filio Alcei, qui genuit Yphicleum: “Amphytrion, ut Paulus ait, filius fuit Alcei, homo armorum/ insignis, ut Plautus in comedia eiusdem Amphytrionis ostendit./ Huic coniunx fuit Alcmena, cum qua Thebis morabatur, ubi,/ dum ipse pro Thebanis adversus Theoboeos bellum gereret,/ Iuppiter eius in specie Alcmenam oppressit, et ex ea suscepit/ Herculem. Amphytrion autem eodem partu ex ea suscepit/ Yphicleum. Placet pretere Plinio, in libro Naturalis hystorie,/ huius fuisse inventum ostentorum atque somniorum interpretationes.”⁵³⁴”

62. Giovanni del Virgilio, *Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos* 6.10: “Decima transmutatio est de Iove converso in Amphitritonem. Quod sic debet intelligi quod Jupiter captus uxore Amphitritonis corrumpit eum pecunia. Unde permisit eum concubere cum uxore ita quod Amphitriton fuit leno sue uxoris. Unde de his simul dictum est: Expletur regalis amor per ruris alumnum/ Perque virum nuptam dives adulter habet”⁵³⁵.

63. Giovanni de’ Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare* 9.45-46: “Onde dovemo cussi intender. Iove era innamorato/ di la moglie di Amphitritone p. laqualcosa diede tata/ pecunia cioe denari al marito che li consentì che/ giacesse cō la moglie e percio dice Ovidio Iove si/ convertì in Amphitritone”⁵³⁶.

64. Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa*: “E cōe Giove tramutassi anchora/ nel marito di la bella Alchmena,/ nomato Amphitritōne & giacque allora/ la qual da ogniuna Corinthia nela deta hora/ per lo monte Coryntho che la frena/ & lo pose ancho con sotil lavoro/ per Danae converso in pioggia doro

ALLEGORIA DELLE COSE DETTE

Dopoposcia seguendo il suo poema narra chel detto/ Iove prese la forma di Amphituo e giacque cōn/ Alchmena sua cōsorte. la qual fabula benche/ in alho loco più distintamente si dira. per/ non restare di toccane al quanto nella presente/ allegoria, perche in effetto vero fu che Iove per forza/ di pecunia corruppe Amphitrio talmente che li/ consenti chel giacesse con la sua donna. e/ per ho dice Ovidio che si converte in Amphitrio e/ giacque con la deta, cosi etiam narra lo autore/ che detta Aragnie dipinse nella sua tessitura ...”⁵³⁷”

⁵³⁴ Appresso & Zoppini 1581: 209.

⁵³⁵ Giovanni del Virgilio, vers 1322-23.

⁵³⁶ Giovanni dei Bonsignori 1497: 166-167.

⁵³⁷ Zoppino & Vincentio di Pollo 1522: 61-62.

65. Μελέαγρ., AP 5.172: “Ὁρθρε, τί μοι, δυσέραστε, ταχὺς περὶ κοῖτον ἐπέστης, ἄρτι φίλας Δημοῦς χρωτὶ χλαιομένω;/ εἴθε πάλιν στρέψας ταχινὸν δρόμον Ἔσπερος εἴης, ὦ γλυκὺ φῶς βάλλων εἰς ἐμὲ πικρότατον./ Ἦδη γὰρ καὶ πρόσθεν ἐπ’ Ἀκλμήνην Διὸς ἦλθες ἀντίος, οὐκ ἀδαῆς ἐσσι παλινδρομῆς”⁵³⁸

66. Πανσ., 31.7-9: [7] ἐπὶ δὲ ἄκρα τῇ κορυφῇ τοῦ Ἑλικῶνος ποταμὸς οὐ μέγας ἐστὶν ὁ Λάμος. Θεσπιέων δὲ ἐν τῇ γῇ ἡ Δονακῶν ἐστὶν ὀνομαζόμενος: ἐνταῦθά ἐστι Ναρκίσσου πηγὴ, καὶ τὸν Νάρκισσον ἰδεῖν ἐς τοῦτο τὸ ὕδωρ φασίν, οὐ συνέντα δὲ ὅτι ἐώρα σκιὰν τὴν ἑαυτοῦ λαθεῖν τε αὐτὸν ἐρασθέντα αὐτοῦ καὶ ὑπὸ τοῦ ἔρωτος ἐπὶ τῇ πηγῇ οἱ συμβῆναι τὴν τελευτήν. τοῦτο μὲν δὴ παντάπασιν εὐηθες, ἡλικίας ἤδη τινὰ ἐς τοσοῦτο ἦκοντα ὥς ὑπὸ ἔρωτος ἀλίσκεσθαι μηδὲ ὁποῖόν τι ἄνθρωπος καὶ ὁποῖόν τι ἀνθρώπου σκιὰ διαγινῶναι: [8] ἔχει δὲ καὶ ἕτερος ἐς αὐτὸν λόγος, ἦσσαν μὲν τοῦ προτέρου γνώριμος, λεγόμενος δὲ καὶ οὗτος, ἀδελφὴν γενέσθαι Ναρκίσσῳ δίδυμον, τά τε ἄλλα ἐς ἅπαν ὅμοιον τὸ εἶδος καὶ ἀμφοτέροις ὡσαύτως κόμην εἶναι καὶ ἐσθῆτα ἐοικυῖαν αὐτοὺς ἐνδύεσθαι καὶ δὴ καὶ ἐπὶ θήραν ἰέναι μετὰ ἀλλήλων: Νάρκισσον δὲ ἐρασθῆναι τῆς ἀδελφῆς, καὶ ὥς ἀπέθανεν ἡ παῖς, φοιτῶντα ἐπὶ τὴν πηγὴν συνιέναι μὲν ὅτι τὴν ἑαυτοῦ σκιὰν ἐώρα, εἶναι δὲ οἱ καὶ συνιέντι ῥαστώνην τοῦ ἔρωτος ἅτε οὐχ ἑαυτοῦ σκιὰν δοξάζοντι ἀλλὰ εἰκόνα ὁρᾶν τῆς ἀδελφῆς. [9] νάρκισσον δὲ ἄνθος ἡ γῇ καὶ πρότερον ἔφυεν ἐμοὶ δοκεῖν, εἰ τοῖς Πάμφῳ τεκμαίρεσθαι χρή τι ἡμᾶς ἔπεισι: γεγρονῶς γὰρ πολλοῖς πρότερον ἔτεσιν ἢ Νάρκισσος ὁ Θεσπιεὺς Κόρην τὴν Δήμητρός φησιν ἀρπασθῆναι παίζουσαν καὶ ἄνθη συλλέγουσαν, ἀρπασθῆναι δὲ οὐκ ἴοις ἀπατηθεῖσαν ἀλλὰ ναρκίσσοις⁵³⁹.

67. Ov., Met. 3.344-510: “enixa est utero pulcherrima pleno/ infantem nymphe, iam tunc qui posset amari,/ Narcissumque vocat. de quo consultus, an esset/ tempora maturae visurus longa senectae,/ fatidicus vates 'si se non noverit' inquit./ vana diu visa est vox auguris: exitus illam/ resque probat letique genus novitasque furoris./ namque ter ad quinos unum Cephisius annum/ addiderat poteratque puer iuvenisque videri:/ multi illum iuvenes, multae cupiere puellae;/ sed fuit in tenera tam dura superbia forma,/ nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae./ adspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos/ vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti/ nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo./ Corpus adhuc Echo, non vox erat et tamen usum/ garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat,/ reddere de multis ut verba novissima posset./ fecerat

⁵³⁸Κεντρωτής 2014: 196-197.

⁵³⁹Spiro: v. 5, 120-121.

hoc Iuno, quia, cum deprendere posset/ sub Iove saepe suo nymphas in monte iacentis,/ illa deam longo prudens sermone tenebat,/ dum fugerent nymphae. postquam hoc Saturnia sensit,/ 'huius' ait 'linguae, qua sum delusa, potestas/ parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus,'/ reque minas firmat. tantum haec in fine loquendi/ ingeminat voces auditaque verba reportat./ ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem/ vidit et incaluit, sequitur vestigia furtim,/ quoque magis sequitur, flamma propiore calescit,/ non aliter quam cum summis circumlita taedis/ admotas rapiunt vivacia sulphura flammis./ o quotiens voluit blandis accedere dictis/ et mollis adhibere preces! natura repugnat/ nec sinit, incipiat, sed, quod sinit, illa parata est/ exspectare sonos, ad quos sua verba remittat./ forte puer comitum seductus ab agmine fido/ dixerat: 'ecquis adest?' et 'adest' responderat Echo./ hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnis,/ voce 'veni!' magna clamat: vocat illa vocantem./ respicit et rursus nullo veniente 'quid' inquit/ 'me fugis?' et totidem, quot dixit, verba recepit./ perstat et alternae deceptus imagine vocis/ 'huc coeamus' ait, nullique libentius umquam/ responsura sono 'coeamus' rettulit Echo/ et verbis favet ipsa suis egressaque silva/ ibat, ut iniceret sperato brachia collo;/ ille fugit fugiensque 'manus complexibus aufer!'/ ante' ait 'emoriar, quam sit tibi copia nostri';/ rettulit illa nihil nisi 'sit tibi copia nostri!'/ spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora/ protegit et solis ex illo vivit in antris;/ sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae;/ extenuant vigiles corpus miserabile curae/ adducitque cutem macies et in aera sucus/ corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt:/ vox manet, ossa ferunt lapidis traxisse figuram./ inde latet silvis nulloque in monte videtur,/ omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa./ Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas/ luserat hic nymphas, sic coetus ante viriles;/ inde manus aliquis despectus ad aethera tollens/ 'sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!'/ dixerat: adsensit precibus Rhamnusia iustis./ fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,/ quem neque pastores neque pastae monte capellae/ contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris/ nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;/ gramen erat circa, quod proximus umor alebat,/ silvaque sole locum passura tepescere nullo./ hic puer et studio venandi lassus et aestu/ procubuit faciemque loci fontemque secutus,/ dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,/ dumque bibit, visae correptus imagine formae/ spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est./ adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem/ haeret, ut e Pario formatum marmore signum;/ spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus/ et dignos Baccho, dignos et Apolline crines/ inpubesque genas et eburnea colla decusque oris et in niveo mixtum candore ruborem,/ cunctaque

miratur, quibus est mirabilis ipse:/ se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur,/ dumque petit, petitur, pariterque accendit et ardet./ inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti,/ in mediis quotiens visum captantia collum/ bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis!/ quid videat, nescit; sed quod videt, uritur illo,/ atque oculos idem, qui decipit, incitat error./ credule, quid frustra simulacra fugacia captas?/ quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes!/ ista percussae, quam cernis, imaginis umbra est:/ nil habet ista sui; tecum venitque manetque;/ tecum discedet, si tu discedere possis!/ Non illum Cereris, non illum cura quietis/ abstrahere inde potest, sed opaca fusus in herba/ spectat inexploto mendacem lumine formam/ perque oculos perit ipse suos; paulumque levatus/ ad circumstantes tendens sua bracchia silvas/ 'ecquis, io silvae, crudelius' inquit 'amavit?/ scitis enim et multis latebra opportuna fuistis./ ecquem, cum vestrae tot agantur saecula vitae,/ qui sic tabuerit, longo meministis in aevo?/ et placet et video; sed quod videoque placetque,/ non tamen invenio'++tantus tenet error amantem++/ 'quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens/ nec via nec montes nec clausis moenia portis;/ exigua prohibemur aqua! cupit ipse teneri:/ nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis,/ hic totiens ad me resupino nititur ore./ posse putes tangi: minimum est, quod amantibus obstat./ quisquis es, huc exi! quid me, puer unice, fallis/ quove petitus abis? certe nec forma nec aetas/ est mea, quam fugias, et amarunt me quoque nymphae!/ spem mihi nescio quam vultu promittis amico,/ cumque ego porrexi tibi bracchia, porrigis ultro,/ cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi/ me lacrimante tuas; nutu quoque signa remittis/ et, quantum motu formosi suspicor oris,/ verba refers aures non pervenientia nostras!/ iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago;/ uror amore mei: flammam moveoque feroque./ quid faciam? rogem anne rogem? quid deinde rogabo?/ quod cupio mecum est: inopem me copia fecit./ o utinam a nostro secedere corpore possem!/ votum in amante novum, vellem, quod amamus, abesset./ iamque dolor vires adimit, nec tempora vitae/ longa meae superant, primoque exstinguor in aevo./ nec mihi mors gravis est posituro morte dolores,/ hic, qui diligitur, vellem diuturnior esset;/ nunc duo concordemur anima moriemur in una./' Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem/ et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto/ reddita forma lacu est; quam cum vidisset abire,/ 'quo refugis? remane nec me, crudelis, amantem/ desere!' clamavit; 'liceat, quod tangere non est,/ adspicere et misero praebere alimenta furori!'/ dumque dolet, summa vestem deduxit ab ora/ nudaque marmoreis percussit pectora palmis./ pectora traxerunt roseum percussa ruborem,/ non aliter quam poma solent, quae candida parte,/ parte rubent, aut ut variis solet uva racemis/ ducere

purpureum nondum matura colorem./ quae simul adspexit liquefacta rursus in unda,/ non tulit ulterius, sed ut intabescere flavae/ igne levi cerae matutinaeque pruinae/ sole tepente solent, sic attenuatus amore/ liquitur et tecto paulatim carpitur igni;/ et neque iam color est mixto candore rubori,/ nec vigor et vires et quae modo visa placebant,/ nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo./ quae tamen ut vidit, quamvis irata memorque,/ indoluit, quotiensque puer miserabilis 'eheu'/ dixerat, haec resonis iterabat vocibus 'eheu';/ cumque suos manibus percusserat ille lacertos,/ haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem./ ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam:/ 'heu frustra dilecte puer!' totidemque remisit/ verba locus, dictoque vale 'vale' inquit et Echo./ ille caput viridi fessum submitit in herba,/ lumina mors clausit domini mirantia formam:/ tum quoque se, postquam est inferna sede receptus,/ in Stygia spectabat aqua. planxere sorores/ naides et sectos fratri posuere capillos,/ planxerunt dryades; plangentibus adsonat Echo./ iamque rogum quassasque faces feretrumque parabant:/ nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem/ inveniunt foliis medium cingentibus albis.⁵⁴⁰»

68. Φιλόστρ., *Εικόνες* 1.23: “Ἡ μὲν πηγὴ γράφει τὸν Νάρκισσον, ἡ δὲ γραφὴ τὴν πηγὴν καὶ τὰ τοῦ Ναρκίσσου πάντα. μεράκιον ἄρτι θήρας ἀπηλλαγμένον πηγῇ ἐφέστηκεν ἔλκον τινὰ ἐξ αὐτοῦ ἡμέρον καὶ ἐρῶν τῆς ἑαυτοῦ ὥρας, ἀστράπτει δέ, ὡς ὀρᾷς, ἐς τὸ ὕδωρ. τὸ μὲν οὖν ἄντρον Ἀχελώου καὶ Νυμφῶν, γέγραπται δὲ τὰ εἰκότα, φαύλου τε γὰρ τέχνης τὰ ἀγάλματα καὶ λίθου τοῦ ἐντεῦθεν, καὶ τὰ μὲν περιτέτριπται ὑπὸ τοῦ χρόνου, τὰ δὲ βουκόλων ἢ ποιμένων παῖδες περιέκοψαν ἔτι νήπιοι καὶ ἀναίσθητοι τοῦ θεοῦ, καὶ οὐδὲ ἀβάκχευτος ἡ πηγὴ τοῦ Διονύσου οἶον ἀναφάναντος αὐτὴν ταῖς Ἀθηναῖς· ἀμπέλῳ γοῦν καὶ κιττῷ ἤρεπται καὶ ἔλιξε καλάϊς καὶ βοτρύων μετέσχηκε· καὶ ὅθεν οἱ θύρσοι, κωμάζουσί τε ἐπ’ αὐτῇ σοφοὶ ὄρνιθες, ὡς ἐκάστου ἀρμονία, καὶ ἄνθη λευκὰ τῇ πηγῇ παραπέφυκεν οὐπω ὄντα, ἀλλ’ ἐπὶ τῷ μεираκίῳ φυόμενα. τιμῶσα δὲ ἡ γραφὴ τὴν ἀλήθειαν καὶ δρόσου τι λείβει ἀπὸ τῶν ἀνθέων, οἷς καὶ μέλιττα ἐφιζάνει τις, οὐκ οἶδα εἴτ’ ἐξαπατηθεῖσα ὑπὸ τῆς γραφῆς, εἴτε ἡμᾶς ἐξηπατηθῆναι χρή εἶναι αὐτήν. ἀλλ’ ἔστω. σὲ μέντοι, μεράκιον, οὐ γραφὴ τις ἐξηπάτησεν, οὐδὲ χρώμασιν ἢ κηρῷ προστέτηκας, ἀλλ’ ἐκτυπῶσάν σε τὸ ὕδωρ, οἶον εἶδες αὐτό, οὐκ οἶσθα, οὔτε τὸ τῆς πηγῆς ἐλέγχεις σόφισμα, νεῦσαι δέον καὶ παρατρέψαι τοῦ εἶδους καὶ τὴν χεῖρα ὑποκινήσαι καὶ μὴ ἐπὶ ταύτῃ ἐστάναι, σὺ δ’, ὥσπερ ἐταίρῳ ἐντυχὼν τὰ κεῖθεν περιμένεις. εἰτά σοι ἡ πηγὴ μύθῳ χρήσεται; οὗτος μὲν

⁵⁴⁰Miller 1916: v. 1, 148-160.

οὐν οὐδὲπαίει τι ἡμῶν, ἀλλ'ἐμπέπτωκεν ἐπὶ τὸ ὕδωρ αὐτοῖς ὥσὶ καὶ αὐτοῖς ὄμμασιν, αὐτοὶ δὲ ἡμεῖς, ὥσπερ γέγραπται, λέγωμεν. ὀρθὸν ἀναπαύεται ἐναλλάξαν τὸ πόδε τὸ μειράκιον καὶ τὴν χεῖρα ὑπέχον πεπηγότι τῷ ἀκοντίῳ ἐν ἀριστερᾷ, ἡ δεξιὰ δὲ περιῆκται ἐς τὸ ἰσχίον ἀνασχεῖν τε αὐτὸν καὶ σχῆμα πράττειν ἐκκειμένων τῶν γλουτῶν διὰ τὴν τῶν ἀριστερῶν ἔκκλινσιν. δεικνύει δὲ ἡ χεὶρ ἀέρα μέν, καθ' ὃ κυρτοῦται ὁ ἀγκών, ῥυτίδα δὲ καρ' ὃ στρεβλοῦται ὁ καρπὸς καὶ σκιὰν παρέχεται συνιζάνουσα ἐς τὸ θέναρ, λοξαὶ δ' αἱ ἀκτῖνες τῆς σκιᾶς διὰ τὴν ἔσω ἐπιστροφὴν τῶν δακτύλων. τὸ δὲ ἐν τῷ στέρνῳ ἄσθμα οὐκ οἶδα εἴτε κυνηγετικὸν ἔτι, εἴτε ἤδη ἐρωτικόν· τό γε μὴν ὄμμα ἱκανῶς ἐρῶντος, τὸ γὰρ χαροπὸν αὐτοῦ καὶ γοργὸν ἐκ φύσεως πραύνει τις ἐφιζάνων ἴμερος, δοκεῖ δ' ἴσως καὶ ἀντερᾶσθαι, βλεπούσης αὐτὸν τῆς σκιᾶς, ὥς ὑπ' αὐτοῦ ὁράται, πολλὰ καὶ περὶ τῆς κόμης ἐλέχθη ἄν, εἰ θηρῶντι αὐτῷ ἐνετύχομεν, μυρίαὶ γὰρ αὐτῆς αἱ κινήσεις ἐν τῷ δρόμῳ, καὶ μᾶλλον, ἐπειδὴν ὑπὸ ἀνέμου τινὸς ἔμπνους γένηται, τύχοι δ' ἂν καὶ νῦν λόγου· ἀμφιλαφοῦς γὰρ οὔσης αὐτῆς καὶ οἶον χρυσεῖς τὸ μὲν οἱ τένοντες ἐφέλκονται, τὸ δ' ὑπὸ τῶν ὠτῶν κρίνεται, τὸ δὲ τῷ μετώπῳ ἐπισαλεύει, τὸ δὲ τῇ ὑπὲρ ἐπιρρεῖ. ἴσοι τε ἄμφω οἱ Νάρκισσοι τὸ εἶδος ἴσον ἐμφαίνοντες ἀλλήλων, πλὴν ὅσον ὁ μὲν ἐκκεῖται τοῦ ἀέρος, ὁ δὲ τὴν πηγὴν ὑποδέδουκεν. ἐφέστηκε γὰρ τὸ μειράκιον ὕδατι ἐστῶτι, μᾶλλον δὲ ἀτενίζοντι ἐς αὐτὸ καὶ οἶον διψῶντι τοῦ κάλλους.⁵⁴¹”

69. Lattanzio Placido, *Narrazioni Ovidiane*, III, fab. 5-6: “(5) La ninfa Liriope generò dal fiume Cefiso Narciso, al quale Tiresia, figlio di Evero, promise con un vaticinio ogni felicità, se non avesse avuto alcuna notizia della propria bellezza. E poiché dunque Eco lo amava, e non riusciva a trovare il modo di farlo suo, per la pena e la passione per quel giovane si consumò, e ciò che rimase del suo corpo fu mutato in pietra; ciò le accadde per l'ira di Giunone, perché spesso l'aveva trattenuta con la sua loquacità, in modo che Giove non potesse essere da lei sorpreso sul fatto mentre rincorreva le ninfe sui monti. Si dice che Eco, figlia di Giunone, per la sua deformità si sia nascosta tra i monti, perché niente si potesse percepire di lei, tranne la voce, che tuttavia dopo la sua dipartita si ode ancora.

(6) Ma Nemese, la vendicatrice di coloro che sono restii in amore, indusse il suddetto Narciso, per la troppa crudeltà che aveva mostrato nei confronti di Eco, all'amore di se stesso, perché ardesse di una fiamma non minore. Costui dunque, stanco per la caccia che esercitava assiduamente, s'era sdraiato presso una fonte all'ombra, e bevendone

⁵⁴¹Schilardi 1997: 98-101.

l'acqua aveva visto la propria immagine: e indulgiando su di essa troppo a lungo, alla fine si consunse al punto di perderne la vita.

Dai suoi resti spuntò un fiore, che le ninfe Naiadi, che piangevano le sorti del loro fratello, chiamarono col suo nome.”⁵⁴².

70. Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, 7.49: “ Narcissus filius fuit Cephysi et Lyriopis nynphe, ut satis/ ostendit Ovidius, dum dicit: Prima fidem votisque dare tentamina/ sumpsit Cerula Lyriope, quam quondam flumine curvo/ Implevit clauseque suis Cephysus in undis Vim tulit. Enixa

est utero pulcherrima pleno Infantem nynphe qui tunc quoque/ posset amari, Narcissumque vocat etc. Ex hoc eodem Narcisso/ satis notam fabulam Ovidius ipse refert. Dicit enim quod,/ nato Narcisso, ad Tyresiam vatem delatus est, ut de successu vite ipsius haberet responsum. Qui respondit percontantibus/ puerum victurum quam diu se videre differret. Quod quidem/ vaticinium primum ab audientibus risum est, sed tandem effectum/ non caruit. Nam cum in formosissimam adolescentiam/ excrevisset, venator factus a Nynphis pluribus amatus est./ Sed ab Echo Parnasi nynpha potissime. Sed cum esset inexorabilis,/ et flocci faceret omnes diligentes se, orationibus/ nynpharum impetratum est, quod infra modicum temporis/ contigit. Nam die quadam, cum tam labore venationis quam/ estu temporis fessus in recentem vallem secessisset, sitiens/ se in limpidum reclinavit fontem, et viso ydolo suo, quod/ ante non viderat, existimans fontis nynpham, repente pulchritudinem/ probavit et captus est, et cum non posset quod/ arbitrabatur posse contingere, cum se ipsum stulta concupiscentia/ ligasset, post longam querelam sui oblitus ibidem/ inedia periit, et in florem sui nominis miseratione Nynpharum/ versus est. Hac ex fictione moralis excerpitur sensus. Nam/ per Echo, que nil dicit nisi post dictum, famam ego intelligo,/ que unumquemque mortalium diligit, tanquam rem, per quam/ consistit. Hanc multi fugiunt et parvi pendunt, et in aquis,/ id est in mundanis deliciis, non aliter quam aqua labilibus/ se ipsos, id est suam gloriam, intuentur et adeo a suis voluptatibus/ capiuntur, ut spreta fama post paululum tamquam/ non fuissent, moriuntur; et si forsan aliquid nominis superest,/ in florem vertitur, qui mane purpureus et splendens est,/ sero autem languidus factus marcescit, et in nichilum solvitur./ Sic et huius modi ad sepulcrum usque aliquid

⁵⁴²Bettini & Pellizer 2003: 192-3.

videntur habere/ fulgoris, sepulcro autem clauso evanescit, et in/ oblivionem perditur una cum nomine.⁵⁴³”

71. Vat. Myth., 1.185: “Liriope Nympha ex amne Cephiso procreavit Narcissum, cui Tiresias omnia prospera pollicitus est, si pulchritudinis suae nullam habuisse notitiam. Hunc igitur quum Echo diligeret, neque ullam viam potiendi invenirent, cura juvenis, quem extremis vocibus persequeretur fugientem, extabuit; ejusque corporis reliquiae in lapidem versae sunt. Quod ei accidit Junonis ira, quia garrulitate sua eam saepe est morata, ne Juppiter in montibus, dum persequeretur Nymphas, deprehendi posset. Fertur Echo filia Junonis, et ob deformitatem in montibus esse abscondita, ne quid ejus praeter vocem inspicere posset, quae tamen post obitum audita. Narcissum autem supra dictum ob nimiam crudelitatem, quam in Echo exhibeat, Nemesis, id est Fortuna ultrix fastidientium, in amorem sui pertulit, ut non minori flamma, ac illa, exureretur. Qui quum assidua venatione fatigatus Juxta fontem in opaco procubisset, et hauriens aquam similitudinem sui conspexisset, et diutius ibidem moraretur, novissime extabuit, ita ut vita privaretur. Ex cujus reliquiis flos extitit, quem Najades Nymphae, flentes casum fratris, Narcissi nomine notarunt.”⁵⁴⁴.

72. Vat. Myth., 2.180: “Alcione Nympha ex amne Cephiso Narcissum procreavit cui Tiresias omnia prospera pollicitus est, si pulchritudini tantum suae non adeo confideret. Hunc igitur Echo, filia Junonis, quum diligeret, et sui potiendi viam non inveniret, amore juvenis, quem extremis vocibus fugientem persequeretur, extabuit. Cujus in lapidem versae et in montibus absconditae vox tantum auditur. Id tamen ei accidit Junonis instinctu, quod garrulitate sua eam saepe esset morata, ne Jovem, in montibus Nymphas persequentem, deprehendere posset. Obi d etiam fertur ob deformitatem montibus esse recondita, ne quid eius praeter vocem conspici possit. Narcissus autem supradictum ob nimiam despectionem et crudelitatem, quam in Echo exercuerat, Nemesis, id est Fortuna ultrix fastidientium, in amorem sui compulit, ut non minori ac illa exureretur igne. Qui quum ex assidua fatigatione venationis juxta fontem procubisset, et hauriens aquam, imaginem sui perspexisset, alienam putans, adamavit, ejusque desideriis ita ut vita privaretur, intabuit. Ex cujus reliquiis flos oritur, quem Najades Nymphae, casum fratris flentes, narcissus nomine annotaverunt.”⁵⁴⁵.

⁵⁴³ Appresso & Zoppini 158: 130-131.

⁵⁴⁴ Bode 1834: 56 & Pepin 2008: 78-79.

⁵⁴⁵ Bode 1834: 135, Pepin 2008: 181.

73. Giovanni del Virgilio, *Allegorie Librorum Ovidii Methamorphoseos a Magistro Johanne De Virgilio Prosaice Ac Metrice Compilate*, 3.5-6:

“5. Quinta trasmutatio est de Echo. Nam per dominam Echo intelligo sonum qui causatur ex repercussione aeris in aliquem locum. Per ipsam ire per silvas intellige quod in silvis et montibus precipue generatur talis vox U.d.e.,

Montibus et silvis Echo respondet opacis

Aere nam clauso verba remissa sonant.

6. Sexta trasmutatio est de Narciso. Per Narcisum intelligo quemcumque hominem famosum. Et per ipsum capi amore umbre sue intelligo illum qui nimis confidit in fama sua que est sicut umbra quedam. Per ipsum esse conversum in florem intelligo quod fama huius mundi est sicut flos, quia sicut flos cito vanescit, ita fama huius mundi varia est.

U. d. e.:

Vanuit in florem fame candore repulso

Que nimis illexit corporis umbra fugax.⁵⁴⁶”.

74. Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa* 3:

DE LA NATIVITA DI NARCISO

De Lirope, e de cephico fiume/ se nol sapesti nacque il bel Narciso/ adorno dogni gratia,
e buon costume/ tanto che pareo fatto in paradiso/ fra ipiu leggiadri amanti in terra un
lume/ fu questo, e molti del suo vago viso/ innamorosi come intenderete/ il tutto, se
ascoltarmi hoggi starete/ Lirope la bella nimpha come/ hebbe Narciso il fanciul
partorito/ vedendo il volto, et le sue crespe chiome/ e lintagliato, e bel corpo polito/ a
Tiresia il porto di cui gial nome/ pelindovinar suo per tutto era ito/ accio li predicessi
sua ventura/ per esser tanto bel sopra natura/ Come madre fu col fanciullino/ da Tiresia,
sel trasse giu del collo/ e disse perc' havea preso il camino/ e che idica il suo fin assai
pregollo/ Tiresia se lo fece a lui vicino/ e udendo chera bel molto basciollo/ poi disse
donna il tuo figliuol ucciso/ sera sul piu bel fior dal suo bel viso/ La madre quando intese
il parlar strano/ ne la sua mente per un scherzo il tenne/ e riputollo come un sogno
vano/ poi presto col fanciullo a casa venne/ il qual crescendo, si bello, et humano/ di
volto fu, che assai passion sostenne/ a fuggir da piu dun che li volea/ far quel che sua
bellezza richiedea/ Ne solo fu da nimphe, e donne amato/ il bel Narciso, ma da molti

⁵⁴⁶Giovanni del Virgilio, vers 1322-23.

belli/ giovani, da li quai fu sequitato/ ma tuti lor penser fur vani, e selli/ fra gli altri dun amor di smisurato/ lamo una nimpha sopra tutti quelli/ vaga, gentil, leggiadra, e costumata/ la qual fu da ciascun Eccho nomata”

DI ECCHO E NARCISO

Eccho una nimpha bella, e vezzosa/ la qual con altre nimphe dimorava/ in una selva chera molto ombrosa/ ne la qual spesso Giove a spasso andava/ per miticar la sua fama amorosa/ et uno di mentre el si solazzava/ Giuno dal ciel discese in fretta molta/ per trovar Giove in quella selva folta/ E trovato lharia cha suo diletto/ giacea con una nimpha saggia, e bella/ se non li fuste alhor vennuta a petto/ Eccho con dolce, e soave lo quella/ dicendoli, o di Giove altro ricetta/ posto del paradiso, e del mar stella/ ch’è di lalto thonante sposo vostro/ c’hoggi lassato avete il divin chiostro/ Rispose Giuno del mio sposo Giove/ a dirti il vero nimpha mia gentile/ giunte a lorecchi mie cattive nove/ desser disceso in questo incolto ovile/ per adimpir lamorose sue prove/ con certe di le vostre nimphe humile/ alqual Eccho gli rispose presto/ madonna non dovrete creder questo/ E sepe tanto con parlar accorto/ Giuno tenner in ciance la polita/ nimpha, che Giove fu di lei accorto/ e subito nel ciel fece salita/ due altre volte anchora questo posto/ giunse la detta dea somma, e gradita/ tal ceha la fin accorta di tal fallo/ delibero impunito non lasciallo/ E disse ad Eccho poiche fatte mhai/ con le tue ciance, e con le tue novellette/ le beffe gia piu volte che tu saqi/ per penitenza di tue voglie infette/ hoggi ti do che possi parlar mai/ se non risponder a parole dette/ e che dimori in lhorride spelonche/ e solitarie selve, e cave conche/ Per quel cagion Eccho non potea/ con alcuna persona piu parlare/ ma al parlar de le gienti rispondea/ chaltra parola non potea formare/ costei chio dico estremo ben volea/ al bel Narciso, e non sapea che fare/ per non li poter dir il suo dolore/ che per lui li havea posto in coramore/ Ma per le selve lo seguiva spesso/ quando chel giovinetto a caccia gia/ e con bei modi li veniva a presso/ e irrespondeva se parlar ludia/ lui non curando lamoroso eccesso/ quando potea da lei sempre fuggia/ onde la nimpha colma de martire/ deliberossi di voler morire/ E tanto fu il dolor che li penetra/ la miseralma, a la misera amante/ che finalmente si converse in pietra/ per premio del suo fido amor costante/ e nel morir dal ciel tal gratia impetra/ chel suo Narciso dur piu adamante/ finischa per amor, come ella alhora/ per lui finiva ingiustamente anchora”

ALLEGORIA DI ECCHO

La Allegoria di Eccho ben che appresso nella fabula de Narciso piu apertamente se dira, Eccho tanto vol dire in gramatica greca quanto che quella voce la qual risona, e percio

e detta nimpha perche quello suono se ode piu in li lochi concavi et in le valli remote che in altro loco, et vero fu che una giovine fu rufiana de una sua compagnia nella Isola di Crete, per la qual cosa andando [uno per sapere che fusse dello re Iove, Questa donna che stava alla guarda tenne tanto a parole (uno che Iove se parti, laqual da poi avedutasi essendo regina a lei fece cautamente mozzare la lingua, Onde volendo parlare barbotava simile al suono lo qual rimbomba per li lochi concavi et voti, perche coloro che composero il parlar litterale puosero nome a quello suono Eccho, costei cosi senza lingua se innamorò di Narciso, il quale fu tanto crudele che la lasso morir per suo amore, e per cio dice che quando Narciso se lamentava lo spirito di Eccho li rispondea nella pietra nella quale era conversa come leggendo qui dissotto nelli seguenti versi se dichiara, a significatione che tutti coloro che o gridano o parlano nelli lochi petrosi e solitari dalla lor propria voce li ne risposto le istesse parole che loro formano, che sono dinominate Eccho, idest risponso di voce.

DE NARCISO MUTATO IN FIORE

Ful iusto prego di Echo in cielo udito/ poiche un giorno Narciso essendo andato/ a caccia giunse in un pratel fiorito/ dov'era un fonte assai chiaro, et ornato/ nel qual mirando il giovane gradito/ si fu del suo bel volto innamorato/ perche ne l'acqua christallina, e pura/ vide volendo ber la sua figura/ Ala parir de langelico aspetto/ risto Narciso pien damiratione/ che mai piu s'havea visto il giovanetto/ et haver comincio gran compassione/ de chi tanto lamo con puro effetto/ perche fece morir molte persone/ per lui damor, non si pensando quello/ che tardi del suo error vedeva in ello/ Mentre Narciso sestesso mirava/ nel christal de la chiara, e lieta fonte/ gliocchi con gliocchi fiso comtemplava/ le guance, il naso, le chiome, e la fronte/ e per basciarsi il volto in giu chinava/ aprendo con disio le braccia pronte/ ma come lacqua con la faccia bella/ punto toccava dispariva quella/ Poi che fu in vano affaticato assai/ si volse a una vicina selva ombrosa/ e disse o lieta selva che gia mai/ in te turbata fu voglia amorosa/ dhe moviti a pietà de gli miei guai/ e fami la mia effigie a me pietosa/ nel liquido christallo in questo loco/ si ch'io l'abbracci, et che la basi un poco/ Fu visto mai per alcun grave eccesso/ in tutto il mondo amante tanto crudo/ come son io nemico di me stesso/ dogni misericordia, e pietà nudo/ da ch'io bramo haver quel chel ciel concesso/ mha senza haverlo, perche aggiaccio, et sudo/ damor ardente de mia propria imago/ c'havendo, d'haver lei son fatto vago/ Chi fu nel mondo mai tanto infelice/ che di se stesso fusse innamorato/ disiderando quel che non e lice/ anzi fuggir si deve in ogni lato/ io era, ah! lasso me lieto, e felice/ prima ch'al fonte qui fussi arrivato/ e ben che a starli conosca il

mio errore/ vorrei partirmi, e non mi lascia amore/ S'io parlo con costui che me
inamora/ ei parla meco, e se vo appressare/ al suo bel viso, egli s'appressa anchora/ al
mio, con quel disio che i so mostrare/ e se per trarlo con le braccia fora/ del fonte, lapro
lui senza indugiare/ apre le sua e cosi in un momento/ le stringo e piglio lacqua, e
abbraccio il vento/ O giustitia damor, o mesti amanti/ che per me giunti sete a tristo fine/
hor state attenti e lieti tutti quanti/ a veder le mie gravi, et gran ruine/ e tu afflitta Eccho
che con molti pianti/ seguisti gia le mie luci divine/ non ti doler de la tua dura sorte/ che
presto vederai mia acerba morte/ Così dicendo con voglia aspra, et rea/ tutti ipanni di
dosso si stratiava/ e il volto con le man si percotea/ e verso il ciel ahime ahime gridava/
e la sua dolente Eccho irespondea/ ahime ahime, chin sasso anchor l'amava/ alfin per
la passion la miseralma/ sopra l'herba lascio la mortal salma/ La qual discese a le palude
stigie/ e sopra lacque de linfernal fiumi/ ando per veder la sua vaga effigie/ e le dorate
chome, e i chiari lumi/ poco curando lombre oscure, e bigie/ e de gli fochi i lor sulfurei
fumi/ che di vedersi tal piacer havea/ che di esser morto non se naccorgea/ Lamadriade
gentil c'hebbere inteso/ con le naiade, di loscura morte/ del bel Narciso al chiaro fonte
illeso/ a lui nandaro per le vie piu corte/ et sul feretro lo portor di peso/ poi volendo
biasmando la sua sorte/ darli sepulcro con immenso honore/ lo ritrovor cangiato in un
bel fiore./ Così adimpita fu la prophetia/ del bon Tiresia, tal che tutta Thebbe/ per molta
meraviglia ne stupia/ e ciascadun di lui bon concetto hebbe/ et gia per tutta Arcadia
nome havia/ si buon che meglio haver non si potrebbe/ tal che Pentheo figliol di
Echione/ e di Agave nhavea gran passione

ALLEGORIA DI NARCISO

La Allegoria de Narciso mutato in fiore e che la Verità della historia fu che in Grecia
era uno giovane bellissimo per la qual bellezza venne in tanta superbia che ogniuno
sprezzava et ancho dice Ovidio che egli innamorato della sua persona per la qual molti e
molti ne morirono allultimo divento fiore, cioe sintende che il fiore poco o niente dura,
et cosi come quello tosto manca cosi Narciso in giovinezza ne mori, percio che poco
con quella gloria visse al mondo, et fini la sua vita in una selva, dove per esser le Naiade
e Driade Nimphe delle selve, per questo dice Ovidio che lui fu da quelle honorato et
pianto El qual Narciso dicesi fu trovato morto in uno bosco apie de una fonte, la cui
morte mai si puote intendere da che fussi processa , et perche non havea alcuna ferita
si crede chel fusse afogato nella fonte, overo che li fussi cio fatto per invidia, si puol
anchora poner questa fabula moralmente, et per Narciso intendere ciascuno huomo
famoso lo quale se invaghisca di lui medesimo per qualche particular virtu che gli habbi

e tanto in se si specchi che di lui proprio sinamori, et inamorandosi manchi nella detta virtu come un languido fiore.⁵⁴⁷”

75. Πανσ. 11.5: “Ἰκάρῳ δὲ κυβερνῶντι ἀμαθέστερον ἀνατραπῆναι τὴν ναῦν λέγουσιν: ἀποπνιγέντα δὲ ἐξήνεγκεν ὁ κλύδων ἐς τὴν ὑπὲρ Σάμου νῆσον ἔτι οὖσαν ἀνώνυμον”.⁵⁴⁸

76. Διόδ. Σικ. 4.77: “μετὰ δὲ ταῦτα διαδράς εἰς Κρήτην, καὶ διὰ τὴν ἐν τῇ τέχνῃ δόξαν θαυμαζόμενος, φίλος ἐγένετο Μίνως τοῦ βασιλέως. κατὰ δὲ τὸν παραδεδομένον μῦθον Πασιφάης τῆς Μίνως γυναικὸς ἐρασθείσης τοῦ ταύρου, μηχανήμα ποιήσας ὁμοιωμένον βοὶ συνήργησε τῇ Πασιφάῃ πρὸς τὴν ἐπιθυμίαν. μυθολογοῦσι γὰρ πρὸ τούτων τῶν χρόνων Μίνωα κατ’ ἐνιαυτὸν συνήθως καθιεροῦν τὸν κάλλιστον τῶν γινομένων ταύρων τῷ Ποσειδῶνι καὶ θύειν τοῦτον τῷ θεῷ· γενομένου δὲ τότε ταύρου κάλλει διαφέροντος ἕτερον τῶν ἡττόνων ταύρων θῦσαι· τὸν δὲ Ποσειδῶνα μηνίσαντα τῷ Μίνῳ ποιῆσαι τὴν γυναῖκα αὐτοῦ Πασιφάην ἐρασθῆναι τοῦ ταύρου. διὰ δὲ τῆς τούτου φιλοτεχνίας τὴν Πασιφάην μιγεῖσαν τῷ ταύρῳ γεννῆσαι τὸν μυθολογούμενον Μινώταυρον. τοῦτον δὲ φασὶ διφυῇ γεγονέναι, καὶ τὰ μὲν ἀνώτερα μέρη τοῦ σώματος ἄχρι τῶν ὠμῶν ἔχειν ταύρου, τὰ δὲ λοιπὰ ἀνθρώπου. τῷ δὲ τέρατι τούτῳ πρὸς διατροφήν λέγεται κατασκευάσαι Δαίδαλον λαβύρινθον, τὰς διεξόδους σκολιάς ἔχοντα καὶ τοῖς ἀπείροις δυσσευρέτους, ἐν ᾧ τρεφόμενον τὸν Μινώταυρον τοὺς ἐξ Ἀθηνῶν ἀποστελλομένους ἑπτὰ κόρους καὶ κόρας {ἑπτὰ} κατεσθίειν, περὶ ὧν προειρήκαμεν. τὸν οὖν Δαίδαλον πυθόμενον τὴν ἀπειλὴν τοῦ Μίνως διὰ τὴν κατασκευὴν τῆς βοός φασὶ φοβηθέντα τὴν ὀργὴν τοῦ βασιλέως ἐκ τῆς Κρήτης ἐκπλεῦσαι, συνεργούσης τῆς Πασιφάης καὶ πλοῖον δούσης πρὸς τὸν ἔκπλουν. μετὰ δὲ τούτου τὸν υἱὸν Ἴκαρον φυγόντα κατενεχθῆναι πρὸς τινα νῆσον πελαγίαν, πρὸς ἣν τὸν Ἴκαρον παραβόλως ἀποβαίνοντα πεσεῖν εἰς θάλατταν καὶ τελευτῆσαι, ἀφ’ οὗ καὶ τὸ πέλαγος Ἰκάριον ὀνομασθῆναι καὶ τὴν νῆσον Ἰκαρίαν κληθῆναι. τὸν δὲ Δαίδαλον ἐκ τῆς νήσου ταύτης ἐκπλεύσαντα κατενεχθῆναι τῆς Σικελίας πρὸς χώραν ἣς βασιλεύοντα Κώκαλον ἀναλαβεῖν τὸν Δαίδαλον, καὶ διὰ τὴν εὐφυΐαν καὶ δόξαν ποιήσασθαι φίλον ἐπὶ πλέον. τινὲς δὲ μυθολογοῦσι, κατὰ τὴν Κρήτην ἔτι Δαιδάλου διατρίβοντος καὶ ὑπὸ τῆς Πασιφάης κρυπτομένου, Μίνωα μὲν τὸν βασιλέα βουλόμενον τιμωρίας ἀξιῶσαι τὸν Δαίδαλον, καὶ μὴ δυνάμενον εὐρεῖν, τὰ τε πλοῖα πάντα τὰ κατὰ τὴν νῆσον ἐρευνᾶν καὶ χρημάτων πλῆθος ἐπαγγέλλεσθαι δώσειν τῷ τὸν Δαίδαλον ἀνευρόντι. ἐνταῦθα τὸν Δαίδαλον ἀπογόνοντα τὸν διὰ τῶν πλοίων δρασμόν, κατασκευάσαι παραδόξως πτέρυγας

⁵⁴⁷Zoppino & Vincentio di Pollo 1522: 28-31.

⁵⁴⁸Spiro 1903: τ. 5, 46-47.

πεφιλοτεχνημένας καὶ διὰ κηροῦ θαυμαστῶς ἡσκημένας· ἐπιθέντα δὲ ταύτας τῷ τε τοῦ υἱοῦ σώματι καὶ τῷ ἑαυτοῦ παραδόξως ἐκπετασθῆναι καὶ διαδρᾶναι τὸ πλησίον τῆς Κρήτης νήσου πέλαγος. καὶ τὸν μὲν Ἴκαρον διὰ τὴν νεότητα μετέωρον τὴν πτῆσιν ποιούμενον πεσεῖν εἰς τὸ πέλαγος, τακέντος διὰ τὸν ἥλιον τοῦ συνέχοντος τὰς πτέρυγας κηροῦ, αὐτὸν δὲ παρὰ τὴν θάλατταν πετόμενον καὶ παρ' ἑκαστον τέγγοντα τὰς πτέρυγας διασωθῆναι παραδόξως εἰς τὴν Σικελίαν. ἀλλὰ περὶ μὲν τούτων εἰ καὶ παράδοξός ἐστιν ὁ μῦθος, ὅμως ἐκρίναμεν μὴ παραλιπεῖν αὐτόν.”⁵⁴⁹

77. Απολλόδ., *Επιτ.* 1.12-13: “ὅτι Μίνως, αἰσθόμενος τοῦ φεύγειν τοὺς μετὰ Θησέως, Δαίδαλον αἴτιον ἐν τῷ λαβυρίνθῳ μετὰ τοῦ παιδὸς Ἰκάρου καθεῖρξεν, ὃς ἐγεγέννητο αὐτῷ ἐκ δούλης Μίνως Ναυκράτης. ὁ δὲ πτερὰ κατασκευάσας ἑαυτῷ καὶ τῷ παιδί ἀναπτάντι ἐνετείλατο μήτε εἰς ὕψος πέτεσθαι, μὴ τακείσης τῆς κόλλης ὑπὸ τοῦ ἡλίου αἱ πτέρυγες λυθῶσι, μήτε ἐγγὺς θαλάσσης, ἵνα μὴ τὰ πτερὰ ὑπὸ τῆς νοτίδος λυθῇ. [13] Ἴκαρος δὲ ἀμελήσας τῶν τοῦ πατρὸς ἐντολῶν ψυχαγωγούμενος αἰεὶ μετέωρος ἐφέρετο· τακείσης δὲ τῆς κόλλης πεσὼν εἰς τὴν ἀπ' ἐκείνου κληθεῖσαν Ἰκαρίαν θάλασσαν ἀπέθανε. Δαίδαλος δὲ διασώζεται εἰς Κάμικον τῆς Σικελίας.”⁵⁵⁰

78. Virg., *Aen.* 6. 9-44: “At pius Aeneas arces, quibus altus Apollo/ praesidet, horrendaeque procul secreta Sibyllae,/ antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque/ Delius inspirat vates aperitque futura./ Iam subeunt Triviae lucos atque aurea tecta./ Daedalus, ut fama est, fugiens Minoia regna,/ praepetibus pinnis ausus se credere caelo,/ insuetum per iter gelidas enavit ad Arctos/ Chalcidicaque levis tandem super adstitit arce./ Redditus his primum terris tibi, Phoebe, sacravit/ remigium alarum posuitque immania templa./ In foribus letum Androgeo; tum pendere poenas/ Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis/ corpora natorum, stat ductis sortibus urna./ Contra elata mari respondet Cnosia tellus:/ hic crudelis amor tauri suppostaque furto/ Pasiphaë mixtumque genus prolesque biformis/ Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae;/ hic labor ille domus et inextricabilis error;/ magnum reginae sed enim miseratus amorem/ Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit,/ caeca regens filo vestigia. Tu quoque magnam/ partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haperes./ Bis conatus erat casus effingere in auro,/ bis patriae cecidere manus. Quin protinus omnia/ pelligerent oculis, ni iam praemissus Achates/ adforet atque una Phoebi Triviaeque sacerdos,/ Deiphobe Glauci, fatur quae talia regi:/ “Non hoc ista sibi tempus

⁵⁴⁹Oldfather 1935: 58.

⁵⁵⁰Φιλολογική ομάδα Κάκτου 1999: τ.3, 138-139, Frazer 1995: 130-131.

spectacula poscit;/ nunc grege de intacto septem mactare iuencos/ praestiterit, totidem lectas ex more bidentis”./ Talibus adfata Aenean (nec sacra morantur/ iussa viri) Teucros vocat alta in templa/ sacerdos./ Excisum Euboicae latus ingens rupis in antrum,/ quo lati ducunt aditus centum, ostia centum,/ unde ruunt totidem voces, responsa Sibyllae.⁵⁵¹”

79. Hor., Carm. 1.34-40: “Expertus vacuum Daedalus aera/ pennis non homini datis;/ perrupit Acheronta Herculeus labor./ Nil mortalibus ardui est;/ caelum ipsum petimus stultitia neque/ per nostrum patimur scelus/ iracunda Iovem ponere fulmina.”⁵⁵²”

2.20.13-16: “Iam Daedaleo ocior Icaro/ uisam gementis litora Bosphori/ Syrtisque Gaetulas canorus/ ales Hyperboreosque campos”.⁵⁵³

4.2.1-4: “Pindarum quisquis studet aemulari,/ Iulle, ceratis ope Daedalea/ nititur pinnis, vitreo daturus/ nomina ponto.”⁵⁵⁴

80. Prop. 2.14.1-23: “Non ita Dardanio gavisus Atrida triumpho est,/ cum caderent magnae Laomedontis opes;/ nec sic errore exacto laetatus Vlixes,/ cum tetigit carae litora Dulichiae;/ nec sic Electra, salvum cum aspexit Oresten,/ cuius falsa tenens fleverat ossa soror;/ nec sic incolumem Minois Thesea vidit,/ Daedalmn lino cum duce rexit iter;/ quanta ego praeterita collegi gaudia nocte:/ immortalis ero, si altera talis erit./ at dum demissis supplex cervicibus ibam,/ dicebar sicco vilior esse lacu./ nec mihi iam fastus opponere quaerit iniquos,/ nec mihi ploranti lenta sedere potest./ atque utinam non tam sero mihi nota fuisset/ condicio! cineri nunc medicina datur./ alltc pedes caecis lucebat semita nobis;/ scilicet insano nemo in amore videt./ hoc sensi prodesse magis: contemnite, amantes!/ sic hodie veniet, si qua negavit heri./ pulsabant alii frustra dominamque vocabant:/ mecum habuit positum lenta puella caput./ haec mihi devictis potior victoria Parthis,”⁵⁵⁵

81. Ov., Met. 8.152-263: “Vota Iovi Minos taurorum corpora centum/ solvit, ut egressus ratibus Curetida terram/ contigit, et spoliis decorata est regia fixis.creverat obprobrium generis, foedumque patebat/ matris adulterium monstri novitate biformis;/ destinat hunc Minos thalamo remove pudorem/ multiplicique domo caecisque includere tectis./ Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis/ ponit opus turbatque notas

⁵⁵¹Γεωργοβασίλης 2001: 559-564.

⁵⁵² Beck & Canali 2007: 14-15, Γρόλλιος 2010: τ.1, 26 & 55-56 & Κουτρούμπας 2007: 62-63.

⁵⁵³ Beck & Canali 2007: 184-185, Γρόλλιος 2010: τ.2, 230-231 & 233-234 & Κουτρούμπας 2007: 212-215.

⁵⁵⁴ Beck & Canali 2007: 300-301 & Κουτρούμπας 2007: 330-331.

⁵⁵⁵ Gazich 1993: 96-97 & 274, Fedeli 2007: 226-227 & Rose 1934: 38-39.

et lumina flexum/ ducit in errorem variarum ambage viarum./ non secus ac liquidus
Phrygiis Maeandros in arvis/ ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque/ occurrensque
sibi venturas aspicit undas/ et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum/ incertas
exercet aquas: ita Daedalus implet/ innumeras errore vias vixque ipse reverti/ ad limen
potuit: tanta est fallacia tecti./ Quo postquam geminam tauri iuvenisque figuram/
clausit, et Actaeo bis pastum sanguine monstrum/ tertia sors annis domuit repetita
novenis,/ utque ope virginea nullis iterata priorum/ ianua difficilis filo est inventa
relecto,/ protinus Aegides rapta Minoide Diam/ vela dedit comitemque suam crudelis
in illo/ litore destituit; desertae et multa querenti/ amplexus et opem Liber tulit, utque
perenni/ sidere clara foret, sumptam de fronte coronam/ inmisit caelo: tenues volat illa
per auras/ dumque volat, gemmae nitidos vertuntur in ignes/ consistuntque loco specie
remanente coronae,/ qui medius Nixique genu est Anguemque tenentis./ Daedalus
interea Creten longumque perosus/ exilium tactusque loci natalis amore/ clausus erat
pelago. 'terras licet' inquit 'et undas/ obstruat: et caelum certe patet; ibimus illac:/ omnia
possideat, non possidet aera Minos.'/ dixit et ignotas animum dimittit in artes
naturamque novat. nam ponit in ordine pennas/ a minima coeptas, longam brevior
sequenti,/ ut clivo crevisse putes: sic rustica quondam/ fistula disparibus paulatim surgit
avenis;/ tum lino medias et ceris alligat imas/ atque ita conpositas parvo curvamine
flectit,/ ut veras imitetur aves. puer Icarus una/ stabat et, ignarus sua se tractare pericla,/
ore renidenti modo, quas vaga moverat aura,/ captabat plumas, flavam modo pollice
ceram/ mollibat lusuque suo mirabile patris/ impediabat opus. postquam manus ultima
coepto/ inposita est, geminas opifex libravit in alas/ ipse suum corpus motaque pependit
in aura;/ instruit et natum 'medio' que 'ut limite curras,/ Icare,' ait 'moneo, ne, si
demissior ibis,/ unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat:/ inter utrumque vola. nec te
spectare Booten/ aut Helicen iubeo strictumque Orionis ense:/ me duce carpe viam!'
pariter praecepta volandi/ tradit et ignotas umeris accommodat alas./ inter opus
monitusque genae maduere seniles,/ et patriae tremuere manus; dedit oscula nato/ non
iterum repetenda suo pennisque levatus/ ante volat comitique timet, velut ales, ab alto/
quae teneram prolem produxit in aera nido,/ hortaturque sequi damnosasque erudit
artes/ et movet ipse suas et nati respicit alas./ hos aliquis tremula dum captat harundine
pisces,/ aut pastor baculo stivave innixus arator/ vidit et obstipuit, quique aethera
carpere possent,/ credidit esse deos. et iam Iunonia laeva/ parte Samos (fuerant
Delosque Parosque relictas)/ dextra Lebinthos erat fecundaque melle Calymne,/ cum
puer audaci coepit gaudere volatu/ deseruitque ducem caelique cupidine tractus/ altius

egit iter. rapidi vicinia solis/ mollit odoratas, pennarum vincula, ceras;/ tabuerant cerae:
 nudos quatit ille lacertos,/ remigioque carens non ullas percipit auras,/ oraque caerulea
 patrium clamantia nomen/ excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo./ at pater infelix,
 nec iam pater, 'Icare,' dixit,/ 'Icare,' dixit 'ubi es? qua te regione requiram?'/ 'Icare'
 dicebat: pennas aspexit in undis/ devovitque suas artes corpusque sepulcro/ condidit, et
 tellus a nomine dicta sepulti./ Hunc miseri tumulo ponentem corpora nati/ garrula
 limoso prospexit ab elice perdix/ et plausit pennis testataque gaudia cantu est,/ unica
 tunc volucris nec visa prioribus annis,/ factaque nuper avis longum tibi, Daedale,
 crimen./ namque huic tradiderat, fatorum ignara, docendam/ progeniem germana suam,
 natalibus actis/ bis puerum senis, animi ad praecepta capacis;/ ille etiam medio spinas
 in pisce notates/ traxit in exemplum ferroque incidit acuto/ perpetuos dentes et serrae
 repperit usum;/ primus et ex uno duo ferrea brachia nodo/ vinxit, ut aequali spatio
 distantibus illis/ altera pars staret, pars altera duceret orbem./ Daedalus invidit sacraque
 ex arce Minervae/ praecipitem misit, lapsum mentitus; at illum,/ quae favet ingeniis,
 excepit Pallas avemque/ reddidit et medio velavit in aere pennis,/ sed vigor ingenii
 quondam velocis in alas/ inque pedes abiit; nomen, quod et ante, remansit./ non tamen
 haec alte volucris sua corpora tollit,/ nec facit in ramis altoque cacumine nidos:/ propter
 humum volitat ponitque in saepibus ova/ antiquique memor metuit sublimia casus./
 Iamque fatigatum tellus Aetnaea tenebat/ Daedalon, et sumptis pro supplice Cocalus
 armis/ mitis habebatur; iam lamentabile Athenae/ pendere desierant Thesea laude
 tributum.⁵⁵⁶

82. *Vat. Myth.* 1.43:

Venus et Pasiphaë

Indicato a Sole adulterio Martis et Veneris, Vulcanus minutissimis catenis lectulum cinxit, quibus Mars et Venus ignorantes implicati sunt, et cum ingenti turpitudine resoluti sub testimonio cunctorum deorum. Quod factum Venus vehementer dolens, stirpem omnem solis persequi infandis amoribus coepit. Igitur Pasiphaë, Solis filia, Minois regis Cretae uxor, tauri amore flagrabat, et arte Daedali inclusa intra vaccam ligneam, septam corio juvencae pulcherrimae, cum tauro rem habuit: unde natus est Mainotaurus, qui, intra labyrinthum inclusus, humanis carnibus vescebatur. Sed Minos de Pasiphaë habuit liberos plurimos, Androgeum, Ariadnen, Phaedram. Sed Androgeus quum esset athleta fortissimus, et superaret in agonibus cunctos apud Athenas, ab

⁵⁵⁶Miller 1916: v.1, 416-424.

Atheniensibus et vicinis Magarensibus conjuratis occisus est. Quod Minos dolens, collectis navibus, bella commovit: et victis Atheniensibus poenam hanc statuit, ut singulis quibusque annis VII. de filiis, et VII. de filiabus suis edendos Minotauro mitterent. Sed tertio anno Aegei filius Theseus missus est, potens virtute atque forma. Qui quum ab Ariadne, regis filia, amatus fuisset, Daedali consilio filio iter direxit, et, necato Minotauro, cum rapta Ariadne victor aufugit. Quae quum omnia factione Daedali Minos deprehendisset effecta, eum cum Icaro filio servandum in labyrinthum trusit. Sed Daedalus, corruptis custodibus sub faciendi muneris specie, quo simulabat, posse regem placari, ceram accepit et pennas, et inde, tam sibi quam filio alis impositis, evolavit. Icarus altiora petens, pennis solis calore resolutis, mari, in quod cecidit, nomen imposuit. Daedalus vero Sardiniam primo delatus, deinde Cumas; et in templo Apollini condito filii sui casum depinxit. Veritas autem haec est. Nam Taurus notarius Minois fuit, quem Pasiphaë adamavit, cum quo in domo Daedali concubuit. Et quia geminos peperit, unum de Minoë, et alium de Tauro, enixa esse Minotaurum dicitur. Sed inclusum Daedalum regina corruptis relaxavit custodibus; qui, amisso in mari filio, navi delatus est Cumas. Quod Virgilius tangit, dicens: remigio alarum. Alae enim et volucrum sunt, et navium; ut: velorum pandimus alas.”⁵⁵⁷

83. Vat. Myth. 3.11.7: “Quod vero Pasiphaë taurum amasse, et Minotaurum peperisse dicitur, Servius a re gesta sumtum dicit. Asserit enim, notarium Taurum Minois fuisse. Hunc, inquit, Pasiphaë, uxor Minois, furtim amavit, et cum eo in domo Daedali concubuit; et quia geminos peperit, unum de Minoë, alterum de Tauro, enixa esse Minotaurum dicitur. Unde Virgilius: Mixtum genus. Sane huic rei quia consensum prae-buit Daedalus, rex iratus eum in carcerem trusit; sed inde eum regina corruptis relaxavit custodibus. Qui amisso in mari filio, navi Cumas venit. Quod etiam Virgilius tangit, dicens: Remigio alarum. Alae enim et volucrum sunt et navium. Unde idem alibi: Velorum pandimus alas. Filios vero Atheniensium, qui ad Minotaurum devorandi mittebantur, auri et argenti pondera post victas Athenas Minoi in tributum missa arbitror accipienda. Porro Circe juxta Servium ob hoc tantum Solis fingitur filia, quod clarissima meretrix fuit, et sole nihil clarius est. Haec, inquit, sua libidine et blandimentis homines in ferinam vitam ab humana deducebat, ut libidini et voluptatibus operam darent.”⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷Bode 1834: 15-16, Pepin 2008: 41-42.

⁵⁵⁸Bode 1834: 252, Pepin 2008: 157-158.

84. Dante, *Inf.* 17.106-114: “Maggior paura non credo che fosse/ quando Fetonte abbandonò li freni,/ per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;/ né quando Icaro misero le reni/ sentì spennar per la scaldata cera,/ gridando il padre a lui «Mala via tieni!»,/ che fu la mia, quando vidi ch'i' era/ ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta/ ogni veduta fuor che de la fera”⁵⁵⁹.

85. Giovanni Boccaccio, *Genealogie doerum gentilium*, 11.26.26-41: “Interim autem Iovis ira/ factum est et odio Veneris in sobolem Solis adimpletum, ut/ amaret Pasiphes servatum a Mynoe taurum, et opere Dedali/ cum eo concuberet, et filium ex eo semivirum pareret. Qua/ ignominia plurimum victoris Mynois gloria labefactata est. Qui/ cum Dedalum in laberinto a se facto clausisset una cum filio/ Icaro, advenit Theseus Egei regis filius sorte ab Atheniensibus/ missus. Qui, superato Mynotauro et liberatis Atheniensibus/ turpi servitio, clam a Creta discedens, secum Adrianam et Phedram/ Mynois filias asportavit. Et Dedalus alia ex parte, alis/ sibi filioque compositis, in Syciliam e carceribus evolavit. Quem/ cum abiisse sensisset Mynos, armis adversum eum sumptis, illum/ secutus est. Verum apud Camarinum Sycilie oppidum, ut in/ Politicis Aristoteli placet, a filiabus Crocali occisus est. Cuius/ post mortem eum apud Inferos iudicem dixere poete, ut Virgilii/ patet carmine:⁵⁶⁰”

86. Jacopo Sannazaro, 62: “Icaro cadde qui: queste onde il sanno,/ che in grembo accolser quelle audaci penne:/ qui finio il corso, e qui 'l gran caso avvenne,/ che darà invidia agli altri che verranno./ Avventuroso e ben gradito affanno,/ poi che morendo eterna fama ottenne:/ felice chi in tal fato a morte venne,/ che si bel pregio ricompensi il danno./ Ben può di sua ruina esser contento;/ s'al ciel volando a guisa di colomba,/ per troppo ardir fu esanimato e spento:/ ed or del nome suo tutto rimbomba/ un mar si spazioso, un elemento:/ chi ebbe al mondo mai si larga tomba?”⁵⁶¹”

87. Ludovico Ariosto, 8: “Del mio pensier, che così veggio audace,/ timor freddo com'angue il cor m'assale;/ di lino e cera egli s'ha fatto l'ale,/ disposte a liquefarsi ad ogni face./ E quelle, del desir fatto seguace,/ spiega per l'aria e temerario sale,/ e duolmi ch'a ragion poco ne cale,/ che devria ostarli e sel comporta e tace./ Per gran vaghezza d'un celeste lume/ temo non poggi sì, ch'arrivi in loco/ dove s'incenda e torni senza

⁵⁵⁹ Ριζιώτης 2006: 276-279.

⁵⁶⁰ Appresso & Zoppini 1581: 185-186.

⁵⁶¹ Sannazaro 1543: 65.

piume./ Seranno, oimè! le mie lacrime poco/ per soccorrergli poi, quando né fiume/ né tutto il mar potrà smorzar quel foco.⁵⁶²”

88. Giovanni del Virgilio, *Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos*, 6.27:

“Quarta transmutatio est de Dedalo et Ycaro. qui dum essent capti a rege Minoe aufugerunt per mare. Et quia navigio veloci ut aves abiere ideo fictum est quod alis sibi factis fugerunt. Forte autem filius e puppi decidit. Unde dictum est:

Dedalus et natus velorum fugerat alis/ Sed mersus puer est dum petit alta ratis./ Ycarei fati memores estote parati/ Iussa paterna pati, medium tenere beati./ Credite dicenti, nati, tam sepe parenti/ Ut medium pariter contineatis iter.⁵⁶³”

89. Giovanni de' Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* X, XI, XV, XVI,

XVII, XVIII, XIX, XX: “Capitolo X: Sì come Adriana vidde Teseo fu subito de lui innamorata, e sì chiamò una sua sorella, chiamata Fedra, e sì li disse: “Io volentieri operaia che quel giovane campasse, perciò che io ho udito ch’elli ha um bel figliuolo, e se lui volesse togliare noi doi, una per lui l’altra per lu figliuolo, io li ‘nsegnaria modo ch’elli camparia”. Disse Fedra: “Questo saria gran bene”. Allora ordinaro per la sera sì che lli parlaro, e Teseo promise de fare ciò ch’elli volevano; appresso mandaruno per Dedalo, el quale aveva edificato el laberinto, e dissero a llui che trovasse modo tale che Teseo al tutto campasse.

Come Dedalo ordinò lo scampo de Teseo e come Teseo scampò dal laberinto. Capitolo XI

Allora Dedalo ordinò una mazza con tre nodi e con tre ballotte e sì le diede a Teseo e disse: “Quando tu sarai nel laberinto, come tu giongi al Minotauro, fa che tu li gette queste pallotte in bocca e, fatto questo, sì li darrai con questa mazza. E tieni con teco questo filo d’oro ch’io te do, ed appicalo all’uscio del laberinto, e con teco porta l’altro capo, acciò che tu sappi unde uscire. E se tu n’usceraì, non uscire de dì, perciò che tu porresti essere morto, ma aspetta all’uscio che noi verrimo la notte a te”. Teseo entrò nel laberinto e fece ciò che Dedalo l’impulse e per questo modo campò, e de notte se n’andò e menò seco Adriana e Fedra.

Come Dedalo ed Icaro fuono messi in lo laberinto.

Capitolo XV

⁵⁶²Ariosto 1822: 200.

⁵⁶³Giovanni del Virgilio vers 1322-23.

Lo re Minoi, vedendo che lle figliuole se nn'erano andate e trovando morto el Minotauro, fece pigliare Dedalo, el quale avea tutto ciò ordinato, ed anche fece pigliare el figliuolo chiamato Icaro, suo figliuolo; ma, perché costoro erano molto ingegnosi, sospicò ch'elli fossero stati cagione dello scampo de Teseo, onde li fece pigliare e mettere in lo laberinto. Essendo costoro nella presone, se sforzavano de potere servire a ogni persona per potere uscire del laberinto. Li famigliari del signore andavano a lloro, a cui facevano di belli magisterii, ora all'uno ora all'altro, tanto che entraruno de quelli famigli in singulare grazia. Ma vedendo Dedalo che 'l suo ingegno giovava ad altrui ed a llui no, pensò de scampare del laberinto e dicea così: "Perché scampi ed escane, io non porrò fugire che 'l signor mio me farà morire, perciò ch'ell'è signore di tutto Creti, ma io so ch'ello non ha signoria per mare". Ed allora pensò de andare per aire e così ordinò.

Come Dedalo ed Icaro scamparo dal laberinto.

Capitolo XVI

Molta gente andava a llui ed elli disse che voleva fare um bello edificio, e fecese arricare moltitudine di penne de molti uceli e dicea: "Io farrò el più bello edificio che mai fosse fatto". Allora fece due paia d'ale, uno per sé e l'altro per lo figliuolo; le penne grosse legò con li fili e le minute appiccìo con la cera. Icaro l'aitava e porgeali le penne ed imorbidava la cera, non perciò sapea perché 'l padre facesse quello; ed avendo fornito ogni cosa, puse l'ale al figliuolo ed a sé a modo d'ucello, ed insegnò al figliuolo dentro dal laberinto come se voleva fare per volare, e sì come illo vidde che 'l figliuolo sapea volare, sì disse: "O figliuolo, noi scamparimo per questo modo; ma una cosa te dico: che tu me seguiti e vada sì come vederai andare a me". Dicendo questo, saliro in una delle finestre del laberinto ed amorevolmente se basciaruno; e cominciò prima Dedalo a volare ed Icaro a seguirlo, e così scamparuno ed usciruno del laberinto.

Come Icaro annegò in mare.

Capitolo XVII

Volando Dedalo, Icaro seguia el padre, el quale ammaestrava el figliuolo dicendo: "Sta bene attento e non te smentigare l'accorto movimento delle braccia, e non salire troppo alto per tema del sole né troppo basso per lu freddo dell'acqua, ma va per la via del mezzo". Icaro guardando sì come lu cielo era bello, el padre avea cura de lui sì come l'ucello emprima insegna al figliuolo volare ed al suo pulcino la chiozia. Li pescatori, li quali stavano per lu mare, riguardando in alto e vedendo costoro, pensavano che fossero dii, e passato costoro molte isule ed inalzarse per l'aire. Allora Icaro vedendose

sì bene avere impreso, comenzò ad essere audace nel volare e volse salire sopra ogni cosa per vedere come el mondo era ordinato. E così salendo, el sole destrusse la cera con la quale erano appiccate le penne, ed allora le penne cominciarono a cascare in mare; e vedendo Icaro che non potea volare, cominciò a chiamare el padre, e così chiamando cadde nel mare. Dedalo ciò vedendo discese al basso tanto che presso fu d'annegare in mare, e con molto pianto chiamava el figliuolo, e così andò ad un lito e li aspettò fin che 'l mare gettò a tterra el corpo del figliuolo.

Allegoria e quarta esposizione de Dedalo ed Icaro.

Segnata per D

Vero fu che Dedalo e Icaro fuoro presi dal re Minoi e fuoro impregonati in lo laberinto, el quale secundo l'istorie era tutto di sopra coverto, ed aveva assai finestre, le quali rendeano lume, e stava al lito del mare. Li parenti loro, che sapeano come costoro erano ingegnosi, venivano ogni notte con le navi fine appresso al laberinto. Costoro saltaro per una finestra innudi e notaro fine a quelle navi, e perché la nave ha le vele in forma d'ale, perciò Ovidio dice ch'elli se formarò le ali e volaro sopra el mare. Essendo costoro per mare e navigando, Icaro stava in su la poppa della nave e per li desidagii che aveva avuti nella prigione abisognava del riposo, onde sulla poppa s'adormentò, e così dormendo cadde in mare. Ovidio dice che 'l padre li comandò che non andasse troppo alto né troppo abasso a demustare a noi che ogni estremità è pericolosa, ma dovemo pigliare la via del mezzo, sì come fecero li beati, onde Icaro, adormendose sulla stremità cadde in mare e così morì. Li poeti favolegiano ne l'anteditta forma per ordinare e fare più bella la favola loro e delettevole.

Come Perdix, nepote de Dedalo, diventò Perdice.

Capitolo XVIII

El corpo de Icaro per la natura del mare fu gettato al lito dove Dedalo, suo padre, aspettava ed in quel luogo el padre el ricevè morto e sepellilo in quel lito, e per questo fu chiamato quel mare Mare Icaro, e quelli liti se chiamano Littora Icaria. E così avendolo sepellito, Perdix, el quale era già diventato ucello, vidde Dedalo così tristo e cominciò molto ad alegrarse e la cagion fu questa. Dedalo aveva un suo nepote chiamato Perdix, el quale Dedalo ammaestrava, ma essendo se dodici anni, diventò tanto ingegnoso che per sua industria trovò dapprima la sega, ad esempio della spina del pesce, ed anche trovò dapprima lo sesto con lu quale se fa lo cerchio tondo. Onde per questo Dedalo li cominciò ad avere invidia e, menandolo una volta sopra la rocca de Pallas per avisare li edificii de la rocca, Dedalo el fece cadere e subito incominciò a

piangere dicendo che sciaguratamente era caduto. Ma la dea Pallas, avendo de lui misericordia, non volse ch'al tutto morisse, ma convertillo in uno ucello nominato perdige. E questa è la cagione perché la perdige non volano in alto, ma solo longo terra, né non fanno le lor ova nelle torre, ma solo fra le siepe, perciò che se recordano come fuoro gettate da alto della rocca. E per questa vendetta Perdix venne a ralegrarse del dolore de Dedalo.

Allegoria e quinta mutazione de Perdix in ocello.

Segnata per E

Perdix fu uno uomo de sottile ingegno e fu dissipolo de Dedalo, dalle cui mani morì, sì come narra la storia. Moralmente devemo così intendere: per Dedalo se 'ntende lo 'ngegno che è così nominato in greco vulgare; per Perdix, el quale deviava dagli soi voleri, intendo uno embriaco immaginatore, per lu quale defetto perdè tutto el suo ingegno, ed essendo fuora della mente, se gettò da una rocca. Molto bene chi è fuora de la mente per suo difetto se getta della rocca quando abandona el conoscimento del vero Idio ed ogni ordinato intelletto, e dice che se convertì in ucello, el quale portava el nome suo. Questo dice perché colui aveva cusì nome, ed anche dice perché li uomini che perdono l'ingegno e vengono a niente, è el loro parlare debile e fiocco sì come 'l parlare della perdige, e sempre vanno pensosi e riguardando in terra, sì come la perdige che sempre vola longo terra.

Come Dedalo andò al re Cocalo.

Capitolo XIX

Come Dedalo ave sepellito Icaro, se partì e venne in Sardigna, sì come scrive Orazio, ma secundo Virgilio Dedalo accapitò in Cumma, nella quale provincia nacque la Sibilla Cumma, della quale Virgilio parla ne l'Eneide. Ma secundo Ovidio, Dedalo accapitò in Cicilia e li andò dinanzi al re chiamato Cocalo e sì li narrò la sua condizione: sì come lo re Minoi el perseguitava e pregòlo che 'l dovesse defendere da lui. Lo re Cocalo respuse e disse: "Sta seguramente". Appresso, odendo la virtù de Dedalo, prese l'arme e con tutto suo sforzo andò contra lo re Minoi e con lui combattette. Sì come dicono alcuni, Cocalo uccise Minoi ed el suo capo fece cuociare ne l'acqua bullita; altri dicuno che llo vinse e sì lo riprigionò. Ovidio non tocca questo, ma solo dice che tornò ad Atena e, tornato che fu Teseo, el quale avea la vittoria del Minotauro per astuzia de Dedalo, sì li fece molto onore e della sua venuta fece granne alerezza.

Come dopo la venuta de Dedalo li ateniesi denegaro el tributo al re Minoi.

Capitolo XX

Allora che Dedalo gionse in Atena, li atenesi lo riceveruno onoratamente, benedicendo lo ‘ngegno suo e rengraziando la dea Minerva e tutti li dii, li quali aveano data tanta grazia a Teseo ch’elli era scampato dal Minotauro ed avealo morto. Allora ordinaro che non se desse più el tributo allo re Minoi, tanto aveano fidanza in lo valore ed in la bontà de Teseo, che non credeano poter perire, e tanto montò in gran renomina che qualunque persona avea alcuno eccesso alle mani andava a Teseo e subito erano liberati per sua virtude.⁵⁶⁴”

90. Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa* 8: “Onde una notte trovandosi il comodo se gettaro di una finestra sopra uno legno con il qual sene fuggiro in Athene, & perche tutte le navi ha[n]no le loro vele che sonno a similitudine de ali. Percio Ovidio fabuleggiando dice che con le finte ali se ne fuggirno & con quelle volaro sopra il mare. Con il qual legnio mentre navicavano Icaro stava sopra la poppa & adormentossi & cosi dormendo cade in mare. Et dove dice Ovidio chel padre li comando che non andasse ne troppo alto ne troppo basso lo disse sol per dimostrar a noi che ogni extremo e pericoloso ma sempre si de tenere la via di mezzo si come fecero li beati. Onde Icaro adormenta[n]dosi su la extre[m]ita della nave cade in mare dove co[n] suo gra[n]de da[n]no & dolor del padre ne mori⁵⁶⁵”.

91. Raffaello Regio, *Pub. Ovidii Nasonis libri XV, 8.78-79*: “Daedalus îgenio pollens pennas ad se varii gñis afferri curavit, ex quibus & sibi & filio alas confecit, itaq[ue] aptavit, ut avium more e Creta evolarint. Ac Daedalus quidê quo voluit, incolumis pervenit. (Icari casus) Icarus vero patris mandatorum neglector cum altius q[] pater evolare gauderet, resolutis calore pennis, in mare cecidit, quod ab eo Icariû ex sententia Ovidii fuit cognominatû. Cû vero daedalus filium sepeliret: forte perdix nova tunc avis ipsum aspiciens męrentem valde est gavisa.⁵⁶⁶”.

92. Gaspara Stampa *Canz* 166.10-14: “devea mirar in men gradito loco,/ per poterne sperar maggior pietade/ Fetonte, Icaro ed io, per poter poco/ ed osar molto, in questa e quella etade/ restiamo estinti da troppo alto foco.”⁵⁶⁷

93. Πλάτ., *Τιμ.*: “τὸ [22c] δὲ τούτων αἴτιον τόδε. πολλαὶ κατὰ πολλὰ φθοραὶ γεγόνασιν ἀνθρώπων καὶ ἔσονται, πυρὶ μὲν καὶ ὕδατι μέγισται, μυρίοις δὲ ἄλλοις ἔτεραι

⁵⁶⁴Giovanni dei Bonsignori 1497: 141-143.

⁵⁶⁵Zoppino & Vincentio di Pollo 1522: 92-93.

⁵⁶⁶Spiegellio 1545: 195.

⁵⁶⁷Bellonci & Ceriello 2009: 187, Troy Tower & Tylus 2010: 207 & 383, Stortoni & Prentice 1994: 134-135 & 225.

βραχύτεροι. τὸ γὰρ οὖν καὶ παρ' ὑμῖν λεγόμενον, ὥς ποτε Φαέθων Ἥλιου παῖς τὸ τοῦ πατρὸς ἄρμα ζεύξας διὰ τὸ μὴ δυνατὸς εἶναι κατὰ τὴν τοῦ πατρὸς ὁδὸν ἐλαύνειν τὰ τ' ἐπὶ γῆς συνέκαυσεν καὶ αὐτὸς κεραυνωθείς διεφθάρη, τοῦτο μύθου μὲν σχῆμα ἔχον λέγεται,⁵⁶⁸

94. Νόνν., Διον. 38.196-211: “ὦ, τέκνον Ἥλιου, τοῦ Ὠκεανοῦ γένος ἀγαπητὸν,/ ἄλλο προνόμιο ζήτη, τί σχεσιν ἔχεις μὲ τοῦ Ὀλύμπου τὸ ἄρμα;/ ἀπαίδευτος εἶσαι ἵππικῆς, διὰ τοῦτον οὐ δύνασαι/ τὸ ἄρμα μου νὰ ὀδηγήσης, ποὺ κι ἐγὼ μόλις τὸ καταφέρνω./ Οὔτε ποτὲ ὁ ὀρμητικὸς Ἄρης ὀπλίσθη μὲ φλογερὸν κεραυνόν,/ ἀλλὰ τὴν σάλπιγγα ἤχεϊ καὶ ὄχι τὰς βροντάς,/ οὔτε τὰ νέφη, ὁ Ἥφαιστος, τοῦ πατρὸς του συλλέγει,/ μήτε καλεῖται Νεφεληγερέτης, ὡς ὁ Κρονίων,/ ἀλλὰ πλησίον τῆς πυρᾶς τὸν σίδηρον κτυπᾷ μὲ τὸ σφυρί του,/ καὶ τεχνητῶς ποιεῖ τὸ φύσημα τῶν τεχνητῶν ἀνέμων,/ κύκνον ἔχει ὁ Ἀπόλλων περωτὸν κι ὄχι ταχὺν ἵππον, μήτε τὴν πύρινην ἀστραπὴν ἐγείρει, τοῦ προγόνου του,/ κι ὁ Ἑρμῆς ράβδον ἔχει, ὄχι τὴν αἰγίδα τοῦ πατρὸς του./ ἀλλὰ θὰ πεῖς "τῷ Ζαγρῇ ἔδωσε κεραῦνιον σπινθῆρα"./ Ὁ Ζαγρεὺς τὸ σκῆπτρον ὕψωσε καὶ τῷ ὀλέθρῳ ὀδηγήθη,/ ἔχε σέβας παιδὶ μου, παρόμοια συμφορὰ νὰ μὴν πάθῃς.⁵⁶⁹”

Νόνν., Διον. 38.222-290: “ Δώδεκα εἶναι ὅλοι οἱ τοῦ πυρώδους αἰθέρος οἴκοι,/ στοῦ γλαφυροῦ Ζωδιακοῦ τὴν κυκλικὴν περιφέρειαν ὀρισμένοι,/ ἀκολουθώντας σὲ σειρά, διάκριτοι, ἐκεῖνοι μόνοι ἀποτελοῦνε/ τὴν λοξὴν πολυέλικτον ἀτραπὸν τῶν ἀεικινήτων πλανητῶν./ Κι ἐλίσσεται ὁ Κρόνος γύρω ἀπὸ ἕκαστον οἶκον, εἰς τὴν ἐβδόμην τοῦ κύκλου ζώνην,/ ἔρποντας στὰ βαριὰ του γόνατα ἕως ποὺ μόλις, μετὰ ἀπὸ καιρὸν/ τελειώνει, σὲ τριάντα κύκλους τῆς παλίνδρομου Σελήνης./ Στὸ ὕψος τῆς ἑκτῆς, ταχύτερος ἀπὸ τὸν πρόγονόν του/ ἔχει τὸν δρόμον του ἀπὸ τὴν ἀπέναντι πλευρὰ ὁ Ζεὺς,/ διατρέχοντας ἕκαστον οἶκον σὲ ἓνα ἡλίου ἔτος,/ εἰς δὲ τὴν τρίτην σὲ ἐξήντα ἡμέρας παρέρχεται ὁ ἔμπυρος Ἄρης,/ γείτων τοῦ πατρὸς σου· καὶ εἰς τὴν τετάρτην ἀνατέλλω ἐγὼ ὁ ἴδιος/ στεφανωμένος τέμνοντας μὲ τὸ ἄρμα μου ὅλον τὸν οὐρανὸν/ ὡς ἀκολουθῶ τῶν οὐρανίων ἐλίκων τοὺς πολυκαμπεῖς κύκλους,/ φέροντας πιστὰ τὰ μέτρα τοῦ χρόνου, κυκλοῦμενος ἀπὸ τὰς Ὠρᾶς/ περὶ τῶν τροπῶν, ἕως ὀλόκληρον τὸν οἶκον νὰ ὀδεύσω,/ πληρώνοντας ὡς συνήθως ἓναν τέλειον μῆνα· ποτὲ τὴν πορεία μου/ δὲν ἀφήνω ἐλλιπῇ γυρνώντας σὲ ἀνάδρομον πορεία,/ οὔτε πάλι ὀρθοδρομῶ, ἀφοῦ οἱ ἄλλοι πολυκαμπεῖς ἀστέρες/ πάντα ἔχουν ἀντίθετα πορείας κατὰ τὴν περιπλάνησίν των,/ πισωδρομώντας, τελοῦν καὶ τὰς δύο κινήσεις, ἐμπρός καὶ πίσω,/ καὶ σὰν φθάσουν τὸ

⁵⁶⁸Περδικίδης 1993.

⁵⁶⁹ Rouse 1940-1942: 106-107.

ἥμισυ τῆς διαδρομῆς τῶν ἀνάδρομα κινοῦνται,/ δεχόμενοι ἀμφοτέρωθεν τὴν
μονοπλεύρην λάμψιν μου./ Ἐξ ἐκείνων, μία εἶναι ἡ κερασφόρος Σελήνη ποῦ τὸν
οὐρανὸν λευκαίνει,/ μόλις πληρεῖ ὅλον τὸν κύκλον τῆς καὶ μὲ τὸ σοφὸν τῆς πῦρ τὸν
μῆνα γεννᾷ,/ ἡμιφανῆς, ἐπίκυρτος καὶ πλήθουσα ὅταν δείχνει ὅλο τὸ πρόσωπόν τῆς./
Ἀπέναντι τῆς Μήνης ἐγὼ τὴν σφαῖραν μου ἐλίσσω,/ τὴν λαμπρὴν θρέπτειραν τῶν
γεννημάτων τῶν ἀγρῶν,/ καὶ γύρω ἀπὸ τοῦ ζῳδιακοῦ τὰς τροπὰς ὁδεύω τὸν ἀτέρμονον
κύκλον μου,/ γεννῶντας τὰ μέτρα τοῦ χρόνου καθὼς περνῶ ἀπὸ οἶκον σὲ οἶκον,/
τελειώνοντας δὲ ἓνα ὁλόκληρον κύκλον, φέρω τὸ ἔτος./ Νὰ προσέχῃς τὰ σημεῖα τῶν
συνδέσμων μου μὲ ἐκείνην, διότι σὰν πλησιάσεις, / θὰ ἔλξεις μὲ τὸ ἄρμα σου τὸν
σκιερὸν τῆς κῶνον,/ ποῦ θὰ κλέψῃ ὅλο τὸ φέγγος ἐπισκιάζοντας τὸ ἄρμα σου./ Οὔτε
νὰ παρεκλίνῃς ἀπὸ τὴν συνήθη τοῦ κύκλου μου πορείαν,/ μήτε τοὺς πολύπλεκτους
ἑλικες μὲ τοὺς πολυκαμπεῖς δεσμούς,/ τῶν πέντε παραλλήλων κύκλων νὰ ἔχῃς τὴν
ἐπιθυμία νὰ δῇς,/ καὶ ἀφεθείς, ἀπομακρυνόμενος ἀπὸ τὰς συνήθειας τοῦ πατρὸς σου,/
μὴν σὲ ἐκτρέψουν ἀπὸ τῆς πορείας σου ἐν αἰθέρι οἱ ἀφηνιασμένοι ἵπποι./ Οὔτε καθὼς
κοιτᾷς τοὺς δώδεκα κύκλους τῆς πορείας σου,/ νὰ βιασθῇς νὰ τοὺς διασχίσεις, καὶ
καθὼς τὸ ἄρμα σου/ διατρέχει τὸν Κριὸν μὴν ἐπιχειρήσεις νὰ περάσῃς ἀπ' τὸν Ταῦρον./
Τὸν γείτονά του μὴν ζητεῖς, τὸν προάγγελον τοῦ ὀργώματος,/ τὸν ἀστερόφοιτον
Σκορπιόν, ὅταν ἀπὸ τὸν Ζυγὸν διελαύνῃς,/ πρὶν νὰ συμπληρώσῃς τριάντα μοίρας./
Ἀλλὰ σὺ ἀκουσε μὲ κι ἐγὼ τὰ πάντα θὰ σοῦ διδάξω./ Τὸ κέντρον ὅλου τοῦ κόσμου, τὸ
μεσόμφαλον ἄστρον τοῦ Ὀλύμπου,/ τὸν Κριὸν καθὼς διαβαίνω, φθάνω τὴν ἐξαρσίν
μου, τὸ ἔαρ αὐξάνοντας,/ καὶ τὴν τροπικὴν τοῦ Ζεφύρου προάγγελον καμπύλην
περνώντας,/ ποῦ τὴν νύκτα μὲ τὴν ἡμέρα ἰσορροπεῖ,/ ἄγω τὸν δροσερὸν δρόμον τῆς
χελιδονοφόρου ἐποχῆς,/ Τοῦ Κριοῦ δὲ ὅταν διατρέχω τὸν ἀπέναντι νέρτερον οἶκον,/
εἰς τῶν Χηλῶν τοὺς δύο ζυγοὺς στέλνω ἰσομερῶς τὸ φῶς μου,/ φέροντας καὶ πάλι τὴν
ἰσοζυγίαν μεταξὺ νυκτὸς καὶ ἡμέρας,/ καὶ τὸν φυλλοσείστην δρόμον ἄγω τῆς
φθινοπωρίδος ἐποχῆς,/ φέγγοντας λιγότερο κατὰ τὴν διέλευσίν μου ἀπὸ τὴν
χαμηλότεραν τροπὴν/ τοῦ φυλλοβόλου μηνός, καὶ εἰς τοὺς ἀνθρώπους τὸν χειμῶνα
κομίζω,/ τὸν βροχερὸν, ἀπὸ τὴν ράχιν τοῦ ἰχθυόεντος Αἰγοκέρωτος,/ ὥστε εἰς τοὺς
γεωργοὺς ἡ γαῖα νὰ γεννήσῃ τὰ φερέσβια δῶρα τῆς,/ γονιμοποιηθεῖσα ἀπὸ τὸν ὄμβρον
καὶ ἔχοντας διὰ μαῖαν τὴν δρόσον./ Καὶ τὸ θέρος ἐτοιμάζω, τὸν σταχυόκομον ἄγγελον
τοῦ θερισμοῦ,/ μαστιγώνοντας μὲ θερμότεραις ἀκτῖναις τὴν πυρωμένην γαῖαν,/ ὅταν
διελαύνω ἀπὸ τὴν ὑψηλότερην τροπὴν μου,/ τὸν Καρκίνον, ἀπέναντι τοῦ παγεροῦ
Αἰγοκέρωτος,/ αὐξάνοντας ἀμφοτέρους τὸν Νεῖλον καὶ τοὺς στάφυλους./ Σὰν ἀρχίσης
τὸν δρόμον σου νὰ περάσῃς κοντὰ ἀπὸ τὸν Κέρνην,/ καὶ τοῦ Φωσφόρου τὸν ἀπλανῆν

δρόμον νὰ ἀκολουθήσης,/ ποὺ προηγεῖται τοῦ ἄρματός σου, ἔτσι θὰ κρατήσεις τὴν πορεία,/ καὶ τὸν δρόμον σου θὰ διευθύνουν αἱ δώδεκα κυκλάδαι Ὡραι.⁵⁷⁰»

95. Φιλόστρ., *Εἰκόνες*: “ Χρυσᾷ τῶν Ἡλιάδων τὰ δάκρυα· Φαέθοντι λόγος αὐτὰ ρεῖν, τοῦτον γὰρ παῖδα Ἥλιου γενόμενον ἐπιτολμῆσαι τῷ πατρίῳ δίφρῳ κατὰ ἔρωτα ἡνιοχίσεως καὶ μὴ κατασχόντα τὴν ἡνίαν σφαλῆναι καὶ ἐν τῷ Ἡριδανῷ πεσεῖν. ταῦτα τοῖς μὲν σοφοῖς πλεονεξία τις εἶναι δοκεῖ τοῦ πυρώδους, ποιηταῖς δὲ καὶ ζωγράφοις ἵπποι καὶ ἄρμα, καὶ συγγεῖται τὰ οὐράνια. σκόπει γάρ· νύξ μὲν ἐκ μεσημβρίας ἐλαύνει τὴν ἡμέραν, ὁ δὲ ἡλίου κύκλος ἐς γῆν ῥέων ἔλκει τοὺς ἀστέρας. αἱ δὲ Ὡραι τὰς πύλας ἐκλιποῦσαι φεύγουσιν ἐς τὴν ἀπαντῶσαν αὐταῖς ἀχλὺν καὶ οἱ ἵπποι τῆς ζεύγλης ἐκπεσόντες οἷστρῳ φέρονται, ἀπαγορεύει δὲ ἡ Γῆ καὶ τὰς χεῖρας αἶρει ἄνω, ῥαγδαίου τοῦ πυρὸς ἐς αὐτὴν ἰόντος. ἐκπίπτει δὲ τὸ μειράκιον καὶ καταφέρεται, τὴν τε γὰρ κόμην ἐμπέπρησται καὶ τὰ στέρνα ὑποτύφεται ποταμῷ τε Ἡριδανῷ ἐμπεσεῖται καὶ παρέξει μῦθόν τινα τῷ ὕδατι· κύκνοι γὰρ δὴ ἀναφυσῶντες ἡδὺ τὸ ἐντεῦθεν καὶ ποιήσονται ῥῶδην τὸ μειράκιον, ἀγέλαι τε αὐτῶν ἀρθεῖσαι Καύστρῳ ταῦτα καὶ Ἴστρῳ ἄσσονται καὶ οὐδὲν ἀνήκοον ἔσται τοῦ τοιούτου λόγου, Ζεφύρῳ τε χρήσονται πρὸς τὴν ῥῶδην ἐλαφρῷ καὶ ἐνοδίῳ, λέγεται γὰρ ξυναυλίαν τοῦ θρήνου τοῖς κύκνοις ὁμολογῆσαι. ταῦτά τοι καὶ πάρεστι τοῖς ὄρνισιν, ὥστε ὥρα καὶ ψάλλειν αὐτοὺς οἷον ὄργανα. τὰ δὲ ἐπὶ τῇ ὄχθῃ γύναια, αἱ οὐπω δένδρα, φασὶ τὰς Ἡλιάδας ἐπὶ τῷ ἀδελφῷ μεταῦναι καὶ ἐς δένδρα λῆξαι δάκρυά τε ἀφιέναι. καὶ ἡ γραφὴ ταῦτα οἶδε· ρίζας γὰρ βαλλομένη τοῖς σφυροῖς τὰ μὲν ἐς ὀμφαλὸν δένδρα αὐται, τὰς δὲ χεῖρας ὅζοι φθάνουσι· φεῦ τῆς κόμης, ὡς αἰγείρου πάντα. φεῦ τῶν δακρύων, ὡς χρυσᾷ, καὶ τὸ μὲν πλημμυρόν ἐν τῇ τῶν ὀφθαλμῶν ἔδρᾳ χαροπαῖς ἐπαυγάζει ταῖς κόραις καὶ οἷον ἀκτῖνα ἔλκει, τὸ δὲ ταῖς παρειαῖς ἐντυγχάνον μαρμαίρει περὶ τὸ ἐκείνη ἔρευθος, τὰ δὲ στάζοντα κατὰ τοῦ στέρνου χρυσὸς ἦδη. θρηνεῖ καὶ ὁ ποταμὸς ἀνέχων τῆς δίνης καὶ τῷ μὲν Φαέθοντι κόλπον ὑπέχει, τὸ γὰρ χρῶμα δεξαμένου, τὰς δὲ Ἡλιάδας γεωργήσει αὐτίκα, αὔραις γὰρ καὶ κρυμοῖς, οὓς ἀναδίδωσι, λιθουργήσει καὶ πεσόντα ὑποδέξεται καὶ διὰ φαιδροῦ τοῦ ὕδατος ἀπάξει τοῖς ἐν Ὠκεανῷ βαρβάροις τὰ τῶν αἰγείρων ψήγματα.⁵⁷¹”

96. Διόδ. Σικ. 5.23: “ Περὶ μὲν οὖν τοῦ καττιτέρου τοῖς ῥηθεῖσιν ἀρκεσθῆσόμεθα, περὶ δὲ τοῦ καλουμένου ἡλέκτρου νῦν διέξιμεν. τῆς Σκυθίας τῆς ὑπὲρ τὴν Γαλατίαν κατ’ ἀντικρὺ νῆσός ἐστι πελαγία κατὰ τὸν ὠκεανὸν ἢ προσαγορευομένη Βασιλεία. εἰς ταύτην ὁ κλύδων ἐκβάλλει δαψιλὲς τὸ καλούμενον ἡλεκτρον, οὐδαμοῦ δὲ τῆς

⁵⁷⁰Rouse 1940-1942: 109-113.

⁵⁷¹Abbondanza 2008: 140-143 & 271 & Schilardi 1997: 70-73 & 238-239.

οίκουμένης φαινόμενον. περὶ δὲ τούτου πολλοὶ τῶν παλαιῶν ἀνέγραψαν μύθους παντελῶς ἀπιστουμένους καὶ διὰ τῶν ἀποτελεσμάτων ἐλεγχόμενους. πολλοὶ γὰρ τῶν ποιητῶν καὶ τῶν συγγραφέων φασὶ Φαέθοντα τὸν Ἥλιου μὲν υἱόν, παῖδα δὲ τὴν ἡλικίαν ὄντα, πείσαι τὸν πατέρα μίαν ἡμέραν παραχωρῆσαι τοῦ τεθρίππου· συγχωρηθέντος δ' αὐτῷ τούτου, τὸν μὲν Φαέθοντα ἐλαύνοντα τὸ τέθριππον μὴ δύνασθαι κρατεῖν τῶν ἡνιῶν, τοὺς δ' ἵππους καταφρονήσαντας τοῦ παιδὸς ἐξενεχθῆναι τοῦ συνήθους δρόμου, καὶ τὸ μὲν πρῶτον κατὰ τὸν οὐρανὸν πλανωμένους ἐκπυρῶσαι τοῦτον καὶ ποιῆσαι τὸν νῦν γαλαξίαν καλούμενον κύκλον, μετὰ δὲ ταῦτα πολλὴν τῆς οίκουμένης ἐπιφλέξαντας οὐκ ὀλίγην κατακάειν χώραν. διὸ καὶ τοῦ Διὸς ἀγανακτήσαντος ἐπὶ τοῖς γεγεννημένοις, κεραυνῶσαι μὲν τὸν Φαέθοντα, ἀποκαταστῆσαι δὲ τὸν ἥλιον ἐπὶ τὴν συνήθη πορείαν. τοῦ δὲ Φαέθοντος πεσόντος πρὸς τὰς ἐκβολὰς τοῦ νῦν καλουμένου Πάδου ποταμοῦ, τὸ δὲ παλαιὸν Ἑριδανοῦ προσαγορευομένου, θρηνῆσαι μὲν τὰς ἀδελφὰς αὐτοῦ τὴν τελευτὴν φιλοτιμώτατα, διὰ δὲ τὴν ὑπερβολὴν τῆς λύπης {ὑπὸ τῆς φύσεως} μετασχηματισθῆναι τὴν φύσιν, γενομένας αἰγείρους. ταύτας δὲ κατ' ἐνιαυτὸν κατὰ τὴν αὐτὴν ὥραν δάκρυον ἀφιέναι, καὶ τοῦτο πηγνύμενον ἀποτελεῖν τὸ καλούμενον ἤλεκτρον, λαμπρότητι μὲν τῶν ὁμοφυῶν διαφέρον, ἐπιχωριάζον δ' ἐν ταῖς τῶν νέων τελευταῖς κατὰ τὸ τούτων πένθος. διημαρτηκότων δὲ πάντων τῶν τὸν μῦθον τοῦτον πεπλακότων καὶ διὰ τῶν ἀποτελεσμάτων ἐν τοῖς ὕστερον χρόνοις ἐλεγχόμενων, προσεκτέον ταῖς ἀληθιναῖς ἱστορίαις· τὸ γὰρ ἤλεκτρον συνάγεται μὲν ἐν τῇ προειρημένη νήσῳ, κομίζεται δ' ὑπὸ τῶν ἐγγωρίων πρὸς τὴν ἀντιπέραν ἡπειρον, δι' ἧς φέρεται πρὸς τοὺς καθ' ἡμᾶς τόπους, καθότι προεῖρηται⁵⁷².

97. Ησ., Θεογ. 986-991: “Αὐτὰρ ὑπαὶ Κεφάλῳ φιλύσατο φαίδιμον υἱόν,- ἴφθιμον Φαέθοντα, θεοῖς ἐπιείκελον ἄνδρα./ Τόν ῥα νέον τέρεν ἄνθος ἔχοντ' ἐρικυδέος ἥβης/ παῖδ' ἄταλά φρονέοντα φιλομμειδῆς Ἀφροδίτῃ/ ὥρτ' ἀναρεψαμένη, καὶ μιν ζαθέοις ἐνὶ νηοῖς/ νηοπόλον νύχιον ποιήσατο, δαίμονα δῖον.”⁵⁷³

98. Πaus. 1.4.1: “οἱ δὲ Γαλάται οὗτοι νέμονται τῆς Εὐρώπης τὰ ἔσχατα ἐπὶ θαλάσση πολλῇ καὶ ἐς τὰ πέρατα οὐ πλωίμῳ, παρέχεται δὲ ἄμπωτιν καὶ ῥαχίαν καὶ θηρία οὐδὲν ἐοικότα τοῖς ἐν θαλάσση τῇ λοιπῇ· καὶ σφισι διὰ τῆς χώρας ῥεῖ ποταμὸς Ἑριδανός, ἐφ' ᾧ τὰς θυγατέρας τὰς Ἥλιου ὀδύρεσθαι νομίζουσι τὸ περὶ τὸν Φαέθοντα τὸν ἀδελφὸν πάθος.”⁵⁷⁴

⁵⁷²Oldfather 1939: 158.

⁵⁷³White 1914: 140-141.

⁵⁷⁴Jones 1918: 18.

99. Απολλ. Ρόδ., *Αργ.* 4.597-599: “ἔνθα ποτ’ αἰθαλόεντι τυπεῖς πρὸς στέρνα κεραυνῶ / ἡμιδαῆς Φαέθων πέσεν ἄρματος Ἡελίοιο⁵⁷⁵”

100. Catull. 64.290-291: “non sine nutanti platano lentaque sorore/ flammati Phaethontis et aerea cupressu.”⁵⁷⁶

101. Lucr., *DRN* 5.395-401: “ignis enim superavit et ambiens multa perussit,/ avia cum Phaethonta rapax vis solis equorum/ aethere raptavit toto terrasque per omnis./ at pater omnipotens ira tum percitus acri/ magnanimum Phaethonta repenti fulminis ictu/ deturbavit equis in terram, Solque cadenti/ obvius aeternam suscepit lampada mundi”⁵⁷⁷

102. Hor., *Carm.* 4.11.25-28: “Terret ambustus Phaethon avaras/ spes et exemplum grave praebet ales/ Pegasus terrenum equitem gravatus/ Bellerophontem,”⁵⁷⁸

103. Hyg., *Fab.* 152: “Phaethon Solis et Clymenes filius cum clam patris currum conscendisset et altius a terra esset elatus, prae timore decidit in flumen Eridanum. hunc Iuppiter cum fulmine percussisset, omnia ardere coeperunt. Iouis ut omne genus mortalium cum causa interficeret, simulavit id uelle extinguere; amnes undique irrigavit omneque genus mortalium interiit praeter Pyrrham et Deucalionem. At sorores Phaethontis, quod equos iniussu patris iunxerant, in arbores populos commutatae sunt.”⁵⁷⁹

104. Hyg., *Fab.* 250: “Phaethonta Solis filium ex Clymene. Laomedonta Ili filium ex Leucippe. Oenomaum Martis filium ex Asterie Atlantis filia. Diomedem Martis filium ex +eadem. Hippolytum Thesei filium ex Antiope Amazone. Amphiaräum Oiclei filium ex Hypermnestra Thestii filia. Glaucum Sisyphi filium ludis funebribus Peliae equae suae consumpserunt. Iasionem Iouis filium ex Electra Atlantis filia. Salmoneus, qui fulmina in quadrigas sedens imitabatur, cum quadriga fulmine ictus.”⁵⁸⁰

105. Ov., *Fast.* 4.793-794: “vix equidem credo: sunt qui Phaethonta referri/ credant et nimias Deucalionis aquas.”⁵⁸¹

106. Ov., *Met.* 1.748-779: “Nunc Epaphus magni genitus de semine tandem/ creditur esse Iovis perque urbes iuncta parenti/ templa tenet. fuit huic animis aequalis et annis/

⁵⁷⁵Mooney 1912.

⁵⁷⁶Guarracino 2012.

⁵⁷⁷Rose 1924: 409.

⁵⁷⁸Rudd 2004: 250.

⁵⁷⁹Rose 1934: 109.

⁵⁸⁰Rose 1934: 154.

⁵⁸¹Frazer 1931: 247.

Sole satus Phaethon, quem quondam magna loquentem/ nec sibi cedentem Phoeboque parente superbum/ non tulit Inachides 'matri' que ait 'omnia demens/ credis et es tumidus genitoris imagine falsi.'/ erubuit Phaethon iramque pudore repressit/ et tulit ad Clymenen Epaphi convicia matrem/ 'quo' que 'magis doleas, genetrix' ait, 'ille ego liber,/ ille ferox tacui! pudet haec opprobria nobis/ et dici potuisse et non potuisse refelli./ at tu, si modo sum caelesti stirpe creatus,/ ede notam tanti generis meque adsere caelo!'/ dixit et implicuit materno bracchia collo/ perque suum Meropisque caput taedasque sororum/ traderet oravit veri sibi signa parentis./ ambiguum Clymene precibus Phaethontis an ira/ mota magis dicti sibi criminis utraque caelo/ bracchia porrexit spectansque ad lumina solis/ 'per iubar hoc' inquit 'radiis insigne coruscis,/ nate, tibi iuro, quod nos auditque videtque,/ hoc te, quem spectas, hoc te, qui temperat orbem,/ Sole satum; si ficta loquor, neget ipse videndum/ se mihi, sitque oculis lux ista novissima nostris!/ nec longus labor est patrios tibi nosse penates./ unde oritur, domus est terrae contermina nostrae:/ si modo fert animus, gradere et scitabere ab ipso!'/ emicat extemplo laetus post talia matris/ dicta suae Phaethon et concipit aethera mente/ Aethiopasque suos positosque sub ignibus Indos/ sidereis transit patriosque adit inpiger ortus”⁵⁸².

107. Ov., *Met.* 2.1-400: (Όλο το 2^ο βιβλίο αναφέρεται στον Φαέθωνα)⁵⁸³.

108. Ov., *Tr.* 1.1.79-90: “Vitaret caelum Phaethon, si uiueret, et quos/ optarat stulte, tangere nollet equos./ me quoque, quae sensi, fateor Iouis arma timere: / me reor infesto, cum tonat, igne peti./ quicumque Argolica de classe Capherea fugit,/ semper ab Euboicis uela retorquet aquis;/ et mea cumba semel vasta percussa procella/ illum, quo laesa est, horret adire locum./ ergo caue, liber, et timida circumspice mente,/ ut satis a media sit tibi plebe legi./ dum petit infirmis nimium sublimia pennis/ Icarus, aequoreis nomina fecit aquis.”⁵⁸⁴.

109. Ov., *Tr.* 4.3. 65-66: “Nec quia rex mundi compescuit ignibus ignes,/ Ipse suis Phaethon infitiandus erat.”⁵⁸⁵

110. Dante, *Inf.*, 17.1-3: “Ecco la fiera con la coda aguzza,/ che passa i monti, e rompe i muri e l’armi!/ Ecco colei che tutto ‘l mondo appuzza!”⁵⁸⁶

⁵⁸²Miller 1916: v. 1, 55.

⁵⁸³Miller 1916: v. 1, 60-88.

⁵⁸⁴Wheeler 1924: 8-9.

⁵⁸⁵Wheeler 1924: 172.

⁵⁸⁶Ριζώτης 2006: 182-183 & Καζαντζάκης 1998: 112 & 609.

111. Francesco Petrarca, *Canz* 23.50-53: “Né meno anchor m' agghiaccia/ l'esser
coverto poi di bianche piume/ allor che folminato et morto giacque/ il mio sperar che
tropp'alto montava.”⁵⁸⁷

112. Francesco Petrarca, *Canz* 105.20-21: “Fetonte odo che 'n Po cadde, et morio;/ et
già di là dal rio passato è 'l merlo.”⁵⁸⁸

113. Giovanni Boccaccio, *Genealogie doerum gentilium*, 7.41: “Pheton filius fuit
Solis Egyptii et Clymenis, ut carmine/ patet Ovidii in persona Clymenis dicentis: Per
iubar hoc,/ inquit, radiis insigne coruscis, Nate, tibi iuro, quod nos auditque/ videtque,
Hoc te, quem spectas, hoc te, qui temperat/ orbem, Sole satum etc. De hoc talem recitat
Ovidius fabulam./ Contigisse scilicet, quod non cedente Phetonte Epapho Jovis/ et
Ysidis filio, ab illo illi dictum sit, eum Solis non esse/ filium, quam ob causam Pheton
matri conquestus, ab ea in regiam

usque Solis deductus est, ubi a patre benigne susceptus,/ petiit quod iam se daturum
iuraverat donum, scilicet ut lucis/ currum illi ducere permetteret; quod cum illi Sol diu
frustra/ dissuasisset, instanti concessit; ipse vero, non sufficientibus/ viribus ad
regendum equos, territus visione Scorpionis dimisit/ habenas, quam ob causam equi,
omisso consueto itinere, nunc/ in celum ascendentes, nunc versus terram etiam
declinantes,/ omnem illam celi regionem exuxerunt et fere terram omnem/ multis
desiccatis fontibus et fluminibus incenderunt, quo incendio/ Terra commota oravit
Jovem ut auxiliaretur ei, quibus/ precibus motus Juppiter fulminavit Phetontem, qui in
Padum/ cecidit, ibique a sororibus defletus atque sepultus est, et sepulcro/ appositum
epythaphium tale: Hic situs est Pheton/ currus auriga paterni, Quem si non tenuit,
magnis tamen/ excidit ausis. Fictio hec iudicio meo subspisso cortice hystoriam/ et
naturalem rationem tegit. Creditum enim ab antiquis/ est, ut in libro Temporum asserit
Eusebius et post eum/ Orosius presbyter in Cronicis suis, incendium quoddam
permaximum/ in partibus Grece et orientis fuisse, regnante Cecrope/ primo
Atheniensium rege, nec hoc humano opere factum, sed/ corporum supercelestium
infusione emissum, et id omnes incendium/ vocavere Phetontis. Huius enim longe
lateque vagantis/ opere factum est, ut desiccarentur fontes et flumina/ multa, sata omnia
redigerentur in cineres, arescerent silve,/ et arbusta quecunque, relinquerentur ab incolis
urbes et a populis/ regiones, et mare fere fervere videretur omne; et cum/mensibus

⁵⁸⁷Santagata 1996: 96-123, Cudini 2010: 26 & Musa 1999: 29 & 533.

⁵⁸⁸Santagata 1996: 489-504, Cudini 2010: 145 & Musa 1999: 160 & 584.

perseverasset pluribus, contigit ut circa medium/ autumni, cadentibus immensis imbribus, extingueretur. Que/ sub figmento tali ratione ponuntur.”

114. Pietro Bembo 22: “Re degli altri, superbo e sacro monte,/ ch Italia tutta imperioso parti/ e per mille contrade e più comparti/ le spalle, il fianco e l una e l altra fronte,/ de le mie voglie mal per me sì pronte/ vo risecando le non sane parti,/ e raccogliendo i miei pensieri sparti/ sul lito, a cui vicin cadeo Fetonte:/ per appoggiarli al tuo sinistro corno,/ là dove bagna il bel Metauro, e dove/ valor e cortesia fanno soggiorno;/ e s’a prego mortal Febo si move,/ tu sarai l mio Parnaso, e l crine intorno/ ancor mi cingerai d’edere nove”⁵⁸⁹.

Pietro Bembo 29: “Così più d’un error versa dal fonte/ Del vostro largo e cupo e lento orgoglio./ E s’io avessi parole al voler pronte,/ pianger farei ben aspro e duro scoglio;/ che non si dolse al caso di Fetonte/ Febo quant’io per voi Donne mi doglio./ Pur mi consola, che, qual io mi sono,/ Amor mi detta, quanto a voi ragiono”⁵⁹⁰.

115. Fulg., Myth. 1.16: “Hic etiam cum Climene nimfa coiens Fetonta dicitur genuisse, qui paternos currus adfectans sibi atque mundo concremationis detrimenta conflauit. Semper ergo sol cum aqua coiens aliquos fructus gignat necesse est, qui eo, quod terris exilientes appareant, fanontes dicuntur; fanon enim Grece apparens dicitur. Qui quidem fructus ad maturitatem sui solis ardorem quaerant necesse est, quo accepto omnia feruoris incendio consumantur.

Huius etiam sorores [Arethusa, Lampetusa] quae gemmeis ac tralucetibus fraterna deplorant guttis incendia sucinaque diruptis iaciunt inaurata corticibus; soror enim totius germinis arbor est, quae una eademque feruoris humorisque iugalitate gignuntur. Itaque istae arbores quae sucinum sudant, dum maturatis frugibus solis feruor torrentibus ipsis Iunio Iulioque mensibus incendiosior cancri atque leonis tetigerit metas, tunc istae arbores aestu ualido fissis corticibus sucum sui liquoris in Eridano flumine aquis durandum emittunt.⁵⁹¹”

116. Giovanni del Virgilio, Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos 2.1-3: “Prima trasmutatio est Phetontis fulminati a Iove. In ista fabula multa interponuntur. Primo per Meropem virum Climens intelligo purum praticum sive practicam scienciam. Sed per Phebum intelligo scienciam speculativam. Per Phetontem qui filius putabatur Meropis intelligo magistrum praticum sine speculationem. Nam Pheton idem quod

⁵⁸⁹Donnini 2008: 175.

⁵⁹⁰Donnini 2008: 178.

⁵⁹¹Fabii Planciadis Fulgentii 1898: 27-28.

apparens. – Sed per Epaphum intelligo magistrum speculativum. Nam dicitur ab epi quod est super et paphos quod est apparentia. Inde Epaphus id est super apparens. Per Epaphum ergo iniuriari Phetonti intelligo magistrum speculativum quid descipit practicum, et non dimittit appellari filium Phebi. Sed ostendit ipsum esse filium Meropis. – Per Climenen intelligo vanam gloriam. Dicitur enim a cleos quod est gloria et mene defectus, quasi defuctuosa sui vanagloria. Cuius filius dictus est Pheton quia fuit vanagloriosus. Propter hoc ergo quod Pheton petebat currum solia intelligo magistrum practicum qui vult speculari et ascendere magisterium nec potest. Sed per Phebum dissuadentem intelligo scientiam speculativam que dissuadet homini pratico ne intromittat se in speculationibus. Non tamen nega team sibi quia scientiam numquam se negat alicui. Sed per ipsum Phetontem ascendesse currum et incedisse totum mundum intelligo quod practicus qui vult speculari seminat errores in mundo. – Potest tamen ad speciale adaptari quia bene fuit verum quod Pheton fuit quidam practicus, qui voluit determinare de cursu solis, et inde dictum est quod faciebat ipsum ascendere et descendere. Per incendia intelligo errores quos seminabat et verum est quod fulminatus est. Sed per sorores esse mutatas in arbore intelligo quod Pheton de arboribus bene determinavit.⁵⁹²”

⁵⁹²Giovanni del Virgilio vers 1322-23.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΩΝ

1.	Ηροδ. 1.14.1	σ.203
2.	Ηροδ. 8.138.2	σ.203
3.	Ξεν., <i>Αναβ.</i> 1.2.13	σ.203
4.	Πλουτ., <i>Ηθ.</i> 115d2-e9	σ.203
5.	Λουκιαν., <i>ΝΔιάλ.</i> 41-44	σ.204
6.	Φιλόστρ., <i>Εικόνες</i> 1.22	σ.205
7.	Catull. 24.1-10	σ.205
8.	Αιλ., <i>Ποικ. Ιστ.</i> 3.18	σ.205
9.	Hyg., <i>Fab.</i> 191	σ.207
10.	Ον., <i>Met.</i> 11.85-193	σ.207
11.	Vat. <i>Myth.</i> 1.90	σ.209
12.	Fulg., <i>Myth.</i> 2.10	σ.209
13.	Fulg., <i>Myth.</i> 3.9	σ.210
14.	Giovanni del Virgilio, <i>Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos</i> 11.3 – 11.4	σ.211
15.	Giovanni de' Bonsignori, <i>Ovidio Metamorphoseos vulgare</i> 11.5-7	σ.212
16.	Giovanni de' Bonsignori, <i>Ovidio Metamorphoseos vulgare</i> 11.8-11	σ.214
17.	Raffaello Regio, <i>Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis</i> XV	σ.216
18.	Niccolò degli Agostini, <i>Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa</i>	σ.218
19.	Αισχ., <i>Αγαμ.</i> : 1140-1149	σ.221
20.	Αισχ., <i>Ικ.</i> 60-67	σ.222
21.	Θουκ., 2.29	σ.222
22.	Στράβ., 9.3.13	σ.222
23.	Απολλόδ., <i>Βιβλ.</i> 3.14.8	σ.222
24.	Πανσ. 5.4.8 & 9	σ.223
25.	Νόνν., <i>Διον.</i> 2.131-140	σ.223
26.	Τάτιος, <i>Λευκίππη και Κλειτοφών:</i> 5.5	σ.224
27.	Virg., <i>Ecl.</i> 6.74-81	σ.225
28.	Hor., <i>A. Am.</i> 185-187	σ.226
29.	Hyg., <i>Fab.</i> 45	σ.226
30.	Ον., <i>Am.</i> 2.6.7-10	σ.226
31.	Ον., <i>Fast.</i> 2.853-856	σ.226
32.	Ον., <i>Met.</i> 6.412-674	σ.226
33.	Ον., <i>Tr.</i> 5.1.59-62	σ.231
34.	Ον., <i>Pont.</i> 3.1.119-120	σ.231
35.	Ον., <i>Rem.</i> 61-64	σ.231
36.	Dante, <i>Pur.</i> 9.13-15	σ.231
37.	Dante, <i>Pur.</i> 17.16-24	σ.231
38.	Francesco Petrarca, <i>Canz</i> 10.9-11	σ.231
39.	Francesco Petrarca, <i>Canz</i> 310.1-14	σ.231
40.	Francesco Petrarca, <i>Canz</i> 311.1-4	σ.232

41.	Giovanni Boccaccio, <i>Genealogie doerum gentilium</i> , 9, 8	σ.232
42.	Giovanni Boccaccio, <i>Genealogie doerum gentilium</i> 12, 75	σ.233
43.	Vat. Myth. 1.4	σ.233
44.	Vat. Myth. 2.217	σ.233
45.	Niccolò degli Agostini, <i>Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa</i> 6	σ.233
46.	Nόνν., <i>Διον.</i> 25.242-244 & 31.161-165	σ.234
47.	Απολλόδ., <i>Βιβλ.</i> 2.4.8	σ.234
48.	Διόδ. Σικ., 4.9	σ.235
49.	Πίνδ., <i>Ισθμ.</i> 7.5-7	σ.236
50.	Όμ., <i>T</i> 95-119	σ.236
51.	Παυσ. 9.11.3	σ.236
52.	Ησ., <i>Ασπ.</i> 33-56	σ.236
53.	Λουκιαν., <i>ΝΔιαλ.</i> 14	σ.237
54.	Hyg., <i>Fab.</i> 29	σ.239
55.	Ον., <i>Met.</i> 9.23-26	σ.239
56.	Ον., <i>Met.</i> 9.250-253	σ.239
57.	Ον., <i>Met.</i> 9.273-323	σ.239
58.	Ον., <i>Am.</i> 1.13	σ.240
59.	Serv., <i>Comm. in Aeneidos</i> , 8.103	σ.241
60.	Vat. Myth. 2.148	σ.241
61.	Giovanni Boccaccio, <i>Genealogie doerum gentilium</i> , 1.9.5, 12.28.1-6 & 12.30.1-9	σ.241
62.	Giovanni del Virgilio, <i>Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos</i> 6.10	σ.242
63.	Giovanni de' Bonsignori, <i>Ovidio Metamorphoseos vulgare</i> 9.45-46	σ.242
64.	Niccolò degli Agostini, <i>Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa</i>	σ.242
65.	Μελέαγρ., <i>AP</i> 5.172	σ.243
66.	Παυσ., 31.7-9	σ.243
67.	Ον., <i>Met.</i> 3.344-510	σ.243
68.	Φιλόστρ., <i>Εικόνες</i> 1.23	σ.246
69.	Lattanzio Placido, <i>Narrazioni Ovidiane</i> , III, fab. 5-6	σ.247
70.	Giovanni Boccaccio, <i>Genealogie deorum gentilium</i> , 7.49	σ.248
71.	Vat. Myth., 1.185	σ.249
72.	Vat. Myth., 2.180	σ.249
73.	Giovanni del Virgilio, <i>Allegorie Librorum Ovidii Methamorphoseos a Magistro Johanne De Virgilio Prosaice Ac Metrice Compilate</i> , 3.5-6	σ.250
74.	Niccolò degli Agostini, <i>Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa</i> 3	σ.250
75.	Παυσ. 11.5	σ.254
76.	Διόδ. Σικ. 4.77	σ.254
77.	Απολλόδ., <i>Επιτ.</i> 1.12-13	σ.255
78.	Virg., <i>Aen.</i> 6. 9-44	σ.255

79.	Hor., <i>Carm.</i> 1.34-40, 2.20.13-16 & 4.2.1-4	σ.256
80.	Prop. 2.14.1-23	σ.256
81.	Ov., <i>Met.</i> 8.152-263	σ.256
82.	<i>Vat. Myth.</i> 1.43	σ.258
83.	<i>Vat. Myth.</i> 3.11.7	σ.259
84.	Dante, <i>Inf.</i> 17.106-114	σ.260
85.	Giovanni Boccaccio, <i>Genealogie doerum gentilium</i> , 11.26.26-41	σ.260
86.	Jacopo Sannazaro, 62	σ.260
87.	Ludovico Ariosto, 8	σ.260
88.	Giovanni del Virgilio, <i>Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos</i> , 6.27	σ.261
89.	Giovanni de' Bonsignori, <i>Ovidio Metamorphoseos Vulgare</i> X, XI, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX	σ.261
90.	Niccolò degli Agostini, <i>Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa</i> 8	σ.265
91.	Raffaello Regio, <i>Pub. Ovidii Nasonis libri XV</i> , 8.78-79	σ.265
92.	Gaspara Stampa <i>Canz</i> 166.10-14	σ.265
93.	Πλάτ., <i>Τιμ.</i>	σ.265
94.	Νόνν., <i>Διον.</i> 38.196-211 & 38.222-290	σ.266
95.	Φιλόστρ., <i>Εικόνες</i>	σ.268
96.	Διόδ. Σικ. 5.23	σ.268
97.	Ησ., <i>Θεογ.</i> 986-991	σ.269
98.	Πανσ. 1.4.1	σ.269
99.	Απολλ. Ρόδ., <i>Αργ.</i> 4.597-599	σ.270
100.	Catull. 64.290-291	σ.270
101.	Lucr., <i>DRN</i> 5.395-401	σ.270
102.	Hor., <i>Carm.</i> 4.11.25-28	σ.270
103.	Hyg., <i>Fab.</i> 152	σ.270
104.	Hyg., <i>Fab.</i> 250	σ.270
105.	Ov., <i>Fast.</i> 4.793-794	σ.270
106.	Ov., <i>Met.</i> 1.748-779	σ.270
107.	Ov., <i>Met.</i> 2.1-400	σ.271
108.	Ov., <i>Tr.</i> 1.1.79-90	σ.271
109.	Ov., <i>Tr.</i> 4.3. 65-66	σ.271
110.	Dante, <i>Inf.</i> , 17.1-3	σ.271
111.	Francesco Petrarca, <i>Canz</i> 23.50-53	σ.272
112.	Francesco Petrarca, <i>Canz</i> 105.20-21	σ.272
113.	Giovanni Boccaccio, <i>Genealogie doerum gentilium</i> , 7.41	σ.272
114.	Pietro Bembo 22 & 29	σ.273
115.	Fulg., <i>Myth.</i> 1.16	σ.273
116.	Giovanni del Virgilio, <i>Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos</i> 2.1-3	σ.273