Εθνικο Και Καποδιστριακο Πανεπιστημιο Αθηνων
Τμημα Ιταλικης Γλωσσας και Φιλολογιας
Προγραμμα Μεταπτυχιακων Σπουδων «Ελληνορωμαϊκες – Ελληνοϊταλικες Σπουδες: Λογοτεχνια – Ιστορια και Πολιτισμος»

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΕΛΛΗΝΟΡΩΜΑΪΚΕΣ – ΕΛΛΗΝΟΪΤΑΛΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ – ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΜΕΔΟΥΣΑ ΚΑΙ ΟΙ ΛΟΙΠΕΣ ΘΗΛΥΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ ΣΤΟ 9^{ο} ΑΣΜΑ ΤΗΣ *ΚΟΛΑΣΗΣ* ΤΟΥ ΔΑΝΤΗ

ΕΙΡΗΝΗ Γ. ΠΡΙΝΙΩΤΑΚΗ

Αριθμός Μητρώου: 1566012016012
Επιβλέπουσα: Αν. Καθ. Θέμου Άννα

Τριμελής Επιτροπή
Αν. Καθ. Θέμου Άννα
Καθ. Ζώρας Γεράσιμος
Καθ. Τσόλκας Ιωάννης

ΑΘΗΝΑ, Δεκέμβριος 2019

Εθνικο Και Καποδιστριακο Πανεπιστημιο Αθηνων
Τμημα Ιταλικης Γλωσσας και Φιλολογιας
Προγραμμα Μεταπτυχιακων Σπουδων «Ελληνορωμαϊκες – Ελληνοϊταλικες Σπουδες: Λογοτεχνια – Ιστορια και Πολιτισμος»

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΕΛΛΗΝΟΡΩΜΑΪΚΕΣ – ΕΛΛΗΝΟΪΤΑΛΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ – ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΜΕΔΟΥΣΑ ΚΑΙ ΟΙ ΛΟΙΠΕΣ ΘΗΛΥΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ ΣΤΟ 9^{ο} ΑΣΜΑ ΤΗΣ *ΚΟΛΑΣΗΣ* ΤΟΥ ΔΑΝΤΗ

ΕΙΡΗΝΗ Γ. ΠΡΙΝΙΩΤΑΚΗ

Αριθμός Μητρώου: 1566012016012
Επιβλέπουσα: Αν. Καθ. Θέμου Άννα

Τριμελής Επιτροπή
Αν. Καθ. Θέμου Άννα
Καθ. Ζώρας Γεράσιμος
Καθ. Τσόλκας Ιωάννης

ΑΘΗΝΑ, Δεκέμβριος 2019

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο τμήμα της Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας στη Φιλοσοφική σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών το ακαδημαϊκό έτος 2018 - 2019, στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών «Ελληνορωμαϊκές-Ελληνοϊταλικές Σπουδές: Λογοτεχνία – Ιστορία & Πολιτισμός». Από τη θέση αυτή, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την κα. Άννα Θέμου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Ε.Κ.Π.Α. για την ανάθεση της συγκεκριμένης εργασίας, αλλά και για τη στήριξη και την καθοδήγησή της, που συνέβαλαν τα μέγιστα στην ολοκλήρωσης της παρούσας εργασίας.

Ειρήνη Γ. Πρινιωτάκη
Δεκέμβριος 2019

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα διπλωματική εργασία μελετήθηκαν οι θηλυκές μορφές ελληνικής προέλευσης και οι λόγοι για την παρουσία τους ή της αναφοράς τους στο ένατο άσμα της *Κόλασης* του Δάντη. Αναλύθηκαν ακόμη οι πιθανοί λόγοι για τους οποίους ο ποιητής επέλεξε να τις «τοποθετήσει» στο συγκεκριμένο σημείο. Επίσης πραγματοποιήθηκε αντιπαραβολή τους με τις αντίστοιχες ελληνικές και λατινικές εκδοχές τους. Πρόκειται για την Εριχθώ, τις τρείς Ερινύες, την Περσεφόνη και την Μέδουσα. Από αυτές, ο Δάντης αντικρίζει με τα μάτια του μόνο τις Ερινύες.

Το ένατο άσμα αποτελεί μια κρίσιμη στιγμή για την επιτυχή έκβαση του ταξιδιού του Δάντη στο σκοτεινό βασίλειο της κόλασης. Εδώ μελετάται η στιγμή της προσπάθειας εισόδου του Δάντη και του Βιργιλίου στην πόλη της Δίτης. Πριν εισέλθουν, ο Δάντης δίνει αφορμή στον Βιργίλιο να του μιλήσει για μία Θεσσαλή μάγισσα, την Εριχθώ. Η συγκεκριμένη μάγισσα πιστευόταν ότι είχε τη δύναμη να επαναφέρει τις ψυχές των νεκρών, με στόχο να αντλήσει πληροφορίες για το μέλλον. Ενδεχομένως, ο Δάντης να γνώριζε πληροφορίες για την Εριχθώ από το έργο *Pharsalia* του Λουκανού, αλλά και από την *Αινειάδα* του Βιργιλίου. Παρατηρήθηκε ακόμα ότι η πεποίθηση ότι οι νεκροί μπορούν να προφητεύουν το μέλλον συναντάται ήδη στον Όμηρο.

Πάνω στην πύλη της Δίτης βρίσκονται οι τρείς Ερινύες, που θυμωμένες φωνάζουν την Μέδουσα να έρθει να πετρώσει τον Δάντη. Αναφέρονται ως σύμβολα βιαιότητας και θυμού, ανθρωποκτονίας, μεταμέλειας καθώς και της ανθρώπινης συνείδησης. Οι Ερινύες χαρακτηρίζονται ως υπηρέτριες της Περσεφόνης. Έτσι ο Δάντης αναφέρει τη βασίλισσα του κάτω κόσμου, στην οποία όμως δεν δίνει συγκεκριμένη τοποθεσία, αφού η ύπαρξή της στην κόλαση θα ερχόταν σε αντίθεση με τη θρησκευτική αντίληψη του μεσαιωνικού αναγνώστη. Γι' αυτό περιορίζεται απλώς σε μία μυθολογική αναφορά.

Όλες οι μορφές αυτές προετοιμάζουν τον αναγνώστη για την ενδεχόμενη εμφάνιση της Μέδουσας, της μόνης που θα μπορούσε να διακόψει το ταξίδι του Δάντη. Η Μέδουσα έχει στην *Κόλαση* το ρόλο του φύλακα της Δίτης, τόπος απ' όπου ξεκινούν να τιμωρούνται τα πιο σοβαρά αμαρτήματα. Ενδεχομένως να λειτουργεί ως σύμβολο της αλαζονείας, της θρησκευτικής αμφισβήτησης, της αίρεσης, των επίγειων απολαύσεων, της αδράνειας και του ορθολογισμού.

Γενικώς επισημάνθηκε ότι οι θηλυκές μορφές διακατέχονται από μεγαλύτερη μανία και ταραχή απ' ό,τι οι αρσενικές. Το πάθος και τα συναισθήματά τους φαίνονται να τις κυριεύουν.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ ..... **I**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ..... **III**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ..... **V**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ **1**

1 ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ *ΚΟΛΑΣΗ* **1**

1.1 ΟΙ ΘΗΛΥΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΣΤΗΝ *ΚΟΛΑΣΗ* 4

1.2 ΟΙ ΦΥΛΑΚΕΣ ΤΗΣ *ΚΟΛΑΣΗΣ* 7

1.3 ΚΛΑΣΣΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΟΝ ΔΑΝΤΗ 8

2 ΜΕΧΡΙ ΤΗΝ «ΕΜΦΑΝΙΣΗ» ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ **11**

2.1 ΤΟ 9^{Ο} ΑΣΜΑ ΤΗΣ *ΚΟΛΑΣΗΣ* – ΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ 11

2.2 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 16

3 ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ ΘΗΛΥΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΣΤΟ 9^{Ο} ΑΣΜΑ **19**

3.1 Η ΕΡΙΧΘΩ 19

3.2 ΟΙ ΕΡΙΝΥΕΣ 23

3.3 Η ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ 28

3.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 31

4 Η ΜΕΔΟΥΣΑ **33**

4.1 ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ 33

4.2 ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ 43

4.3 Η ΥΠΑΡΞΗ ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ ΣΤΗΝ *ΚΟΛΑΣΗ* 44

4.4 Η ΜΕΔΟΥΣΑ ΥΠΟ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΩΝ ΚΛΑΣΣΙΚΩΝ 55

4.5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 59

5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ **61**

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ **65**

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι – ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ **69**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο ελληνικός πολιτισμός ήταν πάντα αντικείμενο θαυμασμού, μελέτης αλλά και μίμησης από τους Ρωμαίους. Όπως παρατηρεί ο λατινιστής Πετρόχειλος, υπήρχε «μία γενική προθυμία» από την πλευρά των Ρωμαίων να μάθουν από τους Έλληνες και να εντάξουν όσα έμαθαν μέσα στους θεσμούς και τις παραδόσεις τους (Πετρόχειλος, 1984, σ. 13). Ο ρωμαϊκός λαός θαύμαζε ιδιαίτερα τους Έλληνες, προσπαθούσε να τους μιμηθεί και παράλληλα ήταν ικανός να εντοπίζει και τα ελαττώματά τους (De Romilly, 1999, σ. 17). Η επίδραση όμως δεν ήταν μονομερής, αλλά με τη σειρά του ο ρωμαϊκός πολιτισμός επηρέασε τον ελληνικό. Δεν θα ήταν υπερβολή να πει κανείς ότι αυτοί οι δύο πολιτισμοί και οι αλληλεπιδράσεις τους αποτέλεσαν τη βάση του σύγχρονου κόσμου. Η δυτική κοινωνία θα μπορούσε να πει: «Είμαστε τα εγγόνια των Ρωμαίων και τα δισέγγονα των Ελλήνων» (Highet, 2000, 41).

Ακριβώς αυτό πίστευε και ο Δάντης, ότι δηλαδή ο σύγχρονος κόσμος δεν θα μπορούσε να υπάρχει χωρίς τον κόσμο της κλασσικής αρχαιότητας, αφού ο πολιτισμός της αποτελούσε το αναγκαίο θεμέλιο για την εξέλιξη του ανθρώπου. Η πορεία της ανθρωπότητας δεν θα μπορούσε να είναι ανοδική αν δεν υπήρχε η σύνδεση με τον αρχαίο κόσμο. Αναμφισβήτητα, ο Δάντης ήταν ο μεγαλύτερος συγγραφέας και η *Θεία Κωμωδία* το σπουδαιότερο έργο του Μεσαίωνα. Διακρίνεται στο έργο ο εμφανής στόχος του: η σύνδεση δύο κόσμων, του ελληνορωμαϊκού με το χριστιανικό, τους οποίους φαίνεται να θεωρεί ισάξιους. Το έργο γράφεται σε «απλή» γλώσσα, στην ομιλούμενη Ιταλική, πραγματεύεται όμως μεγαλόπρεπα θέματα, όπως τη σωτηρία της ψυχής του ανθρώπου, την αγάπη και την αρετή (Highet, 2000, σ. 126-128).

Αξίζει να αναφερθεί η οπτική μίας Ελληνίδας ποιήτριας και λογοτέχνιδας, της Μαργαρίτας Δαλμάτη, η οποία έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για την ιταλική λογοτεχνία: «Ο Δάντης καθιέρωσε τη γλώσσα του λαού του• χάραξε τα σύνορα της πατρίδας του• έδωσε ένα ιερό βιβλίο στους Λατίνους• πρόσφερε την ποίησή του στον κόσμο ολόκληρο• και ακόμα έδωσε με τη ζωή του ένα μεγάλο παράδειγμα ήθους και πίστης στα ιδανικά του, ως το θάνατο». Εδώ και «εφτακόσια χρόνια ο Δάντης βασιλεύει εκεί ανίκητος και εκπληκτικά νέος, και ψάλλει *το ιερό τραγούδι, όπου ουρανός και γης εβάλαν χέρι*: τη *Θεία Κωμωδία* του» (Δαλμάτη, 1965, σ. 21).

Όπως μπορεί κανείς να διακρίνει σε όλο το έργο, πίσω από κάθε έντεχνα δουλεμένο στίχο κρύβεται μια αλληγορία μέσω της οποίας ο ποιητής καταφέρνει να περιγράψει λογοτεχνικά την πνευματική κατάσταση της σύγχρονής του εποχής, αλλά και αυτή του παρελθόντος και του μέλλοντος (Caetani, 2016, σ. 11). Εντυπωσιακός είναι και ο τρόπος που καταφέρνει να μετατρέπει τους κλασσικούς μύθους σε μεσαιωνικά σύμβολα (Highet, 2000, σ. 136). Ο Δάντης φαίνεται να έχει κάνει κτήμα του τον κλασσικό κόσμο και να τον αποδίδει στην ιταλική γλώσσα, χωρίς το υψηλό ύφος που συνηθιζόταν στα λατινικά

κείμενα της εποχής του. Έτσι θα ήταν εφικτό και στους μη λόγιους να έχουν πρόσβαση σε αυτό το κείμενο, που στόχο είχε να ανυψώσει την πίστη τους (Petrocchi, 1963, σ.σ. 32-33, 35).

Η *Κόλαση* είναι αναμφισβήτητα ένα λογοτεχνικό αριστούργημα του Μεσαίωνα, τόσο για την ιδιαίτερα γλαφυρή περιγραφή, όσο και για την ευφυή επιλογή των πρωταγωνιστών της. Αποτελεί ένα έργο που γράφεται για να περιγράψει την πορεία της ανθρώπινης ψυχής προς τη σωτηρία της. Είναι ένα βαθιά θρησκευτικό έργο που έχει όμως εμπλουτιστεί και βασιστεί σε συμβολισμούς και ιδέες του κλασσικού κόσμου. Συνδυάζει την ομηρική εικόνα της αρετής, την αριστοτελική αντίληψη της ηθικής και παράλληλα όλη τη μεταφυσική της μεσαιωνικής χριστιανοσύνης (Highet, 2000, σ. 121).

Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας μελετάται το ένατο άσμα της *Κόλασης*, και συγκεκριμένα οι θηλυκές μορφές ελληνικής προέλευσης, που αναφέρονται σε αυτό. Το συγκεκριμένο άσμα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι ιδιαίτερης σημασίας καθώς αποτελεί ουσιαστικά την είσοδο του Δάντη στην κόλαση, και συνεπώς συνιστά ένα σημείο μεταβατικό και παράλληλα πλούσιο σε συμβολισμούς. Είναι το πιο δύσκολο σημείο του ταξιδιού του. Η επιτυχής έκβαση της προσπάθειας του Δάντη να μπει στην κόλαση καθορίζεται από το επεισόδιο με τη Μέδουσα. Αν δεν καταφέρει να περάσει από αυτήν, το ταξίδι του θα διακοπεί. Οι θηλυκές μορφές, γενικώς, στο έργο είναι πολύ λιγότερες από τις αρσενικές και ίσως γι' αυτό να έχουν μελετηθεί λιγότερο. Στο επεισόδιο, όμως, αυτό θα λέγαμε ότι κυριαρχούν, προκαλούν τρόμο και μάλιστα είναι ικανές να αλλάξουν την πορεία του ταξιδιού του Δάντη ή ακόμα και να απειλήσουν τη ζωή του. Αυτές είναι η Εριχθώ, τρομερή μάγισσα από τη Θεσσαλία, οι Ερινύες, θεότητες της εκδίκησης, η Περσεφόνη, η βασίλισσα του κάτω κόσμου και η Μέδουσα, μία από τις Γοργόνες[1]. Οι πρώτες τρεις, δηλαδή η Εριχθώ, οι Ερινύες και η Περσεφόνη, προετοιμάζουν τον αναγνώστη για την πιθανότητα να εμφανιστεί η τρομακτική Μέδουσα, η πιο επικίνδυνη από όλες.

Στο σημείο κατά το οποίο επίκειται η εμφάνιση της Μέδουσας η περιγραφή είναι ιδιαίτερα ζωντανή. Οι τρομακτικές εικόνες που περιγράφονται προκαλούν ένταση στον αναγνώστη και τον κάνουν να βιώνει αισθήματα ταραχής και ανησυχίας. Το γεγονός αυτό καθιστά το συγκεκριμένο σημείο του ποιήματος ιδιαίτερα γοητευτικό και συναρπαστικό. Την αγωνία για την εμφάνιση της Μέδουσας εντείνει η αναφορά στην Εριχθώ και στις τρομερές δυνάμεις της, καθώς και η εμφάνιση των Ερινυών που αναφέρονται ως υπηρέτριες της Περσεφόνης. Στην παρούσα διπλωματική εργασία γίνεται μια προσπάθεια εμβάθυνσης στους λόγους και τις αιτίες για τις οποίες τοποθετούνται οι παραπάνω θηλυκές μορφές στο συγκεκριμένο σημείο της *Κόλασης*. Κίνητρο, λοιπόν, για την ανάλυση και τη μελέτη των συγκεκριμένων θηλυκών μορφών είναι η γοητεία που προκαλούν, σε συνδυασμό με την ιδιαίτερη σημασία που κατέχει το ένατο

[1] Για τη χρήση της λέξης *Γοργόνες* βλ. υποκεφάλαιο 4.1 της παρούσας εργασίας.

άσμα για το σύνολο του έργου. Οι παραπάνω λόγοι συνετέλεσαν στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος που αναπτύσσεται.

Στόχος της εργασίας είναι η ανάλυση των μορφών αυτών ως προς τα χαρακτηριστικά τους, η σύγκρισή τους με τις αντίστοιχες ελληνικές τους εκδοχές, η προσπάθεια αιτιολόγησης της ύπαρξής τους στην *Κόλαση*, και συγκεκριμένα στο ένατο άσμα. Διερευνώνται επίσης οι πηγές από τις οποίες μπορεί ο Δάντης να άντλησε τις γνώσεις του και τέλος, μελετώνται και αντιπαραβάλλονται με το σχετικό δαντικό κείμενο. Όλα αυτά εντάσσονται σε ένα πλαίσιο που αφορά γενικώς το ταξίδι στην *Κόλαση*, τους φύλακες της *Κόλασης*, την Μέδουσα ειδικότερα και τις Ερινύες οι οποίες έχουν ρόλο φυλάκων, τις υπόλοιπες θηλυκές μορφές ανεξάρτητα από την προέλευσή τους και γενικώς τις επιρροές που ασκήθηκαν στον Δάντη.

Πολλοί είναι οι μελετητές που έχουν ασχοληθεί με τις θηλυκές μορφές που παρουσιάζονται στην *Κόλαση*. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη της Guarducci *Presenze femminili nella Divina Commedia,* 2018. Μάλιστα η συγγραφέας συσχετίζει την εικόνα της γυναίκας κατά την εποχή του Δάντη με την παρουσία της στο έργο του. Αντίστοιχη μελέτη πραγματοποίησαν η Cavalli αναλύοντας τη θηλυκή μορφή στη *Θεία Κωμωδία*, και ο Genesini μελετώντας τις γυναίκες της *Θείας Κωμωδίας*.

Αξιόλογη είναι η συμβολή της Cerbo με τη μελέτη της που αφορά το ένατο άσμα της *Κόλασης*, καθώς αναλύονται η σημασία της κάθε «σκηνής», αλλά και ο ρόλος του συγκεκριμένου άσματος για το σύνολο του έργου. Με το ένατο άσμα ασχολείται και η Albi, επικεντρώνοντας την προσοχή της στις κλασσικές του επιρροές. Σημαντικές πληροφορίες για τα κρυμμένα νοήματα του ένατου άσματος προκύπτουν και από της έρευνα του Caetani, *Della dottrina che si asconde nell'ottavo e nono canto dell'Inferno della Divina Commedia di Dante Allighieri,* 2016. Επίσης, κατά την έρευνα του Soro πραγματοποιείται προσπάθεια αποκωδικοποίησης της σημασίας του συγκεκριμένου άσματος. Τέλος, ως προς το ένατο άσμα και τη σύνδεσή του με το επόμενο, σημαντικά συμπεράσματα προκύπτουν από τη μελέτη του Mercuri, *Il canto X dell'Inferno,* 2011.

Σε ό,τι αφορά την Εριχθώ, τα χαρακτηριστικά της και τις νεκρομαντικές της ικανότητες, ιδιαίτερα εμπεριστατωμένη έρευνα έχουν πραγματοποιήσει ο Ogden και οι Έλληνες μελετητές Αρμάος και Στραπέλια. Για την εμφάνισή της στο δαντικό έργο κατατοπιστική είναι η έρευνα της Cerbo καθώς και του Cerri.

Σχετικά με τις Ερινύες, πληροφορίες προκύπτουν από την έρευνα του Soro, καθώς και από τη μελέτη της Cantabeni στα πλαίσια της έρευνάς της που αφορά τους φύλακες της *Κόλασης* του Δάντη. Στους συμβολισμούς των Ερινυών έχουν αναφερθεί μεταξύ άλλων η Cerbo, ο Scartazzini, ο Pascoli, ο Γκρέϊβς, ο Ogden, η Risset και οι Έλληνες Κουν και Λιβιεράτου.

Στοιχεία για το μύθο της Περσεφόνης προκύπτουν από την έρευνα του Cerri, του Wagner-Hasel, του Guirand, της Agazzi και του Decharme. Επίσης οι ελληνικές έρευνες της Σέρβη, του Κουν και των Σταμπολίδη και Οικονόμου προσφέρουν κατατοπιστικές πληροφορίες σχετικά με το θέμα.

Η Μέδουσα είναι η τέταρτη κατά σειρά θηλυκή μορφή ελληνικής καταγωγής που μελετήθηκε στην παρούσα εργασία. Για τη συγκεκριμένη, τόσο η ξένη, όσο και η ελληνική βιβλιογραφία είναι αρκετά πλούσια. Σχετικά με τις ιδιότητες της Μέδουσας και του βλέμματός της αξιόλογα είναι τα συμπεράσματα του Mercuri, του Cerri, του Vernant και του Γκρέϊβς. Επίσης πλούσιες και εμπεριστατωμένες είναι οι έρευνες για το μύθο της Μέδουσας Ελλήνων μελετητών, όπως του Γερογιάννη, της Τσοκάνη, της Γυπαράκη, της Κιναλή και της Σέρβη.

Πολλά και ενδιαφέροντα στοιχεία για την ύπαρξη της Μέδουσας στην *Κόλαση* προκύπτουν από την έρευνα του Cerri που αφορά τη Μέδουσα και τη σύγκριση της δαντικής με την ομηρική της εκδοχή. Σχετικά με τη Μέδουσα και τους λόγους για τους οποίους βρίσκεται στο συγκεκριμένο σημείο της *Κόλασης* γίνεται αναφορά στην έρευνα του Soro. Εκτενής αναφορά γίνεται και στην έρευνα της Cerbo, που πραγματεύεται γενικώς το ένατο άσμα της *Κόλασης*. Για τη σκηνή της Μέδουσας αξιόλογα συμπεράσματα δίνονται από τον Pietrobono. Ακόμα, στην έρευνα της Albi, που αφορά την αναζήτηση των κλασσικών πηγών στο ένατο άσμα της *Κόλασης*, μπορεί κανείς να αναζητήσει τους συμβολισμούς που κρύβονται πίσω από την παρουσία της Μέδουσας στο συγκεκριμένο σημείο. Επίσης, η έρευνα του Perotti που ασχολείται με την αλαζονεία στη δαντική *Κόλαση* αναδεικνύει συμβολισμούς της Μέδουσας σε σχέση με το χριστιανισμό. Πληροφορίες για την Μέδουσα δίνονται και από την Cantabeni και τον Seriacopi στις έρευνές τους που αφορούν τους φύλακες και τα τέρατα της *Κόλασης* αντίστοιχα.

Κατά τη συγκεκριμένη διπλωματική εργασία έγινε έλεγχος και καταγραφή των βιβλιογραφικών αναφορών που σχετίζονται με την *Κόλαση* του Δάντη. Στη συνέχεια, πραγματοποιήθηκε συγκριτική αξιολόγηση των πηγών, ώστε να γίνει εις βάθος ανάλυση του θέματος, να βρεθούν οι ομοιότητες και οι διαφορές μεταξύ των συγγραφέων και να προκύψουν νέα συμπεράσματα. Παράλληλα, έγινε αντιπαραβολή των πληροφοριών που δίνονται από τον Δάντη με κλασσικές πηγές, όπως κείμενα του Βιργιλίου, του Ομήρου, του Οβιδίου, του Αισχύλου και του Απολλόδωρου. Για την ανάλυση του πρωτότυπου δαντικού κειμένου χρησιμοποιήθηκαν οι κριτικές εκδόσεις των Di Salvo, Sapegno, Villaroel, Rossetti, καθώς και η από κοινού μελέτη των Fallani, Maggi και Zennaro. Τέλος, χρησιμοποιήθηκαν οι ελληνικές μεταφράσεις και εκδόσεις με σχόλια των Κότσιρα, Καζαντζάκη, Καλοσγούρου, Καραθάνου και η έκδοση των Σταυρόπουλου και Βουτσινά.

Κάποιες ερευνητικές κατευθύνσεις προς τις οποίες θα μπορούσε να στραφεί μία περεταίρω μελέτη είναι οι εξής: ανάλυση των θηλυκών μορφών ελληνικής προέλευσης στα υπόλοιπα άσματα του έργου,

ανάλυση των αρσενικών μορφών ελληνικής προέλευσης στην Κόλαση του Δάντη, η παρουσία της θηλυκής μορφής στην Κόλαση του Δάντη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1 ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ *ΚΟΛΑΣΗ*

Όπως περιγράφει η Cavalli, στο εμπεριστατωμένο και άκρως ενδιαφέρον μελέτημά της, η κόλαση είναι το καταραμένο βασίλειο της αμαρτίας, το μέρος όπου το φως σβήνει και όπου η φωνή του Θεού παύει να ακούγεται. Το κλάμα και οι στεναγμοί των κολασμένων αντηχούν παντού. Οι ψυχές βασανίζονται με ποινές αντίστοιχες με τα επίγεια πάθη τους, τα οποία ξαναζούν αιωνίως. Αποτελεί το βασίλειο του κακού, που βρίσκεται σε αιώνια μάχη με το καλό (Cavalli, 1965, σ. 121). Σε αυτό το βασίλειο κατεβαίνει ο Δάντης, ως πρωταγωνιστής του έργου του. Το φανταστικό του ταξίδι ξεκινά από την *Κόλαση*, για να συνεχιστεί στο *Καθαρτήριο* και τέλος στον *Παράδεισο*. Στα δύο πρώτα, πνευματικός του οδηγός είναι ο Βιργίλιος, ένας από τους μεγαλύτερους Λατίνους ποιητές, σύμβολο της νόησης που σώζει τον άνθρωπο από τα πάθη του και φυσικά πρότυπο του Δάντη, ενώ στον *Παράδεισο* η Βεατρίκη, ως σύμβολο κυρίως της πίστης, θα είναι ο «άγγελος» που θα τον καθοδηγήσει στο βασίλειο του Θεού ((Fallani, Maggi, Zeenaro στο Alighieri, *Tutte le opere*, 1993, σ 442).

Πρόκειται για ένα συμβολικό και αλληγορικό ταξίδι που παρουσιάζει όλα τα αμαρτήματα και όλες τις φοβερές ενέργειες που είχε διαπράξει μέχρι τότε η ανθρωπότητα. Οι περιγραφές του είναι ιδιαίτερα ζωντανές, προσπαθεί να κάνει τον αναγνώστη να δει όσα είδε ο ίδιος με τη φαντασία του (Έλιοτ, 2004, σ. 136). Κατά το ταξίδι του συναντά πρόσωπα που υπήρξαν στην πραγματικότητα, αλλά και μυθολογικά όντα. Κάθε πρόσωπο που εμφανίζεται αντιπροσωπεύει έναν ολόκληρο κόσμο γεμάτο από κρυφά νοήματα. Όπως τονίζει ο Di Salvo, κριτικός λογοτεχνίας, κάθε κολασμένη ψυχή βρίσκεται σε συγκεκριμένο σημείο, εκτελεί κάποια συγκεκριμένη ποινή και μάλιστα για συγκεκριμένο λόγο (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ. XI). Ο τρόπος με τον οποίο ο Δάντης παρουσιάζει τα πρόσωπα αυτά και τις καταστάσεις στις οποίες βρίσκονται φανερώνει την ικανότητα, την ευφυΐα του, αλλά και το εύρος των γνώσεών του. Μάλιστα, όπως παρατηρούμε στην έρευνα της Mihelic, που εστιάζει στα μυθολογικά στοιχεία της *Θείας Κωμωδίας*, εξαιτίας της παγανιστικής και μυθολογικής τους προέλευσης, τα περισσότερα από αυτά τα πλάσματα έχουν ρόλο φύλακα σε διάφορα σημεία της κόλασης. Στόχος τους είναι να τρομοκρατήσουν τις καταδικασμένες ψυχές (Mihelic, 2016, σ.σ. 3-4).

Όπως περιγράφει ο Di Salvo, το φανταστικό ταξίδι στην κόλαση ξεκινάει με τον τριανταπεντάχρονο Δάντη να χάνεται σε ένα σκοτεινό δάσος (αλληγορία της αμαρτίας) όπου εκεί ο δρόμος του εμποδίζεται από τρία θηρία, μία λεοπάρδαλη (lonza), ένα λιοντάρι (leone) και μία λύκαινα (lupa). Τότε, ο λόφος που έχει μπροστά του (σύμβολο της σωτηρίας) του φαίνεται άφταστος στόχος. Εκείνος που έρχεται να τον σώσει είναι ο Βιργίλιος που θα τον καθοδηγήσει στα δύο πρώτα μέρη της *Θείας Κωμωδίας*, στην *Κόλαση*

και στο *Καθαρτήριο*. Η κόλαση βρίσκεται κοντά στην Ιερουσαλήμ, έχει σχήμα αναποδογυρισμένου χωνιού και αποτελείται από εννέα κύκλους, όπου ο πρώτος είναι ο μεγαλύτερος και διαδοχικά στενεύουν. Ο Δάντης τη χωρίζει σε αντικόλαση (antinferno), στην ανώτερη κόλαση (alto inferno) και στη βαθιά κόλαση (basso inferno), ενώ οι τρεις αμαρτίες που κυριαρχούν είναι η ασωτία, η βία και η μοχθηρία (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ. 3).

Πριν ακόμα μπει στον πρώτο κύκλο της κόλασης, ο Δάντης βρίσκεται στη λεγόμενη αντικόλαση (*Inf.*, III), όπου συναντά τις ψυχές που όσο ήταν εν ζωή δεν έπραξαν ούτε καλό ούτε κακό, υπήρξαν οκνηροί και άεργοι, και γι' αυτό δεν βρίσκονται ούτε στον παράδεισο, ούτε στην κόλαση (*Inf.*, III, 38-41). Ο πρώτος κύκλος της κόλασης ονομάζεται Λίμπο (Limbo), σε αυτόν δεν βρίσκονται πραγματικοί αμαρτωλοί, όπως στη συνέχεια της κόλασης. Στο Λίμπο βρίσκονται οι ψυχές αυτών που, μη έχοντας γνωρίσει την πραγματική πίστη αποκλείστηκαν από την αιώνια ευτυχία, έχασαν τη δυνατότητα να βρεθούν στον παράδεισο γιατί δεν γνώρισαν τον Θεό. Αυτό το μέρος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μία όαση στη μέση της φρίκης. Εκεί, απομονωμένοι από τον υπόλοιπο κύκλο, μέσα σε ένα αριστοκρατικό παλάτι που περιτριγυρίζεται από ένα ποτάμι και από τείχη, βρίσκονται αρχαίες γυναίκες και οι μεγάλοι της αρχαιότητας. Όπως επισημαίνει ο Κότσιρας, ποιητής, πεζογράφος, δοκιμιογράφος και μεταφραστής της *Θείας Κωμωδίας*, το κάστρο αυτό για άλλους συμβολίζει την ανθρώπινη επιστήμη και για άλλους είναι ο ναός της δόξας (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ. 55). Δεν ζουν ούτε ευτυχισμένοι ούτε δυστυχισμένοι. Πρόκειται για ψυχές ενάρετες που όμως δεν βαφτίστηκαν. Εδώ η κόλαση φαίνεται να μην υπάρχει, η ατμόσφαιρα είναι ήσυχη, δεν υπάρχει πόνος αλλά μόνο μελαγχολία για τη χαμένη θέση στον παράδεισο. Κατά την Cavalli, η ποινή συνίσταται ακριβώς στην αιώνια επιθυμία (Cavalli, 1965, σ. 122). Μεταξύ των υπολοίπων βρίσκεται και ο Βιργίλιος (*Inf.*, IV, 39), που λειτουργεί ως σύμβολο της νόησης, μιας νόησης μη φωτισμένης από την πίστη (Cerri, 2007, σ. 44) ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Petrocchi, ο Λατίνος ποιητής λειτουργεί σαν προάγγελος του χριστιανισμού (Petrocchi, 1963, σ. 36), αφού ο ίδιος αν και ειδωλολάτρης προλέγει τη γέννηση ενός θαυματουργού βρέφους. Είναι αυτός που, όπως λέει ο Highet, γεφύρωσε το χάσμα ανάμεσα στην ειδωλολατρία και στο χριστιανισμό (Highet, 2000, σ. 129).

Στη συνέχεια, στο δεύτερο κύκλο (*Inf.*, V, 25-69) τιμωρούνται οι φιλήδονοι (lussuriosi), οι οποίοι παρασύρονται από τον άνεμο όπως παρασύρονταν από τα πάθη τους όσο ήταν εν ζωή. Στον τρίτο κύκλο, τιμωρούνται οι λαίμαργοι (golosi), βασανιζόμενοι από μία αιώνια βροχή ενώ τους κατασπαράζει ο Κέρβερος (*Inf.*, VI, 1-36). Στον τέταρτο κύκλο, τιμωρούνται οι φιλάργυροι και οι σπάταλοι (avari και prodighi), φορτωμένοι με βάρη ενώ σκουντιούνται μεταξύ τους (*Inf.*, VII, 16-66). Στον πέμπτο κύκλο τιμωρούνται οι μνησίκακοι (iracondi), που αλληλοσπαράζονται μέσα στα λασπόνερα της λίμνης Στύγας (*Inf.*, VII, 97-130). Με τον έκτο κύκλο περνάμε στην πόλη της Δίτης (*Inf.*, IX, 64-105), από όπου ξεκινάει

η βαθιά κόλαση, εκεί τιμωρούνται οι αιρετικοί (eretici) (*Inf.*, IX, 106-133). Ο έβδομος είναι ο κύκλος των βίαιων (cerchio dei violenti) και χωρίζεται σε τρεις γύρους: οι βίαιοι εναντίον των άλλων (violenti contro il prossimo) (*Inf.*, XII, 46-139), οι βίαιοι εναντίον του εαυτού τους (violenti contro se stessi) (*Inf.*, XIII, 1-151) και οι βίαιοι εναντίον του Θεού, της Φύσης και της Τέχνης (violenti contro Dio, Natura και Arte) (*Inf.*, XIV, 1-42, *Inf.*, XV, 1-21). Ο όγδοος κύκλος, που λέγεται Μαλεμπόλτζε (Malebolge), και ο ένατος, περιλαμβάνουν κολασμένους που έπραξαν αμαρτήματα «πολιτικού» χαρακτήρα, δηλαδή στρεφόμενοι εναντίον της κοινωνίας, έπληξαν τις σχέσεις των πολιτών. Στον όγδοο κύκλο τιμωρούνται, σε δέκα διαφορετικά πηγάδια (bolge), οι απατεώνες (fraudolenti), οι αποπλανητές (seduttori) γυναικών που μαστιγώνονται από τους δαίμονες (*Inf.*, XVIII, 22-67), οι κόλακες (adulatori) βουτηγμένοι μέσα στις ακκαθαρσίες (*Inf.*, XVIII, 100-136), οι σιμωνιακοί (simoniaci) που είναι ανάποδα μέσα σε λάκκους (*Inf.*, XIX, 1-30), οι μάντεις (indovini) περπατώντας με το κεφάλι τους να κοιτά προς την πλάτη τους (*Inf.*, XX, 1-18), οι τοκογλύφοι (barattieri) βουτηγμένοι μέσα σε κοχλάζουσα πίσσα (*Inf.*, XXI, 1-57), οι υποκριτές (ipocriti) κουκουλωμένοι με κάπες μολυβένιες (*Inf.*, XXIII, 58-75), οι κλέφτες (ladri) μεταμορφωμένοι σε φίδια (*Inf.*, XXIV, 61-122), οι κακοί συμβουλάτορες (consiglieri fraudolenti) κλεισμένοι μέσα σε φλόγες (*Inf.*, XXVI, 13-48), οι σχηματικοί (seminatori di discordie και scismatici) που κατασπαράζονται από δαίμονες (*Inf.*, XXVIII, 1-21) και τέλος οι κιβδηλοποιοί (falsari) που σαπίζουν από αρρώστιες (*Inf.*, XXIX, 40-72) (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ. 15). Στον ένατο κύκλο τιμωρούνται οι προδότες (traditori), στο βάθος του βρίσκεται ο Εωσφόρος (*Inf.*, XXXIV, 16-69) που με καθένα από τα τρία στόματά του δαγκώνει τον Ιούδα, τον Βρούτο και τον Κάσιο, τους χειρότερους προδότες, αφού πρόδωσαν την Εκκλησία και την Αυτοκρατορία. Είναι φανερό ότι η κόλαση έχει μία γεωμετρία, μία συγκεκριμένη δομή, όπου οι ποινές που επιβάλλονται αναλογούν στα αμαρτήματα που έχουν διαπραχθεί και μάλιστα υπακούουν την αριστοτελική οπτική. Στη βάση όλων των αμαρτημάτων υπάρχει είτε η έλλειψη της εγκράτειας είτε η κακία. Στην πρώτη περίπτωση οι πράξεις χαρακτηρίζονται από υπερβολή, δεν είναι κακές από τη φύση τους, ενώ στη δεύτερη περίπτωση οι πράξεις έχουν κακία και διαχωρίζονται στον απλό δόλο και στην προδοσία (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ.σ. 3-7).

Όπως επισημαίνουν και ο Ζώρας και η Σγουρίδου, οι καθηγητές του τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, η *Κόλαση* φαίνεται να είναι το πιο διαβασμένο και το πιο προσφιλές μέρος της *Θείας Κωμωδίας*. Αυτό ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι βρίσκεται πιο κοντά στην ανθρώπινη φύση. Ο Δάντης δεν περιορίζεται στην αναφορά των αμαρτιών και των παθών των ανθρώπων, αλλά ερευνά εις βάθος τη φύση τους, προσπαθώντας να δώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα, τόσο για τις θετικές όσο και για τις αρνητικές εκφάνσεις της (Ζώρας και Σγουρίδου, 2003, σ. 384).

Ύστερα από αυτήν την αναδρομή, θα γίνει πιο εύκολη η κατανόηση των παρακάτω κεφαλαίων.

1.1 Οι θηλυκές μορφές στην *Κόλαση*

Όπως παρατηρεί η Guarducci, πριν δει κανείς πως παρουσιάζεται η γυναικεία μορφή στη δαντική *Κόλαση* θα ήταν χρήσιμο να εξετάσει, έστω εν συντομία, ποια ήταν η θέση της στην κοινωνία την εποχή κατά την οποία γράφεται το έργο. Στο δυτικό κόσμο του Μεσαίωνα η γυναίκα δεν είχε ιδιαίτερη κοινωνική θέση, σε αντίθεση με τον άντρα, η μορφή του οποίου ήταν πιο κοντά στον Θεό, και είχε κάθε εξουσία στη σύζυγό του, στην κόρη του, στην αδερφή του, ακόμα και στη μητέρα του. Άλλωστε η γυναίκα ήταν απλώς φτιαγμένη από το πλευρό του άντρα. Σίγουρα λοιπόν ήταν «λιγότερο τέλεια» και ασφαλώς λιγότερο σημαντική από αυτόν. Την εποχή κατά την οποία γράφει ο Δάντης την *Κωμωδία* του, ο ρόλος της γυναίκας δεν είναι άλλος από την αναπαραγωγή και τη φροντίδα του σπιτιού. Δεν λείπουν βέβαια και οι περιπτώσεις όπου οι γυναίκες δουλεύουν στο πλευρό των συζύγων τους. Στη σκέψη των ανθρώπων της εποχής η γυναίκα φαίνεται ύπουλη και ακόλαστη, αφού όλες οι αμαρτίες προέρχονται από αυτήν (Guarducci, 2018). Παρά το γεγονός αυτό, όπως επισημαίνει η Cavalli, στη μεσαιωνική ποίηση βλέπει κανείς τη θηλυκή ομορφιά να περιγράφεται ως θεϊκή. Ο Δάντης πολλές φορές στο έργο του, αναδεικνύει την ευγένεια της γυναικείας ψυχής, άλλες φορές την παρουσιάζει ως θύμα των περιστάσεων και των ανθρώπινων παθών, όπως στην περίπτωση της Francesca (*Inf.*, V), ενώ άλλες φορές η ίδια γίνεται η αιτία των παθών αυτών (Cavalli, 1965, σ. 121). Μεταξύ των κολασμένων που συναντά ο Δάντης στην κόλαση οι γυναικείες φιγούρες που αναφέρει είναι πολύ λίγες σε σχέση με τις αντρικές. Κάποιες φορές μάλιστα, όπως τονίζει ο Genesini, αυτά τα πρόσωπα δεν τα συναντά, αλλά απλώς τα αναφέρει. Οι θηλυκές μορφές που αναφέρονται είτε προέρχονται από ελληνικούς μύθους, είτε είναι γυναίκες της Βίβλου, είτε ιστορικά πρόσωπα, είτε γυναίκες της συλλογικής φαντασίας ή της φαντασίας του Δάντη (Genesini).

Τις πρώτες γυναικείες φιγούρες τις αναφέρει ήδη στο Limbo, στον πρώτο κύκλο της κόλασης (*Inf.*, II). Η πρώτη δεν είναι άλλη από αυτήν της αγαπημένης του Βεατρίκης, την οποία λέγεται ότι στην πραγματικότητα την πρωτοσυνάντησε όταν ήταν μόλις εννέα ετών. Εύλογα προκύπτει το ερώτημα του Ζώρα αν ήταν πράγματι υπαρκτό πρόσωπο. Ο ίδιος απαταντά ότι μάταια θα προσπαθούσε να απαντήσει κανείς σε αυτό το ερώτημα, η μούσα του ποιήματος είναι τόσο πραγματική όσο και ιδεώδης (Ζώρας Γ. , 2004, σ. 28). Κατά τον Highet, στην Βεατρίκη ενώνονται τα ιδεώδη του ρομαντικού έρωτα και της χριστιανικής αρετής (Highet, 2000, σ. 129). Ο Federzoni θεωρεί ότι περιγράφεται περισσότερο ως ένα αγγελικό πλάσμα, παρά ως μία πραγματική γυναίκα, ενώ δίνει την αίσθηση ότι δεν είναι «λιγότερο αγία» από την Αγία Λουκία, ή και από την ίδια την Παναγία (Federzoni, 1913, σ. 102). Κατά την Cavalli, στα μάτια της βλέπει την εικόνα του παραδείσου. Εκείνη του δίνει τη δύναμη και το κουράγιο να ξεκινήσει αυτό το τρομερό ταξίδι στον κάτω κόσμο (Cavalli, 1965, σ. 121-122). Το παραπάνω ενισχύεται από την επισήμανση του Κότσιρα ότι η Βεατρίκη κατέβηκε έως εκεί με υπόδειξη της Αγίας Λουκίας, μετά από παράκληση της Παναγίας, για να ενθαρρύνει τον Δάντη για το δύσκολο ταξίδι που πρόκειται να ξεκινήσει.

Οι τρείς Μακάριες Δέσποινες (*Inf.*, IV, 119-130) είναι: η Παναγία, σύμβολο της θείας χάρης, η Αγία Λουκία, σύμβολο της θείας φώτισης και η Βεατρίκη σύμβολο της θείας χάρης και της θεολογίας (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ.σ. 38, 44).

Οι γυναίκες που συναντά στον πρώτο κύκλο (*Inf.*, IV, 121-129) είναι οι εξής: η Ηλέκτρα (Elettra), πρόγονος της Τρωικής γενιάς, η Καμίλλη (Cammilla), νεαρή πολεμίστρια που υπερασπίστηκε το Λάτιο από την ξένη εισβολή, η Πενθεσίλεια (Pantasilea), βασίλισσα των Αμαζόνων, η Λαβίνια (Lavina), δεύτερη σύζυγος του Αινεία, η Λουκρητία (Lucrezia) που προτίμησε το θάνατο από τη βία που της άσκησε ο Σήξτο Ταρκήνιο, η Ιουλία (Iulia), κόρη του Ιούλιου Καίσαρα, η Μάρκια (Marzïa), γυναίκα του Κάτωνα και η Κορνηλία (Corniglia), κόρη του Σκιπίωνα του Αφρικανού και μητέρα των Γράκχων (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ. 56). Όπως επισημαίνει η Cavalli, ο Δάντης δεν χάνει χρόνο για να μιλήσει με κάποια από αυτές. Παρόλα αυτά τις αναφέρει ως πρότυπα γυναικείας αρετής (Cavalli, 1965, σ. 122).

Στη συνέχεια (*Inf.*, V), στο δεύτερο κύκλο της κόλασης, ο Δάντης συναντά τους φιλήδονους, τις ψυχές, δηλαδή, εκείνων που όσο ήταν εν ζωή δεν κατάφεραν να ελέγξουν τα σαρκικά τους ένστικτα. Εδώ οι ψυχές στροβιλίζονται αιώνια σε μία θύελλα, ακριβώς όπως στη ζωή τους παρασύρονταν από τα πάθη τους. Σε αυτόν το στρόβιλο υπάρχουν γυναικείες μορφές. Αυτές είναι η Διδώ (Didone) (*Inf.*, V, 61), που αυτοκτόνησε αφού την εγκατέλειψε ο Αινείας, η Κλεοπάτρα (Cleopatràs) (*Inf.*, V, 63) η οποία για χάρη του έρωτά της για τον Αντόνιο οδηγήθηκε στον πόλεμο και στην αυτοκτονία, η Ελένη (Elena) (*Inf.*, V, 64), η άπιστη σύζυγος που γίνεται η αιτία για τον πόλεμο της Τροίας και η Σεμίραμις (Semiramís) (*Inf.*, V, 58), η ακόλαστη βασίλισσα της Ασσυρίας που αφέθηκε στα πάθη της. Όλες τους μυθικές μορφές που, κατά την Cavalli, βρέθηκαν εκεί λόγω του υπερβολικού τους έρωτα και γίνονται η καθεμία σύμβολο του πάθους της (Cavalli, 1965, σ. 123). Η μόνη υπαρκτή γυναίκα ήταν η Francesca, η οποία παρασύρεται στη θύελλα μαζί με τον εραστή της Paolo (*Inf.*, V, 70-142). Τους παράνομους εραστές σκότωσε ο αδερφός του Paolo και άντρας της Francesca όταν έμαθε για τη σχέση τους. Ενδιαφέρον θα ήταν να δει κανείς τη στάση που κρατά ο Δάντης απέναντι σε αυτή τη γυναίκα. Η Cavalli θεωρεί ότι αν και εκείνη έχει το μεγαλύτερο μερίδιο ευθύνης, υπάρχει μία συμπόνια για το αμάρτημά της. Το πάθος της είναι ανθρώπινο, γι' αυτό και κατανοητό (Cavalli, 1965, σ. 123).

Κατά το ταξίδι του ο Δάντης αναφέρει και θηλυκές μορφές που προκαλούν φόβο και τον θέτουν σε κίνδυνο. Στο ένατο άσμα, ο Βιργίλιος μιλά για την Εριχθώ (Eritón) (*Inf.*, IX, 23), μάγισσα από τη Θεσσαλία που σε κάποια άλλη περίσταση τον ανάγκασε να κατέβει στον κάτω κόσμο για να φέρει πίσω μία ψυχή. Στο ίδιο άσμα αναφέρονται οι Ερινύες (Furïe ή Erine) (*Inf.*, IX, 38, 45), η Μέγαιρα (Megera) (*Inf.*, IX, 46), η Αληκτώ (Aletto) (*Inf.*, IX, 47) και η Τισιφόνη (Tesifón) (*Inf.*, IX, 48), υπηρέτριες της Περσεφόνης, οι οποίες καλούν την Μέδουσα (Medusa ή Gorgón) (*Inf.*, IX, 52, 56) για να εμποδίσει τον Δάντη να εισέλθει

στη Δίτη. Μία ακόμα πολύ σημαντική αλλά και τρομακτική θηλυκή παρουσία είναι οι Άρπυιες (Arpie) (*Inf.*, XIII), τέρατα της παγανιστικής μυθολογίας, μεγάλα άσχημα αρπαχτικά πουλιά με γυναικεία όψη, με μεγάλα φτερά, λαιμό, χοντρή κοιλιά, αιχμηρά νύχια στα πόδια και τρομακτικές φωνές. Έχουν το ρόλο των φυλάκων και των τιμωρών των αυτοκτόνων, που έχουν μεταμορφωθεί σε δέντρα και τρέφονται από αυτούς (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ. 104).

Παρατηρεί κανείς τη συμπάθεια που έτρεφε ο Δάντης για κάποιες γυναικείες φιγούρες, που αν και δεν βρίσκονται στην κόλαση, τους κάνει μία σύντομη αναφορά. Παράδειγμα αποτελεί η καλή Gualdrada (*Inf.*, XVI, 37), γιαγιά της καταδικασμένης ψυχής του Guido Guerra και υπόδειγμα αρετής στην Φλωρεντία εκείνον τον καιρό. Ακόμα αναφορά γίνεται στην Ghisolabella (*Inf.*, XVIII, 55-57), αδερφή του Venedico Caccianemico, ο οποίος είναι καταδικασμένος μεταξύ των προδοτών. Άλλη μία αναφορά γίνεται στην Υψιπύλη (Isifile), και αυτή μυθολογική μορφή, που αναφέρεται από τον Δάντη όταν συναντά τον Ιάσωνα (*Inf.*, XVIII, 91-96), αυτός την αποπλάνησε και την εγκατέλειψε έγκυο, και γι' αυτό τιμωρείται σε αυτόν τον κύκλο (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ. 134).

Στη συνέχεια του ταξιδιού του, ο Δάντης συναντά την Θαΐδα (Taïde), για την οποία το ύφος του ποιητή είναι σαφώς διαφορετικό. Η Θαΐδα ήταν πόρνη και κλασσικό πρόσωπο της κωμωδίας του Λατίνου συγγραφέα Τερέντιου *ο Ευνούχος*. Ο Δάντης την συναντά στη δεύτερη κοιλάδα του όγδοου κύκλου (*Inf.*, XVIII, 129-133). Για αυτήν δεν υπάρχει καμία συμπόνια εκ μέρους του Δάντη, καθώς αναφέρει ότι βρίσκεται σε ένα χαντάκι γεμάτο περιττώματα (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ. 134). Συνεχίζοντας το ταξίδι του, ο ποιητής κατεβαίνει ακόμα πιο βαθιά στην κόλαση, στην τέταρτη κοιλάδα του όγδοου κύκλου, όπου τιμωρούνται οι μάντεις (*Inf.*, XX, 1-18). Αυτοί θέλησαν να «δουν μπροστά», να δουν το μέλλον και γι' αυτό θα περπατούν αιώνια με το κεφάλι στραμμένο προς τα πίσω. Ανάμεσα σε αυτούς βλέπει τη μάγισσα Μαντώ (Manto) (*Inf.*, XX, 51-56), κόρη του μάντη Τειρεσία και ιδρύτρια της πόλης Μάντοβα (Mantua), όπου γεννήθηκε ο Βιργίλιος. Προς το τέλος του ίδιου άσματος (*Inf.*, XX, 121-123), αναφέρονται και άλλες μάντισσες ή μάγισσες, χωρίς όμως να αναφέρονται συγκεκριμένα ονόματα.

Ο Δάντης κάνει ακόμα μία αναφορά σε μία γυναικεία μυθική μορφή, αυτή της Εκάβης (Ecuba), της βασίλισσας της Τροίας (*Inf.*, XXX, 16-20). Η Εκάβη σύμφωνα με το μύθο τρελάθηκε όταν είδε τη θανάτωση της κόρης της, Πολυξένης, και στη συνέχεια το διαμελισμένο σώμα του γιού της, Πολύδωρου. Τότε μεταμορφώθηκε σε Σκύλλα. Μεταξύ των κολασμένων ο Δάντης συναντά και την Μύρα (Mirra) (*Inf.*, XXX, 37-41), πριγκίπισσα και κόρη του βασιλιά της Κύπρου Κινύρα. Την συναντά στη δέκατη κοιλάδα του όγδοου κύκλου της κόλασης, μεταξύ των παραχαρακτών του εαυτού τους. Η Μύρα, για να μπορέσει να ικανοποιήσει το ανίερο πάθος της για τον πατέρα της, υποδύθηκε μία άλλη γυναίκα. Όταν εκείνος το

κατάλαβε προσπάθησε να τη σκοτώσει, αλλά εκείνη κατάφερε να του ξεφύγει και έπειτα μεταμορφώθηκε στο αρωματικό φυτό μύρα.

Ακόμα, έχουμε ένα βιβλικό πρόσωπο, την σύζυγο του Πετεφρή (moglie di Putifarre), η οποία κατηγόρησε ψευδώς τον Giuseppe ότι προσπάθησε να την βιάσει. Στην πραγματικότητα αυτός ήταν που κατάφερε να ξεφύγει από τις προσπάθειές της να τον αποπλανήσει. Για τον λόγο αυτό ο Δάντης τη συναντά στη δέκατη κοιλάδα του όγδοου κύκλου, όπου οι ψεύτες καίγονται στον πυρετό (*Inf.*, XXX, 97).

Σε όλο το έργο δεν λείπουν αναφορές σε στοιχεία της μυθολογίας, όπου αναφέρονται θηλυκές μορφές, όπως για παράδειγμα στην Άτροπο (Atropòs), μία από τις Μοίρες (*Inf.*, XXXIII, 126), στην Αριάδνη (Arianna) (*Inf.*, XII, 20), στο μύθο της Αράχνης (Aragne) (*Inf.*, XVII, 18) και στην Δηιάνειρα (Deianira) (*Inf.*, XII, 69). Όλες αυτές οι αναφορές, όπως παρατηρεί ο Biagi, επιβεβαιώνουν πόσο καλά γνώριζε ο ποιητής τον κλασσικό κόσμο και ιδιαίτερα τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (Biagi, 1913, σ. 33). Τέλος, ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι από το έργο του Δάντη δεν λείπουν επικλήσεις προς τις Μούσες (Muse) (*Inf.*, II, 7) (Highet, 2000, σ. 232), καθώς και η αναφορά στην παγανιστική θεότητα της Τύχης (Fortuna) η οποία κινείται και δρα όπου δεν μπορεί να επέμβει η ανθρώπινη κρίση (*Inf.*, VII, 78-84).

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα φαίνεται η προσέγγιση του Rossetti , σύμφωνα με την οποία οι γυναίκες της *Θείας Κωμωδίας* φαίνονται να μην έχουν τόση «αξιοπρέπεια» όση έχουν οι άντρες, αφού δείχνουν πιο μανιασμένες και αναστατωμένες. Οι γυναίκες της *Κόλασης* κυριεύονται από το πάθος τους και τις αισθήσεις τους (Mihelic, 2016, σ. 27).

1.2 Οι Φύλακες της *Κόλασης*

Στη δαντική *Κόλαση* πέρα από τις ψυχές που τιμωρούνται συναντάμε και μία άλλη μεγάλη κατηγορία προσώπων, με συγκεκριμένο ρόλο που ακολουθεί το θεϊκό θέλημα, τους φύλακες. Μεταξύ αυτών βλέπουμε τον Κέρβερο (*Inf.*, VI, 13), τον Φλεγύα (*Inf.*, VIII, 19), τον Μινώταυρο (*Inf.*, XII, 1-27), τους Κένταυρους (*Inf.*, XII, 46-99), τις Άρπυιες (*Inf.*, XIII, 1-21), και στο τέλος, τον ίδιο τον Εωσφόρο (*Inf.*, XXXIV, 16-69). Από την επιλογή των φυλάκων φαίνεται ότι ο Δάντης έχει επηρεαστεί κυρίως από κλασσικά πρότυπα. Δεν λείπει, όμως, και η επίδραση που έχει ασκηθεί στον ποιητή από το δυνατό θρησκευτικό αίσθημα της εποχής του. Όπως επισημαίνει η Cantabeni, τα τέρατα και οι διάβολοι που βρίσκονται στην *Κόλαση* συμβολίζουν τη μοχθηρία που μπορεί να υπάρχει στην ανθρώπινη φύση, γεγονός που αποδεικνύεται από το ότι τα τέρατα της *Κόλασης* διατηρούν ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Είναι κατά κάποιον τρόπο ανθρωπόμορφα, έχουν μία διαστροφή που θα μπορούσε να αποτελεί τη «διαβολική» πτυχή κάθε ανθρώπου. Ακόμα και στις περιγραφές των τεράτων που έχουν χαρακτηριστικά ζώων, ή είναι κατά το ήμισυ ζώα δεν λείπουν περιγραφές θυμωμένων προσώπων, που παραπέμπουν σε ανθρώπινη όψη. Η Cantabeni θεωρεί ότι ακριβώς αυτά τα ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά δίνουν έμφαση στις απάνθρωπες

συμπεριφορές τους. Οι φρουροί της *Κόλασης* προσομοιώνουν λοιπόν την τερατόμορφη εκδοχή του ανθρώπου, κάτι ακόμα χειρότερο δηλαδή από τέρατα. Για αυτόν το λόγο η Cantabeni υποστηρίζει ότι τα τέρατα αυτά είναι και ένας τρόπος να παρουσιάσει τις δυσκολίες της εξορίας που βίωσε ο ίδιος ο ποιητής, αλλά και την αγνωμοσύνη των συμπολιτών του (Cantabeni, 2018, σ.σ. 3-4, 6-7).

Η επιλογή των φυλάκων της κόλασης ήταν ιδιαίτερα σημαντική, ειδικά αν σκεφτεί κανείς ότι κατά τον Μεσαίωνα η δαιμονολογία είχε έναν σημαντικότατο ρόλο στη θεολογική χριστιανική σκέψη των ανθρώπων. Ο Δάντης συνδυάζει τη χριστιανική και την κλασσική παράδοση με πολύ ιδιαίτερο τρόπο, γεγονός που δείχνει το πόσο γοητευμένος ήταν από τον κλασσικό κόσμο. Αντιλαμβάνεται, όμως, ότι η κλασσική παράδοση έχει όρια, αφού υφίσταται ανεξάρτητα από τη χριστιανική πίστη. Ενδεχομένως, κατά την Cantabeni, η προσέγγιση του Δάντη να έχει τις βάσεις της στο γεγονός ότι ο χριστιανισμός δεν απέρριψε εντελώς τους αρχαίους, αλλά μελέτησε τα αρχαία κείμενα δίνοντάς τους μία νέα προοπτική. Σύμφωνα με αυτήν, οι θεότητες και οι άθλοι του κλασσικού κόσμου δεν ήταν προϊόντα φαντασίας, αλλά μία πραγματικότητα που είχε ερμηνευτεί με λάθος τρόπο. Στη χριστιανική σκέψη το κακό ήταν μία βίαιη και κτηνώδης δύναμη. Σύμφωνα με αυτήν τη νέα θεώρηση του χριστιανισμού, τα τέρατα της μυθολογίας θα μπορούσαν να είναι κατάλληλα ώστε να τον αντιπροσωπεύσουν (Cantabeni, 2018, σ.σ. 41, 50-51). Όπως παρατηρεί ο Di Salvo, ο Δάντης πιθανώς να «αναθέτει» στα τέρατα αυτά το ρόλο του φύλακα για να δώσει έμφαση στο ότι τα αμαρτήματα χαρακτηρίζονται από κάτι το «μη φυσικό». Έτσι αφού τα αμαρτήματα είναι αφύσικα, αφύσικοι θα είναι και οι τιμωροί τους (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ. 256).

Ο Δάντης δεν αποδίδει τα ίδια χαρακτηριστικά σε όλους τους φύλακες του κάτω κόσμου και ούτε η περιγραφή της όψης τους φαίνεται πάντα ξεκάθαρη. Το βέβαιο, σύμφωνα με την Cantabeni, είναι ότι αντιτίθενται στους αιθέριους αγγέλους. Έτσι οι φύλακες της *Κόλασης* αποτελούν έναν πραγματικό κίνδυνο που αντιπροσωπεύεται για παράδειγμα από τα σαγόνια του Κέρβερου (*Inf.*, VI, 13), από το βλέμμα της Μέδουσας (*Inf.*, IX, 52, 55-57) ή από την ουρά του Γηρυόνη (*Inf.*, XVII, 1) (Cantabeni, 2018, σ.σ. 51-52). Γενικώς, οι φύλακες δείχνουν να διακατέχονται από έναν θυμό, ακριβώς όπως και οι κολασμένες ψυχές.

1.3 Κλασσικές επιρροές στον Δάντη

Όπως επισημαίνει ο Λαμπάκης, το έργο του Δάντη δεν είναι μία απλή περιγραφή ενός ταξιδιού στον κάτω κόσμο. Το σύνολο του έργου περιλαμβάνει ένα πλήθος από λεπτομέρειες και αναμνήσεις από τα διαβάσματα του ποιητή. Η *Θεία Κωμωδία* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «ταμείο της μεσαιωνικής γνώσης» αλλά και σημείο εκκίνησης και προετοιμασίας για την ποίηση της Αναγέννησης (Λαμπάκης, 1982, σ. 125). Ο Λαμπάκης θεωρεί ότι, οι πηγές του Δάντη δεν θα πρέπει να αναζητηθούν μόνο σε άλλα αντίστοιχα ταξίδια στον κάτω κόσμο της λατινικής και πρωτοϊταλικής λογοτεχνίας. Είναι σαφές ότι είχε

υπόψη του κάποια από τα κείμενα αυτά, από τα οποία και άντλησε κάποια στοιχεία, αλλά γνώριζε επίσης και χρησιμοποίησε την *Αινειάδα* του Βιργιλίου, τη Βίβλο, τα *Ηθικά Νικομάχεια* του Αριστοτέλη, το *De officiis* του Κικέρωνα και τους σχολαστικούς θεολόγους. Ακόμα έχουν αναφερθεί και αραβικές επιδράσεις στη *Θεία Κωμωδία* αν και, με δεδομένο ότι ο Δάντης δεν γνώριζε αραβικά αλλά και ότι εκείνη την εποχή δεν υπήρχαν μεταφράσεις των κειμένων αυτών στα λατινικά, θα πρέπει να θεωρηθούν παράλληλα κείμενα και όχι πηγές της *Θείας Κωμωδίας* . Όλα αυτά τα αναγνώσματα δεν αποτέλεσαν απλώς αντικείμενο για μίμηση. Ο Δάντης στηριζόμενος σε αυτό το πλούσιο υλικό, προχώρησε σε νέες πρωτότυπες συνθέσεις δημιουργώντας ένα έργο πραγματικά μνημειώδες (Λαμπάκης, 1982, σ.σ. 125-126).

Όπως αναφέρει ο Μαρκέτος, σημαντικά έχει επιδράσει στο έργο του Δάντη και το ηθικό και φυσικό σύστημα του Αριστοτέλη το οποίο φαίνεται να καθορίζει τη διάταξη των αμαρτημάτων καθώς και την αιτία τους, αν είναι δηλαδή αμαρτήματα που προκύπτουν από την κακία του ανθρώπου ή από την αδυναμία του να κυριαρχήσει στις σαρκικές του ορμές. Ας σημειωθεί εδώ ότι όλα τα ενδιαφέροντα του Δάντη καθορίζονται από την ηθική σημασία τους, γι' αυτό και, όπως τονίζει ο Μαρκέτος, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περισσότερο ως φιλόσοφος παρά ως ποιητής (Μαρκέτος , 1970, σ.σ. 18-19).

Στην έρευνα του Cerri βλέπουμε, μεταξύ άλλων, την προσπάθεια της αναζήτησης των γνώσεων του Δάντη για τον Όμηρο. Ο Δάντης χρησιμοποίησε δεδομένα από το ομηρικό έργο, χωρίς όμως να έχει άμεση γνώση του έργου, αφού δεν γνώριζε την ελληνική γλώσσα, ενώ στην εποχή του δεν υπήρχαν μεταφράσεις στην Λατινική ή στην Volgare[2] (Cerri, 2007, σ. 9). Τη συγκεκριμένη πληροφορία μάλιστα μας την δίνει ο ίδιος ο Δάντης στο *Convivio*. Η πρώτη μετάφραση των ομηρικών κειμένων εμφανίζεται σαράντα χρόνια μετά το θάνατο του Δάντη. Όπως επισημαίνει ο Cerri, δεν φαίνεται πιθανό να υπήρχαν μεταφρασμένες ούτε περιλήψεις ή παραφράσεις ομηρικών κειμένων. Ίσως να μπορούσε να υπάρχει κάποιου είδους ανθολογία, επιλεγμένα δηλαδή κομμάτια από κάποια έργα. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν έχει σωθεί, οπότε θα ήταν ίσως απίθανο να εντοπίσει κανείς αν υπήρχε σε κάποια τέτοια μορφή το επεισόδιο της Μέδουσας ή οι άλλες θηλυκές μορφές ελληνικής προέλευσης (Cerri, 2007, σ.σ. 68-69, 73-74), που αποτελούν το αντικείμενο της παρούσας εργασίας.

Το γεγονός ότι ο Δάντης δεν γνώριζε ελληνικά είναι μεγάλης σημασίας. Ωστόσο, δεν θα μπορούσε κανείς να αγνοήσει το γεγονός ότι ο Δάντης αποκαλεί τον Όμηρο «poeta sovrano» (*Inf.*, IV, 88), ύψιστο ποιητή, και μάλιστα τον βλέπει να κρατά ένα σπαθί και να προηγείται των άλλων ποιητών, του Οράτιου, του Οβιδίου και του Λουκανού. Ο Όμηρος φαίνεται να θεωρείται από τον ποιητή ο πατέρας της ποίησης. Η εικόνα που περιγράφει θα μπορούσε να παραπέμπει σε έναν βασιλιά του Μεσαίωνα, ή σε ένα καθαρά

[2] Κατά τον 12ο και 13ο αιώνα στον Ιταλικό χώρο υπήρχε έντονη απήχηση της ελληνικής γλώσσας και του ελληνικού πολιτισμού. Υπήρχαν και συστηματικές μεταφράσεις ελληνικών κειμένων στα Λατινικά. Ήταν όμως κείμενα φιλοσοφικά, επιστημονικά και θεολογικά. Σπάνια ήταν κλασσική ποίηση, αλλά σε καμία περίπτωση δεν ήταν ομηρικά κείμενα (Cerri, 2007, σ. 81).

πολεμικό σύμβολο, αφού ο Όμηρος είναι ο ποιητής της *Ιλιάδας*, δηλαδή της πολεμικής αρετής. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι ομηρικοί ήρωες κρίνονται και τιμωρούνται πολύ αυστηρά στη δαντική *Κόλαση*. Όπως επισημαίνουν ο Ζώρας και η Σγουρίδου, ο θαυμασμός και η εκτίμηση που φαίνεται να έχει ο Δάντης για τον Όμηρο φαίνεται ιδιαίτερα από το γεγονός ότι όχι μόνο «συναντά» πολλά ομηρικά πρόσωπα, αλλά δείχνει να μην τα διαχωρίζει από τα ιστορικά. Ο Δάντης ανατρέχει στα πρόσωπα αυτά χρησιμοποιώντας τα είτε ως παραδείγματα προς μίμηση, είτε προς αποφυγή (Ζώρας και Σγουρίδου, 2003, σ.σ. 384-385, 388). Αναρωτιέται, όμως, ο Cerri αν ο Δάντης θα έκανε μία τόσο επιβλητική περιγραφή κάποιου ποιητή του οποίου το έργα δεν γνώριζε. Είναι βέβαιο, απαντά ο ίδιος, ότι ο Δάντης γνώριζε το ομηρικό έργο πολύ καλά, αλλά αγνοούμε με ποιον ακριβώς τρόπο (Cerri, 2007, σ.σ. 124-137). Σε κάθε περίπτωση ενδιαφέρον παρουσιάζει η οπτική του Cerri, σύμφωνα με την οποία ο Δάντης δεν χρησιμοποιεί κάποια κλασσικά κείμενα απλώς ως πρότυπα ή ως πηγή έμπνευσης, αλλά τα καθιστά κείμενα αναφοράς παραπέμποντας τον αναγνώστη σε αυτά, προκαλώντας τον να τα εξερευνήσει. Κατά κάποιον τρόπο δημιουργεί έναν διάλογο μεταξύ του ποιήματός του και των άλλων κειμένων (Cerri, 2007, σ. 139).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2 ΜΕΧΡΙ ΤΗΝ «ΕΜΦΑΝΙΣΗ» ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ

2.1 Το 9ο άσμα της *Κόλασης* – Το επεισόδιο της Μέδουσας

Το 9ο άσμα για κάθε μέρος της *Θείας Κωμωδίας*, όπως έχει παρατηρηθεί, είναι καθοριστικό, αφού αποτελεί την είσοδο στην καρδιά του καθενός από τα τρία βασίλεια. Εδώ ο Δάντης εισέρχεται στο κυρίως μέρος της κόλασης, στην πόλη της Δίτης, όπου πρώτοι τιμωρούνται οι αιρετικοί, όχι επειδή η αίρεση είναι το πιο βαρύ αμάρτημα, αλλά επειδή βρίσκεται στη βάση όλων των υπολοίπων. Το αμάρτημα αυτό έχει κύριο χαρακτηριστικό ότι ο άνθρωπος δεν «παραδίδεται» στην πίστη, αλλά αντιθέτως, εμπιστεύεται μόνο τη δική του κρίση και λογική (Mingoia, 2010, 307).

Ας δούμε όμως τα γεγονότα από τη αρχή τους, πριν φτάσουμε στο επεισόδιο με την Μέδουσα. Στο δεύτερο μέρος του έβδομου άσματος, ο Δάντης και ο Βιργίλιος, βρίσκονται στον πέμπτο κύκλο της κόλασης, σε έναν λασπώδη βάλτο, τη λίμνη Στύγα. Οι δύο ποιητές περπατούν γύρω από τη Στύγα όπου βλέπουν να τιμωρούνται οι οξύθυμοι και οι οκνηροί (*Inf.*, VII, 110-129). Οι πρώτοι, γεμάτοι θυμό, χτυπιούνται μεταξύ τους, ενώ οι δεύτεροι βρίσκονται στο βάθος της λάσπης και φαίνονται μόνο φουσκάλες στην επιφάνεια. Το άσμα αυτό τελειώνει με τη θέα ενός πύργου (*Inf.*, VII, 130). Στο συγκεκριμένο σημείο, αν θέλουν να συνεχίσουν το ταξίδι τους και να περάσουν στον επόμενο κύκλο της κόλασης, στον έκτο, πρέπει να διασχίσουν τη λίμνη. Για να γίνει αυτό, ο Φλεγύας (*Inf.*, VIII, 19), που φυσικά απορεί πώς γίνεται ένας ζωντανός να φτάσει μέχρι εκεί, θα πρέπει να τους περάσει απέναντι με τη βάρκα του. Τα τείχη που φαίνονται είναι της Δίτης. Ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση του Cerri ότι η δομή της πόλης αυτής δεν θυμίζει την τυπική δομή μιας μεσαιωνικής πόλης, δηλαδή μιας πόλης χτισμένης πάνω σε λόφο με τα τείχη να βρίσκονται στο χαμηλότερο σημείο της. Αντίθετα, στην πόλη αυτή τα τείχη βρίσκονται στο ψηλότερο σημείο και όποιος περάσει την πύλη της θα πρέπει να πάρει κατηφορική πορεία (Cerri, 2007, σ.σ. 32-33).

Όπως παρατηρεί ο Cerri, βρισκόμαστε σε ένα μεταβατικό σημείο. Στους πρώτους πέντε κύκλους τιμωρούνται αμαρτήματα, θα λέγαμε, πιο ελαφριά, που σχετίζονται με την ασωτία, με την αδυναμία δηλαδή του ανθρώπου να αντισταθεί στους πειρασμούς της σάρκας και γενικώς στα ένστικτα και στα πάθη του. Από εδώ και πέρα όμως, από τον έκτο έως και τον ένατο κύκλο, τα αμαρτήματα γίνονται πιο σοβαρά· πρόκειται για μοχθηρά και ηθελημένα αμαρτήματα (Cerri, 2007, σ. 33). Τα τείχη της Δίτης κάνουν ακριβώς αυτόν το διαχωρισμό, όλα τα αμαρτήματα από εδώ και πέρα έχουν πραγματικά δόλιο χαρακτήρα, μέχρι που φτάνουμε στον μοχθηρότερο όλων: τον Εωσφόρο (*Inf.*, XXXIV, 16-69). Μάλιστα ο Δάντης χαρακτηρίζει τον Εωσφόρο *Dite* (*Inf.*, XXXIV, 20) από το λατινικό *dives* που σημαίνει πλούσιος, αφού,

όπως εξηγεί η Cantabeni, ο πλούτος έπεται της αλαζονείας (Cantabeni, 2018, σ.σ. 110, 176). Ο Εωσφόρος είναι ο «Θεός της κόλασης ως φύλακας του πλούτου που βγαίνει από τη γη και καταλήγει στη γη, βάζει τον άνθρωπο μέσα στη γη, και τον θάβει ζωντανό, και τον καθιστά κόλαση του εαυτού του» (Fallani, Maggi, Zeenaro στο Alighieri, *Tutte le opere*, 1993, σ. 228). Η πόλη της Δίτης φιλοξενεί στο εσωτερικό της τους χειρότερους κολασμένους, γι' αυτό και το όνομα που της δίδεται είναι το ίδιο με το χαρακτηρισμό του Εωσφόρου (Cantabeni, 2018, σ.σ. 103-104).

Οι δύο ποιητές βγαίνουν από τη βάρκα του Φλεγύα και φτάνουν έξω από την πόρτα της Δίτης, που εκείνη τη στιγμή είναι ανοιχτή, ενώ μπροστά σε αυτήν στέκονται περισσότεροι από χίλιοι διάβολοι. Αυτή είναι η πρώτη φορά που στο ποίημα εμφανίζονται διάβολοι προερχόμενοι από το χριστιανικό δόγμα (Cantabeni, 2018, σ. 105). Προσπαθούν να εμποδίσουν τους δύο ποιητές να μπουν, φαίνονται οργισμένοι που ένας ζωντανός βρίσκεται σε εκείνο το σημείο (*Inf.,* VIII, 82). Τότε ο Βιργίλιος τους κάνει νόημα ότι θέλει να τους μιλήσει· αυτοί απαντούν καταφατικά και τους μιλά μυστικά (*Inf.,* VIII, 87). Ο Δάντης δεν ακούει και δεν μαθαίνει ποτέ τι λένε. Είναι προφανές ότι τους εξηγεί ότι αν και ζωντανός βρίσκεται εκεί λόγω θεϊκού θελήματος, οπότε θα πρέπει και εκείνοι να υπακούσουν και να τον αφήσουν να συνεχίσει το δρόμο του. Οι διάβολοι όμως δεν θέλουν να συμμορφωθούν, μπαίνουν γρήγορα μέσα από την πόρτα και την κλείνουν. Φεύγουν με τέτοια ορμή που θα έλεγε κανείς ότι προσπαθούν κυρίως να αμυνθούν παρά να απομακρύνουν τους ποιητές. Γιατί όμως δεν έπρεπε ο Δάντης να ακούσει το διάλογο μεταξύ του Βιργιλίου και των διαβόλων; Θα μπορούσε ο Δάντης να αφήνει υπόνοια ότι ο Βιργίλιος τους απείλησε για κάτι (Cerri, 2007, σ.σ. 33-34); Είναι αδύνατον να απαντήσουμε με βεβαιότητα σε αυτά τα ερωτήματα που θέτει ο Cerri. Στη συνέχεια, όμως, θα προσπαθήσουμε να κάνουμε κάποιες υποθέσεις.

«Ηττημένος» ο Βιργίλιος πηγαίνει προς τον Δάντη, αλλά του λέει ότι θα τα καταφέρουν χάρη στη θεϊκή βοήθεια που θα έρθει (*Inf.,* VIII, 130). Έτσι τελειώνει το όγδοο άσμα. Ο Δάντης δεν είναι αισιόδοξος και έχει χλομιάσει από τον φόβο του. Ακόμα και ο Βιργίλιος φαίνεται τρομοκρατημένος, αλλά επίσης δύσπιστος, για το αν θα έρθει τελικά η βοήθεια που έχει υποσχεθεί η Βεατρίκη (*Inf.,* IX, 7). Είναι, όμως, αποφασισμένος ότι πρέπει να τα καταφέρουν, αφού άλλωστε αυτό το ταξίδι αποτελεί θείο θέλημα. Ο Δάντης προσπαθεί να μειώσει το φόβο του και να ενθαρρυνθεί, αλλά δεν θέλει να ρωτήσει ευθέως τον Βιργίλιο αν είναι σίγουρος γι' αυτό που ετοιμάζονται να κάνουν, πιθανώς από φόβο μην τον θίξει. Το κάνει με έμμεσο τρόπο: τον ρωτάει αν έτυχε ποτέ κάποιος από το Limbo να καταφέρει να πάει έως το σημείο που βρίσκονται εκείνη τη στιγμή (*Inf.,* IX, 16-19). Έτσι ο Δάντης δίνει την αφορμή στον Βιργίλιο να απαντήσει καταφατικά (*Inf.,* IX, 23-30), αφού ο ίδιος έκανε τη διαδρομή αυτή σε μία άλλη περίσταση, όταν πολύ λίγο καιρό μετά το θάνατό του, η Εριχθώ τον έστειλε στο βάθος της κόλασης για να φέρει πίσω μία ψυχή (Cerri, 2007, σ.σ. 34-35). Αντίστοιχο περιστατικό περιγράφεται στον Λουκανό στο επεισόδιο με τον Sesto Pompeo. Οι νεκροί θεωρούνταν ότι είχαν την ικανότητα να προβλέπουν το μέλλον, γι' αυτό η Εριχθώ

ξαναέδωσε ζωή σε έναν στρατιώτη, που μόλις είχε πεθάνει στη μάχη των Φαρσάλων, ώστε να προφητέψει στον Sesto Pompeo ποια θα ήταν η έκβαση της μάχης (*Phars.*, VI, 507). Ακόμα και στον ίδιο τον Βιργίλιο (*Aen.*, VI, 562-565) βλέπουμε ότι σε αντίστοιχη περίπτωση η Σίβυλλα διαβεβαιώνει τον Αινεία ότι έχει ξανακατέβει στον Άορνο μετά από επιθυμία της Εκάτης (Cerbo, 2011, σ. 401). Μετά από την αναφορά του Βιργιλίου σε προηγούμενή του κάθοδο στο πιο βαθύ σημείο της κόλασης, αλλά και σε άλλα πράγματα που ο Δάντης, όπως λέει, αδυνατεί να θυμηθεί (*Inf.*, IX, 34), το βλέμμα του Δάντη πέφτει πάνω σε έναν ψηλό πύργο με φλεγόμενες κορυφές. Από εκεί ψηλά φαίνονται οι τρεις Ερινύες που καλούν την Μέδουσα, ώστε να τον πετρώσει. Τότε ο Βιργίλιος λέει στον Δάντη να κλείσει τα μάτια του και του τα κλείνει και ο ίδιος όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω (*Inf.*, IX, 45-60).

Πρόκειται για ένα επεισόδιο που, κατά την Albi, εδώ και αιώνες εξάπτει τη φαντασία των αναγνωστών τόσο για τη γοητεία που εκπέμπει, όσο και για την περιπλοκότητα με την οποία παρουσιάζεται. Η σκηνή αυτή έχει προκαλέσει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στους μελετητές της, οι οποίοι ακόμα δεν την έχουν διαφωτίσει πλήρως και ούτε έχουν αποσαφηνίσει το νόημα και τους συμβολισμούς που κρύβονται πίσω από αυτήν (Albi, 2018, σ. 1-2). Πρόκειται για μία σχεδόν θεατρική σκηνή που βασίζεται στο απρόβλεπτο και στο αιφνίδιο. Αξίζει ιδιαίτερης προσοχής, όχι μόνο για την ποιητική γραφή αλλά και για την ψυχική ένταση που προκαλεί. Όπως παρατηρεί ο Mercuri, φαίνεται να ακολουθεί μία προσεκτική μελέτη των πρωταγωνιστών αλλά και του περιβάλλοντος, υπάρχει μία επιμελώς επιλεγμένη εναλλαγή των πρώτων και των δεύτερων πλάνων, αλλά και των εισόδων και των εξόδων από τη «σκήνη» (Mercuri, 2011, σ. 418). Για δεύτερη φορά, μετά το δεύτερο άσμα (*Inf.*, II, 1-42) ο Δάντης εκφράζει τις εσωτερικές του ανησυχίες, το φόβο του και την αμφιβολία για την έκβαση του ταξιδιού, αλλά και την αμφιβολία για το αν ο Βιργίλιος θα μπορέσει να τον καθοδηγήσει στους κατώτερους κύκλους της κόλασης (Cerbo, 2011, σ. 397, 401). Ο φόβος που υπάρχει έως αυτό το σημείο μετατρέπεται σε πραγματικό τρόμο.

Είμαστε στο σημείο όπου ο Δάντης και ο Βιργίλιος βρίσκονται μπροστά από τη Δίτη. Για να συνεχίσουν το ταξίδι τους θα πρέπει να μπουν. Οι δύο ποιητές-εισβολείς θα πρέπει να αντιμετωπιστούν από τους φύλακες της κόλασης, πρέπει να τρομοκρατηθούν. Τότε εμφανίζονται οι Ερινύες, που ο Δάντης αποκαλεί «meschine de la regina de l' etterno pianto» (*Inf.*, IX, 43-44), υπηρέτριες δηλαδή της Περσεφόνης, της γυναίκας του Πλούτωνα. Αυτές, με την τρομερή τους όψη και μέσα στα αίματα απειλούν τους δύο ποιητές φωνάζοντας την Μέδουσα να έρθει και να τους μεταμορφώσει σε πέτρα. Ανακαλούν μάλιστα την περίπτωση του Θησέα, λέγοντας ότι δεν έπρεπε να τον αφήσουν ατιμώρητο, όταν κατέβηκε στον Άδη για να αρπάξει την Περσεφόνη. Τότε ο Βιργίλιος του εξηγεί ότι σε περίπτωση που εμφανιστεί η Μέδουσα και αυτός γυρίσει και την κοιτάξει θα χάσει κάθε ελπίδα να ξαναδεί τον κόσμο. Ο Λατίνος ποιητής, που καταλαβαίνει πόσο μεγάλος είναι ο κίνδυνος που διατρέχουν, του λέει, ακόμα, να κλείσει τα

μάτια του. Μάλιστα, σαν να μην τον εμπιστεύεται, τότε ακριβώς του τα κλείνει και ο ίδιος με τα δικά του χέρια, που εδώ φαντάζουν σαν μία θεία προστασία (*Inf.*, IX, 44-60).

Σε αυτό το σημείο έρχεται η βοήθεια από τον ουρανό που περίμενε ο Βιργίλιος. Τη λύση θα δώσει η δύναμη του καλού. Ένας άγγελος για τον οποίο δεν γνωρίζουμε περισσότερα, χωρίς να τους μιλήσει, μόνο με το άγγιγμα της βεργούλας του (βλ. Εικόνα 1) ανοίγει την πόρτα (*Inf.*, IX, 89-90). Έτσι ανενόχλητοι οι δύο ποιητές καταφέρνουν να μπουν στη Δίτη όπου τιμωρούνται πρώτοι οι αιρετικοί. Όσο για την ταυτότητα του αγγέλου που ήρθε από τον ουρανό, παραμένει άγνωστη και αινιγματική (Cerri, 2007, σ.σ. 35-37). Το σίγουρο είναι ότι πρόκειται για θεία βοήθεια[3].

Η σκηνή αυτή επιβεβαιώνει ότι είναι αδύνατον να εναντιωθεί κανείς στο θεϊκό θέλημα. Όταν πλέον καταφέρνουν να μπουν στη Δίτη το θέαμα που αντικρίζουν είναι ένα απέραντο νεκροταφείο, φλεγόμενοι μισάνοιχτοι τάφοι, άλλοι περισσότερο και άλλοι λιγότερο, και μέσα από τους τάφους ακούγονται σκληρά παράπονα και στεναγμοί. Τότε ο Δάντης ρωτάει τον οδηγό του ποιοι βρίσκονται μέσα στους τάφους και εκείνος του απαντά ότι πρόκειται για τους αιρεσιάρχες και τους οπαδούς κάθε αιρέσεως. Είναι όλοι αυτοί που όσο ήταν ακόμα εν ζωή υποστήριζαν ότι μαζί με το σώμα πεθαίνει και η ψυχή (*Inf.*, IX, 120-133), γι' αυτό θα υποφέρουν αιώνια ενταφιασμένοι. Οι δύο ποιητές προχωρούν ανάμεσα σε αυτούς τους τάφους, όπως αναφέρεται και στο δέκατο άσμα.

Ο Di Salvo, τονίζει ότι σε όλο το ένατο άσμα υπάρχει μία θεατρικότητα, που υπακούει στις θεατρικές τάσεις του Μεσαίωνα, σκηνές μαγείας, ζωηρές περιγραφές και γρήγορες εναλλαγές: από τις ιδιαίτερα δραματικές στιγμές, έως την τελική επικράτηση του καλού έναντι του κακού, γεγονός που υπογραμμίζεται από την αντίθεση μεταξύ των διαβόλων και του αγγέλου (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ. 176). Αν δει κανείς το επεισόδιο αυτό στο σύνολό του, φαίνεται ξεκάθαρα, όπως επισημαίνει η Cerbo, ότι υπάρχει μία αλληγορική σημασία. Ο ψηλός πύργος θα μπορούσε να είναι σύμβολο της αλαζονείας, ενώ η φλεγόμενη κορυφή θα μπορούσε να συμβολίζει το ξέσπασμα της οργής και του θυμού (Cerbo, 2011, σ. 403). Κατά τον Chiodo, ο Δάντης είναι σε ένα σημείο που πρέπει να αντιμετωπίσει το πιο δύσκολο κομμάτι του ταξιδιού του όπου ενυπάρχει η διαδικασία της σωτηρίας από την αμαρτία. Εδώ ο ποιητής θέλησε να υπογραμμίσει τα πιο σημαντικά εμπόδια που συναντά ο άνθρωπος κατά την προσπάθειά του να σώσει την ψυχή του. Έτσι κατά την μεταστροφή του αυτή συναντά πειρασμούς, που εδώ αντιπροσωπεύονται από τους διαβόλους, βρίσκεται αντιμέτωπος με την συνείδησή του και τη μεταμέλεια για τα λάθη που έκανε στο παρελθόν, με τις Ερινύες, και τέλος αντιμετωπίζει την θρησκευτική αμφισβήτηση και την απελπισία, την Μέδουσα. Ως βοήθεια σε όλες αυτές τις καταστάσεις έρχεται ο ανθρώπινος λόγος, με εκπρόσωπο τον Βιργίλιο, που είναι ικανός να αποκρούσει όλα τα παραπάνω. Όλα αυτά, όμως, ως ένα σημείο γιατί η

[3] Κατά τον Pascoli η βοήθεια που ήρθε από τον ουρανό είναι ο Αινείας. Αφού αυτός στο έργο του Βιργιλίου στην αντίστοιχη κατάσταση κατάφερε να περάσει την πύλη της Δίτης. Αυτός βοηθά με την γενναιότητά του τον Δάντη να προχωρήσει (Chiodo, 2016, σ.σ. 9-10).

συγκεκριμένη διαδικασία δεν θα μπορούσε να φτάσει στο τέλος της χωρίς τη θεία παρέμβαση, τον άγγελο που ήρθε από τον ουρανό (Chiodo, 2016, σ. 8). Κατά τον Soro, ίσως εδώ να υπάρχει και ένα δίδαγμα: ο αμαρτωλός δεν πρέπει ποτέ να απελπίζεται γιατί, ακόμα και στις χειρότερες στιγμές του, πάντα υπάρχει η ελπίδα ο Θεός να στείλει έναν «άγγελο» που θα ανοίξει το δρόμο στον πιστό, κάτι που φυσικά δεν συμβαίνει στους αμετανόητους κολασμένους (Soro, 2016, σ. 3).

Κατά την οπτική του Mercuri, η λέξη που ενώνει εννοιολογικά το ένατο και το δέκατο άσμα είναι η *arca* (*Inf.,* IX, 125 και *Inf.,* X, 29) που εδώ χρησιμοποιείται για να αναφερθεί στους φλεγόμενους τάφους όπου τιμωρούνται οι αιρετικοί. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ότι η λέξη *arca* εκτός από τάφος σημαίνει και κιβωτός, που θα μπορούσε να δηλώνει τη σωτηρία (η κιβωτός του Νώε), αλλά και τη δικαιοσύνη (η κιβωτός της Διαθήκης, το ιερό κιβώτιο στο οποίο φυλάσσονταν οι πέτρινες πλάκες όπου ήταν γραμμένες οι δέκα εντολές) (Mercuri, 2011, σ. 418). Μεταφορικά αυτό θα μπορούσε να σημαίνει το πέρασμα από το ένα άσμα στο άλλο, αλλά και το πέρασμα από το εμπόδιο της Μέδουσας προς τη σωτηρία, οπωσδήποτε μέσω της δικαιοσύνης.

Σύμφωνα με την Cerbo, γενικώς ένα μεγάλο μέρος του ένατου άσματος περιγράφει την έντονη εσωτερική πάλη του Δάντη, έναν εσωτερικό πόλεμο καθώς και τα ηθικά εμπόδια που αντιμετωπίζει κατά την πορεία του προς τη σωτηρία (Cerbo, 2011, σ. 397). Συμβολικά θα μπορούσε κανείς να δει το ένατο άσμα ως την αιώνια πάλη του καλού και του κακού. Υπήρξε μάλιστα και η, ίσως υπερβολική κατά την Cerbo, άποψη του Rossetti ότι με το συγκεκριμένο επεισόδιο, όπου ο Δάντης βλέπει να κλείνει μπροστά του η πύλη της πόλης της Δίτης, συμβολίζει ακόμα και την εξορία του ποιητή (Cerbo, 2011, σ. 403). Όπως παρατηρεί και η Cerbo, γενικώς όλο το ένατο άσμα αντανακλά την πνευματική αγωνία και την πνευματική διαδρομή του ανθρώπου προς τη σωτηρία της ψυχής του, καθώς και όλα τα εμπόδια που συναντά και που παρακωλύουν και σταματούν αυτόν το στόχο. Τα εμπόδια δεν είναι άλλα από τις αμαρτίες και γενικώς τους πειρασμούς. Οι σκηνές που περιγράφονται είναι τόσο έντονες που ο Δάντης γίνεται ένας πραγματικός πρωταγωνιστής και όχι απλώς ένας παρατηρητής (Cerbo, 2011, σ. 405).

Η σύγκριση της σκηνής αυτής με την αντίστοιχη σκηνή της *Αινειάδας* είναι αναπόφευκτη. Δεν θα μπορούσαμε εδώ να μην σταθούμε στη σκηνή της εισόδου του Αινεία στην πόλη της Δίτης, που περιγράφεται στο έκτο βιβλίο της *Αινειάδας* (*Aen.,* VI 384-410, 548-556, 570-575). Βλέπουμε τον Αινεία να περιγράφει την πύλη της Δίτης (τα Τάρταρα), όπου μία πρώτη σημαντική ομοιότητα είναι ότι και οι δύο πόλεις του κάτω κόσμου περιβάλλονται από νερό, τη Στύγα. Και στις δύο περιπτώσεις για να καταφέρουν να μπουν οι πρωταγωνιστές, ο Δάντης και ο Αινείας, χρειάζονται τη βοήθεια ενός βαρκάρη, του Φλεγύα και του Χάροντα αντίστοιχα. Και οι δύο στην αρχή φέρνουν αντίρρηση στο να βάλουν στη βάρκα τους έναν άνθρωπο ακόμα ζωντανό. Τόσο η πόλη που περιγράφεται από τον Δάντη, όσο και αυτή που περιγράφεται από τον Βιργίλιο έχουν τείχη με φλόγες και πάνω σε αυτά υψώνεται ένας πύργος. Στην

εκδοχή του Βιργιλίου τον πύργο φρουρεί μόνη της η Τισιφόνη (*Aen.*, VI 374-375) ενώ στην εκδοχή του Δάντη, που ίσως είναι επηρεασμένος από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (*Met.*, IV 453-454), η Τισιφόνη βρίσκεται εκεί με τις αδερφές της, Αληκτώ και Μέγαιρα (Albi, 2018, σ. 2).

Εικόνα 1. Η βοήθεια από τον ουρανό για την είσοδο στην πόλη της Δίτης, Doré, 1885 (*Gustave Doré, 2018, σ. 44*).

2.2 Συμπεράσματα κεφαλαίου

Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το ένατο άσμα είναι πλούσιο σε συμβολισμούς. Το συγκεκριμένο άσμα αποτελεί ένα μεταβατικό σημείο, αφού στους πρώτους πέντε κύκλους τιμωρούνται αμαρτήματα που σχετίζονται με την αδυναμία του ανθρώπου να αντισταθεί στους πειρασμούς της σάρκας και γενικώς στα ένστικτά του και στα πάθη του. Από τον έκτο έως και τον ένατο κύκλο όμως, τα

αμαρτήματα είναι ηθελημένα. Το άσμα αυτό αποτελεί την κύρια είσοδο στην κόλαση. Παρατηρήθηκε ακόμα ότι στη Δίτη τιμωρούνται πρώτοι οι αιρετικοί. Το κύριο χαρακτηριστικό αυτού του αμαρτήματος είναι ότι ο άνθρωπος δεν αφήνεται στην πίστη του, αλλά αντιθέτως εμπιστεύεται μόνο τη δική του κρίση και λογική. Το αμάρτημα αυτό χαρακτηρίζεται από αλαζονεία, η οποία αποτελεί τη βάση όλων των υπόλοιπων αμαρτιών. Ο ποιητής θέλησε, μέσα από το ένατο άσμα να υπογραμμίσει τους πειρασμούς, τη συνείδηση, τη θρησκευτική αμφισβήτηση και την απελπισία, που εμποδίζουν τον άνθρωπο να προχωρήσει προς τη σωτηρία της ψυχής του. Ως βοήθεια σε όλα αυτά έρχεται ο ανθρώπινος λόγος, με εκπρόσωπο τον Βιργίλιο, που όμως δεν είναι ικανός να αποκρούσει όλα τα παραπάνω χωρίς τη θεία παρέμβαση. Τέλος, αναφέρθηκε και η πιθανότητα το επεισόδιο κατά το οποίο ο Δάντης βλέπει να κλείνει μπροστά του η πύλη της Δίτης να συμβολίζει την ίδια την εξορία του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3 ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ ΘΗΛΥΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΣΤΟ 9Ο ΑΣΜΑ

Στο ένατο άσμα οι θηλυκές μορφές δεν θυμίζουν σε τίποτα αγγελικές υπάρξεις. Είναι κτηνώδεις, βίαιες και δρουν με ωμότητα και ασπλαχνία. Κυριεύονται από πάθος για εκδίκηση. Όπως παρατηρήθηκε παραπάνω, το σημείο στο οποίο βρίσκεται ο πρωταγωνιστής είναι μεταβατικό, καθορίζει ουσιαστικά την είσοδο στην πραγματική κόλαση. Φαίνεται ότι οι θηλυκές μορφές που βρίσκονται ακριβώς πριν την πύλη της Δίτης προσπαθούν να προετοιμάσουν τον αναγνώστη για τις σκληρές σκηνές που θα ακολουθήσουν. Αξίζει να αναφερθεί ότι μέχρι τη στιγμή κατά την οποία ο άγγελος, που ήρθε από τον ουρανό, υψώνει τη βεργούλα του για να ανοίξει την πύλη της Δίτης (*Inf.*, IX, 90), όλα τα πρόσωπα που αναφέρονται είναι θηλυκά και μάλιστα ελληνικής προέλευσης.

3.1 Η Εριχθώ

Στο ένατο άσμα ο Βιργίλιος εξιστορεί ένα περιστατικό που συνέβη λίγο μετά το θάνατό του. Τότε, τα ξόρκια της ανελέητης Εριχθούς τον ανάγκασαν να αφήσει το Limbo και τον οδήγησαν στον ένατο κύκλο της κόλασης για να επαναφέρει μια ψυχή, την οποία δεν ονοματίζει. Στην Εριχθώ αποδίδει την ικανότητα να επαναφέρει τις ψυχές σε νεκρά σώματα. Από τα λόγια του Βιργιλίου δεν αποκαλύπτεται ποια ήταν η ψυχή αυτή (*Inf.*, IX, 23-30). Πλησιάζοντας προς την πύλη της Δίτης, ο Δάντης νιώθει όλο και πιο τρομαγμένος, αφού αυτά που αντικρίζει γίνονται όλο και πιο επικίνδυνα. Ο Βιργίλιος, όπως κάνουν και τα φαντάσματα που συναντάει ο Οδυσσέας (*Οδ.*, λ) όταν κατεβαίνει στον Άδη (Ogden, 2011, σ. 294), προσπαθεί να εξηγήσει στον Δάντη πώς λειτουργεί ο κάτω κόσμος. Καθησυχάζοντάς τον, του λέει ότι γνωρίζει καλά το δρόμο (*Inf.*, IX, 31), αφού στο παρελθόν είχε ξανακατέβει στο βασίλειο της κόλασης.

Πράγματι πιστευόταν ότι η Εριχθώ, μάγισσα από τη Θεσσαλία, είχε τη δύναμη να ξαναφέρνει την ψυχή στο σώμα, καθώς και να ακούει και να ερμηνεύει τη φωνή των νεκρών. Μπορούσε ακόμα να επισπεύσει την ημερομηνία των προδιαγεγραμμένων θανάτων (Ogden, 2011, σ.σ. 279, 294). Οι μελετητές επισημαίνουν ως πηγή του Δάντη τον Λουκανό, ο οποίος μιλάει για τη μάγισσα Εριχθώ στο έπος *Φαρσάλια* (*Phars.*, VI, 507-817). Εκεί περιγράφεται ότι η μάγισσα Εριχθώ έκανε έναν νεκρό που πέθανε στη Μάχη των Φαρσάλων, να επιστρέψει στη γη για να αποκαλύψει στον Sesto Pompeo ποια θα ήταν η έκβαση της μάχης (Sapegno, στο Alighieri, *La Divina Commedia*, 1957, σ. 105). Στα κείμενα του Λουκανού, όπως παρατηρεί ο Ogden, απεικονίζεται η νεκρομαντεία στην αρχαιότητα με τον πιο περίτεχνο και απολαυστικό τρόπο. Περιγράφεται λεπτομερώς η τεχνική της νεκρανάστασης στο νεκρό στρατιώτη από την Πομπηία, όπως την εκτελούσε η Εριχθώ, στο πεδίο της μάχης. Την βλέπουμε να βάζει αίμα και διάφορα μαγικά

συστατικά μέσα στο πτώμα, στη συνέχεια βγάζει άναρθρες κραυγές και επικαλείται διάφορες δυνάμεις του κάτω κόσμου. Το φάντασμα του στρατιώτη, του οποίου δεν αναφέρει το όνομα, εμφανίζεται αλλά αρνείται να μπει στο σώμα. Η Εριχθώ μαστιγώνει το πτώμα με ένα φίδι και μετά από μία δεύτερη, πιο απειλητική, επίκληση στις δυνάμεις του κάτω κόσμου το πτώμα ξαναζωντανεύει και αρχίζει να απαντά στις ερωτήσεις που του κάνει η μάγισσα. Του υπόσχεται μάλιστα ότι αν είναι συνεργάσιμος, θα τον απαλλάξει από κάθε πιθανότητα περαιτέρω μαγικής εκμετάλλευσης (Ogden, 2011, σ.σ. 31, 47, 222). Η Εριχθώ, στις περιγραφές του Λουκανού, φοράει ένα πολύχρωμο φόρεμα, το οποίο πιθανόν να έχει προστατευτικό χαρακτήρα. Ακόμα δένει τα μαλλιά της με φίδια για να μοιάσει στην Εκάτη ή σε μία από τις Ερινύες, ζει σε ανήλιαγες σπηλιές, καλυμμένες από δέντρα, και σε τάφους, ενώ για τα ξόρκια της χρησιμοποιεί ανθρώπινα κρανία και οστά. Οι προσευχές της απευθύνονται στον Άδη, στην Περσεφόνη, στην Εκάτη, στη Γαία και στη Νύχτα.

Ο Λουκανός περιγράφει τη μάγισσα και σε άλλες δραστηριότητες. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι υπήρξε περίπτωση στην οποία ξεκόλλησε έμβρυα από μήτρες για να τα βάλει πάνω σε βωμούς και να αποσπάσει την προσοχή των σκληρών φαντασμάτων, θυσίασε στους θεούς του κάτω κόσμου τα σωθικά και τα κεφάλια μωρών, άνοιξε ανθρώπινα στήθη και ξερίζωσε ανθρώπινα εντόσθια (Ogden, 2011 σ.σ. 234, 250, 259). Αυτή φαίνεται, κατά τον Di Salvo, να είναι και η πηγή από την οποία γνωρίζει ο Δάντης την Εριχθώ (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ. 180). Η διαφορά που φαίνεται να υπάρχει μεταξύ της Εριχθούς του Λουκανού και εκείνης του Δάντη, είναι ότι στον πρώτο, η Εριχθώ εκμεταλλεύεται το πρόσφατο του θανάτου για την αποκατάσταση της ψυχής από τις δυνάμεις του κάτω κόσμου. Όταν δηλαδή η ψυχή δεν έχει φτάσει στα βάθη του και ακόμα ταλαντεύεται στο κατώφλι του κόσμου αυτού. Μάλιστα προτιμάει πτώματα στα οποία έχουν παραμείνει απείραχτα τα πνευμόνια, ώστε να μπορούν να μιλήσουν με ολόκληρη τη φωνή τους (Ogden, 2011, σ.σ. 257, 266). Αντίθετα, ο Δάντης παρουσιάζει τον Βιργίλιο να λέει ότι η Εριχθώ τον διέταξε να κατέβει μέχρι τον τελευταίο κύκλο της κόλασης για να φέρει πίσω μια ψυχή. Εδώ, δηλαδή, φαίνεται να μην έχει σημασία η κατάσταση στην οποία βρίσκεται το πτώμα, καθώς και το σημείο στο οποίο έχει βρεθεί η ψυχή.

Ο Λουκανός όμως, δεν ήταν η μοναδική πηγή που ανέφερε την Εριχθώ και τις ικανότητές της. Σαφώς υπάρχει δυσκολία στο να εντοπίσει κανείς τι προηγήθηκε λογοτεχνικά και πολιτιστικά. Το βέβαιο είναι, σύμφωνα με τον Ogden, ότι υπάρχουν ελληνικοί πάπυροι, από την ύστερη αρχαιότητα, που περιέχουν συνταγές σχετικές με τη νεκρομαντεία και με τις νεκρομαντικές ιερουργίες και τα νεκρομαντικά κρανία. Αντίστοιχες τεχνικές ανάγονται στην αρχαϊκή και στην κλασσική ελληνική εποχή. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Ogden αναφέρει το μύθο της κεφαλής του Ορφέα, κατά τον οποίο το κομμένο μέλος, σε αυτή την περίπτωση το κεφάλι, διατηρεί και μετά το θάνατό του τις θεμελιώδεις του δεξιότητες. Κατά το μύθο είναι μία ομιλούσα κεφαλή που έχει την ικανότητα να χρησμοδοτεί (Αρμάος, 2010, σ.σ. 9, 13).

Αντίστοιχες περιγραφές αναζωογόνησης νεκρών συναντάμε στις *Μεταμορφώσεις* του Απουλήιου όπου ο Σωκράτης ξαναζωντανεύει χάρη στην Θεσσαλή Μερόη, αφού πρώτα εκείνη του έχει κόψει το κεφάλι από το λαιμό (Ogden, 2011, σ.σ. 255-256, 267). Ακόμα, στα *Αιθιοπικά* του Ηλιοδώρου, εκφράζεται ο αποτροπιασμός και η αποδοκιμασία του συγγραφέα για τις νεκρομαντικές πρακτικές με τις οποίες μία ηλικιωμένη Αιγύπτια μάγισσα προσπαθεί να εξασφαλίσει πρόγνωση του μέλλοντος χρησιμοποιώντας αίμα, βοτάνια και κούκλες-ομοιώματα (Στραπέλια, 2013, σ. 201). Η αναζωογόνηση των νεκρών δεν περιορίζεται στο στόχο της προφητείας, αλλά και στην επαναφορά των νεκρών στη ζωή. Στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, που μάλιστα είναι προγενέστερος του Λουκανού, βλέπουμε την αναζωογόνηση του Αίσωνα (*Met.*, 242-293).

Αν συγκρίνουμε την Εριχθώ με την Κίρκη, βλέπουμε ότι η Θεσσαλή μάγισσα αναφέρεται ως κακιά και διεφθαρμένη, σε αντίθεση με την Κίρκη που φαίνεται να βρίσκεται σε καλή διάθεση και καθοδηγεί τον Οδυσσέα στον Αχέροντα (*Οδ.*, λ, 22), δηλαδή βοηθάει τον ήρωα και του δίνει οδηγίες. Μάλιστα κατά τη διάρκεια της επίκλησής της στους νεκρούς, το πνεύμα του Τειρεσία αναλαμβάνει το ρόλο του καθοδηγητή του Οδυσσέα για τον τρόπο μεταχείρισης των άλλων νεκρών. Στην *Οδύσσεια* βρίσκουμε την πρώτη μαρτυρία ύπαρξης μαντείων των νεκρών, τα οποία λειτουργούσαν ως είσοδοι για τον κάτω κόσμο και βρίσκονταν είτε μέσα σε σπήλαια, είτε στις ακρολιμνιές. (Ogden, 2011, σ.σ. 25, 82, 315).

Ήδη από τον Όμηρο φαίνεται να είναι θεμελιωμένη η ιδέα ότι ένας άνθρωπος την ώρα του θανάτου του αποκτούσε προφητικές ικανότητες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο θνήσκων Πάτροκλος που προφητεύει το θάνατο του φονιά του, του Έκτορα, από τον Αχιλλέα, καθώς και ο θνήσκων Έκτορας που προλέγει το θάνατο του Αχιλλέα από τον Πάρη (Ogden, 2011, σ. 315). Ενδεχομένως, σύμφωνα με τον Ogden, αυτήν την ικανότητα που αποκτούσε η ψυχή πριν εγκαταλείψει το σώμα να ήθελε να εκμεταλλευτεί η Εριχθώ, γι' αυτό και ήταν προτιμότερο ο θάνατος της ψυχής να ήταν πρόσφατος.

Ο Βιργίλιος στο έκτο βιβλίο της *Αινειάδας*, περιγράφει την Εριχθώ με το όνομα *Φαρσαλίς*. Ήταν αυτή που μέσω της μαγείας της μπορούσε να επαναφέρει τις ψυχές στα σώματά τους. Ο Δάντης φαντάζεται πιθανώς ότι η Εριχθώ επέζησε μετά το θάνατο του Βιργιλίου. Στην περίπτωση αυτή καταρρίπτονται οι όποιες κατηγορίες για αναχρονισμό του Δάντη (Καραθάνος στο Αλιγιέρης, *Η Κόλασις*, 1936, σ. 68). Εφόσον ο Βιργίλιος πέθανε περίπου τριάντα χρόνια μετά τη Μάχη των Φαρσάλων, θα πρέπει να θεωρήσουμε είτε ότι η Εριχθώ πέθανε σε προχωρημένη ηλικία, είτε ότι το όνομα αυτό ήταν κοινό στις μάγισσες της εποχής, οπότε και πρόκειται για άλλη Εριχθώ (Δ.Χ. Σταυρόπουλος και Γ.Σ. Βουτσινάς στο Αλιγιέρι 19--, σ. 56).

Αν ο Δάντης θέλει να εντάξει τον αναγνώστη στο κλίμα του αποκρυφισμού και του μυστηρίου πρέπει να αποδώσει μια αινιγματική ατμόσφαιρα. Πρέπει δηλαδή έστω για μία στιγμή, να δώσει στον Βιργίλιο μαγικές ιδιότητες. Ο μεσαιωνικός αναγνώστης, που γνωρίζει όλα τα παραπάνω για τις δυνάμεις της

Εριχθούς, μπορεί εύκολα να υποθέσει ότι όταν μιλάει ο Βιργίλιος κρυφά με τους διαβόλους που τους εμποδίζουν να μπουν στην πόλη της Δίτης, πιθανόν να τους απειλεί ότι θα εφαρμόσει κάποιο ξόρκι της Εριχθούς. Αυτός θα μπορούσε να είναι ο λόγος για τον οποίο μετά τη συνομιλία μεταξύ του Βιργιλίου και των διαβόλων, οι τελευταίοι φεύγουν έντρομοι, φοβισμένοι σαν να τους απείλησε (Cerri, 2007, σ.σ. 60-61). Μία μεσαιωνική φήμη άλλωστε έλεγε ότι ο ίδιος ο Βιργίλιος ήταν μάγος. Στον Μεσαίωνα συνήθιζαν να αποδίδουν στους διανοούμενους μαγικές δυνάμεις, ικανές να έρθουν σε επαφή με δυνάμεις μη ελεγχόμενες από τον άνθρωπο. Ο Βιργίλιος θα μπορούσε να δικαιολογήσει τέτοιες ικανότητες, αφού μίλησε για το ταξίδι του Αινεία στον κάτω κόσμο. Η ποίηση και η μαγεία κατά τον Μεσαίωνα, άλλωστε, δεν ήταν αντίθετοι τομείς (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ. 180). Αυτήν τη φήμη βέβαια δεν φαίνεται να τη συμμερίζεται ο Δάντης. Ίσως η αναφορά ότι είχε κατέβει στην κόλαση για να φέρει πίσω μία ψυχή να ήταν απλώς ένα τέχνασμα για να αιτιολογήσει στον αναγνώστη το λόγο για τον οποίο ο Βιργίλιος θα μπορούσε να γνωρίζει τόσο καλά το καταραμένο βασίλειο, ενώ η ψυχή του μετά το θάνατό του είχε οριστεί να βρίσκεται στο Limbo (Fallani, Maggi, Zeenaro στο Alighieri, *Tutte le opere*, 1993, σ. 81). Αντίστοιχο τέχνασμα κάνει και ο Βιργίλιος στην *Αινειάδα* (*Aen.*,VI, 564-565) όταν η Σιβύλλα λέει στον Αινεία ότι είχε ξανακατέβει στον Άορνο, με εντολή της Εκάτης, ώστε να αναλάβει το ρόλο της ιέρειας στα δάση του Αόρνου (Γεωργοβασίλης στο Βιργίλιος, 1994, σ.σ. 128-129). Ούτε ο Comparetti δεν θεωρεί πιθανό το ενδεχόμενο να συμμερίζεται ο Δάντης αυτήν τη μεσαιωνική φήμη που ήθελε τον Βιργίλιο να είναι μάγος. Ο ίδιος μελετητής υποστηρίζει ότι στο ένατο άσμα (*Inf.*, IX, 22-30) ο Βιργίλιος παρουσιάζεται περισσότερο ως θύμα μίας μάγισσας παρά ο ίδιος ως μάγος (Cerbo, 2011, σ. 402).

Εφόσον, όπως είναι φανερό, ο Δάντης τοποθετεί ή αναφέρει πρόσωπα πολύ στοχευμένα, τίθενται από τον Cerri ερωτήματα σχετικά με τη σκοπιμότητα της αναφοράς στην Θεσσαλή μάγισσα. Γιατί να αναφέρει ο Βιργίλιος τη συγκεκριμένη στιγμή το περιστατικό με την Εριχθώ; Απλώς για να πει στον Δάντη κάτι καθησυχαστικό και πειστικό; Ή μήπως για να εκθέσει τις γνώσεις του πάνω στα αρχαία κείμενα, πράγμα σχεδόν απίθανο; Ο ίδιος ο Cerri απαντά ότι ο Δάντης προσπαθεί να προετοιμάσει τον αναγνώστη για την τρομερή σκηνή που θα ακολουθήσει. Αναφέρει λοιπόν μία τρομακτική θηλυκή μορφή, τρομακτική όσο και η Μέδουσα ή ίσως και περισσότερο. Δίνεται η εντύπωση ότι η Εριχθώ είναι πιο ισχυρή από την Μέδουσα, ακριβώς επειδή με δική της εντολή ο Βιργίλιος κατάφερε να περάσει, στο παρελθόν, το εμπόδιο που θα μπορούσε να θέσει με το βλέμμα της. Η Εριχθώ προκαλεί δέος και τρόμο στο συλλογισμό του μεσαιωνικού αναγνώστη, ο οποίος γνωρίζει ότι η μαύρη μαγεία έχει πολύ μεγαλύτερη δύναμη ακόμα και από τις θεότητες του κάτω κόσμου (Cerri, 2007, σ.σ. 56-58). Ας μην ξεχνάμε όμως ότι ο μεσαιωνικός αναγνώστης γνωρίζει καλά την Εριχθώ. Πιθανώς να γνωρίζει και λεπτομέρειες για αυτήν, για τα ξόρκια της και τις δυνατότητές της. Ενδέχεται, κατά την ανάλυση που γίνεται στην παρούσα εργασία, η παρουσία

της εδώ να μην έχει ως μόνο στόχο την ανάδειξη του επεισοδίου με τη Μέδουσα, αλλά να χρησιμεύει και στο να γίνει η όλη περιγραφή της σκηνής πιο πειστική και πιο «αληθοφανής».

3.2 Οι Ερινύες

Κατά τη συνάντηση με τις Ερινύες ο φόβος για τον Δάντη φαίνεται να παίρνει πραγματικά μεγάλες διαστάσεις. Πρώτη φορά στην *Κόλαση* διατρέχει τον κίνδυνο να μην καταφέρει να επιστρέψει ζωντανός στη γη. Πρόκειται για τη στιγμή κατά την οποία βλέπει τις Ερινύες (*Inf.*, IX, 36-54). Αυτές βρίσκονται όρθιες, ψηλά πάνω στην πύρινη κορυφή του πύργου της Δίτης (βλ. Εικόνα 2). Αποτελούν μια αντάξια εισαγωγή σε όσα θα επακολουθήσουν (βλ. Κεφάλαιο 2) (Soro, 2016, σ. 1). Είναι βουτηγμένες στο αίμα και τυλιγμένες με πράσινες οχιές, φίδια που κατά τον Πλίνιο (*Historia Naturalis*) συγκαταλέγονται στα πιο δηλητηριώδη (Sapegno, στο Alighieri, *La Divina Commedia*, 1957, σ. 106). Από τους κροτάφους τους προεξέχουν άλλα φίδια με κέρατα. Όταν τις αντικρίζουν, ο Βιργίλιος, που «καλογνώριζε τις Βάγιες της ρήγισσας του πλανταγμού του αιώνιου»[4], τις υπηρέτριες δηλαδή της Περσεφόνης, της βασίλισσας του Κάτω Κόσμου (*Inf.*, IX, 44), αρχίζει να εξηγεί στον Δάντη ποιες είναι αυτές που βλέπουν (Καραθάνος στο Αλιγιέρης, *Η Κόλασις*, 1936, σ. 69). Στα αριστερά στέκει η Μέγαιρα, στα δεξιά η Αληχτώ κλαίουσα, ενώ στη μέση η Τισιφόνη που σωπαίνει. Η καθεμία σκίζει το στήθος της με τα νύχια της, χτυπιούνται μεταξύ τους, ενώ φωνάζουν τόσο δυνατά ώστε να προκαλέσουν τέτοιο φόβο στον Δάντη που τον έκανε να κουρνιάσει προς τον Βιργίλιο. Ο θυμός τους εντείνεται στη θέα ενός ανθρώπου ακόμα ζωντανού που βρέθηκε στην κόλαση. Τότε ακούγονται οι Ερινύες να φωνάζουν απευθυνόμενες στην Μέδουσα. Την καλούν να έρθει και να τον μαρμαρώσει, λέγοντας μεταξύ τους ότι ήταν λάθος τους που δεν είχαν κάνει κακό στον Θησέα όταν εκείνος κατέβηκε στον Άδη μαζί με τον Πειρίθου για να αρπάξουν την Περσεφόνη. Οι Ερινύες, λοιπόν, εδώ θέλουν να πουν ότι αν τότε είχαν κάνει κακό στον Θησέα, κανένας άλλος δεν θα τολμούσε να κατέβει ζωντανός στην κόλαση (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ. 82). Πάνω στο θέμα αυτό, αναρωτιέται ο Cerri, γιατί ο Δάντης αναφέρεται στο παράδειγμα του Θησέα και όχι σε εκείνο του Ηρακλή, που είναι σαφώς πιο γνωστό. Ο ίδιος απαντά ότι δεν είναι τυχαίο ότι στο αντίστοιχο ομηρικό επεισόδιο με την Μέδουσα αναφέρονται ο Θησέας και ο Πειρίθους[5] (Cerri, 2007, σ. 48). Ο Βιργίλιος, μετά από τα λόγια αυτά των Ερινυών, όχι μόνο τού λέει να κλείσει τα μάτια και να γυρίσει πίσω, αλλά και ο ίδιος του κλείνει τα μάτια με τα δικά του χέρια. Ο κίνδυνος φαίνεται να είναι πραγματικά

[4] Μετάφραση: Γιωργή Κότσιρα (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ. 79).

[5] «Και όντως είδα πιο παλιούς, που' χα επιθυμήσει/ παιδιά θεών , ερίτιμα, Θησέα και Πειρίθουν» (*Οδ.,* λ. 627-628) (Μετάφραση: Ευστρατιάδης, 2005).

τεράστιος (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ. 175). Ο Cerri χαρακτηρίζει το επεισόδιο αυτό ως «θέαμα της ανθρώπινης μοχθηρίας»[6] (Cerri, 2007, σ. 41).

Φυσικά ούτε εδώ η επιλογή των Ερινυών είναι τυχαία από τον Δάντη. Στην ελληνική μυθολογία αναφέρονται ως υπηρέτριες της Περσεφόνης και του Άδη. Είναι οι θεές της εκδίκησης και «ακολουθούν με καμτσίκι και φίδια τους φονιάδες» (Κουν, χ.ε., σ. 20). Όπως αναφέρει η Λιβιεράτου, οι Ερινύες είναι οι κόρες του Αχέροντα και της Νύχτας, η όψη τους φαίνεται τρομερή και αντί για μαλλιά έχουν φίδια. Ως θεότητες της εκδίκησης σπέρνουν διχόνοιες. Παρουσιάζονται σαν φτερωτοί δαίμονες με δηλητηριώδη ανάσα, καταδιώκουν κυρίως τους μητροκτόνους, βασανίζουν, όμως, γενικώς, όποιον είχε διαπράξει εγκλήματα ενάντια στους εξ' αίματος συγγενείς αλλά και ενάντια σε αυτούς που άφησαν ατιμώρητους τέτοιου είδους εγκληματίες. Καταδιώκουν ακόμα τους επίορκους και τους δόλιους. Υπερασπίζουν τα δικαιώματα των γονέων και τιμωρούν κάθε πράξη που πηγαίνει ενάντια στη φυσική τάξη και στους άγραφους ηθικούς νόμους. Ακόμα ενδέχεται να συμβολίζουν τις ψυχές των δολοφονημένων (Λιβιεράτου, 2008, σ. 239). Το γεγονός ότι είναι βουτηγμένες στο αίμα αποτελεί ασφαλώς σύμβολο της ανθρωποκτονίας (Cantabeni, 2018, σ. 56).

Η ομοιότητά τους με την Μέδουσα είναι εμφανής. Τα τέρατα αυτά με τη θηλυκή μορφή αναφέρονται στον Όμηρο (*Οδ.*, λ, 271-285 και *Ιλ.* τ, 256-264) και στον Ευριπίδη (*Ορέστης*). Στην ελληνική τους εκδοχή προσωποποιούν το θυελλώδες σύννεφο, λέγονται και Ευμενίδες και είναι τιμωροί κάθε κακουργίας και αχρείας πράξης, βασανίζουν τις ψυχές όσων είχαν ενεργήσει άνομα και άδικα κατά το βίο τους. Οι Ερινύες θα μπορούσαν εδώ να συμβολίζουν γενικώς την αμαρτία και τη διαβολική πλάνη, που απομακρύνουν τον άνθρωπο από το θεϊκό στοιχείο. Ακόμα, πέρα από την αλαζονεία και την οργή, δηλώνουν την αίρεση, τη μεταμέλεια και το μαρτύριο της ίδιας της μεταμέλειας. Επίσης, σύμφωνα με κάποιους μελετητές οι Ερινύες συμβολίζουν την *prava cogitatio,* την *prava elocutio* και την *prava operatio,* δηλαδή την αμαρτωλή σκέψη (Αληχτώ), τον αμαρτωλό λόγο (Τισιφόνη) και την αμαρτωλή πράξη (Μέγαιρα), αντίστοιχα. Μάλιστα και τα τρία δεινά ξεκινούν από την αλαζονεία που, όπως θα αναφερθεί παρακάτω, είναι η βασική αιτία όλων των σοβαρών αμαρτημάτων που τιμωρούνται μέσα στη Δίτη. Κατά τον Giovanni Pascoli συμβολίζουν την τύφλωση και τη βαναυσότητα (Pascoli, 1912, σ. 260), ενώ κατά τον Scartazzini συμβολίζουν την απολίθωση της συνείδησης (Cerbo, 2011, σ. 404). Όσο για τις τελευταίες δύο εκδοχές, δείχνουν να ταιριάζουν απόλυτα και στο συμβολισμό της Μέδουσας, που πέρα από την ιδιότητα να πετρώνει έχει και την ιδιότητα να τυφλώνει (Scartazzini, 1898, σ.σ. 1225-1226).

Όσο για τη θηλυκή μορφή τους φαίνεται ότι βοηθάει να τονιστεί η γοητεία του πειρασμού και η έλξη που νιώθει κανείς για την αμαρτία (Cerbo, 2011, σ. 404). Η Jacqueline Risset (Risset, 1984, σ. 1) εντοπίζει

[6] Στην Ιταλική: «spettacolo della malizia umana».

σε αυτές μία υπερβολική και ανόητη μανία, κάτι αντίστοιχο δηλαδή των διαβόλων της μεσαιωνικής παράδοσης και λογοτεχνίας. Αναγνωρίζει στο επεισόδιο αυτό, όχι μόνο μια κλασσική επιρροή, αλλά και μια βιβλική: παρομοιάζει τη σκηνή αυτή με τους πειρασμούς που αντιμετώπισε ο Χριστός από τον Διάβολο (Cerbo, 2011, σ. 405).

Κατά τον Ησίοδο (*Θεογονία,* 178-185), οι Ερινύες ήταν τέκνα της Γης, κατά τον Αισχύλο, στην τρίτη τραγωδία της τριλογίας *Ορέστια,* τις *Ευμενίδες* (*Ευμενίδες,* 46-60), ήταν θυγατέρες της Νύχτας και κατά τον Ευριπίδη (*Ορέστης*), ήταν θυγατέρες του Ουρανού και της Νύχτας. Ο αριθμός τους ήταν απροσδιόριστος. Πρώτος, όμως, ο Ευριπίδης λέει ότι ήταν τρείς, ενώ ο Απολλόδωρος (*Περί Θεών,* 1.1.4) τις αποκαλεί Τισιφόνη, Αλικτώ και Μέγαιρα. Από τους αρχαίους μάλιστα δεν αναφέρονταν μόνο ως καταχθόνιοι τιμωροί των κακών, αλλά πολλές φορές παρουσιάζονταν και ως πλάσματα που εισέβαλαν στη ζωή των ασεβών και τους βασάνιζαν με διάφορους τρόπους, εμβάλλοντάς τους μανία και κατασπαράζοντας την ψυχή τους με φρικτούς ελέγχους. Σε κάθε περίπτωση η όψη τους ήταν φρικιαστική. Τόσο από τους Έλληνες όσο και από τους Ρωμαίους λατρεύονταν με θείες τιμές και μάλιστα τους είχαν αφιερωθεί πολλοί βωμοί και ιερά (Δ.Χ. Σταυρόπουλος και Γ.Σ. Βουτσινάς στο Αλιγιέρι 19--, σ. 59).

Κατά μία άλλη εκδοχή «οι Ερινύες ή Κήρες προέκυψαν από την ένωση του Αιθέρα και της Μητέρας Γης και μαζί με αυτές βγήκαν ο Τρόμος, η Απάτη, ο Θυμός, η Έρις, το Ψεύδος, ο Όρκος, η Εκδίκηση, το Θράσος, η Φιλονικία, η Συμφωνία, η Λήθη, ο Φόβος, η Αλαζονεία, η Μάχη, καθώς και οι άλλοι Τιτάνες και ο Τάρταρος» (Γκρέϊβς τόμ. 1, 1998, σ. 11). Η Μητέρα Γη για να εκδικηθεί τον Ουρανό, έπεισε τα παιδιά τους, τους Τιτάνες να του επιτεθούν. Ο Κρόνος, ο νεότερος από τους επτά, που είχε οπλιστεί από τη Μητέρα Γη με δρεπάνι από πυρόλιθο, ευνούχισε τον πατέρα του όσο αυτός κοιμόταν. Μετά πέταξε τα γεννητικά όργανα στη θάλασσα και μαζί και το δρεπάνι, κοντά στο Ακρωτήριο Δρέπανο. Από την πληγή έτρεξαν σταγόνες αίμα πάνω στη Γη και έτσι γέννησε τις τρείς Ερινύες που εκδικούνται τα εγκλήματα της πατροκτονίας και της επιορκίας (Γκρέϊβς τόμ. 1, 1998, σ. 16), κάτι που έρχεται σε σύγκρουση με την εκδοχή που θέλει τις Ερινύες να εμφανίζονται μόνο όταν το έγκλημα ήταν σχετικό με τη μητέρα (Γκρέϊβς τομ. 2, 1998, σ. 79).

Μία ακόμα πηγή του Δάντη είναι ασφαλώς ο Οβίδιος. Στις *Μεταμορφώσεις*, στο τέταρτο βιβλίο, αναφέρονται ως οι «κόρες της Νύχτας» και περιγράφεται η στιγμή κατά την οποία η Τισιφόνη με ένα φίδι και με μία δάδα βρεγμένη με αίμα εκδικείται τον Αθάμα, που σκότωσε το γιό του, τον Λέαρχο, και τη σύζυγό του, την Ινώ. Στο περιστατικό αυτό βέβαια η Τισιφόνη δεν συνοδεύεται από τις άλλες Ερινύες, αλλά από τον Θρήνο, τον Δείμο, τον Φόβο και τη Μανία (*Met.,* IV, 484-485) (*Οβίδιος*, 2009, σ.σ. 180-184). Ενδιαφέρον, ακόμα, έχει ότι ενώ οι πηγές του Δάντη δεν είναι ελληνικά κείμενα (στην πρωτότυπη

γλώσσα), δεν τις αναφέρει μόνο με την ονομασία *Furie*[7] (*Inf.*, IX, 38), αλλά και με την ελληνική ονομασία *Erine* (*Inf.*, IX, 45). Ο Βιργίλιος αναφέρει τη Νύχτα ως μητέρα τους (Ogden, 2011, σ. 214) και αποδίδει στην καθεμία ένα όνομα (*Aen.*, VI 570-572, VII 324-329, XII 845-848). Αυτή φαίνεται να είναι η εκδοχή που επαναλαμβάνει ο Δάντης.

Εικόνα 2. Ο Δάντης και ο Βιργίλιος αντικρύζουν τις Ερινύες να φωνάζουν τη Μέδουσα, Doré, 1885 (*Gustave Doré, 2018, σ. 43*).

[7] Αυτές δηλαδή που κινούνται με furia = μανία, οργή (Villaroel στο Alighieri, *La Divina Commedia*, 1985, σ. 76).

Όπως είδαμε, το σημείο στο οποίο βρίσκεται ο Δάντης είναι μεταβατικό. Διαχωρίζει τα αμαρτήματα της λαγνείας από αυτά της μοχθηρίας. Έχοντας αυτό υπόψη, παρατηρούμε ότι οι Ερινύες συμβολίζουν εδώ το κακό και τη σκοτεινή καταχθόνια δύναμη, πιο συγκεκριμένα, τα τρία αμαρτήματα που ακόμα οι δύο ποιητές δεν έχουν συναντήσει: τη βιαιότητα (έβδομος κύκλος), την εξαπάτηση (όγδοος κύκλος) και την προδοσία (ένατος κύκλος). Ίσως, λοιπόν, ο Δάντης να τις αναφέρει με τη συμβολική τους σημασία. Η Μέγαιρα συμβολίζει το μίσος ενώ η Αλιχτώ την ανησυχία, ενδέχεται γι' αυτόν το λόγο εκείνη να κλαίει. Τέλος, η Τισιφόνη είναι η εκδικήτρια των ανθρωποκτόνων (Καραθάνος στο Αλιγιέρης, *Η Κόλασις*, 1936, σ. 69). Μπορεί ωστόσο να τις ερμηνεύει απλώς ως σύμβολα βίας, θυμού (Fallani, Maggi, Zeenaro στο Alighieri, *Tutte le opere*, σ. 82) και μιας μανίας που δεν διέπεται από λογική (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ. 182). Στον Βιργίλιο (*Aen.*, VI, 570-573), ο Αινείας συναντά την Τισιφόνη ζωσμένη με ένα μαστίγιο να χτυπάει τους ενόχους, χοροπηδώντας και τείνοντας προς αυτούς με το αριστερό της χέρι φρικιαστικά φίδια, και να προσκαλεί το άγριο πλήθος των αδερφοκτόνων (Γεωργοβασίλης στο Βιργίλιος, 1994, σ. 129).

Σύμφωνα με τον Rossetti (Rossetti στο *La Divina Comedia con commento analitico di Gabrielle Rossetti*, 1827, σ.σ. 247-254), η Μέγαιρα που σημαίνει φθόνος, η Αληχτώ που σημαίνει χωρίς έλεος και η Τισιφόνη που σημαίνει αιματοχυσία, αντιστοιχούν στα τρία αρχικά θηρία που συναντά ο Δάντης πριν αρχίσει το ταξίδι του. Η Μέγαιρα δηλώνει την Φλωρεντία, που όπως είπε ο Ciacco στον Δάντη είναι γεμάτη από φθόνο (*Inf.*, VI, 49-51). Οι άλλες δύο παριστάνουν τη γαλλική και τη ρωμαϊκή αυλή. Μεταξύ αυτών, κατά την Mihelic, η Μέγαιρα ως λιγότερο σημαντική βρίσκεται στα αριστερά, ενώ η Αληχτώ συμβολίζοντας την αλαζονεία, είναι και η μόνη που κλαίει όπως ο Σατανάς στο πιο βαθύ σημείο της κόλασης. Τέλος, η Τισιφόνη στέκεται ως σύμβολο της φιλαργυρίας που κρύβεται στην Παπική Αυλή και στο κόμμα των Γουέλφων (Mihelic, 2016, σ. 27).

Άλλο καθήκον των Ερινυών συνιστά η ακρόαση των παραπόνων που διατυπώνουν οι θνητοί για την αλαζονεία των νέων προς τους ηλικιωμένους, των παιδιών προς τους γονείς, των φιλοξενούντων προς τους φιλοξενούμενους καθώς και των νοικοκυραίων ή των αρχών των πόλεων προς τους ικέτες (Γκρέϊβς τόμ. 1, 1998, σ. 128). Αν πράγματι ο Δάντης είδε στο επεισόδιο της κλειστής πόρτας της Δίτης την εξορία του, αυτή η τελευταία εκδοχή, για τα καθήκοντα των Ερινυών, θα μπορούσε να δικαιολογεί την παρουσία τους ακριβώς πάνω από την πύλη της πόλης.

Μία ακόμα εξήγηση για το ρόλο των Ερινυών στην *Κόλαση* είναι ότι αυτές δουν σε αντίθεση με την Παναγία, την Λουκία και την Βεατρίκη. Σε κάθε περίπτωση φαίνεται ότι αυτές, όπως και οι διάβολοι που εμποδίζουν τον Δάντη και τον Βιργίλιο να μπουν στην πόλη της Δίτης, λειτουργούν αναγνωρίζοντας ότι ο Δάντης είναι ένας ζωντανός άνθρωπος, γι' αυτό και τον θέτουν σε πραγματική κατάσταση κινδύνου. Γι' αυτό καλούν την Μέδουσα, αυτή που μπορεί να σταματίσει τα πάντα (Cantabeni, 2018, σ. 113).

3.3 Η Περσεφόνη

Ο Βιργίλιος, θέλοντας να πει στον Δάντη ποιες είναι οι Ερινύες (βλ. υποκεφάλαιο 3.2), τις αποκαλεί «meschine de la regina de l' etterno pianto» (*Inf.*, IX, 43-44) δηλαδή υπηρέτριες της βασίλισσας του αιώνιου σπαραγμού, εννοώντας την Περσεφόνη. Στην Περσεφόνη αναφέρονται οι Ερινύες και όταν κάνουν την εμφάνισή τους, ανακαλώντας το περιστατικό όπου ο Θησέας κατέβηκε στον κάτω κόσμο με το φίλο του τον Πειρίθου, που ήταν ερωτευμένος μαζί της για να την αρπάξουν (*Inf.*, IX, 53-54).

Η Περσεφόνη, για τους Λατίνους Proserpina, ήταν κόρη της Δήμητρας και του Δία. Την απήγαγε ο Άδης που ονομαζόταν και Πλούτωνας, την έκανε γυναίκα του και έτσι βασίλισσα του κάτω κόσμου. Το λατινικό της όνομα προέρχεται από το ρήμα *proserpere,* που σημαίνει *αναδύομαι* και σαφώς συνδέεται με την ανάδυση του σιταριού από τη γη. Μάλιστα, όπως και ο Εωσφόρος, η Περσεφόνη και ο Άδης ταυτίζονται με την έννοια του πλούτου, αφού συμβολίζουν τον πλούτο του σιταριού που αποθηκευόταν κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών μηνών (Σέρβη, 2003, σ. 56). Σύμφωνα με μελετητές, πρώτη φορά που εμφανίζεται ο μύθος της Περσεφόνης σε λογοτεχνικό κείμενο είναι στον ομηρικό ύμνο προς την Δήμητρα (*Εἰς Δημήτραν*) γύρω στο 550 π.Χ., όπου με παραστατικές εικόνες περιγράφεται το πώς ο Άδης αποσπά την Περσεφόνη από τις συντρόφισσές της, ενώ κόβει λουλούδια και οδηγείται στον κάτω κόσμο. Ο ομηρικός ύμνος φαίνεται να επικεντρώνεται κυρίως σε ό,τι έπεται της αρπαγής, στη θλίψη δηλαδή της μητέρας της και στις προσπάθειές της να γυρίσει πίσω η κόρη της (Wagner-Hasel, 1998, σ. 27). Πιο συγκεκριμένα, όταν ο Άδης θέλησε να παντρευτεί την Περσεφόνη, φοβούμενος ότι αν την ζητούσε από τη μητέρα της, εκείνη θα αρνιόταν, αποφάσισε να την αρπάξει την ώρα που εκείνη έτρεχε αμέριμνη στους ανθισμένους αγρούς. Τη στιγμή που η μικρή Περσεφόνη γοητεύτηκε από έναν νάρκισσο και έσκυψε να τον κόψει, άνοιξε η γη κάτω από τα πόδια της και την άρπαξε ο Άδης. Όταν η Δήμητρα άκουσε της φωνές και τους θρήνους της Περσεφόνης προσπάθησε να την βρει και να την φέρει πίσω, αλλά μάταια. Τότε η Δήμητρα, ως θεά της γεωργίας, καταξήρανε τη γη και την κατέστησε άγονη για έναν ολόκληρο χρόνο. Αυτό το έπραξε γιατί ήξερε ότι οι θεοί θα έκαναν τα πάντα υπό την απειλή να καταστραφεί το ανθρώπινο γένος, έτσι θα έβρισκαν τρόπο να της επαναφέρουν την ποθητή της κόρη. Ο Δίας τότε, έστειλε τον Ερμή για να πάρει πίσω την Περσεφόνη. Ο Άδης, όμως, της έδωσε κρυφά πριν φύγει κόκκο ροδιάς, έτσι ώστε πάντα να τον θυμάται και να κατεβαίνει κατά καιρούς κοντά του. Τους μήνες που δεν είχε καρποφορία η Περσεφόνη κατέβαινε στον Άδη και τους υπόλοιπους έμενε στον πάνω κόσμο (Guirand, χ.ε., σ.σ. 845-850).

Ας εξετάσουμε όμως το περιστατικό στο οποίο αναφέρονται οι Ερινύες: την αρπαγή της Περσεφόνης από τον Θησέα και τον Πειρίθου. Ο Πειρίθους ήταν βασιλιάς της φυλής των Λαπίθων, που ζούσε στη Θεσσαλία. Όταν άκουσε για την ανδρεία του Θησέα, αποφάσισε να αναμετρηθεί μαζί του. Τη στιγμή που έφτασε όμως ο ένας άντρας απέναντι στον άλλον, αντί να ξεκινήσουν τη μάχη, ο ένας θαύμασε τον άλλον

για τη δύναμη και την ανδρεία του και τελικά έγιναν αχώριστοι φίλοι. Ο Πειρίθους, λίγο καιρό αργότερα, παντρεύτηκε την Ιπποδάμεια, η οποία όμως πέθανε και έτσι ο Πειρίθους αποφάσισε να ξαναπαντρευτεί. Τότε πήγε στο φίλο του, τον Θησέα, και του ζήτησε να κλέψουν μαζί την Ωραία Ελένη. Πήγαν στη Λακωνία και την έκλεψαν, επειδή όμως τους κυνήγησαν οι Σπαρτιάτες, την έκρυψαν στην Αθήνα και έριξαν κλήρο για το ποιος θα την κρατούσε. Πριν από αυτό, όμως, οι δύο φίλοι είχαν ορκιστεί ότι όποιος θα κρατούσε την Ωραία Ελένη θα βοηθούσε τον άλλον να βρει και εκείνος σύντροφο. Τότε ο Πειρίθους ζήτησε από τον Θησέα να τον βοηθήσει να κλέψει την Περσεφόνη, και αυτός είναι ο λόγος που οι δυο τους βρέθηκαν στον κάτω κόσμο. Ο Θησέας δεν μπορούσε να πατήσει τον όρκο του. Οι δύο φίλοι λοιπόν, παρουσιάστηκαν στον Άδη και του ζήτησαν την Περσεφόνη. Εκείνος οργίστηκε αλλά δεν το έδειξε, αντιθέτως τους κάλεσε να καθίσουν σε ένα θρόνο σκαμμένο σε βράχο και εκεί κόλλησαν και δεν μπορούσαν ούτε να κουνηθούν. Μάλιστα τότε το ρόλο των τιμωρών ανέλαβαν οι Ερινύες παρουσία της Περσεφόνης και του Άδη (βλ. Εικόνα 3) (Decharme, 1959, σ.σ. 403-404). Στο μεταξύ ο Κάστορας και ο Πολυδεύκης έμαθαν πού ήταν η αδερφή τους, η Ελένη, και την απελευθέρωσαν. Πήραν σκλάβα τη μητέρα του Θησέα, την Αίθρα, και έβαλαν βασιλιά στην Αθήνα τον Μενεσθέα που ήταν εχθρός του Θησέα. Ο Θησέας έμεινε αιχμάλωτος για πολύ καιρό στον κάτω κόσμο μέχρι που απελευθερώθηκε από τον Ηρακλή, ο οποίος κατέβηκε στον Άδη για να κλέψει τον Κέρβερο (*Οδ.*, λ, 622-626, 631) (Σταμπολίδης και Οικονόμου, 2014, σ. 33). Όταν ο Θησέας ανέβηκε στον πάνω κόσμο, και αφού ο Κέρβερος είχε φάει τον Πειρίθου, δεν μπορούσε να βρει καμία χαρά. Την Ελένη την είχαν πάρει, η μητέρα του ήταν σκλάβα και η Αθήνα ήταν ερειπωμένη. Αφού ήταν έτσι η κατάσταση, πήγε στη Σκύρο, όπου όμως τον σκότωσε ο Λυκομήδης, ο βασιλιάς του νησιού (Κουν, χ.ε., σ.σ. 198-201). Μετά απ' όλα αυτά προκαλεί απορία, όχι μόνο το γιατί οι Ερινύες δεν επέλεξαν να αναφέρουν κάποια άλλη, ίσως πιο γνωστή, κάθοδο στον Άδη, αλλά κυρίως γιατί θεωρούν ότι ο Θησέας δεν τιμωρήθηκε αρκετά μετά από την απόπειρα να αρπάξει την Περσεφόνη.

Η Περσεφόνη δεν έχει μόνο την ιδιότητα της βασίλισσας του κάτω κόσμου αλλά ταυτίζεται και με τη Σελήνη. Πιο συγκεκριμένα, στο επόμενο άσμα, στο δέκατο, βλέπουμε τον Δάντη να μιλά με τον Farinata degli Uberti που βρίσκεται μεταξύ των επικούρειων. Εκείνος, που ως νεκρός έχει τη δυνατότητα να προβλέπει το μέλλον, προφητεύει ότι προτού περάσουν πενήντα μήνες, δηλαδή ως τον Μάιο το 1304, ο Δάντης θα καταλάβει πόσο δύσκολο είναι για έναν εξόριστο να γυρίσει στην πατρίδα του. Πράγματι ο Δάντης την άνοιξη του 1304 είδε ότι κάθε ενέργειά του να γυρίσει στην πατρίδα του απέτυχε. Για να εκφράσει τα παραπάνω ο Farinata λέει τα εξής: «Ma non cinquanta volte fia raccesa la faccia de la donna che qui regge, che tu saprai quanto quell'arte pesa» (*Inf.*, X, 79-91), λέει δηλαδή ότι θα καταλάβει τη δυσκολία της επιστροφής του, όταν θα φωτιστεί πενήντα φορές η όψη της Περσεφόνης, αντί να πει η όψη του φεγγαριού, που φωτίζεται μία φορά το μήνα όταν έχει πανσέληνο (Fallani, Maggi, Zeenaro στο

Alighieri, *Tutte le opere*, 1993, σ. 90). Και σε αυτή την περίπτωση ο Δάντης δεν την αποκαλεί με το όνομά της, αλλά την αναφέρει εμμέσως χρησιμοποιώντας την ιδιότητά της[8] (Sapegno, στο Alighieri, *La Divina Commedia*, 1957, σ. 107).

Η Περσεφόνη φαίνεται να έχει, κατά τη μυθολογία, μία πολυμορφική φυσιογνωμία, είναι μια «αγαθή θεότητα», αλλά μετά την αρπαγή της από τον Άδη γίνεται η βασίλισσα του κάτω κόσμου. Δεν βρίσκεται όμως απόλυτα στον κόσμο των νεκρών, διατηρεί, θα έλεγε κανείς, ένα ρόλο «μεσάζοντα» μεταξύ ζωής και θανάτου. Η Περσεφόνη δεν δημιουργεί την αίσθηση του τιμωρού, καθώς και η ίδια είναι ένα θύμα, αποτελεί μια φιγούρα που βρίσκεται απροστάτευτη απέναντι στην θέληση κάποιου άλλου. Είναι μία μορφή που κινείται μεταξύ «μίας ευτυχίας που δεν αφήνει περιθώριο ελπίδας και μίας δυστυχίας που δεν αφήνει περιθώριο επιθυμίας» (Agazzi, 2014, σ. 179). Η ίδια η κατάσταση στην οποία βρίσκεται η Περσεφόνη έχει κάτι το μεταβατικό, είναι θεότητα του κάτω κόσμου, όμως άθελά της. Θυμίζει ακριβώς το σημείο της *Κόλασης* στο 9ο άσμα, τη μετάβαση από το «αθέλητο» αμάρτημα, στο «ηθελημένο».

Ποιά είναι όμως η θέση της Περσεφόνης στη δαντική *Κόλαση*; Σύμφωνα με τον Cerri, ως βασίλισσα της κόλασης θα ήταν μία θηλυκή εκδοχή του Εωσφόρου. Θα έπρεπε και αυτή να βρίσκεται σε κάποια συγκεκριμένη τοποθεσία, έχοντας και συγκεκριμένο ρόλο, και ίσως να έπρεπε να την συναντήσει ο Δάντης όπως και τον Εωσφόρο. Κάτι τέτοιο όμως δεν συμβαίνει. Φαίνεται ότι, όπως επισημαίνει ο Cerri, η ύπαρξή της θα ερχόταν σε αντίφαση με την φαντασία του μεσαιωνικού κοινού και με τη θρησκευτική παράδοση. Ενδεχομένως ο Δάντης, στοχευμένα, να προσπαθεί να περιοριστεί απλώς σε μία μυθολογική μνεία της Περσεφόνης (Cerri, 2007, σ. 66). Η βασίλισσα του κάτω κόσμου αναφέρεται δύο φορές στην *Κόλαση* (*Inf.*, IX, 44, *Inf.*, X, 80) και μία φορά στο *Καθαρτήριο* (*Purg.*, XXVIII, 50). Και στις δύο περιπτώσεις στην *Κόλαση* περιγράφεται έμμεσα, ενώ αντίθετα στο *Καθαρτήριο* αναφέρεται με το όνομά της. Με αυτόν τον τρόπο ο Δάντης καταφέρνει ταυτόχρονα και να μην δημιουργήσει σύγχυση στον αναγνώστη, αλλά και να «σεβαστεί» την ομηρική πορεία των πράγματων. Στον Οδυσσέα (*Οδ.*, λ, 629-633), την Μέδουσα θα την στείλει η Περσεφόνη, ενώ στον Δάντη οι Ερινύες, που όμως είναι οι υπηρέτριες της Περσεφόνης. Σε κάθε περίπτωση δηλαδή αυτή που δίνει την εντολή να έρθει η Μέδουσα είναι η Περσεφόνη. Της δίνει την εντολή να απολιθώσει όποιον ζωντανό προσπαθήσει να εξερευνήσει το μυστήριο του κάτω κόσμου (Cerri, 2007, σ.σ 46-47).

[8] Σύμφωνα με τον Κουν, το γεγονός ότι ο Δάντης δεν αναφέρει ξεκάθαρα το όνομά της αφήνει το ενδεχόμενο να πρόκειται για την Εκάτη, αφού αυτή έχει κάποια σύνδεση με το φεγγάρι: σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία τις νύχτες που δεν είχε φεγγάρι, η Εκάτη πλανιέται στους δρόμους μέσα στο σκοτάδι, περιτριγυρισμένη από σκυλιά που ζούνε στις όχθες της Στύγας. Στέλνει τον τρόμο και άσχημα όνειρα στη γη και σέρνει τους ανθρώπους στο χαμό (Κουν, χ.ε., σ. 21).

Εικόνα 3. Οι Ερινύες τιμωρούν τον Θησέα και τον Πειρίθου παρουσία της Περσεφόνης και του Άδη (*Decharme, 1959, σ. 404*).

3.4 Συμπεράσματα κεφαλαίου

Σε ό,τι αφορά την Εριχθώ, φαίνεται ότι ο μεσαιωνικός αναγνώστης ήταν εξοικειωμένος με τη μαύρη μαγεία καθώς και με τις πρακτικές νεκρομαντείας. Για το λόγο αυτό, ο Δάντης επιλέγει να χρησιμοποιήσει τη συγκεκριμένη περιγραφή, ώστε να προκαλέσει το απαραίτητο δέος για τις τρομερές σκηνές που θα ακολουθήσουν. Παρατηρήθηκε ακόμα ότι αντίστοιχες περιγραφές επαναφοράς ψυχών στη ζωή, καθώς και η πεποίθηση ότι οι νεκροί γνωρίζουν το μέλλον, συναντώνται στον Λουκανό, στον Οβίδιο, στον Όμηρο, στον Απούληιο και στον Ηλιόδωρο. Τέλος, γίνεται αντιληπτό, σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, ότι η επιλογή αυτής της περιγραφής ήταν ένα τέχνασμα για να διαβεβαιώσει ο Βιργίλιος τον Δάντη ότι γνωρίζει καλά το δρόμο που πρόκειται να ακολουθήσουν.

Με την εμφάνιση των Ερινυών, ο Δάντης διατρέχει τον κίνδυνο να μην καταφέρει να επιστρέψει ζωντανός στη γη. Συμπερασματικά, από τα όσα αναλύθηκαν παραπάνω, βλέπουμε ότι οι Ερινύες χρησιμοποιούνται από τον ποιητή, όχι μόνο ως σύμβολο της ανθρωποκτονίας, αλλά κάθε κακουργίας και αχρείας πράξης. Θα μπορούσαν ακόμα, να συμβολίζουν γενικώς την αμαρτία, τη βία, το θυμό, τη μανία και τη διαβολική πλάνη που απομακρύνουν τον άνθρωπο από το θεϊκό στοιχείο, αλλά και την αλαζονεία και την αίρεση, δεδομένου του σημείου στο οποίο βρίσκονται. Ενδεχομένως, επίσης, να συμβολίζουν τα τρία αμαρτήματα που οι δύο ποιητές δεν έχουν ακόμα συναντήσει, δηλαδή τη βιαιότητα (έβδομος κύκλος), την εξαπάτηση (όγδοος κύκλος) και την προδοσία (ένατος κύκλος). Μία άλλη πιθανότητα είναι οι Ερινύες να έχουν επιφορτιστεί να ακούν τα παράπονα των αρχών των πόλεων προς τους ικέτες. Η συγκεκριμένη εικασία θα μπορούσε να ενισχύει την υποψία των Cantabeni, Cerbo και άλλων μελετητών ότι ο Δάντης είδε στο επεισόδιο της κλειστής πύλης της Δίτης την εξορία του. Παρατηρήθηκε ακόμα ότι οι Ερινύες παρουσιάζουν ομοιότητες με την Μέδουσα. Η θηλυκή μορφή τους, και στις δύο περιπτώσεις, φαίνεται ότι βοηθάει να τονιστεί η γοητεία του πειρασμού και η έλξη που νιώθει ο άνθρωπος απέναντι στην αμαρτία. Ένα ακόμα συμπέρασμα που προκύπτει από τα παραπάνω, είναι ότι ο Δάντης με κάποιον τρόπο, άγνωστο σε εμάς, γνώριζε το αντίστοιχο ομηρικό επεισόδιο. Τούτο προκύπτει από το γεγονός ότι οι Ερινύες, όταν αντικρίζουν τον ζωντανό Δάντη, αναφέρονται στο παράδειγμα του Θησέα, και όχι σε κάποια άλλη πιο γνωστή κάθοδο στον Άδη.

Τέλος, βλέπουμε ότι η Περσεφόνη δεν εμφανίζεται, αλλά αναφέρεται ως «βασίλισσα του αιώνιου σπαραγμού», ενώ οι Ερινύες είναι οι υπηρέτριές της (*Inf.*, IX, 43-44). Είδαμε ακόμα ότι οι Ερινύες αναφέρονται στο περιστατικό της αρπαγής της Περσεφόνης από τον Θησέα και τον Πειρίθου. Παρατηρήσαμε επίσης ότι η ίδια η φύση της Περσεφόνης έχει έναν μεταβατικό χαρακτήρα, αφού βρίσκεται μεταξύ ζωής και θανάτου. Το χαρακτηριστικό της αυτό παραπέμπει στο μεταβατικό χαρακτήρα που έχει το σημείο στο οποίο βρίσκονται οι δύο ποιητές. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον φαίνεται το συμπέρασμα ότι ο Δάντης δεν προσδιορίζει την τοποθεσία της Περσεφόνης, ούτε δίνει στη μορφή συγκεκριμένο ρόλο, ώστε να μην προκαλέσει σύγχυση στη θρησκευτική παράδοση του μεσαιωνικού κοινού. Αν την τοποθετούσε κάπου, θα αντιστοιχούσε σε έναν θηλυκό Εωσφόρο. Ο ποιητής περιορίζεται σε μία μυθολογική μνεία της Περσεφόνης. Με αυτόν τον τρόπο σέβεται το ομηρικό κείμενο, κατά το οποίο πίσω από την πιθανή έλευση της Μέδουσας βρίσκεται η Περσεφόνη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

4 Η ΜΕΔΟΥΣΑ

4.1 Διάσταση και ερμηνεία του μύθου της Μέδουσας

Η Μέδουσα είναι άλλο ένα πρόσωπο της κλασσικής μυθολογίας που ο Δάντης έχει τοποθετήσει στην *Κόλασή* του, δίνοντάς του συγκεκριμένα καθήκοντα. Η Μέδουσα συγκαταλέγεται μεταξύ των γυναικείων συλλήψεων, μαζί με τις Ερινύες, τις Άρπυιες και άλλες, που έχουν κυριαρχία τόσο επί της ζωής όσο και επί του θανάτου (Γερογιάννης, 1929, σ. 136). Σύμφωνα με μία διαβολική ιεραρχία, θα έλεγε κανείς, η Μέδουσα, μαζί με τις Ερινύες, φρουρεί την πόλη της Δίτης (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ.σ. 187-188).

Η Μέδουσα στη μυθολογία ήταν η μικρότερη από τις τρεις κόρες του θαλάσσιου θεού Φορκέα και της Κητούς, τις Γοργόνες. Αντί για μαλλιά είχε φίδια, μετά από τιμωρία της Αθηνάς, ενώ το βλέμμα της ήταν ικανό να πετρώσει όποιον την κοιτούσε στο πρόσωπο. Το χαρακτηριστικό αυτό διατήρησε και αφού της έκοψε το κεφάλι ο Περσέας, γιός του Δία και της Δανάης (Merlante, 1999, σ.σ. 173-174). Ο φόβος των δύο ποιητών στο συγκεκριμένο σημείο δεν προκαλείται από την όψη της, αλλά ακριβώς από το γεγονός ότι πρέπει με κάθε τρόπο να αποφύγουν να την κοιτάξουν, αφού αυτό θα οδηγούσε στο απόλυτο τέλος. Η εμφάνισή της φαίνεται να ακολουθεί τα κλασσικά πρότυπα, κυρίως την *Αινειάδα* και τις *Μεταμορφώσεις* (Mihelic, 2016, σ. 24).

Υπάρχουν πάνω από μία εκδοχή για τα μαλλιά της Μέδουσας. Η εκδοχή του Ησίοδου στη *Θεογονία* (*Θεογονία*, 274), η αρχαιότερη και κυριότερη πηγή για τις Γοργόνες, δεν τις περιγράφει από την αρχή ως προσωποποιήσεις του αποτρόπαιου φόβου, ούτε την Μέδουσα ως ανώτατη θεά ισάξια του Ποσειδώνα, όπως υποστήριζε ο Malten (Malten, 1914, σ. 184). Οι Γοργόνες ήταν θαλάσσιες θεότητες, οι οποίες δεν είχαν τίποτα το τερατώδες ή το αποτρόπαιο στο χαρακτήρα τους, μάλιστα η μία εξ' αυτών φαίνεται ότι, ως θαλάσσια νύμφη, είχε σχέσεις με τον Ποσειδώνα. Ο Γερογιάννης θεωρεί ότι η Μέδουσα του Περσέα δεν είχε ουδεμία σχέση με τη θαλάσσια Γοργόνα, υποστηρίζει ότι πρόκειται για συγχώνευση δύο μύθων. Δεν αποκλείει μάλιστα η σύγχυση αυτή να οφείλεται στη σχέση της με τον Ποσειδώνα αλλά και στην ομοιότητα των ονομάτων. Ακόμα, πιστεύει ότι το όνομα *Μέδουσα* ήταν κοινό, χωρίς κάποια ιδιαίτερη σημασία κατά τους ομηρικούς χρόνους. Θεωρεί ακόμα βεβιασμένη και ανυπόστατη τη θεωρία της διττής φύσης της Μέδουσας του Malten. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, στην καλή θεότητα της Μέδουσας ενυπήρχε και μία δεύτερη κακή και ταπεινή φύση, η προσωποποίηση της οποίας απετέλεσε τη Γοργόνα Μέδουσα. Μια τέτοια θεωρία, σύμφωνα με τον Γερογιάννη, θα μπορούσε να στέκει μόνο στην περίπτωση που η μία φύση

εξελίχθηκε στην άλλη, δηλαδή η αγνή θεότητα να εξελίχθηκε σε τέρας. Τέτοια όμως περιγραφή, είτε από θρησκευτική είτε από μυθολογική οπτική, δεν φαίνεται να υπάρχει. Ακόμα και αν οι δύο αυτές φύσεις συνυπήρχαν από την αρχή πρέπει να ήταν διαφορετικά όντα, που απλώς έφεραν το ίδιο όνομα. Η συγκεκριμένη θεωρία φαίνεται να ενισχύεται από τις περιπτώσεις θεών που είχαν διπλή φύση, και μάλιστα υποχθόνια, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του Δία, της Δήμητρας και του Ερμή (Ζευς χθόνιος, Δήμητρα χθόνια και Ερμής χθόνιος), οι οποίοι όμως και στις δύο εκδοχές τους παρέμεναν θεοί. Κατά τον Γερογιάννη, κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε να συμβαίνει στην περίπτωση της Μέδουσας αφού αυτή ήταν μία κατώτερη δαιμονική σύλληψη, το ακριβώς αντίθετο δηλαδή της θεότητας (Γερογιάννης, 1929, σ.σ. 138, 143-145).

Η θεωρία της αντιφατικής φύσης της Μέδουσας, ωστόσο, ενισχύεται και από το συμβολισμό που έχουν τα φίδια ήδη από τα αρχαία ελληνικά χρόνια. Τα φίδια συμβολίζουν από τη μια μεριά τον πρώτο τρόμο και το αποτρόπαιο που νιώθει κανείς στη θέα τους, και από την άλλη την ευεργετική ευφορία των καρπών που παρέχουν τη δύναμη στη γη. Τα φίδια προέρχονται από τα έγκατα της γης, εκεί όπου βασιλεύει το σκότος, το οποίο εκπροσωπεί κατά κάποιον τρόπο και η Περσεφόνη του Ομήρου (Γερογιάννης, 1929, σ. 162). Ακόμα, ως προς την ψυχική διάσταση της Μέδουσας, θα λέγαμε ότι εκείνη μπορεί να προκαλεί ταυτόχρονα τόσο το φόβο, όσο και το θαυμασμό (Τσοκάνη, 2003, σ. 91). Σχετικά με τον ασυνήθιστο και παράδοξο χαρακτήρα των ιδιοτήτων της Μέδουσας, ο Vernant συμπεραίνει ότι υπάρχει αδυναμία ταξινόμησής της μεταξύ γήρατος και νεότητας, μεταξύ αρσενικού και θηλυκού, μεταξύ ωραίου και άσχημου, μεταξύ ανθρώπινου και ζωώδους, μεταξύ ουράνιου και υποχθόνιου. Με αυτόν τον τρόπο επιβεβαιώνεται η έννοια του υπερφυσικού (Vernant, 1992, σ. 102).

Στην έρευνα της Τσοκάνη παρουσιάζεται αναλυτικά η θεωρία περί της διπροσωπίας της Μέδουσας. Μία παρατήρησή της αφορά στο γεγονός ότι η Μέδουσα είναι κατά κάποιον τρόπο ακίνδυνη όταν το βλέμμα της δεν στρέφεται προς το εξωτερικό περιβάλλον, εκεί ο θυμός της είναι ανενεργός. Ο θυμός της έρχεται και πάλι σε δράση με το άνοιγμα των οφθαλμών της. Αξιοσημείωτο είναι ακόμα το γεγονός ότι ενώ ο μύθος της συνδέεται άμεσα με το βλέμμα, εκείνη αποτελεί σύμβολο του πνεύματος που δεν βλέπει (Mihelic, 2016, σ. 26). Η αμφισημία της Μέδουσας, όμως, εντοπίζεται και από τα δύο τέκνα της, που θα αναπηδήσουν από τον κομμένο της λαιμό. Ο μεν Πήγασος θα κατευθυνθεί προς τον ουρανό, θα ανέλθει στον Όλυμπο και θα ενταχθεί στους στάβλους του Δία, ο δε Χρυσάωρας θα κινηθεί προς τη γη. Ακόμα, όλοι οι απόγονοι του Χρυσάωρα (ο Γηρυώνης[9], ο Κέρβερος[10], η Λερναία Ύδρα, η Χίμαιρα, η Σφίγγα και

[9] Για τον Γηρυώνη στην *Κόλαση* βλ. *Inf.*, XVII, 1.

[10] Για τον Κέρβερο στην *Κόλαση* βλ. *Inf.*, VI, 13.

η Έχιδνα) έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: ανήκουν στην κατηγορία του μικτού όντος (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 118-120).

Ο Ησίοδος περιγράφει πως ο Φόρκος και η Κητώ[11] έκαναν δύο κόρες, την Πεφρηδώ και την Ενυώ, οι οποίες γεννήθηκαν γριές με άσπρα μαλλιά και γι' αυτό το λόγο τόσο οι θεοί όσο και οι άνθρωποι τις αποκαλούσαν Γραίες. Ο Φόρκος είχε ακόμα τρεις κόρες, τις Γοργόνες, οι οποίες ζούσαν πέρα από τον Ωκεανό, κοντά στο ενδιαίτημα της νύχτας, στο σημείο όπου ακούγονταν οι φωνές των Εσπερίδων. Τα ονόματά τους ήταν Σθενώ, Ευρυάλη και Μέδουσα. Η τελευταία, μάλιστα, ήταν γνωστή για τις πολλές συμφορές που την είχαν βρει. Η Μέδουσα ήταν θνητή, ενώ οι αδερφές της ήταν αθάνατες, οπότε δεν φοβόντουσαν ούτε το γήρας ούτε βέβαια και το θάνατο (*Θεογονία*, 270-280). Όπως αναφέρει ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* (*Met.*, IV, 798-803), ο Ποσειδώνας που ήταν ερωτευμένος με την Μέδουσα βεβήλωσε μαζί της το ιερό της Αθηνάς και η θεά για να την τιμωρήσει μετέτρεψε τα μαλλιά της σε φίδια. Μετατρέποντάς την σε τέρας, η Αθηνά την κατέστησε αποκρουστική και την καταδίκασε σε απομόνωση (Τσοκάνη, 2003, σ. 93). Η εκδοχή του Σέρβιου (*In tria Virgili opera expositio*) αναφέρει ότι η Αθηνά μετέτρεψε τα μαλλιά της σε φίδια γιατί ήταν ωραιότερα από τα δικά της, ενώ σύμφωνα με τον Αισχύλο (*Προμηθεύς Δεσμώτης*) και οι τρεις Γοργόνες είχαν φίδια αντί για μαλλιά και φτερά στους ώμους. Και οι τρεις θανάτωναν τους ανθρώπους μόνο με το βλέμμα τους. Ακόμα, τα δόντια τους ήταν μεγάλα όσο οι χαυλιόδοντες του κάπρου ενώ τα χέρια τους ήταν ατσάλινα (Γυπαράκη, 2012, σ. 101). Τέλος, από τις τραγωδίες του Αισχύλου που αναφέρονταν στις παραδόσεις του Άργους [*Δικτυουλκοί*, *Φορκίδες* και *Πολυδέκτης* (Τριλογία Περσέως)] από τις οποίες είναι γνωστοί μόνο οι τίτλοι και ελάχιστα αποσπάσματα, γνωρίζουμε ότι οι Γραίες παρουσιάζονταν ως φύλακες των Γοργόνων (Κιναλή, 2006, σ. 147).

Μετά από αυτήν την αλλαγή των μαλλιών της, όσοι αντίκριζαν το βλέμμα της μεταμορφώνονταν σε πέτρα. Εκείνη ζούσε αποτραβηγμένη στο παλάτι της. Όταν ο Περσέας αποφάσισε να κηρύξει πόλεμο εναντίον των Γοργόνων, οι Θεοί στήριξαν το επικίνδυνο αυτό εγχείρημα. Τότε ο Περσέας απέκτησε φτερά και σπαθί από τον Ερμή, περικεφαλαία από τον Πλούτωνα, την *κυνήν*, η οποία του έδινε την δυνατότητα όταν τη φορούσε να γίνεται αόρατος, και τέλος η Αθηνά τού δάνεισε την αιγίδα της. Κάποιοι μελετητές μάλιστα λένε ότι η Αθηνά του δάνεισε τον καθρέφτη της και όχι την ασπίδα της και ότι αυτόν χρησιμοποίησε για να δει το είδωλο της Μέδουσας, ώστε να μην την κοιτάξει απευθείας στα μάτια και μεταμορφωθεί σε πέτρα. Μάλιστα η Αθηνά θέλησε η ίδια να συνοδεύσει προσωπικά τον Περσέα στο δύσκολο αυτό διάβημα (Γυπαράκη, 2012, σ. 101). Όλα τα σύνεργα αυτά τα φύλαγαν οι Νύμφες, και οι

[11] Φαίνεται να μην είναι τυχαίο ότι όλα τα παιδιά αυτού του ζεύγους παρουσιάζουν δύο κοινά χαρακτηριστικά: είναι τερατόμορφα και κατοικούν μακριά από θεούς και ανθρώπους. Συχνά αναλαμβάνουν το ρόλο του φύλακα ή του φόβητρου κατά την είσοδο σε απαγορευμένες περιοχές (Vernant, 1992, σ. 64).

μόνες που μπορούσαν να τον οδηγήσουν σε αυτές ήταν οι Γραίες, οι αδερφές των Γοργόνων (Σέρβη, 2003, σ. 110).

Σύμφωνα με το μύθο, όπως μας τον μεταφέρει η Σέρβη, οι αδερφές των Γοργόνων, η Πεφρηδώ και η Ενυώ, είχαν και οι δύο μαζί ένα μόνο μάτι και ένα μόνο δόντι το οποίο χρησιμοποιούσαν εκ περιτροπής. Όταν ο Περσέας έφτασε στον τόπο στον οποίο τα φύλαγαν, κατάφερε ακολουθώντας τις οδηγίες της Αθηνάς, την ώρα που η μία έτεινε το χέρι στην άλλη για να της δώσει το μάτι και το δόντι, να τα αρπάξει. Ο Περσέας δεν τους τα επέστρεψε παρά μόνο όταν εκείνες τού έδειξαν το δρόμο για τις Νύμφες (Σέρβη, 2003, σ. 110). Με αυτόν τον τρόπο κατάφερε να μπει στο παλάτι των Γοργόνων ανεμπόδιστος. Μπαίνοντας στο παλάτι αντίκρισε ένα φρικαλέο τοπίο, καθώς είδε τα πρόσωπα των ανθρώπων και των θηρίων που είχαν μεταμορφωθεί σε πέτρα μετά τη συνάντησή τους με την Μέδουσα. Για καλή τύχη του Περσέα, την ώρα που έφτασε στην Μέδουσα εκείνη και τα φίδια βρίσκονταν σε βαθύτατη νάρκη. Επωφελήθηκε έτσι του γεγονότος και, τοποθετώντας την ασπίδα του με τέτοιο τρόπο ώστε να αντανακλάται η Μέδουσα σε αυτήν, κατάφερε να την αποκεφαλίσει. Από το αίμα που έτρεξε γεννήθηκαν ο Πήγασος[12], ο Χρυσάωρ[13], ο πατέρας του Γηρυόνη, καθώς και αγέλες φιδιών από τα οποία είναι γεμάτη η Αφρική. Μάλιστα, καθώς ο Περσέας έφευγε πετώντας, μερικές σταγόνες από το αίμα της Μέδουσας έπεσαν στην Αφρική γεμίζοντας την ήπειρο με άγρια θηρία (Σέρβη, 2003, σ. 111). Μετά τον αποκεφαλισμό της Μέδουσας ο Περσέας τοποθέτησε το κεφάλι της στην αιγίδα της Αθηνάς, η οποία την χρησιμοποιούσε για να προκαλεί φόβο στους εχθρούς της (Γυπαράκη, 2012, σ. 102). Μία ακόμα εκδοχή για την ασπίδα της Αθηνάς είναι ότι αυτή ήταν η δορά της Μέδουσας, ότι δηλαδή η Αθηνά, αφού ο Περσέας αποκεφάλισε την Γοργόνα, την έγδαρε (Γκρέϊβς τόμ. 1, 1998, σ. 134). Ενδιαφέρον έχει να αναφερθεί ότι η θεά Αθηνά μετατρέπεται σε πολεμική θεότητα μόνο αφότου γίνεται κάτοχος του προσωπείου. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τον Περσέα, ο οποίος επιτυγχάνει στους άθλους του μόνο εφόσον αποκτήσει το γοργόνειο, το οποίο χρησιμοποίει και ως όπλο ενάντια στους εχθρούς του (Τσοκάνη, 2003, σ. 33).

Κατά την προσπάθεια της εξήγησης του μύθου της Μέδουσας συναντάμε πολλές ασάφειες και αντιφάσεις στα κείμενα όσων έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα αυτό. Κάποιοι μελετητές θεωρούν τις

---

[12] Στο σημείο αυτό φαίνεται μία αναλογία με την Δήμητρα, αφού και αυτή γέννησε ένα άλογο (Κιναλή, 2006, σ. 136), αλλά και με την Άρπυια Ποδάργη, που αναφέρεται από τον Όμηρο στην *Ιλιάδα* (*Ιλ.*, π, 149-151), η οποία και αυτή γέννησε δύο ίππους, τον Ξάνθο και τον Βαλίο, τους ίππους του Αχιλλέως (Γερογιάννης, 1929, σ. 142). Ακόμα φαίνεται ενδιαφέρον ο ισχυρισμός ότι η Μέδουσα κατά την αρχική της σύλληψη υπήρξε ίππος. Αυτός ο ισχυρισμός ενισχύεται από τις αναπαραστάσεις της ως ίππο κατά το ήμισυ, αλλά και από άλλες που την δείχνουν ανάμεσα σε δύο κεφαλές αλόγων (Γερογιάννης, 1929, σ.σ. 169-170).

[13] Ο Χρυσαώρ είναι κατά τη *Θεογονία* (*Θεογονία,* 287) ο πατέρας του Γηρυόνη και της Εχίδνης και αρχηγός μίας ολόκληρης γενιάς τεράτων μεταξύ της οποίας βρίσκονται η Ύδρα και η Χίμαιρα, γεγονός που δικαιολογείται από την τερατώδη φύση της Μέδουσας (Γερογιάννης, 1929, σ. 153).

Γοργόνες ηρωίδες, άλλοι άγρια φρικτά θηρία, άλλοι τις θεωρούν καλλονές και άλλοι τέρατα ασχήμιας, άλλοι τις θεωρούν πρότυπα σύνεσης και άλλοι σκανδαλώδεις εταίρες, άλλοι απλώς τις θεωρούν κακάσχημες. Ποικίλουν και οι εκδοχές για την τοποθεσία στην οποία βρίσκονται: άλλοι τις τοποθετούν στη Λιβύη και άλλοι στις Ορκάδες. Και ως προς την ετυμολογία του ονόματός τους υπάρχουν διάφορες εκδοχές. Μία εκδοχή είναι το όνομά τους να προέρχεται από την κυρηναϊκή λέξη *Gorgôn*, που λέγεται και για το όνομα της Αθηνάς. Σύμφωνα με μία άλλη εκδοχή το όνομά τους προέρχεται από τη λιβυκή λέξη *Gorgôn*, που αντιστοιχεί στο όνομα κάποιου άγριου ζώου. Άλλη εκδοχή είναι το όνομα αυτό να προέρχεται από την ελληνική λέξη *Γεωργός*, δηλαδή ο εργάτης της γης. Τέλος, σύμφωνα με μία άλλη παραλλαγή του μύθου, οι Γοργόνες ήταν κόρες της Κητούς και του Γοργόνος, ο οποίος ήταν γιος του Τυφώνος. Σύμφωνα με αυτήν την εκδοχή, το όνομά τους το πήραν από τον πατέρα τους (Κιναλή, 2006, σ. 137). Παρόμοιες αντιφάσεις συναντάμε και μεταξύ των ποιητών. Κατά τον Ησίοδο (*Θεογονία,* 270) και τον Οβίδιο (*Met.*, IV, 774-775), οι μεγαλύτερες κόρες του Φόρκου ήταν δύο, η Πεφρηδώ και η Ενυώ, ενώ κατά τον Αισχύλο (*Προμηθεύς Δεσμώτης*) ήταν τρεις. Και ως προς τον τόπο κατοικίας τους υπάρχουν αντιφάσεις. Ο Ησίοδος της τοποθετεί προς τη μεριά του Ωκεανού και συγκεκριμένα στις νήσους Ορκάδες, ενώ ο Αισχύλος τις τοποθετεί στην Ανατολή, κοντά στην Κισθήνη, πόλη της ασιατικής Σκυθίας και θεωρεί ότι και οι τρεις οι Γοργόνες είχαν φίδια στο κεφάλι τους. Ο Οβίδιος αντίθετα περιγράφει έτσι μόνο την Μέδουσα. Κατά τον Ησίοδο, ο Ποσειδώνας έριξε τα δίχτυα του και ξελόγιασε τη συνετή Μέδουσα σε έναν λειμώνα πάνω σε ένα στρώμα από λουλούδια, ενώ σύμφωνα με την εκδοχή του Οβιδίου (*Met.*, IV, 798-803) ο Ποσειδώνας την παρέσυρε στο ναό της Αθηνάς (Γυπαράκη, 2012, σ.σ. 102-103).

Ενδιαφέρουσες είναι οι εξηγήσεις που δίνουν στο μύθο της Μέδουσας ο Παλαίφατος (*Μυθικά*) και ο Φουλγέντιος (*Μύθος του Περσέα και των Γοργόνων*). Και οι δύο θεωρούν τις Γοργόνες πλούσιες κόρες που διέθεταν μεγάλα εισοδήματα, τα οποία φρόντιζαν να εκμεταλλεύονται με ιδιαίτερη εξυπνάδα. Ο Παλαίφατος όμως δίνει μία διαφορετική διάσταση στο θέμα. Στην εκδοχή του, πρωταγωνίστρια δεν ήταν η Μέδουσα ως πρόσωπο, αλλά ως ένα χρυσό άγαλμα της Αθηνάς. Κατά την εκδοχή του, ο Φόρκος, που αν και Κυρηναίος, είχε στην κατοχή του τρία νησιά που βρίσκονταν πέρα από τις Ηράκλειες Στήλες, ζήτησε να του φτιάξουν ένα άγαλμα της Αθηνάς όλο από χρυσό και τέσσερις πήχεις ψηλό. Οι Κυρηναίοι έδωσαν στο άγαλμα το όνομα *Γοργόνα*. Ο καθαγιασμός όμως του αγάλματος με τις καθιερωμένες τελετές δεν πρόλαβε να γίνει, αφού ο Φόρκος στο μεταξύ πέθανε. Μετά το θάνατό του, οι τρεις κόρες του, η Σθενώ, η Ευρυάλη και η Μέδουσα, που είχαν αποφασίσει να μείνουν άγαμες, πήραν ως κλήρο η καθεμία από ένα νησί[14]. Το άγαλμα της Αθηνάς όμως δεν θέλησαν ούτε να το καθαγιάσουν αλλά ούτε και να το μοιραστούν. Το έβαλαν, λοιπόν, σε ένα θησαυροφυλάκιο που ανήκε και στις τρείς. Οι τρεις τους είχαν έναν και

[14] Τα νησιά αυτά τα ονόμαζαν Γοργόνειες Νήσοι (*Πλίνιος*, VI, 31).

μοναδικό λειτουργό που ήταν ιδιαίτερα αφοσιωμένος σε αυτές και φρόντιζε τις περιουσίες τους και γι' αυτό, βέβαια, πήγαινε συχνά από το ένα νησί στο άλλο. Ίσως, σύμφωνα με τον Παλαίφατο, το ένα και μοναδικό τους μάτι το οποίο μοιράζονταν, όπως λέει ο μύθος, να είναι ακριβώς αυτός ο λειτουργός. Ο Περσέας, που εκείνη την εποχή ήταν φυγάς από το Άργος, διέσχιζε τις θάλασσες και λεηλατούσε τα παράλια, άκουσε για την ύπαρξη του χρυσού αυτού αγάλματος και έβαλε σκοπό του να το κλέψει. Κατάφερε να αιχμαλωτίσει τον λειτουργό κατά την μετακίνησή του από το ένα νησί στο άλλο. Έτσι εξηγεί ο Παλαίφατος αυτό που αναφέρει ο μύθος, ότι ο Περσέας έκλεψε το κοινό τους μάτι την ώρα που η μία το έδινε στην άλλη. Μετά το γεγονός αυτό οι Γοργόνες ήταν απαρηγόρητες, αφού έχασαν τον, απολύτως απαραίτητο, λειτουργό τους. Ο Περσέας τούς είπε ότι θα τους τον έδινε πίσω υπό την προϋπόθεση να λάβει ως αντάλλαγμα την Γοργόνα, δηλαδή το άγαλμα της Αθηνάς. Η Μέδουσα δεν δέχτηκε, οι άλλες δύο όμως συναίνεσαν, οπότε ο Περσέας επέστρεψε τον λειτουργό τους στις δύο και σκότωσε την Μέδουσα. Ο Περσέας κομμάτιασε το άγαλμα και κρέμασε το κεφάλι του στην πλώρη του καραβιού του, το οποίο ονόμασε *Γοργόνα*. Όσοι αντίκριζαν το λάφυρο αυτό έμεναν έκπληκτοι χάρη στο σπουδαίο κατόρθωμά του. Αυτός ήταν και ο λόγος που έλεγαν ότι η κεφαλή της Μέδουσας απολίθωνε τους εχθρούς του. Όλες αυτές οι φήμες φυσικά εξυπηρετούσαν τον Περσέα, και ο ίδιος τις άφηνε να διαδίδονται. Όταν έφτασε στη Σέριφο, ο βασιλιάς Πολυδέκτης τράπηκε σε φυγή μαζί με τους υπηκόους του. Το μόνο που βρήκε ο Περσέας στη Σέριφο ήταν πέτρες, έτσι διέδωσε ότι η Γοργόνα τους απολίθωσε όλους και απειλούσε ότι το ίδιο θα πάθαινε όποιος τολμούσε να του αντισταθεί (Γυπαράκη, 2012, σ. 104). Ο Φουλγέντιος μάλιστα θεωρεί ότι οι ποιητές δίνουν φτερά στον Περσέα επειδή είχε φτάσει έως εκεί χάρη στα ιστία του, εννοώντας μεταφορικά δηλαδή τα φτερά του καραβιού (Γυπαράκη, 2012, σ. 104).

Κατά τον Γκρέϊβς, μία μυθολογική εκδοχή που συνδέει την Αθηνά με την Μέδουσα είναι ότι πατέρας της Αθηνάς ήταν κάποιος Ίτωνος, που ήταν βασιλιάς του Ιτώνου στη Φθιώτιδα. Η Αθηνά σκότωσε την Ιοδάμα, που και αυτή ήταν θυγατέρα του Ιτώνου, αφήνοντάς την κατά λάθος να δει το κεφάλι της Γοργόνας, όταν η Ιοδάμα μπήκε στο τέμενος νύχτα, και την μεταμόρφωσε σε πέτρα (Γκρέϊβς τόμ. 1, 1998, σ. 27).

Σύμφωνα με την Κιναλή, ως προς τα ονόματα των Γοργόνων υπάρχουν διάφορες ερμηνείες, το όνομα *Γοργώ* σήμαινε τη γρήγορη δύναμη, η Σθενώ[15] συμβόλιζε τη δύναμη της θάλασσας και η Ευρυάλη[16] σήμαινε την πλατιά θάλασσα. Η Μέδουσα[17], που ήταν η κυρίως Γοργόνα και η μόνη θνητή, συνευρέθηκε ερωτικά με τον Ποσειδώνα και τη στιγμή του αποκεφαλισμού της, με δρέπανο, από τον Περσέα, γέννησε τον Χρυσάορα και τον Πήγασο, τον οποίο χρησιμοποίησε ο Περσέας για να απελευθερώσει την Ανδρομέδα

[15] Σθενώ (=σθένος).
[16] Ευρυάλη (=ευρύς και άλς).
[17] Μέδουσα (μέδω=υγρά, άρχω, κυβερνώ, Medor=θεράπων, Medizin=ιατρική, Μηδέα= τα γεννητικά μόρια).

και ο Βελλεροφόντης για να σκοτώσει την Χίμαιρα. Κατά την εκδοχή του Σημαιοφόρου (*Αποκωδικοποίηση της Θεογονίας Ησιόδου*), οι δύο αθάνατες κόρες, η Σθενώ και η Ευρυάλη, συμβόλιζαν την ψυχή του ανθρώπου, ως αθάνατη ουσία. Από την άλλη η Μέδουσα συμβόλιζε τα φυσικά σώματα, ήταν η ορατή φύση. Ως θνητή η Μέδουσα συμβόλιζε «ό,τι πεθαίνει υπό την εξουσία του χρόνου» (Κιναλή, 2006, σ. 139).

Φυσικά στο μύθο αυτό υπάρχουν διάφορα περιστατικά και στοιχεία που έχουν ερμηνευτεί με διάφορους τρόπους. Για παράδειγμα, όπως μας μεταφέρει η Γυπαράκη, τα φτερά του Περσέα δηλώνουν την ταχύτητα των κατακτήσεων του. Η ασπίδα της Αθηνάς καθώς και το σπαθί του Ερμή δηλώνουν τη θεϊκή φροντίδα με την οποία οπλίστηκε ο Περσέας πριν από το δύσκολό του εγχείρημα. Η περικεφαλαία του Πλούτωνα είναι η μυστικότητα με την οποία έδρασε. Η γέννηση του Πήγασου θα μπορούσε να δηλώνει είτε ότι ο Περσέας πήρε μαζί του ένα άλογο που το ονόμασαν φτερωτό ακριβώς για να τονίσουν την αξία του, είτε γιατί ο Περσέας βρήκε στο νησί της Μέδουσας ένα ιστιοφόρο με το οποίο ξεκίνησε για άλλες κατακτήσεις. Ο Πήγασος γεννήθηκε από το αίμα της Μέδουσας γιατί ο Περσέας απέκτησε το άλογο ή το ιστιοφόρο μετά το θάνατό της. Ακόμα, η πληροφορία που μας δίνεται από τον Οβίδιο (*Met.*, IV, 750) είναι ότι από το αίμα της Μέδουσας έγινε και το κοράλλι. Ίσως έχει την ερμηνεία ότι μετά την ήττα των Γοργόνων, οι Έλληνες ήταν ελεύθεροι να ασκήσουν την αλιεία στα νησιά που ανήκαν σε εκείνες (Γυπαράκη, 2012, σ. 104).

Ο Ευριπίδης, στον *Ηρακλή Μαινόμενο*, παρουσιάζει ως μητέρα της Γοργόνας την Γαία, η οποία μάλιστα την γέννησε για να δώσει βοήθεια στα παιδιά της, τους Γίγαντες, στην Φλέγρα όπου διεξήχθη η Γιγαντομαχία. Η Αθηνά όμως σκότωσε την Γοργόνα κατά τη διάρκεια της μάχης, πριν προλάβει να βοηθήσει, έκανε το δέρμα της ασπίδα και τοποθέτησε το κεφάλι της πάνω σε αυτήν για να τρομάζει τους εχθρούς της. Το Γοργόνειο, την ασπίδα, την χρησιμοποίησε ήδη κατά τη διάρκεια της ίδιας μάχης, σύμφωνα πάντα με όσα διασώζει ο Ευριπίδης, εναντίον του Γίγαντα Εγκέλαδου (Κιναλή, 2006, σ. 137).

Η Κιναλή υποστηρίζει ότι ο μύθος της Μέδουσας είναι ασφαλώς συνδεδεμένος με αυτόν του Περσέα. Ο Περσέας αναφέρεται και ως θεός του φωτός και του ήλιου. Κατά το μύθο ήταν γιός του Δία και της Δανάης[18], η οποία ήταν θυγατέρα του βασιλιά του Άργους, του Ακρίσιου[19]. Ο Ακρίσιος είχε λάβει χρησμό ότι ήταν πεπρωμένο να φονευτεί από το γιο της Δανάης. Για να αποφύγει τη μοίρα του αυτή, την έκλεισε σε σκοτεινό θάλαμο με τοίχους από ορείχαλκο και λίθους. Ο Δίας όμως κατάφερε να εισχωρήσει στο θάλαμο από την οροφή με μορφή χρυσής βροχής, και έτσι κατέστη από την Δανάη πατέρας του Περσέα. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο Περσέας αποκαλείται *Χρυσόγονος* ή *Χρυσόπατρος*. Όταν ο Ακρίσιος έμαθε ότι η Δανάη είχε γεννήσει γιό, την έκλεισε μαζί με το νεογνό σε κιβώτιο και τους έριξε στη θάλασσα. Το κιβώτιο κατέληξε στη Σέριφο, όπου το βρήκε ο αλιεύς Δίκτυς και το παρέδωσε μαζί με

[18] Δανάη (=ξηρά γη).
[19] Ακρίσιος (=άνευ κρίσεως).

το περιεχόμενό του στον βασιλιά του νησιού, Πολυδέκτη. Αργότερα, ο Πολυδέκτης ερωτεύτηκε την Δανάη και γι' αυτό θέλησε να απαλλαγεί από την παρουσία του Περσέα. Τον έστειλε, λοιπόν, να φέρει την κεφαλή της Μέδουσας. Ο Περσέας μετά από αυτό έκοψε την κεφαλή της Μέδουσας με δρεπάνι, ένα μυθολογικώς αρχέγονο εργαλείο με το οποίο ο Κρόνος ευνούχισε τον πατέρα του, τον Ουρανό[20]. Έχει ενδιαφέρον στο σημείο αυτό, να αναφερθεί ότι το δρεπάνι, που έχει το σχήμα της σελήνης, ο μηνίσκος, από τα πανάρχαια χρόνια αναφέρεται ως το εργαλείο με το οποίο αποκόπτεται ο φορέας του σπόρου, το στάχυ, σαν να επέρχεται ο θάνατος. Στο συμβολισμό του σπόρου και του θανάτου βρίσκει κανείς κοινά σημεία στο πεπρωμένο της Μέδουσας και της Περσεφόνης (Κιναλή, 2006, σ. 141).

Η Κιναλή παρατηρεί ότι, κατά την αναζήτηση της προέλευσης του συμβόλου της κεφαλής της Μέδουσας, συναντάμε τις μορφές της Αρτέμιδος και της Αθηνάς. Η Αθηνά κρατάει το Γοργόνειο, την κεφαλή της Μέδουσας, στο στήθος της ενώ η απεικονιζόμενη Μέδουσα με τα φτερά της Νεμέσεως προβάλλει ως η αρχέγονη μορφή της Αρτέμιδος, που είναι η εξουσιάστρια των ζώων. Σε αυτήν την αρχέγονη μορφή της, η Άρτεμις σαν Μέδουσα και Νέμεσις ταυτίζεται και με την αρχέγονη Δήμητρα και με την Περσεφόνη (Κιναλή, 2006, σ. 144).

Ενδιαφέρον, κατά τον Γκρέϊβς, παρουσιάζουν οι παραδόσεις που υπήρχαν γύρω από την Μέδουσα. Κοντά στις Μυκήνες υπήρχε μια παράδοση που έλεγε ότι η κομμένη κεφαλή της Μέδουσας βρισκόταν θαμμένη στο Άργος, όπου υπήρχε ένα πολύ μεγάλο λίθινο Γοργοφόνειο. Αυτό θεωρείτο έργο των Κυκλώπων. Έλεγαν ότι ήταν θαμμένη σε έναν τύμβο[21] που υπήρχε κοντά στην αγορά. Ακόμα, κοντά στο Άργος ο Ασκληπιός θεράπευε με το αίμα της Γοργόνας. Όπως έλεγαν οι Επιδαύριοι, ο Ασκληπιός έμαθε την τέχνη να θεραπεύει από τον Απόλλωνα και από τον Χείρωνα. Δεν θεράπευε όμως μόνο τους αρρώστους. Η Αθηνά τού είχε δώσει δύο φιαλίδια αίμα της Μέδουσας. Με αυτό που είχε τρέξει από την αριστερή πλευρά μπορούσε να ανασταίνει τους νεκρούς, ενώ με αυτό που είχε τρέξει από τη δεξιά πλευρά μπορούσε να σκοτώνει ακαριαία (Γκρέϊβς τόμ. 1, 1998, σ. 197).

Η Κιναλή μάς μεταφέρει μια άλλη παρόμοια παράδοση. Σύμφωνα με αυτή, ο Ασκληπιός μοιράστηκε με την Αθηνά το αίμα της Μέδουσας το οποίο είχε παράλληλα και θεραπευτική και καταστρεπτική δύναμη. Μπορούσε να θανατώνει αλλά και να θεραπεύει, ακόμα και να ξαναφέρνει στη ζωή τους νεκρούς. Έλεγαν ακόμα ότι το αίμα που είχε χυθεί από την αριστερή πλευρά το είχε μαζέψει η Αθηνά, και ήταν αυτό που είχε καταστρεπτικές ιδιότητες, μπορούσε είτε να σκοτώσει, είτε να υποκινήσει πολέμους. Αντίθετα, αυτό που είχε χυθεί δεξιά το είχε μαζέψει ο Ασκληπιός και ήταν αυτό που είχε θεραπευτικές ιδιότητες. Δεν είναι

[20] Του έκοψε τα γεννητικά μόρια, και από το αίμα που χύθηκε στον Ωκεανό γεννήθηκε η Αφροδίτη (Κιναλή, 2006, σ. 141).

[21] Τέτοια αναφορά δίνεται από τον Παυσανία. Το γεγονός όμως ύπαρξης τάφου της Μέδουσας θα αναιρούσε τη θεϊκή της υπόσταση, αφού ο τάφος είναι χαρακτηριστικό κατώτερων μυθολογικών όντων (Γερογιάννης, 1929, σ. 153).

τυχαίες οι αναπαραστάσεις της Μέδουσας με τα φίδια τυλιγμένα γύρω από το σώμα της που θυμίζουν το σύμβολο της υγείας (βλ. Εικόνα 4). Μία ακόμα παράδοση σχετικά με το αίμα της Μέδουσας αναφέρεται στα Ορφικά *Λιθικά*, σύμφωνα με αυτήν όταν ο Περσέας ακούμπησε το κεφάλι πάνω στα χόρτα για να πληθεί από τα αίματα, εκείνα απολιθώθηκαν. Τα χόρτα αυτά είναι τα κοράλλια, στα οποία η Αθηνά έδωσε και πάλι ζωή και τα κατέστησε αθάνατα (Κιναλή, 2006, σ.σ. 148-149).

Δεν θα μπορούσε ωστόσο κανείς να αγνοήσει και την εκδοχή του Γερογιάννη, κατά την οποία η Μέδουσα και η αποτρόπαια όψη της στην αρχαιότητα, δεν ήταν δαιμονική σύλληψη αλλά, κατά την κοινή αντίληψη των αρχαίων, υπήρξε μία εκ των ανώτερων θεοτήτων. Αρχικά ήταν ανθρωπόμορφη και στη συνέχεια η τέχνη την διαμόρφωσε σε τέρας (Γερογιάννης, 1929, σ.σ. 130-131, 137).

Κατά την Τσοκάνη, η εξιστόρηση του αποκεφαλισμού της Μέδουσας ήδη από τον έβδομο αιώνα π.Χ. έχει τόσες πολλές διαστάσεις που θα μπορούσαν να αποδείξουν ότι το γεγονός αυτό δεν ήταν απλώς ένας τελετουργικός φόνος, αλλά η μεταστροφή μιας οντότητας από μία κατάσταση σε άλλη. Το γεγονός που πιστοποιεί αυτήν την υπόθεση είναι το ίδιο το όπλο με το οποίο συντελείται η πράξη. Το δρέπανο αποτελεί ένα παραγωγικό εργαλείο που βοηθά στην καλλιέργεια της γης, άρα και στη συνέχεια της ζωής, αλλά και στην απόσπαση των αγαθών που επιφυλάσσει η γη στον άνθρωπο. Μάλιστα σύμφωνα με τον P. Diel (Diel, 1952, σ. 93), στην αρχαία ελληνική μυθολογία, η πράξη της πνευματικής δημιουργίας έχει συνδεθεί με το δρέπανο. Πράγματι, με το θάνατο της Μέδουσας δίνεται η δυνατότητα να αναπτυχθεί μία νέα δράση, την οποία μάλιστα φαίνεται να εγκαινιάζει συμβολικά η δημιουργία ενός μουσικού οργάνου, του αυλού. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει εδώ το γεγονός ότι από κάτι αρνητικό προκύπτει ένα άλλο, αναμφισβήτητα θετικό, το οποίο μάλιστα οδηγεί στη δημιουργία μιας τέχνης (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 65-66).

Αν και η Μέδουσα είναι θνητή, ο αποκεφαλισμός της δεν σημαίνει το θάνατό της, αφού το κεφάλι της θα βρίσκεται πάνω στην πολεμική αιγίδα-θώρακα της Αθηνάς και θα εξακολουθήσει να ζει ασκώντας την εκφοβιστική της επιρροή και δίνοντας έναυσμα για πολλούς μεταγενέστερους θρύλους (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 6-7, 12-13). Κατά αντιστοιχία και ο αυλός που γεννήθηκε από αυτήν συνεχίζει, όταν ηχεί με έναν ορισμένο τρόπο, να ανακαλεί μελωδικά εκείνο τον αρχικό αθεράπευτο φόβο[22] (Τσοκάνη, 2003, σ. 66). Όπως υποστηρίζει στην έρευνά του ο Vernant, ο αυλός είναι αυτός που παίζει τη μελωδία του φόβου, της μανίας και της έκστασης. Αυτό το μουσικό όργανο συμβολίζει το καταχθόνιο αφού ο ήχος του μοιάζει να προέρχεται από το υπερπέραν (Vernant, 1992, σ.σ. 71-76).

[22] Η υπόθεση βασίζεται στην περιγραφή του Ευριπίδη στον *Ηρακλή Μαινόμενο*.

Εικόνα 4. Η Μέδουσα, από το μέσο του Δυτικού Αετώματος του Ναού της Αρτέμιδος στην Κέρκυρα, περίπου 580 π.Χ..

Όπως παρατηρεί η Τσοκάνη, η δύναμη της Μέδουσας επιβεβαιώνεται στην κάθε «εμφάνισή» της, αφού όταν αυτή παρεμβαίνει στη διένεξη δύο αντιπάλων βοηθά τη μία πλευρά και καθίσταται φόβητρο

της άλλης. Κάποια τέτοια παραδείγματα τα συναντάμε στα έργα του Ευριπίδη: στον *Ηρακλή Μαινόμενο* βρίσκεται στο πλευρό του Ηρακλή ενάντια στον βασιλιά Λύκο της Θήβας, στη μάχη της Φλέγρας βρίσκεται στο πλευρό των Τιτάνων που μάχονται ενάντια στις Ολύμπιες θεότητες. Στις *Φοίνισσες* εμφανίζεται στο μέρος του Πολυνείκη ενάντια στον Ετεοκλή. Στον *Ίωνα* (*Ίων*, 985-987) συντάσσεται με την Κρέουσα ενάντια στον Ξούθο και τον Ίωνα. Στην *Ασπίδα Ηρακλέους* του Ησίοδου εμφανίζεται στη μεριά του Περσέα και του Ηρακλή ενάντια στον Άρη και το γιο του, Κύκνο. Στο διάλογο του Αγάθωνα με τον Σωκράτη (*Συμπόσιο*) είναι με το μέρος του Αγάθωνα. Ενώ κατά την κάθοδο του Οδυσσέα στον Άδη (*Οδ*., λ, 632-633), αλλά και στην κάθοδο του Ηρακλή στον Άδη για την απαγωγή του Κέρβερου, βρίσκεται στο μέρος της Περσεφόνης (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 33-34).

4.2 Το βλέμμα της Μέδουσας

Αναμφισβήτητα το χαρακτηριστικό που κυριαρχεί στην Μέδουσα είναι το βλέμμα της. Ιδίως αν αναλογιστεί κανείς τη θεωρία ότι τα μάτια αποτελούν το πέρασμα της ψυχής από τη ζωή στο θάνατο (Mercuri, 2011, σ. 420), ενισχύεται η άποψη ότι το σημείο όπου βρίσκεται η Μέδουσα στην *Κόλαση* είναι μεταβατικό. Σύμφωνα με μία μελέτη του J-P. Vernant το βλέμμα συμβολίζει αρχετυπικά το «άδειο» βλέμμα του οριστικού τέλους, το κενό του θανάτου. Άδειο, αφού η ενέργεια και η ζωή έχουν εγκαταλείψει την ψυχή. Το συμπέρασμα αυτό βασίζεται στην πλατωνική σκέψη της ετερότητας (Έτερον είναι το ομοίωμα του εαυτού μας, το Παράδοξο), σε αυτήν την περίπτωση ως *διαφορετικό* δεν εννοούμε τον διαφορετικό άνθρωπο, αλλά το διαφορετικό από τον άνθρωπο. Κατά τον Vernant αυτή είναι η λειτουργία και η σημασία του προσωπείου της Μέδουσας. Πιο συγκεκριμένα, ο κίνδυνος απέναντι στο βλέμμα της Μέδουσας δεν είναι ένας «φυσιολογικός» φόβος, αλλά ο τρόμος στην καθαρή του μορφή, ο τρόμος στη διάσταση του υπερφυσικού. Πρόκειται για ένα αίσθημα φρίκης, αφού η μορφή παρουσιάζεται στο σημείο της μάχης, για παράδειγμα ως «θεϊκό» τέρας, και σκορπάει τον πανικό (Vernant, 1992, σ.σ. 33-34, 50, 60, 105).

Ακαριαία με το βλέμμα της Μέδουσας αναπτύσσεται ο πιο ριζικός φόβος, ο φόβος απέναντι στον απόλυτο θάνατο. Η Μέδουσα φαίνεται να κατατάσσεται στις δυνάμεις που φέρουν τη συνείδηση αντιμέτωπη με ό,τι είναι αδύνατο να τροποποιηθεί. Με βάση αυτήν την υπόθεση, ο Vernant θεωρεί ότι η επίδραση του γοργονείου παραμένει ουσιαστικά αμετάλλακτη με την πάροδο του χρόνου. Κατά την Τσοκάνη, το γοργόνειο συμβολίζει την «έντρομη οπισθοχώρηση μπροστά στο ανυπέρβλητο γεγονός του αφανισμού». Είναι η απώθηση που προκαλεί ο αιφνιδιασμός που φέρνει την καταστροφή. Η συνείδηση φαίνεται να έρχεται αντιμέτωπη με κάτι το οποίο δεν είχε υπολογίσει έως τότε (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 64-65).

Το βλέμμα της Μέδουσας, σύμφωνα με τον Cerri συμβολίζει ξεκάθαρα τον περιορισμό που θέτουν οι θεοί και το πεπρωμένο στην ανθρώπινη γνώση. Ακριβώς γι' αυτόν το λόγο αν ο άνθρωπος κατάφερνε να λύσει το μυστήριο της ύπαρξης (mistero esistenziale), θα σήμαινε ότι θα έχανε την ανθρώπινη ιδιότητα, η οποία εκ φύσεως είναι συνδεδεμένη με το σκοτάδι της άγνοιας, θα γινόταν θα έλεγε κανείς πέτρα (Cerri, 2007, σ.σ. 25-26).

Στην πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη της Τσοκάνη αναλύεται η δράση του βλέμματος της Μέδουσας με γνώμονα την πλατωνική ερμηνεία της. Σύμφωνα με αυτή, λοιπόν, τα κύρια στοιχεία της Μέδουσας (το κεφάλι που μοιάζει με προσωπείο, σε συνδυασμό με τα φτερά πάνω σε αυτό) μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η Μέδουσα μπορεί να καταταχθεί στις ψυχικές δυνάμεις. Πρόκειται για έναν συνδυασμό που λειτουργεί ως σύμβολο της ίδιας της ψυχής. Μάλιστα στην *Πολιτεία*, κατά την περιγραφή του ψυχικού ανθρώπου, οι απόγονοι της Μέδουσας θα καταταγούν στα πολυκέφαλα όντα-τέρατα που δρουν κυρίως ως κεφαλές (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 21-22).

Στο *Συμπόσιο* αναφέρεται το όνομα της Γοργούς με αφορμή έναν αγώνα λόγου περί έρωτος. Μετά την ομιλία του Αγάθωνα, παίρνει το λόγο ο Σωκράτης, κατά τον οποίο όσο θριάμβευε ο Αγάθων, η ομιλία του τού θύμισε τον Γοργία, και σκεφτόταν ότι στο τέλος της θα μπορούσε να πάθει αυτό που περιγράφει ο Όμηρος, να του στείλει δηλαδή ο Αγάθων την κεφαλή του Γοργία και να τον μεταμορφώσει σε πέτρα (*Συμπόσιο*, XX, C). Με τα λόγια αυτά ο Σωκράτης εκφράζει το φόβο ότι ο Αγάθων θα μπορούσε να αναδειχθεί ικανότερος συζητητής, τον φοβίζει ακόμα η ενδεχόμενη υποταγή του δικού του τρόπου σκέψης σε εκείνον του Αγάθωνα. Η σύγκρουση αυτή που επιτελείται νοητικά και λεκτικά, θα μπορούσε κανείς να πει ότι είναι «έργο της Μέδουσας», αφού κυριαρχείται από άλογες ψυχικές δυνάμεις (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 75-78).

4.3 Η ύπαρξη της Μέδουσας στην *Κόλαση*

Η παρουσία της Μέδουσας στην *Κόλαση* είναι από τις πιο συζητημένες του έπους. Φαίνεται ότι ο Δάντης προσπαθεί να δείξει με κάθε τρόπο πόσο τρομοκρατημένος ήταν. Στην προσπάθειά του αυτή, παρουσιάζοντας και πάλι μία καινοτομία ως προς τις ποιητικές τεχνικές της εποχής του, διακόπτει τη διήγησή του και απευθύνεται για πρώτη φορά κατευθείαν στον αναγνώστη που έχει «ασάλευτο το νου», έχει δηλαδή κατά τον Soro χριστιανική πίστη[23] (Soro, 2016, σ. 4): «Κι ω, εσείς που ασάλευτο έχετε το νου

[23] Κατά τον Mazzotta, όταν ο Δάντης λέει «intelletti sani» δεν εννοεί όσους είχαν καθαρό νου, αλλά όσους ερμήνευαν τις Ορθόδοξες γραφές. Έτσι συνδέει το γεγονός ότι η Μέδουσα βρίσκεται ακριβώς πριν το σημείο όπου τιμωρούνται οι αιρετικοί (Soro, 2016, σ. 2).

σας, προσέξτε τη γνώση την κρυμμένη μες στων περίεργων στίχων το μαγνάδι»[24] (*Inf.*, IX, 61-63). Με αυτόν τον τρόπο ο Δάντης προϊδεάζει τον αναγνώστη για τη μεγάλη σημασία που έχουν τα όσα θα ακολουθήσουν, λέγοντάς του ότι υπάρχει κάποιο νόημα ιδιαίτερα σημαντικό, κρυμμένο πίσω από τους περίεργους αυτούς στίχους. Έτσι προσπαθεί να προκαλέσει τη συναισθηματική ταύτιση των αναγνωστών με το δικό του «βίωμα», προκειμένου να γίνει κατανοητός ο τρόμος που ένιωθε εκείνη την ώρα ο Δάντης. Με το τέχνασμα αυτό εφιστά την προσοχή τόσο σε ό,τι προηγήθηκε, δηλαδή στις Ερινύες και στην Μέδουσα, όσο και σε ό,τι θα ακολουθήσει, δηλαδή στην ουράνια βοήθεια που θα έρθει (Fallani, Maggi, Zeenaro στο Alighieri, *Tutte le opere*, 1993, σ. 83). Ακόμα, οι στίχοι αυτοί ενδέχεται να αναφέρονται στα λόγια του Βιργιλίου προς τους διαβόλους, άγνωστα στους αναγνώστες, αλλά και στον ίδιο τον Δάντη,[25] (*Inf.*, VIII, 87).

Η Μέδουσα ήταν ικανή να διακόψει το ταξίδι του, αφού αν τον μετέτρεπε σε πέτρα θα έμενε σε αυτή την κατάσταση στην αιωνιότητα. Δεν θα μπορούσε όμως κανείς να παραβλέψει και την ερμηνεία που δίνει ο Scartazzini στους στοίχους αυτούς: η κεφαλή της Μέδουσας, εκφράζει την εικόνα της αμφιβολίας και του σκεπτικισμού, που έχουν τη δυνατότητα να νεκρώσουν τον άνθρωπο. Σύμφωνα με αυτόν το συλλογισμό, ο αναγνώστης είναι απαλλαγμένος από αυτές τις δύσκολες ψυχικές καταστάσεις και άρα μπορεί να κρίνει με καθαρό νου (Καλοσγούρος στο Αλιγκιέρη, *Η Κόλασις*, 1923, σ. 100). Κατά την Cerbo, η αμφιβολία αυτή θα μπορούσε να είναι θρησκευτική, ενδεχομένως να συμβολίζει την αμφιβολία που παραλύει την ανθρώπινη βούληση και καθιστά τον άνθρωπο απαθή σαν πέτρα (Cerbo, 2011, σ. 406). Η Μέδουσα είναι ικανή να εναντιωθεί στη θεία θέληση ως ένας «αθεϊσμός ικανός να πετρώσει κάποιον» (Soro, 2016, σ. 2). Όλο το ταξίδι του Δάντη χαρακτηρίζεται από μία συνεχή ασταμάτητη κίνηση. Όσο κατεβαίνει στα έγκατα της γης, υπάρχουν συνεχώς μεταβολές στα θεάματα που αντικρίζει (Highet, 2000, σ. 148). Η Μέδουσα έρχεται στο σημείο αυτό να τονίσει τη διαφορά μεταξύ της κίνησης αυτής και της αδράνειας, της παράλυσης δηλαδή που θα μπορούσε να προκαλέσει.

Στη *Θεία Κωμωδία* υπάρχουν και άλλες φορές κατά τις οποίες ο Δάντης απευθύνεται στον αναγνώστη, οι στίχοι όμως αυτοί που λέγονται μπροστά από την πύλη της Δίτης είναι οι πιο σαγηνευτικοί (*Inf.*, *IX*, 61-63), κατά τον Soro, αφού κρύβουν κάτι το σκοτεινό. Στο σημείο αυτό οι δύο ποιητές περιμένουν τη θεία βοήθεια που έχει υποσχεθεί η Βεατρίκη. Ο Βιργίλιος φοβάται όμως ότι μπορεί να μην

[24] Μετάφραση Γιωργή Κότσιρα (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ.σ. 79-80).

[25] Οι στίχοι αυτοί, έχουν προκαλέσει το ενδιαφέρον των μελετητών, αφού δεν είναι σαφές που αναφέρονται. Κατά τους Sapegno και Villaroel είτε αναφέρονται στους στίχους που προηγούνται, δηλαδή στην εμφάνιση των Ερινυών, είτε σε αυτούς που θα ακολουθήσουν, δηλαδή στην άφιξη του «Messo Celeste» (Villaroel στο Alighieri, La Divina Commedia, 1985, σ. 77) ή ακόμα και σε ολόκληρο το επεισόδιο (Sapegno, στο Alighieri, La Divina Commedia, 1957, σ. 108).

έρθει[26] (Soro, 2016, σ. 1). Κατά τον Cerri, αυτά τα λόγια του Δάντη αποκαλύπτουν τη σημασία τους στον *Παράδεισο*[27] (*Par*., XXXIII, 112-113), συνδέουν δηλαδή την όψη της Μέδουσας με εκείνη του Χριστού. Το να δει την Μέδουσα θα σήμαινε το απόλυτο τέλος, ενώ το να δει την όψη του Χριστού θα ήταν η σωτηρία του (Cerri, 2007, σ. 38, 45). Μία άλλη αντίθεση που ίσως να θέλησε να τονίσει ο Δάντης, και ενδεχομένως να ήταν ο λόγος για την τοποθέτηση της Μέδουσας στο σημείο αυτό, είναι το επικίνδυνο βλέμμα της Μέδουσας από τη μία πλευρά και οι Επικούρειοι από την άλλη που αδυνατούν να δουν καθαρά (*Inf.*, X, 100). Θα μπορούσε να είναι ένα τέχνασμα για να τονιστεί το οξύ βλέμμα της Μέδουσας, το βλέμμα της δικαιοσύνης. Το καθαρό βλέμμα άλλωστε, όπως επισημαίνει ο Mercuri, συμβολίζει την τέλεια γνώση, κάτι που νομίζουν ότι διαθέτουν οι αιρετικοί, ενώ στην πραγματικότητα συμβαίνει το αντίθετο (Mercuri, 2011, σ. 422).

Η όψη της Μέδουσας, παρατηρεί ο Cerri, κατά τα αρχαία χρόνια, αλλά και κατά το Μεσαίωνα, αλληγορικά σήμαινε την ευφυΐα της Αθηνάς, καθώς βρισκόταν πάνω στην ασπίδα της και την βοηθούσε να κατατροπώσει και να τρομοκρατήσει όσους τολμούσαν, κυρίως από άγνοια, να συγκρουστούν μαζί της. Στο έργο του Μακρόβιου *Saturnalia* (*Sat*. 1, 17, 70) διαβάζουμε ότι το βλέμμα της Μέδουσας είναι το μέσο με το οποίο η θεά Αθηνά φωτίζει το ανθρώπινο πνεύμα. Δεν αναφέρει ότι το βλέμμα αυτό θα μπορούσε να κατατροπώσει ή να πετρώσει τα μη «φωτισμένα» πνεύματα, αλλά ίσως να εννοείται, αφού ο ήλιος δεν θα μπορούσε να μην τυφλώσει μία πιο ασθενή όραση (Cerri, 2007, σ. 39). Πίσω λοιπόν από το βλέμμα της Μέδουσας κρύβεται η σοφία της Αθηνάς. Πρόκειται όμως για τη σοφία των αρχαίων θεών γενικότερα, των ψεύτικων θεών, αφού ακόμα δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τη χριστιανική πίστη. Έτσι ο Δάντης έπρεπε, ως προς την αλληγορική σημασία του βλέμματος της Μέδουσας, να απομακρυνθεί από τα κλασσικά πρότυπα. Το βλέμμα της Μέδουσας για τον Δάντη συμβολίζει τη γνώση που μετατρέπει σε πέτρα και σκοτώνει όχι μόνο αυτούς που αγνοούν την ύπαρξη του πραγματικού θεού, αλλά κυρίως τους αλαζόνες. Αυτούς που ενώ είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν το χριστιανισμό, πιστεύουν ακόμα ότι μπορούν να φτάσουν στην αλήθεια μόνο με τη λογική και με την ανθρώπινη επιστήμη και όχι με τη θρησκευτική φώτιση. Όλη αυτή η σκηνή περιγράφει το βίο δίχως σεβασμό προς τον Θεό, τη μοχθηρία που βασίζεται αποκλειστικά στη λογική και όχι στην πίστη. Φτάνει λοιπόν ο Cerri σε ένα παράδοξο συμπέρασμα, ότι ο άνθρωπος που από τη φύση του στοχάζεται είναι πιο επιρρεπής στη μοχθηρία από αυτόν που αφήνεται στις

[26] «Μα πρέπει να κερδίσουμε τη μάχη», ψελλίζει, «αλλιώς… με τέτοια πάλι βοήθεια! Ω, πόσο όμως αργεί να φτάσει κάποιος!» (*Inf.*, IX, 7-9) (μετάφραση: Κότσιρας) (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ. 78).

[27] «ma per la vista che s' avvalorava in me guardando», «γιατί το βλέμμα μου αποκτούσε καινούργια δύναμη» (μετάφραση: Κότσιρας) (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Γ' Παράδεισος*, 1986, σ. 197).

γήινες απολαύσεις (Cerri, 2007, σ.σ. 40-41). Ποιοί θα μπορούσαν, λοιπόν, να βρίσκονται ακριβώς πίσω από αυτήν την πόρτα, αν όχι οι αιρετικοί, οι λογικοί και υλιστές Επικούρειοι;

Ήδη από την αρχή του έπους ο Δάντης χάνεται στο σκοτεινό δάσος στο οποίο βλέπει κανείς την υπερεκτίμηση της δύναμης της λογικής, της φιλοσοφικής αναζήτησης, κάτι που, σύμφωνα με τα μεσαιωνικά δεδομένα, θα έπρεπε να είναι αποκλειστικό καθήκον της θρησκείας. Ο Cerri όμως επισημαίνει ότι ο Θεός που περιγράφεται από τον Δάντη φαίνεται να είναι ένας Θεός με χαρακτήρα περισσότερο αριστοτελικό παρά χριστιανικό. Ο κίνδυνος κατά τη στιγμή που πρόκειται να έρθει αντιμέτωπος με την Μέδουσα είναι ακριβώς ο ίδιος για τον Δάντη με το να χαθεί ξανά στο σκοτεινό δάσος. Ο ίδιος ακόμα δεν αισθάνεται ασφαλής (από το δάσος), λόγος που προκαλεί την τόσο έντονη αντίδραση του Βιργιλίου στον κίνδυνο αυτό. Ακριβώς προς επιβεβαίωση των παραπάνω, τη λύση γι' αυτήν την κατάσταση την δίνει η βοήθεια από τον ουρανό, δηλαδή η πίστη. Η όψη της Μέδουσας συμβολίζει το μοχθηρό ορθολογισμό της κόλασης, που ο Δάντης δεν μπορεί μόνος του να αντικρίσει, ούτε ακόμα και με την παρουσία του Βιργιλίου, γι' αυτό χρειάζεται η ουράνια βοήθεια (Cerri, 2007, σ.σ. 41-42, 44).

Αντίστοιχη ερμηνεία για τη σκηνή κατά την οποία ο Βιργίλιος σώζει τον Δάντη από το βέβαιο θάνατο που θα έβρισκε στην περίπτωση που θα υπέκυπτε στον πειρασμό να κοιτάξει το πρόσωπο της Μέδουσας, δίνεται από τον Luigi Pietrobono. Στη σκηνή αυτή, ο Pietrobono βλέπει να διαχωρίζεται η λογική από την πίστη, στις λεπτομέρειες που δίνονται σε αυτούς τους στίχους βλέπει ξεκάθαρα ένα κρυμμένο δόγμα, σύμφωνα με το οποίο απέναντι στην υπέρτατη αντιξοότητα και καταστροφή το μόνο πράγμα που απομένει να κάνει ο άνθρωπος είναι να αρνηθεί τη λογική του, να κλείσει τα μάτια και να αφεθεί εξολοκλήρου στην ανώτερη δύναμη, σε αυτήν που έρχεται από τον ουρανό. Η ερμηνεία αυτή, ωστόσο, έχει το αντίθετο νόημα από εκείνο που αφήνει να εννοηθεί ο ίδιος ο ποιητής στο δοκίμιό του *Convivio*, όπου αναφέρει ότι ο άνθρωπος πρέπει να κοιτάζει κατά πρόσωπο το κακό και έτσι θα είναι ελεύθερος από το θάνατο της άγνοιας (Pietrobono, 1954, σ. 74).

Ποιος όμως ο λόγος για τον οποίο ο Δάντης τοποθετεί εδώ την Μέδουσα; Ποια η οντολογική της αξία; Πολλές θα μπορούσαν να είναι οι ερμηνείες. Μία υπόθεση, σύμφωνα με τον Di Salvo, είναι ότι η Μέδουσα συμβολίζει την αίρεση, και αυτό επειδή η αίρεση έχει ακριβώς τα χαρακτηριστικά της πέτρας, είναι δηλαδή άκαμπτη, αδιάλλακτη και σκληρή. Έχει από τη φύση της μία «εμμονή», θα έλεγε κανείς, στην αδιαλλαξία. Η ακλόνητη αυτή αιρετική δύναμη που είναι ικανή να πετρώσει κάποιον παραπέμπει στην σκληρή, σθεναρή, φανατική και αμείλικτη στάση των αιρετικών, οι οποίοι αντιμετωπίζουν απτόητοι την πυρά και δεν μετανοούν ούτε υποχωρούν. Μεταξύ των αιρέσεων που ήταν τότε γνωστές στον Δάντη στη Φλωρεντία, η πιο διαδεδομένη ήταν η επικούρεια. Με αυτή, λοιπόν, θα μπορούσε να ταυτιστεί η Μέδουσα (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ. 181).

Κατά την Albi, η Μέδουσα βρίσκεται στο συγκεκριμένο σημείο για να τονίσει το βασικό εμπόδιο που αντιμετωπίζει ο άνθρωπος κατά τη διάρκεια μιας γνωστικής διαδικασίας που μάλιστα εδώ συμβολίζεται από την κατάβαση του Δάντη στον κάτω κόσμο. Το εμπόδιο αυτό είναι η αλαζονεία, και πιο συγκεκριμένα η πνευματική αλαζονεία. Η Albi στην έρευνά της επικεντρώνεται στο κόψιμο του κεφαλιού της Μέδουσας από τον Περσέα. Το κεφάλι όμως συνέχισε να διατηρεί την ιδιότητα του, να καθιστά πέτρα όποιον το αντικρίζει, ακόμα και όταν ο ήρωας το δώρισε στην Αθηνά και αυτή το τοποθέτησε πάνω στην ασπίδα της. Το κεφάλι της Μέδουσας λειτούργησε ως σύμβολο σύνεσης και σοφίας και ως τέτοιο απομακρύνει τους ανόητους. Με αυτό το δεδομένο η Albi θεωρεί ότι ο ποιητής τοποθετεί εδώ την Μέδουσα ως σύμβολο του κινδύνου της πνευματικής αλαζονείας. Το σημείο της κόλασης στο οποίο βρίσκεται τώρα ο ποιητής αποτελεί το πέρασμα από τα αμαρτήματα που διαπράχθηκαν χωρίς να είναι ηθελημένα σε αυτά που διαπράχθηκαν συστηματικά και με ορθολογισμό. Ο Δάντης όντας επιρρεπής θα έλεγε κανείς στον ανθρώπινο ορθολογισμό, κινδυνεύει πραγματικά από την αδράνεια στην οποία θα μπορούσε να τον οδηγήσει το βλέμμα της Μέδουσας (Albi, 2018, σ. 1, 3). Ο ορθολογισμός στον οποίο αναφέρεται η Albi δεν είναι ένα θετικό γνώρισμα, εφόσον δεν συνοδεύεται από τη χριστιανική πίστη. Η ορθολογιστική σκέψη έχει χρησιμοποιηθεί με μοχθηρό τρόπο και είναι ικανή να οδηγήσει τον άνθρωπο σε καταστροφικά σφάλματα, όπως αποδεικνύουν οι αιρετικοί, αλλά ακόμα και η περίπτωση του τιμωρούμενου στην *Κόλαση* Οδυσσέα (*Inf.*, XXVI). Άλλωστε όπως παρατηρούν και οι Franke (Franke, 1994, σ.σ. 1-26) και Barański (Baranski, 2008) το ένατο, το δέκατο και το ενδέκατο άσμα της *Κόλασης* επικεντρώνονται στις νοητικές ικανότητες, και ειδικά στην ερμηνευτική επιστήμη, κάτι που παραπέμπει απευθείας στο άσμα που αφορά τους αιρετικούς. Ωστόσο η Albi θεωρεί μη ορθή την απόλυτη ταύτιση της Μέδουσας με τα αμαρτήματα που ακολουθούν αμέσως μετά την «εμφάνισή» της, δηλαδή την αίρεση και την οργή (Albi, 2018, σ. 3). Μία ακόμα πολύ ενδιαφέρουσα πληροφορία, είναι ότι σύμφωνα με μία μεσαιωνική παράδοση, η θεά Αθηνά είχε μεταμορφώσει την Μέδουσα σε τέρας για να την τιμωρήσει ακριβώς για την αλαζονεία της. Είναι λοιπόν πιθανό στη σκέψη του μεσαιωνικού αναγνώστη, άρα και του Δάντη, στην εικόνα της Μέδουσας να συνενώνονται ο τρόμος και η αλαζονεία. Η Μέδουσα βρίσκεται ίσως εδώ για να υπενθυμίσει στον Δάντη ότι αν θέλει να συνεχίσει το ταξίδι του στο βασίλειο της αμαρτίας πρέπει να απαλλαχτεί από την αλαζονεία του, πρέπει να διαθέτει σεβασμό και ταπεινότητα (Albi, 2018, σ. 6).

Η τοποθέτηση εδώ της Μέδουσας υπογραμμίζει στο σημείο αυτό τα σημαντικότερα εμπόδια που συναντά ο άνθρωπος κατά την πορεία του προς τη σωτηρία. Ο Δάντης βρίσκεται σε πραγματική απόγνωση (Sapegno, στο Alighieri, *La Divina Commedia*, 1957, σ. 108). Άξια αναφοράς είναι η παρατήρηση της Cantabeni ότι στην *Αινειάδα* η λέξη *αλαζόνας* έχει θετική χροιά, υπονοεί κάποια ανώτερη αξία όπως την ανθρώπινη υπερηφάνεια, αντίθετα στο δαντικό κείμενο η ίδια λέξη έχει ιδιαίτερα αρνητικό νόημα

(Cantabeni, 2018, σ. 10), διαφορά που ενδεχομένως να αιτιολογείται από το ότι ο Βιργίλιος δεν έχει γνωρίσει τη χριστιανική θρησκεία.

Στην ανάλυσή του, ο Perotti ασχολείται με το γεγονός ότι ο Δάντης στην *Κόλαση* δεν έδωσε συγκεκριμένο «τόπο» στους αλαζόνες. Πιο συγκεκριμένα παρατηρεί ότι ο Δάντης δεν αφιερώνει κάποιο «χώρο» για δύο μόνο εκ των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων: την αλαζονεία και τη ζηλοφθονία, κάτι που αντίθετα κάνει στο *Καθαρτήριο*. Φαίνεται ότι ο Δάντης, την αλαζονεία και τη ζηλοφθονία τις θεωρεί αιτίες για πολλά αμαρτήματα, αν όχι για όλα, οπότε δεν τους αφιερώνει ξεχωριστό τμήμα του έργου. Τα θανάσιμα αμαρτήματα, που κατά τον Αριστοτέλη είναι η πηγή κάθε κακού, συγκαταλέγονται όλα στο *Καθαρτήριο*, στην *Κόλαση* όμως όχι. Κατά τον Perotti, από άλλες αμαρτίες, όπως για παράδειγμα από την απληστία (από τη λαιμαργία και τη ζηλοφθονία), μπορούν να προκύψουν η ανθρωποκτονία και η κλοπή, αντίστοιχα από την αλαζονεία (από την ζηλοφθονία και την οκνηρία) μπορεί να προκύψει η ανθρωποκτονία. Φαίνεται όμως ότι αν μπορούσε κανείς να αξιολογήσει τα θανάσιμα αμαρτήματα, αυτό που θα θεωρούσε πιο βαρυσήμαντο θα ήταν η αλαζονεία, αφού αυτό είναι το συναίσθημα που κάνει τον άνθρωπο να θεωρεί ότι βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με τον Θεό, αυτό που κατά τους αρχαίους Έλληνες αποκαλείτο *ύβρις* και τιμωρείτο αυστηρά. Μάλιστα, εκείνος που τιμωρείται πιο αυστηρά απ' όλους, στο πιο βαθύ σημείο της *Κόλασης* είναι ο Εωσφόρος, που θέλησε να γίνει ίσος με τον Θεό, αυτός που έδειξε δηλαδή τη μεγαλύτερη αλαζονεία (Perotti, 2011, 153-156, 158).

Προκύπτουν εδώ τα εξής ερωτήματα: γιατί επέλεξε ο ποιητής να παραλείψει τα δύο αυτά αμαρτήματα; Θα μπορούσε να σχετίζεται με την ίδια του τη ζωή; Ένας πρακτικός λόγος για αυτήν την παράληψη θα μπορούσε να είναι ότι αφού τα περισσότερα αμαρτήματα προέρχονται από την αλαζονεία θα έπρεπε να τοποθετηθούν όλοι οι αμαρτωλοί στο ίδιο σημείο χωρίς τη διαβάθμιση που γίνεται στο έπος (Perotti, 2011, 169-170). Όσο για το δεύτερο ερώτημα, ο ίδιος ο Δάντης γνωρίζει ότι πέφτει στο αμάρτημα της αλαζονείας. Το δηλώνει συμβολικά το λιοντάρι, το ένα από τα τρία θηρία που συναντά πριν μπει στην κόλαση και συμβολίζει την αλαζονεία. Τον βλέπουμε ακόμα να εντάσσει τον εαυτό του ανάμεσα στους πιο σπουδαίους ποιητές[28] μαζί με τον Όμηρο, τον Οράτιο, τον Οβίδιο, τον Λουκανό και τον Βιργίλιο. Ακόμα αλαζονικό δείχνει, κατά τον Ροζάνη, το γεγονός ότι ο Δάντης καταφέρνει να κάνει ένα ταξίδι που κατάφεραν πολύ λίγα και ιδιαίτερα πρόσωπα, όπως για παράδειγμα ήρωες της μυθολογίας, ο Αινείας ή ακόμα και ο ίδιος ο Χριστός (Ροζάνης, 199-, σ. 36). Από την άλλη μεριά όμως δεν θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο Δάντης νιώθει το αίσθημα της ζηλοτυπίας. Ίσως μάλιστα, παρατηρεί ο Perotti, η ζηλοτυπία και η αλαζονεία να είναι καταστάσεις τις οποίες δεν μπορεί να νιώσει κανείς ταυτόχρονα, αφού κάποιος

[28] «Έκτος και εγώ μέσα σε τόση γνώση» (*Inf.*, IV, 102) (μετάφραση: Κότσιρας) (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ. 54).

που θεωρεί τον εαυτό του ανώτερο απ' όλους δεν θα μπορούσε να φθονεί κάποιον κατώτερο από τον ίδιο. Αν και φαίνεται παράδοξο, ωστόσο, η αλαζονεία και η ζηλοτυπία θα μπορούσαν να συνδυαστούν, αφού ο αλαζόνας επιθυμεί να έχει όλο και περισσότερα (Perotti, 2011, 159-160).

Κατά τον Perotti, η αλαζονεία είναι η βάση της αίρεσης. Ο αιρετικός είναι εκ των πραγμάτων αλαζονικός, αφού τολμά να αμφισβητήσει την πραγματικότητα της εκκλησίας και να επιλέξει είτε άλλη θρησκεία, είτε να επιλέξει στοιχεία αυτής και να απορρίψει άλλα. Πρόκειται ακριβώς για αλαζονεία απέναντι στον Δημιουργό (Perotti, 2011, 165-166). Ο Δάντης, όμως, θεωρεί και τη νωθρότητα μέγιστο αμάρτημα, αφού γι' αυτή μιλά με απόλυτη απαξίωση[29]. Αν θεωρήσουμε λοιπόν δεδομένο ότι η σκηνή αυτή που μας ενδιαφέρει στην παρούσα εργασία πραγματεύεται την αλαζονεία, και ίσως πιο συγκεκριμένα την αλαζονεία του ίδιου του Δάντη, εφόσον είναι το σημείο που νιώθει ότι κινδυνεύει περισσότερο από κάθε άλλο, η τιμωρία της Μέδουσας θα μπορούσε να είναι ακριβώς η νωθρότητα και η αδράνεια.

Δίνεται από τον Perotti μία ακόμα εκδοχή για το ρόλο της Μέδουσας. Για να γίνει όμως κατανοητή φαίνεται απαραίτητο να δει κανείς τους συμβολισμούς που θεωρεί ότι κρύβονται πίσω από τον Βιργίλιο και γενικώς το ταξίδι στην *Κόλαση*. Ο Perotti λοιπόν υποστηρίζει ότι το ταξίδι στον κάτω κόσμο του Δάντη είναι μία σύνθεση του ταξιδιού του Αινεία, που έχει ως κύριο σκοπό να αναδείξει τη Ρώμη και την αυτοκρατορία της, και του ταξιδιού του Αγίου Παύλου που έχει σκοπό να εξυμνήσει τη χριστιανική Εκκλησία. Το ταξίδι του Δάντη έχει στόχο να αναδείξει την Αυτοκρατορία, που εκπροσωπείται από τον Βιργίλιο, και την Εκκλησία, τη μη διεφθαρμένη, που εκπροσωπείται από την Βεατρίκη. Εκείνη οδηγεί τον ποιητή στον Θεό. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη οπτική ο Βιργίλιος δεν είναι σύμβολο της λογικής ή σύμβολο των θετικών επιστημών, όπως υποστηρίζεται από πολλούς (όπως για παράδειγμα από τον Covino Bisaccia και άλλους μελετητές), αλλά σύμβολο της αυτοκρατορικής δύναμης. Κατά τον Perotti, το γεγονός ότι ο Βιργίλιος ήταν λόγιος και ίσως και ο μεγαλύτερος Λατίνος ποιητής δεν είναι αρκετό για να τον επιλέξει ως οδηγό του. Σε αυτήν την περίπτωση ο Αριστοτέλης θα ήταν ίσως πιο κατάλληλος αφού έχαιρε το θαυμασμό του Δάντη (Perotti, 2013, σ. 123-125). Οι δύο ποιητές αποτελούν γέφυρα που συνδέει την κλασσική Ρώμη με τη χριστιανική. Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο Petrocchi, είναι χαρακτηριστικό το ενδιαφέρον που υπήρχε την εποχή του Δάντη για τη ρωμαϊκή ιστορία (Petrocchi, 1963, σ. 33).

Ο Δάντης πρέπει να επέλεξε τον Βιργίλιο για άλλον λόγο, και αυτός είναι κατά τον Perotti ότι ήταν ο «ποιητής της Ρώμης» και συνεπώς ο υμνητής της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Η Αυτοκρατορία, κατά τον Δάντη, ακόμα και μετά από τόσους αιώνες συνεχίζει να αποτελεί τα θεμέλια του ανθρώπινου πολιτισμού. Ενισχύοντας αυτή την άποψη ο Perotti θεωρεί ότι τα τρία αρχικά θηρία, η λεοπάρδαλη, το λιοντάρι και η

[29] «Μιλιά καμιά γι' αυτούς, κοίτα και πέρνα» (*Inf.*, III, 51) (μετάφραση: Κότσιρας) (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Α' Κόλαση*, 1986, σ. 46).

λύκαινα, δεν είναι η λαγνεία, η αλαζονεία και η απληστία αντίστοιχα, αλλά η Φλωρεντία (λόγω του ότι είναι ποικιλόχρωμη, όπως ο διαχωρισμός των οικογενειών και των κομμάτων), το βασίλειο της Γαλλίας και τέλος η διεφθαρμένη Εκκλησία, αντίστοιχα. Σύμφωνα με αυτά τα δεδομένα, ο Perotti δίνει την εξής εξήγηση για το συγκεκριμένο επεισόδιο: η Μέδουσα είναι σύμβολο της αίρεσης, δηλαδή η θρησκευτική αμφισβήτηση, αλλά πιο συγκεκριμένα η αίρεση και η διαφθορά της ίδιας της Εκκλησίας στα χρόνια του Δάντη, η οποία «πετρώνει» όποιον απευθύνεται σε αυτήν. Μόνο ο Βιργίλιος, δηλαδή η Αυτοκρατορία, η εναλλακτική δύναμη που ταυτόχρονα συμπληρώνει την Εκκλησία, μπορεί να κάνει τον Δάντη (δηλαδή την ανθρωπότητα) να αποφύγει την αλαζονεία. Η κίνηση που κάνει ο Βιργίλιος να κλείσει και ο ίδιος τα μάτια του Δάντη θέλει να δείξει ότι η σωτηρία της ανθρωπότητας δεν προέρχεται πλέον από την Εκκλησία, η οποία την καταστρέφει και την «πετρώνει», αλλά από την Αυτοκρατορία. Ίσως μάλιστα ο Δάντης να θέλησε να παίξει με την λέξη *πέτρα* για να δείξει ότι η ίδια η Εκκλησία, που στην αρχή υπήρξε άγια και θεμελιώθηκε πάνω στην πέτρα, τώρα έχει διαφθαρεί. Πλέον, ως αιρετική, η ίδια «πετρώνει» τους πιστούς της. Συμπερασματικά, λοιπόν, η σωτηρία του ανθρώπου εξαρτάται από δύο διαχωρισμένες οντότητες που όμως συμπληρώνονται και συνενεργούν: την Αυτοκρατορία και την Εκκλησία (Perotti, 2013, σ.σ. 125, 132-133, 135).

Κατά τον Soro, οι Ερινύες καλούν την Μέδουσα ως συνείδηση των αμαρτιών. Όταν την κοιτάξει δηλαδή κάποιος βλέπει κατάματα όλα τα αμαρτήματα που έχει διαπράξει. Μάλιστα, κατά την ερμηνεία του Βοκάκιου, οι Ερινύες φωνάζοντας την Μέδουσα δεν χρησιμοποιούν τη λέξη *pietra* αλλά τη λέξη *smalto*, το υλικό που κατά την εποχή του Δάντη τοποθετούσαν στα πατώματα των εκκλησιών και ήταν το ίδιο σκληρό με πέτρα. Αν δει κανείς αλληγορικά τη χρήση της λέξης *smalto* θα μπορούσε να θεωρήσει ότι το πέτρωμα που προκαλεί η Μέδουσα κάνει τον άνθρωπο να γίνει από το ίδιο υλικό που αποτελούνται οι εκκλησίες, τον επαναφέρει δηλαδή στη χριστιανική πίστη. Αυτό το συμπέρασμα έρχεται να ενισχυθεί από τον παραλληλισμό αυτών των στίχων με τους στίχους του Καθαρτηρίου: «Πήγαμε και το πρώτο σκαλοπάτι σαν το γυαλί ήταν μάρμαρο κάτασπρο, που μου καθρέφτισε πιστά την όψη» (*Purg.*, IX, 94-96) (μετάφραση: Κότσιρας). Εδώ ο θυρωρός άγγελος προτρέπει τον Δάντη να ανέβει τρία σκαλοπάτια ώστε να φτάσει στον τόπο της κάθαρσης. Το πρώτο σκαλοπάτι, που συμβολίζει την έρευνα της ψυχής του εξομολογούμενου (Κότσιρας στο Alighieri, *Η Θεία Κωμωδία Β' Καθαρτήριο,* 1986, σ. 61), ήταν από μάρμαρο «κάτασπρο σαν γυαλί». Σε αυτό ο Δάντης βλέπει να καθρεφτίζεται η όψη του (Soro, 2016, σ. 1). Πάλι λοιπόν φαίνεται ότι το υλικό αυτό αποτελεί το πρώτο βήμα της συνειδητοποίησης των αμαρτιών, αυτό που θα πετύχαινε η Μέδουσα αν μαρμάρωνε τον Δάντη.

Η Μέδουσα πέρα από την ιδιότητα να πετρώνει είχε την ικανότητα να τυφλώνει και να οδηγήσει τον άνθρωπο στο να χάσει τη μνήμη του. Η Μέδουσα μπορούσε να κάνει τον άνθρωπο να «σκληρύνει» και να «πετρώσει» μέσα στην αμαρτία τόσο που να μην μπορεί να ξεφύγει από αυτή (Scartazzini, 1898, σ. 1226).

Σαφώς η όχι καλή όραση είναι χαρακτηριστικό των αιρετικών[30] που θεωρούν ότι γνωρίζουν την αλήθεια, ενώ στην πραγματικότητα κάτι τέτοιο δεν φαίνεται εφικτό χωρίς το φως της πραγματικής πίστης (Mingoia, 2010, σ. 175). Ασφαλώς δεν είναι τυχαίο το ότι ο Cavalcante Cavalcanti αποκαλεί την κόλαση «cieco carcere» (*Inf.*, X, 58-59) δηλαδή τυφλή (ή σκοτεινή) φυλακή. Άλλωστε κατά τον Seriacopi (Seriacopi, 2014, σ. 9), η Μέδουσα αποτελεί σύμβολο του σκοτεινού νου, άρα και της μη καθαρής κρίσης. Ο Δάντης φαίνεται να αναγνωρίζει την αδυναμία της ανθρώπινης φύσης, αναγνωρίζει το όριο που έθεσε ο χριστιανισμός στην ικανότητα του ανθρώπου να φτάσει μόνος του, με τις δικές του δυνάμεις, στη σωτηρία (Cantabeni, 2018, σ.σ. 19, 111).

Ιδιαίτερα εύστοχο φαίνεται το σχόλιο του Γερογιάννη για την Μέδουσα ως θεότητα. Σύμφωνα με αυτό, η Μέδουσα δεν αποτελεί απλώς δύναμη του κακού, αλλά και δύναμη εναντίον του κακού (Γερογιάννης, 1929, σ. 135). Το σχόλιο θα μπορούσε να απαντά στο ερώτημά του γιατί η Μέδουσα βρίσκεται στην κόλαση, είναι δηλαδή δύναμη του κακού, αλλά παράλληλα έχει ρόλο φύλακα στην πύλη της Δίτης, επιβλέποντας, κατά κάποιον τρόπο, τους αιρετικούς οι οποίοι όντως συμβολίζουν το κακό. Ενώ η ίδια συμβολίζει το μοχθηρό στοιχείο, την ίδια στιγμή έχει «καθήκον» να το πολεμήσει[31].

Σύμφωνα με την ερμηνεία του P. Diel, η Μέδουσα συμβολίζει την «ηθική αποτελμάτωση», την «ένοχη ματαιοδοξία», σε αντίθεση με την Σθενώ και την Ευρυάλη, τις αδερφές της, που συμβολίζουν τη «διεστραμμένη όψη της σεξουαλικής και κοινωνικής ώθησης», αντίστοιχα. Η Μέδουσα, γι' αυτόν το λόγο, είναι την ίδια στιγμή και απωθητική και ελκυστική, αφού στην ενοχή ενυπάρχει ο τρόμος ενώ η ματαιοδοξία παραμένει θελκτική. Κατά την Τσοκάνη, η ερμηνεία αυτή, αν και ιδιαίτερα εύστοχη, δεν φαίνεται να εξηγεί το γιατί η Μέδουσα είναι θνητή ενώ οι αδερφές της είναι αθάνατες (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 50-51). Μάλιστα υπάρχουν και ερμηνείες που συνδέουν το εμπόδιο που θέτει η Μέδουσα στο ταξίδι του Δάντη με τη δύναμη που έχει ο γυναικείος αισθησιασμός, ικανός να μαρμαρώσει έναν άντρα, το συνδέουν δηλαδή με τις *Πέτρινες Ρίμες* του (*Rime Petrose*) (Soro, 2016, σ. 2). Σε αυτές ο Δάντης είναι «τυφλός» σε ό,τι αφορά τον πνευματικό κόσμο, είναι «αλαζονικός» και σκλάβος των παθών του. Παρασύρεται από μία γυναίκα σκληρή, αμείλικτη, άσπλαχνη και ψυχρή σαν πέτρα. Αυτό το πάθος τον βασανίζει, τον «βυθίζει»[32], τον παρασύρει σε μία κατηφορική πορεία, τον οδηγεί στην καταστροφή και στο σκοτάδι, τόσο που δεν μπορεί να απελευθερωθεί από τις αισθήσεις του. Στο βλέμμα της βλέπει το θάνατο της ψυχής και την απώλεια κάθε ελπίδας. Είναι το αντίθετο της Βεατρίκη, και βρίσκεται πολύ κοντά στην Μέδουσα (Gallarati Scotti, 1957, σ.σ. 244-245), ειδικά, μάλιστα, αν δεχτεί κανείς την εκδοχή

[30] «Noi veggiam, come quei c' ha mala luce / le cose» (*Inf.*, X, 99).

[31] Ένα Γοργόνειο είχαν τοποθετήσει και οι Τεγεάτες πάνω στην πύλη της πόλης τους ως φυλαχτό (Γκρέϊβς τόμ. 2, 1998, σ. 239).

[32] «e'l peso che m' affonda» (*Rime* XLVI, 20).

μίας όμορφης και θελκτικής Μέδουσας που συμβολίζει τα υλικά αγαθά. Όποιος κοιτάζει τη λάμψη των αγαθών αυτών και εμμονικά προσπαθεί να τα αποκτήσει, «εγκλωβίζεται» στην εμμονή του και στη διαστροφή του (Scartazzini, 1898, σ. 1226). Η Μέδουσα υπό αυτήν την οπτική συμβολίζει μία σατανική ομορφιά που σκοτώνει (Gallarati Scotti, 1957, σ. 248).

Η Μέδουσα κατατάσσεται στα χθόνια πνεύματα ακριβώς χάρη στην αιφνιδιαστική δύναμή της. Κατά τον P. Diel η Μέδουσα είναι σύμβολο «διαστροφής της πνευματικής ώσης» (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 27, 32). Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι στο σημείο αυτό η παρατήρηση της Τσοκάνη ότι από τον πέμπτο αιώνα και έπειτα το γοργόνειο παρουσιάζει στη λαϊκή συνείδηση μία μεταβολή της σημασίας του, από αντικείμενο χρήσης στη λατρεία σε εκφοβιστικό προσωπείο. Απέναντι σε αυτό ο πιστός, κατά τη χριστιανική εποχή, αισθανόταν δέος και έκπληξη (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 40-41). Βασιζόμενοι σε αυτό, ίσως να μπορούσαμε να αιτιολογήσουμε το ρόλο της Μέδουσας στην *Κόλαση* ως φύλακα των όσων παρέκκλιναν από το χριστιανισμό, τους αιρετικούς. Κατά τον Scartazzini, η Μέδουσα είναι σύμβολο της αμφισβήτησης, της αμφισβήτησης αυτής που καθιστά τον άνθρωπο απαθή και ασυγκίνητο, σαν πέτρα (Mihelic, 2016, σ. 28-29). Ποια θα μπορούσε να είναι η μεγαλύτερη αμφισβήτηση, αν όχι εκείνη του ίδιου του Θεού και του χριστιανισμού;

Αν λάβουμε υπόψη τις αναπαραστάσεις της Μέδουσας, όπου την βλέπουμε να πλαισιώνεται άλλοτε από πτηνά[33], άλλοτε από φίδια και άλλοτε από λέοντες[34] και την πλατωνική οπτική σύφωνα με την οποία από τον τρόπο χειρισμού της λεοντώδους και οφιώδους φύσης της ψυχής (*Πολιτεία*, Θ, 588e, 589a) θα εξαρτηθεί η ενότητα της τελευταίας, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι από την επιτυχία ή την αποτυχία της συγκρότησης της ψυχής ως «όλου» θα προκύψει η έννοια του καλού και του κακού. Εκείνος, λοιπόν, που δεν αφήνει το θεϊκό στοιχείο να εξασθενεί μέσα του από την άλογη δύναμη της Μέδουσας, αυτός που αναδεικνύει τα καλά, είναι ο δίκαιος. Το καλό, σύμφωνα με την πλατωνική σκέψη (*Πολιτεία*, Θ, 589c-d), προκύπτει όταν επιτυγχάνεται η συμφιλίωση των αντιμαχόμενων δυνάμεων, δηλαδή της λεοντώδους και της οφιώδους φύσης της ψυχής (Τσοκάνη, 2003, σ. 23). Η Μέδουσα στην *Κόλαση* φαίνεται λοιπόν να είναι φύλακας ακριβώς των ανθρώπων που, όταν ήταν εν ζωή, άφησαν το θεϊκό στοιχείο να εξασθενήσει στην ψυχή τους.

Κατά την Τσοκάνη, η Μέδουσα συνιστά σύμβολο της ψυχής, και μάλιστα τονίζει την έννοια της ψυχής ως μη υποχρεωτικά αθάνατης οντότητας. Μόνο μία ψυχή, αναφέρουν ο C.G. Jung και ο Kerenyi (Jung & Kerenyi, 2008), θα μπορούσε να γεννήσει με έναν τόσο ανορθόδοξο τρόπο, όπως η Μέδουσα,

[33] Κατά την Πλατωνική ερμηνεία τα φτερά είναι σύμβολο της ψυχής.

[34] Στο αέτωμα του ναού της Αρτέμιδος στην Κέρκυρα (γύρω στο 570 π.Χ.) απεικονίζεται ανάμεσα σε δύο τεράστιους λέοντες και ανάμεσα στα τέκνα της (Τσοκάνη, 2003, σ. 13).

αλλά και μόνο μία ψυχή θα μπορούσε να αποκόβεται από το λαιμό και να συνεχίζει να ζει (Τσοκάνη, 2003, σ. 25). Η Μέδουσα, υπό αυτή την οπτική, φαίνεται να είναι ο καταλληλότερος φύλακας των Επικούρειων, εκείνων δηλαδή που πίστευαν ότι μαζί με το σώμα πεθαίνει και η ψυχή (*Inf.*, X 13-15).

Όπως τονίζει ο Di Salvo, πολλοί σχολιαστές, τόσο παλαιότεροι όσο και νεότεροι, αναγνωρίζουν στο σημείο αυτό την «απόγνωση του αμαρτωλού». Η αλληγορική σημασία, λοιπόν, που υπάρχει στη παρουσία της Μέδουσας απαντά στο θρησκευτικό και ηθικό κόσμο του Δάντη. Άλλοι πάλι μελετητές επέλεξαν να αποδώσουν στο τέρας αυτό κάποια ιδιαίτερη συμβολική αξία, διακρίνοντας όμως στην εμφάνιση της Μέδουσας και των Ερινυών μία μεγαλειώδη, τρομακτική καταχθόνια χορογραφία. Σύμφωνα με τον G. Padoan (Padoan, 1959, σ.σ. 432-457) καμία από τις υποθέσεις αυτές δεν μπορεί να είναι ικανοποιητική, και αυτό επειδή το συγκεκριμένο περιστατικό είναι ένα από τα πιο έντονα και από εκείνα που περιγράφονται με ιδιαίτερη δραματικότητα. Το επεισόδιο αυτό, όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, αποτελεί ίσως το πιο επικίνδυνο σημείο του ταξιδιού στην *Κόλαση*, άρα θα πρέπει να συνδέεται άμεσα με τη συνέχεια της διήγησης, δηλαδή με τη συνάντηση με τους αιρετικούς. Δεν θα μπορούσε κανείς να αγνοήσει το ότι το επεισόδιο με την Μέδουσα και τις Ερινύες διαδραματίζεται στα τείχη της πόλης εντός της οποίας τιμωρείται το αμάρτημα κατά της πίστης και ειδικά, όπως αναφέρθηκε, η επικούρεια αίρεση. Αυτή υποστήριζε ότι η ψυχή πεθαίνει μαζί με το σώμα, συμβολίζει δηλαδή μία απόλυτα υλιστική στάση απέναντι στη ζωή. Η αίρεση αυτή συνδεόταν με τα πάθη, με τα συμφέροντα και με τις επίγειες απολαύσεις και ήταν τελείως απαλλαγμένη από κάθε επουράνιο σκοπό. Εδώ ίσως να βρίσκεται και η σύνδεση με την Μέδουσα, την «terrae cultrix», αυτή δηλαδή που ασχολείται με την καλλιέργεια της γης (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ. 188), αυτή που συνδέεται άμεσα τόσο με τη ζωή, όσο και με το θάνατο.

Όπως παρατηρεί ο Sapegno, σύμφωνα με πολλούς μελετητές, με πρώτο χρονολογικά τον Βοκάκιο, η Μέδουσα συμβολίζει τη φιληδονία η οποία είναι ικανή να τυφλώσει τον άνθρωπο. Κατά άλλους ο Δάντης βλέπει στην Μέδουσα αλληγορικά τον τρόμο, με τον οποίο οι Ερινύες, ως σύμβολο της μετάνοιας, προσπαθούν να απωθήσουν τον ποιητή (Sapegno, στο Alighieri, *La Divina Commedia*, 1957, σ. 108). Η μεταμόρφωση σε πέτρα ίσως ακόμα να συμβολίζει το μεγαλύτερο ανθρώπινο φόβο: την αδυναμία δράσης (Fallani, Maggi, Zeenaro στο Alighieri, *Tutte le opere*, 1993, σ. 82). Αν δει κανείς το συγκεκριμένο επεισόδιο ως σύνολο, φαίνεται ότι κυριαρχεί η ιδέα της μετάνοιας και η απελευθέρωση από την αμαρτία. Σύμφωνα με τον Sapegno, ο Δάντης προσπαθεί στο σημείο αυτό να υπογραμμίσει τις δυσκολίες που συναντά ο άνθρωπος στο δρόμο προς τη λύτρωση. Στο στόχο αυτό του αμαρτωλού αντιτίθενται οι πειρασμοί, που συμβολίζονται από τους διαβόλους. Η κακή συνείδηση με την έννοια της μετάνοιας για τα αμαρτήματα της ζωής, συμβολίζονται από τις Ερινύες. Τέλος, η θρησκευτική αμφισβήτηση ή η απελπισία δηλώνεται από την Μέδουσα. Μέχρι ένα σημείο όλα αυτά τα εμπόδια μπορούν να προσπεραστούν με τη δύναμη της λογικής, δηλαδή του Βιργιλίου. Δεν είναι όμως αρκετό, αφού θα χρειαστεί η παρέμβαση της

Θείας Χάριτος για την ολοκλήρωση της διαδικασίας της λύτρωσης. Το συγκεκριμένο σημείο είναι εκείνο όπου ο Δάντης νιώθει ότι η λύτρωση δεν θα έρθει ποτέ, όλα κινδυνεύουν να χαθούν, και αυτό ίσως συμβολίζει το βλέμμα της Μέδουσας (Sapegno, στο Alighieri, *La Divina Commedia*, 1957, σ. 108). Η Μέδουσα βρίσκεται εδώ για να επιβεβαιώσει ότι μόνο ο θάνατος δεν εξευμενίζεται.

Έως εδώ έγινε σαφές ότι το σημείο στο οποίο βρίσκεται η διήγηση είναι ιδιαιτέρως σημαντικό αφού τίθεται το ζήτημα της πίστης. Τη θέση αυτή ενισχύει και ο Giovanni Papini (Papini, 1911, σ.σ. 7-8), λέγοντας ότι η υψηλή αποστολή του Δάντη δεν είναι αποκλειστικά ποιητική. Ήταν ένα θρησκευτικό κάλεσμα αλλά και ένα πολιτικό καθήκον απέναντι στην ηθική κρίση στην οποία βρισκόταν ο παπισμός, που χαρακτηριζόταν από έλλειψη πραγματικής πίστης. Το συγκεκριμένο γεγονός καθιστούσε αναγκαία μία επίγεια αναπαράσταση του θεϊκού στοιχείου. Η τέχνη του λόγου ήταν που επέτρεψε στον Δάντη να κάνει αυτήν την αναπαράσταση, τη *Θεία Κωμωδία*. Ιδιαίτερα εύστοχη φαίνεται όμως και η επισήμανση του Papini ότι ο Δάντης έρχεται σε αντίθεση με το λόγο της Εκκλησίας, αφού πριν τη Δευτέρα Παρουσία καθιστά τον εαυτό του κριτή και μάλιστα ο ίδιος καθορίζει τη θέση των ψυχών που είχαν ζήσει μέχρι την εποχή του. Φτιάχνει κατά κάποιον τρόπο το προφίλ του ηθικού ανθρώπου, κάνοντας παράλληλα μια έμμεση προσωπική εξομολόγηση (Castaldini, 2017, σ.σ. 53-54, 59).

Όπως παρατηρεί ο Vallone, όλη η *Κόλαση* πραγματεύεται το ζήτημα της λογικής έναντι της πίστης. Στο συλλογισμό του Δάντη εκφράζεται με βεβαιότητα ότι η αμαρτία είναι το αποτέλεσμα των πράξεων του ανθρώπου που έχασε τις βασικές του αρετές, τις ηθικές και τις θρησκευτικές. Στο έργο διακρίνεται η απόγνωση του ανθρώπου που χάνει τον «ίσιο δρόμο» και που αντιτίθεται στο θεϊκό θέλημα (Vallone, 1971, σ. 286). Όλα αυτά ενυπάρχουν στην όψη της Μέδουσας.

Οι Γοργόνες είναι οι τρείς μορφές του φόβου. Η Μέδουσα είναι η πιο τρομακτική από αυτές, διότι θολώνει το νου. Τον τρόμο αυτό επικαλούνται οι δυνάμεις της κόλασης για να εμποδίσουν τη συνέχεια του ταξιδιού του Δάντη. Στο σημείο αυτό διακρίνεται η απόγνωση για τη σωτηρία που αποδίδεται στην παρουσία της Μέδουσας. Μάλιστα ήδη από την εποχή του Δάντη, μελετητές είχαν διαδώσει με επιχειρήματα τη συγκεκριμένη ερμηνεία για την παρουσία της Μέδουσας στην *Κόλαση* (Cantabeni, 2018, σ. 112). Ο φόβος αυτός είναι ικανός να παραλύσει, να καταστήσει ανόητο και χωρίς αισθήσεις τον άνθρωπο, μεταφορικά να τον μετατρέψει σε πέτρα (Di Salvo στο Alighieri, *Inferno*, 1993, σ. 188). Το βλέμμα της Μέδουσας συμβολίζει τη λήθη και την αδιαλλαξία που μπορεί να προκαλέσει το κακό (Cerbo, 2011, σ. 406).

4.4 Η Μέδουσα υπό το βλέμμα των κλασσικών

Στη μοίρα της Μέδουσας μπορεί κανείς να αναγνωρίσει κοινά στοιχεία με τη μοίρα της Περσεφόνης. Κατά την Τσοκάνη, η Μέδουσα φαίνεται να συνδέεται οπωσδήποτε με την Περσεφόνη αφού είναι η μόνη

από τις Γοργόνες η οποία πέρασε βιαίως στο βασίλειο των νεκρών. Και αυτή, είναι υποχθόνια θεότητα φοβερή και αδυσώπητη, που δεν δείχνει έλεος σε οποιονδήποτε τολμήσει να την κοιτάξει. Κατά αντιστοιχία με το επεισόδιο που περιγράφει ο Δάντης, σχετικά με το φόβο που βιώνει απέναντι στο ενδεχόμενο να αντικρίσει την Μέδουσα, μπορεί κανείς να δει και το φόβο του Οδυσσέα, όταν εκείνος τολμά να κατέβει στο βασίλειο του Άδη και της Περσεφόνης. Ο Οδυσσέας φοβάται ότι η Περσεφόνη θα του στείλει την κεφαλή της Μέδουσας (*Οδ,*. λ, 630-633), ως τιμωρία για την τόλμη του να κατέβει στο βασίλειό της. Αυτή είναι και η παλαιότερη γραπτή αναφορά για την ύπαρξη αυτής της δαιμονικής οντότητας με τη μορφή κεφαλής (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 11-12).

Ο Οδυσσέας κατεβαίνει στον Άδη, μετά από εντολή της Κίρκης, για να συναντήσει τον Τειρεσία, ώστε εκείνος να του δώσει τις απαραίτητες πληροφορίες που θα τον βοηθούσαν να επιστρέψει στην πατρίδα του αλλά και πληροφορίες για τα μελλούμενα. Η Τσοκάνη διακρίνει ότι στα λόγια του μάντη προς τον Οδυσσέα προαναγγέλλεται η Μέδουσα ως μία συνιστώσα της προσωπικότητας του ήρωα: «τάς εἰ μέν κ’ ἀσινέας ἐάᾳς νόστου τε μέδηαι» (*Οδ.*, λ, 110). Στη φράση αυτή το ρήμα *μέδηαι* θέλει να δηλώσει ένα είδος ενέργειας που χαρακτηρίζει ταυτόχρονα και την προσωπικότητα της Μέδουσας αλλά και του Οδυσσέα. Φαίνεται ότι με τα λόγια αυτά ο μάντης πέρα από τις λύσεις που αφορούν την αποφυγή των εξωτερικών εμποδίων, απευθύνεται και στο «εσωτερικό» του ήρωα, προτρέποντάς τον να ποθεί και να νοσταλγεί την πατρίδα του. Μόνο έτσι θα καταφέρει να γυρίσει στην πατρίδα του, το ίδιο θα τον συμβουλέψει και η Κίρκη κατά την επιστροφή του από τον Άδη (*Οδ.*, λ, 203) (Τσοκάνη, 2003, σ. 66-67).

Ενδιαφέρον θα είχε η προσέγγιση της Μέδουσας ως οντότητας που αναμοχλεύει και ανασύρει τα ίδια τα ενδότερα χαρακτηριστικά του ήρωα. Υπό αυτή την οπτική, θέτοντας σε αναλογία τον Οδυσσέα με τον Δάντη απέναντι στη Μέδουσα, θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί για το αν ο ρόλος της Μέδουσας στο συγκεκριμένο σημείο της κόλασης υποδηλώνει την αμφισβήτηση του ίδιου του Δάντη απέναντι στη χριστιανική πίστη. Κατά την Τσοκάνη, η σκηνή με τον Οδυσσέα στον Άδη (*Οδ.*, λ, 90-562) περιγράφει κατά κάποιον τρόπο την «προσπάθεια του ήρωα να πλησιάσει συνθετικά και αναδρομικά τον εαυτό του, κινούμενος στο πεδίο των παρωχημένων αισθημάτων του», αντλώντας από εκεί το απαραίτητο σθένος για να επιστρέψει στην πατρίδα του (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 68-69). Θα μπορούσε το αντίστοιχο, να ισχύει και για τον ίδιο τον Δάντη, ειδικά αν λάβουμε υπόψη τη θεωρία που αναφέρει ο Vernant, ότι εκείνο που δείχνει το προσωπείο της Μέδουσας είναι «ο ίδιος σου ο εαυτός, ο εαυτός σου στο υπερπέραν» (Vernant, 1992, σ. 106). Άλλωστε φαίνεται, σύμφωνα με τον Cozzoli, ότι γενικώς πίσω από το έργο του Δάντη κρύβονται μία αυτοκριτική και οι ιδιαίτερες εμπειρίες του (Cozzoli, 2011, σ. 336).

Σχετικά με τη δαντική κάθοδο στην κόλαση και την ομηρική κάθοδο στον Άδη, ο Cerri υπογραμμίζει την ομοιότητα ως προς τη λειτουργία τους. Αυτή δεν είναι άλλη από το να εκφοβίσουν και να τρέψουν σε φυγή όποιον ζωντανό θα τολμούσε να εισέλθει στο βασίλειο των νεκρών. Και στα δύο επεισόδια η

Μέδουσα δεν εμφανίζεται, περιγράφεται μόνο ο κίνδυνος για την εμφάνισή της. Κοινό στοιχείο είναι ακόμα ότι τα εξωτερικά γνωρίσματά της δεν προσδιορίζονται ούτε στη μία περίπτωση ούτε στην άλλη, γεγονός που μας επιτρέπει να σκεφτούμε ότι οι αναγνώστες της κάθε εποχής είχαν γνώση γι' αυτά. Αναμφισβήτητα, και τα δύο επεισόδια έχουν στόχο να δώσουν έμφαση στο γεγονός ότι πάντα θα υπάρχει ένα όριο στην ανθρώπινη γνώση. Ένας ζωντανός άνθρωπος δεν μπορεί να ξέρει όσα γνωρίζουν οι νεκρές ψυχές. Ως προς τη δομή τους, και τα δύο αυτά επεισόδια με την Μέδουσα σηματοδοτούν το τέλος ενός μέρους του ποιήματος. Πιο συγκεκριμένα, για τον Οδυσσέα η Μέδουσα σηματοδοτεί το τέλος του ταξιδιού του στον Άδη, ενώ για τον Δάντη σηματοδοτεί το τέλος του πρώτου μέρους του ταξιδιού του και την αρχή του δεύτερου, την είσοδο στην πραγματική κόλαση, όπως αναλύθηκε παραπάνω (Cerri, 2007, σ.σ. 46-47).

Όπως παρατηρεί ο Cerri, αν δούμε τον Οδυσσέα και τον Δάντη ως ήρωες, και στις δύο περιπτώσεις έχουμε την περιγραφή σε πρώτο πρόσωπο του ταξιδιού τους προς έναν προορισμό δύσκολο, τη σωτηρία τους. Στη μία περίπτωση η σωτηρία συμβολίζεται από την επιστροφή στην πατρίδα, την Ιθάκη, ενώ στην άλλη η σωτηρία συμβολίζεται από μία, ακόμα πιο πραγματική «πατρίδα», τη χριστιανική, τον Παράδεισο. Τα δύο ταξίδια, αν και διαφορετικής διάρκειας, λειτουργούν ως πηγές βαθιάς γνώσης, μέχρι βέβαια το σημείο που επιτρέπει η ανθρώπινη φύση. Ούτε ο Οδυσσέας, όσο και αν θέλει να εξερευνήσει τον Άδη, δεν θα καταφέρει να λύσει το μυστήριο της ύπαρξης (Cerri, 2007, σ.σ. 118-119).

Και στους δύο βλέπουμε ότι συνεχώς ο δρόμος τους διακόπτεται από νέα πρόσωπα από τα οποία αντλούν πληροφορίες. Πλήθος ψυχών έρχεται συνεχώς προς το μέρος τους. Συγκεκριμένα στον Οδυσσέα, όλες αυτές οι ψυχές είναι το προανάκρουσμα για την έλευση της Γοργούς, και αντίστοιχα στον Δάντη το ρόλο αυτό αναλαμβάνουν η Εριχθώ, οι Ερινύες και η Περσεφόνη. Και στις δύο περιπτώσεις πάντως, οι ήρωες, κατά τη στιγμή που πρόκειται να αντικρίσουν την Μέδουσα, μοιάζουν κλονισμένοι. Προσπαθούν με κάθε τρόπο να διαφύγουν, χωρίς, σε καμία περίπτωση, να τίθεται ζήτημα γενναιότητας, αφού το βλέμμα της Μέδουσας θα σήμαινε αυτόματα και το απόλυτο τέλος. Κατά την Τσοκάνη, η σκηνή του Οδυσσέα στον Άδη, όπως άλλωστε και όλο το ταξίδι του Δάντη στην κόλαση, αποτελεί ένα στάδιο διαλογισμού πάνω στην αξία της περιπλάνησης, αλλά και στις συνέπειες που αυτή έχει πάνω στην ανθρώπινη ταυτότητα (Τσοκάνη, 2003, σ.σ. 69-70). Ο παραλληλισμός των δύο αυτών προσώπων είναι προφανής, ωστόσο προκαλεί εντύπωση ότι ο Δάντης στο έργο του, ενώ συναντά τον Οδυσσέα, δεν κάνει καμία αναφορά στο πέρασμά του στον κόσμο των νεκρών. Αντίθετα, αναφέρεται σε αυτόν του Άγιου Παύλου και του Χριστού, αλλά και στου Αινεία, στου Θησέα και στου Ηρακλή (Cerri, 2007, σ. 123).

Με δεδομένο το γεγονός ότι ο Όμηρος δεν θα μπορούσε να είναι άμεση πηγή του Δάντη, θα ήταν χρήσιμο να εξεταστούν ομοιότητες με λατινικά κείμενα. Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι η δαντική Μέδουσα φαίνεται να μοιάζει περισσότερο με αυτήν του Ομήρου, παρά με αυτήν του Βιργιλίου. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι το βλέμμα των Γοργόνων δεν πετρώνει τον Αινεία. Εκείνος μάλιστα τις

βλέπει και προσπαθεί να τις αντιμετωπίσει με το ξίφος του (*Aen.*, VI, 285-289). Ακόμα η αφορμή για να θεωρηθεί ο Θησέας «ατιμώρητος» δίνεται από τον Όμηρο, αφού μετά την κατάβασή του στον Άδη αυτός επιστρέφει στον κόσμο των ζωντανών και όταν πεθάνει, πηγαίνει στον Άδη με όλες τις τιμές. Αντίθετα, στον Βιργίλιο βλέπουμε τον Θησέα να τιμωρείται για το ότι πήγε στον Άδη όντας ζωντανός (Cerri, 2007, σ.σ. 54-55).

Η Μέδουσα όμως παρουσιάζεται και στον Λουκανό, εκεί λοιπόν στα λόγια της Εριχθούς (*Phars.*, VI, 507), που βρίσκεται στην είσοδο του Άδη, βλέπουμε ότι φύλακες του Άδη είναι οι Ερινύες και μαζί τους η Μέδουσα. Αυτές έχουν καθήκον να αφανίσουν οποιονδήποτε προσπαθήσει να εισέλθει χωρίς να έχει το δικαίωμα, χωρίς να είναι δηλαδή η ψυχή κάποιου νεκρού. Θα μπορούσε λοιπόν αυτό να αποτελεί το κείμενο έμπνευσης του Δάντη; Κάποιες λεπτομέρειες των κειμένων θα μπορούσαν να δώσουν απάντηση. Αναμφισβήτητη ομοιότητα είναι το γεγονός ότι και στον Λουκανό, η Μέδουσα παρουσιάζεται ως φύλακας του Άδη, με μία όμως σημαντική διαφορά: στον Λουκανό η Μέδουσα αναφέρεται σε γένος θηλυκό (*Gorgona*), αντίστοιχα και στον Δάντη όταν την καλούν οι Ερινύες την αποκαλούν *Medusa* (*Inf.*, IX, 52), αντίθετα, στους στίχους του Βιργιλίου (*Aen.*, VI, 540-636) παρουσιάζεται ως *Γοργόνειο* (*'l Gorgón*) μόνο δηλαδή ως κεφαλή, ακριβώς όπως και στον Όμηρο (*Οδ.*, λ, 631).

Μία ακόμα ομοιότητα του δαντικού κειμένου με το κείμενο του Λουκανού είναι ότι λείπει και εκεί η περιγραφή της εμφάνισης της Μέδουσας. Δίνεται δηλαδή η εντύπωση ότι ο αναγνώστης ήδη γνώριζε πληροφορίες για τη μορφή της και τις ιδιότητές της. Αυτό που σίγουρα λείπει από το κείμενο του Λουκανού είναι η αίσθηση ότι η Μέδουσα αποτελεί το σύμβολο του ορίου που έχει η ανθρώπινη γνώση, κάτι που γίνεται εμφανές και στον Δάντη και στον Όμηρο. Σημαντική επίσης λεπτομέρεια είναι ότι, τόσο στον Όμηρο όσο και στον Δάντη, η Μέδουσα, αν εμφανιζόταν, δεν θα το έκανε με δική της πρωτοβουλία, αντίθετα στον Λουκανό φαίνεται να δρα από μόνη της. Τέλος, στον Λατίνο ποιητή φαίνεται ότι το ενδεχόμενο για φυγή δεν είναι πιθανό, ενώ στον Δάντη και στον Όμηρο καθιστά τη μόνη λύση για να σωθούν οι πρωταγωνιστές (Cerri, 2007, σ.σ. 64-66).

Η περίπτωση του Ηρακλή είναι όμως διαφορετική. Όταν εκείνος κατέβηκε στον Άδη όλες οι σκιές των νεκρών έντρομες παραμέριζαν για να περάσει. Μόνο η σκιές της Μέδουσας και του Μελεάγρου (Απολλόδωρος, ΙΙ, 3-4), που σύμφωνα με μυθική εκδοχή είναι αδερφός της, δεν τον φοβήθηκαν και ήταν και οι μόνες που δεν μπορούσε να αγγίξει με το ξίφος του (Κιναλή, 2006, σ.σ 136-137). Όπως τονίζει η Τσοκάνη, το εντυπωσιακό είναι ότι ο Ηρακλής υψώνει το ξίφος του απέναντι στην Γοργώ, μέχρι που πληροφορείται από τον θεό Ερμή ότι αυτή είναι νεκρή. Τότε εκείνος επιδεικνύει αδιαφορία, έχει δηλαδή τη συμπεριφορά που πρέπει να έχει ένας ήρωας απέναντι στις νεκρές δυνάμεις του Άδη. Από τη σκηνή αυτή προκύπτει ένα συμπέρασμα, που έρχεται σε αντίφαση με τις Μέδουσες του Ομήρου, του Λουκανού,

του Βιργιλίου και του Δάντη. Εδώ η Μέδουσα ασκεί την εκφοβιστική της επίδραση μόνο όταν είναι εν ζωή (Τσοκάνη, 2003, σ. 75).

4.5 Συμπεράσματα κεφαλαίου

Συμπερασματικά βλέπουμε ότι η παρουσίαση της Μέδουσας φαίνεται να υπακούει στα κλασσικά πρότυπα, κυρίως στην *Αινειάδα* και τις *Μεταμορφώσεις*. Αναδείχθηκε ότι η ερμηνεία του μύθου της Μέδουσας έχει πολλές εκδοχές, ασάφειες και αντιφάσεις. Ακόμα, η Μέδουσα φαίνεται να έχει αντιφατική φύση, που δημιουργεί αδυναμία ως προς την ταξινόμησή της. Προκαλεί φόβο, αλλά και θαυμασμό. Η αμφισημία της Μέδουσας εντοπίζεται και από τα δύο τέκνα της που θα αναπηδήσουν από τον κομμένο της λαιμό. Ο μεν Πήγασος κατευθύνεται προς τον ουρανό, ενώ ο Χρυσάωρας κινείται προς τη γη. Η αντιφατική της φύση επιβεβαιώνεται και από το μύθο που αφορά το αίμα που έτρεξε από τον κομμένο της λαιμό. Αυτό που έτρεξε από αριστερά είχε την ιδιότητα να ανασταίνει τους νεκρούς, ενώ αυτό που έτρεξε από δεξιά μπορούσε να σκοτώνει ακαριαία. Επισημάνθηκε ακόμα ότι η Μέδουσα εμφανίζει κοινά χαρακτηριστικά με την Περσεφόνη.

Σχετικά με το βλέμμα της Μέδουσας, συμπεραίνουμε ξεκάθαρα ότι ο μύθος της συνδέεται άμεσα με το βλέμμα της. Ο κίνδυνος απέναντι στο βλέμμα της υπερβαίνει το φόβο, πρόκειται για ένα αίσθημα τρόμου και φρίκης. Ο τρόμος αυτός είναι ικανός να παραλύσει τον άνθρωπο, να τον μετατρέψει κατά κάποιον τρόπο σε πέτρα. Το βλέμμα της Μέδουσας σηματοδοτεί το θάνατο, είναι ικανό να φέρει τη συνείδηση αντιμέτωπη με το απόλυτο τέλος. Το βλέμμα της συμβολίζει επίσης τον περιορισμό που θέτουν οι θεοί και το πεπρωμένο στην ανθρώπινη γνώση. Αν ο άνθρωπος καταφέρει να βγει από το σκοτάδι της άγνοιας θα χάσει την ανθρώπινη ιδιότητά του.

Σε ότι αφορά την ύπαρξη της Μέδουσας στην *Κόλαση*, παρατηρούμε ότι η Μέδουσα βρίσκεται στο συγκεκριμένο σημείο της κόλασης γιατί εκφράζει την αμφιβολία και το σκεπτικισμό. Πρόκειται πιθανότατα για θρησκευτική αμφιβολία που καθιστά τον άνθρωπο απαθή σαν πέτρα. Άλλος ένας λόγος για την τοποθέτησή της στο σημείο αυτό πιθανώς είναι να τονιστεί η αντίθεση μεταξύ του επικίνδυνου και καθαρού βλέμματός της και αυτού των Επικούρειων που αδυνατούν να δουν καθαρά (*Inf.*, X, 100). Το καθαρό βλέμμα λειτουργεί ως σύμβολο της τέλειας γνώσης, την οποία δεν διαθέτουν οι αιρετικοί. Ακόμα, πίσω από το βλέμμα της Μέδουσας βρίσκεται η σοφία της Αθηνάς, δηλαδή μιας θεάς που δεν ανήκει στη χριστιανική πίστη. Σημαντικό συμπέρασμα είναι ακόμα το γεγονός ότι η Μέδουσα τιμωρεί όχι μόνο αυτούς που δεν είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν το χριστιανισμό, αλλά κυρίως τους αλαζόνες που πίστεψαν ότι μπορούν να φτάσουν στην αλήθεια μόνο με τη λογική, χωρίς δηλαδή τη θρησκευτική φώτιση. Η όψη της Μέδουσας συμβολίζει τη φιληδονία και το μοχθηρό ορθολογισμό, γι' αυτό και το μόνο πράγμα που μπορεί να κάνει ο άνθρωπος απέναντί τους είναι να κλείσει τα μάτια του και να αφεθεί στη θεία βοήθεια. Η

Μέδουσα παρουσιάστηκε ακόμα ως σύμβολο της αίρεσης, η οποία έχει ακριβώς τα χαρακτηριστικά της πέτρας, είναι δηλαδή άκαμπτη, σκληρή και αμετακίνητη. Η Μέδουσα ακόμα συμβολίζει το βασικό εμπόδιο στην πορεία του ανθρώπου, δηλαδή την αλαζονεία, που αποτελεί βάση για πολλά αμαρτήματα. Στο σημείο αυτό, λοιπόν, η Μέδουσα θέλει να υποδείξει στον Δάντη ότι αν θέλει να συνεχίσει το δρόμο του θα πρέπει να απαλλαχτεί από την αλαζονεία του. Ένα ακόμα σημαντικό συμπέρασμα είναι ότι η Μέδουσα τιμωρεί όσους θεωρούν ότι μαζί με το σώμα πεθαίνει και η ψυχή, εφόσον και η ίδια συνεχίζει να ζει, ως κεφαλή, και μετά τον θάνατό της. Τέλος, φαίνεται ότι η Μέδουσα τονίζει τη διαφορά μεταξύ της κίνησης όλου του έργου και της αδράνειας που αυτή μπορεί να προκαλέσει.

Τέλος, είδαμε ότι υπάρχουν αναλογίες του ομηρικού και του δαντικού επεισοδίου της Μέδουσας. Ο Δάντης βιώνει τον ίδιο φόβο που βιώνει και ο Οδυσσέας απέναντι στο ενδεχόμενο να την αντικρύσουν. Όπως παρατηρήθηκε, και στα δύο επεισόδια η Μέδουσα δεν εμφανίζεται, περιγράφεται όμως έντονα ο φόβος για την εμφάνισή της, καθώς και η προσπάθεια των ηρώων να διαφύγουν. Ακόμα δεν περιγράφονται τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της. Ένα ακόμα συμπέρασμα είναι ότι και τα δύο αυτά επεισόδια αποτελούν ένα μεταβατικό σημείο για το σύνολο του κάθε έργου. Προκύπτει ότι η δαντική Μέδουσα φαίνεται να μοιάζει περισσότερο με αυτήν του Ομήρου, παρά με του Βιργιλίου, καθώς το βλέμμα των Γοργόνων δεν πετρώνει τον Αινεία, αλλά αντίθετα εκείνος προσπαθεί να τις αντιμετωπίσει με το ξίφος του. Αναλογίες του δαντικού έργου παρατηρήθηκαν και με το έργο *Pharsalia* του Λουκανού, όπου φύλακες του Άδη είναι οι Ερινύες μαζί με την Μέδουσα. Αυτές έχουν καθήκον να αφανίσουν οποιονδήποτε προσπαθήσει να εισέλθει χωρίς να έχει το δικαίωμα. Οι διαφορές που παρατηρήθηκαν αφορούν το γεγονός ότι στο έργο του Λουκανού η Μέδουσα φαίνεται να δρα από μόνη της, ενώ στον Όμηρο και στον Δάντη δεν θα εμφανιζόταν με δική της πρωτοβουλία. Τέλος, στο έργο του Λουκανού φαίνεται ότι το ενδεχόμενο για φυγή δεν είναι πιθανό, ενώ στον Δάντη και στον Όμηρο η φυγή αποτελεί τη μόνη λύση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σύμφωνα με την ανάλυση που πραγματοποιήθηκε παραπάνω, γίνεται φανερή, σε όλο το έργο, η παρουσία πολλών ελληνικών μορφών, κυρίως αρσενικών, είτε αυτές είναι τέρατα μυθολογικής προέλευσης, είτε λογοτεχνικοί ήρωες, φιλόσοφοι, επιστήμονες της αρχαιότητας, ποιητές κ.ά. Άλλοι τιμωρούνται στην κόλαση, ανάλογα με τα όσα έπραξαν, και άλλοι βρίσκονται εκεί έχοντας ρόλο φύλακα. Σχετικά με τις γυναίκες της *Κόλασης,* παρατηρήθηκε μία συσχέτιση της κοινωνικής τους εικόνας και του τρόπου εμφάνισής τους στο έργο. Ακόμα, φάνηκε ότι ο Δάντης σε κάποιες δείχνει συμπόνια ή αναδεικνύει την ευγενική ψυχή τους, ενώ άλλες τις απαξιώνει ή τονίζει την ωμότητα και τη βίαιη συμπεριφορά τους. Γενικώς επισημάνθηκε ότι στην πλειονότητά τους οι γυναίκες δείχνουν να κυριεύονται από τα πάθη τους περισσότερο απ' ότι οι άντρες του έργου. Προέκυψε ακόμα το συμπέρασμα ότι όταν οι γυναίκες βρίσκονται σε ρόλο φύλακα, τα ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά τους τονίζουν ακόμη περισσότερο τα κτηνώδη στοιχεία τους, ενώ η τερατώδης μορφή τους αναδεικνύει τον αφύσικο χαρακτήρα των αμαρτημάτων. Όπως παρατηρήθηκε στην παρούσα εργασία, το ένατο άσμα είναι καθοριστικής σημασίας για όλο το υπόλοιπο έργο. Είναι η ουσιαστική είσοδος στην κόλαση, δηλαδή στην πόλη της Δίτης. Αποτελεί το πέρασμα από τα πιο ελαφρά αμαρτήματα, η αιτία των οποίων βρίσκεται στην έλλειψη εγκράτειας, στα πιο βαριά, αυτά που η αιτία τους βρίσκεται στη μοχθηρία. Επισημάνθηκε ακόμα ότι στη βάση όλων των αμαρτημάτων που ακολουθούν βρίσκεται η αλαζονεία, επομένως η είσοδος για τους δύο ποιητές θα πραγματοποιηθεί μόνο αν καταφέρουν να υπερβούν το εμπόδιο της Μέδουσας που συμβολίζει ακριβώς την αλαζονεία. Κάτι τέτοιο θα είναι εφικτό μόνο όταν θα καταφτάσει η θεία βοήθεια από τον ουρανό. Αναδείχθηκε ακόμα ότι η κλειστή πύλη της Δίτης ενδεχομένως να συμβολίζει την εξορία του ίδιου του ποιητή.

Ο Δάντης στην, ίσως, πιο σημαντική σκηνή της *Κόλασης* (δηλ. την σκηνή της εισόδου στη Δίτη) τοποθετεί τέσσερις μορφές ελληνικής προέλευσης, και μάλιστα όλες τους είναι θηλυκές. Πρόκειται για την Εριχθώ, τις Ερινύες, την Περσεφόνη και την Μέδουσα. Οι τρεις πρώτες είναι αυτές που προαναγγέλλουν το αποκορύφωμα της σκηνής, που δεν είναι άλλο από την ενδεχόμενη εμφάνιση της Μέδουσας. Η θηλυκή τους μορφή δίνει έμφαση στη γοητεία που νιώθει ο άνθρωπος απέναντι στον πειρασμό της αμαρτίας. Από όλες αυτές τις μορφές, μόνο οι Ερινύες εμφανίζονται πραγματικά στα μάτια του Δάντη και του Βιργιλίου. Για τις υπόλοιπες, οι περιγραφές είναι ιδιαίτερα τρομακτικές.

Η Εριχθώ αναφέρεται από τον Λατίνο ποιητή, όταν εκείνος ανακαλεί μία προηγούμενη κάθοδό του στην κόλαση. Φαίνεται ότι η αναφορά στα ξόρκια της Εριχθούς γίνεται για να εισάγει τον αναγνώστη στην ψυχική κατάσταση που βιώνουν εκείνη τη στιγμή, αλλά και για να καταστήσει το έργο πιο πιστευτό στον

αναγνώστη της εποχής, ο οποίος φαίνεται να γνώριζε καλά την Θεσσαλή μάγισσα. Μάλιστα μία μεσαιωνική φήμη έλεγε ότι ο ίδιος ο Βιργίλιος ήταν μάγος, ο Δάντης όμως τον παρουσιάζει ως θύμα της μαγείας. Αξιόλογο ήταν το συμπέρασμα ότι ο ποιητής παρουσιάζει την Εριχθώ ως πιο ισχυρή από την Μέδουσα, αφού τα ξόρκια της πρώτης ήταν ικανά να κάνουν τον Βιργίλιο να περάσει με ευκολία το εμπόδιο της δεύτερης. Παρατηρήθηκαν, επίσης, ομοιότητες της Εριχθούς του Δάντη με την Εριχθώ του Λουκανού και του Βιργιλίου ως προς τις ιδιότητές της. Μία όμως σημαντική διαφορά είναι ότι στον Λουκανό η μάγισσα εκμεταλλεύεται το πρόσφατο του θανάτου της ψυχής, ενώ στον Δάντη δεν έχει σημασία από πότε βρίσκεται η ψυχή στον κάτω κόσμο. Ακόμα, επισημάνθηκε ότι νεκρομαντικές τεχνικές αναφέρονται και σε άλλα έργα όπως στις *Μεταμορφώσεις* του Απουλήιου, στα *Αιθιοπικά* του Ηλιοδώρου και στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου.

Στη συνέχεια, ο Δάντης βλέπει τις Ερινύες, οι οποίες τοποθετούνται εδώ ως σύμβολα του θυμού, της βίας, της μανίας, της εκδίκησης, της μεταμέλειας και της ανθρωποκτονίας . Ενδεχομένως, πέρα από το ρόλο των εκδικητριών, να συμβολίζουν όλα τα αμαρτήματα που θα ακολουθήσουν, δηλαδή τη βιαιότητα, την εξαπάτηση και την προδοσία. Αυτές καλούν να έρθει η Μέδουσα. Στο σημείο αυτό παρατηρήθηκε ότι αναφέρεται η περίπτωση του Θησέα, ακριβώς όπως και στο αντίστοιχο ομηρικό επεισόδιο. Επίσης, επισημάνθηκε η ομοιότητά τους με την Μέδουσα, αφού και αυτές συμβολίζουν την τύφλωση και την απολίθωση της συνείδησης. Μάλιστα η θηλυκή τους μορφή δίνει έμφαση στη γοητεία που προκαλεί η αμαρτία. Οι Ερινύες είχαν, μεταξύ άλλων, το καθήκον να ακούν τα παράπονα των αρχών των πόλεων προς τους ικέτες. Ένα πιθανό συμπέρασμα, λοιπόν, είναι ότι οι Ερινύες βρίσκονται στο συγκεκριμένο σημείο για να συμβολίσουν την εξορία του ίδιου του Δάντη.

Στη σκηνή αυτή αναφέρεται και η Περσεφόνη ως θεά του κάτω κόσμου, η οποία όμως δεν εμφανίζεται, ίσως επειδή αυτό θα εναντιωνόταν στη λογική του μεσαιωνικού αναγνώστη που αναγνωρίζει μόνο έναν θεό του κάτω κόσμου, τον Εωσφόρο. Για το λόγο αυτό, και τις δύο φορές που αναφέρεται στην *Κόλαση,* ο Δάντης δεν την αποκαλεί με το όνομά της. Επισημάνθηκε, επίσης, ότι η Περσεφόνη συνδέεται με την έννοια του πλούτου ακριβώς όπως και ο Άδης. Ακόμα ένα συμπέρασμα που αναδείχθηκε σχετικά με την Περσεφόνη είναι ότι ο «μεταβατικός» της χαρακτήρας ταυτίζεται με τη μετάβαση που συμβολίζει το συγκεκριμένο σημείο της κόλασης. Τέλος, διαπιστώθηκε ότι, όπως και στο αντίστοιχο ομηρικό επεισόδιο, πίσω από την επικείμενη έλευση της Μέδουσας κρύβεται η εντολή της Περσεφόνης.

Ως προς τη Μέδουσα, παρατηρήθηκε ότι διαθέτει μία αντιφατική φύση, επιπλέον εξετάστηκαν και διάφορες εκδοχές και ασάφειες σε ό,τι αφορά το μύθο της. Επισημάνθηκε επιπλέον ότι το βλέμμα της αποτελεί το πιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της, αφού είναι αυτό που σηματοδοτεί το θάνατο. Η τοποθέτησή της στο συγκεκριμένο σημείο της κόλασης δεν είναι τυχαία. Πίσω από την κλειστή πόρτα της Δίτης βρίσκονται οι αιρετικοί και στη συνέχεια όλα τα υπόλοιπα βαριά αμαρτήματα. Διαπιστώθηκε, λοιπόν, ότι

η Μέδουσα συμβολίζει την αίρεση, την αλαζονεία, το σκεπτικισμό και τη θρησκευτική αμφιβολία. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από τη χρήση της λέξης *smalto* αντί για *pietra,* από τις Ερινύες, αφού η πρώτη ήταν το υλικό που χρησιμοποιούσαν για να φτιάξουν τις εκκλησίες. Γενικώς συμβολίζει μια ζωή αποκομμένη από την πίστη, γι' αυτό το βλέμμα της δικαιοσύνης της Μέδουσας έρχεται σε αντίθεση με την κακή όραση των επικούρειων που ακολουθούν.

Όλα αυτά είναι τα εμπόδια που πρέπει να προσπεράσει ο άνθρωπος στην πορεία του προς τη σωτηρία. Η Μέδουσα φαίνεται ικανή με ένα της βλέμμα να μεταμορφώσει τον Δάντη σε πέτρα, να τον οδηγήσει στην αδράνεια, στην απραξία, στο οριστικό τέλος. Πρόκειται για μία σκηνή που υπογραμμίζει τη διαφορά μεταξύ του ορθολογισμού και της πίστης. Ένα αξιόλογο συμπέρασμα που προέκυψε είναι το ενδεχόμενο η νωθρότητα και η αδράνεια να αποτελούν την πιθανή τιμωρία για την αλαζονεία του ίδιου του Δάντη. Από την παρούσα μελέτη προέκυψε επίσης το ενδεχόμενο η Μέδουσα να έχει το ρόλο του φύλακα των Επικούρειων επειδή μετά τον θάνατό της συνέχισε να ζει, ως κεφαλή, το αντίθετο δηλαδή από αυτό που υποστήριζαν οι Επικούρειοι, δηλαδή ότι μαζί με το σώμα πεθαίνει και η ψυχή. Το δίδαγμα που θα μπορούσε να κρύβεται, γενικώς, πίσω από αυτήν τη σκηνή, κατά τον Pietrobono, είναι ότι απέναντι στο πιο ακραίο κακό, το μόνο που μπορεί να κάνει ο άνθρωπος είναι να αρνηθεί τη λογική του, να κλείσει τα μάτια και να αφεθεί ολοκληρωτικά στην πίστη του και στην ουράνια βοήθεια (Pietrobono, 1954, σ. 74).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Agazzi, E. (2014). Proserpina, la regina delle tenebre. Da Ovidio a Goethe. Στο C. Leri, *Il corpo, l'ombra, l'eco* (σσ. 164-183). Torino: Accademia University Press.

Albi, V. (2018). Fonti classiche e riuso medievale del mito in Inf. IX. Στο L. Battistini, V. Caputo, M. Blasi, G. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, & A. Stabile (Επιμ.), *La letteratura e le arti* (σσ. 1-7). Roma: Adi editore.

Alighieri , D. (1986). *Η Θεία Κωμωδία* (Τόμ. Γ' Παράδεισος). (Γ. Κότσιρας, Επιμ.) Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος.

Alighieri , D. (2010). *Inferno: Dante incontra... Cinque episodi tratti da La Divina Commedia.* (M. Covino Bisaccia, & M. Cernigliaro Tsouroula, Επιμ.) Perugia: Guerra Edizioni.

Alighieri, D. (1827). *La Divina Comedia con commento analitico di Gabrielle Rossetti.* Londra: John Murray.

Alighieri, D. (1957). *La Divina Commedia.* (N. Sapegno, Επιμ.) Milano-Nappoli: Riccardo Ricciardi Editore.

Alighieri, D. (1985). *La Divina Commedia.* (Τόμ. Inferno). (G. Villaroel, Επιμ.) Milano: Arnoldo Mondadori.

Alighieri, D. (1986). *Η Θεία Κωμωδία* (Τόμ. Α' Κόλαση). (Γ. Κότσιρας, Επιμ., & Γ. Κότσιρας, Μεταφρ.) Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος.

Alighieri, D. (1986). *Η Θεία Κωμωδία* (Τόμ. Β' Καθαρτήριο). (Γ. Κότσιρας, Επιμ., & Γ. Κότσιρας, Μεταφρ.) Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος.

Alighieri, D. (1993). *Inferno. La Divina Commedia annotata e commentata da Tommaso Di Salvo con illustrazioni.* Bologna: Zanichelli.

Alighieri, D. (1993). *Tutte le opere.* (G. Fallani, N. Maggi, & S. Zennaro, Επιμ.) Roma: Newton Compton editori.

Baranski, Z. G. (2008). Guido Cavalcanti tra le cruces di Inferno IX-XI, ovvero Dante e la storia della ragione. Στο *Versi controversi. Letture dantesche* (σσ. 39-112). Foggia: Edizioni del Rosone.

Biagi , I. (1913). *Dante e Seneca.* Pisa: Tipografia Ferdinando Simoncini.

Caetani, M. (2016). Ανάκτηση 01 08, 2019, από http://www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/Caetani.pdf

Cantabeni, A. (2018). *I custodi dell' Inferno dantesco.* Padova: Università degli Studi di Padova.

Castaldini, A. (2017). La «Grande Anima» di Dante nel pensiero di Giovanni Papini. Στο A. Castaldini, & V. Gondola (Επιμ.), *La presenza di Dante nella cultura del Novecento* (σσ. 49-64). Verona: Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona.

Cavalli , F. (1965). La Figura Femminile Nella Divina Commedia di Dante Alighieri. *Revista de Letras,* 121-134.

Cerbo, A. (2011). Il canto IX dell' Inferno. Στο R. Mondola, *Lectura Dantis 2002-2009* (σσ. 397-414). Napoli: Università degli Studi di Napoli "L' Orientale".

Cerri, G. (2007). *Dante e Omero (il volto di Medusa).* Lecce: Argo.

Chiodo, D. (2016). Ανάκτηση 01 08, 2019, από http://www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/Caetani.pdf

Cozzoli, V. (2011). Dante anagogico. Στο A. Cerbo (Επιμ.), *Lectura Dantis 2002-2009* (σσ. 315-339). Napoli: Università degli studi di Napoli "L' Orientale".

De Romilly, J. (1999). *Γιατί η Ελλάδα;* (4η εκδ.). (Μ. Αθανασίου, & Κ. Μηλιαρέση, Μεταφρ.) Αθήνα: Το Άστυ.

Decharme, P. (1959). *Ελληνική Μυθολογία.* Αθήνα: Παρθενών.

Diel, P. (1952). *Le symbolisme dans la mythologie grecque.* Παρίσι: Payot.

Doré, G. (2018). *La Divina Commedia di Dante Alighieri.* (G. Baldassari, & T. Gautier, Επιμ.) Verona: Oscar Mondadori.

Federzoni, G. (1913). *Nuovi Studi e Diporti Danteschi.* Castello: S. Lapi.

Franke, W. (1994). Dante's Hermeneutic Rite of Passage: "Inferno" 9. *Religion & Literature, 26,* 1-26.

Gallarati Scotti, T. (1957). *Vita di Dante.* Milano: Rizzoli.

Genesini, P. (n.d.). *Le donne della Divina commedia.* Ανάκτηση 06 27, 2018, από http://www.letteratura-italiana.com/pdf/divina%20commedia/06%20Donne%20nella%20DC.pdf

Guarducci, G. (2018, 07 01). *Presenze femminili nella Divina Commedia.* Ανάκτηση από Sito dell'Accademia Vittorio Alfieri: http://www.accademia-alfieri.it/

Guirand, F. (χ.ε.). *Παγκόσμιος Μυθολογία.* Αθήνα: Χρίστου Φ. Γιοβάνη.

Highet, G. (2000). *Η Κλασική Παράδοση. Ελληνικές και Ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης.* (Τ. Μαστοράκη, Μεταφρ.) Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Jung, C.-G., & Kerenyi, C. (2008). *Η επιστήμη της μυθολογίας.* (Κ. Θ. Ζάρρας, Μεταφρ.) Αθήνα: Ιάμβλιχος.

Malten, L. (1914). XXIX. *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*.

Maronis, V. P. (2007). *Aeneis* (Τόμ. Πρώτος. Βιβλία I-IV). (Δ. Γ. Γεωργοβασίλης, Μεταφρ.) Αθήνα: Παπαδήμα.

Mercuri, R. (2011). Il canto X dell' Inferno. Στο A. Cerbo (Επιμ.), *Lectura Dantis 2002-2009* (σσ. 415-429). Napoli: Università degli studi di Napoli "L' Orientale".

Merlante, R. (1999). *Il Dizionario della Commedia.* Bologna: Zanichelli.

Mihelic, M. (2016). *La Mitologia della Divina Commedia.* Rijeka Fiume: Università degli studi di Fiume.

Mingoia, S. (2010). *Dante uno e trino, il triregno, la terza rima.* Cagliari: Università degli Studi di Cagliari.

Ogden, D. (2011). *Ελληνική και Ρωμαϊκή Νεκρομαντεία.* (Ρ. Καπάτος, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκάτη.

Padoan, G. (1959). Il mito di Teseo e il cristianesimo di Stazio. *Lettere Italiane,* 432-457.

Papini, G. (1911). *La Leggenda di Dante. Motti, Facezie e Tradizioni dei secoli XIV-XIX. Con introduzione di G. Papini.* Lanciano: R. Carabba Editori.

Pascoli, G. (1912). *Sotto il velame.* Bologna: Nicola Zanichelli.

Perotti, P. (2011). *Superbia e invidia nell'‘Inferno’ dantesco.* Ανάκτηση 2019, από https://webs.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/t12/Perotti.pdf

Perotti, P. (2013). *Sul valore simbolico di Virgilio nella ‘Divina commedia’.* Ανάκτηση από http://webs.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/t14/Perotti_T_14.pdf

Petrocchi, G. (1963). *Dante e il suo tempo.* Torino: ERI. Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana.

Pietrobono, L. (1954). *Saggi Danteschi.* Torino: Società Editrice Internazionale.

Risset, J. (1984). *Dante scrittore.* Milano: Mondadori.

Scartazzini, G. A. (1898). *Enciclopedia Dantesca. Dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri.* Milano: Ulrico Hoepli.

Seriacopi, M. (2014). *Mostri e diavoli nell' Inferno di Dante Alighieri.* Roma: Aracne.

Soro, A. (2016). «Sotto ’l velame de li versi strani» (Inf IX 63). *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo* (σσ. 1-6). Roma: Adi editore.

Vallone, A. (1971). *Storia letteraria d' Italia. Dante.* Milano: Dr. Francesco Vallardi.

Vernant, J.-P. (1992). *Το Βλέμμα του Θανάτου. Μορφές της Ετερότητας στην Αρχαία Ελλάδα. Άρτεμις, Γοργώ.* (Γ. Παππάς, Μεταφρ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Wagner-Hasel, B. (1998, Σεπτέμβριος). Οι θεότητες του σιταριού: Δήμητρα και Περσεφόνη. *Αρχαιολογία,* σσ. 24-31.

Αλιγιέρης, Δ. (1936). *Η Κόλασις. Εικονογραφημένη μετά προλόγου Κωστή Παλαμά.* (Ε. Καραθάνος, Επιμ., & Ε. Καραθάνος, Μεταφρ.) Αθήνα: Ι. Ν. Σιδέρης.

Αλιγιέρι, Δ. (19--). *Θεία Κωμωδία.* (Δ. Σταυρόπουλος, Γ. Βουτσινάς, Επιμ., Δ. Σταυρόπουλος, & Γ. Βουτσινάς, Μεταφρ.)

Αλιγκιέρη, Δ. (1923). *Η Κόλασις.* (Γ. Καλοσγούρος , Επιμ., & Γ. Καλοσγούρος, Μεταφρ.) Αθήνα: Ελευθερουδάκης.

Αρμάος, Δ. (2010). Η ομιλούσα κεφαλή στην έξοδο του ορφικού μύθου. Ενατένιση μιας πτυχής από τη λογοτεχνική τύχη του Ορφέα σε συνάρτηση με κάποιες από τις εικαστικές της αποτυπώσεις στους νεότερους κυρίως χρόνους. *Σύγκριση/Comparaison, 21*.

Βιργίλιος. (1994). *Αινειάς. Βιβλίο VI.* (Δ. Γ. Γεωργοβασίλης, Επιμ., & Δ. Γ. Γεωργοβασίλης, Μεταφρ.) Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμας.

Γερογιάννης , Κ. (1929). *Γοργώ ή Μέδουσα;.* Αθήνα: Αρχαιολογική Εφημερίδα.

Γκρέϊβς, Ρ. (1998). *Οι Ελληνικοί Μύθοι* (Τόμ. Πρώτος). Αθήνα: Κάκτος.

Γκρέϊβς, Ρ. (1998). *Οι Ελληνικοί Μύθοι* (Τόμ. Δεύτερος). Αθήνα: Κάκτος.

Γυπαράκη , Μ. (2012). *Ελληνική Μυθολογία. Ο Ναός των Μουσών.* Αθήνα: Μίλητος.

Δαλμάτη, Μ. (1965). *Dante Alighieri. Αυτοβιογραφία και πλαίσιο από τη "Θεία Κωμωδία".* Αθήνα: Νέα Εστία.

Έλιοτ, Τ. (2004). *Δάντης Θεία Κωμωδία και Νέα Ζωή.* Αθήνα: Πατάκης.

Ευστρατιάδης, Α. (2005). *Ομήρου Οδύσσεια.* Αθήνα: Παρασκήνιο.

Ζώρας, Γ. (2004). *Ιταλοί λογοτέχνες στο έργο του Παλαμά.* Αθήνα: Δόμος.

Ζώρας, Γ., & Σγουρίδου , Μ. (2003). *Ελληνο-Ιταλικά σύμμικτα.* Αθήνα: Παρνασσός.

Κιναλή, Μ. (2006). *Αμαζόνες. Η συμπαντική διάσταση του μύθου.* Αθήνα: Γεωργιάδης.

Κουν, Ν. (χ.ε.). *Μύθοι και Θρύλοι της Αρχαίας Ελλαδας.* Αθήνα: Αργώ.

Λαμπάκης , Σ. (1982). *Οι καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη Βυζαντινή και στη Μεταβυζαντινή Λογοτεχνία.* Αθήνα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Φιλοσοφική Σχολή.

Λιβιεράτου , Γ. (2008). Ερινύες. Στο Ε. Ρούσσος, *Παγκόσμια Μυθολογία* (σσ. 239-240). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Μαρκέτος , Α. (1970). *Ο Ντάντε και η Βυζαντινή Ιταλία.* Αθήνα: Α. Μαρκέτος.

Οβίδιος. (2009). *Μεταμορφώσεις.* (Θ. Χ. Τσοχαλής, Μεταφρ.) Αθήνα: Ιδιωτική.

Πετρόχειλος , Ν. (1984). *Ρωμαίοι και Ελληνισμός. Μία διαλεκτική σχέση.* (Ε. Περάκη-Κυριακίδου, & Σ. Κυριακίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Παπαζήση.

Ροζάνης, Σ. (199-). *Η «μίμηση» της πραγματικότητας στη Θεία Κωμωδία του Δάντη.* Αθήνα : Παρουσία.

Σέρβη, Κ. (2003). *Ελληνική Μυθολογία.* Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε.

Σταμπολίδης, Ν. Χ., & Οικονόμου, Σ. (2014). *Επέκεινα. Ο Θάνατος και η Μεταθανάτεια Ζωή στην αρχαία Ελλάδα.* Αθήνα: Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.

Στραπέλια , Ι. (2013). *Μαγεία, μάγοι και υπερφυσικά φαινόμενα στο αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα.* Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τομέας Κλασικής Φιλολογίας.

Τσοκάνη, Χ. (2003). *Ο εκπολιτισμός του ήχου στον μύθο της Μέδουσας-Γοργούς.* Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι – ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΕΙΚΟΝΑ 1. Η ΒΟΗΘΕΙΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΙΣΟΔΟ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΗΣ ΔΙΤΗΣ, DORE, 1885 (*GUSTAVE DORE, 2018, Σ. 44*)....16

ΕΙΚΟΝΑ 2. Ο ΔΑΝΤΗΣ ΚΑΙ Ο ΒΙΡΓΙΛΙΟΣ ΑΝΤΙΚΡΥΖΟΥΝ ΤΙΣ ΕΡΙΝΥΕΣ ΝΑ ΦΩΝΑΖΟΥΝ ΤΗ ΜΕΔΟΥΣΑ, DORE, 1885 (*GUSTAVE DORE, 2018, Σ. 43*). 26

ΕΙΚΟΝΑ 3. ΟΙ ΕΡΙΝΥΕΣ ΤΙΜΩΡΟΥΝ ΤΟΝ ΘΗΣΕΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΕΙΡΙΘΟΥ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΠΕΡΣΕΦΟΝΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΆΔΗ (*DECHARME, 1959, Σ. 404*). 31

ΕΙΚΟΝΑ 4. Η ΜΕΔΟΥΣΑ, ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΣΟ ΤΟΥ ΔΥΤΙΚΟΥ ΑΕΤΩΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΡΤΕΜΙΔΟΣ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ, ΠΕΡΙΠΟΥ 580 Π.Χ.. 42