



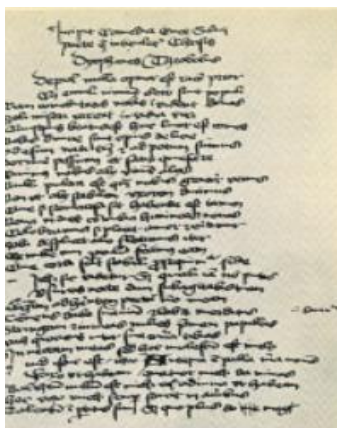
ΤΜΗΜΑ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΕΛΛΗΝΟΡΩΜΑΪΚΕΣ-ΕΛΛΗΝΟΪΤΑΛΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ-  
ΙΣΤΟΡΙΑ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΥΘΥΜΗΣ ΝΤΙΚΟΣ

«Οι κληρικοί της κωμωδίας *Chrysis* του Aenea Silvius Piccolomini:  
προσλήψεις από τη Ρωμαϊκή Κωμωδία»



**ΒΑΘΜΟΣ**  
**ΑΡΙΣΤΑ - 10 (Δέκα)**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ**  
**ΡΟΥΜΠΙΝΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ**  
Επίκουρη Καθηγήτρια

**ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ**  
**ΣΤΕΛΛΑ ΠΡΙΟΒΟΛΟΥ**  
Ομότιμη Καθηγήτρια

**ΑΘΗΝΑ 2021**

*Στην μνήμη της πολυαγαπημένης μου μητέρας και των  
πολυαγαπημένων παππούδων μου*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ .....	1
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	3
Κεφάλαιο 1 <sup>ο</sup> : Enea Silvio Piccolomini: εργοβιογραφία .....	3
Κεφάλαιο 2 <sup>ο</sup> : Υπόθεση .....	6
Κεφάλαιο 3 <sup>ο</sup> : Τα πρόσωπα .....	7
Κεφάλαιο 4 <sup>ο</sup> : Σκηνική παρουσίαση .....	10
Κεφάλαιο 5 <sup>ο</sup> : Η Λατινική της <i>Chrysis</i> .....	12
Κεφάλαιο 6 <sup>ο</sup> : Το μέτρο .....	12
Κεφάλαιο 7 <sup>ο</sup> : Χειρόγραφα – εκδόσεις .....	13
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: <i>CHRYISIS</i> : ΚΩΜΩΔΙΑ - ΠΗΓΕΣ .....	15
Κεφάλαιο 1 <sup>ο</sup> : Το κείμενο της <i>Chrysis</i> .....	15
Κεφάλαιο 2 <sup>ο</sup> : Η πλοκή .....	41
Κεφάλαιο 3 <sup>ο</sup> : Η συγκρότηση των χαρακτήρων .....	51
Κεφάλαιο 4 <sup>ο</sup> : Οι λογοτεχνικές πηγές της <i>Chrysis</i> .....	57
4.1. Επιρροές από την κλασική γραμματεία .....	58
4.2. Επιρροές από την Βίβλο και τους Πατέρες της Εκκλησίας .....	66
4.3. Επιρροές από τη Μεσαιωνική και Οθμανιστική Λογοτεχνία .....	67
Κεφάλαιο 5 <sup>ο</sup> : Η σχέση της <i>Chrysis</i> με τη Ρωμαϊκή Κωμωδία .....	69
5.1. Συγκλίσεις .....	69
5.2. Αποκλίσεις .....	72
Κεφάλαιο 6 <sup>ο</sup> : Ο ρεαλισμός της <i>Chrysis</i> .....	76
ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ: ΟΙ ΚΛΗΡΙΚΟΙ ΤΗΣ <i>CHRYISIS</i> .....	79
Κεφάλαιο 1 <sup>ο</sup> : Ο τύπος του κληρικού της Λόγιας Οθμανιστικής Κωμωδίας .....	79
Κεφάλαιο 2 <sup>ο</sup> : Ο Dyorphanes .....	81
Κεφάλαιο 3 <sup>ο</sup> : Ο Theobolus .....	101
Κεφάλαιο 4 <sup>ο</sup> : Συγκριτική εξέταση των δύο προσώπων .....	117
Κεφάλαιο 5 <sup>ο</sup> : Τα ρωμαϊκά πρότυπα των κληρικών της <i>Chrysis</i> .....	122
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....	134
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	138

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το 1444 στη Νυρεμβέργη της Γερμανίας ο Σενέζος ουμανιστής Enea Silvio Piccolomini, ο μετέπειτα Πάπας Πίος Β', ακολουθώντας τα ίχνη των μεγάλων Λατίνων συγγραφέων, συνθέτει τη λατινική κωμωδία *Chrysis*. Το συγκεκριμένο έργο ανήκει στην παραγωγή της Λόγιας Ουμανιστικής Κωμωδίας, η οποία έχει ως πρότυπο την Ρωμαϊκή Κωμωδία ελληνικού τύπου, γνωστή ως *fabula palliata*. Το ιδίότυπο αυτό θεατρικό είδος αναπτύσσεται στον ιταλικό χώρο στην περίοδο του Ουμανισμού, από τα τέλη του 14<sup>ου</sup> αιώνα ως τα τέλη του 15<sup>ου</sup>. Δύο από τους κεντρικούς πρωταγωνιστές της *Chrysis* είναι οι κληρικοί Dyorphanes και Theobolus. Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η παρουσίαση των δύο προσώπων και η ανίχνευση των προσλήψεων στη δράση τους από τη Ρωμαϊκή Κωμωδία.

Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος είναι εισαγωγικού χαρακτήρα και υποδιαιρείται σε επτά κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται συνοπτικά ο συγγραφέας Enea Silvio Piccolomini, ο πολυτάραχος βίος και η εργογραφία του. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρατίθεται περιληπτικά η υπόθεση της *Chrysis*. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα πρόσωπα της κωμωδίας, ενώ στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται λόγος για την πιθανή σκηνική αναπαράσταση της *Chrysis*. Στα τρία επόμενα κεφάλαια παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά της λατινικής της *Chrysis*, η μετρική μορφή της κωμωδίας, η χειρόγραφη παράδοση και η εκδοτική και μεταφραστική πορεία του έργου.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας πραγματεύεται πιο εξειδικευμένα ζητήματα που προκύπτουν από τη μελέτη του έργου και υποδιαιρείται σε έξι επιμέρους κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρατίθεται το κείμενο της κωμωδίας, ενώ στο δεύτερο κεφάλαιο αναπτύσσεται η πλοκή της *Chrysis*. Το τρίτο κεφάλαιο έχει ως θέμα την συγκρότηση των χαρακτήρων του έργου. Το τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζει τις λογοτεχνικές πηγές της *Chrysis* και χωρίζεται σε τρία υποκεφάλαια όπου εξετάζονται οι προσλήψεις από την κλασική γραμματεία, οι επιρροές από την Βίβλο και τους Πατέρες της Εκκλησίας και οι απηχήσεις από τη λογοτεχνία του Μεσαίωνα και του Ουμανισμού. Στο πέμπτο κεφάλαιο αναλύεται η σχέση της *Chrysis* με την Ρωμαϊκή Κωμωδία. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο χωρίζεται σε δυο υποκεφάλαια που πραγματεύονται τις συγκλίσεις και τις αποκλίσεις της *Chrysis* από την *fabula palliata*. Στο έκτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους γίνεται λόγος για τον ρεαλιστικό χαρακτήρα της *Chrysis*.

Στο τρίτο μέρος, που διαιρείται σε πέντε κεφάλαια, διερευνώνται οι χαρακτήρες των δύο κληρικών της *Chrysis*. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται ο τύπος του κληρικού της Λόγιας Ουμανιστικής Κωμωδίας και γίνεται λόγος για τη λογοτεχνική του καταγωγή. Στο δεύτερο κεφάλαιο ακολουθεί η λεπτομερής παρουσίαση του πρώτου από τους δύο κληρικούς, του Dyorphanes, εραστή της εταίρας Cassina και στο τρίτο κεφάλαιο η εξέταση των χαρακτηριστικών του έτερου κληρικού του έργου Theobolus, εραστή της εταίρας Chrysis. Στο τέταρτο κεφάλαιο αποτιμάται η συνολική εικόνα των δύο ανδρών στη σκηνή της *Chrysis* και δίδονται κάποιες προσεγγίσεις των σχολιαστών ως προς την τυπολογία των δύο προσώπων. Στο πέμπτο κεφάλαιο οι χαρακτήρες των δύο κληρικών συνδέονται με τις λογοτεχνικές πηγές της *Chrysis* και ιδίως με τη Ρωμαϊκή Κωμωδία. Επιχειρείται η ποσοτική ανάλυση των συσχετισμών και η επιμέρους σύνδεση των δύο προσώπων με συγκεκριμένους τύπους (*stock characters*) της *fabula palliata*. Επιπλέον γίνεται λόγος για τις ρηξικέλευθες τεχνικές που ακολούθησε ο Piccolomini τόσο στον χειρισμό του λογοτεχνικού υλικού του όσο και στη διάπλαση των χαρακτήρων του. Η εργασία ολοκληρώνεται με την παράθεση των συμπερασμάτων που προκύπτουν από την μελέτη των ζητημάτων που τέθηκαν και τη βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την έρευνα.

Στο συγκεκριμένο σημείο, θα ήθελα να εκφράσω τις πιο θερμές και ειλικρινείς μου ευχαριστίες στην επόπτρια μου Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια του ΤΠΦ κ. Ρουμπίνη Δημοπούλου για τις πολύτιμες γνώσεις, την τεράστια βοήθεια, την καθοδήγηση, το αμείωτο ενδιαφέρον και την αμέριστη ηθική υποστήριξη που επέδειξε καθόλη την περίοδο της εκπόνησης της εργασίας αυτής, αλλά και σε όλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών. Ευχαριστώ θερμά, επίσης, την Ομότιμη Καθηγήτρια του ΤΠΦ κ. Στυλιανή Πριόβολου – Γεωργαλά για τη στήριξη, την εμπιστοσύνη στο πρόσωπο μου, τις γνώσεις, τις προτάσεις και τις υποδείξεις της πάνω στην κλασική και νεοκλασική κωμωδία που είχαν αποφασιστικό ρόλο στην κατεύθυνση μου προς το πεδίο αυτό. Θέλω, επίσης, να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών για τις γνώσεις που μας προσέφεραν αφειδώς και ανιδιοτελώς, σε μια δύσκολη για τις ανθρωπιστικές επιστήμες εποχή, κατά τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού στον κόσμο των ελληνορωμαϊκών και ελληνοϊταλικών σχέσεων στην ιστορία, τη λογοτεχνία και τον πολιτισμό.

## ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup> : Enea Silvio Piccolomini: εργοβιογραφία

Ο Enea Silvio Piccolomini γεννήθηκε το 1405 στο Corsignano, τη σημερινή Pienza, στην Τοσκάνη και απεβίωσε το 1464 στην Αγκώνα. Η οικογένεια του ήταν ευγενικής καταγωγής, αλλά είχε εκπέσει κοινωνικά λόγω πολιτικών συγκυριών. Πραγματοποίησε νομικές και κλασικές σπουδές στο πανεπιστήμιο της Σιένας και παρακολούθησε μαθήματα ελληνικών στη Φλωρεντία από τον Φραγκίσκο Φίλελφο στα ιταλικά. Συμμετείχε στη Σύνοδο της Βασιλείας, στην υπηρεσία γνωστών κληρικών, υποστηρίζοντας με σθένος τις θέσεις της συνοδικής μερίδας. Ανέλαβε σημαντικά αξιώματα, όπως εκείνα του γραμματέα και του διπλωμάτη σε διάφορες Αυλές της Ευρώπης. Πολύ σύντομα, διακρίθηκε για τη ρητορική του δεινότητα και τη νομική του κατάρτιση. Διατέλεσε γραμματέας του αντίπαπα Φίλικα Ε' και τέθηκε στην υπηρεσία του Γερμανού αυτοκράτορα Φρειδερίκου Γ', ο οποίος το 1442, τον έστεψε ποιητή και τον διόρισε στην αυτοκρατορική καγκελαρία. Το 1446 στα πλαίσια μιας αυτοκρατορικής διπλωματικής αποστολής προσεγγίζει τον Πάπα Ευγένιο Δ', εγκαταλείπει οριστικά τη συνοδική ιδεολογία και ευθυγραμμίζεται απόλυτα με τις θέσεις της Αγίας Έδρας. Η προσέγγιση αυτή του επέτρεψε να ενταχθεί στους κόλπους της καθολικής εκκλησιαστικής ιεραρχίας. Το 1447 διορίζεται επίσκοπος της Τεργέστης και το 1450 επίσκοπος της Σιένας. Τα χρόνια εκείνα εργάζεται δυναμικά για την αποκατάσταση των σχέσεων της Καθολικής Εκκλησίας με τον Γερμανό αυτοκράτορα και για τη διπλωματική προετοιμασία μιας σταυροφορίας εναντίον των Οθωμανών. Το 1456 έγινε καρδινάλιος και στις 19 Αυγούστου του 1458 εξελέγη ποντίφικας με το όνομα Πίος Β'. Από τη στιγμή της ανόδου του στο ποντιφικό αξίωμα, υπήρξε απόλυτος υπέρμαχος της παπικής μοναρχίας, καταπολεμώντας σθεναρά τη συνοδική θεωρία, την οποία είχε ασπαστεί στη νεότητά του. Συμμετείχε ενεργά στα πολιτικά πράγματα της Ευρώπης και της ιταλικής χερσονήσου και το 1459 κάλεσε, χωρίς αποτέλεσμα, στη Μάντοβα τους ηγεμόνες της χριστιανικής Ευρώπης εναντίον των Οθωμανών. Απεβίωσε στην Αγκώνα το 1464, περιμένοντας μάταια τα ευρωπαϊκά στρατεύματα για τη σταυροφορία στην Ανατολή.

Ο Piccolomini υπήρξε ένθερμος λάτρης του γυναικείου φύλου, πνεύμα ανήσυχο, με έντονη πολιτική δραστηριότητα. Έδειξε από μικρός ξεκάθαρα τη ροπή του στις ομορφιές της ζωής και τις απολαύσεις της σάρκας. Συνέθεσε μεγάλη ποικιλία έργων ποιητικού, ιστορικού, γεωπολιτικού και μετέπειτα θρησκευτικού περιεχομένου και ήταν από τους σπουδαιότερους εκπροσώπους του Ουμανισμού, τις αρχές του οποίου

εφάρμοσε τόσο στην πολιτική όσο και στη θρησκευτική του δράση. Είχε ευρεία εποπτεία της κλασικής και της μεσαιωνικής γραμματείας και οι αγαπημένοι του συγγραφείς ήταν ο Βιργίλιος, ο Κικέρωνας, ο Τερέντιος, ο Οράτιος, ο Πετράρχης και ο Βοκκάκιος. Οι κλασικοί συγγραφείς αποτελούσαν για τον ίδιο όχι μόνο θεματικά, αλλά και γλωσσικά πρότυπα. Πέρα από την κωμωδία *Chrysis*, συνέθεσε μια συλλογή ερωτικών λυρικών ποιημάτων με τον τίτλο *Cinthia* και τη νουβέλα *De duobus amantibus historia*. Μεγάλης λογοτεχνικής αξίας είναι οι επιστολές και οι λόγοι του. Πρόκειται για σημαντικότερα ιστορικά ντοκουμέντα, κάποιες φορές παιδαγωγικού χαρακτήρα (όπως η επιστολή *Tractatus de liberorum educatione*), τα οποία είναι πλούσια σε προσωπικές παρατηρήσεις και ωραιότατες περιγραφές ανθρώπων και τοπίων. Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν τα *Commentarii de gestis Basiliensis Concilii*, *De viris aetate sua claris*, η *Historia Gothorum*, η *Historia Bohemica* και ένα ανολοκλήρωτο έργο με τίτλο *Cosmographia (De Europa, De Asia)* κ.α. Η συγγραφική του δεινότητα, ωστόσο, αποτυπώνεται στο αυτοβιογραφικό έργο *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*. Μάρτυρας πολλών ιστορικών γεγονότων, κατάφερε με τρόπο μοναδικό να τα μεταφέρει στο ιστορικό του έργο το οποίο διαπνέεται από τα ουμανιστικά ιδεώδη τόσο στο ύφος του όσο και στη σκοποθεσία του. Η εργογραφία του χαρακτηρίζεται στο σύνολο της από το οξύ του πνεύμα, τη βαθιά επιθυμία του για γνώση, τα πολλαπλά ενδιαφέροντα του, την απροκατάληπτη ματιά του και τη συγγραφική του δεινότητα. Νεωτεριστής, συνδύασε τη γεωγραφία, την εθνογραφία και την ιστορία.<sup>1</sup>

Το 1444 συνθέτει στη Νυρεμβέργη της Γερμανίας μια ιδιότυπη, έμμετρη, λατινική κωμωδία, με τίτλο *Chrysis*. Κατά την περίοδο συγγραφής της ο Piccolomini ήταν στην υπηρεσία του Γερμανού αυτοκράτορα Φρειδερίκου Γ' των Αψβούργων. Συγκεκριμένα, ο Τοσκάνος ουμανιστής βρέθηκε στη Νυρεμβέργη στο πλαίσιο μιας αυτοκρατορικής συνόδου (*Dieta*) για την επίλυση του σχίσματος που ταλάνιζε την Καθολική Εκκλησία. Η σύνθεση του ιδιότυπου αυτού νεολατινικού δράματος τοποθετείται χρονικά μεταξύ Αύγουστου και Σεπτέμβρη του 1444. Στην εκτίμηση αυτή

---

<sup>1</sup> Για τον βίο του Aeneas Silvius Piccolomini και την εργογραφία του βλ. Boulting 1908, Ady 1913, Rossi 1933: 62 – 64, Sanesi 1941: 5 – 14, Bernetti 1943: 49 – 52, Niederman 1948: 93, Κανελλόπουλος 1957: 334, 694 – 696, 699, 705, 711 – 713, Gelsomino 1964: 175, Perosa 1965: 184, Stäuble 1965: 357 – 362, Verdone 1965: 86, 88, Κανελλόπουλος 1966: 581 – 588, Dall'Oco 2000: 67, Festa 2000: 62 – 64, Charlet 2006: 7 – 9, Baldi 2011: 161 – 171, Pionchon 2011: 45 – 68, Pittalunga 2011: 37 – 44, Raffarin 2011: 141 – 159, Stolf 2011 (1): 5 – 15, Stolf 2011 (2): 187 – 212, Terreaux – Scotto 2011: 103 – 128, Viallon 2011: 129 – 139, Liu 2018 (1): 1 – 4.

οδηγεί μια επιστολή του ίδιου του Piccolomini της 1<sup>ης</sup> Οκτωβρίου του ίδιου έτους και μνείες σε ιστορικά γεγονότα της περιόδου που απαντούν στο έργο.<sup>2</sup> Φαίνεται ότι ο Ιταλός ουμανιστής συνέθεσε την κωμωδία σε στιγμές χαλάρωσης, ως μια μορφή απόδρασης από τις πολιτικές και θεολογικές συζητήσεις.<sup>3</sup>

Η *Chrysis* ανήκει στο γραμματειακό είδος της Λόγιας Ουμανιστικής Κωμωδίας που άνθισε, κυρίως, στον ιταλικό χώρο από τα τέλη του 14<sup>ου</sup> αιώνα ως τα τέλη του 15<sup>ου</sup>, με πρότυπο την *fabula palliata*. Στον κορμό των ιδιότυπων αυτών κωμωδιών εντοπίζονται, επίσης, θεματικές επιρροές από τις νουβέλες του 14<sup>ου</sup> και 15<sup>ου</sup> αιώνα, τα μεσαιωνικά δράματα και την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Ουμανιστές που συνέθεσαν αντίστοιχες κωμωδίες είναι ο Leonardo Bruni, ο Pier Paolo Vergerio, ο Leon Battista Alberti κ.ά.<sup>4</sup> Ο Enea Silvio Piccolomini, μια από τις πλέον πολυσχιδείς προσωπικότητες των ιταλικών ουμανιστικών γραμμάτων δεν θα μπορούσε να προσπεράσει αυτό το γραμματειακό είδος. Κάποιοι σχολιαστές δεν διστάζουν να κατατάξουν απευθείας την *Chrysis* στο ιδιότυπο θέατρο των Goliardi του τέλους του 14<sup>ου</sup> αιώνα και των αρχών του 15<sup>ου</sup>.<sup>5</sup>

Σε αντίθεση με την πολύ γνωστή νουβέλα *Historia de duobus amantibus*, την οποία συνέθεσε περίπου την ίδια περίοδο, η *Chrysis* παρέμεινε για πολύ καιρό στην αφάνεια, γεγονός που παραδόξως συνέβαλλε στην επιβίωση του έργου. Όταν ο Piccolomini ανέβηκε στο ποντιφικό αξίωμα και έχοντας μεταστραφεί από τον έκλυτο βίο, στην πνευματική ζωή της Εκκλησίας, θέλησε να εξαφανίσει τα έργα που είχε

---

<sup>2</sup>Βλ. Wolkan 1909: 439 – 442, Sanesi 1911: 104, Kennard 1932: 86, Sanesi 1941: 15 – 20, Bernetti 1943: 39 – 40, 48, Laporta 1948: 303, Niederman 1948: 94, Perosa 1950: 63, Gelsomino 1964: 164, υποσημ. 11, Perosa 1965: 183, Stäuble 1965: 351, Verdone 1965: 88, Cecchini 1968: IX – X και υποσημειώσεις, Stäuble 1968: 69, Jocelyn 1989: 215, υποσημ. 1, Boccuto 1991: 349, Jocelyn 1991: 101, Bertini 1997: 40, Dall’Oco 2000: 67, Charlet 2006: 9, 104, Pittalunga 2007: 755, Nuzzo 2008: 138, O’ Brien 2009: 111 – 112, Ternaux 2011: 69, Liu 2018 (1): 2, 4 – 5, Liu 2018 (2): 133.

<sup>3</sup> Bernetti 1943: 39, 41, Cecchini 1968: IX, υποσημ. 3, Stäuble 1968: 70, Dall’Oco 2000: 67, Nuzzo 2008: 138 – 139.

<sup>4</sup> Για τη Λόγια Ουμανιστική Κωμωδία βλ. Sanesi 1911: 61 – 133, Kennard 1932: 78 – 90, Sanesi 1941: 14, Bernetti 1943: 38 – 39, Bradner 1957: 33 – 35, Perosa 1965: 9 – 52, Stäuble 1965: 364 – 367, Stäuble 1968, Grund 2005: vii – xxx, Μποζιζίο 2006: 207 – 209, Pittalunga 2007: 755, Nuzzo 2008: 136 – 138, O’ Brien 2009: 112, Chevalier 2013: 51 – 69, Bisanti 2014: 171 – 174, Δημοπούλου 2014, Ruggio 2014: 199 – 216, Bisanti 2016: 109 – 112, Liu 2018 (1): 11 – 13, Liu 2018 (2): 133.

<sup>5</sup> Pandolfi – Artese 1965: IX – XX, 311 – 421, Verdone 1965: 86, 87, 88, Boccuto 1991: 349, Nuzzo 2008: 138, Rosso 2012: 661 – 676.



συνθέσει προηγουμένως με τολμηρό – ερωτικό περιεχόμενο, μεταξύ των οποίων και την *Chrysis*.<sup>6</sup> Είναι, επίσης, πιθανό να απέκρυψε την κωμωδία του, γιατί την θεωρούσε έργο μικρής καλλιτεχνικής αξίας.<sup>7</sup>

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Υπόθεση

Κεντρικοί ήρωες του έργου είναι δύο κληρικοί ο Theobolus και ο Dyophanes. Οι δύο φίλοι έχουν προσκαλέσει σε δείπνο στον οίκο ανοχής της μαστροπού Canthara δυο εταίρες, την Chrysis και την Cassina. Οι δύο άνδρες φλέγονται από την προσμονή μιας πολλά υποσχόμενης ερωτικής βραδιάς. Συνοδεύουν τις κοπέλες στα δημόσια λουτρά και τους προσφέρουν ένα μυρωδάτο λουτρό, που διακόπτεται βίαια από την άφιξη της Pythias, της αδελφής της Chrysis. Η Pythias με την ψευδή δικαιολογία της επιστροφής του αδελφού τους από τα ξένα, αποσπά την αδελφή της από την χαρούμενη παρέα, προκαλώντας τη δυσφορία του επίδοξου εραστή Theobolus που υποψιάζεται πιθανή προδοσία από την πλευρά της ερωμένης του. Πράγματι, στο σπίτι της Pythias περιμένει την Chrysis ένας άλλος εραστής, ο Sedulius, ποθώντας διακαώς να συνευρεθεί ερωτικά με την εταίρα. Ο Sedulius συνοδεύεται από τον υπηρέτη του Lybiphanes, ο οποίος βρίσκει την ευκαιρία να πλαγιάσει με την Pythias. Στο μεταξύ από τα δημόσια λουτρά δραπετεύει και η Cassina που καταφεύγει στο σπίτι του εραστή Charinus. Με τον ερχομό της νύχτας ο Archimenides, ο 5<sup>ος</sup> εραστής του έργου, συναντά την ερωμένη του Antiphila στον οίκο ανοχής της Canthara. Εκεί, ο μάγειρας Artrax έχει προετοιμάσει ένα θεσπέσιο δείπνο. Σύντομα καταφτάνουν και οι δυο κληρικοί, οι οποίοι, όταν διαπιστώνουν ότι οι παλλακίδες τους δεν είναι εκεί, πλημμυρίζονται από αισθήματα απογοήτευσης, πίκρας και οργής. Ενοχλημένοι είναι και οι αντίζηλοι τους, Sedulius και Charinus, με την πιθανότητα να περάσουν οι αγαπημένες τους εταίρες τη νύχτα με άλλους άνδρες. Τη λύση θα δώσει ο Lybiphanes που σκαρφίζεται ένα έξυπνο κόλπο. Δασκαλεύει τις δύο εταίρες να προκαλέσουν καυγά με τους δύο κληρικούς. Μέσα στην αναταραχή, ο Sedulius και ο Charinus θα τρυπώσουν στον οίκο ανοχής για να απολαύσουν γι' ακόμη μια φορά τα ερωτικά θέληγτρα των δύο γυναικών. Πράγματι,

---

<sup>6</sup> Βλ. Sanesi 1941: 7, Bernetti 1943: 53, Laporta 1948: 302, Perosa 1950: 63, Perosa 1965: 183, Stäuble 1965: 352, Jocelyn 1989: 215, 227, Jocelyn 1991: 101, Charlet 2006: 8, Pittalunga 2007: 755, Nuzzo 2008: 135, 139, Chevalier 2013: 62, Liu 2018 (1): 3 – 4, Liu 2018 (2): 133.

<sup>7</sup> Bernetti 1943: 54 – 59, Niederman 1948: 93.

οι δύο εταίρες διαπληκτίζονται έντονα με τους κληρικούς, οι οποίοι ορκίζονται πως δεν θα ξαναμιλήσουν ποτέ ξανά στις δυο αναιδέις γυναίκες. Ο Archimenides προσπαθεί μάταια να συμφιλιώσει τις δύο πλευρές. Ξαφνικά, στην πίσω πόρτα του οίκου ανοχής εμφανίζονται ο Sedulius και ο Charinus. Κάμπτουν την αντίσταση της μαστροπού Canthara, μπαίνουν με άκρα μυστικότητα και καταφέρνουν να συνευρεθούν με τις ερωμένες τους. Ο Theobolus και ο Dyorphanes παραμένουν στο σπίτι. Μάλιστα ο Dyorphanes αδυνατώντας να αποδεχτεί την προδοσία της Cassina, καταστρώνει σχέδιο εκδίκησης το οποίο περιγράφει γλαφυρά στον υπηρέτη του Congrio. Το επόμενο πρωί, μετά την αποχώρηση του Sedulius και του Charinus, η Canthara μεθοδεύει ένα σχέδιο συμφιλίωσης των δυο εταιρών με τους δύο κληρικούς. Δασκαλεύει την Chrysis και την Cassina να υποκριθούν ότι είναι βαθιά ερωτευμένες με τον Theobolus και τον Dyorphanes και ότι δεν αντέχουν την απουσία τους. Πράγματι, οι δυο κοπέλες, υποκρινόμενες ότι αγνοούν την παρουσία των δυο κληρικών στον χώρο, εκφράζουν υψηλόφωνα τα συναισθήματά τους, τονίζοντας την πίστη και την αφοσίωση τους στους δυο ιερείς. Οι δύο άνδρες ακούνε τη συζήτηση και πέφτουν εύκολα στην παγίδα. Στο κόλπο συμμετέχει και ο Archimenides. Η κωμωδία τελειώνει με τη συμφιλίωση των εραστών με τις ερωμένες τους, τις οποίες και αποζημιώνουν με πλούσια δώρα. Το έργο κλείνει με τον Archimenides να προτρέπει τους θεατές να παραμείνουν μακριά από εταίρες, προαγωγούς και κάθε λογής ακολασίες.

### **Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup> : Τα πρόσωπα**

Οι χαρακτήρες που εμφανίζονται στη σκηνή είναι συνολικά 13: 8 άνδρες και 5 γυναίκες.<sup>8</sup> Άνδρες είναι οι Dyorphanes, Theobolus, Sedulius, Charinus, Archimenides, Lybiphanes, Artrax και Congrio. Οι γυναίκες της κωμωδίας είναι οι Chrysis, Cassina, Pythias, Canthara και Anthiphila.<sup>9</sup> Επιπλέον, στην 15<sup>η</sup> σκηνή γίνεται μνεία σε μια εταίρα από την πόλη Mainz (Maguntium) της Γερμανίας που φέρει το όνομα Bachis<sup>10</sup> και σε μια άλλη ανώνυμη πόρνη από τη Σιένα.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Κατάλογο προσώπων της κωμωδίας παραθέτουν ο G.R. Grund στη μετάφραση του στα αγγλικά και η Cynthia Liu στη διατριβή της. Βλ. Grund 2005: 285, Liu 2018 (1): 28, 29.

<sup>9</sup> Βλ. επίσης Cecchini 1968 : X, υποσημ. 7.

<sup>10</sup> Βλ. στ. 700 και 704.

<sup>11</sup> Βλ. στ. 709 – 710.

Ο Dyorphanes και ο Theobolus στις σκηνικές διδασκαλίες του έργου χαρακτηρίζονται ως *amator / amantes*.<sup>12</sup> Ωστόσο, τα πρώτα λόγια του Dyorphanes κατά την είσοδο του στη σκηνή αποκαλύπτουν ότι οι δυο άνδρες είναι κληρικοί.<sup>13</sup> Η Chrysis, η Cassina και η Anthiphila ανήκουν στον τύπο της *meretrix*, δηλαδή της «εταίρας».<sup>14</sup> Ο Sedulius και ο Charinus χαρακτηρίζονται με τους όρους *amator*, *amantes* ή *amatores*.<sup>15</sup> Για τον Lybiphanes απαντά αρχικά ο όρος *familiaris* («πληρέτης» / «θεράπων»),<sup>16</sup> ενώ στην 8<sup>η</sup> και 9<sup>η</sup> σκηνή αναφέρεται και ως *servus* («δούλος»)<sup>17</sup> Ως *servus* συστήνεται και ο Congrio στη 15<sup>η</sup> σκηνή. Ο Archimenides σε όλο το έργο καλείται *amator*,<sup>18</sup> η Canthara ως *lena* («μαστροπός»),<sup>19</sup> ενώ ο Artrax *coquius* («μάγειρας»)<sup>20</sup> Η Pythias, η οποία είναι ενεργό πρόσωπο μόνο στη 3<sup>η</sup> σκηνή, δεν φέρει κάποιον συγκεκριμένο χαρακτηρισμό. Από τα συμφραζόμενα, όμως, καταλαβαίνουμε ότι είναι *matrona*, δηλαδή παντρεμένη γυναίκα, με παιδί.<sup>21</sup>

Τα ονόματα των προσώπων της κωμωδίας αντλούνται, κυρίως, από τον γοητευτικό κόσμο της Ρωμαϊκής Κωμωδίας και φέρουν την ανεξίτηλη σφραγίδα της ελληνορωμαϊκής παράδοσης. Από τα 14 συνολικά ονόματα του έργου τα 10 (Chrysis, Pythias, Charinus, Anthiphila, Canthara, Cassina, Archimenides, Congrio, Artrax, Bacchis) προέρχονται απευθείας από τα ονόματα των πρωταγωνιστών των κωμωδιών του Πλάτου και του Τερέντιου.<sup>22</sup> Τα υπόλοιπα 4 αποτελούν επινοήσεις του

---

<sup>12</sup> Σκηνές 6, 12, 15.

<sup>13</sup> Βλ. στ. 2.

<sup>14</sup> Όταν εμφανίζονται μεμονωμένα φέρουν τη μορφή του ενικού *meretrix*, ενώ όταν εμφανίζονται σε ζεύγη φέρουν τη μορφή του πληθυντικού *meretrices*.

<sup>15</sup> Σκηνές 2, 8, 14.

<sup>16</sup> Σκηνές 2 και 8.

<sup>17</sup> Βλ. στ. 439, 440, 445, 449.

<sup>18</sup> Σκηνές 5, 13.

<sup>19</sup> Σκηνές 5, 6, 11, 14, 17.

<sup>20</sup> Σκηνές 7, 16.

<sup>21</sup> Βλ. στ. 123 – 135.

<sup>22</sup> Βλ. Sanesi 1941: 39, 46, 49, 51, 64, 73, 87, Bernetti 1943: 41, 48, Niederman 1948: 108, Perosa 1950: 65, Pandolfi 1965: 326, 332, 336, 360, 376, 402, Perosa 1965: 186, Stäuble 1965: 353 – 354, Verdone 1965:88, Cecchini 1968: XI, υποσημ. 7, Jocelyn 1989: 216, υποσημ.7, Dall'Oco 2000: 70 – 71, Charlet 2006: 28 – 30, Ternaux 2007: 743, Nuzzo 2008: 141 – 142, Charlet – Mesdjian 2011: 92, 99, 101, Ternaux 2011: 73, 74, 77, Liu 2018 (1): 15, 126.

Piccolomini.<sup>23</sup> Τα ονόματα Cassina, Artrax και Archimenides αποτελούν μικρές παραφθορές ονομάτων που εντοπίζουμε στις ρωμαϊκές *palliatae*.<sup>24</sup> Στη Ρωμαϊκή Κωμωδία δεν απαντούν τα ονόματα Dyorphanes, Theobolus και Lybiphanes, ωστόσο, σχετίζονται έμμεσα με ονόματα από τις *palliatae* του Πλάτου και του Τερέντιου.<sup>25</sup> Το κοινό λατινικό όνομα Sedulius δεν συνηθίζεται στο δράμα.<sup>26</sup>

Τα 10 από τα 14 αυτά ονόματα είναι ακριβείς ή ελαφρά παρεφθαρμένοι ελληνικοί τύποι που έχουν απλά μεταγραφεί από τα αρχαία ελληνικά στα λατινικά και προέρχονται απευθείας από το ρεπερτόριο των ονομάτων της ελληνικής Νέας Κωμωδίας (Chrysis, Pythias, Charinus, Archimenides, Anthiphila, Canthara, Artrax, Cassina, Congrio, Bachis).<sup>27</sup> Τρία ονόματα (Dyorphanes, Theobolus, Lybiphanes) διατηρούν έντονα ελληνικά στοιχεία,<sup>28</sup> με μοναδικό καθαρά λατινικό το Sedulius.<sup>29</sup>

Τα ονόματα που υιοθετούν ο Πλάτος και ο Τερέντιος από την ελληνική Νέα Κωμωδία συχνά αποτυπώνουν τον χαρακτήρα, την εμφάνιση ή το επάγγελμα του προσώπου που τα φέρει. Την ίδια τακτική ακολουθεί ο Piccolomini ακόμα και για ονόματα της δικής του επινοήσης, των οποίων η σημασία δεν είναι πάντα ξεκάθαρη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα διφορούμενα ονόματα των δυο κληρικών τα οποία συνδέονται με το θεϊκό στοιχείο, καθώς οι δυο άνδρες ασκούν ιερατικό λειτούργημα.<sup>30</sup> Αναφορικά με τα γυναικεία ονόματα, όλα παραπέμπουν στις κωμωδίες του Πλάτου και του Τερέντιου.<sup>31</sup>

---

<sup>23</sup> Bernetti 1943: 48, Boccuto 1991: 349 – 350, Dall’Oco 2000: 71.

<sup>24</sup> Βλ. Sanesi 1911: 108, Sanesi 1941: 51, Bernetti 1943: 61, υποσημ. 1, Mariotti 1946: 129, Perosa 1950: 66, Pandolfi 1965: 336, Perosa 1965: 186, Cecchini 1968: XI, υποσημ. 7, Jocelyn 1989: 216, υποσημ. 8, Boccuto 1991: 349, υποσημ. 5, Charlet 2006: 28 – 30, Nuzzo 2008: 141, 142, Ternaux 2011: 74, Liu 2018 (1): 15.

<sup>25</sup> Perosa 1965: 186, Jocelyn 1989: 216, υποσημ. 8, Boccuto 1991: 349, υποσημ. 5, Dall’Oco 2000: 71, Charlet 2006: 30, Liu 2018 (1): 15.

<sup>26</sup> Charlet 2006: 31.

<sup>27</sup> ό.π.: 28 – 30, Charlet – Mesdjian 2011: 90, 92, 101.

<sup>28</sup> Charlet 2006: 30, Charlet – Mesdjian 2011: 97.

<sup>29</sup> Jocelyn 1989: 216, 221, υποσημ. 53, Charlet 2006: 31, Charlet – Mesdjian 2011: 91.

<sup>30</sup> Stäuble 1965: 353, Stäuble 1968: 71, Charlet 2006: 28 – 31, Nuzzo 2008: 142, Charlet – Mesdjian 2011: 85, 90, 91, 92, 94, 97, 99, 101, Ternaux 2011: 73, 74, 77.

<sup>31</sup> Charlet 2006: 28, Nuzzo 2008 : 141.

## Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup> : Σκηνική παρουσίαση

Η σκηνική αναπαράσταση της *Chrysis* παραμένει ακόμη και σήμερα ένα ερώτημα αναπάντητο, επειδή δεν γνωρίζουμε αν πράγματι η κωμωδία ανέβηκε στη σκηνή. Επιπλέον, αν αυτό συνέβη πραγματικά, αγνοούμε τελείως τη μορφή του δρώμενου. Κάποιοι σχολιαστές πιστεύουν ότι η *Chrysis* αναπαραστάθηκε σκηνικά ή τουλάχιστον διαβάστηκε δημοσίως. Η γνώμη περί σκηνικής αναπαράστασης στηρίζεται αφενός στα λόγια ενός από τους χαρακτήρες του έργου, του Archimenes, στην καταληκτική σκηνή της κωμωδίας και αφετέρου πάνω σε κάποιες σημειώσεις που προστίθενται στα ονόματα τεσσάρων από τα ανδρικά πρόσωπα της *Chrysis* στις διδασκαλίες της 2<sup>ης</sup>, 5<sup>ης</sup> και 6<sup>ης</sup> σκηνής. Στην καταληκτική σκηνή, ο Archimenes απευθύνεται στο κοινό και το καλεί να χειροκροτήσει το έργο, *Vosque iam valete et plaudite, / spectatores optimi* (στ. 806 – 807). Για το λόγο αυτό κάποιοι που υποστήριζαν πως το έργο αναπαραστάθηκε σκηνικά απέδωσαν τους τελευταίους στίχους στον *grex* (θιασάρχη) ή στην θεατρική κομπανία (*caterva*). Επιπλέον, οι προαναφερόμενες σημειώσεις υποδεικνυαν πιθανότατα τα ονόματα των ηθοποιών που ερμήνευαν τους αντίστοιχους ρόλους. Το ενδεχόμενο σκηνικής παρουσίασης του έργου υποστηρίζουν ο Alessandro Perosa και ο Jean Louis – Charlet.<sup>32</sup> Ο H. D. Jocelyn, σχολιάζοντας τα λόγια του Archimenes, υπογραμμίζει ότι αυτά από τη μια πλευρά αποτελούν μια παραδοσιακή μορφή κλεισίματος που υιοθετεί ο συγγραφέας από τις κωμωδίες του Πλάτου, αλλά από την άλλη θεωρεί ότι ο Piccolomini στόχευε συνειδητά στη σκηνική αναπαράσταση του έργου του.<sup>33</sup>

Σύμφωνα με μια διαφορετική προσέγγιση, η *Chrysis* δεν αναπαραστάθηκε ποτέ και μάλιστα δεν προορίστηκε ποτέ για σκηνική αναπαράσταση. Ο Andre Boutemy υποστηρίζει ότι ο χαιρετισμός που απευθύνει ο Archimenes στο κοινό δεν είναι τίποτα άλλο από μια συμβατική φόρμουλα κλεισίματος ενός θεατρικού έργου, χωρίς κάποιο ιδιαίτερο νόημα.<sup>34</sup> Αν υποθέσουμε ότι η *Chrysis* αναπαραστάθηκε αμέσως μετά τη σύνθεσή της, ποια ήταν η μορφή του δρώμενου; Σύμφωνα με τον Perosa, θα

---

<sup>32</sup> Perosa 1965: 186 – 187, Stäuble 1965: 361, Cecchini 1968: X, Stäuble 1968: 72, υποσημ. 6, Jocelyn 1989: 215, υποσημ. 2, 226, Jocelyn 1991: 101, υποσημ. 3, Dall'Oco 2000: 68, Charlet 2005: 173 – 195, Grund 2005: 446, υποσημ. 1, Charlet 2006: 11 – 28, Charlet – Mesdjian 2011: 83 – 84, Chevalier 2013: 63.

<sup>33</sup> Jocelyn 1989: 215, 226, υποσημ. 110.

<sup>34</sup> Boccuto 1991: 349, Bertini 1997: 40, Charlet 2006: 12, Charlet – Mesdjian 2011: 84, υποσημ. 5.

επρόκειτο σίγουρα για μια ερασιτεχνική παράσταση στα πλαίσια της αυτοκρατορικής Αυλής με ηθοποιούς τους φίλους και συναδέλφους – αυλικούς του Piccolomini.<sup>35</sup>

Οι κανόνες της κλασικίζουσας δραματουργίας όριζαν ότι το δράμα έπρεπε να διέπεται από την ενότητα τόπου, σύμφωνα με την οποία η υπόθεση διαδραματίζεται στον ίδιο χώρο. Στην *Chrysis* ο κανόνας αυτός δεν τηρείται. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η κωμωδία έχει συγγραφεί καιρό πριν την κωδικοποίηση των δραματικών ειδών στον 16<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>36</sup> Εικάζουμε ότι όλη η δράση εξελισσόταν σε μια πλατεία, γύρω από την οποία ήταν τοποθετημένα τα σπίτια του Charinus, των αδελφών Chrysis και Pythias και το κτίριο όπου βρισκόταν το χαμαιτυπείο της Canthara. Στην πλατεία αυτή οδηγούσαν 4 δρόμοι. Ο οίκος ανοχής, ως κεντρικό σημείο της δράσης, θα βρίσκονταν στο κέντρο της σκηνής. Οι θεατές θα έβλεπαν την πρόσοψη του με μια πόρτα και δυο παράθυρα που αντιστοιχούσαν στον χώρο της κουζίνας και της τραπεζαρίας. Το πορνείο διέθετε, επίσης, άλλη μια θύρα στην πίσω πλευρά του. Μεγάλο τμήμα της πλοκής εξελισσόταν στους εσωτερικούς χώρους του πορνείου και των άλλων σπιτιών ή στους δρόμους μεταξύ των παραπάνω κτιρίων. Ενδεικτικά σημειώνεται ότι τα λουτρά στα οποία διαδραματίζεται ένα στιγμιότυπο της κωμωδίας είναι ένας σκηνικός τόπος προσφιλής στη Λατινική Κωμωδία με αντίκρισμα στη σύγχρονη πραγματικότητα του ποιητή, καθώς αποτελούσαν – όπως άλλωστε τα μπορντέλα σαν αυτό της Canthara – κέντρα της κοινωνικής ζωής της γερμανικής νεολαίας. Ο Grund τοποθετεί τη δράση κυρίως στο μπορντέλο της Canthara και πιο συγκεκριμένα στον προθάλαμο του σπιτιού, το υπνοδωμάτιο και τον χώρο της κουζίνας. Όσον αφορά τον σκηνικό διάκοσμο, ήταν μάλλον απλός, με μια *frons scenae* που έφερε πόρτες ή κουρτίνες που αντιστοιχούσαν στην είσοδο των σπιτιών των πρωταγωνιστών. Πιθανότατα, πάνω από αυτά τα ανοίγματα θα υποδεικνύονταν το όνομα του προσώπου στο οποίο ανήκε ο χώρος. Οι θεατές πιθανόν μέσω αυτών των ανοιγμάτων θα μπορούσαν να δουν τους εσωτερικούς χώρους με τον λιτό διάκοσμο. Η σκηνή της *Chrysis* δεν πρέπει να απείχε από τις σκηνές των μεσαιωνικών δρώμενων της εποχής (*Sacre Rappresentazioni*, μεσαιωνικές φάρσες, παραστάσεις των Goliardi, κλπ).<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Perosa 1965: 186 – 187.

<sup>36</sup> Για τους κανόνες της κλασικίζουσας δραματουργίας και την κωδικοποίηση των δραματικών ειδών στην πορεία του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην Ιταλία βλ. Μποζίζιο 2006: 297 – 317.

<sup>37</sup> Perosa 1965: 186 – 187, Cecchini 1968: XI – XIV, Jocelyn 1989: 217 – 218, Jocelyn 1991: 102, Dall'Oco 2000: 70, Grund 2005: xxv, Charlet 2006: 13 – 14, 23 – 24, Ternaux 2007: 743, Nuzzo 2008: 140, Liu 2018 (1): 17.

## Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup>: Η Λατινική της *Chrysis*

Η λατινική της κωμωδίας σε πρώτη ανάγνωση φαίνεται να επηρεάζεται από τη γλώσσα του Πλαύτου και του Τερέντιου.<sup>38</sup> Ο Η. D. Jocelyn σημειώνει ότι το κείμενο της κωμωδίας βρίθει πλαυτιανών γλωσσικών στοιχείων. Ωστόσο, ο Piccolomini δεν υιοθετεί ένα μονοδιάστατο πλαυτιανό ύφος. Στην πραγματικότητα τα πρόσωπα της *Chrysis* ομιλούν την λατινική των ουμανιστών του 15<sup>ου</sup> αιώνα, την οποία ο Piccolomini θεώρησε κατάλληλη για τις ιδιωτικές συζητήσεις που λαμβάνουν χώρα στην κωμωδία. Επίσης, διακρίνονται και τα ίχνη κλασικών συγγραφέων, όπως ο Οράτιος, ο Οβίδιος, ο Μαρτιάλης και ο Γιουβενάλης. Οι γλωσσικές επιδράσεις από τον Τερέντιο είναι μικρότερης έκτασης. Ο Σενέζος λόγιος επεμβαίνει στα χωρία των κλασικών κειμένων που υιοθετεί, τα επεξεργάζεται και τα διορθώνει γραμματικά.<sup>39</sup> Η Sondra Dall'Oco επισημαίνει ότι η γλώσσα της κωμωδίας, πέρα από τα κλασικά και τα μεταγενέστερα λογοτεχνικά απανθίσματα, φέρει τη ζωντάνια και την αμεσότητα του καθημερινού προφορικού λόγου της εποχής του Piccolomini.<sup>40</sup>

## Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup>: Το μέτρο

Η μετρική δομή της *Chrysis* ακολουθεί τα κλασικά πρότυπα. Τα περισσότερα θεατρικά κείμενα του 15<sup>ου</sup> αιώνα μιμήθηκαν την *fabula palliata* στην αισθητική αλλά όχι στο μέτρο. Ο Piccolomini, σε αντίθεση με τους προγενέστερους ουμανιστές, συνέθεσε την κωμωδία του σε έμμετρη μορφή. Το μέτρο της *Chrysis* είναι σε γενικές γραμμές ο λεγόμενος ψευδός – σενάριος, που μιμείται τον ιαμβικό σενάριο των κωμωδιών του Πλαύτου και του Τερέντιου. Πριν τον Piccolomini, το μοναδικό δείγμα χρήσης σεναρίου σε λόγια ουμανιστική κωμωδία είναι η κωμωδία *Paulus* από τον Pier Paolo Vergerio. Οι ουμανιστές εκείνης της περιόδου δεν ήταν ακόμα εξοικειωμένοι με τα κλασικά μέτρα, παρά μόνο με τον δακτυλικό εξάμετρο. Η *Chrysis* μάλιστα, φαίνεται πως άνοιξε το δρόμο στους μεταγενέστερους ουμανιστές κωμωδιογράφους για τη χρήση του στίχου. Ωστόσο, μολονότι η κλασική μετρική μορφή εφαρμόζεται στην

---

<sup>38</sup> Bernetti 1943: 48, Dall'Oco 2000: 71.

<sup>39</sup> Jocelyn 1991: 109 – 111, Pittalunga 2007: 759, Liu 2018 (1): 147, 150, 161, 162, 166.

<sup>40</sup> Dall'Oco 2000: 71 – 72.

*Chrysis* καλύτερα απ' ότι σε άλλες λατινικές κωμωδίες του 15<sup>ου</sup> αιώνα, το εγχείρημα του Piccolomini παρουσιάζει αρκετές αστοχίες.<sup>41</sup>

## Κεφάλαιο 7<sup>ο</sup> : Χειρόγραφα – εκδόσεις

Το μοναδικό χειρόγραφο της κωμωδίας που διασώθηκε, παρέμεινε άγνωστο για αιώνες στην βιβλιοθήκη Lobkowitz στην Πράγα (σήμερα Εθνική και Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη της εν λόγω πόλης), μέχρι το 1862, όταν το ανακάλυψε ο George Ludwig Voight.<sup>42</sup> Πρόκειται για έναν κώδικα με γοθτικούς χαρακτήρες, που πιθανότατα αντιγράφηκε στο χρονικό διάστημα μεταξύ 1447 και 1453. Το κείμενο ήταν αρκετά ευανάγνωστο, με αρκετά λάθη, ωστόσο, στη λατινική γλώσσα. Ο αντιγραφείας είναι πιθανότατα ο Wenzel von Bochow, στενός φίλος και θαυμαστής του Piccolomini.<sup>43</sup> Το συγκεκριμένο χειρόγραφό, πέρα από την *Chrysis* περιείχε κάποιες επιστολές του ιδίου του Piccolomini και έργα του Πετράρχη, του Poggio Bracciolini και άλλων Ιταλών ουμανιστών.<sup>44</sup> Μολονότι, η κωμωδία ανακαλύφθηκε το 1862, εκδόθηκε για πρώτη φορά μόλις το 1939 από τον Βέλγο φιλόλογο Andre Boutemy.<sup>45</sup> Παρά τη φιλότιμη προσπάθεια του Βέλγου φιλόλογου, η έκδοση του περιέχει πολλά σφάλματα και αβλεψίες. Στο 1941 ο Ιταλός φιλόλογος Ireneo Sanesi, χωρίς να έχει υπόψη την έκδοση του Boutemy και χωρίς να έχει δει από κοντά το αυθεντικό χειρόγραφο, κυκλοφορεί

---

<sup>41</sup> Sanesi 1911: 102, Kennard 1932: 86, Lenchantin de Gubernatis 1941: 193 – 196, Sanesi 1941: 14, Bernetti 1943: 63 – 64, Mariotti 1946: 122 – 123, Niederman 1948: 114 – 115, Mariotti 1950/51: 197 – 198, 202, Perosa 1965: 185, Stäuble 1965: 366 – 367, Verdone 1965: 88, Cecchini 1966: 87 – 88, Cecchini 1968: X, υποσημ. 5, Stäuble 1968: 71, Jocelyn 1989: 216, Jocelyn 1991: 110 – 111, Grund 2005: xxii, xxiv, xxv, Charlet 2006: 27, 31 – 36, Nuzzo 2008: 136 – 137, Charlet 2009: 185 – 204, Chevalier 2013: 62 – 63, Liu 2018 (1): 13 – 14, Liu 2018 (2): 135 – 136.

<sup>42</sup>Sanesi 1941: 21, 29, Bernetti 1943: 37, Laporta 1948: 302, Niederman 1948: 94, Perosa 1950: 63, Cecchini 1963: 53, Gelsomino 1964: 164, υποσημ. 11, Perosa 1965: 187, Stäuble 1965: 351, Verdone 1965: 88, Cecchini 1968: XIV, Stäuble 1968: 69, Jocelyn 1991: 101, υποσημ. 5, Charlet 2006: 9 – 10, Nuzzo 2008: 139, O' Brien 2009: 112, Liu 2018 (1): 5, Liu 2018 (2): 134.

<sup>43</sup> Bernetti 1943: 53 – 54, Niederman 1948: 96 – 97, Perosa 1950: 65, Gelsomino 1964: 164, υποσημ. 11, Cecchini 1968: XIV, XVI, XIX, Jocelyn 1991: 101, Charlet 2006: 9 – 10, Liu 2018 (1): 5 – 6, Liu 2018 (2): 134.

<sup>44</sup> Bernetti 1943: 53, Perosa 1950: 187, Cecchini 1968: XIV – XV, Jocelyn 1991: 101, Charlet 2006: 10.

<sup>45</sup> Η συγκεκριμένη έκδοση απαντά στη βιβλιογραφία για την *Chrysis*, ωστόσο δεν κατάφερα να την εντοπίσω και να την παραλάβω.



την δική του κριτική έκδοση της *Chrysis*, βασιζόμενος σε δυο αντίγραφα του πρωτοτύπου, εκ των οποίων το ένα είχε επιμεληθεί ο Hans Lambel το 1894 για μια κριτική έκδοση που προετοιμάζε ο Francesco Novati, η οποία, ωστόσο, δεν ολοκληρώθηκε. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Sanesi ο Lambel επεξεργάστηκε το λατινικό κείμενο και εντόπισε στους κλασικούς πρότυπα του Piccolomini. Το άλλο αντίγραφο είχε επιμεληθεί για τον Sanesi ο Zdeněk Nejedlý το 1905.<sup>46</sup> Επόμενη έκδοση είναι αυτή του Enzo Cecchini και χρονολογείται στο 1968.<sup>47</sup> Παράλληλα, η *Chrysis* μεταφράζεται από τα λατινικά στα ιταλικά, τα αγγλικά και τα γαλλικά. Συγκεκριμένα οι τρεις μεταφράσεις στα ιταλικά από τους Alessandro Perosa,<sup>48</sup> Ettore Barelli<sup>49</sup> και Vito Pandolfi<sup>50</sup> χρονολογούνται στη δεκαετία του 1960.<sup>51</sup> Υπάρχει και μια τέταρτη μετάφραση στα ιταλικά, αυτή του Faccioli στο 1975.<sup>52</sup> Ακολουθούν δύο μεταφράσεις στην αγγλική. Μία στην ιδιωτική έκδοση του Alan Wilson (1997)<sup>53</sup> και μια δεύτερη από τον Gary R. Grund στην έκδοση του για τη Λόγια Ουμανιστική Κωμωδία το 2005.<sup>54</sup> Απαντά και μια μετάφραση στη γαλλική στην κριτική έκδοση του Jean – Louis Charlet το 2006.<sup>55</sup>

---

<sup>46</sup>Sanesi 1941: 28 – 37, Bernetti 1943: 53, Mariotti 1946: 118, Laporta 1948: 302, Niederman 1948: 93 – 95, 98 – 99, Perosa 1950: 63 – 65, Cecchini 1963: 53, Gelsomino 1964: 162 – 163, Perosa 1965: 187, Stäuble 1965: 351, Verdone 1965: 88, Cecchini 1966: 80 – 81, Cecchini 1968: XIV, XIX, XX, XXI, Stäuble 1968: 69, Jocelyn 1989: 215, υποσημ. 3 και 4, Jocelyn 1991: 101, υποσημ. 6, Charlet 2006: 10, Nuzzo 2008: 139, Liu 2018 (1): 6 – 7, Liu 2018 (2): 134.

<sup>47</sup> Cecchini 1968.

<sup>48</sup> Perosa 1965: 188 – 209.

<sup>49</sup> Barelli 1968.

<sup>50</sup> Pandolfi 1965: 311 – 421.

<sup>51</sup> Jocelyn 1989: 215, υποσημ. 4.

<sup>52</sup> Charlet 2006: 10 – 11.

<sup>53</sup> Wilson 1997.

<sup>54</sup> Grund 2005: 284 – 347.

<sup>55</sup> Charlet 2006: 48 – 93.

## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: *CHRYSIS*: ΚΩΜΩΔΙΑ - ΠΗΓΕΣ

### Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup> : Το κείμενο της *Chrysis*

#### CHRYSIS

##### I Dyophanes, Theobolus

<D.>: <E>depol nulla, opinor, est ratio prior,  
quod emuli nimium clero sunt populi:  
nam comoditates nobis invident bonas.  
Soli miseri carent invidia viri;  
quisquis beatus est, huic livor est comes. 5  
Nobis divicie sunt, opes, delicie,  
ad esum nati tantum et ad potum sum[m]us,  
dormire possumus et satis quiescere;  
vivimus nobis, alii vivunt aliis.  
Nulli pulcra est quam nobis graciosior Venus. 10  
Non, ut alii, stabilem uxorem ducimus,  
que, si stomacosa sit, habenda est tamen.  
Nova in dies connubia, himeneos novos  
celebramus: si placet amor, revertimur;  
ubi displicet, alio flectimus iter. 15  
Ex mille cum periculum fecimus, eam  
que cordi fuit stabili prosequimur fide.  
T.: Mi[c]hi sic videtur. Sed quali iam nos putas  
usuros nocte? Dum subagitabis tuam,  
egon, adherentem pectori meo meam 20  
tenens, dabo suavium et labrum mordicus  
stringam et niveas milies premam papillas?  
Vah, quociens inter sua crura tibias  
innectam meas! Sed hoc molestum est mi[c]hi...  
D.: Quid istuc est? T.: “Antiqua est palla mea; novam 25  
faxo ut habeam: quatuor mi[c]hi da minas.  
Baltheum nullum est mi[c]hi etiam; adiuva ut habeam”.

*Hec vox mi[c]hi semper sonat in auribus.*

*Talentum impertitus sum, sed quo plus do, magis  
expetit: “Hoc indigeo, hoc prebe, hoc volo.”* 30

*Aes quidem nullum in crumena superest mea;  
despoliandus est quisquis indigens mei  
advenerit. Ligari amantis marsupium  
nequit”. Nil satis est meretricibus malis.*

*Sed unum singraphum quam facimus hodie* 35  
*persolvit cenam; tum post, aliud aliam.*

*At iam in angiportu, ubi manendum est, sumus.*

*Ni[c]hil tumulti audio. Vereor... vereor  
huc ne frustra venerimus. Sed pultra hostium.*

**D.:** *Ah, nescis publicam custodes ad ianuam* 40  
*e proximo? T.:* *Ergo fac signum, ut veniat anus.*

*At ego expectando crucior miserrime;  
nil mora peius, nil expectationibus.*

*Mane, mane! Observat nos ianitor, quem pii  
omnes dii perdant! <D.>: Tace parum, et signum dabo.* 45

## II Chrysis meretrix, Lybiphanes familiaris, Sedulius amator

**C.:** *Cur hac noctu non es mecum? Quo nunc properas?*

*Mane, amabo! Dormito hic, ut nudi simul  
in amplexu simus. Cur mi[c]hi suppetias,  
quasi gravascellus das? S.:* *Ne noceam tibi.*

**C.:** *Ohe! Ne noceas, ais? S.:* *Aio: balneum* 50  
*quis tibi persolvit, aut tu cui hodie  
preter morem lavisti? Tete illic habeat,  
argentum qui dedit. Nam qui dat, ipse parum  
iniurius, si tibi lucrum auferat, siet.*

**C.:** *Parvi me pensitas et me facis ni[c]hili,* 55  
*qui rivalibus me quam tibi vis pocius.*

*A...t at... S.: Quid "at at"? Tui causa facio  
ne dantes abigam, qui prebeo perparum.*

*C.: Hem! Dantes! Quasi me plurimi nunc habeant,  
quod tu solus et unus, vel... S.: Aha, "vel"! Scio: 60  
nemo nisi ego te unus...vel centum alii!*

*C.: Expetessunt plures, paucis datur frui.  
Sic me dii amassint, ut preter te vix duo  
consueverint mi[c]hi. Nunc, ut mundior tibi  
advenirem, lavi. Tibin sum morigera? 65  
Anime mi, mane, mane! Noli irascier.*

*L.: Ut blanda est meretrix! Iam tendit insidias.  
Viden ut amplectitur, quasi amatrix, probe?  
Non mi[c]hi has induceres sicophancias;  
aurum his verbis ut veneri studes, pessuma! 70  
Novi ego mores meretricis; namque, cum  
pauper est, arridet et quidvis facit.*

*Amare assimilat, non amat, quando lacrimas  
ut lubet vortit atque ut volt: obediunt  
meretrici lacrimae. At istuc sese putat 75  
alterum Ganimedem aut Pari<n> coli alterum!*

*Nosce te, Seduli: istuc etatis hominem  
non amat mulier; si quid das, amat.  
Aliam vitam et mores iam debes alios  
istac etate induere; nam vesperus adest. 80*

*S.: Sic est, nec me quod dicis latet. Nugas scio  
istarum. L.: Quid igitur heres? Quid hic agis?  
Nulla hic habenda est mora, postquam Venus iacet.  
Quin imus et aliis cedimus? S.: Animo  
gerundus mos est; lubet ridere cum ioco. 85  
Scortis ut scortis utor: simulant, simulo;  
fingo me captum nec sum; par pari refero.*

*L.: At istuc, hercle, magni plenum est discriminis.  
Urit amor pusillatim clamque ingreditur,  
et iocos scimus in seria mutarier. 90*

*Vide, sis: nam, si ardere incepisses, spoliis  
te direpcionique para, quasi sies  
captivus. Tigris est, non mulier, meretrix;  
cum amari scit, petit, capit, spoliat, rapit.*

**S.:** *Desine, scio. Quid, malum, in fornice venis  
philozophari? Leno hic, non Catho, loquitur.* 95

**L.:** *Decet ubique bene loqui atque facere.  
Non veto scortari, sed scortari nimium.*

**C.:** *Quid vos inter vos his murmuracionibus  
concertatis? Adesto, Seduli, propera.* 100

**S.:** *Adsum. C.:* *Sequere me huc intro. S.:* *Sequor lubens.*

### III Lybiphanes, Pythias

**L.:** *Illi iam intus secundas agunt nuptias.  
Perlepida est istec tua soror, Pythias.  
Sed ubinam illam invenisti? Quo balneo  
lavit? Estne, ut opinor, quod Theobolus  
stipem dederit? Nam ille hanc noctem redemit precio.  
Dic, amabo. Soli sum[m]us, nusquam effluent.  
Tum te hic agnoscam et coniacebimus simul.*

**P.:** *Quis tibi istec dixit? <L.>: Qui scit: ipse hodie  
in foro Theobolus. <P.>: Rem omnem, ut est, tenes.* 110

*Ego, ut adventastis huc, rapio pallam,  
in balneas curro festina, Chrysim voco.  
«Heus, Chrysis! » inquam, «Chrysis, frater adest domi,  
peregre reversus. Quid stas? An nondum venis? ».*

*Ille, qui argentum dederat, rubet illico,* 115  
*post pavet. «Hem, mea Chrysis, hoccine» ait,  
«te facere, insalutatam me deserere?».*

*Illa: «Bonum animum», inquit, «habe; redeam,  
ad cenam veniam ubi decretum est. Vale».*

**L.:** *Dixin ego? Sed quid Cassina? P.:* *Eciam redit.* 120  
*Charinus obviam fuit, qui illam domum*

*perduxit. Nunc reor ambos permolere.*  
*Sed nos quid agimus? Cur non coimus eciam?*  
**L.:** *Pone puellum. P.:* *Iam dormit. Ah, vir veniet!*  
**L.:** *Ne dubita. Cadum hunc exhaurire prius* 125  
*Sentencia est; nam fauces omnes arent. Bibe.*  
**P.:** *Bene admones; nam potus eque atque coitus*  
*sapiunt mi[c]hi. Istec si absint, nolim vivere.*  
*Sed infelix est omnis nupta, que imperium*  
*fert viri. L.:* *Infeliciores istic, qui femine* 130  
*subiectus est. Emori velim quam nubere.*  
**P.:** *At nullum fidelem invenias virum sue*  
*coniugi... L.:* *Nec ullam marito feminam!*  
*Casta est quam nemo rogat, nemo stimulat.*  
*Oculo potius solo quam solo viro* 135  
*contenta est mulier: indomitum est animal,*  
*nullis regendum frenis nullisque monitis.*  
*Tolerabile est, si quis inscius colla dat*  
*maritali capistro semel tantum; sed hic*  
*qui, liber factus, novis se iugis implicat,* 140  
*tam excusari potest quam qui bis naufragium*  
*pertulit, primo non sat admonitus malo.*  
*Scite, mehercule: canones eos abigunt*  
*sacerdotio qui secundas in nupcias*  
*migrant: namque stultis sunt stultiores quidem* 145  
*indignique templis ministrare biuuges.*  
*Coniugis maritus est vile mancipium,*  
*Servitatem malam quod servit et pessimam.*  
*Is sapit qui vobis sic utitur ut ego:*  
*tu mi[c]hi vas tuum das, ego tibi meum* 150  
*utendum; tantum tibi obligor quantum tu mi[c]hi.*  
*Popisma ut emisimus, liberi ambo sum[m]us.*  
**P.:** *Nimis sciolus es, postquam bibisti satis!*  
*Sed veni[t], mi columbe, mi passer<c>ule,*  
*mi turtur, mi galle! Quid agis? L.:* *Hem, venio.* 155

## IV Charinus

*O stultas hominum mentes et vanas nimis!*  
*O mortalium ceca pectora! O Furie*  
*Eumenides, quid vexatis humanum genus?*  
*Quo sapientiore se quisque iudicat,*  
*Eo stulcius est. Vidi plures in foro* 160  
*Nuper propter Armeniacos ire anxios;*  
*Illos namque invasisse dolent imperium*  
*Et occidisse quosdam Suicenses truces.*  
*Hostem volunt alii [h]externum propulsarier*  
*Ulciscique suos. Tum post quidam togati* 165  
*Non capio quid divisionis flebile*  
*Inter pontifices aiunt esse maximos.*  
*Ego sapientis verbum mente teneo:*  
*Curas post tergum decet inanes mittier.*  
*Ut in cavea certant pulli gallinacii* 170  
*Esce causa, quibus cras est decretum mori,*  
*Sic propter imperium contendunt homines,*  
*Quod quam diu tenere debeant nesciunt.*  
*At ubi carendum sit, imperio prius*  
*Quam cibo malim carere. Quid refert mea,* 175  
*Gallus an Theutonicus uter imperet?*  
*Stulta est cura que nihil parturit commodi!*  
*Nil animo melius placido et libero;*  
*Nec regnum nec honor cum quiete convenit.*  
*Qui, paucis contentus, ad naturam sibi* 180  
*Instituit vitam nec studet honoribus,*  
*Istic, me iudice, sapit; hunc ego sequor,*  
*Huic me parem preparo; que sunt, divicias*  
*Effundo, non quero novas. Qui me sequitur,*  
*Illic sibi curet. Nil post obitum volo.* 185  
*Nemo funera faxit mortuo nec mihi*

*Sarcophagum statuatur. Quid gloria vanius  
 Sepulchrali? Seu me vermes edant vel aves,  
 Tantundem facio, dummodo vivens edam  
 Et bibam quod placet, dummodo letus meus* 190  
*Sit animus. Hoc ago curoque sedulo.  
 Nunc ex balneo Cassinam accersivi meam  
 Et ad me iussi ut veniret. Quamvis alius  
 Argentum dederat, sibi ut esset mundior,  
 Ast ego primicias habeo. Ter Venus* 195  
*Restincta est illinc; erat quo lubet modo.*

**V Archimenes amator,  
 Anthiphila meretrix, Canthara lena**

**Ar.:** *Tu sola hic es[t]? Ubinam alie, Anthiphila?*  
*Ubi alii? An.:* *Sola, et anus hec. Sole sumus;  
 Sed aderunt, ut autumo, quam citissime!*  
*Cena iam cocta est, et vinum affertur vetus.* 200  
**Ca.:** *At istuc primum esse oportuit, Anthiphila!*  
*Viden ut arent fauces? Pulmone ni[c]hil  
 est meo sictius. Proh, vix queo spuere,  
 vix loqui! O vinum! Heu vinum! Cur, vinum, taces?*  
*Non vereor vera loqui: sum multibiba,* 205  
*merobiba, non limphibiba aut medobiba,  
 neque cervisiam bibo neque siceram.  
 Theucris hec largior et Boemis pocula.  
 Quasi lagena sum ubi vinum solet Chium  
 condi. Quid opus verbis? Sum vinosissima,* 210  
*et fluvium, si vini siet, recipiam. Ah,  
 flos veteris vini meis naribus  
 obiectus est! Nunc eius amor me cupidam  
 letificat. Ubi, ubi est? Euax, est me prope!*  
**Ar.:** *Eccum, accipe vitrum. Pota, festiva, bibe!* 215



*Esto mi[c]hi propicia, suscipe phialam.*

**Ca.:** *Canthara mi[c]hi est nomen: ex cant<h>aro bibam.*

*Ah, habeo! Salve, anime mi, Liberi lepos!*

*Ut veteris, vetusti vini sum cupida!*

*Nam omnium unguentum odos pre tuo nausea est.* 220

*Tu mi[c]hi cinamomum, tu rosa, tu crocus,*

*tu cassia es. Nam ubi tu profusus fueris,*

*Illic ego me sepultam, hercule, pervelim!*

*Ut dulcis nasum odos obsecutus es meum,*

*da vicissim meo gutturi gaudium.* 225

*Accede, Bacche! Tete ipsum expeto tangere,*

*tuos liquores peramo. Sicio, bibam!*

*Vah, quam molliter, quam percurrit arterias*

*suaviter! Iam venas omnes letarier*

*sencio; cor salit, redeunt iam spiritus.* 230

*Hoc est vivere, hoc agere est hominis!*

**Ar.:** *Bella potatrix! Viden ut pulcre ingurgitat?*

*Eapse merum sic condidicit bibere:*

*aliis aquam, ut bibant, dat mulieribus!*

*Sed ubi tu nunc es, libello Venereo* 235

*que me citasti? Ecce, me sisto; contrane ades?*

**An.:** *Adsum; nam, si absim, ni[c]hil mi[c]hi recusem mali.*

**Ar.:** *Anime mi, non est consentaneum procul*

*amantem abesse. Retine me, amplectere.*

**An.:** *Hoc eciam est quamobrem cupio vivere,* 240

*quia te ipsum video, teneo, pocior.*

**<Ca.>:** *Enimvero quis non istos iam nunc arguat?*

**[Ca.]:** *Bonum est parum amare sane, insane non bonum est;*

*verum totum insane amare, hoc isti faciunt.*

**<Ar.>:** *Sibi habeant regna reges et divicias,* 245

**[Ar.]:** *sibi honores, sibi virtutes, pugnas sibi,*

*sibi prelia, sibi quodlibet, dum mi[c]hi*

*abstineant invidere, sibi que habeat*

*quod suum est quisque; Tu mi[c]hi semper, Anthiphila,*

*ut nunc placeas teque perpetuo fruar!* 250  
**Ca.:** *Vos istec missa facite; post repetite,  
cum accubabitis. Iam cenare nos et bibere  
tempus est. Sed forum crepitum et cardinum  
visa sum audire. Apage< >te, iam veniunt.*

**VI Dyophanes, Theobolus amantes,  
Canthara lena**

**Dy.:** *Nimirum fallimur, decepti sumus!* 255  
*Silencium magnum est hic in edibus.  
Sed eccam Cantharam. Salve, Canthara.*

**Ca.:** *Salvete, mea vindemia, messis mea!  
Quin ascenditis, aucupium meum?*

**Th.:** *Ha he he!* **Ca.:** *Quid rides?* **Th.:** *Te rideo.* **Ca.:** *Cur?* 260

**<Th.>:** *Quia veridica es remque ut est ais.*

*Nam, nisi nos simus, fame pereas.*

**Ca.:** *Siti perire possum, non fame.*

*Sed vide, quia non bene dixi aucupium  
vos esse; sed questus quem facio* 265

*similis est aucupii. In aucupio  
hec sunt: auceps, area, cibus, aves.*

*Hec domus est area, cibus est meretrix,*

*ego sum auceps ac vos estis aves,*

*qui bene salutati consuescitis* 270

*et, compellati blanditer suaviis,*

*attractu papillarum et oracione venustula,*

*tamquam aves deprendimini retibus.*

**Dy.:** *Nuncquam melius dici verum vidi prius.*

*Sed ubi esca est nostra et nostri calamitas* 275

*fundi? Perii, Theobole, nil video.*

*Interii miser! Quid iam dicam aut faciam?*

**Ca.:** *At iam aderunt.* **Dy.:** *Istuc "iam" annus erit!*

**Ca.:** *Imo mox venient. Dy.:* “*Mox*” ... *more Gallico,*  
*quod annis quatuor et decem perficitur!* 280  
*Heu me miserum! Argentum ut aliis lavaret dedi.*  
*Siccine fit, Cassina? Siccine me trahis*  
*promerentem optime? Hoccine premium*  
*bene merenti reddis? At malo cum tuo,*  
*perlecebre, pernicies, exit<i>um!* 285  
*Nam mare non mare est ut tu es mare.*  
*Ingrata atque irrita sunt omnia*  
*que dedi aut, pol<, >feci bene! At posthac tibi*  
*male quod potero facere faciam.*  
*Ego, pol, te ulciscar ut digna es utque meres* 290  
*de me, ut que sis nunc et que fueris scias.*  
*Redigam te unde orta es, ad egestatis terminos;*  
*que, priusquam te adii, pane sordido*  
*vitam oblectabas et in pan<n>is inopia.*  
*Nunc, quia est melius, me cuius opera est, fugitas* 295  
*meque ignoras, mala, qui vestibus*  
*te nudam operui. Sed reddam iam te ex fera*  
*mansuetam, si vivo, et humilem fame.*  
**Th.:** *Vin meum experiri consilium? Dy.:* *Quid est?*  
**Th.:** *Sine eas venire. Dy.:* *Si venerint tamen!* 300  
**Th.:** *At venient, hercle! Rimate stabula*  
*postquam fuerint omnia et omnes viculos*  
*percurrerint, venient, squalide, sordide,*  
*inmundae, fimo ac stercore fetide;*  
*dicent rem seriam sese fecisse domi,* 305  
*sed odos tete<r> indicabit scelus.*  
*Venient, quia nemo cubilibus*  
*dignatur eas; nec ipsi qui fricant equos,*  
*postquam restinctus ignis est, retinent eas.*  
*Colluvies primitus omnis hominum* 310  
*fexque populi debet saturarier.*  
*Tum, culinarum peruncte abdomine*

eruptatoque vino in nostros madide  
 migrabunt amplexus; et quo nunc coquos  
 ac muliones ore et sanda[ ]pilas, 315  
 histriones et mimos <et> tibicines  
 exosculantur, eodem nobis savium  
 oppegisse volent. Tum nos hic in angulis  
 spernentes eas sedebimus, nec bibere  
 aut comedere, nec condormire quoque 320  
 dignabimur. Hoc eas cruciatu nimis  
 afficiemus, ulciscemurque iniurias.  
**Dy.:** Si nos amarent, tunc istoc utier  
 modo liceret; sed ille nos ni[c]hili  
 pendunt. **Th.:** Dum quod damus amant iam diu! 325  
 Nos amittant facileque iniurias  
 illis damus. **Dy.:** At istuc nobis multo egr[eg]ius  
 quam illis erit, si neque loqui neque tangere  
 licet. **Th.:** Quid ais, ridiculum capitulum?  
**Dy.:** Male ulcisci qui plus sibi quam hosti nocet! 330  
 Carere cena et potu queo, cubatu non que<o>.  
 Ego in sinu mee dormire volo,  
 vel si caprum oleat. **Th.:** Si sic devincier  
 sinis teque captivum prebes, iam funditus  
 occidisti. Nam te fixum senciet 335  
 aput se clavo Cupidinis nec redimi  
 posse, nec tibi parcat; nam meretrix,  
 cum amanti parcat, sibi non retur parcere.  
 Actum est, illicet, et conclamatum est: rapiet  
 actutum quicquid est usquam tibi gencium. 340  
 In frena te stringet, sellam coget ut feras,  
 quasi mule dorso insedebit tuo.  
 Heu, quibus te miserum lacerabit modis  
 tua Celeno! Nam quem meretricis amor  
 urget, is, nisi amorem dissimulat, 345  
 perdicior est perditis in lacu Stigis.

**Dy.:** *Quid igitur faciam?* **Th.:** *Ut simules te ni[c]hil  
curare hanc.* **Dy.:** *At neque istec quicquam magis  
me faciet.* **Th.:** *Faciet.* **Dy.:** *Qui? Si ego renuo?*  
**Th.:** *Nosco mulierum mores et ingenia;* 350  
*nam que velis nolunt, que nolis volunt.*  
**Dy.:** *Si sic admones, parebo.* **Th.:** *Sic facto est opus.*  
*Sed heus, tu!* **Dy.:** *Quid vis?* **Th.:** *Non tamen prohibeo  
hanc illis exprobrarier contumeliam,*  
*at verbis.* **Dy.:** *Verbis constantibus, mordacibus!* 355  
*Sed quid iam nunc illic clamitat coquus?*

## VII Artrax coquus

*Obsonium coctum est; iam cena deperit.*  
*Iam disquamavi pisces; congros, murenulas  
exdorsuavi, iam faxo exossata sient.*  
*Pulli gallinacii et pigargi bulliunt.* 360  
*Oricem veru tenet et leporem.*  
*Clunes apri optumo more condiam.*  
*Ardee quoque due atque merule decem  
asse sunt istic cum duobus pavonibus.*  
*Perdices dum vivo iam plus mille memini* 365  
*coxisse, sed his nunquam meliores puto.*  
*Vah, cena bona, uncta, sapida, lepida!*  
*Ipsus mi[c]hi, dum narro, salivam moveo.*  
*Sed huius quid si crus alterum voro gruis?*  
*Facile hoc genus avis dicam monopedum,* 370  
*que semper in pratis uno consistit pede.*  
*Vah, come[n]dant isti frigidum, ego calidum!*

**VIII Charinus et Sedulius amantes,  
Lybiphanes familiaris**

**Ch.:** *Nil amor est apud homines nisi  
dura carnificina, aspera et teterrima.*  
*Hoc ego in me sentio, qui omnes homines* 375  
*supero animi cruciabilitatibus.*  
*Iactor, voror, agitor, stimulator, crucior*  
*in amoris rota; miser exanimor.*  
*Fer[r]or, differor, distrahor, diripior:*  
*ita meo nulla mens est animo,* 380  
*ita ingenium omne perdidit meum.*  
*Quod lubet, non lubet iam id continuo;*  
*ita me amor lapsus animo ludificat.*  
*Fugat, agit, appetit, raptat, retinet.*  
*Quod dat non dat; deludit; quod suasit modo* 385  
*iam dissuadet; quod dissuasit, mox imperitat.*  
*Ubi sum, ibi non sum; ubi non sum, illic est animus.*  
*Ut maris fluctus huc et illuc trahor.*  
*Iam mihi nulla abest perditio pernicies.*  
**Se.:** *Quid hic secum duriter amorem culpitat?* 390  
*Edepol, qui amat, si eget, miseria*  
*erumnis afficitur! Adibo atque alloquar.*  
*Salve, Charine. Quid est? Ch.:* *Hem, Seduli, quid est*  
*rogas? Exedor, maceror et exenteror:*  
*amando miser perii, occidi, interii!* 395  
**Se.:** *Absurde facis, qui te sic angas animi:*  
*in re mala animo iuvat uter bono.*  
**Ch.:** *Consule quid agam. Se.:* *Morbum patefacito.*  
**Ch.:** *Mea Cassina et tua Chrysis dormient*  
*apud Cantharam lenam in edicula.* 400  
**Se.:** *Scio. Ch.:* *Scis et taces? Se.:* *Scio et taceo.*  
*Nam scortum fortunati est oppidi simile,*

*quod rem non servat sine multis viris.*  
*Nubere vult meretrix quotidie*  
*novis maritis. Nupsit hodie mi[c]hi,* 405  
*hac noctu nubat ut aliis decet.*  
*Nunquam vidua cubare vult domi;*  
*Nam, si non nubit sepe, fame perit.*  
*Num tibi sat est horis compluribus*  
*in eius amplexu iacuisse quam amas?* 410  
*Da locum aliis, queso: ni[c]hil diminuent.*  
*Que nunc est hec, eciam cras eadem*  
*ad te redibit. Ch.: Hau! Hau! Frustra tecum loquor.*  
*Quid tu, Lybiphanes, mi[c]hi nunc ais?*  
**Ly.:** *Eum qui amat hominem miserrimum.* 415  
**Ch.:** *Imo, ecastor, qui pendet multo est miserior!*  
*Sed consule, obsecro atque reobsecro, mi[c]hi.*  
**Ly.:** *Si mi[c]hi auscultas, excudi iam consilium.*  
*Scio Dyophanem atque Theobolum*  
*nunc his succensere, quia tardiuscule* 420  
*cenatum vadunt. Monebo has meretriculas*  
*illorum ut temnant iras atque irrideant.*  
*Nam sic eos ludificabunt magis.*  
*Tum rixam miscebunt seseque dividunt.*  
*Vos in insidiis ibidem presto eritis,* 425  
*ut, his abeuntibus, ingrediamini.*  
**Ch.:** *At si lena faveat! Nam me nescit ea.*  
**Ly.:** *Cedo argentum. Cuius est ymagine*  
*signatum? Ch.:* *Cesaris. Ly.:* *At hec novit Cesarem,*  
*et te lubencius quam Lubenciam* 430  
*agnoscet. Nam crumena illorum est vacua,*  
*et tua nova est et plena plenior.*  
*Idem est lene amator quod piscis quidem.*  
*Nam piscis nequam est nisi sit recens;*  
*is habet sucum, is suavitatem,* 435  
*quovis pacto coquas atque condias.*

*En, quam leta erit te piscem advenisse novum!*

*Sed eccas euntes. Nisi te tenes, eo.*

**Ch.:** *I, frugi servule; iam nos sequimur.*

## IX Charinus

*Hoc quod iste facit servi faciunt boni,* 440

*qui neque more neque molestie imperium*

*habent herile sibi. Nam qui ex sententia*

*servire postulat hero, hunc in herum*

*matura, in se sera condecet capessere.*

*Et qui servus amare cognoscit dominum,* 445

*is retinere ad salutem herum, vel si tacet,*

*debet, ut istic occipissit modo.*

*Nam, quamvis dissimulat Sedulius,*

*non tamen ardet minus; quod servulus*

*agnoscit callidus. Ideo, quasi mi[c]hi* 450

*salutem procurassit, vel illi consulit.*

*Namque erubescit hic amorem faterier,*

*quia meretrix est quod amat. Ego*

*nil mi[c]hi dedecoris existumo fore*

*si quod palam est venale nummis emo.* 455

*Nemo me ire publica prohibet via,*

*dum ne per agrum clausum faciam semitam.*

*Si nuptis abstineo, vidua, virgine,*

*nemo me scortum amare prohibet aut vetat.*

## X Chrysis, Cassina meretrix

**Ch.:** *Recte, ut opinor, Lybiphanes ait:* 460

*«acerbis quam blandis retinetur arcus*

*amator verbis, quom captus est semel».*

*At eant hi quo velint, abeant, fugiant!*



*An forma nostra est que vendi nequeat?*  
*Satis hos emunximus; nam sanguinem* 465  
*elicias oppido si premas amplius.*  
*Quod si procos redamassimus novos,*  
*de pleno melius promeremus ubere.*  
*Volt placere novus amator statim,*  
*volt posci, volt dare, volt effundere,* 470  
*volt placere sese lene, volt mi[c]hi,*  
*volt pedisseque, volt catulo meo*  
*auroque gravem porrigit manum.*  
*Su<b>blanditur semper amator novos,*  
*antiquus semper inclamitat. Decet* 475  
*ad suum quemque questum esse callidum.*  
**Ca.:** *Ita est ut dicis. Ego istuc sedulo,*  
*sic me dii servassint, adnitor facere.*  
*Nemo mi[c]hi plus mense amator sapit;*  
*semper nove kalende amores novos* 480  
*afferunt mi[c]hi. Ch.: Nimis amas solide!*  
*Nam nonas et ydus celebrare nuptiis*  
*convenit recentibus; vel, ut ego*  
*institui vitam, cum novo sole novos*  
*concupinos querere. Sed eccam in hostio* 485  
*Cantharam. Ca.: Ipsa est, an non? Ch.: Ipsissima est.*

## XI Canthara lena, Chrysis meretrix

**<Ca.>:** *<Q>uis tantum auri vel argenti in loculis*  
*servassit suis quantum nos, que sine*  
*prediis vivimus, largimur foras?*  
*Argento solem et lunam et aquam et diem* 490  
*et noctem non emimus aut tenebras;*  
*cetera que volo Gallica mercor fide.*  
*A pistore cum panem pecierim,*

*vel cum vinum posco ex cenopolio*  
*aut ex macello piscem, agnum vel edum,* 495  
*vacua redeo nisi es dederim.*  
*Itidem amatores ex me senciunt:*  
*nemo huc intrat nisi dat argentum prius.*  
*Non pascor verbis, credo quod video.*  
*Illi iam suum dederunt symbolum,* 500  
*et mi[c]hi quod equum fuit. Si tamen duo*  
*adveniant novi, qui argentum novum*  
*afferant, non recusabo pandere*  
*posticum, ut intrent domum clanculum.*  
*Sed quisnam est qui Vulcanum in cornu gerit?* 505  
*Chrysin video. Salve, Chrysis mea.*  
**Ch.:** *Salvam hercle gaudeo te esse, Canthara.*  
**Ca.:** *Subtristes accubant.*  
**Ch.:** *Duc nos sup[p]ra; iam faxo ut sint hilares!*  
**Ca.:** *Ite, pascua mea et feraces vinee!* 510

**XII** Chrysis, Cassina meretrices  
 Theobolus et Dyophanes amantes

**Ch.:** *Salvere iubeo amatores optumos;*  
*Salvete, qui fidem facitis maxumi!*  
*Ducite ex animo curam et hilares*  
*hac noctu, fidi amantes, gaudio*  
*operam date. Salvete, animuli,* 515  
*vite nostre, festivitates mere.*  
*Quid agitis, voluptates et festi dies?*  
*Quid agitis, passerres, columbi, lepores?*  
*Facessat meror. Quid aiunt? Proh, tacent!*  
**Ca.:** *Indignis qui bene dicit, is dicit male.* 520  
*Potin tacere, cum sic ipsi tacent?*  
**Ch.:** *Indigna digna habenda sunt, que facit amor.*

**Ca.:** *Mitte has, precor, statuas marmoreas.*  
*Nemo plane sua intelligit bona*  
*nisi, cum in potestate habuit, perdidit.* 525

**Ch.:** *Noli obloqui, nec mirere quod silent:*  
*deceat verecundos esse adolescentulos!*  
*Istec barba vix annos est tona bis decem!*

**Th.:** *Viden ut magna ingenia in occulto latent?*  
*Nasci te virum, Chrysis, par fuerat!* 530

*Proh, verum est quod dicitur: mulieres duas*  
*peiores esse quam unam. Sic experior!*  
*Ite, meretricum genus pessimum,*  
*que quasi musceque culicesque et pulices*  
*omnibus estis damno atque molestie,* 535  
*bono usui nulli! Nec quisquam hominum*  
*vobiscum frugi consistere potest.*

*Qui consistit, culpant eum ceteri,*  
*ipsumque remque fidemque dicunt perdere.*  
*An satis peccasse fuit, nisi ultro eciam* 540  
*irrisum nos veniretis, meretricule?*

**Ca.:** *Quid nos peccavimus aut fecimus mali?*  
*Venire diximus, ventum est. Pueri*  
*non faxint que facitis. An nos aves*  
*creditis, que volatu quo petitis* 545  
*actutum percurramus? Exquirite alias!*

**Dy.:** *En audaciam muliebrem: viden*  
*in manifesto ut se excusant scelere?*

**Ca.:** *Nulla tam parvi est mulier precii*  
*que, si culpam in sese nullam admiserit,* 550  
*nomen non velit suum retinere bonum.*  
*Sed ni[c]hil ego vos demirror modo,*  
*nam hec inter amandum sepe interveniunt.*  
*Incidunt voluptates atque miserie,*  
*intervenit ira, redit rursus gracia.* 555  
*At ire si que forte interveniunt,*

*si reventum in gratiam post fuerit,  
 bis tanto crescit amor quam perprius fuit.  
 Consulto agitis, ut maior voluptas siet,  
 in nostram cum remeaveritis gratiam. 560*

**Dy.:** *Vestram nos redeamus in gratiam?  
 Ite in malam crucem ut estis merite, lupe!  
 Subicite vos quibus placet lenonibus,  
 que nulla non taberna prost[r]atis hodie.*

**Ca.:** *Per Iovem iuro et matrem familias 565  
 Iunonem et, quam vereri me decet, Venerem:  
 nemo me hodie extra te unum tetigit.*

**Dy.:** *Vera istec velim. Ca.:* *Vera dico. Dy.:* *Mulier es,  
 audacter iuras atque falsum iuras sciens.*

**Ca.:** *Dii me omnes, nisi sum veridica, perdu<i>nt!* 570

**Dy.:** *At vos neque deos creditis neque deas  
 usquam esse, et animas cum corporibus  
 extingui putatis, scelestissime!  
 Verum, ut tu, Cassina, meam sententiam  
 et quid animi geram erga te scias, 575  
 ita me dii deeque supperi et inferi  
 et medioxumi et Iuno regina  
 et Iovis suppremi Pallas filia,  
 ac me Saturnus ipsius patruus  
 atque Ops opulenta illius avia 580  
 servassint et amassint diutius,  
 ut ego te, pessuma, dum vixero,  
 nec tangam post<h>ac unquam nec alloquar,  
 quamvis per annos vivam Nestoreos.*

**Ca.:** *Hei mi[c]hi, iam perimus, Chrysis! Quid agimus? 585  
 Amatores bellos amisimus, teneros.  
 Ubinam gencium repperire similes  
 quimus? Proh, iam deserte, iam sumus vidue.  
 Heu, iam pullas oportet nos vestes emere!*

<i>At his saltem precium emundis duint.</i>	590
<b>Ch.:</b> <i>Sed meus hic amator me non relinquet, scio.</i>	
<b>Th.:</b> <i>Quia reliqui et dedi te tuis stabulis.</i>	
<i>Abi ex oculis, nefandissima, cicius,</i> <i>que nummis peditata recalcitras meis!</i>	
<i>Quod dedi datum nollem, reliquum non dabo.</i>	595
<b>Ch.:</b> <i>Si peccatum esset quod putatis, madide</i> <i>adhuc essemus. Sed agite periculum,</i> <i>introspicite: sicut ex balneo</i> <i>exivimus, munde et nitide sum[m]us,</i> <i>nec videri, si placet, refugimus.</i>	600
<b>Th.:</b> <i>Abite, inverecunde, sceleste, fetide!</i> <i>Abite, ni vultis experirier</i> <i>nostri quam pugni sint hodie graves!</i>	
<b>Ch.:</b> <i>Res seria est. Quid agimus, Cassina?</i> <i>Si nunc nos suspendimus, operam lusimus,</i> <i>et ultra operam restim perdidimus,</i> <i>atque his voluptatem creaverimus,</i> <i>qui tamquam inimici nostro gauderent malo.</i> <i>Vivamus pocius et comedamus satis;</i> <i>sic illis fiet egre plus quam velint.</i>	605      610

### XIII Archimenes amator, solus

<i>Parva res est voluptas in etate hominum,</i> <i>at molestie quidem longissime.</i> <i>Voluptati semper est meror comes.</i> <i>Humana ut sunt, ni[c]hil est perpetuum datum.</i>	
<i>Hoc ego plane iam nunc experior,</i> <i>hanc qui noctem mi[c]hi iocundissimam</i> <i>futuram rebar. En, que nunc est turbacio!</i> <i>Esuriales illi iam ducunt ferias.</i> <i>Cum caduceo, quasi Mercurius,</i>	615

*componere hos inimicos volui.* 620  
*Iste mi[c]hi auscultarent, illi non audiunt.*  
*Sed quid ego amicorum causa crucier,*  
*si sponte sua dolent, cum possint fungier*  
*hisdem, quibus ego fruor, voluptatibus?*  
*Herebo iam his voratricibus modo,* 625  
*hisque me letum dabo atque su<b>blandiar.*  
*Stultum est curis se vexare superfluis.*  
*Viden ut vinum ingurgitant ebriole?*  
*Ni[c]hil est in his mesticie: sapiunt!*  
*Cum his sapere volo, non cum illis desipere.* 630  
*En fortunatus ego, qui nubere*  
*uni putabam: iam nubam tribus!*

#### XIV Canthara, lena

#### C<h>arinus et Sedulius, amatores

**Ca.:** *Quis illic est qui nunc posticum movet?*  
**<Ch.>:** *Amicus tuus. Ca.: Quis amicus? C<h.>: Ego.*  
**<Ca.>:** *Quis tu «ego» es? Ch.: Charinus. Ca.: <Q>uis C<h>arinus, amabo?* 635  
**Ch.:** *Charinus qui Cassinam perit tuam.*  
**Ca.:** *Qui sies nescio. Ch.: Scit Cassina qui siem.*  
**Ca.:** *Quid tibi vis? Ch.: Intromitti postulo.*  
**Ca.:** *Quam ob rem? Ch.: Quia videre illam cupio.*  
**Ca.:** *Quid amplius? Ch.: Et condormire illi flagit[t]o.* 640  
**Ca.:** *Quis tecum est? Ch.: Sedulius, amator Chrysidis.*  
**Ca.:** *Quid poscit hic? Ch.: Idem quod ego peto.*  
**Ca.:** *Quid dabitis? Se.: Quecumque volueris.*  
**Ca.:** *Auri dragmam postulo. Se.: Dabitur maxime.*  
**<Ca.>:** *Quando istuc erit? Se.: Cras primo diluculo.* 645  
**Ca.:** *Nisi nunc dabitis, operam perditis.*  
**Se.:** *Dabimus, ecastor! Ne trepida, mulier.*  
**Ca.:** *At in presenciarum volo dari.*

**Se.:** *An nescis quales hic sum[m]us viri?*

**Ca.:** *Bonos puto, sed non volo fallier.* 650

**Se.:** *Nec scimus fallere, nec volumus.*

*Que bonis fit viris gracia, gravior est bonis.*

*Inescabis nos, si admiseris modo,*

*et optume fenerabis beneficium.*

**Ca.:** *Qui cavet decipi, vix cavens cavet:* 655

*sepe cautor captus est, dum cavisse putat.*

**C<h.>:** *At huius cras dupplum dabimus tibi.*

**Ca.:** *Nuncquam ego tam fui astuta aut callida*

*quin bonum dari vellem in presencia.*

**Ch.:** *At si ni[c]hil est auri aput nos modo?* 660

**Ca.:** *Ite hinc et nummosi revertimini:*

*interdictus amor est pauperibus.*

**Ch.:** *Quid, si arra[ ]boni dedero pallium?*

**Ca.:** *Ni[c]hil facies. Ch.:* *Quid, si aureum cingulum?*

**Ca.:** *Admittam. Ch.:* *Accipe, sed servato probe.* 665

**Ca.:** *Ite huc. Animam silendo premit[t]e,*

*ne illi verba vestra arbitrari queant*

*amatores, in scamnis qui iacent, alii.*

*Pulcram, ecastor, fallaciam struimus!*

*At fallere non est fallere, nisi astus siet,* 670

*sed malum maximum, si venit palam.*

*Manete hic; ego vinum et cene particulam*

*ad vos afferam. Post Archimenedem*

*in hanc rem mi[c]hi conciliavero.*

*Namque is eciam hic cum sua dormiet.* 675

**Se.:** *Perge, lenarum omnium quas novi melior!*

## XV Dyophanes, amator

Congrio, servus

<Dy.>: *Quanto magis rem hanc animo repeto,*

*tanto egritudo resurgit auctior.*  
*Siccine sublitum esse os decuit?*  
*Quod cum scibitur, pulcre irridebimur.* 680  
*Ad forum cum venerimus, omnes referent:*  
*«Hii sunt quibus heri verba sunt data».*  
*Sed quid tu nobis iam suades, Congrio?*  
*Hiccine dormimus an imus domum?*  
**Co.:** *Manere necessum hic est. Namque custodibus* 685  
*observantur publicis omnes vie.*  
**Dy.:** *At dormire hic non possum. Co.:* *Ergo vigila!*  
**Dy.:** *Ah, scelestas meretrices! Co.:* *Scelestissimas*  
*verius voces. Dy.:* *Cras illam mulctabo male.*  
**Co.:** *Quid facies? Dy.:* *Crinibus in terram dabo.* 690  
**Co.:** *Recte. Dy.:* *Post hec, insultabo calcibus.*  
**Co.:** *Pulcre. Dy.:* *Linguam mox eripiam sibi.*  
**Co.:** *Viriliter. Dy.:* *Stat mens oculos eruere.*  
**Co.:** *Fortiter. Dy.:* *Ossa confringam quelibet.*  
**Co.:** *Sicut meruit. Dy.:* *Quid, si enasare lubet?* 695  
**Co.:** *Probo. Dy.:* *Nec aures indulgebo sibi.*  
**Co.:** *Indigna est auribus. Dy.:* *An nunc irruo,*  
*vel cras pocius? Co.:* *Cras melius censeo.*  
**Dy.:** *Scin tu quid mi[c]hi alias obtigerit?*  
**<Co.>:** *Nisi dicas, nescio. Dy.:* *Bachidem colui* 700  
*Maguncie. Hec me frustra occepit habere.*  
*Ego dissimulare, illa me reposcere.*  
*Revertor. Dum cena coquitur, miles adest.*  
*Orat me Bachis cedere militi.*  
*Ego irasci, illa rogitare magis:* 705  
*Amplectitur, osculatur, tractitat.*  
*Ego inter basiandum arripio dentibus*  
*nasum et fugio. Co.:* *Vah, militare facinus!*  
**Dy.:** *At quid illud? Dixin tibi quo pacto Senis*  
*dilaniarim meham? Co.:* *Plus milies!* 710  
**Dy.:** *Accipe rursus atque audito ordinem.*



**Co.:** *Iam me somnus opprimit, narra Theobolo:*

*is tecum vigilat. Si sim rex ego,*

*ex amantibus tantum deligam vigiles.*

*His ego in asseribus iacebo et dormiam;*

715

*vos vigilate, fidi custodes urbium!*

**Dy.:** *Haud iniquum optas. Res ocium petit*

*quam incipisso. Nisi Theobolus mi[c]hi*

*aures dat, tibi vel dormienti referam.*

## XVI Artrax coquus

*Iupiter, amas me, measque auges opes;*

720

*voluptates oppiperas offers mi[c]hi;*

*cure sum tibi, tot das mi[c]hi ferias,*

*potaciones, saturitates, gaudia!*

*Sed cena, ut video, adhuc restat dubia.*

*Edepol ne ego me prius explevi probe,*

725

*at reliqui in ventre celle uni locum,*

*ubi reliquiarum ponam reliquias!*

*Proh, Iupiter, quam diversa sunt hominum officia!*

*Pars in amplexu meretricum iacet,*

*pars eiulando fortunam incusat suam.*

730

*Ego, quod optimum est, ventri consulo meo.*

## XVII Canthara lena

### Cassina et Chrysis meretrices

**Can.:** *Illi iam abierunt nunc hospites novi*

*expleti; sed assunt adhuc veteres.*

*Elevabo vocem: volo ut audiant.*

*Cassina, Chrysis, quid agitis, paupercule?*

735

**Chr.:** *Nil, ecaster, hac noctu dormivi misera!*

**Cas.:** *Haud dubito: nam subagitata es probe!*

**Can.:** *Quid obstat tibi?* **Chr.:** *Qui me vexat amor.*

**Can.:** *Cuius istic est amor?* **Chr.:** *Theoboli.*

**Can.:** *Quid tu, Cassina?* **Cas.:** *Eodem modo pereo.* 740

**Can.:** *Quid te cruciat?* **Cas.:** *Dyophanis amor.*

**Can.:** *Insulse, stulte, fatue, bestie!*  
*Illi vos temnunt, vos contra diligitis!*  
*Ubi nunc verba que dicta sunt heri?*  
*Emori prius velim quam illa tol[l]erem.* 745

**Chr.:** *Quod ira dicitur, meminisse non decet.*

**Can.:** *At illi ex animo dixerunt malo!*

**Cas.:** *Non illi, sed amor locutus fuit.*

**Can.:** *Ego, ut natu maior, sic sum sapiencior;*  
*auscultate mi[c]hi, si bene consulo.* 750

*Mittite hos aridos concubinos querulos;*  
*ego alios dabo, formosos, iuvenes,*  
*potentes, divites, qui vos vestibus,*  
*si vultis, aureis actutum vestient,*  
*qui vobis et mi[c]hi bene facient.* 755

**Chr.:** *Ah, mea Canthara, quid ais? Quid est*  
*quod in mentem modo cecidit tuam?*  
*Si possunt retro redire flumina*  
*atque convexo sidera celo cadere,*  
*potero et ego mei Theoboli* 760

*immemor esse.* **Can.:** *Quid tu ais, Cassina?*

**Cas.:** *Prius inter arandum pisces invenient*  
*atque in arboribus summis ruricole,*  
*quam meo decidat Dyophanes pectore.*

**Can.:** *Nuncquam rem facietis ambo, si viris* 765  
*tam vultis esse fideles: hoc decet*  
*si matronas, meretrices dedecet!*

**Chr.:** *Quin sinis nos, ut volumus, vivere?*

**Can.:** *Quia vos mendicas esse doleo;*  
*assunt dites, qui vos amant, milites.* 770

**Cas.:** *Incassum faris: stat fidem servare datam.*

**Can.:** *Vino, non amore, bonum est uti vetere.*

**Cas.:** *Enecas. Quin taces, dum fixas vides?*

**Can.:** *Taceo. Sed vos hoc agetis, si sapitis.*

**XVIII Dyophanes, Theobolus,  
Canthara, Archimenes**

**Dy.:** *Audistin que ille inter se dicerent?* 775

**Th.:** *Usque a principio omnia, et gaudeo.*

**Dy.:** *Quid ergo dicis?* **Th.:** *Nos malos et illas bonas.*

**Dy.:** *Quid faciemus?* **Th.:** *Revertemur in gratiam,  
orabimus veniam, supplicabimus.*

**Dy.:** *An nescis quam dure iurarim miser?* 780

**Th.:** *Iurasti lingua, mens iniurata manserat.*

**Dy.:** *Ah, nephas est iusiurandum spernere!*

**<Th.>:** *Nulla tenet amantes religio,  
quia lingua iuras et eadem ut deiures volo.*

*Ridet istec ex alto periuria Iovis.* 785

**<Dy.>:** *Siccine suades?* **<Th.>:** *Et suadeo et imperito.*

**<Dy.>:** *Imperio qui malus est, minus est malus.*

*Sed nostrum Archimenes compellare placet.*

*Heus, Archimenes!* **<Ar.>:** *Quis me vocat?*

**<Dy.>:** *Propera huc properanter.* **<Ar.>:** *Hic etiam* 790

*estis? Iussissem vos dudum accersirier,*

*si scissem. Vah, quam vellem vos nosse omnia!*

*Ut iurgate iste sunt invicem mulieres!*

*Nuncquam vos illis tam dilectos censue[ue]ram.*

**<Dy.>:** *Audivimus omnia. Sed quid nunc consulis?* 795

**<Ar.>:** *Id quod res monet. Ne succensete Canthare,  
si quod lenam decet admonuit probe;*

*nam lena non lena est, si non est mala.*

*Eapse vos primam rediget in gratiam.*

**<Dy.>:** *Recte admones; suum facit officium.* 800

<Ar.>: *Accede huc, Canthara; hos sui erroris penitet.*

*Optimi vini veteris tres cados  
in penam duint. Tu iam illas reconcilia.*

<Ca.>: *At puellis si dederint cingulum.*

<Ar.>: *Dabitur.* <Ca.>: *Et onustum auro bono.* 805

<Ar.>: *Fiet. (<grex>) Vosque iam valete et plaudite,  
spectatores optimi. Quid sibi fabula*

*hec nunc velit, scitis. Nam virtutibus  
insudandum est; sint procul meretrices,*

*lenones, parasiti, convivium.* 810

*Virtus omnibus rebus prestat; ni[c]hil  
illi deest, quem penes est virtus, viro.*<sup>56</sup>

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup> : Η πλοκή

Σκηνή 1<sup>η</sup> (στ. 1 – 45)

Σούρουπο, κοντά στο σπίτι της Canthara.<sup>57</sup>

Οι δυο κληρικοί, ο Dyorphanes και ο Theobolus, βρίσκονται καθ' οδόν για τον οίκο ανοχής της μαστροπού Canthara, όπου έχουν καλέσει για δείπνο τις δυο εταίρες, Cassina και Chrysis, για να περάσουν μαζί τους μια νύχτα θερμού ερωτικού πάθους. Συζητούν για τα προνόμια που απολαμβάνουν οι κληρικοί και αδημονούν για την ερωτική νύχτα που θα ακολουθήσει, ενοχλημένοι, ωστόσο, από την απληστία των εταιρών. Η σκηνή ολοκληρώνεται με την άφιξη των κληρικών στη θύρα του χαμαιτυπείου της Canthara.

---

<sup>56</sup> Παρέθεσα το κείμενο της κωμωδίας όπως αυτό παραδίδεται στην τελευταία έκδοση του Jean – Louis Charlet με κάποιες μικρές αλλαγές. Πιο συγκεκριμένα, προτίμησα το γράμμα -v- αντί του γράμματος -u- και το -U- αντί του γράμματος -V- στην αρχή της πρότασης, καθιστώντας το λατινικό κείμενο πιο προσιτό στα μάτια ενός Έλληνα γνώστη της λατινικής. Ο Charlet στην κριτική του έκδοση δηλώνει ότι, σε σχέση με την έκδοση του Cecchini, οι ορθογραφικές αλλαγές που πραγματοποίησε στο κείμενο της κωμωδίας, έγιναν με γνώμονα τους κανόνες γραφής και ορθογραφίας των λατινικών κειμένων την εποχή του Piccolomini. Ο Charlet, σε αντίθεση με τον Cecchini που επεξεργάστηκε το κείμενο σύμφωνα με τα κριτήρια γραφής και ορθογραφίας της κλασικής λατινικής, προσπάθησε να προσεγγίσει την πραγματική γραφή του Piccolomini, βλ. Charlet 2006: 36 – 38, 48 – 93.

<sup>57</sup> Cecchini 1968: XI, Charlet 2006: 14.

### Σκηνή 2<sup>η</sup> (στ. 46 – 101)

Στο σπίτι των αδελφών Chrysis και Pythias.<sup>58</sup>

Ενώ οι δυο κληρικοί περιμένουν την είσοδο τους στον οίκο ανοχής έξω ακριβώς από τη μπροστινή του θύρα, στο γειτονικό σπίτι όπου διαμένουν η Chrysis και η Pythias, αυτές συναντιούνται με τον Sedulius και τον υπηρέτη του Lybiphanes. Η Chrysis, μετά τη συνεννόησή της με τον Sedulius, τον καλοπιάνει για να παραμείνει μαζί της όλη τη νύχτα. Ο Sedulius, αρχικά, απρόθυμος, αντιστέκεται. Φέρεται να ανησυχεί για το οικονομικό συμφέρον της, καθώς ο ίδιος δεν έχει πολλά χρήματα να της δώσει. Σωστό είναι να απολαύσει τα ερωτικά της θέληγτρα αυτός που της πλήρωσε το λουτρό. Ο Lybiphanes που βρίσκεται παράμερα, συμβουλεύει το αφεντικό του να προσέχει τα παιγνίδια με τις πόρνες, καθώς πρόκειται για γυναίκες ψεύτρες και απατεώνισσες που ξέρουν καλά να τυλίγουν τους άνδρες με διάφορα κόλπα και να τους εξαπατούν. Ο Sedulius υποκρίνεται τον αδιάφορο και τονίζει ότι παίζει με τις εταίρες, όπως άλλωστε κάνουν και αυτές. Ο υπηρέτης τον προειδοποιεί πως τα αστεία και τα χωρατά μπορούν άνετα να εκτραπούν σε έναν φλογερό έρωτα και τον συμβουλεύει να αποχωρήσουν και να δώσουν τη θέση τους σε άλλους εραστές. Παρόλες τις σοφές συμβουλές του Lybiphanes, ο Sedulius υποχωρεί στις πιέσεις της Chrysis. Οι δυο εραστές αποσύρονται στο δωμάτιο της εταίρας και επιδίδονται σε ξέφρενες ερωτικές περιπτώξεις.

### Σκηνή 3<sup>η</sup> (στ. 102 – 155)

Στο σπίτι των αδελφών Chrysis και Pythias.<sup>59</sup>

Ενώ ο Sedulius και η Chrysis γιορτάζουν στο δωμάτιο τον «δεύτερο μήνα του μέλιτος» τους, στη σκηνή μένουν μόνοι ο Lybiphanes και η Pythias. Ο διάλογός τους αποκαλύπτει στους θεατές τι προηγήθηκε το απόγευμα της ίδιας ημέρας. Μαθαίνουμε ότι οι δυο κληρικοί είχαν πληρώσει το μπάνιο της Chrysis και της Cassina στα δημόσια λουτρά. Τη στιγμή που οι εταίρες βρίσκονταν στα λουτρά με τον Theobolus και τον Dyorphanes, στο σπίτι της Chrysis καταφθάνει ο Sedulius με τον φίλο του Charinus. Η

<sup>58</sup> Cecchini 1968: XI, Charlet 2006: 14 – 15.

<sup>59</sup> Cecchini 1968: XI, Charlet 2006: 15.

Rythias προφασιζόμενη ότι γύρισε ο αδελφός τους από τα ξένα καλεί την Chrysis στο σπίτι. Η Chrysis και η Cassina εγκαταλείπουν, έτσι, τον Theobolus και τον Dyorphanes. Στην συνέχεια και ενώ ο Sedulius είναι απασχολημένος με την Chrysis, ο Charinus παίρνει την Cassina και την πηγαίνει στο σπίτι του. Η ευχάριστη ενασχόληση των δυο ζευγαριών εμπνέει την Rythias και τον Lybiphanes, οι οποίοι, επωφελούμενοι από την απουσία του συζύγου της πρώτης και από το γεγονός ότι το παιδί της έχει πέσει για ύπνο, υπό την επήρεια κρασιού, αποσύρονται σε ένα από τα δωμάτια του σπιτιού και ακολουθούν το παράδειγμα της Chrysis και του Sedulius, ενώ έχει προηγηθεί συζήτηση για τα μειονεκτήματα του γάμου.<sup>60</sup>

Σκηνή 4<sup>η</sup> (στ. 156 – 196)

Μπροστά από το σπίτι του Charinus.<sup>61</sup>

Ο Charinus εμφανίζεται μόνος στη σκηνή και σε έναν μονόλογο καυτηριάζει την ανοησία όλων εκείνων που νομίζουν ότι είναι σοφοί με τη συμμετοχή τους στα πολιτικά και τα θρησκευτικά δρώμενα. Είτε κυβερνά Γάλλος είτε Γερμανός του είναι ακριβώς το ίδιο, αρκεί να μπορεί να τρώει και να πίνει, όποτε επιθυμεί, και φυσικά να απολαμβάνει τη συντροφιά της Cassina, με την οποία λίγη ώρα πριν πέρασε ευχάριστες στιγμές.

Σκηνή 5<sup>η</sup> (στ. 197 – 254)

Στον οίκο ανοχής της Canthara.<sup>62</sup>

Έχοντας αποχωρήσει πλέον ο Charinus από τη σκηνή, κάνει την εμφάνισή του ένας ακόμη εραστής, ο Archimenides. Ο άνδρας βρίσκεται ήδη στον οίκο ανοχής, όπου τον περιμένει η αγαπημένη του εταίρα Antiphila για να δειπνήσουν, καθώς αναμένουν την άφιξη των άλλων δυο εταιρών και των κληρικών. Ο Dyorphanes και ο Theobolus, πιθανότατα, τρομαγμένοι από την παρουσία κάποιου φρουρού (στ. 40 – 41 και 44 – 45) έχουν απομακρυνθεί. Το δείπνο είναι έτοιμο και ενώ σερβίρεται το κρασί, η γριά

---

<sup>60</sup> Η σχέση του Lybiphanes με την Rythias αποτελεί την πρώτη από τις δευτερεύουσες ερωτικές πλοκές της κωμωδίας, βλ. Charlet 2006: 15 – 16.

<sup>61</sup> Cecchini 1968: XII, Charlet 2006: 16.

<sup>62</sup> Cecchini 1968: XII, Charlet 2006: 16.

μπεκρού Canthara επιδίδεται σε μια ένθερμη εξύμνηση των ιδιοτήτων του οίνου, του δώρου του Βάκχου προς το ανθρώπινο γένος. Η γριά μέθυσος εκφράζει επίσης την ενόχληση της για τις ερωτοτροπίες του Archimenides και της Antiphila.<sup>63</sup>

Σκηνή 6<sup>η</sup> (στ. 255 – 356)

Στην είσοδο του οίκου ανοχής.<sup>64</sup>

Ο Dyorphanes και ο Theobolus μπαίνουν επιτέλους στον οίκο ανοχής της Canthara.<sup>65</sup> Η μαστροπός σπεύδει να τους προϋπαντήσει και εν μέσω αστεϊσμών τους χαιρετά, προσφωνώντας τους με όρους που παραπέμπουν σε ανθρώπινες παραγωγικές δραστηριότητες της υπαίθρου (θερισμός, τρύγος και κυνήγι). Μετά από την ανταλλαγή ειρωνικών φιλοφρονήσεων μεταξύ των δύο πλευρών, η Canthara επιδίδεται σε ένα λογύδριο ως προς την επαγγελματική της ενασχόληση, η οποία μοιάζει – σύμφωνα πάντα με τα λεγόμενα της – με το κυνήγι πουλιών. Η Chrysis και η Cassina δεν έχουν εμφανιστεί ακόμα. Οι δυο εραστές είναι πλέον σίγουροι ότι οι δυο εταίρες τους έχουν προδώσει. Τότε, ο Dyorphanes ξεσπά την οργή του, απειλώντας ότι θα ρίξει την Cassina στη φτώχεια. Ο Theobolus πιο ψύχραιμος συμβουλεύει τον φίλο του να περιμένουν την άφιξη των άπιστων γυναικών. Αυτές, όπως λέει, θα επιστρέψουν σίγουρα γιατί κανένας άνδρας δεν θα τις θέλει κοντά του, αφού καταστείλει τις γενετήσιες ορμές του. Η τιμωρία τους θα είναι η ψυχρή και η υποτιμητική συμπεριφορά που θα δείξουν απέναντι τους οι δυο κληρικοί. Ο Dyorphanes, όμως, ομολογεί ότι δεν μπορεί να αντέξει χωρίς τα ερωτικά θέλητρα της Cassina. Ο Theobolus προειδοποιεί τον φίλο του πως αν η εταίρα καταλάβει την εξάρτησή του από αυτήν θα τον «καβαλήσει σαν μουλάρυ» και θα τον μετατρέψει σε έναν ελεεινό σκλάβο. Ο Dyorphanes πείθεται ότι η μόνη λύση είναι να υποκριθεί τον αδιάφορο, αν θέλει να τιθασεύσει την Cassina. Η σκηνή ολοκληρώνεται με τη διακοπή της συζήτησης των δυο κληρικών από έναν θόρυβο από την κουζίνα του χαμαιτυπείου.

---

<sup>63</sup> Το ζεύγος Archimenides – Antiphila αποτελεί τη δεύτερη ερωτική πλοκή δευτερεύουσας σημασίας, βλ. Charlet 2006: 16.

<sup>64</sup> Cecchini 1968: XII, Charlet 2006: 16.

<sup>65</sup> Σύμφωνα με τον Jean – Louis Charlet, οι κληρικοί μπαίνουν στον οίκο ανοχής στην 7<sup>η</sup> και όχι στην 6<sup>η</sup> σκηνή, βλ. Charlet 2006: 17.

Σκηνή 7<sup>η</sup> (στ. 357 – 372)

Στην κουζίνα του οίκου ανοχής.<sup>66</sup>

Η 7<sup>η</sup> σκηνή αποτελεί ένα σπαρταριστό κωμικό ιντερμέδιο. Ο θόρυβος που διέκοψε τη συζήτηση του Dyorphanes και του Theobolus προέρχεται από τα σκεύη του μάγαιρα Attrax που στην κουζίνα απαριθμεί τα φαγητά που ετοίμασε για το δείπνο. Ο ίδιος καυχιέται ότι είναι ένα δείπνο θεσπέσιο, με ποικιλία ψητών. Οι συνδαιτημόνες έχουν αργοπορήσει κι ο μάγαιρας δηλώνει ότι δεν θέλει να φάει αυτές τις καταπληκτικές λιχουδιές κρύες. Έτσι, ενδίδει στον πειρασμό να τσιμπήσει το ένα από τα δυο ποδαράκια ενός ψητού γερανού. Αν ερωτηθεί γι' αυτό θα είναι καλυμμένος, γιατί θα ισχυριστεί ότι το πουλί αυτό είναι μονοπόδαρο, μιας και στέκεται πάντα στο ένα πόδι.

Σκηνή 8<sup>η</sup> (στ. 373 – 439)

Στο δρόμο που οδηγεί από το σπίτι του Charinus στα σπίτια της Chrysis και της Canthara.<sup>67</sup>

Στη σκηνή εμφανίζεται ο Charinus που σε έναν δεύτερο μονόλογο, αυτή τη φορά με θέμα τα βάσανα του έρωτα, ομολογεί ότι ο έρωτας είναι ένα πραγματικό μαρτύριο από το οποίο δεν ξέρει πως να απαλλαγεί. Εκείνη τη στιγμή από το σπίτι της Chrysis βγαίνουν ο Sedulius και ο Lybiphanes. Ο Sedulius ακούει τα παράπονα του Charinus, τον πλησιάζει και τον ρωτά τους λόγους για τους οποίους τα έχει βάλει με την αγάπη. Ο Charinus τότε του αποκαλύπτει ότι δεν αντέχει η Chrysis και η Cassina να περάσουν τη νύχτα στο σπίτι της Canthara στην αγκαλιά των δύο κληρικών. Ο Sedulius που γνωρίζει πως έχει η κατάσταση τον παροτρύνει να μην παίρνει τα πράγματα τόσο κατάκαρδα και να αποδεχτεί τα γεγονότα. Η Cassina είναι μια εταίρα και οι εταίρες δεν μπορούν παρά να συμπεριφέρονται κατά αυτό τον τρόπο. Αν πράξουν διαφορετικά θα πεθάνουν από πείνα. Στη συνέχεια ο Charinus στρέφεται προς τον Lybiphanes, ο οποίος του υπόσχεται βοήθεια. Ο υπηρέτης έχει ήδη καταστρώσει ένα σχέδιο: θα δασκαλέψει τις δυο πόρνες να κοροϊδέψουν τους κληρικούς και να μην δώσουν καμιά σημασία στον θυμό τους. Έτσι ο Dyorphanes και ο Theobolus θα

<sup>66</sup> Cecchini 1968: XII, Charlet 2006: 17.

<sup>67</sup> Cecchini 1968: XII, Charlet 2006: 17.



τσακωθούν με τις εταίρες και στο τέλος θα φύγουν από το πορνείο, αφήνοντας το πεδίο ελεύθερο στον Charinus και τον Sedulius, οι οποίοι θα απολαύσουν και το δείπνο και τις γυναίκες τους. Όσον αφορά την Canthara; Θα τους δεχτεί με ανοιχτές αγκάλες αρκεί να της προσφέρουν χρήματα.

Σκηνή 9<sup>η</sup> (στ. 440 – 459)

Ο Charinus μόνος στη σκηνή.<sup>68</sup>

Καθώς ο Lybiphanes αποχωρεί με τον Sedulius προκειμένου να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο του, ο Charinus μένει μόνος στη σκηνή επαινώντας τον ζήλο του Lybiphanes. Ο έξυπνος υπηρέτης ξέρει καλά ότι ο κύριος του, παρότι υποκρίνεται τον σκληρό και τον αδιάφορο, υποφέρει από έρωτα για την Chrysis. Έτσι, ο Lybiphanes έχοντας ως πρόσχημα τη βοήθεια προς τον Charinus, προωθεί τα ερωτικά συμφέροντα του κυρίου του.

Σκηνή 10<sup>η</sup> (στ. 460 – 486)

Πλησίον του οίκου ανοχής.<sup>69</sup>

Εμφανίζονται στη σκηνή η Chrysis και η Cassina. Οι δυο εταίρες έχουν ήδη δασκαλευτεί από τον Lybiphanes να φερθούν άσχημα στους δυο κληρικούς. Μάλιστα, τονίζουν ότι με αυτό τον τρόπο θα τους έχουν περισσότερο τους χεριού τους. Οι εραστές, αν πιαστούν στην παγίδα τους, θα μείνουν εκεί περισσότερο με τα πικρά λόγια παρά με τα γλυκά. Στην περίπτωση που επέλθει η οριστική ρήξη μεταξύ των εταιρών και των κληρικών, αυτές δεν έχουν λόγο να ανησυχούν. Η ομορφιά τους θα τους εξασφαλίσει πολύ σύντομα νέους εραστές, πολύ πιο γενναιόδωρους. Η Cassina, σύμφωνα με τη συνάδελφο της, είναι πολύ πιστή και σταθερή στον έρωτα, καθώς αλλάζει εραστή μόνο κάθε μήνα, σε αντίθεση με την Chrysis που αλλάζει εραστή κάθε μέρα.

---

<sup>68</sup> Cecchini 1968: XIII, Charlet 2006:18.

<sup>69</sup> Cecchini 1968: XIII, Charlet 2006:18.

Σκηνή 11<sup>η</sup> (στ. 487 – 510)  
Στην είσοδο του οίκου ανοχής.<sup>70</sup>

Έχει νυχτώσει για τα καλά και η Canthara, ήδη από το τέλος της προηγούμενης σκηνής, εμφανίζεται στο κατώφλι του οίκου ανοχής. Χωρίς να έχει δει ακόμα τις δυο εταίρες που έρχονται προς το μέρος της, η γριά μαστροπός σε έναν μονόλογο τονίζει την ανάγκη να βρεθούν νέοι πελάτες, καθώς το χρήμα δεν είναι ποτέ αρκετό. Στην περίπτωση αυτή θα τους υποδεχθεί ευχαρίστως. Εκείνη τη στιγμή καταφθάνουν η Chrysis και η Cassina, οι οποίες ρωτούν για τους κληρικούς. Η Canthara τις ενημερώνει ότι οι δυο άνδρες είναι μέσα και τις περιμένουν μουτρωμένοι. Οι δυο εταίρες δηλώνουν ότι θα προσπαθήσουν να τους ευθυμήσουν.

Σκηνή 12<sup>η</sup> (στ. 511 – 610)  
Στον οίκο ανοχής.<sup>71</sup>

Στη σκηνή αυτή εξελίσσεται ο αναμενόμενος καυγάς μεταξύ των δυο εταιρών και των δυο κληρικών. Οι κληρικοί μόλις ακούνε τη φωνή των αγαπημένων τους κορασίδων, σπεύδουν να τις συναντήσουν. Το σχέδιο του Lybiphanes λειτουργεί περίφημα. Οι εταίρες με θράσος αποκρούουν τις κατηγορίες των κληρικών και τους περιπαίζουν. Ο Dyorphanes εξοργισμένος διαλοστέλνει τις δυο κοπέλες και ορκίζεται στο Δωδεκάθεο ότι δεν θα απευθύνει ποτέ πια το λόγο στην Cassina. Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Theobolus, ο οποίος απειλεί τις πόρνες με χειροδικία. Οι εταίρες αποχωρούν για να δειπνήσουν, ενώ οι κληρικοί απομακρύνονται από το σημείο.

---

<sup>70</sup> Charlet 2006: 18.

<sup>71</sup> Ο Cecchini τοποθετεί τη δράση της σκηνής εντός του σπιτιού της Canthara, ενώ ο Charlet υποστηρίζει ότι οι δυο κληρικοί ακούγοντας τις φωνές των αγαπημένων τους γυναικών μεταβαίνουν από το εσωτερικό στην είσοδο του οίκου ανοχής. Συνεπώς, η δράση λαμβάνει χώρα σε εξωτερικό χώρο. Στη σκηνή είναι παρών και ο Archimenides, ο οποίος παραμένει βουβό πρόσωπο, βλ. Cecchini 1968: XIII, Charlet 2006: 18.

Σκηνή 13<sup>η</sup> (στ. 611 – 632)

Στον οίκο ανοχής.<sup>72</sup>

Στη σκηνή μένει μόνος ο Archimenides, ο οποίος μονολογεί για τις ευχάριστες στιγμές, ελάχιστες στη ζωή του ανθρώπου σε αντίθεση με τις δυστυχίες που διαρκούν πολύ. Ο ίδιος προσπαθεί να λειτουργήσει ως ειρηνοποιός ανάμεσα στις εταίρες και τους κληρικούς και να κατευνάσει τα πνεύματα. Όμως, ο Dyorhanes και ο Theobolus είναι πειστωμένοι και δεν θέλουν να τον ακούσουν. Αποφασίζει να μην στενοχωριέται για ξένα προβλήματα. Θα αφήσει τους δυο φίλους του να τραγουδάνε το «παρακλαυσίθυρο» άσμα τους και θα ενωθεί με την παρέα των αδηφάγων κορασίδων που τρωγοπίνουν ατάραχες. Μάλιστα η τύχη του έχει χαμογελάσει. Από εκεί που ήταν να βρεθεί στο κρεβάτι με μια γυναίκα, τώρα θα βρεθεί με τρεις!

Σκηνή 14<sup>η</sup> (στ. 633 – 676)

Στην πίσω πόρτα του οίκου ανοχής.<sup>73</sup>

Στη σκηνή εμφανίζονται ο Charinus και ο Sedulius, που ακολουθώντας τις οδηγίες του Lybiphanes μεταβαίνουν στην πίσω πόρτα του οίκου ανοχής. Αναπτύσσεται ένας διάλογος μεταξύ των δυο ανδρών και της μαστροπού Canthara. Οι δυο άνδρες θέλουν να μπουν στον οίκο ανοχής και να πλαγιάσουν με τις αγαπημένες τους. Όμως, η Canthara δηλώνει ότι για να τους αφήσει να μπουν μέσα, πρέπει πρώτα να την πληρώσουν. Αν δεν έχουν χρήματα θα πρέπει να φύγουν και να ξαναγυρίσουν με ρευστό. Ο Charinus της δίνει τελικά ως ενέχυρο τη χρυσή του ζώνη και η προαγωγός βάζει τους δύο άνδρες μέσα στο πορνείο κρυφά. Τους προτρέπει να μείνουν σιωπηλοί, ώστε οι κληρικοί να μην αντιληφθούν την παρουσία τους και τους φέρνει κρασί και φαγητό. Η Canthara σπεύδει να συμβουλευτεί τον Archimenides που θα κοιμηθεί στο πορνείο.

---

<sup>72</sup> Ο Charlet, σε αντίθεση με τον Cecchini, συνεχίζει να τοποθετεί τη δράση έξω από το σπίτι της Canthara και όχι στο εσωτερικό, βλ. Cecchini 1968: XIII, Charlet 2009: 19.

<sup>73</sup> Charlet 2006: 19.

Σκηνή 15<sup>η</sup> (στ. 677 – 719)

Σε κάποιον χώρο του οίκου ανοχής.<sup>74</sup>

Σε έναν από τους χώρους του πορνείου βρίσκονται ο Theobolus, ο Dyorphanes και ο υπηρέτης του τελευταίου Congrio. Ο Theobolus παραμένει σιωπηλός σε όλη τη διάρκεια της σκηνής. Μυστήριο αποτελεί η ξαφνική εμφάνιση του Congrio, στον οποίο δεν έχει γίνει μέχρι τώρα καμιά απολύτως αναφορά.<sup>75</sup> Ο Dyorphanes φοβάται πως αν οι άλλοι μάθουν το πάθημα που του σκάρωσε η πόρνη θα γίνει ο περίγελος της κοινωνίας. Δεν ξέρει τι να κάνει, να κοιμηθεί στο χαμαιτυπείο ή να γυρίσει στο σπίτι του; Ο Congrio απαντά πως δεν έχει άλλη επιλογή από το να μείνει στο πορνείο, καθώς η αστυνομία περιπολεί τους δρόμους. Αν ο κληρικός βγει έξω θα γίνει άμεσα αντιληπτός. Ο Dyorphanes, φανερά εκνευρισμένος, δεν μπορεί να κοιμηθεί και αρχίζει να εξακοντίζει ένα σωρό βίαιες απειλές κατά της Cassina. Θέλει να εξιστορήσει στον Congrio αυτά τα οποία έκανε σε άλλες πόρνες που προσπάθησαν να παίξουν μαζί του, όμως, ο Congrio νυστάζει πολύ και δεν έχει διάθεση να ακούσει για πολλοστή φορά τα «ανδραγαθήματα» του αφεντικού του. Έτσι στέλνει τον Dyorphanes να διηγηθεί τις παλικαριές του στον Theobolus, αστειευόμενος πως αν ήταν βασιλιάς θα διάλεγε για νυχτοφύλακες μόνο ερωτευμένους. Ο Dyorphanes, όμως, είναι αποφασισμένος να διηγηθεί τις ιστορίες του. Αν ο Theobolus δεν τον ακούσει θα τις διηγηθεί στον Congrio ακόμα και αν κοιμάται.

Σκηνή 16<sup>η</sup> (στ. 720 – 731)

Στην κουζίνα του οίκου ανοχής.<sup>76</sup>

Στην κουζίνα του σπιτιού της Canthara ο μάγειρας Artrax ευχαριστεί τον Δία για τα πλουσιοπάροχα γεύματα που του προσφέρει. Παρότι έχει φάει του σκασμού, στην κοιλιά του υπάρχει λίγος χώρος για έναν μεζέ ακόμα. Οι άνθρωποι έχουν πολλές

---

<sup>74</sup> Cecchini 1968: XIII.

<sup>75</sup> Ο υπηρέτης είτε είναι μαζί με τον Dyorphanes σε όλο το έργο, αλλά παραμένει βουβό πρόσωπο είτε περιμένει τον κύριο του έξω στο δρόμο και κάνει την εμφάνιση του στη συγκεκριμένη σκηνή. Ο Charlet ισχυρίζεται ότι η σκηνή λαμβάνει χώρα έξω από τον οίκο ανοχής, βλ. Charlet 2006: 20, 131 – 132.

<sup>76</sup> Σύμφωνα με τον Jean – Louis Charlet, ο Artrax εμφανίζεται στο εξωτερικό παράθυρο της κουζίνας, βλ. Cecchini 1968: XIII, Charlet 2006: 20.

και διαφορετικές ασχολίες. Άλλοι κείτονται στην αγκαλιά των εταιρών, ενώ κάποιιοι άλλοι είναι δυσαρεστημένοι και τα βάζουν με την κακή τους τύχη. Ο ίδιος έχει την καλύτερη ενασχόληση από όλους: την ικανοποίηση της κοιλιάς του.

Σκηνή 17<sup>η</sup> (στ. 732 – 774)

Στο εσωτερικό του οίκου ανοχής.<sup>77</sup>

Έχει περάσει η νύχτα και είμαστε πλέον στις πρώτες πρωινές ώρες της επόμενης ημέρας. Η Canthara, η Chrysis και η Cassina, αφού έχουν φυγαδεύσει στα κρυφά τους Sedulius και Charinus, βρίσκονται όλες μαζί, πιθανόν στον χώρο υποδοχής του πορνείου. Οι τρεις γυναίκες συνομιλούν δυνατά με σκοπό να τους ακούσουν οι Dyorphanes και Theobolus που βρίσκονται σε κάποιον κοντινό χώρο.<sup>78</sup> Η μαστροπός συμβουλεύει τις νεαρές πόρνες να ξεφορτωθούν τους γεροξεκούτηδες κληρικούς και τους υπόσχεται ότι θα τους βρει νέους, όμορφους και δυνατούς άνδρες που θα τις γεμίσουν χρυσάφι. Έτσι, θα καλοπεράσουν όλες, τόσο οι νεαρές πόρνες όσο και η γριά μαστροπός. Οι δυο εταιρές δηλώνουν πως αισθάνονται πολύ άσχημα. Τις βασανίζει η αγάπη τους για τους δυο κληρικούς. Ο κόσμος να έρθει ανάποδα, δεν θα μπορέσουν ποτέ να σταματήσουν να αγαπάνε τον Dyorphanes και τον Theobolus. Το σχέδιο εξαπάτησης των δυο κληρικών προχωρά με επιτυχία!

Σκηνή 18<sup>η</sup> (στ. 774 – 812)

Στο εσωτερικό του οίκου ανοχής.<sup>79</sup>

Οι δυο κληρικοί ακούνε τον διάλογο των τριών γυναικών και πέφτουν αμέσως στην παγίδα που τους έχουν στήσει. Μάλιστα δηλώνουν πως έσφαλαν, κατηγορώντας άδικα τις αγαπημένες τους. Έτσι, θα πέσουν γονατιστοί μπροστά τους, ζητώντας τη συγχώρεση τους. Ο Dyorphanes, ωστόσο, εκφράζει έναν δισταγμό. Ο όρκος που πραγματοποίησε προηγουμένως εμποδίζει τη συμφιλίωση του με την Cassina. Τα

---

<sup>77</sup> Cecchini 1968: XIII, Charlet 2006: 20 – 21.

<sup>78</sup> Σύμφωνα πάντα με τον Charlet οι κληρικοί βρίσκονται σε εξωτερικό χώρο, βλ Charlet 2006: 21.

<sup>79</sup> Σύμφωνα με τον Charlet, η δράση λαμβάνει χώρα αρχικά στο εξωτερικό του οίκου ανοχής. Ο Archimenides είναι αυτός που βάζει τους κληρικούς μέσα στο σπίτι προκειμένου να επιτευχθεί η συμφιλίωση τους με την προαγωγή και τις εταιρές, βλ. Cecchini 1968: XIV, Charlet 2006: 21.

επιχειρήματα, όμως, του Theobolus καταφέρνουν πολύ εύκολα να υπερνικήσουν τους ηθικούς ενδοιασμούς του Dyorphanes. Στη σκηνή εμφανίζεται και ο Archimenides. Ο φίλος των δυο κληρικών, επιβεβαιώνει την υποτιθέμενη αγάπη των δυο εταιρών και τους συμβουλεύει να συμφιλιωθούν με τις νεαρές και τη μαστροπό. Ιδίως, η συμβολή της τελευταίας είναι απαραίτητη, εφόσον είναι ο συνδετικός κρίκος με τις κοπέλες. Δεν θα πρέπει να της κρατήσουν κακία για τις συμβουλές που έδωσε πριν. Μια μαστροπός δεν είναι μαστροπός αν δεν είναι φαύλη. Ο Archimenides καλεί την Canthara, η οποία δεσμεύεται να μεσολαβήσει ανάμεσα στις δυο πλευρές, αρκεί οι κληρικοί να δώσουν ως αποζημίωση στην ίδια τρεις κανάτες από το παλαιότερο τους κρασί και στις κοπέλες από μια ολόχρυση ζώνη. Η κωμωδία φτάνει έτσι στο τέλος της. Ο Archimenides στρέφεται προς το ακροατήριο και το καλεί να χειροκροτήσει. Καλεί, ωστόσο, τους θεατές να ακολουθούν το δρόμο της αρετής και να απέχουν από εταιρές, προαγωγούς, παράσιτους και ξέφρενες γιορτές. Η αρετή είναι υπεράνω όλων!

### Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup> : Η συγκρότηση των χαρακτήρων

Οι χαρακτήρες της *Chrysis* είναι κατανεμημένοι ομοιόμορφα, ανά ζεύγη, στα πλαίσια ενός ανατρεπτικού συστήματος προσώπων. Η δράση των δευτερευόντων προσώπων αντιγράφει εκείνη των κύριων.<sup>80</sup> Είναι γεγονός ότι ο Piccolomini σε ψυχολογικό επίπεδο έχει σκιαγραφήσει τους χαρακτήρες του σχετικά επιφανειακά. Ωστόσο, μέσα από τους διαλόγους και τους μονολόγους τους, προκύπτουν τα επιμέρους χαρακτηριστικά και η προσωπικότητά τους.<sup>81</sup>

Η *Chrysis* παρουσιάζει έναν απόλυτα διεφθαρμένο μικρόκοσμο όπου απουσιάζουν η καλοσύνη και τα ευγενή αισθήματα. Κυριαρχεί μόνο η λογική του οικονομικού κέρδους και της πρόσκαιρης ικανοποίησης των επιφανειακών ανθρώπινων παρορμήσεων. Κοινοί παρονομαστές της δράσης όλων των προσώπων είναι ο δόλος, η εξαπάτηση και η ασυδοσία. Σχεδόν όλοι οι χαρακτήρες του Piccolomini διακατέχονται από έντονη λαγνεία και μια ακόρεστη σεξουαλική δίψα.<sup>82</sup> Στον πόλεμο των φύλων που εκτυλίσσεται στο έργο το πάνω χέρι έχουν οι γυναίκες. Οι άνδρες είναι τα πιο αδύναμα στοιχεία του έργου και είναι υποχείρια στα χέρια των

---

<sup>80</sup> Charlet – Mesdjian 2011: 95, Ternaux 2011: 70.

<sup>81</sup> Bernetti 1943: 48, Stäuble 1965: 353, Stäuble 1968: 70, Dall'Oco 2000 : 71.

<sup>82</sup> Sanesi 1911: 103, Boccuto 1991: 351, Ternaux 2007: 744, 748.

γυναικών. Το παραπάνω χαρακτηριστικό υπερτονίζεται από τη συχνή αντιστροφή των φύλων που πραγματοποιεί ο Piccolomini, σε σχέση πάντα με τα κλασικά πρότυπα. Σε αρκετές περιπτώσεις οι άνδρες της *Chrysis* συμπεριφέρονται όπως οι γυναίκες των ρωμαϊκών κωμωδιών, ενώ οι γυναίκες του έργου αποκτούν τον δυναμισμό και τις αρετές των ανδρών της πλαυτιανής και της τερεντιανής κωμωδίας.<sup>83</sup>

Ο μικρόκοσμος της *Chrysis* είναι ένα περιθωριακό, υποβαθμισμένο περιβάλλον γεμάτο ηθική ασχήμια. Στα πρόσωπα δεν υπάρχει κανένα είδος εγκράτειας και αρετής. Όλοι οι χαρακτήρες της *Chrysis* είναι χονδροειδείς καρικατούρες, εραστές των εύκολων απολαύσεων και διακρίνονται για την απληστία, την ελαφρότητα και την άνευ «ταμπού» σεξουαλική ελευθεριότητα τους. Αναμφισβήτητα, τα πιο αδίστακτα πρόσωπα της κωμωδίας είναι οι δυο εταίρες *Chrysis* και *Cassina*. Ωστόσο, όλοι οι χαρακτήρες δρουν ακριβώς με τα ίδια κριτήρια, έχοντας πλήρη συναίσθηση της απιστίας και της συναισθηματικής αστάθειας που τους διακατέχει. Οι διάλογοι μεταξύ τους εκφράζουν ξεκάθαρα την ανηθικότητα, την απληστία και τον κυνισμό τους. Όλο το έργο διαπνέεται από μια ατμόσφαιρα ευδαιμονίας, επιφανειακότητας και αχαλίνωτου αισθησιασμού. Τα πρόσωπα της κωμωδίας δεν παρουσιάζουν τον παραμικρό κοινωνικό ή πολιτικό προβληματισμό. Αδιαφορούν για τα φλέγοντα ζητήματα της επικαιρότητας και δίνουν προσοχή στις πιο επιφανειακές και ανέμελες πλευρές της ανθρώπινης ύπαρξης, όντας επικεντρωμένα μονάχα στην ικανοποίηση των πιο ταπεινών τους ενστίκτων. Το κλίμα του αχαλίνωτου αισθησιασμού της *Chrysis* διακόπτεται σποραδικά από κάποιες σοβαρές και μελαγχολικές διαπιστώσεις που κάνουν ορισμένα πρόσωπα. Παρολαυτά, δεν εντοπίζουμε πεσιμιστική αντιμετώπιση της ζωής σε κανέναν από τους χαρακτήρες του έργου. Όλοι αναγνωρίζουν και αποδέχονται τα ελαττώματά τους, χωρίς όμως να καταβάλλουν την παραμικρή προσπάθεια για να βελτιωθούν ηθικά και να ακολουθήσουν έναν πιο ενάρετο τρόπο ζωής. Σε καμιά περίπτωση δεν μπορούν να απαγκιστρωθούν από τον κόσμο των απολαύσεων και καταπνίγουν τις ανησυχίες τους στις ηδονές της σάρκας, του ποτού και του φαγητού.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Sanesi 1911: 102, Jocelyn 1991: 104 – 107, Charlet 2006: 109, Charlet – Mesdjian 2011: 85, 92 – 94, 97 – 98, 100 – 101, Stolf 2011 (1): 9 – 10, Ternaux 2011: 71, 77 – 82, Liu 2018 (1): 148.

<sup>84</sup> Sanesi 1911: 103, Bernetti 1943: 45, 47, Perosa 1965: 186, Stäuble 1965: 353, 356, 362 – 363, Verdone 1965: 88, Stäuble 1968: 70, 72 – 73, 77, Boccuto 1991: 351, 352, 353 – 354, Dall’Oco 2000 : 69, 72,

Οι χαρακτήρες της κωμωδίας υιοθετούν συμπεριφορές που κατά κάποιο τρόπο είναι συμβατές με τις αρχές της ηθικής φιλοσοφίας του Επίκουρου.<sup>85</sup> Όλοι ασπάζονται την πιο βασική αρχή της επικούρειας φιλοσοφίας: η ανθρώπινη ευτυχία πραγματώνεται μέσα από την επίτευξη της μέγιστης ηδονής (*voluptas*). Επιπλέον, κάποιοι από αυτούς δηλώνουν ανοιχτά ή φαίνεται, μέσα από τα λόγια τρίτων, να δηλώνουν ότι δεν πιστεύουν στην ύπαρξη της μεταθανάτιας ζωής.<sup>86</sup> Η πραγματικότητα, όμως, είναι ότι οι επικούρειες αντιλήψεις των προσώπων της *Chrysis* απέχουν παρασάγγας από το πραγματικό νόημα της φιλοσοφίας του Επίκουρου. Ουσιαστικά, ο Επικουρισμός που πρεσβεύουν οι πρωταγωνιστές του Piccolomini προσιδιάζει περισσότερο στη φύση της θεωρίας του ηδονισμού. Για έναν οπαδό της φιλοσοφίας του Επίκουρου η επίτευξη της μέγιστης ηδονής συνεπάγεται με την απάλειψη του πόνου και των βασάνων. Οποιαδήποτε επιθυμία επιφέρει πόνο και θλίψη πρέπει να αποφεύγεται. Σε αντίθεση με την παραπάνω θέση, για τους ασύδοτους πρωταγωνιστές της *Chrysis* ο πόνος και τα βάσανα είναι σταθεροί σύντροφοι σε όλο το έργο. Τα ανδρικά πρόσωπα του Piccolomini αναγνωρίζουν αυτή την κατάσταση και την αποδέχονται παθητικά. Δηλώνουν ότι ο έρωτας είναι συνώνυμο του πόνου και της δυστυχίας<sup>87</sup> και ότι η λύπη υπερσχύει της ευτυχίας κατά τη διάρκεια του ανθρώπινου βίου.<sup>88</sup> Πολύ συχνά παραπονιούνται για την απιστία και τις παράλογες απαιτήσεις των αγαπημένων τους εταίρων, των οποίων η απουσία αρκεί για να τους προκαλέσει έντονη συναισθηματική διαταραχή. Έπειτα, η ζήλια τους οδηγεί σε βίαιες συναισθηματικές εξάρσεις κατά τις οποίες εκστομίζουν κάθε είδους απειλή για εκδίκηση.<sup>89</sup> Παρατηρούμε συμπεριφορές που απέχουν πολύ από την ηρεμία και την αυτοπειθαρχία της επικούρειας φιλοσοφίας.<sup>90</sup>

---

Charlet 2006: 103, Charlet – Mesdjian 2011: 85 – 101, Stolf 2011 (1): 9, Ternaux 2011: 74 – 76, 80 – 81, Chevalier 2013: 63.

<sup>85</sup> Mariotti 1946: 120 – 121, Stäuble 1965: 356, Boccuto 1991: 352, Dall’Oco 2000: 71, Charlet 2006: 103, Ternaux 2007: 745, 746, 749, Nuzzo 2008: 143, O’ Brien 2009: 114, Charlet – Mesdjian 2011: 90, 92, 95, 96, 99, Stolf 2011 (1): 10, Cocco 2014: 118.

<sup>86</sup> Στ. 185 – 191, 571 – 573.

<sup>87</sup> Στ. 391 – 392, 415.

<sup>88</sup> Στ. 611 – 613.

<sup>89</sup> Στ. 25 – 34, 67 – 75, 279 – 298, 334 – 346, 374 – 389, 529 – 541, 688 – 710.

<sup>90</sup> Boccuto 1991: 352, 354, 355, Charlet 2006: 103, 105, 131, 136, Ternaux 2007 : 745 – 746, O’ Brien 2009: 115 – 116, 131, Liu 2018 (1): 22, Liu 2018 (2): 140 – 142, 145, 147.



Ο Σενέζος Ουμανιστής, μέσω αυτών των ψυχικών σκιαγραφήσεων, θέλει να υπογραμμίσει την παντοδυναμία των ανθρώπινων παθών έναντι της εύθραυστης ανθρώπινης λογικής. Πράγματι, τα πρόσωπα της *Chrysis* μέσα στους διαλόγους και τους μονόλογους τους τονίζουν επανειλημμένα πόσο εύκολα μπορεί να καταρρεύσει η λογική μπροστά στη σαρωτική επέλαση των ανθρώπινων ενστίκτων. Παρατηρούμε ότι, ενώ συχνά το ένα πρόσωπο επισημαίνει στο άλλο φαιδρή συμπεριφορά, κανένα από αυτά, ακόμα και αυτό που δίνει τις συμβουλές, δεν μπορεί να ελέγξει τις παρορμήσεις του ούτε για μερικά λεπτά. Την επόμενη στιγμή προβαίνει αβίαστα σε αποφάσεις αντίθετες από τις απόψεις που εξέφραζε προηγουμένως, χωρίς καμιά δεύτερη σκέψη και χωρίς κανένα εσωτερικό δισταγμό. Στην *Chrysis* η λογική παραδίδεται αμέσως στο πάθος. Ο παραλογισμός συνοδεύει κάθε πτυχή της συμπεριφοράς των πρωταγωνιστών, ακόμα και όταν δεν ωθούνται από τα σεξουαλικά τους ένστικτα. Ο Piccolomini σκιαγραφεί τα πρόσωπα του ως αδύναμα ανθρώπινα όντα με εύθραυστη λογική και κτηνώδη, επικίνδυνη συμπεριφορά.<sup>91</sup>

Η αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά των προσώπων γίνεται το μέσο με το οποίο ο Σενέζος λόγιος ασκεί κριτική στην κουλτούρα της εποχής του.<sup>92</sup> Κάποιοι σχολιαστές του έργου υποστηρίζουν ότι ο Enea Silvio Piccolomini ήταν απλά οπαδός του χυδαίου Επικουρισμού.<sup>93</sup> Η Giuseppina Boccuto στην πορεία υποστήριξε ότι ο στρεβλός Επικουρισμός των προσώπων της *Chrysis* φανερώνει την πρόθεση του συγγραφέα να καυτηριάσει δύο ομάδες ανθρώπων. Αφενός, ο Piccolomini κατακρίνει τους επικουριστές του 15<sup>ου</sup> αιώνα που είχαν παρερμηνεύσει τις θεωρίες του Επίκουρου και τις είχαν εξισώσει με έναν επιφανειακό ηδονισμό και αφετέρου καυτηριάζει τους ηθικιστές της εποχής του που απέρριπταν τη φιλοσοφία του Επίκουρου χωρίς καν να την γνωρίζουν και την υποβίβαζαν σε μια χαμηλής στάθμης ηδονιστική θεωρία.<sup>94</sup> Στη συνέχεια η Emily O' Brien υποστήριξε ότι ο Piccolomini εκτοξεύει τα βέλη του εναντίον όλων των ηθικών φιλοσοφικών συστημάτων. Πιο συγκεκριμένα στο στόχαστρο του Ιταλού ουμανιστή βρίσκονται ο Επικουρισμός, ο Στωικισμός και ο

---

<sup>91</sup> O' Brien 2009: 116 – 118.

<sup>92</sup> Boccuto 1991: 356, *ό.π.*: 118.

<sup>93</sup> Ο «χυδαίος» Επικουρισμός διαστρέβλωνε τη θεωρία του Επίκουρου εξισώνοντας την με τον χυδαίο ηδονισμό, βλ. Mariotti 1946: 120 – 121, Stäuble 1965: 356, Dall'Oco 2000: 71, Charlet 2006: 103, 105, 131, Charlet – Mesdjian 2011: 90, υποσημ. 26.

<sup>94</sup> Boccuto 1991: 355 – 356.

Αριστοτελισμός. Ο Επικουρισμός και ο Στωικισμός του Κικέρωνα και του Σενέκα είχαν διαδοθεί εκείνη την περίοδο χάρη στο ενδιαφέρον των ουμανιστών για την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα και τις ανακαλύψεις χειρόγραφων με τα έργα των κλασικών συγγραφέων. Ωστόσο, η διάδοση του Στωικισμού οφείλονταν περισσότερο στο γεγονός ότι αρκετές από τις αρχές του, όπως η εγκράτεια, η ενάρετη ζωή και η επίτευξη της απάθειας, είχαν υιοθετηθεί από τη χριστιανική εκκλησιαστική παράδοση ήδη από τον 5<sup>ο</sup> αιώνα μ. Χ. και εμφορούσαν την χριστιανική παιδαγωγική και τα κηρύγματα των θρησκευτικών ταγμάτων. Ο Αριστοτελισμός ήταν ένα από τα πιο διαδεδομένα φιλοσοφικά συστήματα της εποχής, ενώ τον 12<sup>ο</sup> αιώνα είχε αποτελέσει τη βάση της Σχολαστικής Φιλοσοφίας του Μεσαίωνα. Αντικείμενο της κριτικής του Piccolomini γίνονται είτε τα ηθικά φιλοσοφικά συστήματα της παγανιστικής κουλτούρας είτε ο χριστιανικός ασκητισμός νέο-στωικού τύπου, καθώς και τα δύο ρεύματα πρόβαλλαν έναν ανεφάρμοστο ιδεαλιστικό ορθολογισμό. Τα βέλη του στρέφονται ιδιαίτερα προς τα χριστιανικά εκκλησιαστικά τάγματα που έχουν ασπαστεί τις αξίες του Στωικισμού. Στη βάση της πολεμικής του Piccolomini βρίσκεται η πεποίθηση ότι ο ορθολογισμός που προτείνουν τα παραπάνω φιλοσοφικά συστήματα προσέκρουε πάνω στα αχαλίνωτα πάθη της ανθρώπινης φύσης.<sup>95</sup>

Η αντίδραση του Piccolomini απέναντι σε αυτές τις θεωρίες εντοπίζεται κυρίως στα λεγόμενα των προσώπων της κωμωδίας και ειδικότερα στα διάφορα αφηρημένα αποφθέγματα που αραδιάζουν, τις λεγόμενες *sententiae*. Από την πρώτη σκηνή της *Chrysis*, οι χαρακτήρες διατυπώνουν αρκετές από τις σκέψεις τους με τη μορφή ηθικών αποφθεγμάτων. Τα αποφθέγματα αυτά τα απευθύνουν είτε στους ίδιους τους εαυτούς τους είτε στους συνομιλητές τους επί σκηνής και ενίοτε προς το κοινό. Κάποιες φορές τα αποφθέγματα αυτά αποτελούν μέρος κάποιας από τις προαναφερόμενες φιλοσοφικές παραδόσεις, ενώ πολύ συχνά είναι φορείς μιας γενικής και αόριστης ηθικολογίας. Ωστόσο, το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό αυτών των αποφθεγμάτων είναι ότι αποτυγχάνουν παταγωδώς να εκπληρώσουν τον σκοπό τους. Μέσω αυτών των κενών λογυδρίων ο Piccolomini εκθέτει τα όρια και τους κινδύνους της ανεπαρκούς διδασκαλίας των παραπάνω φιλοσοφικών θεωριών. Οι χαρακτήρες του έργου χρησιμοποιούν αυτά τα ηθικά αποφθέγματα για να δικαιολογήσουν και να εξορθολογήσουν τις ανήθικες πράξεις τους. Στην ουσία αξιοποιούν τα όπλα που τους προσφέρει η ηθική για να υπονομεύσουν την ίδια την ηθική. Ο Piccolomini στρέφεται

---

<sup>95</sup> O' Brien 2009: 118 – 120.

ειδικότερα εναντίον των διδασκάλων των φιλοσοφικών αυτών παραδόσεων. Τα λεγόμενα των ανδρών και των γυναικών της *Chrysis* μοιάζουν αρκετά με εκείνα των δασκάλων και των κηρύκων της ηθικής φιλοσοφίας. Διαλαλούν, εξηγούν, υπερασπίζονται και διδάσκουν τις φιλοσοφικές αρχές που πρεσβεύουν, αλλά στην πραγματικότητα πράττουν το εντελώς αντίθετο από αυτό το οποίο κηρύττουν. Οι πρωταγωνιστές της *Chrysis* είναι υποκριτές και φαιδροί, όπως οι ηθικοί φιλόσοφοι της εποχής. Τα πρόσωπα της κωμωδίας, όπως οι φιλόσοφοι της περιόδου, διδάσκουν την εγκράτεια, την πειθαρχία, τον ορθολογισμό και ενίοτε την αρετή, όμως στην πραγματικότητα είναι οι έρμαια των παθών τους. Έτσι, με την υποκρισία τους οδηγούν τους μαθητές τους στην αντίθετη οδό από εκείνη της αρετής.<sup>96</sup> Η *Chrysis* μπορεί να δίνει την εντύπωση ενός ελαφρού, επιπόλαιου λογοτεχνικού παιχνιδιού, όμως το νόημα της είναι πολύ βαθύτερο και πολύ πιο σοβαρό απ' ότι νομίζουμε. Στην πραγματικότητα η ηθική που προβάλλει είναι πολύ πιο ουσιαστική από εκείνη των ορθολογιστικών και ιδεαλιστικών θεωρήσεων της εποχής. Με την κωμωδία του ο Piccolomini συμμετέχει στον πνευματικό διάλογο της ουμανιστικής περιόδου ως προς την πραγματική υπόσταση της ηθικής στα πλαίσια της θεολογίας και της φιλοσοφίας.<sup>97</sup> Οι χαρακτήρες του έργου αντιπροσωπεύουν ανθρώπους του 15<sup>ου</sup> αιώνα, κυρίως του θρησκευτικού χώρου, με προβληματική νοοτροπία. Τα άτομα αυτά εκπροσωπούν θεωρίες τις οποίες δεν καταλαβαίνουν και γι' αυτό το λόγο δεν μπορούν να ακολουθήσουν.<sup>98</sup> Με βάση τα παραπάνω η Emily O' Brien δικαιολογεί την ισχυρή πλοκή της *Chrysis*, υποστηρίζοντας ότι ο Piccolomini δεν ενδιαφέρεται τόσο να δημιουργήσει ένα κωμικό έργο στα πρότυπα της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, όσο να θέσει διάφορα ζητήματα που απασχολούσαν την ουμανιστική κουλτούρα της περιόδου. Οι χαρακτήρες της *Chrysis* διατηρούν το περίβλημα των τυποποιημένων χαρακτήρων της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, όμως το περιεχόμενο τους αντλείται από τον κόσμο της φιλοσοφίας.<sup>99</sup>

Η Emily O' Brien μελετώντας τις διασυνδέσεις της κωμωδίας με την επιστολή του Poggio Bracciolini προς τον Niccolò Niccolì, στην οποία περιγράφεται η εύθυμη και οργιαστική ατμόσφαιρα στα λουτρά της πόλης Baden, επισημαίνει ότι τόσο η επιστολή του Bracciolini όσο και η *Chrysis* σκιαγραφούν τον χαρακτήρα των Ιταλών

---

<sup>96</sup> ό.π.: 120 – 125, 134, Liu 2018 (2) : 147 – 149.

<sup>97</sup> Boccuto 1991: 356, O' Brien 2009: 118, 125, 126, 135 – 136, Liu 2018 (1): 21.

<sup>98</sup> Liu 2018 (1): 22, Liu 2018 (2): 147.

<sup>99</sup> O' Brien 2009: 122, 125, 129, 130.

ανδρών. Στην επιστολή οι άρρενες της ιταλικής χερσονήσου παρουσιάζονται ως δύσπιστοι, κτητικοί, αθεράπευτα ζηλιάρηδες και ασυγκράτητοι στα πάθη τους. Τα ίδια χαρακτηριστικά έχουν και τα πρόσωπα της κωμωδίας του Piccolomini, ο οποίος πιθανότατα μέσα από την *Chrysis* μας προσφέρει μια ζωντανή εικόνα του χαρακτήρα των Ιταλών. Γενικότερα, παρατηρούμε μια μαζοχιστική διάσταση στα ανδρικά πρόσωπα της κωμωδίας: τα βάσανα που βιώνουν εξαιτίας του ερωτικού πάθους τους προκαλούν ταυτόχρονα μεγάλη ηδονή. Επιπλέον, η ερωτική τους συμπεριφορά φανερώνει τον παρορμητισμό ενός ανώριμου και εμμονικού ανθρώπου. Οι άνδρες της *Chrysis* ανήκουν στον τύπο του εραστή που παραμένει πιστός μονάχα αν τον απορρίψεις και τον κακομεταχειριστείς. Αν του φερθείς με καλοσύνη θα χάσει το ενδιαφέρον του πολύ σύντομα. Ο έρωτας για τους ανδρικούς χαρακτήρες της *Chrysis* δεν έχει εξυψωτικό χαρακτήρα. Είναι στενά συνυφασμένος με τον πόνο, την αγωνία και την απογοήτευση.<sup>100</sup> Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό των ανδρικών προσώπων είναι ο έντονος μισογυνισμός τους. Το χαρακτηριστικό αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στους δυο κληρικούς και στον υπηρέτη Lybiphanes.<sup>101</sup>

Συμπερασματικά, πίσω από την ανηθικότητα, την επιφανειακότητα και τον αχαλίνωτο αισθησιασμό των πρωταγωνιστών της *Chrysis* κρύβονται η έντονη κριτική του Piccolomini κατά του κλήρου και των αρχών και οι επικρίσεις του για την εκτεταμένη διαφθορά των ηθών. Τα βέλη του στρέφονται κατά της προβληματικής κουλτούρας της εποχής και των ανεφάρμοστων φιλοσοφικών – ηθικολογικών θεωριών της περιόδου οι οποίες είχαν ήδη τεθεί στο επίκεντρο των συζητήσεων μεταξύ των ουμανιστών λογίων. Μέσα από τις αντιφάσεις και την παραδοξότητα των προσώπων της κωμωδίας, αναδεικνύεται η υποκρισία των εκπροσώπων των φιλοσοφικών συστημάτων που κηρύττουν τις αρχές μιας κούφιας ηθικής ορθολογικού τύπου που δεν συνάδει με την ίδια την ανθρώπινη φύση.

#### **Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup> : Οι λογοτεχνικές πηγές της *Chrysis***

Ο Piccolomini κατά τη συγγραφή της *Chrysis* εμπνεύστηκε από ποικίλα γραμματειακά είδη και συγγραφείς διαφορετικών εποχών. Η φιλολογική έρευνα έχει

---

<sup>100</sup> ό.π.: 127, 133.

<sup>101</sup> Verdone 1965: 88, Stolf 2011(1): 9, 10, Ternaux 2011: 77 – 82.

διακρίνει επιρροές από όλο το φάσμα της κλασικής λογοτεχνίας, το ρωμαϊκό θέατρο, τη *Vulgata* και την ιταλική δημώδη λογοτεχνία. Σε αυτό το λογοτεχνικό αμάλγαμα ο Σενέζος λόγιος προσθέτει το ρεαλιστικό αποτύπωμα των προσωπικών του εμπειριών από τη διαμονή του στις διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις.<sup>102</sup>

#### 4.1. Επιρροές από την κλασική γραμματεία

Η σύνδεση της *Chrysis* με τις κλασικές πηγές έχει μελετηθεί εξαντλητικά και έχει αποτυπωθεί σε πλήθος σχετικών μελετών.<sup>103</sup> Ειδικότερα, ένας από τους πρώτους σχολιαστές της κωμωδίας, ο George Ludwig Voight, εξέφρασε την άποψη ότι η *Chrysis* δεν είναι τίποτα παραπάνω από μια απόπειρα του Piccolomini να μιμηθεί τους κλασικούς συγγραφείς.<sup>104</sup> Λίγο αργότερα ο Sanesi αξιολόγησε θετικά τις κλασικές προσλήψεις της κωμωδίας και ανέδειξε τον κλασικίζοντα χαρακτήρα του έργου.<sup>105</sup> Η μέχρι τώρα φιλολογική έρευνα έχει εντοπίσει πληθώρα κλασικών απηγήσεων. Αναμφισβήτητα, οι πιο εκτεταμένες επιδράσεις προσέρχονται από τη Ρωμαϊκή Κωμωδία. Ο Piccolomini είναι ο πρώτος ουμανιστής δραματουργός που ακολουθεί στενότερα το ρωμαϊκό δράμα. Ονόματα, πρόσωπα και θεματικά μοτίβα της *Chrysis* αντλούνται από τις *palliatae* του Πλάτου και του Τερέντιου.<sup>106</sup> Ο Giuseppe Bernetti ισχυρίζεται ότι ο Σενέζος ουμανιστής είχε ως στόχο την αναβίωση της αρχαίας Λατινικής Κωμωδίας.<sup>107</sup> Εξαιτίας των έντονων κλασικών αποχρώσεων της η *Chrysis* θεωρείται σημείο τομής ανάμεσα στην α' και τη β' φάση της Λόγιας Ουμανιστικής Κωμωδίας, καθώς από εκείνο το σημείο και έπειτα, οι δραματουργοί της περιόδου δείχνουν μεγαλύτερη προσήλωση στα κλασικά πρότυπα.<sup>108</sup>

Αρχικά η φιλολογική έρευνα συνέδεσε την *Chrysis* με τον ενθουσιασμό που προκάλεσε μια σημαντική φιλολογική ανακάλυψη. Πιο συγκεκριμένα, το 1429, ο

---

<sup>102</sup> Bernetti 1943: 48, Jocelyn 1989: 217, Pittalunga 2007: 763 – 764, Ternaux 2007: 743.

<sup>103</sup> Στο κεφάλαιο αυτό μεταφέρονται οι προσεγγίσεις των μελετητών του έργου του Piccolomini σχετικά με τις πηγές του και γι' αυτό δεν παρατίθενται σχετικά αποσπάσματα από το κείμενο της κωμωδίας.

<sup>104</sup> Niederman 1948: 98, Liu 2018 (2): 136.

<sup>105</sup> Sanesi 1911: 102, 104 – 105, 108 – 109, Sanesi 1941: 14 – 15, υποσημ. I.

<sup>106</sup> Stäuble 1965: 354, 365, 366 – 367.

<sup>107</sup> Bernetti 1943: 48.

<sup>108</sup> Perosa 1965: 185, Stäuble 1965: 367, Bisanti 2014: 173.

Γερμανός ουμανιστής και ιερωμένος Nicolaus Cusanus ανακάλυψε στη βιβλιοθήκη του καθεδρικού ναού της Κολωνίας ένα χειρόγραφο με τις 12 κωμωδίες του Πλάτου, τις οποίες οι διανοούμενοι του Μεσαίωνα θεωρούσαν χαμένες. Κατά πάσα πιθανότητα, οι κωμωδίες του Πλάτου έγιναν γνωστές στους μεσαιωνικούς αντιγραφείς χειρόγραφων του γερμανικού χώρου μέσω δυο διαφορετικών κωδίκων, ο ένας εκ των οποίων περιείχε τις 8 που έγιναν γνωστές και ο άλλος τις 12 που θεωρήθηκαν χαμένες επειδή οι διανοούμενοι της μεσαιωνικής Ευρώπης δεν γνώριζαν την ύπαρξη τους. Ο Cusanus μετέφερε το χειρόγραφο στην Ιταλία και το δώρισε στον καρδινάλιο Giordano Orsini με αποτέλεσμα ο εν λόγω κώδικας να λάβει την ονομασία *Codex Ursinianus*.<sup>109</sup> Με βάση τη θεώρηση αυτή κάποιοι σχολιαστές της *Chrysis* ανίχνευσαν στην κωμωδία επιρροές και από τα πλαυτιανά έργα που περιέχονταν στο χειρόγραφο που ανακάλυψε ο Cusanus.<sup>110</sup>

Αντίθετος με την παραπάνω θεώρηση είναι ο Scevola Mariotti, ο οποίος υποστηρίζει ακράδαντα ότι η *Chrysis* δέχεται επιρροές μονάχα από τις 8 πλαυτιανές κωμωδίες που ήταν γνωστές κατά τη μεσαιωνική περίοδο. Να σημειώσουμε ότι και τα χειρόγραφα των 8 γνωστών κωμωδιών του Πλάτου, παρότι κυκλοφορούσαν στις αρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα στον ιταλικό χώρο, δεν είχαν μεγάλη απήχηση στους λόγιους της χερσονήσου. Ο Mariotti στηρίζει τα επιχειρήματα του στην αργοπορία της διάδοσης των 12 «νέων» πλαυτιανών έργων. Ο καρδινάλιος Orsini, αρχικά, αρνήθηκε τη διάχυσή τους στους διανοούμενους της εποχής με αποτέλεσμα αυτά να αρχίσουν να κυκλοφορούν μόλις το 1431. Αυτό είχε ως συνέπεια τα 12 «νέα» έργα του Πλάτου να καθυστερήσουν να γίνουν γνωστά στους ευρείς κύκλους των ουμανιστών. Οι λόγιοι κατά την περίοδο συγγραφής της *Chrysis* δεν ήταν ακόμα σε άμεση επαφή με τα έργα αυτά. Τη δυσκολία της γνωριμίας του Piccolomini με αυτά τα πλαυτιανά έργα ενισχύουν και οι συνεχείς μετακινήσεις του ιδίου στον ευρωπαϊκό χώρο που τον κρατούσαν μακριά από τα ιταλικά κέντρα μελέτης και διάδοσης των κλασικών

---

<sup>109</sup> Οι 12 «χαμένες» κωμωδίες του Πλάτου κατά τον Μεσαίωνα είναι οι *Bacchides*, *Mostellaria*, *Menaechmi*, *Miles gloriosus*, *Mercator*, *Pseudolus*, *Poenulus*, *Persa*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus* και *Truculentus*, βλ. Bernetti 1943: 38 – 39, Jocelyn 1991: 101, Grund 2005: x.

<sup>110</sup> Πιο συγκεκριμένα από τις κωμωδίες *Bacchides*, *Menaechmi*, *Mostellaria*, *Persa* και *Pseudolus*, πρβ. Sanesi 1911: 105, Sanesi 1941: 51, 91, 93, Gelsomino 1964: 171, Pandolfi 1965: 410, 414, Cecchini 1966: 93, υποσημ. 1, Bertini 1997: 40, Charlet 2006: 135, 137.

γραμμαμάτων.<sup>111</sup> Δεν αποκλείεται, ωστόσο, τα ταξίδια στην ηπειρωτική Ευρώπη και ιδίως στον γερμανικό χώρο, να του έδωσαν την ευκαιρία να εντυπώσει στα 8 «γνωστά» έργα του Πλάτου.<sup>112</sup>

Στη συνέχεια ο Mariotti τεκμηρίωσε τη θέση του εξετάζοντας τις υποτιθέμενες προσλήψεις της *Chrysis* από τα πλαυτιανά έργα του *Codex Ursinianus* και αποδεικνύοντας ότι αυτές στην πραγματικότητα προέρχονται από τις πλαυτιανές κωμωδίες που ήταν ήδη γνωστές στον Μεσαίωνα ή από τον Τερέντιο. Συνεπώς, η *Chrysis* δεν παρουσιάζει καμιά άμεση σύνδεση με τα έργα του *Codex Ursinianus* παρά μόνο κάποιες έμμεσες προσλήψεις.<sup>113</sup> Πιο συγκεκριμένα, η *Chrysis* παρουσιάζει πλήθος προσλήψεων από τις πλαυτιανές κωμωδίες *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio* και *Epidicus*. Οι εκτενέστερες επιρροές προέρχονται από την *Asinaria* (150 στίχοι). Η 5<sup>η</sup> σκηνή της *Chrysis* αντλείται σχεδόν καθ' ολοκληρίαν από την κωμωδία *Curculio*, ενώ η 7<sup>η</sup> σκηνή αντλείται σε μεγάλο βαθμό από την *Aulularia* και πιο συγκεκριμένα από τον μονόλογο του *coquius Anthrax*.<sup>114</sup> Έχει εντοπιστεί μια έμμεση πρόσληψη από την κωμωδία *Trinumus*, η οποία μεταγγίζεται στην *Chrysis* μέσα από τα σχόλια του Λατίνου γραμματικού της Ύστερης Αρχαιότητας Πρισκιανού και όχι από τον ίδιο τον Πλάτο.<sup>115</sup> Οι Lambel και Sanesi μίλησαν για προσλήψεις από τις κωμωδίες του *Codex Ursinianus* *Bacchides*, *Mostellaria* και *Persa*.<sup>116</sup> Ωστόσο, έπειτα από την έρευνα του Mariotti αποδεικνύεται ότι τα συγκεκριμένα δάνεια προέρχονται από τα «γνωστά» έργα του Πλάτου και τον Τερέντιο.<sup>117</sup> Η ηθική προτροπή του Archimenes προς το κοινό στο τελείωμα της *Chrysis* είναι ένα μοτίβο που απαντάται στο τελείωμα κωμωδιών του Πλάτου. Πιο συγκεκριμένα, ο τρόπος με τον οποίο ολοκληρώνεται η *Chrysis* μας θυμίζει το τέλος

---

<sup>111</sup> Τα 8 έργα του Πλάτου που ήταν γνωστά κατά τη μεσαιωνική περίοδο είναι ο *Amphitruo*, η *Asinaria*, η *Aulularia*, οι *Captivi*, η *Casina*, η *Cistellaria*, ο *Curculio* και ο *Epidicus*, βλ. Mariotti 1946: 128 – 129.

<sup>112</sup> Jocelyn 1991: 101.

<sup>113</sup> Mariotti 1946: 129.

<sup>114</sup> ό.π.: 118 – 128, 130, Jocelyn 1991: 102 – 105, Bertini 1997: 35 – 40, Charlet 2006: 114 – 115, 147 – 148, Bisanti 2014: 173 και υποσημ. 9.

<sup>115</sup> Mariotti 1946: 129, 130.

<sup>116</sup> Sanesi 1911: 105, Sanesi 1941: 51, 91, 93.

<sup>117</sup> Mariotti 1946: 129.

των έργων *Asinaria*, *Captivi*, *Cistellaria* και *Epidicus*.<sup>118</sup> Κάποιοι σχολιαστές επισημαίνουν αμφίβολες ομοιότητες με την κατάληξη του *Amphitruo*, των *Bacchides* και της *Casina*.<sup>119</sup> Ο συσχετισμός της *Chrysis* με τα πλαυτιανά πρότυπα της έχει γίνει αντικείμενο ποικίλων συζητήσεων. Ένα μέρος των σχολιαστών χαρακτηρίζει το έργο του Piccolomini ως έναν κοινότυπο συμφυρμό πλαυτιανών απηγήσεων γλωσσικού κυρίως χαρακτήρα.<sup>120</sup> Άλλοι σχολιαστές διακρίνουν στην *Chrysis* έναν βαθμό πρωτοτυπίας. Ο Piccolomini είναι δεινός γνωστής των έργων του Πλάτου από τα οποία αντλεί τον γενικό τόνο της κωμωδίας του, όπως και πληθώρα μοτίβων και εκφράσεων. Ωστόσο, σε καμιά περίπτωση δεν θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε δουλικό μιμητή του Πλάτου, καθώς χειρίζεται με μαεστρία το υλικό που υιοθετεί, το μεταπλάθει και το προσαρμόζει στη δική του συγγραφική πένα.<sup>121</sup>

Η δεύτερη δραματουργική δεξαμενή επιρροών της *Chrysis* είναι οι κωμωδίες του Τερέντιου. Πριν την ανάδειξη των πλαυτιανών επιρροών, οι πρώτοι σχολιαστές της *Chrysis* είχαν υποστηρίξει ότι ο Piccolomini εμπνέεται αποκλειστικά από τον Τερέντιο.<sup>122</sup> Η άποψη αυτή ανατράπηκε με την εξέλιξη των ερευνών πάνω στο έργο. Ο H. D. Jocelyn υποστηρίζει ότι ο Σενέζος λόγιος, σε αρχική φάση, ήταν πολύ πιο εξοικειωμένος με τα τερεντιανά έργα σε σχέση με τον Πλάτο τον οποίο γνώριζε μόνο ονομαστικά. Ο Piccolomini εντράφησε στις κωμωδίες του Πλάτου μεταγενέστερα. Ο Jocelyn διαχωρίζει τις επιρροές από τη Ρωμαϊκή Κωμωδία σε δυο επίπεδα. Παρόλη τη μεγάλη εξοικείωση του Piccolomini με τον Τερέντιο, γλωσσικά υπερισχύει ο Πλάτος. Όμως, ο γενικός τόνος του έργου απηχεί περισσότερο το πνεύμα του Τερέντιου.<sup>123</sup> Ο Sanesi διατυπώνει δύο ενδιαφέρουσες υποθέσεις ως προς τη σχέση του Piccolomini με τα έργα του Τερέντιου. Πιθανόν, ο Ιταλός ουμανιστής είχε συλλάβει πρώτα την ιδέα της συγγραφής ενός θεατρικού έργου και έπειτα διάβασε τις τερεντιανές κωμωδίες για να εμπνευστεί. Δεν αποκλείεται, όμως, η μελέτη του Τερέντιου να ήταν αυτή που του

---

<sup>118</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 39, Stäuble 1968: 77, Jocelyn 1989: 226, υποσημ. 110, Charlet 2006: 22, 138, Liu 2018 (1): 171.

<sup>119</sup> Βλ. Stäuble 1968: 77, Jocelyn 1989: 226, υποσημ. 110.

<sup>120</sup> Laporta 1948: 303, Niederman 1948: 98, Stäuble 1965: 364, Barelli 1968: 7, Stäuble 1968: 70, 71, Liu 2018 (1): 9, Liu 2018 (2): 136.

<sup>121</sup> Sanesi 1911: 102, 104 – 105, 108 – 109, Sanesi 1941: 14 – 15, υποσημ. I, Perosa 1965: 185 – 186, Jocelyn 1991: 102.

<sup>122</sup> Boulting 1908: 139, Ady 1913: 281 – 282, Sanesi 1941: 15, Laporta 1948: 303.

<sup>123</sup> Jocelyn 1991: 111.



γέννησε την ιδέα της συγγραφής μιας κωμωδίας.<sup>124</sup> Έχει διαπιστωθεί, επίσης, ότι ο Piccolomini γνωρίζει τα σχόλια του Αίλιου Δονάτου πάνω στις κωμωδίες του Τερέντιου. Το χειρόγραφο με τα σχόλια του Ρωμαίου γραμματικού ήταν γνωστό στους ουμανιστές ήδη από το 1433 όταν το ανακάλυψε ο Giovanni Aurispa στην πόλη Mainz της Γερμανίας.<sup>125</sup> Συνολικά, η *Chrysis* προσλαμβάνει γλωσσικά ή θεματικά στοιχεία και από τις 6 τερεντιανές κωμωδίες (*Adelphoe*, *Andria*, *Eunuchus*, *Heauton Timorumenos*, *Hecyra*, *Phormio*).<sup>126</sup> Οι πιο εκτενείς επιρροές προέρχονται από τον *Eunuchus*. Πιο συγκεκριμένα, η 15<sup>η</sup> σκηνή της *Chrysis* αποτελεί διασκευή και συνδυασμό 2 σκηνών από την εν λόγω τερεντιανή κωμωδία.<sup>127</sup> Ο Mariotti τονίζει ότι ο Piccolomini προτιμά τον *Eunuchus* γιατί είναι το μοναδικό κωμικό έργο του Τερέντιου που προσιδιάζει στο πλαυτιανό χιούμορ το οποίο αποτελεί το *desideratum* του Σενέζου λόγιου.<sup>128</sup>

Με βάση τα τωρινά στοιχεία, οι πλαυτιανές επιρροές είναι, χωρίς αμφιβολία, εκτενέστερες σε σχέση με τις τερεντιανές.<sup>129</sup> Ο Jocelyn υπογραμμίζει ότι ο Piccolomini θαυμάζει ιδιαίτερα το ύφος του Πλάτου. Τονίζει, ωστόσο, ότι παρόλο που οι πλαυτιανές απηχήσεις έχουν μεγάλο εύρος μέσα στην *Chrysis*, η λειτουργία τους είναι επιφανειακού χαρακτήρα. Τα κλασικά δάνεια είναι μέσα ψυχαγωγίας του θεατή ή του αναγνώστη με ουμανιστική παιδεία και δεν επηρεάζουν εις βάθος τον τρόπο γραφής του συγγραφέα, ο οποίος συνθέτει το δικό του πρωτότυπο έργο. Η *Chrysis* σε καμιά περίπτωση δεν είναι δουλική απομίμηση της Ρωμαϊκής Κωμωδίας.<sup>130</sup> Πιθανότατα, η *Chrysis* δεν αποτελεί μια απλή λογοτεχνική άσκηση, αλλά αντανάκλαση των σκέψεων του ίδιου του Piccolomini ως προς το ρωμαϊκό θέατρο και τις δυνατότητες που υπήρχαν για την αναβίωση του σε σύγχρονη μορφή. Ο Piccolomini, εν αντιθέσει με τους άλλους

---

<sup>124</sup> Sanesi 1941: 16 – 17.

<sup>125</sup> Grund 2005: x, Charlet 2006: 98, Bisanti 2014: 174.

<sup>126</sup> Mariotti 1946: 118 – 128, 130, Jocelyn 1991: 101, Charlet 2006: 148 – 149.

<sup>127</sup> Mariotti 1946: 125 – 126 και υποσημ. 1, 2, Jocelyn 1989: 216, υποσημ. 6, Charlet 2006: 20, 131 – 132, Cocco 2014: 114 – 115.

<sup>128</sup> Mariotti 1946: 130.

<sup>129</sup> Για τις πλαυτιανές και τερεντιανές προσλήψεις στην *Chrysis*, πρβ. Sanesi 1911: 102 – 108, Sanesi 1941: 39 – 96, Mariotti 1946, Niederman 1948, Cecchini 1963, Gelsomino 1964, Pandolfi 1965: 314 – 421, Cecchini 1966, Cecchini 1968: 3 – 39, Jocelyn 1991, Bertini 1997: 35 – 40, Charlet 2006: 95 – 141, 147 – 149, Pittalunga 2007, Cocco 2014: 114 – 119, Liu 2018 (1): 126 – 171.

<sup>130</sup> Jocelyn 1991:102.

ουμανιστές, ξεφεύγει από τα αυστηρά πλαίσια της τεχνικής της *imitatio/aemulatio* των κλασικών. Έτσι, ο Σενέζος λόγιος διαμορφώνει μια πιο δημιουργική σχέση με τα κλασικά πρότυπα με την επεξεργασία των κλασικών κειμένων να βασίζεται καθαρά σε πρωτοπόρα ιδεολογικά κριτήρια.<sup>131</sup> Τις επιρροές από την *fabula palliata* συμπληρώνει ένας απόηχος από ένα έργο του Καικίλιου Στάτιου που προσλαμβάνεται μέσα από μνεία που κάνει ο Κικέρωνας στον Ρωμαίο δραματουργό στο φιλοσοφικό του έργο *Tuscolanae*.<sup>132</sup> Επίσης, ένα χωρίο της 12<sup>ης</sup> σκηνής της *Chrysis* (στ. 596 – 600) φέρει στοιχεία από τα τολμηρά δρώμενα των ρωμαϊκών Μίμων που λάμβαναν χώρα στους εορτασμούς των *Floralia*.<sup>133</sup>

Σημαντική πηγή της *Chrysis* είναι και το έργο *De rerum natura* του Λουκρήτιου. Πιο συγκεκριμένα, η 4<sup>η</sup> σκηνή της κωμωδίας είναι διασκευή χωρίων από το 2<sup>ο</sup>, 3<sup>ο</sup> και 5<sup>ο</sup> βιβλίο του έργου του Λουκρήτιου, στοιχεία του οποίου βλέπουμε σποραδικά και σε άλλα μέρη της κωμωδίας. Η *Chrysis* προσλαμβάνει τον Λουκρήτιο είτε μέσω του έργου *Institutiones* του Λακτάντιου είτε μέσω του χειρόγραφου του *De rerum natura* που έφερε στο φως ο Poggio Bracciolini το 1417.<sup>134</sup> Η φιλολογική έρευνα έχει εντοπίσει μεμονωμένους απόηχους από τα έργα του Έννιου, *Varia* (μέσω του *Tuscolanae* του Κικέρωνα) και *Annales*.<sup>135</sup> Διακριτές είναι και οι απηχίσεις από τον Κικέρωνα. Πέρα από το έργο *Tuscolanae Disputationes*, παρατηρούμε απόηχους και από άλλα δύο κικερόνια έργα, τον λόγο *Pro Caelio* και την πραγματεία *De officiis*.<sup>136</sup> Η κωμωδία αντλεί, επίσης, στοιχεία από την *Αινειάδα* και τις *Eclogae* του Βιργιλίου.<sup>137</sup> Εντοπίζονται γλωσσικά δάνεια από το *Ab Urbe Condita* του Τίτου Λίβιου<sup>138</sup> και τον

---

<sup>131</sup> Nuzzo 2008: 147.

<sup>132</sup> Πρβ. Charlet 2006: 140, 147.

<sup>133</sup> Ο Piccolomini αντλεί τις πληροφορίες για τα τολμηρά δρώμενα των Μίμων από τον Λακτάντιο, τον Βαλέριο Μάξιμο, τον Σενέκα και τα σχόλια πάνω στον Γιουβενάλη, πρβ. Jocelyn 1989: 221 και υποσημ. 49, Charlet 2006: 127, Liu 2018 (1): 165.

<sup>134</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 120, 121, Niederman 1948: 101, Cecchini 1968: 9, 27, Boccuto 1991: 351 – 356, Bisanti 1993: 391 – 392, Dall’Oco 2000: 72, Charlet 2006: 95, 102 – 105, 147, Nuzzo 2008: 144 – 145, 147, Cocco 2014: 118 – 119, Liu 2018 (1): 138 – 143, Liu 2018 (2): 136 – 140, 142.

<sup>135</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 44, 50, 94, Niederman 1948: 101, Pandolfi 1965: 322, 334, 418, Cecchini 1968: 10, 38, Boccuto 1991: 355, Charlet 2006: 105, 140, 147, Ternaux 2007: 744, Liu 2018 (1): 127, 143.

<sup>136</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 38, Jocelyn 1989: 221, υποσημ. 48, Charlet 2006: 105, 137, 140, 147.

<sup>137</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 124, Cecchini 1968: 17, Dall’Oco 2000: 70, Charlet 2006: 112, 114, 124, 149, Charlet – Mesdjian 2011: 89, Liu 2018 (1): 133, 144, 151, 152, 162.

<sup>138</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 8, Charlet 2006: 100, 147, Liu 2018 (1): 134.

Οράτιο και συγκεκριμένα από τα έργα *Epodes*, *Satirae*, *Epistulae* και *Carmina*.<sup>139</sup> Από τον μακρύ κατάλογο των πηγών της κωμωδίας δεν λείπει ο Οβίδιος με τα έργα *Ars Amatoria*, *Amores* και *Μεταμορφώσεις*.<sup>140</sup> Αναγνωρίζονται, επίσης, λεκτικές προσλήψεις από τα ποιήματα του Τίβουλλου<sup>141</sup> και του Προπέρτιου.<sup>142</sup> Κάποια σημεία της κωμωδίας αποτελούν παρωδία του «παρακλαυσίθυρου» άσματος της ρωμαϊκής ερωτικής ελεγείας.<sup>143</sup> Ένας άλλος συγγραφέας στον οποίο ανατρέχει ο Piccolomini σε κάποια σημεία της κωμωδίας είναι ο Σενέκας με τα έργα *Τρωάδες*, *Epistulae* και *Apocolocyntosis*.<sup>144</sup>

Πολύ σημαντική πηγή της *Chrysis* είναι ο Γιουβενάλης με τις *Saturae* του,<sup>145</sup> ενώ κατά τόπους είναι εμφανείς λεκτικές επιρροές από τον Μαρτιάλη.<sup>146</sup> Το πυκνό πλέγμα των προσλήψεων της *Chrysis* συμπληρώνεται με μεμονωμένους λεκτικούς απόηχους από τον Publilius Syrus (*Sententiae*),<sup>147</sup> τον Πετρόνιο,<sup>148</sup> το *Corpus Priapeorum*,<sup>149</sup> τον Πέρσιο,<sup>150</sup> τον Απουλήιο (*Metamorphoses*, *De deo Socratis*),<sup>151</sup> τον

---

<sup>139</sup> Πρβ. Jocelyn 1989: 221, υποσημ. 51, Bisanti 1993: 393, Dall'Oco 2000: 70, Charlet 2006: 100, 103, 112, 120, 136, 140, 147, Nuzzo 2008: 145, Liu 2018 (1): 133, 143, 144, 152, 158.

<sup>140</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 44, Mariotti 1946: 118, 119, Pandolfi 1965: 322, Cecchini 1968: 5, 8, 37, 38, Dall'Oco 2000: 70, Charlet 2006: 96, 98, 100, 105, 137, 139, 147, 149, Nuzzo 2008: 146, Liu 2018 (1): 131, 133, 140, 143, 144, 170.

<sup>141</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 119, Cecchini 1968: 37, Charlet 2006: 137, Liu 2018 (1): 170.

<sup>142</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 44, Pandolfi 1965: 322, Liu 2018 (1): 131.

<sup>143</sup> Πρβ. Ternaux 2007: 752.

<sup>144</sup> Πρβ. Dall'Oco 2000: 70, υποσημ. 10, Nuzzo 2008: 146, Liu 2018 (1): 140, 164.

<sup>145</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 118, 119, Niederman 1948: 101, Perosa 1950: 66, Cecchini 1968: 5 – 6, 8, 9, 18, 37, Charlet 2006: 98, 100, 101, 102, 137, 147, Charlet – Mesdjian 2011: 100, Liu 2018 (1): 131, 133, 134, 135, 136, 153, 154, 170.

<sup>146</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 44, Pandolfi 1965: 322, Dall'Oco 2000: 70 και υποσημ. 10, Charlet 2006: 101, 102, 115, 127, 147, Cocco 2014: 115, υποσημ. 16, Liu 2018 (1): 131, 136, 137, 143, 164.

<sup>147</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 8, 38, Charlet 2006: 100, 139, 148, Liu 2018 (1): 134.

<sup>148</sup> Πρβ. Niederman 1948: 101, Cecchini 1968: 9, Jocelyn 1989: 221, υποσημ. 51, 52, Charlet 2006: 100, Liu 2018 (1): 134.

<sup>149</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 9, Charlet 2006: 100, Charlet – Mesdjian 2011: 98, Liu 2018 (1): 134.

<sup>150</sup> Πρβ. Bisanti 1993: 391 – 392, Charlet 2006: 103, 130, 147, Nuzzo 2008: 145, Liu 2018 (1): 138.

<sup>151</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 94, Niederman 1948: 101, Pandolfi 1965: 418, Jocelyn 1989: 221, υποσημ. 52, Charlet 2006: 140, 147.

Λουκίλιο,<sup>152</sup> τον Βάρρωνα και τον Αυσόνιο,<sup>153</sup> τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο,<sup>154</sup> τον Phaedrus (*Fabulae*),<sup>155</sup> τον Μακρόβιο (*Saturnalia*),<sup>156</sup> τον *Dictys Cretensis*,<sup>157</sup> τον Quintus Serenus Sammonicus,<sup>158</sup> τον Nonius Marcellus (χειρόγραφο με τον σχολιασμό των πλαυτιανών *Aulularia* και *Cistellaria*),<sup>159</sup> τον Columella και τον Marcus Cornelius Fronto (*Epistulae*),<sup>160</sup> τον Πρισκιανό,<sup>161</sup> τον γραμματικό Pompeius (ίσως μέσω του οποίου ο Piccolomini προσλαμβάνει μια λεκτική απήχηση από τον κωμικό ποιητή Lucius Afranius),<sup>162</sup> τον Quintus Aurelius Symmachus (*Epistulae*),<sup>163</sup> τον Κάτωνα (*De agricultura*),<sup>164</sup> τον Τάκιτο<sup>165</sup> και τον Γέλλιο.<sup>166</sup> Ο Piccolomini δανείζεται, επίσης, στοιχεία από την περίληψη (*periocha*) του *Eunuchus* του Γάιου Σουλπίκιου Απολλινάρη,<sup>167</sup> ενώ ο Sanesi προσθέτει στη λίστα των δανείων μια αμφίβολη απήχηση από τον Ammianus Marcellinus.<sup>168</sup>

Μέσα στην κωμωδία βρίσκουμε διάσπαρτες θέσεις και αποφθέγματα από το φιλοσοφικό δόγμα του Επίκουρου (μέσω του *De rerum natura* του Λουκρήτιου),<sup>169</sup>

---

<sup>152</sup> Πρβ. Jocelyn 1989: 221, υποσημ. 51.

<sup>153</sup> ό.π.: 221, υποσημ. 51.

<sup>154</sup> Πρβ. Charlet 2006: 115, 148, Liu 2018 (1): 153.

<sup>155</sup> Πρβ. Nuzzo 2008: 146 – 147.

<sup>156</sup> Πρβ. Jocelyn 1991: 113 και υποσημ. 28.

<sup>157</sup> Πρβ. Charlet 2006: 111, 147.

<sup>158</sup> ό.π.: 111, 148.

<sup>159</sup> Πρβ. Niederman 1948: 112, Cecchini 1966: 88 – 89, Cecchini 1968: 18, Jocelyn 1991: 101, 113, υποσημ. 10, Charlet 2006: 114 – 115, 118, 127, 147.

<sup>160</sup> Πρβ. Charlet 2006: 115, 118, 147, Liu 2018 (1): 153, 155.

<sup>161</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 129 – 130, Gelsomino 1964: 171, υποσημ. 34, Cecchini 1968: 24, Jocelyn 1991: 101, 112, υποσημ. 9, Charlet 2006: 121, 148, Liu 2018 (1): 159.

<sup>162</sup> Πρβ. Charlet 2006: 121, 148.

<sup>163</sup> Πρβ. Dall'Oco 2000: 70.

<sup>164</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 85, Pandolfi 1965: 398, Charlet 2006: 132, 147.

<sup>165</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 85, Pandolfi 1965: 398.

<sup>166</sup> Πρβ. Charlet 2006: 130, 147.

<sup>167</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 125, Cecchini 1968: 34, Charlet 2006: 134.

<sup>168</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 90, Pandolfi 1965: 406.

<sup>169</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 120, Boccuto 1991, Dall'Oco 2000: 72, Charlet 2006: 102 – 105, 126, 128, 131, 136, Nuzzo 2008: 144, Cocco 2014: 118 και υποσημ. 30, Liu 2018 (1): 138 – 143, 163, Liu 2018 (2): 148.

τους Στωικούς και τον Αριστοτελισμό,<sup>170</sup> ενώ στη 2<sup>η</sup> σκηνή διατυπώνεται το αρχαίο δελφικό παράγγελμα *nosce teipsum* («γνώθι σε αυτόν»)<sup>171</sup>. Το πλέγμα των κλασικών επιδράσεων συμπληρώνουν κάποιες έμμεσες προσλήψεις από την αρχαία ελληνική γραμματεία. Έχοντας ως βασικό πρότυπο τον Πλάτο και τον Τερέντιο, ο Piccolomini αναπόφευκτα προσδίδει στο έργο του κάτι από το πνεύμα των μεγάλων ποιητών της αττικής Μέσης και Νέας Κωμωδίας που αποτελούσαν τα πρότυπα των Ρωμαίων δραματουργών. Έτσι, μπορούμε να δούμε στην *Chrysis* την κληρονομιά σπουδαίων Ελλήνων δραματουργών όπως ο Μένανδρος, ο Δημόφιλος, ο Δίφιλος και ο Απολλόδωρος από την Κάρυστο.<sup>172</sup> Μέσω του Πλάτου (*Trinimus*) και του Πρισκιανού μεταγγίζεται στην *Chrysis* ένας λεκτικός απόηχος από τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη<sup>173</sup> και μέσω της κικερώνειας πραγματείας *De officiis* μια πρόσληψη από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη.<sup>174</sup> Η έρευνα έχει εντοπίσει έναν αρχετυπικό ομηρικό απόηχο<sup>175</sup> και μέσω του Roggio Bracciolini ίχνη από τον Ησίοδο και τον *Πρωταγόρα* του Πλάτωνα.<sup>176</sup> Παρατηρούμε ότι ο Piccolomini αξιοποιεί για την ποιητική του σύνθεση πρωτογενείς και δευτερογενείς κλασικές πηγές κατά τον τρόπο και τις τάσεις της εποχής του.

## 4.2. Επιρροές από την Βίβλο και τους Πατέρες της Εκκλησίας

Παρόλη την προσήλωση του στις ηδονές της σάρκας, ο Piccolomini ανέκαθεν διακατέχονταν από μια βαθιά θρησκευτικότητα. Αρκεί να αναφέρουμε ότι οι λόγοι του Αγίου Βερνάρδου του προκαλούσαν μεγάλη αίσθηση και σε νεαρή ηλικία, κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού στη Σκωτία, είχε περπατήσει χιλιόμετρα προκειμένου να εκπληρώσει ένα τάμα στην Παρθένο Μαρία.<sup>177</sup> Σποραδικά, μέσα στην κωμωδία

---

<sup>170</sup> Πρβ. O' Brien 2009:119 – 120, 121, 124, 132, Liu 2018 (1): 132. Ένα από τα κανάλια πρόσβασης του Piccolomini στους Στωικούς είναι ο Σενέκας, πρβ. Grund 2005: 447, υποσημ. 10, Liu 2018 (1): 142.

<sup>171</sup> Πρβ. Grund 2005: 446, υποσημ. 3, Liu 2018 (1): 131.

<sup>172</sup> Για τα ελληνικά πρότυπα του Πλάτου και του Τερέντιου, βλ. Von Albrecht 2017: 130 – 141, 173 – 174, Rose 2005: 43 – 63, 76 – 82.

<sup>173</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 130

<sup>174</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 38, Charlet 2006: 137, 147, Charlet – Mesdjian 2011: 89, Liu 2018 (1): 171.

<sup>175</sup> Πρβ. Dall'Oco 2000: 70, Liu 2018 (1): 164.

<sup>176</sup> Πρβ. O' Brien 2009: 127.

<sup>177</sup> Liu 2018 (1): 25.

διαπιστώνουμε επιρροές λεκτικού χαρακτήρα από τη *Vulgata* και πιο συγκεκριμένα από το *Δευτερονόμιον* και τα *Κατά Ματθαίον*, *Κατά Μάρκον* και *Κατά Λουκάν* Ευαγγέλια.<sup>178</sup> Βιβλικές επιρροές αναγνωρίζονται στη 17<sup>η</sup> σκηνή της *Chrysis* όπου η αντιστροφή της κοίτης των ποταμών στο *adynaton* του λόγου της *Chrysis*, *Si possunt retro redire flumina* (στ. 758) πηγάζει πιθανότατα από την αντιστροφή της ροής του Ιορδάνη ποταμού στον 113<sup>ο</sup> Ψαλμό της Βίβλου, *et tu, Jordanis, quia conversus es retrorsum?* (Vulg. *Psalms*. 113: 3). Σε κάποια σημεία η κωμωδία απηχεί τις θέσεις του Ιερού Αυγουστίνου ως προς την τέχνη της πορνείας<sup>179</sup> και κατά τόπους συναντάμε λεκτικά ή θεματικά μοτίβα που παραπέμπουν σε έργα σπουδαίων θεολόγων και εκκλησιαστικών συγγραφέων όπως ο Arnobius,<sup>180</sup> ο Λακτάντιος (*Institutiones*),<sup>181</sup> ο Τερτυλλιανός,<sup>182</sup> ο Άγιος Ιερώνυμος,<sup>183</sup> ο Paulinus de Nola<sup>184</sup> και ο Tolomeo da Lucca.<sup>185</sup> Επιπλέον, εντοπίζεται μια απήχηση από ένα κείμενο εκκλησιαστικού – κανονικού δικαίου του 1150, το *Decretum Gratiani*.<sup>186</sup>

### 4.3. Επιρροές από τη Μεσαιωνική και Ουμανιστική Λογοτεχνία

Από την *Chrysis* δεν θα μπορούσαν να απουσιάσουν μεταγενέστερες της κλασικής περιόδου λογοτεχνικές επιρροές, από συγγραφείς του Μεσαίωνα και του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Αρχικά, εντοπίζουμε λεκτικές προσλήψεις από δύο πολύ σημαντικούς συγγραφείς των λατινικών γραμμάτων που ανήκουν στη μεταβατική περίοδο μεταξύ της Ύστερης Αρχαιότητας και των Μέσων Χρόνων. Πρόκειται για τον Βοήθιο και το έργο *De Consolatione Philosophiae*<sup>187</sup> και τον Ισίδωρο της Σεβίλλης και το έργο *Etymologiae*.<sup>188</sup>

---

<sup>178</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 18, Charlet 2006: 115, 149, Liu 2018 (1): 153.

<sup>179</sup> Βλ. Ternaux 2011: 80.

<sup>180</sup> Πρβ. Charlet 2006: 102, 147.

<sup>181</sup> Πρβ. O' Brien 2009: 134 – 135, *ό.π.*: 102, 127, 147.

<sup>182</sup> Πρβ. Charlet 2006: 129, 149, Liu 2018 (1): 167.

<sup>183</sup> Πρβ. Charlet 2006: 115, 147.

<sup>184</sup> *ό.π.*: 129.

<sup>185</sup> Βλ. Ternaux 2011: 80.

<sup>186</sup> Πρβ. Grund 2005: 447, υποσημ. 6, Liu 2018 (1): 134.

<sup>187</sup> Πρβ. Bisanti 1993: 392, Liu 2018 (1): 138.

<sup>188</sup> Πρβ. Charlet 2006: 107, 147, Liu 2018 (1): 145.

Μέσα στην κωμωδία είναι έκδηλη και η παρουσία της μεσαιωνικής ιταλικής δημώδους λογοτεχνίας. Η *Chrysis* σε δυο σημεία απηχεί μοτίβα από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, πιο συγκεκριμένα από το 10<sup>ο</sup> άσμα της *Κόλασης* και το 11<sup>ο</sup> άσμα του *Παράδεισου*.<sup>189</sup> Έχει αποδειχθεί ότι οι νουβέλες της υστερομεσαιωνικής περιόδου έχουν επηρεάσει βαθύτατα την κωμωδία του Piccolomini.<sup>190</sup> Ο πιο χαρακτηριστικός εκπρόσωπος είναι ο Βοκκάκιος με το μνημειώδες έργο *Δεκαήμερο*. Η *Chrysis*, κατά τόπους απηχεί θεματικά και λεκτικά μοτίβα από το *Δεκαήμερο*. Όμως, η πιο διακριτή απήχηση εντοπίζεται στην 7<sup>η</sup> σκηνή της κωμωδίας, όπου το ευφυολόγημα του μάγαιρα Artrax για τη μονοπόδαρη φύση του γερανού προέρχεται από την 4<sup>η</sup> νουβέλα της 6<sup>ης</sup> ημέρας του *Δεκαήμερου*, όπου ο θρυλικός μάγαιρας Chichibio προβάλλει στον Currado Gianfigliuzzi ακριβώς τον ίδιο ισχυρισμό.<sup>191</sup> Κάποιοι φιλόλογοι εικάζουν ότι η *Chrysis* δέχεται επιρροές από τα γαλλικά *fabliaux* που ήταν έμμετρες αφηγηματικές ιστορίες.<sup>192</sup>

Ο Piccolomini επηρεάζεται επίσης και από τα θεατρικά δρώμενα της ύστερης μεσαιωνικής περιόδου και της πρώιμης ουμανιστικής εποχής. Ο αντικληρικαλισμός και η τολμηρότητα των ηθών που παρατηρούνται στην *Chrysis* είναι χαρακτηριστικό των ασμάτων και του θεάτρου των Goliardi.<sup>193</sup> Τα μοτίβα αυτά δεν αποκλείεται να αντλούνται και από άλλα λαϊκά δραματικά είδη εκείνης της εποχής όπως οι Φάρσες, οι *Sacre Rappresentazioni* και η Ελεγειακή Κωμωδία του Μεσαίωνα.<sup>194</sup> Ο Stefano Pittalunga ανέδειξε έναν απόηχο από τη μεσαιωνική ελεγειακή κωμωδία *Pamphilus*.<sup>195</sup> Ο Gianfranco Nuzzo υποστηρίζει ότι πάνω στο κλασικό υπόστρωμα της κωμωδίας, ο

---

<sup>189</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 120 – 121, Bisanti 1993: 391 – 393, Charlet 2006: 103, Nuzzo 2008: 145, Liu 2018 (1):138, 163.

<sup>190</sup> Βλ. Sanesi 1941: 15, Stäuble 1965: 354, υποσημ. 6, Dall’Oco 2000: 69, Nuzzo 2008 : 138, Liu 2018 (1): 17, 18.

<sup>191</sup> Για τις προσλήψεις από το *Δεκαήμερο* του Βοκκάκιου, πρβ. Sanesi 1911: 109, Sanesi 1941: 65, Bernetti 1943: 61, υποσημ. 1, Mariotti 1946: 121, υποσημ. 1, Pandolfi 1965: 362, Perosa 1965: 185, Stäuble 1965: 354, υποσημ. 4, Verdone 1965: 88, Cecchini 1968: 18, Stäuble 1968: 71, Jocelyn 1989: 219, Bertini 1997: 35, Viti 1999: 145 – 154, Grund 2005: 448, υποσημ. 17, Charlet 2006: 115, 116, Nuzzo 2008: 143 και υποσημ. 3, Charlet – Mesdjian 2011: 100, Bisanti 2014: 185, Ruggio 2014: 201 – 202, Liu 2018 (1): 154, 155, 163.

<sup>192</sup> Βλ. Stäuble 1965: 354, υποσημ. 6, Dall’Oco 2000: 69.

<sup>193</sup> Πρβ. Stäuble 1965: 354, υποσημ. 6, Verdone 1965, Boccuto 1991: 352, Charlet 2006: 28, 104, Liu 2018 (1): 18, 20, 139.

<sup>194</sup> Βλ. Stäuble 1965: 354, υποσημ. 6, Verdone 1965: 88, Jocelyn 1989: 219, 221, Dall’Oco 2000: 69.

<sup>195</sup> Πρβ. Pittalunga 2007: 760.

Piccolomini προβαίνει στον έντεχνο συμφυρμό των ελευθεριζόντων μοτίβων της λογοτεχνίας των Goliardi με ηθικολογικούς στοχασμούς. Στο όλο μείγμα προσθέτει υλικό από τις μεσαιωνικές νουβέλες και ιδίως από το *Δεκαήμερο*.<sup>196</sup>

Όσον αφορά τις επιρροές από την ουμανιστική γραμματεία του α' μισού του 15<sup>ου</sup> αιώνα, η φιλολογική έρευνα ανέδειξε πληθώρα διασυνδέσεων της *Chrysis* με το έργο *De vero bono* του γνωστού ουμανιστή Lorenzo Valla,<sup>197</sup> όπως και τη σύνδεση με μια γνωστή επιστολή του Poggio Bracciolini στην οποία περιγράφεται η ελευθεριάζουσα ατμόσφαιρα των λουτρών της γερμανικής πόλης Baden, μοτίβο που απαντά και στην κωμωδία του Piccolomini.<sup>198</sup>

Παρατηρώντας τις πηγές της *Chrysis* διαπιστώνουμε την πλατιά μόρφωση του Piccolomini και την ικανότητα του να αξιοποιεί και να προσαρμόζει στην πένα του πολλά και διαφορετικά λογοτεχνικά είδη. Η ποικιλομορφία των πηγών φανερώνει επίσης ενδιαφέρουσες πτυχές της πολυσχιδούς προσωπικότητας του και το ανήσυχο πνεύμα του. Μέσα του συνυπάρχουν πολλά και ετερόκλητα ψυχολογικά χαρακτηριστικά, όπως η αγάπη για την εκλεπτυσμένη υψηλή τέχνη και το ωραίο, η ειρωνεία, ο σκεπτικισμός, η αγάπη για τον άνθρωπο, η κατανόηση προς τις ανθρώπινες αδυναμίες και η προτίμηση του στις ηδονές της σάρκας και τις χαρές της ζωής. Ο Piccolomini αγαπάει την υψηλή τέχνη και τη διανοήση, όμως, δεν αρνείται τις ανέμελες και πιο επιφανειακές πλευρές του ανθρώπινου βίου, όπως τη διασκέδαση, την κοσμικότητα και την ικανοποίηση όλων των αισθήσεων. Αυτό το πολυσύνθετο ψυχολογικό αμάλγαμα εμπλουτίζεται με δόσεις κυνισμού και εξαιρετικής ευαισθησίας απέναντι στα φλέγοντα ζητήματα της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά και με μια βαθιά θρησκευτικότητα και διδακτική διάθεση.

## Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup> : Η σχέση της *Chrysis* με τη Ρωμαϊκή Κωμωδία

### 5.1. Συγκλίσεις

Η πλοκή της *Chrysis*, παρά την απλότητά της, παρουσιάζει ομοιότητες με τις περίπλοκες και περίτεχνες υποθέσεις της αττικής Νέας Κωμωδίας και της ρωμαϊκής

---

<sup>196</sup> Nuzzo 2008: 138.

<sup>197</sup> Πρβ. O' Brien 2009: 128 – 134.

<sup>198</sup> Πρβ. Rossi 1933: 526, Stäuble 1965: 354, Stäuble 1968: 71, Dall'Oco 2000: 70, Charlet 2006: 99, O' Brien 2009: 126 – 127.



*fabula palliata*.<sup>199</sup> Ο Piccolomini αναδεικνύοντας τα τρία βασικά ελαττώματα της ανθρώπινης φύσης, τη λαγνεία, την υπεροψία και τη λαιμαργία, δημιουργεί μια πλοκή που στο σύνολο της προσεγγίζει την πλοκή των ρωμαϊκών κωμωδιών, ιδίως του Πλάτου.<sup>200</sup> Για παράδειγμα, το έξυπνο τέχνασμα του Lybiphanes, που προωθεί τα ερωτικά συμφέροντα του Charinus και ειδικότερα εκείνα του κυρίου του Sedulius, ακολουθεί κατά γράμμα τα έξυπνα κόλπα του πονηρού δούλου (*servus callidus*) της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, με τα οποία βρίσκει λύση στα ερωτικά μπλεξίματα του νεαρού κυρίου του.<sup>201</sup>

Συγκλίσεις παρατηρούνται και σε επίπεδο χαρακτήρων. Αρκετά από τα πρόσωπα της *Chrysis* προέρχονται από τους αρχετυπικούς – τυποποιημένους χαρακτήρες (*stock characters*) της Ρωμαϊκής Κωμωδίας.<sup>202</sup> Οι υπηρέτες Lybiphanes και Congrio έλκουν ξεκάθαρα την καταγωγή τους από τον δούλο (*servus*) της αρχαίας κωμωδίας.<sup>203</sup> Η *Chrysis*, η *Cassina* και η *Antiphila* είναι εκπρόσωποι του τύπου της εταίρας (*meretrix*) που απαντά συχνά στην ελληνική Νέα και Ρωμαϊκή Κωμωδία. Ιδίως, οι δύο πρώτες είναι το ίδιο άπληστες και απατεώνισσες όπως πολλές συνάδελφοι τους στο κλασικό θέατρο.<sup>204</sup> Η *Canthara* είναι η χαρακτηριστική μαστροπός (*lena*) της ρωμαϊκής σκηνής,<sup>205</sup> η *Pythias* ανήκει στον τύπο της παντρεμένης γυναίκας ή συζύγου (*matrona*)<sup>206</sup> και ο *Artrax* είναι ο χαρακτηριστικός μάγειρας (*cocus* ή *coquius*) της

---

<sup>199</sup> Perosa 1965: 185, Jocelyn 1989: 217 και υποσημ. 18, Ternaux 2011: 72, Liu 2018 (1): 14.

<sup>200</sup> Grund 2005: xxv.

<sup>201</sup> Ο Jean Frédéric Chevalier δεν εντοπίζει στην *Chrysis* τον τύπο του *servus callidus* της *fabula palliata*, σε αντίθεση με άλλους σχολιαστές που τονίζουν ότι ο Lybiphanes είναι ο τυπικός έξυπνος δούλος του Πλάτου. Βλ. Chevalier 2013: 64, Ternaux 2011: 70, Liu 2018 (2): 145. Ενδεικτική είναι η δήλωση του Charinus που στην 9<sup>η</sup> σκηνή χαρακτηρίζει τον Lybiphanes *servulus* [...] *callidus* (στ. 449 – 450).

<sup>202</sup> Sanesi 1911: 102, Kennard 1932: 86, Boccuto 1991: 350, O' Brien 2009: 112, Ternaux 2011: 72, Liu 2018 (1): 15, Liu 2018 (2): 136.

<sup>203</sup> Jocelyn 1989: 219. Για τη φιγούρα του δούλου της Νέας Κωμωδίας βλ. ενδεικτικά Alliard 1988: 27 – 45, Rabaza 2006: 251 – 264.

<sup>204</sup> Sanesi 1911: 102, 103, Stäuble 1965: 353 – 354, Ternaux 2011: 77 – 78. Οι δυο πρωταγωνίστριες – εταίρες της *Chrysis* ανήκουν σίγουρα στον τύπο της *mala meretrix*. Σχετικά με την εταίρα της Νέας κωμωδίας βλ. ενδεικτικά Minarini 2006: 3 – 24.

<sup>205</sup> Stäuble 1965: 353, Jocelyn 1989: 219, Charlet – Mesdjian 2011: 101, Ternaux 2011: 75, Liu 2018 (1): 15, Liu 2018 (2): 136. Σχετικά με τον τύπο της *lena* βλ. ενδεικτικά López de Vega – Granados de Arena 1988 – 9: 67 – 101.

<sup>206</sup> Sanesi 1911: 102, Charlet – Mesdjian 2011: 98. Για τον εν λόγω τύπο βλ. ενδεικτικά Chifci 2002.

κλασικής κωμωδίας.<sup>207</sup> Ο Piccolomini, καθώς πλάθει τους χαρακτήρες προβαίνει συχνά στη μίξη χαρακτηριστικών από διαφορετικούς τύπους της Λατινικής Κωμωδίας. Για παράδειγμα οι Lybiphanes, Congrio και Artrax έχουν στοιχεία και από τον τύπο του παράσιτου (*parasitus*).<sup>208</sup> Ο Artrax φέρει, επίσης, χαρακτηριστικά και από τον *servus currens* της ρωμαϊκής παράδοσης.<sup>209</sup> Οι κληρικοί παρότι δεν ανήκουν σε συγκεκριμένο τύπο της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, φέρουν στοιχεία από τον τύπο του καυχησιάρη στρατιώτη (*miles gloriosus*).<sup>210</sup> Εξετάζοντας συνολικά τα πρόσωπα της κωμωδίας, παρατηρούμε ότι οι γυναικείοι τύποι, σε σχέση με τους ανδρικούς, αντλούνται καθ' ολοκληρίαν από το ρεπερτόριο των προσώπων της ρωμαϊκής κωμικής παραγωγής.<sup>211</sup>

Προσλήψεις από τη Ρωμαϊκή Κωμωδία εντοπίζονται στα ονόματα και τις γλωσσικές επιλογές των προσώπων της *Chrysis*.<sup>212</sup> Ο Giuseppe Bernetti υποστηρίζει ότι ο Piccolomini αντλεί τη γενική διαγράμμιση των προσώπων του από τις κωμωδίες του Τερέντιου. Εντούτοις, το λεκτικό των χαρακτήρων της *Chrysis* περιέχει τη χαριτωμένη αυθάδεια, την ωμότητα, την ανεμελιά και την σκωπτική ανηθικότητα των πλαυτιανών προσώπων.<sup>213</sup> Η τολμηρότητα και το στοιχείο της έντονης καρικατούρας που διακρίνουν τα πρόσωπα της *Chrysis* φέρνουν την κωμωδία, υφολογικά, πιο κοντά στις *palliatae* του Πλάτου, παρά στις κωμωδίες του Τερέντιου. Ο Sanesi υποστηρίζει ότι ο Σενέζος Ουμανιστής σκιαγράφησε τα πρόσωπα του με μεγάλη επιδεξιότητα, μένοντας στενά προσηλωμένος στα κλασικά πρότυπα. Σύμφωνα με τον Ιταλό φιλόλογο, ο Piccolomini έκανε επιδέξια χρήση του υλικού που του προσέφερε η Ρωμαϊκή Κωμωδία και δημιούργησε πρόσωπα με έντονη κλασική φυσιογνωμία.<sup>214</sup>

---

<sup>207</sup> Πίσω από τον Artrax του Piccolomini βρίσκεται ο *cocus* Anthrax της πλαυτιανής *Aulularia*. Βλ. Sanesi 1911: 108, Jocelyn 1989: 219, Liu 2018 (1): 15, Liu 2018 (2): 136. Για τον συγκεκριμένο τύπο βλ. ενδεικτικά Lowe 1985: 72 – 102.

<sup>208</sup>Jocelyn 1989: 219 και υποσημ. 38, Charlet – Mesdjian 2011: 100, Cocco 2014: 118, Liu 2018 (1): 15, Liu 2018 (2): 136. Για τον τύπο του *parasitus* βλ. ενδεικτικά Draper 1937 – 8: 390 – 401.

<sup>209</sup> Charlet 2006: 17, υποσημ. 1, 114, Charlet – Mesdjian 2011: 100, Cocco 2014: 118.

<sup>210</sup> Jocelyn 1989: 219, Liu 2018 (1): 15, Liu 2018 (2): 136. Για μια συνολική εικόνα ως προς τον τύπο του *miles gloriosus* της Νέας Κωμωδίας βλ. McCary 1972: 279 – 298, De Michele 1999: 7 – 11.

<sup>211</sup> Charlet 2006: 28, Stolf 2011 (1): 9, Ternaux 2011: 72 – 77.

<sup>212</sup> Sanesi 1911: 104 – 105.

<sup>213</sup> Bernetti 1943: 48.

<sup>214</sup> Sanesi 1911: 103, 108.

Πράγματι, οι χαρακτήρες της *Chrysis* επικαλούνται αδιάλειπτα το ελληνορωμαϊκό Δωδεκάθεο<sup>215</sup> και διανθίζουν τα λεγόμενα τους με αναφορές σε μυθολογικά θέματα παρμένα από την κλασική τέχνη και λογοτεχνία.<sup>216</sup> Επιπλέον, ανήκουν στα ανώτερα ή κατώτερα κοινωνικά στρώματα μιας ανώνυμης πόλης που χρησιμοποιεί μνες, δραχμές και τάλαντα στις εμπορικές της συναλλαγές.<sup>217</sup> Ορισμένα από τα ανδρικά πρόσωπα φορούν τον χαρακτηριστικό ελληνικό κοντό μανδύα (*pallium*),<sup>218</sup> η *Canthara* εκφράζει απερίφραστα την αγάπη της για το κρασί της Χίου,<sup>219</sup> ενώ ανάμεσα στα αγαπημένα εδέσματα των προσώπων του έργου βρίσκουμε το μεσογειακό ψάρι γόγγρος (*muraena*).<sup>220</sup> Η τυπολογία και τα ονόματα των προσώπων σε συνδυασμό με τον ρουχισμό, τις διατροφικές τους συνήθειες, τα νομίσματα που χρησιμοποιούν και τις επικλήσεις τους στις παγανιστικές θεότητες δίνουν την εντύπωση ότι η υπόθεση της *Chrysis* διαδραματίζεται είτε σε κάποια πόλη του αρχαίου ελληνικού κόσμου είτε σε κάποια φανταστική πόλη ενδεδυμένη με τα χαρακτηριστικά της κλασικής περιόδου.<sup>221</sup>

## 5.2. Αποκλίσεις

Από την *Chrysis*, ωστόσο, απουσιάζουν πολύ σημαντικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Νέας και της Ρωμαϊκής κωμωδίας. Το αρχαίο θέατρο τοποθετεί επί σκηνής συνήθως έναν ηλικιωμένο άνδρα και έναν νεαρό, οι οποίοι συμβολίζουν το χάσμα γενεών. Οι δυο αντίθετοι πόλοι συνδέονται μεταξύ τους με την οικογενειακή σχέση πατέρα – γιου. Ο νεαρός γιος είναι συνήθως άβουλος λόγω του νεανικού, φλογερού ερωτικού πάθους, εξαρτημένος από τον ηλικιωμένο πατέρα που έχει την οικονομική ισχύ και είναι συχνά φωνακλάς και τσιγγούνης. Επίσης, είναι συνήθως ερωτευμένος με μια νεαρή όμορφη κορασίδα (*virgo* ή *puella*) ή με μια εταίρα. Το τέλος της υπόθεσης είναι πάντα αίσιο. Ο νεαρός χάρη στα έξυπνα κόλπα του δούλου του και

---

<sup>215</sup> Βλ. στ. 1,10, 44 – 45, 63, 83, 88, 143, 195, 226, 290, 301, 391, 416, 507, 566, 570 – 572, 576 – 584, 647, 669, 725, 728, 736, 785.

<sup>216</sup> Βλ. στ. 75 – 76, 157 – 158, 336, 344, 346, 576 – 584, 619.

<sup>217</sup> Βλ. ενδεικτικά στ. 26, 29, 644

<sup>218</sup> Βλ. στ. 663

<sup>219</sup> Βλ. στ. 209

<sup>220</sup> Βλ. στ. 358

<sup>221</sup>Jocelyn 1989: 216, 221, Charlet 2006: 96, 129 – 130, Ternaux 2007: 749 – 750.

την ευνοϊκή παρέμβαση της τύχης καταφέρνει να παντρευτεί τη νεαρή κοπέλα ή να κερδίσει την αποκλειστικότητα της εταιρίας με την οποία είναι ερωτευμένος. Στην κωμωδία του Piccolomini δεν θριαμβεύει η φλογερή νεανική αγάπη, αλλά ο συμφεροντολογικός, σαρκικός έρωτας.<sup>222</sup> Επίσης, ελλείπουν παραδοσιακά θέματα της κλασικής κωμωδίας, όπως οι βιασμοί κορασίδων από μεθυσμένους νέους, παιδιά ή άλλα συγγενικά πρόσωπα που χάθηκαν και ξαναβρέθηκαν, αναγνωρίσεις, νόθα βρέφη, ζευγάρια διδύμων ή σωσιών, υποκαταστάσεις προσώπων, κ.α.<sup>223</sup> Επίσης, το τέλος της *Chrysis* δεν επισφραγίζεται με το χαρμόσυνο γεγονός της γαμήλιας ένωσης των ερωτευμένων πρωταγωνιστών, αλλά με τον θρίαμβο των εταιρών. Ο Piccolomini, επιπλέον, διπλασιάζει το παραδοσιακό τρίπτυχο των χαρακτήρων, παρουσιάζοντας επί σκηνής όχι έναν αλλά δύο κληρικούς, δύο εταιρες, δύο «νεαρούς», προσδίδοντας στην υπόθεση περισσότερους δραματουργικούς συνδυασμούς και ένα ανατρεπτικό σύστημα προσώπων.<sup>224</sup>

Τα πρόσωπα της *Chrysis*, παρότι, φέρουν την παρακαταθήκη της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, παρουσιάζουν ταυτόχρονα σημαντικές διαφοροποιήσεις από αυτή. Καταρχάς, υπάρχουν τύποι νέας κοπής, όπως οι δυο κληρικοί, που δεν προέρχονται από το ρεπερτόριο του ρωμαϊκού θεάτρου, αλλά από τη μεσαιωνική παράδοση.<sup>225</sup> Ο H. D. Jocelyn υπογραμμίζει ότι από τον κατάλογο των προσώπων της *Chrysis* απουσιάζουν χαρακτηριστικοί τύποι της αρχαίας κωμωδίας, όπως ο νεαρός εραστής (*adulescens*), ο ηλικιωμένος άνδρας (*senex*) και η νεαρή κοπέλα (*virgo*). Οι χαρακτήρες της κωμωδίας θα ξένιζαν οπωσδήποτε σε ένα κοινό εξοικειωμένο με τις συμβάσεις της κλασικής κωμωδίας. Η *Chrysis* βρίσκεται πολύ μακριά από την ατμόσφαιρα του αρχαίου θεάτρου.<sup>226</sup> Πέντε από τους ανδρικούς χαρακτήρες φέρουν στις διδασκαλίες τον τίτλο *amantes* ή *amatores* που δεν συναντάμε στα χειρόγραφα του Πλαύτου ή του Τερέντιου. Ως προς αυτούς τους εραστές, οι δυο κληρικοί, Theobolus και Dyophanes, είναι κατά τα φαινόμενα άνδρες προχωρημένης ηλικίας. Ωριμής ηλικίας φαίνεται από τα συμφραζόμενα να είναι και ο Sedulius, ενώ δεν αποκλείεται το ίδιο να ισχύει για

---

<sup>222</sup>Jocelyn 1989: 218 – 219, Grund 2005: vii, Μποζίζιο 2006: 116, Ternaux 2007: 750, Charlet – Mesdjian 2011: 84, 92, Stolf 2011(1): 9, 10, Chevalier 2013: 63, Liu 2018 (1): 7 – 8, 16 – 17.

<sup>223</sup> Για τα επιμέρους χαρακτηριστικά της *fabula palliata*, βλ. Μποζίζιο 2006: 116 – 125.

<sup>224</sup> Charlet – Mesdjian 2011: 85, 94 – 95, Stolf 2011(1): 9 – 10, Ternaux 2011: 71, Liu 2018 (1): 17 – 18.

<sup>225</sup> Stäuble 1965: 354, υποσημ. 6, 7, Jocelyn 1989: 219.

<sup>226</sup> Jocelyn 1989: 218.

τον Charinus και τον Archimenides. Σύμφωνα πάντα με τον Jocelyn, οι πέντε εραστές της *Chrysis* δεν είναι τίποτα άλλο από πέντε μεσήλικες άνδρες, λάγνοι και ερωτύλοι, που αντιπροσωπεύουν έναν τύπο τον οποίο βρίσκουμε σπανίως στον Πλάτο και τον Τερέντιο.<sup>227</sup> Παρότι ο όρος *seruus* χαρακτηρίζει δυο πρόσωπα του έργου, σε καμιά περίπτωση δεν αντανακλά τις συνθήκες διαβίωσης του αρχαίου δούλου. Ο Lybiphanes για παράδειγμα είναι ελεύθερος να παντρευτεί όποτε επιθυμεί και συνευρίσκεται σεξουαλικά με την Rythias που ανήκει στον κύκλο των κοινωνικών γνωριμιών του αφεντικού του. Κάτι τέτοιο ήταν αδιανόητο για τον οικιακό δούλο των ρωμαϊκών κωμωδιών. Επιπλέον, ο υπηρέτης του ευκατάστατου, κατά τα φαινόμενα, Sedulius φέρει μια ονομασία που το δεύτερο της συνθετικό χαρακτήριζε ελεύθερους άνδρες στην αρχαία κωμωδία. Το λεκτικό του υπηρέτη είναι ελαφρώς πιο χονδροειδές από το αυτό του αφεντικού του και το περιεχόμενο του ταιριάζει σε πολλές περιστάσεις στα λεγόμενα ενός ατόμου που ανήκει στην ίδια κοινωνική τάξη με τον Sedulius.<sup>228</sup> Ο *Attrax* είναι ο αρχετυπικός μάγειρας της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, όμως το ευφυολόγημα του για τη μονοπόδαρη φύση των γερανών προέρχεται από το βοκκακικό *Δεκαήμερο*.<sup>229</sup> Το πιο κλασικίζον από τα πέντε γυναικεία πρόσωπα, η *Canthara*, διαφέρει παρασάγγας

---

<sup>227</sup> Η ηλικία των Sedulius, Charinus και Archimenides έχει γίνει αντικείμενο συζητήσεων μεταξύ των σχολιαστών της κωμωδίας. Την υπόθεση ότι οι τρεις χαρακτήρες είναι άνδρες ώριμης ηλικίας την κάνει ο H. D. Jocelyn σε μια μελέτη του στο 1989 που εξετάζει τις αποκλίσεις της *Chrysis* από το αρχαίο δράμα. Ο H. D. Jocelyn διατυπώνει τη θεωρία αυτή στηριζόμενος σε ενδοκειμενικές μαρτυρίες. Την άποψη του ενστερνίζονται η Emily O' Brien και η Cynthia Liu. Νύξεις στην κάπως προχωρημένη ηλικία του Sedulius κάνει και ο Antonio Stäuble. Σε αντίθεση με τις παραπάνω απόψεις, οι υπόλοιποι σχολιαστές της *Chrysis* θεωρούν ότι ο Sedulius και ο Charinus είναι οι τυπικοί νεαροί της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Μάλιστα η επικράτηση τους επί των κληρικών θεωρείται νίκη των νέων έναντι των ηλικιωμένων. Πάντως, σε μεταγενέστερη έρευνα του ο H. D. Jocelyn χαρακτηρίζει τον Archimenides νεαρό. Πιθανότατα, το ίδιο ισχύει για τον Sedulius και τον Charinus. Για τα παραπάνω βλ. Stäuble 1965: 359, Jocelyn 1989: 218 – 219, Jocelyn 1991: 103, O' Brien 2009: 112 – 113, Charlet – Mesdjian 2011: 90, Ternaux 2011: 69 – 70, Cocco 2014: 116, Liu 2018 (1): 7 – 8, Liu 2018 (2): 134. Ο γενικευτικός τύπος *amator* που συναντάμε στις διδασκαλίες της *Chrysis* στην αττική Νέα και Ρωμαϊκή κωμωδία αντιστοιχούσε σε δυο διακριτούς μεταξύ τους τύπους: τον ηλικιωμένο (*senex / canens amator*) και το νεαρό (*adulescens amator*). Βλ. ενδεικτικά Bertin 1879, Conca 1970: 81 – 90.

<sup>228</sup>Jocelyn 1989: 219 και υποσημ. 35, 36, 37, 224.

<sup>229</sup> Sanesi 1911: 109, Sanesi 1941: 65, Bernetti 1943: 61, υποσημ. 1, Pandolfi 1965: 362, Perosa 1965: 185, Stäuble 1965: 354, υποσημ. 4, Verdone 1965: 88, Cecchini 1968: 18, Stäuble 1968: 71, Jocelyn, 1989: 219, Bertini 1997: 35, Viti 1999: 145 – 154, Charlet 2006: 115, 116, Nuzzo 2008: 143 και υποσημ. 3, Charlet – Mesdjian 2011: 100, Bisanti 2014: 185, Ruggio 2014: 201 – 202, Liu 2018 (1): 154.

από την Cleareta της *Asinaria* ή τη *lena* της *Cistellaria*, καθώς δεν έχει στην ιδιοκτησία της νεαρές κοπέλες. Το μόνο που κάνει είναι να διαθέτει έναν χώρο για τις ερωτικές συνενυρέσεις μεταξύ ανδρών και ιερόδουλων, οι οποίες έχουν απόλυτη ελευθερία επιλογών. Στην ουσία η *Canthara* είναι η τυπική μαντάμ – μεσίτρια της μεσαιωνικής παράδοσης.<sup>230</sup>

Οι εταίρες του *Piccolomini*, σε αντίθεση με τις εταίρες των ρωμαϊκών κωμωδιών, δρουν ελεύθερες χωρίς να είναι υποταγμένες στο ζυγό κάποιου πορνοβοσκού ή δουλέμπορου (*leno*). Επιπλέον, εμφανίζονται στη σκηνή πολύ περισσότερο από τις πλαυτιανές και τερεντιανές εταίρες. Στα λόγια τους αναγνωρίζουμε θέσεις που στην Ρωμαϊκή Κωμωδία εκφράζονται κυρίως από έναν άνδρα, μια μαστροπό και σε κάποιες περιπτώσεις από μια ειλικρινή σύζυγο (*matrona*). Η λαγνεία, η ανηθικότητα και η χυδαιότητα της *Chrysis* και της *Cassina*, όπως αποτυπώνονται, τόσο στα αισθήματα όσο και στα λόγια τους, υπερβαίνουν κατά πολύ τις αντίστοιχες «αρετές» των συναδέλφων τους στις ρωμαϊκές κωμωδίες. Ο άκρως χονδροειδής και άσεμνος χαρακτήρας των κινήσεων της *Chrysis* τη στιγμή που αρνείται τις κατηγορίες που της προσάπτει ο *Theobolus* (στ. 596 – 600) θυμίζει τα θεάματα των αρχαίων ρωμαϊκών μίμων ή τα λαϊκά θεατρικά δρώμενα του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Σε καμιά περίπτωση η κινησιολογία αυτή δεν σχετίζεται με την κωμική τέχνη του Πλαύτου και του Τερέντιου.<sup>231</sup> Η *Pythias* ξεπερνάει στη λαγνεία και την ξεδιαντροπία την αδελφή της. Παρότι είναι παντρεμένη γυναίκα και έχει μικρό παιδί, ζει στο ίδιο σπίτι με μια εταίρα, την οποία ενίοτε βοηθάει στις δυσκολίες του επαγγέλματος και δεν διστάζει να συνενυρίσκει αποκάλυπτα με τον εραστή της μέσα στην οικογενειακή της εστία. Η ανηθικότητα της *Pythias* δεν εντοπίζεται σε καμιά *matrona* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Πίσω από το κλασικό προκάλυμμα της *Pythias* κρύβεται η ζωνηρή, μοιχαλίδα σύζυγος της μεσαιωνικής παράδοσης.<sup>232</sup> Πιθανότατα, η *Pythias* παραπέμπει

---

<sup>230</sup>Jocelyn 1989: 219, Charlet – Mesdjian 2011: 101. Η *lena* αναλάμβανε και το ρόλο της προξενήτρας, η οποία, κυρίως, στο μεσαιωνικό δράμα, αποκαλείται «ρουφιάννα», μια λέξη με εντελώς διαφορετική σημασία από τη σημερινή, βλ. Fedeli 1995: 307 – 317.

<sup>231</sup>Jocelyn 1989: 220 – 221, 224, Jocelyn 1991: 106 – 109, Charlet – Mesdjian 2011: 92, 94. Για τις διαφορές των δυο εταιρών – πρωταγωνιστριών της *Chrysis* με τα ρωμαϊκά τους αρχέτυπα βλ. Ternaux 2011: 73 – 74.

<sup>232</sup>Jocelyn 1989: 221, Charlet 2006: 100, Charlet – Mesdjian 2011: 98, Ternaux 2011: 73.

στη φιγούρα της *malmaritata* της ιταλικής νουβέλας.<sup>233</sup> Γενικότερα, στην κωμωδία του Piccolomini δεν υπάρχει καμία τίμια γυναίκα.

Στην *Chrysis* απαντούν μοτίβα και αναφορές που παραπέμπουν σε τρεις παραδοσιακούς τύπους της Λατινικής Κωμωδίας: τον πορνοβοσκό (*leno*), τον παράσιτο (*parasitus*) και τον καυχηματία στρατιώτη (*miles gloriosus*). Σε αντίθεση όμως με τις ρωμαϊκές κωμωδίες όπου οι τρεις αυτοί τύποι συνιστούν ολοκληρωμένες σκηνικές οντότητες, στην *Chrysis* δεν υπάρχουν πρόσωπα που να αντιστοιχούν απόλυτα στις παραπάνω κατηγορίες.<sup>234</sup> Πολλοί σχολιαστές της κωμωδίας υπογραμμίζουν τις διασυνδέσεις των προσώπων του Piccolomini με τα μεσαιωνικά είδη θεάτρου και τη δημόδη μεσαιωνική ιταλική και ευρωπαϊκή γραμματεία. Εξωτερικά, οι χαρακτήρες της *Chrysis* ακολουθούν τους χαρακτήρες του κλασικού δράματος και τα λεγόμενα τους αντλούνται από τους διαλόγους του Πλαύτου και του Τερέντιου. Όμως, ένα μεγάλο ποσοστό της δράσης τους αντλείται από το χώρο της μεσαιωνικής Ελεγειακής Κωμωδίας, τη λογοτεχνία των Goliardi, τα γαλλικά *fabliaux*, τις λαϊκές Φάρσες, τις *Sacre Rappresentazioni* και τις νουβέλες του Ύστερου Μεσαίωνα.<sup>235</sup>

## Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup>: Ο ρεαλισμός της *Chrysis*

Στην *Chrysis* οι χαρακτήρες του Πλαύτου και του Τερέντιου αναγεννούνται, προσαρμοσμένοι στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις κοινωνικές συνθήκες του 15<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>236</sup> Στην πραγματικότητα, οι κλασικίζοντες χαρακτήρες αποτελούν ένα επιφανειακό εκμαγείο, πίσω από το οποίο κρύβονται άνθρωποι της εποχής του Piccolomini. Ο H. D. Jocelyn έπειτα από μια λεπτομερή εξέταση της κωμωδίας και του

---

<sup>233</sup> Για τη φιγούρα της *malmaritata* στην ιταλική νουβέλα και τη Λόγια Ουμανιστική Κωμωδία, βλ. Ruggio 2014: 211 – 216.

<sup>234</sup> Οι ιδιότητες του πορνοβοσκού καλύπτονται από τη δράση της *Canthara*. Σχετικά με τον παράσιτο, ο ίδιος ο όρος αναφέρεται απροσδόκητα στο τελείωμα της κωμωδίας και κάποια στοιχεία του υπάρχουν στα πρόσωπα των υπηρετών και του μάγειρα. Ως προς τον καυχηματία στρατιώτη, οι κληρικοί φέρουν κάποια από τα χαρακτηριστικά του τύπου αυτού. Βλ. Mariotti 1946: 128, Jocelyn 1989: 219, υποσημ. 29, 34, 38, 227

<sup>235</sup> Sanesi 1941: 15, Stäuble 1965: 365, Verdone 1965: 86 – 89, Dall’Oco 2000: 68, 69, Charlet 2006: 25.

<sup>236</sup> Rossi 1933: 526 – 527, Bertini 1997: 35.

κοινωνικού της περιβάλλοντος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η κοινωνική δομή και η περιρρέουσα θρησκευτική ατμόσφαιρα της *Chrysis* υποκρύπτουν τα χαρακτηριστικά μιας κοινωνίας του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Με μια προσεκτική μελέτη μπορεί κάποιος να διακρίνει τα χαρακτηριστικά αυτά στον τρόπο ζωής των προσώπων, στην κοινωνική και πολιτική οργάνωση της πόλης τους, στον ρουχισμό τους, τις συνήθειες τους και τα γεύματα τους. Η *Chrysis* αντικατοπτρίζει την κοινωνική οργάνωση και την καθημερινή ζωή μιας πόλης του ηπειρωτικού γερμανικού χώρου, όπως είναι για παράδειγμα η Νυρεμβέργη.<sup>237</sup> Ο Σενέζος Ουμανιστής ενσωματώνοντας τα χωρία των ρωμαϊκών κωμωδιών στο έργο του, φροντίζει να απαλείψει οποιονδήποτε αναχρονισμό και οποιοδήποτε στοιχείο μη συμβατό με τη ζωή της ευρωπαϊκής κοινωνίας του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Στη συνέχεια, προσθέτει στο επεξεργασμένο υλικό στοιχεία που εμμέσως παραπέμπουν στην εποχή του.<sup>238</sup> Ο Jean – Louis Charlet εντοπίζει στην *Chrysis* τον συμφυρμό τριών χρονολογικών και πολιτισμικών πεδίων. Ο Piccolomini, μέσω της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, μπολιάζει στην γερμανική ή ιταλική κοινωνική πραγματικότητα του 15<sup>ου</sup> αιώνα, τη γλωσσική και πολυθεϊστική πραγματικότητα του ρωμαϊκού κόσμου και έπειτα, μέσω του Πλάτου και του Τερέντιου, εισάγει στην *Chrysis* το αρχαιοελληνικό στοιχείο.<sup>239</sup>

Έτσι, παρά τις έντονες κλασικές απηχήσεις, το περιβάλλον και ο συνολικός τόνος της κωμωδίας απηχούν ξεκάθαρα την εποχή του συγγραφέα. Τα πρόσωπα, οι καταστάσεις και τα γλωσσικά στοιχεία που αντλούνται από τη Ρωμαϊκή Κωμωδία προσαρμόζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να αντανakλούν τα ιδεώδη της τρέχουσας πραγματικότητας.<sup>240</sup> Ο Σενέζος λόγιος δεν ενδιαφέρεται ούτε να προσδώσει έντονες ψυχολογικές αποχρώσεις στα πρόσωπα του, ούτε να δημιουργήσει μια περίπλοκη υπόθεση. Το ενδιαφέρον του είναι στραμμένο στην αναπαράσταση της σύγχρονης ζωής.<sup>241</sup> Ο Piccolomini μέσω της κωμωδίας του παρωδεί και ειρωνεύεται τα ήθη του καιρού του. Ίσως, πίσω από τους χαρακτήρες της κωμωδίας κρύβονται φίλοι και συνάδελφοι του Piccolomini από τον κύκλο της αυτοκρατορικής Αυλής του

---

<sup>237</sup> Jocelyn 1989: 221 – 227 και υποσημ. 117.

<sup>238</sup> Jocelyn 1991: 102 – 110, Charlet – Mesdjian 2011: 99 – 100, 101, Liu 2018 (1): 19, 148.

<sup>239</sup> Charlet 2006: 96, 129 – 130, 134.

<sup>240</sup> Perosa 1965: 186, Verdone 1965: 88, Boccuto 1991: 351, Liu 2018 (1): 20, Liu 2018 (2): 146.

<sup>241</sup> Perosa 1965: 186, Cecchini 1968: X, Boccuto 1991: 351, Dall’Oco 2000: 72, Chevalier 2013: 63, Liu 2018 (2): 136, 145.



Φρειδερίκου Γ'. Είναι πολύ πιθανό η υπόθεση της *Chrysis* να υποκρύπτει πραγματικές προσωπικές εμπειρίες ατόμων με τα οποία σχετίζονταν ο Σενέζος ουμανιστής κατά την παραμονή του στη Γερμανία. Την υπόθεση αυτή ενισχύουν οι σημειώσεις στις διδασκαλίες του έργου πάνω από τα ονόματα του Sedulius, του Archimenides, του Theobolus και του Dyorphanes. Ο Sanesi και ο Bernetti έπειτα από μια λεπτομερή έρευνα έχουν καταλήξει στην ταυτοποίηση κάποιων προσώπων.<sup>242</sup> Τον Piccolomini απασχολεί έντονα η πολιτική κατάσταση του καιρού του. Αυτό είναι ορατό από τις αναφορές του Charinus σε ιστορικά γεγονότα που έλαβαν χώρα τον Αύγουστο του 1444, όπως η φονική μάχη μεταξύ των μισθοφορικών σωμάτων των Ελβετών και των Γάλλων Armagnac κοντά στη Βασιλεία και η αυτοκρατορική Σύνοδος (*Dieta*) για την επίλυση των προβλημάτων που ταλάνιζαν τη Δυτική Εκκλησία.<sup>243</sup> Ο Antonio Stäuble και κάποιοι άλλοι σχολιαστές τονίζουν το αυτοβιογραφικό στοιχείο που πιθανόν υπάρχει στην *Chrysis*. Οι στιγμές και οι δηλώσεις κάποιων προσώπων αντανακλούν πιθανότατα κάποιες εμπειρίες, προβληματισμούς και την πολεμική του ίδιου του συγγραφέα. Παρολαυτά, απαιτείται ιδιαίτερη προσοχή στην απόδοση του αυτοβιογραφικού αποτυπώματος του συγγραφέα σε πτυχές των χαρακτήρων της κωμωδίας. Για παράδειγμα, η πολιτική αδιαφορία του Charinus σε καμιά περίπτωση δεν αντανακλά την προσωπικότητα του Piccolomini, ο οποίος δείχνει έντονο ενδιαφέρον για τα πολιτικά πράγματα.<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> Ο Sedulius ταυτίζεται με τον Johann von Eich, ο Theobolus με τον Jakob Widerle και ο Archimenides με τον Wilhelm Tacz ή τον Wenzel von Bochow. Κάποιοι σχολιαστές θεωρούν ότι πίσω από τον Charinus κρύβεται, εν μέρει, ο ίδιος ο Enea Silvio Piccolomini. Για τα παραπάνω βλ. Sanesi 1911: 103, 109, Sanesi 1941: 15, 21 – 28, 43, 57, Bernetti 1943: 39, 41 – 43, 45, 48, 64 – 65, Laporta 1948: 303, Niederman 1948: 102, Pandolfi 1965: 320, 336, 346, Stäuble 1965: 356, 360 – 361, Cecchini 1968: XI, υποσημ. 7, Stäuble 1968: 72, Radcliffe – Umstead 1969: 40, Jocelyn 1989: 223, Boccuto 1991: 351, 356, Bisanti 1993: 391, Bertini 1997: 35, Dall'Oco 2000: 68, 70, Grund 2005: xxix, υποσημ. 16, 446, υποσημ. 1, Charlet 2006: 11, 30, Μποζίζιο 2006: 209, Nuzzo 2008: 141 – 142, Charlet – Mesdjian 2011: 83 και υποσημ. 3, Stolf 2011 (1): 9, Ternaux 2011: 69, Liu 2018 (1): 21, 128 – 129, 144, Liu 2018 (2): 146.

<sup>243</sup> Βλ. επίσης Sanesi 1911: 109, Sanesi 1941: 19 – 20, Bernetti 1943: 45 – 46, Mariotti 1946: 121, Laporta 1948: 302 – 303, Perosa 1965: 186, Stäuble 1965: 361 – 362, Verdone 1965: 88, Stäuble 1968: 74 – 75, Jocelyn 1989: 222, Boccuto 1991: 352 – 353, Dall'Oco 2000: 67 – 69, Grund 2005: 447, υποσημ. 8 και 9, Charlet 2006: 104, Μποζίζιο 2006: 209, Pittalunga 2007: 763, Nuzzo 2008: 139, 140 – 141, Liu 2018 (1): 20, 129, 139 – 140, Liu 2018 (2): 145.

<sup>244</sup> Wolkan 1909: 434 – 438, Stäuble 1965: 359 – 360, 361, 364, Verdone 1965: 88 – 89, Stäuble 1968: 72 – 75, Jocelyn 1989: 222 – 223, Liu 2018 (1): 20, 139 – 140, Liu 2018 (2): 145.

## ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ: ΟΙ ΚΛΗΡΙΚΟΙ ΤΗΣ *CHRYSIS*

### Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup> : Ο τύπος του κληρικού της Λόγιας Ουμανιστικής Κωμωδίας

Οι δύο κληρικοί Theobolus και Dyorphanes αποτελούν το ένα από τα δυο ζεύγη των εραστών της Chrysis και της Cassina. Τα δυο αυτά πρόσωπα δεν θυμίζουν τον τυπικό θεοσεβούμενο ιερωμένο. Αντιθέτως, είναι άκρως διεφθαρμένοι και ανήθικοι. Ο σκανδαλώδης τρόπος ζωής τους σοκάρει ακόμα και τον πιο υποψιασμένο θεατή.<sup>245</sup> Ο τύπος του διεφθαρμένου και ακόλαστου κληρικού της Λόγιας Ουμανιστικής Κωμωδίας δεν έχει λογοτεχνικούς προδρόμους στην κλασική κωμωδία. Είναι τύπος νέας κοπής και ως μοτίβο αντλείται από τη μεσαιωνική λογοτεχνική παράδοση όχι μόνο της ιταλικής χερσονήσου, αλλά ολόκληρου του δυτικοευρωπαϊκού χώρου και ιδίως του γαλλικού. Πιο συγκεκριμένα, η φιγούρα του φιλήδονου και διεφθαρμένου εκκλησιαστικού απαντά :

1. Στο ιδιότυπο δραματικό είδος της Ελεγειακής Κωμωδίας του Μεσαίωνα.<sup>246</sup>
2. Στις μεσαιωνικές λαϊκές Φάρσες.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Ternaux 2007: 747.

<sup>246</sup> Η Ελεγειακή Κωμωδία του Μεσαίωνα αναπτύχθηκε στο περιβάλλον των γαλλικών επισκοπικών σχολών στον 12<sup>ο</sup> αιώνα. Πρόκειται για μια πραγματική στροφή στη λογοτεχνία της αρχαιότητας. Τα ιδιαίτερα αυτά δραματικά κείμενα βασίζονταν στους Λατίνους κωμικούς συγγραφείς και στις ποιητικές συνθέσεις του Οβίδιου. Από τους Λατίνους κωμικούς δανείζονταν τη δομή και κάποια πρόσωπα, ενώ από τον Οβίδιο κυρίως το μέτρο που ήταν το ελεγειακό δίστιχο. Η γλώσσα των έργων ήταν η λατινική και η θεματολογία τους περιλάμβανε περιπαικτικές καταστάσεις σύμφωνα με τη λαϊκή αισθητική της εποχής. Το δραματικό αυτό είδος γνώρισε μεγάλη, σχετικά, επιτυχία στη μεσαιωνική Ευρώπη. Σημαντικοί εκπρόσωποι του είναι οι Vital Blois, Guillaume de Blois και Mathieu de Vendôme. Για την Ελεγειακή Κωμωδία του Μεσαίωνα βλ. Bisanti 1993: 365 – 386, Μποζίζιο 2006: 198 – 200.

<sup>247</sup> Η Φάρσα προήλθε από τα πλαίσια του θρησκευτικού θεάτρου. Επρόκειτο για σύντομα κείμενα με κωμικές σκηνές και στόχο την πρόκληση χαράς και γέλιου. Αποτέλεσε αυτόνομο δραματουργικό είδος από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα. Χαρακτηρίζονταν από γρήγορη δράση και προβλεπόμενη πλοκή. Οι ήρωες αντιπροσώπευαν συγκεκριμένους τύπους, όπως ο αφελής – που ήταν συχνά στο κέντρο της πλοκής του έργου – ο προδομένος σύζυγος, η πανούργα σύζυγος, ο ακόλαστος μοναχός και ο επιφανειακός και επιπόλαιος ευγενής. Η Φάρσα σημείωσε μεγάλη επιτυχία στον γαλλικό χώρο ενώ στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα διαδόθηκε και στην Ιταλία. Για την Φάρσα βλ. Μποζίζιο 2006: 201 – 203.

3. Στα τολμηρά γαλλικά *fabliaux*.<sup>248</sup>
4. Στο θέατρο και τα άσματα των Goliardi.<sup>249</sup>
5. Στα Μυστήρια (Sacre Rappresentazioni).<sup>250</sup>
6. Στις δημώδεις νουβέλες του Ύστερου Μεσαίωνα με πιο απτό παράδειγμα το βοκκακικό *Δεκαήμερο*.
7. Στη κοινωνική πραγματικότητα του 15<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>251</sup>

Ο χαρακτηριστικός αυτός τύπος στη συνέχεια μεταφέρεται στην *Commedia Erudita* και στο λαϊκό θέατρο της Ωριμης Αναγέννησης με εμβληματικούς εκπροσώπους τον Fra' Timoteo του *Μανδραγόρα* του Niccolò Machiavelli, τον frate Alberigo του Anton Francesco Grazzini και τον ιερωμένο Giacomo της *Aridosia* του Lorenzino de' Medici. Σε πολλές περιπτώσεις η μορφή του ακόλαστου κληρικού γίνεται αντικείμενο καυστικής και ανελέητης σάτιρας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα

---

<sup>248</sup> Τα *fabliaux* ή *fableaux* ήταν σύντομες έμμετρες, αφηγηματικές ιστορίες, κωμικού περιεχομένου, συχνά αρκετά τολμηρές με έντονους σατιρικούς τόνους και ρεαλιστικά στοιχεία. Στο μεγαλύτερο τους μέρος είναι ανώνυμα. Το λογοτεχνικό αυτό είδος εμφανίστηκε στην περιοχή της Βορείου Γαλλίας στα τέλη του 12<sup>ου</sup> αιώνα και αναπτύχθηκε μέχρι το α' μισό του 14<sup>ου</sup> αιώνα. Για τα *fabliaux* βλ Chiari 2017.

<sup>249</sup> Οι Goliardi ήταν νεαροί πανεπιστημιακοί φοιτητές ή κληρικοί (*clerici vagantes*) που κατά τον 12<sup>ο</sup> και 13<sup>ο</sup> αιώνα συνέθεσαν κομψότατες, επαναστατικές ποιητικές συνθέσεις στα λατινικά με πρότυπο τους κλασικούς Ρωμαίους ποιητές. Οι ποιητικές αυτές συνθέσεις είναι τα γνωστά *Carmina Burana* που κατατάσσονται σε ηθικά – σατιρικά, ερωτικά και βακχικά. Βλ. Πριόβολου – Γεωργαλά 2009: 13 – 25. Ο όρος «Goliardus/Goliardi» έγινε συνώνυμο όλων των κληρικών επαναστατών και ιδίως των φοιτητών των ευρωπαϊκών πανεπιστημίων που αντιδρούσαν απέναντι στο κατεστημένο. Κατά τον Ύστερο Μεσαίωνα και την Πρώιμη Νεωτερικότητα στα πλαίσια των πανεπιστημιακών φοιτητικών κύκλων οργανώνονταν εορταστικές εκδηλώσεις και θεατρικά δρώμενα τολμηρού, σατιρικού περιεχομένου με στόχο να καυτηριαστούν οι ατασθαλίες των ακαδημαϊκών και των εκκλησιαστικών. Η τάση αυτή καλλιεργήθηκε στα πανεπιστήμια της Βορείου Ιταλίας και ιδίως στους φοιτητικούς κύκλους του Πανεπιστημίου της Παβίας. Βλ. Pandolfi – Artese 1965, Verdone 1965, Rosso 2012.

<sup>250</sup> Η Sacra Rappresentazione ήταν ένα ιδιότυπο είδος θρησκευτικού θεάτρου που αντλούσε το θεματολόγιο του από τον κόσμο της Παλαιάς Διαθήκης, τη ζωή του Ιησού Χριστού, της Παρθένου Μαρίας, των Αγίων και από πληθώρα βιβλικών επεισοδίων. Ωστόσο, τα έργα εμπλουτίζονταν με κωμικά επεισόδια και σύγχρονα πρόσωπα με έντονη δόση ρεαλισμού. Οι σκηνές παρουσίαζαν χαλαρή σύνδεση μεταξύ τους και τα πρόσωπα πολλές φορές στερούταν ψυχολογικής συνοχής. Χαρακτηριστικός εκπρόσωπος του είδους είναι ο Φλωρεντίνος Feo Belcari (1410 – 1484). Για τις Sacre Rappresentazioni βλ. Sanesi 1911: 32 – 60, Μποζίζιο 2006: 209 – 212.

<sup>251</sup> Stäuble 1965: 354, υποσημ. 6, Verdone 1965: 86 – 89, Jocelyn 1989: 219, Dall'Oco 2000: 69, Liu 2018 (1): 20.

αποτελούν το ιδιότυπο έργο *Zenobius* του Pietro Domizi, η φάρσα *Janus sacerdos* ενός ανώνυμου *goliardus* από την Παβία, η κωμωδία *De falso hypocrita* του Mercurio Ranzo, η *Philogenia* του Ugolino Pisani και η *Oratoria* του Tito Livio de' Frulovisi. Ωστόσο, κανένα από τα παραπάνω έργα δεν ξεπερνά τη σουβλερή ειρωνεία του μακιαβελικού *Μανδραγόρα* και τη σκληρή επίκριση στη διαφθορά των εκκλησιαστικών ηθών στις νουβέλες του Masuccio Salernitano. Ο Antonio Stäuble υποστηρίζει ότι σε κάποιους συγγραφείς η μορφή του κληρικού δεν αποτελεί αντικείμενο σάτιρας. Ο διεφθαρμένος εκκλησιαστικός είναι παρών στο έργο, αλλά ο συγγραφέας δεν φαίνεται να παίρνει κάποια θέση ως προς το ηθικό ποιόν του προσώπου. Τέτοιες περιπτώσεις – σύμφωνα πάντα με τον Stäuble – αποτελούν η *Chrysis* του Piccolomini και η *Cauteriararia* του Antonio Barzizza.<sup>252</sup> Δεν λείπουν, ωστόσο, εκείνοι που διακρίνουν στον Piccolomini διάθεση καυστικότητας σάτιρας κατά των διεφθαρμένων κληρικών<sup>253</sup> και έναν έντονο αντικληρικισμό.<sup>254</sup>

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup> : Ο Dyophanes

Ο ένας εκ των δυο κληρικών είναι ο Dyophanes, ο εραστής της εταίρας Cassina. Το όνομα Dyophanes είναι μια ευφυής επινόηση του Piccolomini, που εμπνέεται από την κλασική παράδοση. Το όνομα πιθανότατα προκύπτει από τον ελληνικό όρο *Diophanes* και σημαίνει «αυτός που μοιάζει στον Δία» ή «αυτός που φανερώνει το θεϊκό στοιχείο». Το όνομα αυτό είναι δηλωτικό του ιερατικού αξιώματος του συγκεκριμένου ήρωα της κωμωδίας.<sup>255</sup>

Ο Dyophanes, όπως προκύπτει από τα συμφραζόμενα της κωμωδίας είναι αρκετά εύπορος, με περιουσιακά στοιχεία σε κάποια αδιευκρίνιστη περιοχή. Η οικονομική του άνεση υπογραμμίζεται και από το γεγονός ότι είναι σε θέση να συντηρεί και έναν υπηρέτη, τον Congrio.<sup>256</sup> Ο Dyophanes πρωταγωνιστεί σε 5 σκηνές της κωμωδίας (1<sup>η</sup>, 6<sup>η</sup>, 12<sup>η</sup>, 15<sup>η</sup> και 18<sup>η</sup>). Αναφορές στο πρόσωπο του εντοπίζονται στην

---

<sup>252</sup> Stäuble 1965: 354, υποσημ. 7, 355, 356.

<sup>253</sup> Pittalunga 2007: 763.

<sup>254</sup> Grund 2005: xxv.

<sup>255</sup> Jocelyn 1989: 216, υποσημ. 8, Charlet 2006: 30, Nuzzo 2008: 142, Charlet – Mesdjian 2011: 85, Liu 2018 (1): 15.

<sup>256</sup> Jocelyn 1989: 223.

8<sup>η</sup> σκηνή (στ. 419) και στην 17<sup>η</sup> (στ. 741, 764). Είναι αυτός που ανοίγει την κωμωδία με μια επίκληση στον παγανιστικό Πολυδεύκη, <E>*depol, nulla, opinor, est racio prior*, η οποία αναπαράγει την αντίστοιχη επίκληση της εταίρας Philotis στον Διόσκουρο Πολυδεύκη στην έναρξη της κωμωδίας *Hecyra* του Τερέντιου, *Per pol quam paucos reperias meretricibus* (*Hec.* 58).<sup>257</sup> Στην συνέχεια ο Dyorphanes περιγράφει τις ανέσεις του κλήρου και ορίζει τη γενική θεματολογία της *Chrysis*, με βασικούς θεματικούς άξονες τις υλικές και σαρκικές απολαύσεις που επιζητούν όλα τα πρόσωπα της κωμωδίας.<sup>258</sup>

Η επίκληση στον Διόσκουρο Πολυδεύκη από έναν κληρικό της Καθολικής Εκκλησίας εκπλήσσει τους θεατές, τους αναγνώστες και τους μελετητές της κωμωδίας. Θα περίμενε κάποιος από έναν ιερέα να μελετά με προσήλωση την Αγία Γραφή στο κελί του, να ψάλλει τους κατανυκτικούς ύμνους της Δυτικής Εκκλησίας στη λειτουργία της Κυριακής και να επικαλείται το όνομα του Ιησού Χριστού και της Παρθένου Μαρίας. Αντίθετα, ο Dyorphanes προτιμά την αρωγή των ελληνορωμαϊκών θεοτήτων. Έτσι, επικαλείται συχνά τον Πολυδεύκη, την Αφροδίτη, τον παντοδύναμο Δία, την Αθηνά Παλλάδα, τον Saturnus, την Ορί και πλήθος άλλων θεοτήτων της κλασικής αρχαιότητας. Η ιδιότυπη έναρξη του λόγου του κληρικού μεταφέρει τον θεατή ή τον αναγνώστη στον αρχαίο κόσμο, σε μια ιδιότυπη συνύπαρξη της ελληνορωμαϊκής εποχής με την πραγματικότητα του 15<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>259</sup>

Ο κληρικός αυτός αντί να κηρύττει στους πιστούς την εγκράτεια και τα χριστιανικά ιδεώδη, είναι η προσωποποίηση της λαγνείας, της φιληδονίας και της ασωτίας. Ο αχαλίνωτος ηδονισμός του εκφράζεται ολοφάνερα στην αρχή της κωμωδίας, όπου δηλώνει χωρίς περιτροπές ότι οι κληρικοί έχουν το προνόμιο να συνευρίσκονται κάθε μέρα με διαφορετική γυναίκα και αφού έχουν δοκιμάσει χίλιες γυρνάνε σε αυτή που τους αρέσει περισσότερο, *Nova in dies connubia, himeneos novos / celebramus: si placet amor, revertimur; / ubi displicet, alio flectimus iter. / Ex mille cum periculum fecimus, eam / que cordi fuit stabili prosequimur fide* (στ. 13 – 17).<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> Πρβ. Ternaux 2007: 744.

<sup>258</sup> ό.π.: 744 – 745, Charlet – Mesdjian 2011: 99.

<sup>259</sup> Βλ. Ternaux 2007: 743 – 746.

<sup>260</sup> Στις δηλώσεις αυτές εντοπίζονται απόηχοι από το έργο *De vero bono* του γνωστού ουμανιστή Lorenzo Valla, βλ. Ο' Brien 2009: 132.

Ο Dyorphanes αντί να δέχεται και να αγαλλιάζει το ποίμνιο του, το υποτιμά και το περιφρονεί. Αισθάνεται ανώτερος από τους καθημερινούς ανθρώπους τους οποίους κατηγορεί για φθόνο, *<E>depol, nulla, opinor, est racio prior, / quod emuli nimium clero sunt populi: / nam comoditates nobis invident bonas. / Soli miseri carent invidia viri ; / quisquis beatus est, huic livor est comes* (στ. 1 – 5).<sup>261</sup> Θεωρεί ότι ο κλήρος είναι τυχερός και ασφαλής. Ως εκπρόσωπός του διεκδικεί την απόλυτη σεξουαλική ελευθερία και θεωρεί ότι ανήκει σε μια κάστα προνομιούχων ανθρώπων. Δηλώνει ότι η ζωή του χρωστά το καλύτερο και αντιμετωπίζει το ποίμνιο του ως δυστυχείς κοινούς θνητούς. Η σεξουαλική ευδαιμονία που νιώθει, *Nova in dies connubia, himeneos novos [...] prosequimur fide* (στ. 13 – 17) διπλασιάζεται από τη δυστυχία των άλλων ανθρώπων, *quod emuli nimium clero sunt populi: [...] huic livor est comes* (στ. 2 – 5).<sup>262</sup> Η ανωτερότητα του επισφραγίζεται από την εύνοια του θεϊκού στοιχείου, όχι βέβαια του χριστιανικού Θεού, αλλά της παγανιστικής Αφροδίτης, *Nulli pulcra est quam nobis graciosior Venus* (στ. 10). Στην 6<sup>η</sup> σκηνή διατυπώνει απερίφραστα την πεποίθηση ότι ο ίδιος αξίζει τα καλύτερα, *Siccine me trahis / promerentem optime? Hoccine premium / bene merenti reddis?* (στ. 282 – 284) και αναπαράγει τα λεγόμενα του νεαρού Diabolus ή Argyrippus της πλαυτιανής *Asinaria*, *foras aedibus me eici ?/ Promerenti optime hoccin preti redditur?/ Bene merenti mala es, male merenti bona es* (*As.* 127 – 129).<sup>263</sup>

Από τα παραπάνω προκύπτει ακόμα ένα άλλο χαρακτηριστικό του ιερωμένου, η αλαζονεία. Ο τρόπος με τον οποίο περιγράφει τις ανέσεις της εκκλησιαστικής ζωής και την αφθονία του ποτού και του φαγητού, φανερώνει έναν άνθρωπο εγωκεντρικό, αλαζόνα και καυχηματία, *Nobis divicie sunt, opes, delicie, / ad esum nati tantum et ad potum sum[m]us, / dormire possumus et satis quiescere; / vivimus nobis, alii vivunt aliis* (στ. 6 – 9). Ο Piccolomini στη σατιρική σκιαγράφιση του Dyorphanes βασίζεται

<sup>261</sup> Στους στ. 1 – 5 ανιχνεύονται διαστρεβλωμένες θέσεις της φιλοσοφίας του Επίκουρου μέσω του *De rerum natura* του Λουκρήτιου, βλ. Mariotti 1946: 121, Dall’Oco 2000: 72, Charlet 2006: 95, Ternaux 2007: 744, Charlet – Mesdjian 2011: 86.

<sup>262</sup> Ternaux 2007: 744, Charlet – Mesdjian 2011: 87.

<sup>263</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 58 – 59, Niederman 1948: 110 – 111, Cecchini 1963: 54 – 55, Pandolfi 1965: 348, 350, Cecchini 1966: 85, Cecchini 1968: 15 – 16, Boccuto 1991: 350, Jocelyn 1991: 102, Bertini 1997: 36 – 37, Charlet 2006: 111, Charlet – Mesdjian 2011: 86, Liu 2018 (1): 150 – 151.

περισσότερο στην πραγματική ζωή του κλήρου της εποχής.<sup>264</sup> Η ηθική σήψη της Καθολικής Εκκλησίας ήταν παροιμιώδης στον 15<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>265</sup>

Στη φιγούρα του φιλήδονου κληρικού εντοπίζονται, επίσης, στοιχεία από τις νουβέλες και τις συνθέσεις των Goliardi.<sup>266</sup> Η υποκρισία και τα ελευθέρια ήθη του κλήρου γίνονται αντικείμενο ανελέητης σάτιρας στις λατινικές θεατρικές συνθέσεις των νεαρών σπουδαστών του Πανεπιστημίου της Παβίας. Τα ιδιότυπα αυτά έργα εντάσσονται στη λογοτεχνία των Goliardi. Η έντονη αποστροφή των Goliardi για τον κλήρο εκδηλώνονταν και στις ξέφρενες φοιτητικές εκδηλώσεις του πανεπιστημιακού περιβάλλοντος που με εργαλείο τη σάτιρα καυτηρίαζαν τα κακώς κείμενα της ακαδημαϊκής και της εκκλησιαστικής ζωής. Να σημειώσουμε ότι οι συγγραφείς των ιδιότυπων αυτών έργων ήταν σε κάποιες περιπτώσεις νεαροί κληρικοί.<sup>267</sup> Οι ιερείς που πρωταγωνιστούν στις θεατρικές συνθέσεις των Goliardi παρουσιάζονται ως πρόσωπα υποκριτικά και πονηρά, εντελώς προσκολλημένα στις υλικές και σαρκικές απολαύσεις, ενώ ορισμένοι έχουν έντονη ροπή στην ομοφυλοφιλία. Η τιμωρία που τους επιφυλάσσουν τα άλλα πρόσωπα του έργου είναι εξαιρετικά σκληρή και ατιμωτική. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι λάγνοι, ομοφυλόφιλοι ιερείς των έργων *Janus sacerdos*<sup>268</sup> και *De falso hypocrita*<sup>269</sup> και ο διεφθαρμένος εξομολόγος Prodigio της

---

<sup>264</sup> Sanesi 1911: 109, Verdone 1965: 88 – 89, Ternaux 2007: 744 – 745, Chevalier 2013: 63, Liu 2018 (1): 20, Liu 2018 (2): 146.

<sup>265</sup> Για την ηθική και πνευματική κατάσταση της Καθολικής Εκκλησίας στον Ύστερο Μεσαίωνα και την Πρώιμη Νεωτερικότητα βλ. Bernstein – Milza: 241 – 251.

<sup>266</sup> Liu 2018 (1): 18, 20

<sup>267</sup> Verdone 1965: 86 – 88, Rosso 2012: 665 – 669.

<sup>268</sup> Το εν λόγω έργο, ανώνυμου συγγραφέα, είναι η πιο γνωστή από τις φάρσες των Goliardi που ανέβηκε στην σκηνή το 1427. Το έργο αυτό αποτελεί μια κατά μέτωπον επίθεση στην παιδεραστία μέσα από την ιστορία του ιερέα Janus. Μια ομάδα φοιτητών αποφασίζει να κοροϊδέψει τον ιερέα συλλαμβάνοντάς τον επ' αυτοφώρω τη στιγμή που προσπαθεί να αποπλανήσει έναν διδασκόμενο στην ώρα του κηρύγματος. Με ύβρεις και προσβολές τον υποχρεώνουν να καταβάλλει ένα γενναίο χρηματικό ποσό προκειμένου να αποσιωπήσουν το θέμα. Το έργο ολοκληρώνεται με τη γιορτή που οργανώνουν οι φοιτητές με τα χρήματα που τους έδωσε ο Janus, βλ. Μποζίζιο 2006: 208.

<sup>269</sup> Το έργο *De falso hypocrita* του Mercurio Ranzo αντιγράφει την υπόθεση του ανώνυμου *Janus sacerdos*. Ανέβηκε στην σκηνή το 1437 και εντάσσεται στα δρώμενα του πανεπιστημιακού κύκλου της Παβίας. Πρόκειται για την ιστορία ενός ομοφυλόφιλου ιερωμένου που προσπαθεί να αποπλανήσει τον παράσιτο Zelmio. Πιάνεται επ' αυτοφώρω από μια παρέα φοιτητών που τον υποβάλλουν σε μια ατιμωτική και παραδειγματική τιμωρία. Βλ. Sanesi 1911: 91.

*Philogenia*.<sup>270</sup> Η ηθική σήψη του κλήρου είναι αντικείμενο σάτιρας και στις ιταλικές νουβέλες του 14<sup>ου</sup> και 15<sup>ου</sup> αιώνα με πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα τους μοναχούς του *Δεκαήμερου* του Βοκκάκιου. Οι βοκκακικοί μοναχοί διακρίνονται για την άκρατη φιληδονία και πανουργία τους.<sup>271</sup>

Θα ήταν αναμενόμενο από έναν ιερέα να κηρύττει τα ιδεώδη του έγγαμου βίου και της οικογενειακής ζωής. Ο Dyorphanes όχι μόνο δεν τα κηρύττει, αλλά τάσσεται ανοιχτά κατά του γάμου, *Non, ut alii, stabilem uxorem ducimus, / que, si stomacosa sit, habenda est tamen* (στ. 11 – 12). Θεωρεί δυστυχείς τους παντρεμένους άνδρες, σε αντίθεση με τον ίδιο και τους άλλους κληρικούς που είναι απαλλαγμένοι από τη ρουτίνα του γάμου και μπορούν να απολαμβάνουν ερωτικές περιπέτειες κάθε μέρα, *Nova in dies connubia, himeneos novos / celebramus* (στ. 13 – 14).<sup>272</sup>

Ένα άλλο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Dyorphanes είναι ο έντονος μισογυνισμός του που δεν αφορά μόνο τις εταίρες, αλλά επεκτείνεται και στις παντρεμένες δέσποινες τις οποίες χαρακτηρίζει βαρύθυμες και γκρινιάρες, ... *stabilem uxorem [...] que, si stomacosa sit* (στ. 11 – 12).<sup>273</sup> Η δήλωση αυτή θυμίζει τις απόψεις των Goliardi στα ερωτικά *Carmina Burana*, όπου εκφράζουν την απέχθεια τους για τα δεσμά του γάμου και τις παντρεμένες γυναίκες.<sup>274</sup> Ενδεικτική αυτής της πεποίθησης του κληρικού είναι η 6<sup>η</sup> σκηνή, όπου φέρεται να ορίζει τη ζωή της Cassina. Δηλώνει ότι ανά πάσα στιγμή μπορεί να αλλάξει την τύχη της και να την στείλει πίσω στην ένδεια απ' όπου την περισυνέλλεξε όταν την διάλεξε για παλλακίδα του, *Ego, pol, te ulciscar ut digna es utque meres [...] mansuetam, si vivo, et humilem fame* (στ. 290 – 298). Στο συγκεκριμένο χωρίο πίσω από τα λόγια του κληρικού επαναλαμβάνονται τα λόγια του Diabolus ή του Argyrippus της *Asinaria*, *Ego pol te redigam eodem unde orta's, ad egestatis terminos [...] Reddam ego te ex fera fame mansuetem: me specta modo* (*As.* 139 – 145).<sup>275</sup> Η αρνητική προσέγγιση των γυναικών αποτυπώνεται και

---

<sup>270</sup> Rosso 2012: 662, 672 – 675.

<sup>271</sup> Βλ. ενδεικτικά Tufano 2018.

<sup>272</sup> Για την απέχθεια του κληρικού προς τον έγγαμο βίο βλ. επίσης Ternaux 2007: 746 – 747, Charlet – Mesdjian 2011: 98, Ternaux 2011: 77.

<sup>273</sup> Βλ. επίσης Ternaux 2011: 77.

<sup>274</sup> Πριόβολου – Γεωργαλά 2009: 23.

<sup>275</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 58 – 59, Niederman 1948: 110 – 111, Cecchini 1963: 54 – 55, Pandolfi 1965: 348, 350, Cecchini 1966: 85, Cecchini 1968: 15 – 16, Boccuto 1991: 350, Jocelyn 1991: 102, Bertini 1997: 36 – 37, Charlet 2006: 111, Charlet – Mesdjian 2011: 86, Liu 2018 (1): 150 – 151.



στην 12<sup>η</sup> σκηνή, όπου ο Dyorphanes δηλώνει κατηγορηματικά στην Cassina, *Mulier es, / audacter iuras atque falsum iuras sciens* (στ. 568 – 569). Το επιχείρημα του ιερωμένου αναπαράγει σε μεγάλο βαθμό την αντίστοιχη άποψη του Amphitruo, του πρωταγωνιστή της ομώνυμης πλαυτιανής κωμωδίας, *Mulier es, audacter iuras* (*Amph.* 836).<sup>276</sup>

Η πορεία της κωμωδίας, ωστόσο, έρχεται να διαψεύσει τις καυχησιολογίες του κληρικού και την εμπιστοσύνη στη δύναμή του. Από την 6<sup>η</sup> σκηνή και εξής αρχίζει η ραγδαία πτώση του. Ο Piccolomini σκιαγραφεί επιδέξια τις αντιδράσεις ενός ερωτευμένου ανθρώπου, του οποίου οι ερωτικές προσδοκίες διαψεύδονται και αρχίζει να χάνει τον αυτοέλεγχο του. Η σταδιακή επιδείνωση της ψυχικής του κατάστασης αποτυπώνεται ως εξής: όταν ο Dyorphanes φτάνει στον οίκο ανοχής και διαπιστώνει την απουσία της Cassina συνειδητοποιεί αμέσως την απάτη της, *Nimirum fallimur; decepti sumus! / Silencium magnum est hic in edibus* (στ 255 – 256). Νιώθει προδομένος και κυριεύεται από αισθήματα στεναχώριας και απελπισίας, *Nuncquam melius dici verum vidi prius [...] Perii, Theobole, nil video. / Interii miser! Quid iam dicam aut faciam ?* (στ. 274 – 277), *Heu me miserum!* (στ. 281). Εκστομίζει πικρόχολα ειρωνικά σχόλια. Αρχικά, εξομοιώνει την Chrysis και την Cassina με την ίδια τη συμφορά, *Sed ubi esca est nostra et nostri calamitas / fundi?* (στ. 275 – 276). Εδώ, αναπαράγει τα λεγόμενα του δούλου Parmeno της τερεντιανής κωμωδίας *Eunuchus*, ο οποίος χαρακτηρίζει την εταίρα Thais με τον ίδιο προσβλητικό, λαϊκότροπο και πνευματώδη τρόπο, *sed eccam ipsa egreditur, nostri fundi calamitas;* (*Eun.* 79).<sup>277</sup> Στη συνέχεια, σχολιάζει με κακεντρέχεια την απάντηση της Canthara σχετικά με την επικείμενη άφιξη της Cassina, *Istuc “iam” annus erit! [...] “Mox” ... more Gallico* (στ. 278 – 279), σχόλιο που οδηγεί στην κωμωδία *Heauton Timorumenos* του Τερέντιου.

---

<sup>276</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 28, Charlet 2006: 125, Liu 2018 (1): 163.

<sup>277</sup> Πιθανότατα, από το λεκτικό του τερεντιανού Parmeno προέρχεται και η προσφώνηση του κληρικού για τον ερχομό της Canthara στη σκηνή στον στίχο 257 της *Chrysis*, *Sed eccam Cantharam*. Πρόκειται για μια παραδοσιακή φόρμουλα εισαγωγής νέου προσώπου στη σκηνή της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Παρόμοιο εκφραστικό μέσο χρησιμοποιεί ο *servus* Strobilus ή ο δούλος του νεαρού Lyconides στην *Aulularia* του Πλάτου, *em tibi, ostendi, eccas* (*Aul.* 641) και στην επίσης πλαυτιανή *Casina* η Cleostrata, η σύζυγος του *senex* Lysidamus, *Sed foris concrepuit atque eapse eccam egreditur foras* (*Cas.* 162) και ο ίδιος ο Lysidamus, *sed uxorem ante aedis eccam* (*Cas.* 575). Πρβ. Mariotti 1946: 130, Cecchini 1968: 15, Jocelyn 1991: 101, 112, υποσημ. 10, Τρομάρας 2005: 194, Charlet 2006: 111, Liu 2018 (1): 150.

Ουσιαστικά, ο Dyorhanes επαναλαμβάνει σε καταφατική μορφή την ερώτηση του νεαρού Clinia στον διάλογο με τον έτερο νεαρό του έργου Clitipho για την αργοπορία των γυναικών, CLIT.: *iam aderunt*. CLIN.: *quando istuc erit?* CLIT.: *non cogitas hinc longule esse? et nostri mores mulierum: / dum moliuntur, dum conantur, annus est* (Haut. 238 – 240).<sup>278</sup>

Μετά την σκληρή διαπίστωση της πραγματικότητας ο Dyorhanes κυριεύεται από θυμό και ξεσπά βίαια την οργή του, *Siccine fit, Cassina [...] et humilem fame*» (στ. 282 – 298). Ο έντονος θυμός, η θέληση για εκδίκηση και το παράπονο που νιώθει για την αχάριστη συμπεριφορά της Cassina αναπαράγουν λεκτικά και νοηματικά το αντίστοιχο ξέσπασμα του νεαρού Diabolus ή Argyrippus της πλαυτιανής *Asinaria*, *Sicine hoc fit? foras aedibus me eici? [...] ut de me meres* (As. 127 – 148).<sup>279</sup> Έχοντας εκτονώσει την οργή του ο Dyorhanes περνά στο τρίτο στάδιο της ερωτικής απογοήτευσης. Παλινδρομεί μεταξύ πληγωμένης ανδρικής υπερηφάνειας και φλογερής ερωτικής επιθυμίας, *Si nos amarent, tunc istoc utier [...] Quid vis?* (στ. 323 – 353), ενώ έχει απωλέσει κάθε ίχνος λογικής σκέψης. Αναλογίζεται αν θα πρέπει να δεχθεί να είναι παίγνιο μιας εταίρας ή αν θα επιδείξει τον πρέποντα ανδρισμό. Σε αυτό το σημείο ο ψυχισμός του κληρικού μας θυμίζει το αδιέξοδο του αποκλεισμένου εραστή (*exclusus amator*) Phaedria της κωμωδίας *Eunuchus* του Τερέντιου. Ο κληρικός της *Chrysis* και ο τερεντιανός νεαρός παρουσιάζουν παρεμφερείς ψυχολογικές διακυμάνσεις. Είναι έντονη η νοηματική συνάφεια που υπάρχει μεταξύ των αντιστοίχων χωρίων της κωμωδίας του Piccolomini και του *Eunuchus*. Στην *Chrysis* έχουμε την εξής στιχομυθία μεταξύ του Theobolus και του Dyorhanes: TH.: *Actum est, ilicet et conclamatum est: rapiet* (στ. 339) DYO.: *Quid igitur faciam?* (στ. 347). Στον *Eunuchus* παρατηρούμε τα εξής λόγια: PH.: *Quid igitur faciam?* (Eun. 46) [...] PH/PA :...*te amare et ferre non*

<sup>278</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 130, Cecchini 1968: 15, Jocelyn 1991: 101, υποσημ. 10, Charlet 2006: 111, Liu 2018 (1): 150.

<sup>279</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 58 – 59, Niederman 1948: 110 – 111, Cecchini 1963: 54 – 55, Pandolfi 1965: 348, 350, Cecchini 1966: 85, Cecchini 1968: 15 – 16, Boccuto 1991: 350, Jocelyn 1991: 102, Bertini 1997: 36 – 37, Charlet 2006: 111, Charlet – Mesdjian 2011: 86, Liu 2018 (1): 150 – 151. Η ταυτότητα του νεαρού που ξεσπά έτσι βίαια στην *Asinaria* είναι ακόμα απροσδιόριστη. Κάποιοι μελετητές αποδίδουν τα λόγια αυτά στον Argyrippus, ενώ κάποιοι άλλοι τα αποδίδουν στον Diabolus. Υπάρχουν και αυτοί που υποστηρίζουν ότι τα λόγια αυτά εκφράζονται από έναν τρίτο *adulescens* που εμφανίζεται μόνο σε αυτό το χωρίο. Για τον αδιευκρίνιστη ταυτότητας νεαρό της *Asinaria* βλ. Marshall 2016: 253 – 261, Porter 2016: 316 – 324.

*posse: actumst, ilicet, peristi* (*Eun.* 54 – 55). Ο Piccolomini στην κωμωδία του αντιστρέφει απλά τη σειρά των στίχων του πρωτοτύπου.<sup>280</sup> Το αδιέξοδο του πληγωμένου εραστή Dyorphanes αποτελεί κατά κάποιο τρόπο παρωδία του «παρακλαυσίθουρου» άσματος της ρωμαϊκής ερωτικής ελεγείας.

Ο Dyorphanes είναι το αδύναμο ψυχολογικά κομμάτι του δίπτυχου των κληρικών. Είναι κυριολεκτικά ένας άνθρωπος παθητικός, έρμαιο του αχαλίνωτου ερωτισμού του και απόλυτα εξαρτημένος από την εταίρα του. Η έλλειψη επικοινωνίας και επαφής με την Cassina του δημιουργεί οξύ ψυχικό πόνο. Γι' αυτό τον λόγο αδυνατεί να την εκδικηθεί, *At istuc nobis multo egr[eg]ius / quam illis erit, si neque loqui neque tangere / licet* (στ. 327 – 329), *Male ulcisci qui plus sibi quam hosti nocet !* (στ. 330). Η αδυναμία ελέγχου των παρορμήσεων του πηγάζει από τον άκρως ευμετάβλητο χαρακτήρα του. Έτσι, ενώ αρχικά αποφασίζει να εκδικηθεί σκληρά την ερωμένη του, σύντομα μεταστρέφεται και δηλώνει ότι μπορεί να στερηθεί τα πάντα, αλλά όχι τη συνουσία με την Cassina, ακόμα και αν αυτή μυρίζει σαν κατσίκια, *Carere cena et potu queo, cubatu non que<o>. / Ego in sinu mee dormire volo, / vel si caprum oleat* (στ. 331 – 333).<sup>281</sup>

Παρατηρούμε ότι ο Dyorphanes, λόγω της ταραγμένης συναισθηματικής του κατάστασης, είναι μόνιμα διστακτικός και αναποφάσιςτος. Η παθητικότητα του και η αδυναμία να αναλάβει δράση, τον καθιστούν μαριονέττα στα χέρια των άλλων προσώπων, ιδίως του Theobolus και του Congrio. Πράγματι, ο Dyorphanes από την 6<sup>η</sup> σκηνή και έπειτα κινείται μόνο με βάση τις υποδείξεις και τη γνώμη των άλλων. Επιπλέον, δεν επιδεικνύει κανένα ίχνος εξυπνάδας και οξύνοιας. Είναι ένας άνθρωπος

---

<sup>280</sup> Κανένας σχολιαστής δεν έχει επισημάνει ότι ο Piccolomini ενσωματώνει στην *Chrysis* την έναρξη του τερεντιανού *Eunuchus*. Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη σκηνή του *Eunuchus* ο Τερέντιος με εντυπωσιακό τρόπο που συνίσταται στην τεχνική *in media res*, εισάγει επί σκηνής τον νεαρό Phaedria, ο οποίος μονολογώντας, κάνει ακριβώς την ερώτηση που εκφράζει ο Dyorphanes στον στίχο 347 της *Chrysis*, *Quid igitur faciam?* (*Eun.*46). Παρόμοια ερωτηματική φόρμα χρησιμοποιεί και ο νεαρός Aeschinus στον μονόλογο του στους *Adelphoe* του Τερέντιου, *nunc quid faciam?* (*Adelph.* 625). Το αρχέτυπο των δυο τερεντιανών νεαρών και κατ' επέκταση του Dyorphanes είναι ο μενάνδρειος Χαιρέστρατος, ο οποίος κάνει την ίδια ερώτηση, *ἀλλὰ τί ποιήσω;* Για το συγκεκριμένο χωρίο του *Eunuchus*, τη μορφή του Phaedria και το μοτίβο του *exclusus amator*, βλ. Παναγιωτάκης 2001: 180, 217, Τρομάρας 2005: 35, 49 – 50, 186 – 189.

<sup>281</sup> Αυτή η κωμική δήλωση του Dyorphanes στον στ. 333, *vel si caprum oleat*, πιθανότατα αντλείται από τις *Saturae* του Οράτιου. Πρβ. Liu 2018 (1): 152.

χωρίς προσωπικότητα, εξαιρετικά αφελής και εύπιστος. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά αντανακλώνονται και στο λεκτικό του. Στην 6<sup>η</sup> σκηνή υιοθετεί δουλικά, χωρίς δεύτερη σκέψη, την άποψη του Theobolus για το πως πρέπει να συμπεριφερθεί στην Cassina, *Si sic admones, parebo* (στ. 352). Στη 15<sup>η</sup> σκηνή συμβουλευέται τον Congrio ακόμη και για το αν θα πρέπει να πάει στο σπίτι του ή να κοιμηθεί στον οίκο ανοχής, *Sed quid tu nobis iam suades, Congrio? / Hiccine dormimus an imus domum?* (στ. 683 – 684), ενώ στην 18<sup>η</sup> σκηνή συμφωνεί πάλι με τον Archimenides ότι η Canthara έπραξε ορθά ως μαστροπός, *Recte admones; suum facit officium* (στ. 800). Η τελευταία δήλωση του κληρικού ενισχύεται λεκτικά από μια δήλωση της *Iena Cleareta* στην *Asinaria* του Πλάτου, *Quid me accusas, si facio officium meum? [...] quae frugi esse volt* (*As.* 173 – 175).<sup>282</sup>

Η παθητικότητα του κληρικού και η απόλυτη εξάρτηση του από τους άλλους τονίζονται από τις επαναλαμβανόμενες, κοφτές ερωτήσεις στα άλλα πρόσωπα, *Quid est?* (στ. 299), *Quid igitur faciam?* (στ. 347), *Qui? Si ego renuo?* (στ. 349), *Quid vis?* (στ. 353), *Sed quid tu nobis iam suades, Congrio? / Hiccine dormimus an imus domum?* (στ. 683 – 684), *An nunc irruo, / vel cras pocius?* (στ. 697 – 698), *Quid ergo dicis?* (στ. 777), *Quid faciemus?* (στ. 778), *Siccine suades?* (στ. 786), *Sed quid nunc consulis?* (στ. 795). Η ερώτηση του κληρικού, *Siccine suades?* προς τον Theobolus, οδηγεί στον τερεντιανό *Eunuchus*, στην A1 σκηνή όπου ο Phaedria κάνει όμοια ερώτηση στον δούλο Parmeno, *itane suades?* (*Eun.* 76). Παρόμοια ερώτηση διατυπώνεται και στην σκηνή B3 από τον δούλο Parmeno προς τον νεαρό Chaerea, *iubesne?* (*Eun.* 389).<sup>283</sup>

Ένα από τα πιο διακριτά χαρακτηριστικά του Dyorphanes είναι η βιαιότητα και η σαδιστική του διάθεση. Είναι ένας άνθρωπος άξεστος και κτητικός, ιδιαίτερα εκδικητικός σε κάποια σημεία του έργου όταν ξεστομίζει βίαιες απειλές κατά της άπιστης Cassina. Στην 6<sup>η</sup> σκηνή απειλεί την εταίρα με την διακοπή των οικονομικών παροχών και την επιστροφή της στη φτώχεια, *Siccine fit, Cassina? [...] et humilem fame* (στ. 282 – 298). Στο συγκεκριμένο χωρίο ο Dyorphanes ευθυγραμμίζεται πάντα με τον πλουτιανό Diabolus / Argyrippus της *Asinaria*, *Sicine hoc fit? foras aedibus me eici?*

<sup>282</sup> Στο συγκεκριμένο χωρίο η Cleareta υπερασπίζεται το λειτούργημα της απέναντι στις κατηγορίες του νεαρού Diabolus ή Argyrippus.

<sup>283</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 38, Charlet 2006: 140, Liu 2018 (1): 171.

[...] *ut de me meres* (*As.* 127 – 148).<sup>284</sup> Στη συνέχεια ο κληρικός φοβερίζει ότι θα την ξεμπροστιάσει με σταθερά και σουβλερά λόγια, *Verbis constantibus, mordacibus!* (στ. 355). Στη σκηνή 15, μετά την έντονη φιλονικία του με την Cassina, εκτοξεύει την απειλή της σωματικής επίθεσης. Δηλώνει ότι θα την σύρει από το μαλλί και θα τη ρίξει κάτω, θα την κλωτσήσει και θα της ξεριζώσει γλώσσα και μάτια και τέλος, ότι θα της σπάσει τα κόκκαλα και θα της κόψει τη μύτη και τα αυτιά, *Cras illam mulctabo male, [...] Crinibus in terram dabo [...] insultabo calcibus [...] Linguam mox eripiam sibi [...] Stat mens oculos eruere [...] Ossa confringam quelibet [...] Nec aures indulgebo sibi*, (στ. 689 – 696). Σε καμιά άλλη σκηνή ο κληρικός δεν εμφανίζεται τόσο βίαιος και φαφλατάς. Αντλεί τις απειλές του από τον τύπο του θρυλικού *miles gloriosus* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας και πιο συγκεκριμένα από τον καυχηματία στρατιώτη Thraso του τερεντιανού *Eunuchus*. Στη Δ7 σκηνή της τερεντιανής κωμωδίας ο Thraso μαζί με τους δούλους – μάγειρους του απειλεί την εταίρα Thais με άγριο ξυλοδαρμό, χρησιμοποιώντας παρόμοια εκφραστικά μέσα, *Hancine ego ut contumeliam tam insignem in me accipiam, [...] male mulcabo ipsam* (*Eun.* 771 – 774).<sup>285</sup> Ο Piccolomini ενισχύει τις φρικαλεότητες του Dyorphanes με γλωσσικές επιλογές από διάφορους χαρακτήρες της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Ο κληρικός αναπαράγει τις βαναυσότητες του νεαρού Aeschinus των *Adelphoe* του Τερέντιου, *fores effregit atque in aedis intruit [...] quam amabat* (*Adelph.* 89 – 91),<sup>286</sup> τις απειλές του παράσιτου Ergasilus, *Umerus arietum genu [...] quemque offendero* και του δούλου Tyndarus, *Namque [...] Mordicus*, στους *Captivi* του Πλαύτου (*Capt.* 797 – 798, 604 – 605),<sup>287</sup> όπως και εκείνες του *senex* Euclio της επίσης πλαυτιανής *Aulularia*, *cui ego iam linguam praecidam atque oculos*

<sup>284</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 58 – 59, Niederman 1948: 110 – 111, Cecchini 1963: 54 – 55, Pandolfi 1965: 348, 350, Cecchini 1966: 85, Cecchini 1968: 15 – 16, Boccuto 1991: 350, Jocelyn 1991: 102, Bertini 1997: 36 – 37, Charlet 2006: 111, Charlet – Mesdjian 2011: 86, Liu 2018 (1): 150 – 151.

<sup>285</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 88, Mariotti 1946: 125, Niederman 1948: 114, Gelsomino 1964: 172, Pandolfi 1965: 404, Perosa 1965: 185, Cecchini 1966: 97, Cecchini 1968: 34, Jocelyn 1989: 216, υποσημ. 6, Jocelyn 1991: 101, 112, υποσημ. 10, Charlet 2006: 132 – 133, Pittalunga 2007: 763, Liu 2018 (1): 168.

<sup>286</sup> Πρβ. Pittalunga 2007: 762.

<sup>287</sup> Πρβ. Bernetti 1943: 61, Gelsomino 1964: 173, Cecchini 1968: 34, Jocelyn 1989: 219, υποσημ. 32, Charlet 2006: 133, Cocco 2014: 115, Liu 2018 (1): 168.

*effodiam domi... Si hercle ego te non elinguendam dederò usque ab radicibus* (*Aul.* 189, 250).<sup>288</sup>

Στη συνέχεια καυχείται για βιοπραγίες που διέπραξε εις βάρος άλλων ιερόδουλων στο παρελθόν. Στο Mainz της Γερμανίας έκοψε με μια δαγκωματιά τη μύτη της εταίρας Bachis και στη Σιένα «λιάνισε» ένα προς ένα τα παιδιά μιας άλλης πόρνης, *Scin tu quid mi[c]hi alias obtigerit? [...] Dixin tibi quo pacto Senis / dilaniarim mecam?* (στ. 699 – 710). Η παράκληση της εταίρας Bachis στον Dyorphanes να παραχωρήσει τη σειρά του σε έναν στρατιώτη, *Orat me Bachis cedere militi* (στ. 704) θυμίζει νοηματικά την αντίστοιχη παράκληση της Thais στον Phaedria να παραχωρήσει για λίγες μέρες τον πρωταγωνιστικό ρόλο στον Thraso, *id amabo adiuta me, quo id fiat facilius: [...] apud me habere. nil respondes?* (*Eun.* 150 – 153). Όμως, ο Piccolomini ακολουθεί λεκτικά την περίληψη (*periocha*) του *Eunuchus* του Γάϊου Σουλπίκιου Απολλινάρη, *Thrasoni oratus biduum concederet*, (*Per.* 6).<sup>289</sup> Παρόμοιο δίπτυχο στρατιώτη και εταίρας που ονομάζεται Bacchis απαντά στα λεγόμενα του *servus* Syrus στον τερεντιανό *Heauton Timorumenos*, *nam quendam misere offendi ibi militem [...] cupidum inopia incenderet* (*Haut.* 365 – 367).

Η καυχησιολογία του Dyorphanes για τα βίαια κατορθώματα του πηγάζει εμφανώς από τον τύπο του *miles gloriosus* του αρχαίου θεάτρου. Οι καυχηματίες στρατιώτες της αττικής Νέας και Ρωμαϊκής Κωμωδίας καυχούνται για ένδοξες πολεμικές αναμετρήσεις και τιμητικές διακρίσεις από τους ελληνιστικούς βασιλείς και κομπάζουν για αναρίθμητους φόνους στα πεδία των μαχών, επιδεικνύοντας ουλές για να πιστοποιήσουν τα λεγόμενα τους. Βέβαια τίποτα απ' όλα αυτά δεν είναι αλήθεια,<sup>290</sup> όπως δεν είναι αληθινά και τα λεγόμενα του Dyorphanes. Το πρότυπο του κληρικού και σε αυτό το χωρίο συνεχίζει να είναι ο φαφλατάς στρατιώτης Thraso του Τερέντιου. Ο τρόπος με τον οποίο ο Dyorphanes κακοποίησε την ανώνυμη πόρνη της Σιένας, *Dixin*

---

<sup>288</sup> Ο όρος *enasare* προέρχεται από το ρήμα *denasare* του στ. 604 των *Captivi* προσαρμοσμένος στο ρήμα *elinguare* του στ. 250 της *Aulularia*. Κάποιοι σχολιαστές κάνουν λόγο και για πιθανή επίδραση από τον Μαρτιάλη, ο οποίος σε μια σύνθεση του αναφέρεται στο δικαίωμα των απατημένων συζύγων να τυφλώνουν τους μοιχούς συντρόφους τους και να τους κόβουν τη μύτη. Το δάγκωμα της μύτης είναι ένα μοτίβο που συναντάμε και στις κωμωδίες του Ναίβιου, πρβ. Mariotti 1946: 118, υποσημ. 2, Gelsomino 1964: 173, υποσημ. 44, Jocelyn 1989: 219, υποσημ. 32, Charlet 2006: 133, Coco 2014: 115 και υποσημ. 16.

<sup>289</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 125, Cecchini 1968: 34, Charlet 2006: 134.

<sup>290</sup> Βλ. McCary 1972, De Michele 1999: 10, Τρομάρας 2005: 32, 57 – 58.

*tibi quo pacto Senis / dilaniarim mecum?* (στ. 709 – 710) μας θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο ο μεγαλορρήμων και κομπαστής Thraso αποστόμωσε σε ένα δείπνο έναν νεαρό Ροδίτη που παρενόχλησε τη συνοδό του, *quid illud, Gnatho, / quo pacto Rhodium tetigerim in convivio, numquam tibi dixi?* (*Eun.* 419 – 422).<sup>291</sup> Ο καυχησιάρης στρατιώτης αφόπλισε τον νέο με ένα ευφυολόγημα σεξουαλικού χαρακτήρα, που στην πραγματικότητα δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένας ακόμη ανόητος κομπασμός.<sup>292</sup> Ο Piccolomini διασκευάζει πολύ ελεύθερα το συγκεκριμένο χωρίο, αντιστρέφει τα φύλα, αλλάζει τα πρόσωπα και τις καταστάσεις και αφαιρεί προσεκτικά τον σεξουαλικό – ομοφυλοφιλικό υπαινιγμό του πρωτότυπου. Επιπλέον, ενώ ο Thraso καυχείται εδώ για νίκες στο πεδίο της ευφράδειας και της εξυπνάδας, ο Dyorphanes κομπορρημονεί για φθηνές, άνανδρες πράξεις εις βάρος γυναικών. Ωστόσο, και οι δυο αλαζόνες πάσχουν από έλλειψη μνήμης και ανοησία.<sup>293</sup> Από τις «ανδραγαθίες» που διέπραξε εις βάρος των δυο εταιρών στη Γερμανία και την Ιταλία συμπεραίνουμε, επιπλέον, ότι ο Dyorphanes είναι πολυταξιδεμένος.

Ο Dyorphanes παρότι ξεστομίζει φρικαλεότητες, δεν μπορεί να τις πραγματοποιήσει διότι στην πραγματικότητα είναι δειλός. Επιλέγει να αναβάλλει για την επόμενη ημέρα την τιμωρία της Cassina, *An nunc irruo, / vel cras potius* (στ. 697 – 698). Η δειλία είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό του *miles gloriosus*, ο οποίος αν και συστήνεται ως άγριος και αιμοσταγής, φοβάται ακόμα και τη σκιά του.<sup>294</sup> Η δειλία του κληρικού οδηγεί στις νύξεις του παράσιτου Gnatho για τον ψευτοπαλληκαρά Thraso που διστάζει να επιτεθεί στο σπίτι της Thais, *quam mox inruimus* (*Eun.* 788).<sup>295</sup>

---

<sup>291</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 125, Cecchini 1968: 35, Jocelyn 1989: 216, υποσημ. 6, Jocelyn 1991: 101, 112, υποσημ. 10, Charlet 2006: 134, Cocco 2014: 115 – 116, Liu 2018(1): 169.

<sup>292</sup> Βλ. Τρομάρας 2005: 37, 56 – 57, 247.

<sup>293</sup> Η πηγή της συγκεκριμένης σκηνης είναι ο *Κόλακας* του Μενάνδρου, όπου ο νεαρός που στρίμωξε ο καυχησιάρης στρατιώτης Βίας ήταν Κύπριος, βλ. Παναγιωτάκης 2001: 218. Η έλλειψη μνήμης στον Thraso και τον Dyorphanes φανερώνει συγχρόνως την ανοησία των δύο ανδρών. Το χαρακτηριστικό αυτό τονίζεται και από τις απαντήσεις των ακολούθων τους. Στον *Eunuchus* ο Gnatho, ενώ υποκρίνεται ότι δεν έχει ακούσει ποτέ την ιστορία, κάνει το κατ' ιδίαν σχόλιο, *plus miliens audivi*, (*Eun.* 422) και στην *Chrysis* ο Congrio απαντά αγανακτισμένος στον Dyorphanes, *Plus milies!* (στ. 710). Για το συγκεκριμένο επεισόδιο του *Eunuchus*, βλ. Τρομάρας 2005: 247.

<sup>294</sup> De Michele 1999: 10.

<sup>295</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 125, Cecchini 1968: 34, Jocelyn 1989: 216, υποσημ. 6, Jocelyn 1991: 101, 112, υποσημ. 10, Charlet 2006: 133.

Ο Dyorhanes υιοθετεί από τον χαρακτήρα του *miles gloriosus* και την πεποίθηση ότι είναι μεγάλος καρδιοκατακτητής και περιζήτητος άνδρας. Κομπάζει για την ευκολία του να αλλάζει ερωμένες, *Nova in dies connubia, himeneos novos / celebramus: si placet amor, revertimur; / ubi displicet, alio flectimus iter* (στ. 13 – 15) και προσποιείται τον αδιάφορο για να προσελκύσει το ενδιαφέρον της εταίρας Bachis, *Ego dissimulare, illa me repscere. / Revertor* (στ. 702 – 703). Η αλήθεια, όμως, απέχει πολύ από τα λεγόμενα του. Στην πραγματικότητα οι γυναίκες σιχαίνονται και περιφρονούν τόσο τον Dyorhanes όσο και τους καυχηματίες στρατιώτες της ρωμαϊκής σκηνης. Ο μόνος λόγος για να σχετιστούν με αυτούς τους άξεστους και ανόητους κομπορρήμονες είναι η εξασφάλιση δώρων και οικονομικών οφελών.<sup>296</sup>

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του κληρικού είναι η υποκρισία και η κούφια ηθική του. Ο Dyorhanes φοβάται στην πρώτη σκηνή μήπως τον δουν οι αστυνομικές αρχές της πόλης τη στιγμή που μπαίνει στον οίκο ανοχής, *Ah, nescis publicam custodes ad ianuam / e proximo?* (στ. 40 – 41), ενώ στην 15<sup>η</sup> σκηνή ανησυχεί μήπως μάθουν οι άλλοι ότι τον εξαπάτησε μια πόρνη και γίνει περίγελος της κοινωνίας, *Siccine subtilum esse os decuit? [...] «Hi sunt, quibus heri verba sunt data»* (στ. 679 – 683). Στην τελευταία περίπτωση η αγανάκτηση του Dyorhanes για την κοροϊδία που υπέστη και ο φόβος για την κοινωνική χλεύη προέρχονται από τα λεγόμενα του *senex* Hegio στους *Captivi* του Πλάουτου, *Quanto in pectore hanc rem meo magis voluto, [...] 'Hic illest est senex doctus, quoi verba data sunt'* (*Capt.* 781 – 787).<sup>297</sup> Το μόνο που απασχολεί τον κληρικό είναι το «φαίνεσθαι». Η ηθική που επιδεικνύει είναι καθαρά επιφανειακή. Μάλιστα, φαίνεται να μην τον απασχολεί αν τα σχόλια αφορούν τα ανάρμοστα ήθη του ως ιερέα, και ανησυχεί μήπως θιγεί ο ανδρισμός του. Ο φόβος για τα σχόλια των άλλων και η απειλή της γελοιοποίησης ενισχύουν την επιθετικότητα του απέναντι στην Cassina. Ο Dyorhanes αντί να προβληματιστεί με τον δικό του σκανδαλώδη βίο και να προσπαθήσει να βελτιωθεί ηθικά, ασχολείται με τη ζωή των άλλων προσώπων τονίζοντας τα ηθικά τους ατοπήματα. Κατηγορεί τους άλλους για ανηθικότητα, *En*

<sup>296</sup> Το παραπάνω χαρακτηριστικό διακρίνει και τον καυχηματία στρατιώτη Thraso, βλ. Τρομάρας 2005: 32, 57, 58.

<sup>297</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 87, Niederman 1948: 102, Pandolfi 1965: 402, Cecchini 1968: 33, Charlet 2006: 132, Liu 2018 (1): 168. Οι στίχοι 677 – 684 της *Chrysis* απηχούν επίσης το έργο *De vero bono* του Lorenzo Valla. Πιο συγκεκριμένα, ο Dyorhanes ενσαρκώνει την υποκρισία και την επιφανειακότητα ενός Στωικού που τον ενδιαφέρει περισσότερο η φήμη του παρά η πραγματική ηθική ακεραιότητα του, βλ. O' Brien 2009: 132.



*audaciam muliebrem: viden / in manifesto ut se excusant scelere?* (στ. 547 – 548) και για επικούρεια αθεΐα, *At vos neque deos creditis neque deas [...] extingui putatis* (στ. 571 – 573),<sup>298</sup> ενώ στην πραγματικότητα ο ίδιος είναι η επιτομή του στρεβλού επικούρειου ηδονισμού και η προσωποποίηση της λαγνείας και της ασωτίας. Για άλλη μια φορά παρατηρούμε την αντίφαση ένας ιερέας του Χριστιανισμού να μέμφεται τους άλλους όχι για έλλειψη πίστης στον χριστιανικό Θεό, αλλά για απουσία αφοσίωσης στις παγανιστικές θεότητες.

Ο Dyorhanes παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά ενός ανώριμου ανθρώπου. Είναι εξαιρετικά αυθόρμητος, απερίσκεπτος και οξύθυμος. Δεν μπορεί να συγκρατηθεί και έχει συχνά ξεσπάσματα θυμού. Στην κωμωδία είναι το πρόσωπο με τη μεγαλύτερη προδιάθεση για φιλονικία. Ενισχυτικά λειτουργούν και η μεγάλη ζήλια και η κτητικότητα απέναντι στην ερωμένη του. Τα ανεξέλεγκτα σεξουαλικά του ένστικτα και ο θιγμένος ανδρικός του εγωισμός θολώνουν την κρίση του με αποτέλεσμα να μην μπορεί να επιδείξει κανένα ίχνος υπομονής και σωφροσύνης στη διαχείριση της κατάστασης που βιώνει, *Quanto magis rem hanc animo repeto, / tanto egritudo resurgit auctior. / Siccine subtilum esse os decuit?* (στ. 677 – 679). Ο θυμός και η ανυπομονησία του Dyorhanes στους παραπάνω στίχους οδηγούν στον *senex* Hegio των πλουτιανών *Captivi* που βιώνει ανάλογα αισθήματα εξαιτίας μιας απάτης που υπέστη, *Quanto in pectore hanc rem meo magis [...] Tanto mi aegritudo auctior est in animo (Capt. 781 – 782).*<sup>299</sup> Ο παρορμητικός και επιπόλαιος χαρακτήρας του κληρικού αντανακλάται στον βαρύ όρκο που δίνει στις ελληνορωμαϊκές θεότητες ότι δεν πρόκειται να αγγίξει ή να μιλήσει ποτέ ξανά στην Cassina, ακόμα κι αν έχει τη μακροζωία του Νέστωρα, *et quid animi geram erga te scias, [...] quamvis per annos vivam Nestoreos* (στ. 575 – 584). Ο Dyorhanes δίνει τον όρκο μέσα σε ένα κλίμα έντονης συναισθηματικής φόρτισης που προκύπτει από τον έντονο διαπληκτισμό με την εταίρα. Τα λεγόμενα του κληρικού

---

<sup>298</sup> Η μομφή του κληρικού στις επικούρειες αντιλήψεις των δυο γυναικών [οι δυο εταίρες – σύμφωνα πάντα με τα λεγόμενα του κληρικού – δεν πιστεύουν στην ύπαρξη των θεών και αρνούνται την αθανασία της ψυχής (στ. 571 – 573)] απηχεί το 10<sup>ο</sup> άσμα της *Κόλασης* στη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, *l'anima col corpo morta fanno* (*Inf.* 10, 15). Παρόμοια λεγόμενα παρατηρούμε επίσης στην 6<sup>η</sup> νουβέλα της 1<sup>ης</sup> ημέρας στο *Δεκαήμερο* του Βοκκάκιου, *E con queste e con altre parole assai, col viso dell' arme, quasi costui fosse stato epicuro negante l'eternità dell'anime, [lo 'nquisitore] gli parlava;* (*Dec.* I, 6). Πρβ. Mariotti 1946: 120 – 121, υποσημ. 1.

<sup>299</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 87, Niederman 1948: 102, Pandolfi 1965: 402, Cecchini 1968: 33, Charlet 2006: 132, Liu 2018 (1): 168.

απηχούν τις δηλώσεις του νεαρού Alcesimarchus της *Cistellaria* του Πλαύτου, ο οποίος κινούμενος από τη συναισθηματική του φόρτιση προβαίνει σε έναν βαρύ όρκο κατά τη διάρκεια της έντονης λογομαχίας που έχει με την μαστροπό Melaenis, *At ita me di deaeque, superi atque inferi et medioximi, Itaque me Iuno regina [...] filiam meque hodie obtruncavero* (Cist. 511 – 515, 519 – 524).<sup>300</sup>

Στην καταληκτική σκηνή της *Chrysis* ο Dyorphanes υπό την πίεση του Theobolus λύνει τον όρκο που έδωσε νωρίτερα στη 12<sup>η</sup> σκηνή. Η πράξη αυτή αποτυπώνει όλα τα χαρακτηριστικά του κληρικού που έχουμε διακρίνει. Δείχνει την μεγάλη ευπιστία του καθώς πέφτει με εξαιρετική ευκολία στην παγίδα της Canthara και των δυο εταιρών. Αφετέρου, αποκαλύπτει την αδυναμία της προσωπικότητας του και την δουλικότητά του. Ο Theobolus πρακτικά τον χειραγωγεί, επιβάλλοντας τη θέληση του. Επιπλέον, διαπιστώνουμε και την κούφια ηθική του, που δεν συνάδει με το ιερατικό του αξίωμα. Το κυρίαρχο χαρακτηριστικό του, όμως, είναι η απόλυτη επιφανειακότητα του χαρακτήρα του και η απουσία κριτικής σκέψης. Λύνει εύκολα και γρήγορα τον όρκο του με την ανυπόστατη δικαιολογία πως «αυτός που κάνει κάτι φαύλο, υπακούοντας διαταγές, είναι λιγότερο φαύλος», *Imperio qui malus est, minus est malus* (στ. 787). Πρόκειται για άτομο ευθυνόφοβο που αποποιείται τις ευθύνες του επιρρίπτοντάς τις στους άλλους. Το γεγονός ότι ο Dyorphanes αθετεί τον όρκο που έδωσε αντανακλά σε συμβολικό επίπεδο την αδυναμία των Στωικών φιλοσόφων να τηρήσουν τα διδάγματα και τις αρχές τους.<sup>301</sup> Ο κληρικός, επιπλέον, είναι αρκετά εμμονικός. Παρότι έχει διηγηθεί χίλιες φορές στον Congrio ή τον Theobolus τις υποτιθέμενες βιαιότητες που διέπραξε εις βάρος των ιερόδουλων στο Mainz και τη Σιένα, προτίθεται να επαναλάβει τα ανύπαρκτα, βαρετά και ειδική κατορθώματα του αγνοώντας τη διάθεση των συνομιλητών του, *Accipe rursus atque audito ordinem* (στ. 711).<sup>302</sup> Είναι ένα άτομο

---

<sup>300</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 80 – 81, Mariotti 1946: 127, Pandolfi 1965: 390, Cecchini 1968: 29, Charlet 2006: 126, Liu 2018 (1): 164. Η φράση «*per annos vivam Nestoreos*» παραπέμπει σε άλλες κλασικές πηγές, όπως τα επιγράμματα του Μαρτιάλη, το έργο *Apocolocyntosis* του Σενέκα, τις *Epistulae* του Quintus Aurelius Symmachus, τα *Carmina* του Οράτιου, ενώ πολλοί σχολιαστές εντοπίζουν το αρχέτυπο της φράσης αυτής στην ομηρική *Ιλιάδα*, πρβ. Dall’Oco 2000: 70, Charlet 2006: 127, Liu 2018 (1): 164.

<sup>301</sup> O’ Brien 2009: 119.

<sup>302</sup> Στον στ. 711 της *Chrysis* ο όρος *ordine[m]* θυμίζει μέρος της φρασεολογίας της *matrona* Sostrata στους τερεντιανούς *Adelphoe*, *abi atque Hegioni cognato huius rem enarrato omnem ordine*; (*Adelph.* 351). Τον ίδιο όρο χρησιμοποιεί για τη διήγηση γεγονότων και η θεραπαινίδα Pythias στον *Eunuchus*,

που δεν υπολογίζει τον συνάνθρωπο του, εγωπαθές και εγωκεντρικό, που θα κάνει αυτό που θέλει με κάθε τρόπο. Η εμμονή του διακρίνεται και από την απειλή να διηγηθεί ξανά στον Congrio τις ιστορίες του ακόμα και αν αυτός κοιμάται, *Haud iniquum optas [...] aures dat, tibi vel dormienti referam* (στ. 717 – 719). Γενικά, ο Dyorphanes είναι ένας άνθρωπος φορτικός και κουραστικός. Τα άλλα πρόσωπα της κωμωδίας τον ειρωνεύονται, τον κοροϊδεύουν, τον προσβάλλουν, του φέρονται απαξιωτικά και ενίοτε τον αποφεύγουν.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του είναι η αθυροστομία. Σε πολλά σημεία της κωμωδίας γίνεται υβριστής, *At malo cum tuo, / perlecebre, pernicies, exit<i>um!* (στ. 284 – 285), *Ite in malam crucem ut estis merite, lupe! / Subicite vos quibus placet lenonibus, / que nulla non taberna prost[r]atis hodie* (στ. 562 – 564), *extingui putatis, scelestissime!* (στ. 573), *Ah, scelestas meretrices!* (στ. 688) Η ύβρη που εξακοντίζει *At malo cum tuo* (στ. 284), αναπαράγει ύβρη του νεαρού Diabolus / Argyrippus της *Asinaria*, *At malo cum tuo* (*As.* 130).<sup>303</sup> Η βαριά προσβολή προς τις εταίρες, *Ite in malam crucem ut estis merite, lupe!* (στ. 562) είναι αρκετά συχνή στη Ρωμαϊκή Κωμωδία. Την ίδια ή παρεμφερή βρισιά χρησιμοποιούν ο *senex* Lysidamus στην πλουτιανή *Casina*, *I in malam a me crucem* (*Cas.* 641),<sup>304</sup> *I in malam crucem* (*Cas.* 977),<sup>305</sup> ο *senex* Demaenetus της επίσης πλουτιανής *Asinaria*, *I in crucem* (*As.* 940)<sup>306</sup> και ο παράσιτος Phormio της ομώνυμης τερεντιανής κωμωδίας, *i in malam crucem!* (*Phorm.* 368).<sup>307</sup>

Παρατηρούμε ότι στο σύνολο του ο Dyorphanes στερείται συνοχής στο σκεπτικό του. Διακρίνεται μονίμως από υπερβολή και παραλογισμό. Η πιο εντυπωσιακή αντίθεση που παρατηρούμε στον ψυχισμό του κληρικού εντοπίζεται ανάμεσα στην 15<sup>η</sup> και 18<sup>η</sup> σκηνή. Στην τελευταία σκηνή της *Chrysis* βλέπουμε έναν Dyorphanes πολύ ήπιο και συγκαταβατικό, εντελώς διαφορετικό από το βίαιο και αλαζονικό πρόσωπο της

---

*sapis./ego abeo intro: tu isti narra omne ordine ut factum siet* (*Eun.* 970), πρβ. Mariotti 1946: 125, Cecchini 1966: 98, Charlet 2006: 134.

<sup>303</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 58 – 59, Niederman 1948: 110 – 111, Cecchini 1963: 54 – 55, Pandolfi 1965: 348, 350, Cecchini 1966: 85, Cecchini 1968: 15 – 16, Boccuto 1991: 350, Jocelyn 1991: 102, Bertini 1997: 36 – 37, Charlet 2006: 111, Charlet – Mesdjian 2011: 86, Liu 2018 (1): 150 – 151.

<sup>304</sup> Πρβ. Charlet 2006: 125, Liu 2018 (1): 163.

<sup>305</sup> Πρβ. Charlet 2006: 125.

<sup>306</sup> Πρβ. Bertini 1997: 39.

<sup>307</sup> Πρβ. Charlet 2006: 125, Liu 2018 (1): 163.

15<sup>ης</sup>. Ίσως, στη 15<sup>η</sup> σκηνή που αποτελεί ένα κωμικό ντερμέδιο, ο Piccolomini θέλησε να θυσιάσει τη συνοχή του *ἤθους* του κληρικού για να πετύχει τα αντίστοιχα κωμικά αποτελέσματα του τερεντιανού *Eunuchus* που αποτελεί το πρότυπο της συγκεκριμένης σκηνής της *Chrysis*.<sup>308</sup> Παρόλα τα ελαττώματα του, σε σχέση με τον Theobolus, ο Dyophanes εμφανίζει κάποιες ανθρώπινες πλευρές και εκδηλώνει ηθικούς ενδοιασμούς, έστω και επιφανειακούς. Ο κληρικός παραδόξως διαθέτει κάποιο βαθμό αυτογνωσίας. Αντιλαμβάνεται ότι είναι φαύλος, *Imperio qui malus est* (στ. 787) και δηλώνει πικραμένος ότι η κοπέλα του δεν τον αγαπά. Συνεπώς, κάθε απόπειρα για εκδίκηση είναι μάταια, *Si nos amarent, tunc istoc utier / modo liceret; sed ille nos ni[c]hili / pendunt* (στ. 323 – 325). Επιπλέον, δηλώνει σοφά ότι η εκδίκηση δεν έχει νόημα όταν πονάς περισσότερο από αυτόν που θες να εκδικηθείς, *Male ulcisci qui plus sibi quam hosti nocet!* (στ. 330). Κατά τη διάρκεια του διαπληκτισμού με την Cassina εύχεται να ήταν αληθινά όσα του έλεγε η αγαπημένη του, *Vera istec velim* (στ. 568), ενώ στη 18<sup>η</sup> σκηνή νιώθει απαίσια για τον πικρόχολο όρκο που έδωσε και δηλώνει ότι είναι λάθος να αθετεί κάποιος τον όρκο του, *An nescis quam dure iurarim miser?/ Ah, nephas est iusiurandum spernere!* (στ. 780, 782). Η γεμάτη πικρία διαπίστωση του Dyophanes ότι η Cassina δεν δίνει δεκάρα τσακιστή γι' αυτόν, *Si nos amarent, tunc istoc utier / modo liceret; sed ille nos ni[c]hili / pendunt* (στ. 323 – 325) οδηγεί στον καυχησιάρη στρατιώτη Thraso του *Eunuchus*. Στη Γ1 σκηνή της τερεντιανής κωμωδίας ο Thraso στη συνομιλία με τον παράσιτο του αλλάζει ξαφνικά τον τόνο του διαλόγου τους και ομολογεί με απογοήτευση πως κανένα τέχνασμα δεν είναι ικανό να εγείρει τη ζήλια της Thais, γιατί η εταίρα δεν τον αγαπάει, *siquidem me amaret, tum istuc prodesset, Gnatho* (*Eun.* 446).<sup>309</sup> Ο Τερέντιος παρότι στο σύνολο του *Eunuchus* παρουσιάζει τον στρατιώτη ανόητο και δειλό, στο συγκεκριμένο απόσπασμα του προσδίδει ανθρώπινη διάσταση και ευαισθησία και ειλικρινή αισθήματα απέναντι στην εταίρα που διεκδικεί.<sup>310</sup> Αυτή την στιγμιαία ανθρώπινη πλευρά φαίνεται να υιοθετεί

---

<sup>308</sup> Mariotti 1946: 125 – 126.

<sup>309</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 130, Cecchini 1966: 87, Cecchini 1968: 17, Jocelyn 1991: 101, 112, υποσημ. 10, Charlet 2006: 113, Liu 2018 (1): 152. Ο διάλογος του Dyophanes με τον Theobolus που βασίζεται στον αντίστοιχο διάλογο του Thraso με τον Gnatho στον *Eunuchus* οδηγεί στην κωμωδία του Μενάνδρου *Κόλαξ*, όπου με παρόμοιο τρόπο δρουν ο καυχησιάρης στρατιώτης Βίας, ο παράσιτος Γνάθωνας και ο κόλακας Στρουθίας, βλ. Παναγιωτάκης 2001: 21, 180, Τρομάρας 2005: 26, 37, 58, 183 – 184, 242 – 243.

<sup>310</sup> Βλ. Τρομάρας 2005: 32, 57, 243.

και ο Piccolomini για τον δικό του Dyorphanes προσθέτοντας στον πολύπλοκο ψυχισμό του ένα πραγματικό ενδιαφέρον για την Cassina, ακόμα και αν είναι επιφανειακό. Έτσι, η *Chrysis* φέρει κάτι από τον μενάνδρειο και τερεντιανό ανθρωπισμό, *humanitas*, ο οποίος ήταν άλλωστε ένα από τα βασικά συστατικά του ουμανιστικού κινήματος.<sup>311</sup> Η ευχή του κληρικού να ήταν αληθινά τα λεγόμενα της Cassina, *Vera istec velim* (στ. 568) αντιγράφει την αντίστοιχη ευχή του πλαυτιανού Amphitruo, *Vera istaec velim* (*Amph.* 834).<sup>312</sup>

Όλες αυτές οι έντονες ψυχολογικές αντιφάσεις του Dyorphanes τον καθιστούν αυτόματα το πιο κωμικό πρόσωπο του έργου.<sup>313</sup> Μελετώντας τις διάφορες πτυχές του χαρακτήρα του διαπιστώνουμε ότι παρουσιάζει ομοιότητες με χαρακτήρες του Πλάτου και του Τερέντιου. Στοιχεία του ψυχισμού του Dyorphanes, όπως η παθητικότητα, οι εναλλαγές του θυμικού, η έντονη συναισθηματική φόρτιση και το φλογερό ερωτικό πάθος χαρακτηρίζουν την ψυχοσύνθεση των νεαρών ερωτευμένων της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Ο κληρικός της *Chrysis* δανείζεται τέτοια ψυχολογικά χαρακτηριστικά από τους πλαυτιανούς νεαρούς Diabolus ή Argyrippus της *Asinaria*, Alcesimarchus της *Cistellaria* και τον τερεντιανό *adulescens* Phaedria του *Eunuchus*. Η βιαιότητα, η γελοιότητα, η αλαζονική καυχησιολογία και κάποια έκφραση ανθρώπινης ευαισθησίας προέρχονται από τον τερεντιανό *miles gloriosus* Thraso του *Eunuchus*. Ο κληρικός υιοθετεί, επίσης, την ειρωνεία από τον τερεντιανό δούλο Parmeno, τους υπαινιγμούς για την αργοπορία των γυναικών από τους τερεντιανούς νεαρούς Clinia, Clitipho του *Heauton Timorumenos*, την βίαιη ορμητικότητα από τον νεαρό Aeschinus των τερεντιανών *Adelphoe*, την δυσπιστία και την μισογυνία από τον πλαυτιανό Amphitruo, την αθυροστομία από τους πλαυτιανούς *senes* Lysidamus και Demaenetus και τον τερεντιανό παράσιτο Phormio, την αγανάκτηση από τον πλαυτιανό *senex* Hegio και την απειλητική διάθεση από τον *senex* Euclio, τον παράσιτο Ergasilus και τον δούλο Tyndarus του Πλάτου. Αναγνωρίζουμε κάποιες γλωσσικές προσλήψεις από γυναικεία πρόσωπα της ρωμαϊκής σκηνής, χωρίς να αναγνωρίζουμε,

---

<sup>311</sup> Bernetti 1943: 43.

<sup>312</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 28, Charlet 2006: 125, Liu 2018 (1): 163.

<sup>313</sup> Κάποια από τα χαρακτηριστικά του ψυχισμού και του ήθους του Dyorphanes που αναπτύσσονται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο αυτής της μελέτης αναφέρονται σε πιο περιορισμένη κλίμακα σε άλλες μελέτες πάνω στην *Chrysis*. Πιο συγκεκριμένα βλ. Ternaux 2007: 744 – 752, O' Brien 2009: 116, 117, 119, 121, 123, 132, Charlet – Mesdjian 2011: 85 – 88, Ternaux 2011: 77, 78.

ωστόσο, στοιχεία των συγκεκριμένων χαρακτήρων. Εξετάζοντας τη σύνδεση του Dyorphanes με τον πλαυτιανό νεαρό αδιευκρίνιστης ταυτότητας (*Diabolus / Argyrippus*) των στίχων 127 – 148 της *Asinaria* διαπιστώνουμε τα εξής: και οι δυο άνδρες νιώθουν μια ακατανίκητη έλξη για μια εταίρα, βιώνοντας ένα σαρκικό θυελλώδες πάθος. Επιπλέον, αισθάνονται έντονη αγανάκτηση από την αδυναμία ευόδωσης των ερωτικών τους προσδοκιών. Και οι δυο νιώθουν προδομένοι με έντονα ξεσπάσματα θυμού και επιδεικνύουν απειλητική – εκδικητική διάθεση. Και ο Dyorphanes και ο πλαυτιανός *adulescens* δείχνουν να αντιμετωπίζουν τις γυναίκες ως *res* και αισθάνονται απόλυτοι ρυθμιστές της τύχης τους, υποβαθμίζοντας ή αναβαθμίζοντας τις οικονομικά.<sup>314</sup> Συγκρίνοντας τη δράση του κληρικού με τη δράση του Argyrippus και του Diabolus στην υπόλοιπη *Asinaria* διαπιστώνουμε ότι ο Dyorphanes συσχετίζεται περισσότερο με τον Diabolus. Κοινό με τον Argyrippus είναι το φλογερό ερωτικό συναίσθημα που του προκαλεί νοσηρή παθητικότητα και αδυναμία ανάληψης δράσης. Αυτό, ωστόσο, είναι χαρακτηριστικό πλήθους νεαρών ερωτευμένων της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Αν δούμε τον Dyorphanes σε συνάρτηση με τον Diabolus, παρατηρούμε ότι και οι δύο είναι άξεστοι και κτητικοί και ανήκουν στους αντιπαθητικούς χαρακτήρες – εμπόδια της κωμικής σκηνής, όντας οι ερωτικοί αντίπαλοι άλλων ανδρών. Και οι δυο έχουν μεγάλη οικονομική άνεση, χρησιμοποιούν το χρήμα ως μέσο δύναμης και επιβολής και συντηρούν έναν παράσιτο ή υπηρέτη. Τα δυο πρόσωπα, επιπλέον, επιδεικνύουν έντονη φιληδονία και αχαλίνωτο, νοσηρό ερωτισμό και γελοιοποιούνται από τους άλλους χαρακτήρες της πλοκής. Και οι δύο εμφανίζουν στοιχεία από τον κωμικό τύπο του *miles gloriosus*. Και οι δυο είναι ανόητοι, εγωπαθείς αλαζόνες με βία, απειλητική διάθεση και πλαισιώνονται από έναν παράσιτο – υπηρέτη που τους κοροϊδεύει και τρέφει την εγωπάθεια τους.<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> Για τα χαρακτηριστικά του προσώπου του συγκεκριμένου χωρίου της *Asinaria*, βλ. Marshall 2016: 253 – 261, Porter 2016: 316 – 324.

<sup>315</sup> Οι μελετητές της *Asinaria* έχουν παρατηρήσει ότι ο Diabolus θυμίζει τον ανόητο καυχηματία στρατιώτη των κωμωδιών του Πλάτου. Είναι ανταγωνιστής του κεντρικού *adulescens* του έργου και πλαισιώνεται από έναν έξυπνο παράσιτο που τρέφει επίτηδες την εγωπάθεια του αφεντικού του για τους δικούς του ιδιοτελείς σκοπούς. Κάποιοι κριτικοί παρατηρώντας τις διασυνδέσεις του Diabolus με τον κωμικό *miles* της Νέας Κωμωδίας, τοποθετούν τον νεαρό εξολοκλήρου στον τύπο του καυχηματία στρατιώτη, ο οποίος μαζί με τον παράσιτο του ακολουθούν το αρχετυπικό δίπτυχο της κλασικής κωμωδίας *αλαζών – κόλακας*. Κάποιοι άλλοι χαρακτηρίζουν τον Diabolus ως τη μίξη του τύπου του ερωτευμένου νεαρού με τον αλαζονικό και ανόητο καυχησιάρη στρατιώτη. Την αναλογία του δίπτυχου

Αναφορικά με την συναισθηματική τρικυμία και τις εσωτερικές αμφιταλαντεύσεις του Dyorphanes στην 6<sup>η</sup> και 18<sup>η</sup> σκηνή ο Piccolomini εμπνέεται από τον ψυχισμό του τερεντιανού Phaedria. Την αντίληψη αυτή ενισχύουν και κάποια μικρά γλωσσικά δάνεια από το λεκτικό του νεαρού, *Quid igitur faciam?* (στ. 347), *Siccine suades?* (στ. 786). Οι ομοιότητες μεταξύ του Dyorphanes και του Phaedria είναι, όμως, περισσότερο νοηματικές. Αναφορικά με τη σχέση του κληρικού με τον *miles gloriosus* Thraso, πέρα από την απειλητική τους διάθεση, τον βίαιο χαρακτήρα τους, την επιθυμία άσκηση βίας σε βάρος μιας εταίρας, την αδυναμία και τη θρασυδειλία τους, εντοπίζουμε επιπλέον κοινά στοιχεία, αν συγκρίνουμε τη δράση τους συνολικά. Είτε ο Dyorphanes είτε ο Thraso είναι δύο επιδειξιμανείς νεόπλουτοι που ζουν στον «δικό τους κόσμο». Έχουν μεγάλη ιδέα για τον εαυτό τους, κάτι το οποίο τους ωθεί στην έπαρση, στην καυχησιολογία, στη ματαιοδοξία και στη λανθασμένη εκτίμηση των ανθρώπων και των ανθρώπινων σχέσεων. Και τα δυο πρόσωπα είναι ανίκανα να αντιληφθούν την ειρωνεία και την κοροϊδία των άλλων χαρακτήρων της πλοκής στην οποία συμμετέχουν. Πρόκειται στην ουσία για ανόητους, κούφιους και ελαφρούς χαρακτήρες που αυτοθαυμάζονται για ανύπαρκτες αρετές. Η απόλυτη υποταγή τους στις συμβουλές των άλλων μας δείχνει ότι πάσχουν παντελώς από έλλειψη κριτικής σκέψης. Τους είναι εντελώς αδύνατο να διακρίνουν την αλήθεια από το ψεύδος. Δεν διαθέτουν ευελιξία και εξυπνάδα, αποτελούν ιδανική περίπτωση ανθρώπων για εκμετάλλευση και είναι πρόθυμοι να παραδοθούν άνευ όρων στις εταίρες που τους χειραγωγούν. Σε αντίθεση, ωστόσο, με τον Thraso, ο Dyorphanes δεν αυτοθαυμάζεται ως ευφυολόγος άνθρωπος.<sup>316</sup>

Είναι πιθανό πίσω από τον Dyorphanes ο Piccolomini να υποκρύπτει ένα πραγματικό πρόσωπο του επαγγελματικού ή του φιλικού του κύκλου. Πάνω από το όνομα του στο χειρόγραφο της κωμωδίας υπάρχει η σημείωση “*offi*” που ίσως παραπέμπει σε κάποιο πραγματικό άτομο, πιθανότατα, της αυτοκρατορικής Αυλής του Φρειδερίκου Γ’. Εντούτοις, οι ερευνητές δεν μπόρεσαν μέχρι τώρα να τον συνδέσουν

---

Dyorphanes – Congrio με το δίπτυχο της *Asinaria Diabolus* – *parasitus* ενισχύει και το γεγονός ότι ο Congrio της *Chrysis* έχει χαρακτηριστικά του τύπου του παράσιτου. Για τον Argyrippus και τον Diabolus της *Asinaria* βλ. Newbold Hough 1937: 19 – 37, Konstan 1978: 215 – 221, Marshall 2016: 253 – 261, Porter 2016: 311 – 316, 324 – 328, 329 – 334.

<sup>316</sup> Για τα χαρακτηριστικά του Thraso βλ. Τρομάρας 2005: 56 – 58.

με κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο.<sup>317</sup> Με δεδομένα τα έντονα αντιγαλλικά του αισθήματα<sup>318</sup> καθίσταται άνθρωπος της εποχής του, δηλαδή του 15<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>319</sup>

### Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: Ο Theobolus

Ο έτερος κληρικός της κωμωδίας είναι ο Theobolus, ο εραστής της εταίρας Chrysis. Το όνομα του από δύο συνθετικά δεν απαντάται στο αρχαίο θέατρο. Το πρώτο συνθετικό *Theo-* παραπέμπει στο θεϊκό στοιχείο, ενώ το δεύτερο *-bolus*, κατά το πιθανότερο συνδέεται με την ελληνική λέξη «βούλησις». Έτσι, συνολικά το όνομα συμβολίζει τη «θεία βούληση», μαρτυρώντας το ιερατικό αξίωμα του ήρωα.<sup>320</sup>

Ο Theobolus είναι πρόσωπο ενεργό σε 4 σκηνές της *Chrysis* (1<sup>η</sup>, 6<sup>η</sup>, 12<sup>η</sup> και 18<sup>η</sup>). Στην 15<sup>η</sup> σκηνή παρίσταται χωρίς να συμμετέχει, απορροφημένος στις σκέψεις του, ως βουβό πρόσωπο.<sup>321</sup> Αναφορές στο όνομα του παρατηρούμε στις σκηνές 3 (στ. 105, 110), 8 (στ. 419) και 17 (στ. 739, 760). Στην 3<sup>η</sup> σκηνή, δεν εμφανίζεται ο ίδιος, αλλά η Pythias μεταφέρει σε πλάγιο λόγο τα παράπονα του όταν η Chrysis τον εγκαταλείπει στα λουτρά για να συναντήσει τον Sedulius, «*Hem, mea Chrysis,*

---

<sup>317</sup> Sanesi 1941: 21 – 22, 23, 57, Niederman 1948: 102, Cecchini 1968: XI, υποσημ. 7, Charlet 2006: 11 και υποσημ. 1, Liu 2018 (1): 148, Liu 2018 (2): 146.

<sup>318</sup> Στ. 279 – 280.

<sup>319</sup> Βλ. Jocelyn 1989: 223. Αν ο Dyorphanes είναι ιταλικής καταγωγής έχει πολλούς λόγους να εχθρεύεται τους Γάλλους. Βρισκόμαστε στο α' μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα, περίοδο κατά την οποία η Δυτική Εκκλησία αντιμετωπίζει προβλήματα που οφείλονται στη ρήξη μεταξύ των Ιταλών και των Γάλλων εκκλησιαστικών με αφετηρία την διεκδίκηση του παπικού θρόνου και τα πρωτεία της Συνόδου των Καρδινάλιων. Το Συνοδικό Ζήτημα διευθετείται με τη Σύνοδο της Φερράρας – Φλωρεντίας (1438) που επικύρωσε την υπεροχή του Πάπα. Παρόλα αυτά, η εχθρότητα ανάμεσα στις αντιμαχόμενες πλευρές δεν έσβησε. Με βάση τα παραπάνω δεν ήταν περίεργο εκείνη την περίοδο ένας Ιταλός εκκλησιαστικός να έχει αρνητικές εντυπώσεις για τους Γάλλους. Για τα σχίσματα και τις αντιθέσεις στους κόλπους της Δυτικής Εκκλησίας βλ. Κανελλόπουλος 1957: 332 – 334, Berstein – Milza 1997: 243 – 248.

<sup>320</sup> Σύμφωνα με κάποιους σχολιαστές το δεύτερο μισό του ονόματος αποτελείται από τον όρο *-bolos* που του προσδίδει την ερμηνεία «το δίχτυ του Θεού». Λιγότερο πιθανή φαίνεται να είναι η σύνδεση που επιχειρεί ο Barelli με τον αρχαίο ελληνικό όρο «βολίς», που συνδέεται με τη σειρά του με το ελληνικό ρήμα «βάλλω» και προσδίδει στο όνομα τη σημασία «το βέλος του Θεού». Ο H. D. Jocelyn υποστηρίζει ότι το όνομα του κληρικού προέρχεται από το όνομα του νεαρού Diabolus της πλαυτιανής *Asinaria*, από το οποίο διατηρείται το δεύτερο συνθετικό. Βλ. Barelli 1968: 14, Jocelyn 1989: 216, υποσημ. 8, 14, Charlet 2006: 30, Nuzzo 2008: 142 και υποσημ. 10, Charlet – Mesdjian 2011: 85, Liu 2018 (1): 15.

<sup>321</sup> Mariotti 1946: 126, Charlet 2006: 20, 131, Charlet – Mesdjian 2011: 88.



*hoccine»*, ait, «*te facere, insalutatum me deserere?*» (στ. 116 – 117). Όπως ο Dyophanes, έτσι και ο Theobolus, αν και υπηρετεί ως κληρικός την Καθολική Εκκλησία, επικαλείται συχνά παγανιστικές θεότητες, όπως τον Ηρακλή και τον Δία, *omnes dii...* (στ. 45), *hercle!* (στ. 301), *Iovis* (στ. 785). Η μνεία στην αντίδραση του θεϊκού στοιχείου απέναντι στις ψευδορκίες των εραστών, δεν αφορά στον χριστιανικό Θεό, αλλά στον Δία που περιγελά από τον Όλυμπο την ανθρώπινη επιπολαιότητα, *Ridet istec ex alto periuria Iovis* (στ. 785).<sup>322</sup>

Ένα από τα πιο διακριτά χαρακτηριστικά του Theobolus είναι η φιληδονία και ο νοσηρός ηδονισμός. Δηλωτικά της τάσης αυτής είναι τα πρώτα του λόγια στην 1<sup>η</sup> σκηνή όπου με τόνους αχαλίνωτου αισθησιασμού περιγράφει γλαφυρά τις ερωτικές περιπτώξεις που θα έχει με την Chrysis την επερχόμενη νύχτα, *Sed quali iam nos putas / usuros nocte? Dum subagitabis tuam, / egon, adherentem pectori meo meam / tenens, dabo suaviuum et labrum mordicus / stringam et niveas milies premam papillas? / Vah, quociens inter sua crura tibias / innectam meas!* (στ. 18 – 24).<sup>323</sup> Με αυτό τον τρόπο ο Theobolus συστήνεται ως ένας επικούρειος *clericus* της παγανιστικής κουλτούρας, εραστής των σαρκικών απολαύσεων.<sup>324</sup> Είναι εντυπωσιακή η ένταση του σεξουαλικού πάθους που βιώνει ο κληρικός. Ανυπομονεί να συνευρεθεί με την εταίρα του και η αναμονή έξω από τον οίκο ανοχής του προκαλεί έντονη αγωνία και ψυχική οδύνη, *At ego exspectando crucior miserrime; / nil mora peius, nil expectionibus* (στ. 42 – 43). Ο υπερβολικός τόνος του Theobolus σε συνδυασμό με την ταραγμένη συναισθηματική του κατάσταση συνιστούν ένα είδος παρωδίας του «παρακλαυσίθηρου» άσματος της ρωμαϊκής ερωτικής ελεγείας. Ο Piccolomini ανατρέπει τα μοτίβα της ερωτικής ελεγείας, δημιουργώντας μια σπαρταριστή κωμική σκηνή. Αντί για έναν νεαρό που ικετεύει στο κατώφλι μιας αιθέριας γυναικείας ύπαρξης, αντικρύζουμε επί σκηνής έναν προχωρημένης ηλικίας άνδρα που παραπονιέται για τα παθήματα του από τις πόρνες στο κατώφλι του οίκου ανοχής μιας μέθυσου γριάς. Ο τόνος της ελεγειακής ποίησης διατηρείται στα παράπονα του κληρικού, όμως, το ύφος προσαρμόζεται στα δεδομένα

<sup>322</sup> Βλ. Charlet – Mesdjian 2011: 89. Η εικόνα του Δία που γελά από ψηλά με τις ψευδορκίες των εραστών οδηγεί στην *Ars amatoria* του Οβιδίου, πρβ. Cecchini 1968: 38, Charlet 2006: 139. Η αρχαϊζουσα γλωσσική επιλογή *Iovis* αντί για *Iuppiter*, εντοπίζεται στον Έννιο, τον Απουλήιο και στον Πετρόνιο, πρβ. Sanesi 1941: 94, Niederman 1948: 100 – 101, Pandolfi 1965: 418, Charlet 2006: 140.

<sup>323</sup> Βλ. Επίσης Ternaux 2007: 746, 747 – 748, Charlet – Mesdjian 2011: 86.

<sup>324</sup> Gelsomino 1964: 174.

ενός υποβαθμισμένου περιβάλλοντος, δημιουργώντας ένα θέαμα εντελώς γκροτέσκο.

<sup>325</sup> Η χρήση των όρων *crucior* και *miserrime* μας οδηγούν στην Ρωμαϊκή Κωμωδία.<sup>326</sup>

Επιπλέον, ο Theobolus είναι ένας άνδρας τσιγγούνης, άπληστος και φιλοχρήματος. Παραπονιέται για τις συνεχείς χρηματικές απαιτήσεις της παλλακίδας του και τα πονηρά κόλπα που σκαρώνουν οι εταίρες για να εξασφαλίσουν δώρα από τους εραστές τους, “*Antiqua est palla mea; novam / faxo ut habeam: quatuor mi[c]hida minas. / Baltheum nullum est mi[c]hi etiam; adiuvam ut habeam*”. / *Hec vox mi[c]hi semper sonat in auribus. / Talentum impertitus sum, sed quo plus do, magis / expetit: “Hoc indigeo, hoc prebe, hoc volo* (στ. 25 – 30), *Nil satis est meretricibus malis* (στ. 34).<sup>327</sup> Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζει την ενόχληση του για την απληστία των εταίρων, *Sed hoc molestum est mi[c]hi...* (στ. 24) θυμίζει τον απελεύθερο δούλο Sosia της τερεντιανής *Andria* που με παρόμοιες γλωσσικές επιλογές εκφράζει τη δυσαρέσκεια του για την αχαριστία στον *senex Simo*, *sed hoc mihi molestumst;* (*Andr.* 43).<sup>328</sup> Ο Theobolus δηλώνει ότι ξοδεύει όλα του τα χρήματα στον αγοραίο έρωτα και παραδέχεται με κυνισμό ότι εκμεταλλεύεται τους άλλους οικονομικά και συνάπτει δάνεια για να εξασφαλίσει περισσότερους οικονομικούς πόρους προκειμένου να ικανοποιήσει τις νοσηρές σεξουαλικές του ορέξεις. Μάλιστα σημειώνει χαρακτηριστικά «το πουγκί ενός εραστή δεν μπορεί να είναι κλειστό», “*Aes quidem nullum in crumena superest mea;/ despoliandus est quisquis indigens mei / advenerit. Ligari amantis marsupium / nequit*” (στ. 31 – 34), *Sed unum singraphum quam facimus hodie / persolvit cenam; tum post, aliud aliam* (στ. 35 – 36).<sup>329</sup> Στη 12<sup>η</sup> σκηνή ο

---

<sup>325</sup> Ο στ. 43 *nil mora peius, nil expectationibus* θα μπορούσε να είναι κάλλιστα στίχος του Τίβουλλου, πρβ. Ternaux 2007: 752.

<sup>326</sup> Charlet 2006: 96.

<sup>327</sup> Βλ. Ternaux 2007: 748 – 751 και Charlet – Mesdjian 2011: 88 – 89.

<sup>328</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 4, Charlet 2006: 96, Liu 2018 (1): 127. Τα κόλπα που σκαρώνουν οι γυναίκες προκειμένου να κερδίζουν δώρα από τους άνδρες (στ. 25 – 36) παραπέμπουν στην *Ars amatoria* του Οβίδιου, πρβ. Charlet 2006: 96, Liu 2018 (1): 127. Τα βάσανα και ο εκνευρισμός που προκαλούν οι ερωτικές σχέσεις (στ. 24 – 31) οδηγούν στο έργο *De rerum natura* του Λουκρήτιου, πρβ. Liu 2018 (2): 141.

<sup>329</sup> Ο όρος *singraphum* (στ. 35) που υποδηλώνει τα δάνεια που συνάπτει ο κληρικός για να καλύψει τα έξοδα της ερωτικής του σχέσης με την εταίρα Chrysis απαντά τρεις φορές στην *Asinaria*, μια φορά στα λεγόμενα της μαστροπού Cleareta, *Postremo, ut voles nos esse, singraphum facito adferas* (*As.* 238) και δυο φορές στη Δ1 σκηνή στον διάλογο του Diabolus με τον παράσιτο του, *Agedum istum ostende quem conscripsti singraphum [...] Pulchre scripsti: scitum singraphum* (*As.* 746, 802). Και στις τρεις

κληρικός επισημαίνει στην Chrysis ότι έχει ξοδέψει πολλά χρήματα για χάρη της, κάτι το οποίο εύχεται να μην είχε συμβεί. Το μόνο θετικό του χωρισμού τους είναι ότι τουλάχιστον θα γλυτώσει κάποια έξοδα γιατί δεν θα της δίνει πλέον άλλα χρήματα, *que nummis predictata recalcitras meis! / Quod dedi datum nollem, reliquum non dabo* (στ. 594 – 595). Η τελευταία δήλωση του ιερωμένου οδηγεί στα λεγόμενα της μαστροπού Melaenis της πλαυτιανής κωμωδίας *Cistellaria*, *quod dedi datum non vellem, quod relicuomst non dabo* (στ. 506).<sup>330</sup> Παρατηρούμε ότι ο Theobolus βιώνει τις ανθρώπινες σχέσεις με όρους οικονομικών δοσοληψιών. Πρακτικά, ο μόνος Θεός στον οποίο πιστεύει είναι το χρήμα.

Παρότι αρέσκεται στις συναναστροφές με τις πόρνες, όπως και ο Dyorphanes, φοβάται την κοινωνική κριτική για τις ερωτικές του επιλογές. Για παράδειγμα στην 1<sup>η</sup> σκηνή αγωνιά μήπως γίνει αντιληπτός από τον θυρωρό του οίκου ανοχής της Canthara, *Mane, mane! Observat nos ianitor, quem pii* (στ. 44). Ο Theobolus αντιμετωπίζει τα άλλα πρόσωπα της κωμωδίας με απαξίωση. Τους απευθύνεται με σαρκασμό, ειρωνεία και καυστικά λόγια. Για παράδειγμα στην 6<sup>η</sup> σκηνή ειρωνεύεται με πολύ άσχημο τρόπο την Canthara, *Ha he he! [...] Te rideo* (στ. 260). Από τον χλευασμό του δεν ξεφεύγει ούτε ο Dyorphanes στον οποίο μιλάει απότομα, *Quid ais, ridiculum capitulum?* (στ. 329).<sup>331</sup> Ο συγκεκριμένος στίχος οδηγεί στην κωμωδία *Andria* του Τερέντιου και πιο συγκεκριμένα στον δούλο Davos που απευθύνεται με ανάλογο τρόπο στον ερωτευμένο νεαρό Charinus, *ridiculum caput,...* (*Andr.* 371).<sup>332</sup> Στη 12<sup>η</sup> σκηνή αντιμετωπίζει με ιδιαίτερα καυστική ειρωνεία την Chrysis, *Viden ut magna ingenia in occulto latent? / Nasci te virum, Chrysis, par fuerat!* (στ. 529 – 530). Οι ειρωνικές νύξεις του κληρικού

---

περιπτώσεις η λέξη *syngraphum* έχει τη σημασία του οικονομικού συμβολαίου, πρβ. Bertini 1997: 35, Liu 2018 (1): 128.

<sup>330</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 82, Pandolfi 1965: 392, Cecchini 1968: 29, Charlet 2006: 127, Liu 2018 (1): 165.

<sup>331</sup> Charlet – Mesdjian 2011: 87, 89.

<sup>332</sup> Ο όρος *capitulum* εντοπίζεται σε άλλες 3 ρωμαϊκές κωμωδίες, συνήθως, στο συγκείμενο φιλικών προσφωνήσεων. Στους επίσης τερεντιανούς *Adelphoe* ο νεαρός Ctesipho χαρακτηρίζει τον Aeschinus *festivom caput* (*Adelph.* 261), πρβ. Sanesi 1941: 62, Pandolfi 1965: 354. Στην ίδια κωμωδία ο *servus* Syrgus αναφωνεί τον *senex* Demea *lepidum caput!* (*Adelph.* 966). Στον επίσης τερεντιανό *Eunuchus* η *ancilla* Pythias απευθύνεται κολακευτικά στον νεαρό Chremes αναφωνώντας ο *capitulum lepidissimum!* (*Eun.* 531), πρβ. Sanesi 1941: 62, Pandolfi 1965: 354, Charlet 2006: 113. Επιπλέον, στην *Asinaria* του Πλάτου ο *servus* Leonida στη λογομαχία που έχει με τον Mercator χρησιμοποιεί τον όρο *capitulum* με τη σημασία του «κακομοίρη / φτωχού», *ſcibam huic te capitulo hodie* (*As.* 496 – 497), πρβ. Charlet 2006: 113. Για τη χρήση του όρου *capitulum* στον Τερέντιο, βλ. Τρομάρας 2005: 260.

απηχούν τα ειρωνικά σχόλια του παράσιτου Ergasilus προς τον *senex* Hegio στους πλαυτιανούς *Captivi*, *Ut saepe summa ingenia in occulto latent: / Hic qualis imperator nunc privatus est!* (*Capt.* 165 – 166).<sup>333</sup>

Ο Theobolus είναι άνθρωπος ιδιαίτερα αντιπαθής και σκοτεινός. Είναι ένα πρόσωπο αγέλαστο που αδυνατεί να βιώσει αισθήματα χαράς και αγάπης. Είναι πάντα σκληρός, ανέκφραστος, πεζός και κυνικός. Ο τρόπος με τον οποίο περιγελά και χλευάζει τα άλλα πρόσωπα της κωμωδίας αποκαλύπτει τον σκοτεινό χαρακτήρα του. Δεν είναι αποδεκτός, αν εξαιρέσουμε τον Dyorhanes, από τα υπόλοιπα πρόσωπα της κωμωδίας. Ιδίως η μαστροπός και οι εταίρες δεν τον υπολογίζουν και ξέρουν να τον απηφούν δίνοντας του τις κατάλληλες απαντήσεις.<sup>334</sup> Από τον τρόπο που αντιμετωπίζει ο Theobolus τα άλλα πρόσωπα της κωμωδίας αντιλαμβανόμαστε το αίσθημα ανωτερότητας που τον διακρίνει. Η εικόνα που έχει σχηματίσει για τους συναθρώπους του είναι εμφανής στην 6<sup>η</sup> σκηνή, όταν αποκαλεί τους μάγεις, τους μουλαράδες, τους νεκροθάφτες, τους ηθοποιούς και τους οργανοπαίχτες «κατακάθια της ανθρωπότητας», «κατώτερους των κατωτέρων», *Colluvies primitus omnis hominum / fexque populi debet saturarier* (στ. 310 – 311), *et quo nunc coquos / ac muliones ore et sanda[ ]pilas, / histriones et mimos <et> tibicines / exosculantur* (στ. 314 – 317).

Ένα από τα πιο έντονα και διακριτά χαρακτηριστικά του κληρικού είναι η μισογυνία.<sup>335</sup> Από την αρχή μέχρι το τέλος της κωμωδίας υποτιμά σταθερά τις εταίρες και την Canthara. Ήδη από την 1<sup>η</sup> σκηνή παραπονιέται για τις ενοχλητικές απαιτήσεις τους, *Sed hoc molestum est mi[c]hi [...] Nil satis est meretricibus malis* (στ. 24 – 34). Στην 6<sup>η</sup> σκηνή τονίζει στην Canthara πως αν δεν ήταν πελάτης της, αυτή θα πέθαινε από την πείνα, *Quia veridica es remque ut est ais / Nam, nisi nos simus, fame pereas* (στ. 261 – 262). Λίγο παρακάτω, περιγράφει τις εταίρες ως απεχθή, χονδροειδή, ρυπαρά όντα που επιδίδονται σε βρώμικες σεξουαλικές περιπτώξεις με τα κατακάθια της κοινωνίας, *Rimate stabula [...] oppregisse volent* (στ. 301 – 318). Τις παρουσιάζει ως αρπακτικές και ανελέητες υπάρξεις που αν καταλάβουν τον έρωτα που νιώθει ένας άνδρας γι' αυτές, τον κατασπαράζουν και τον οδηγούν στην καταστροφή, *Si sic devincier [...] perdicior est perditis in lacu Stigis.* (στ. 333 – 346). Η εικόνα της

<sup>333</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 78, Pandolfi 1965: 386, Cecchini 1966: 94, Cecchini 1968: 26, Charlet 2006: 123 – 124, Liu 2018 (1): 162.

<sup>334</sup> Βλ. στ. 263 – 273, 542 – 546.

<sup>335</sup> Για το μοτίβο της μισογυνίας στον Theobolus, βλ. Ternaux 2011: 78, 80.

ανελέητης εταίρας που φυλακίζει τον άνδρα με τα δεσμά του θεού Έρωτα, *Nam te fixum sciet / apud se clavo Cupidinis nec redimi / posse, nec tibi parcat; nam meretrix, / cum amanti parcat, sibi non retur parcere* (στ. 335 – 338) θυμίζει τις δηλώσεις της μαστροπού Cleareta της *Asinaria*, *Fixus hic apud nos est animus tuus clavo Cupidinis [...]* *Non tu scis? quae amanti parcat, eadem sibi parcat parum* (As. 156, 177).<sup>336</sup> Ο μη αναστρέψιμος χαρακτήρας της καταστροφής του άνδρα από τους εταιρικούς έρωτες, *Actum est, illicet, et conclamatum est: rapiet* (στ. 339) προέρχεται από τα λόγια του νεαρού Phaedria και του δούλου Parmeno στον τερεντιανό *Eunuchus*, *infecta pace ultro ad eam venies indicans / te amare et ferre non posse: actumst, illicet, peristi: eludet ubi te victum senserit* (Eun. 53 – 55) *ipsast: illicet. / desine; iam conclamatumst* (Eun. 347 – 348).<sup>337</sup> Το μοτίβο της εταίρας που ξεσκίζει τον άνδρα από άκρο σε άκρο, *Heu, quibus te miserum lacerabit modis* οδηγεί στην κωμωδία *Adelphoe* του Τερέντιου, όπου ο δούλος Geta εκφράζει την επιθυμία να ξεσκίσει τον δούλο Syrus, *tum autem Syrum inpulsorem, vah, quibus illum lacerarem modis!* (*Adelph.* 315).<sup>338</sup>

Στη συνέχεια επεκτείνει την καυστικότητα του σε όλο το γυναικείο φύλο. Δηλώνει έμπειρος γνώστης της γυναικείας ψυχολογίας και υπογραμμίζει ότι οι

<sup>336</sup> Mariotti 1946: 130, Cecchini 1968: 17, Bertini 1997: 37 – 38, Charlet 2006: 113, Liu 2018 (1): 152.

<sup>337</sup> Πρβ. Niederman 1948: 104 – 105, Jocelyn 1991: 101, Cecchini 1968: 17, Charlet 2006: 114, Liu 2018 (1): 152, 112, υποσημ. 10. Αναφορικά με το τερεντιανό χωρίο *infecta pace.... victum senserit* (Eun. 53 – 55) δεν έχει ακόμα διευκρινιστεί το πρόσωπο που λέει τα παραπάνω λόγια. Κάποιοι σχολιαστές του *Eunuchus* (μεταξύ των οποίων και ο Αίλιος Δονάτος) τα αποδίδουν στον νεαρό Phaedria, ενώ κάποιοι άλλοι τα αποδίδουν στον δούλο Parmeno, βλ. Σακελλαρίου 2006 (2): 165, υποσημ. 28. Ο όρος *actumst* ανήκει στη ρωμαϊκή δικανική φρασεολογία και εντοπίζεται επίσης και σε άλλα σημεία του *Eunuchus*, στους *Adelphoe*, την *Andria* και τον *Heauton Timorumenos*, βλ. Τρομάρας 2005: 160. Με τη φράση, *ipsast: illicet. / desine; iam conclamatumst* (Eun. 347 – 348) ο δούλος Parmeno εκφράζει την απελπισία του για όσα ακούει από τον νεαρό Chaerea. Η φόρμα «*illicet*» είναι τύπος απόλυσης που χρησιμοποιούσαν στην αρχαία Ρώμη στο τέλος μιας επικήδειας τελετής ή μιας δικαστικής υπόθεσης. Ο όρος *conclamatumst* παραπέμπει στην αρχαιορωμαϊκή νεκρική θρηνοδία, βλ. *ό.π.*: 190, 236, Charlet 2006: 114. Μέρος της επισήμανσης του κληρικού στον στ. 339 της *Chrysis* θυμίζουν τα λόγια της *ancilla Halisca* στην *Cistellaria* του Πλάτου, *actum est, illicet me infelicem et scelestam* (*Cist.* 685), πρβ. Niederman 1948: 104.

<sup>338</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 130, Cecchini 1968: 18, Jocelyn 1991: 101, 112, υποσημ. 10, Charlet 2006: 114, Liu 2018 (1): 152. Η εξίσωση της Cassina με την Άρπυια Κελαινά, *tua Celeno!* (στ. 344) οδηγεί στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου, *insulae Ionio in magno, quas dira Celaeno* (*Aen.* 3, 211), πρβ. Charlet 2006: 114, Charlet – Mesdjian 2011: 89, Liu 2018 (1): 152.

γυναίκες είναι ασταθείς, «θέλουν αυτό που δεν θες και το αντίθετο», *Nosco mulierum mores et ingenia; / nam que velis nolunt, que nolis volunt* (στ. 350 – 351). Η θέση αυτή απηχεί τις δηλώσεις του παράσιτου Gnatho του τερεντιανού *Eunuchus, immo certe; novi ingenium mulierum: / nolunt ubi velis, ubi nolis cupiunt ultro* (*Eun.* 812 – 813).<sup>339</sup> Στη 12<sup>η</sup> σκηνή υποτιμά τη γυναικεία φύση της Chrysis, λέγοντας της ότι όντας ένα μεγάλο μυαλό, θα έπρεπε να είχε γεννηθεί όχι ως γυναίκα, αλλά ως άνδρας, *Viden ut magna ingenia in occulto latent? / Nasci te virum, Chrysis, par fuerat!* (στ. 529 – 530). Έπειτα, δηλώνει, πάλι με βάση την προσωπική του εμπειρία, την ορθότητα του ρητού ότι δυο γυναίκες είναι χειρότερες από μια, *Proh, verum est quod dicitur: mulieres duas / peiores esse quam unam. Sic experior!* (στ. 531 – 532). Η δήλωση αυτή αναπαράγει τα λεγόμενα του παράσιτου Curculio της ομώνυμης πλαυτιανής κωμωδίας, *Antiquom poetam audivi scripsisse in tragoedia, / mulieres duas peiores esse quam unam. Res itast* (*Curc.* 591 – 592).<sup>340</sup> Αμέσως μετά επιδίδεται σε ακόμη ένα ξέσπασμα μισογυνίας και οργίλης αποστροφής ενάντια στις δυο πόρνες. Τις διαολοστέλνει και τις προσομοιώνει με βλαβερά έντομα και παράσιτα της φύσης, όπως τις μύγες, τους ψύλλους και τις σκνίπες που δεν χρησιμεύουν πουθενά και ταλαιπωρούν τους ανθρώπους, *Ite, meretricum [...] que quasi musceque culicesque et pulices / omnibus estis damno atque molestie, / bono usui nulli!* (στ. 533 – 536). Η αποστροφή του επεκτείνεται σε όλες τις εταίρες τις οποίες χαρακτηρίζει «απαίσια φάρα», *genus pessimum* (στ. 533). Κανείς δεν τολμά να ανοίξει παρτίδες με αυτές τις γυναίκες και αυτός που θα το τολμήσει είναι κατακριτέος από όλους τους άλλους, *Nec quisquam hominum / vobiscum frugi consistere potest. / Qui consistit, culpant eum ceteri* (στ. 536 – 538). Ο άνδρας που συναναστρέφεται πόρνες καταστρέφει τον ίδιο του τον εαυτό, την περιουσία και τη φήμη του, *ipsumque remque fidemque dicunt perdere* (στ. 539). Το συγκεκριμένο χωρίο αναπαράγει την αποστροφή του παράσιτου Curculio προς τον πορνοβοσκό Carradox και όλο το συνάφι του, *item genus est lenonium inter homines meo quidem animo [...] eum rem fidemque perdere, tam etsi nil fecit, aiunt* (*Curc.* 499

<sup>339</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 130, Cecchini 1968: 18, Jocelyn 1991: 101, 112, υποσημ. 10, Charlet 2006: 114, Pittalunga 2007: 762, Liu 2018 (1): 152.

<sup>340</sup> Πρβ. Sanesi 1911: 105, Sanesi 1941: 78, Pandolfi 1965: 386, Cecchini 1968: 27, Jocelyn 1991: 113, υποσημ. 24, Charlet 2006: 124.

– 504).<sup>341</sup> Αφού ξεσπάσει την οργή του, κατηγορεί τις δυο πόρνες για κακομεταχείριση και κοροϊδία, *An satis peccasse fuit, nisi ultro eciam / irrisum nos veneritis, meretricule?* (στ. 540 – 541). Οι κατηγορίες του προκύπτουν από τον συμφυρμό ενός στίχου του τερεντιανού *Eunuchus* και άλλων δυο στίχων από το 9<sup>ο</sup> βιβλίο της *Αινειάδας* του Βιργιλίου, *peccare fuisset / ante satis* (*Aen.* 9, 140 – 141).<sup>342</sup> Στον *Eunuchus* η εξοργισμένη θεραπεαίνις Pythias κατηγορεί τον νεαρό Chaerea ότι ήρθε να κοροϊδέψει εκείνη και την Thais, *etiam ultro derisum advenit* (*Eun.* 860). Σε σχέση με τον Dyorphanes, ο Theobolus είναι πολύ πιο μισογόνης. Βέβαια, η μισογονία του αποτελεί μέρος του ευρύτερου μισανθρωπισμού του. Η περιφρόνηση του απέναντι στις πόρνες επεκτείνεται όχι μόνο σε όλες τις γυναίκες, αλλά σε όλους τους ανθρώπους, ακόμη και στο θεϊκό στοιχείο.<sup>343</sup> Ο Piccolomini βασίζει σε πολύ μεγάλο βαθμό την έντονη απέχθεια του κληρικού για τις εταίρες, στην άποψη που είχαν οι Πατέρες της Εκκλησίας για τις πόρνες, τις οποίες χαρακτήριζαν «βόθρο» της ανθρωπότητας, μάλιστα ο λόγος του Theobolus απηχεί θέσεις του Ιερού Αυγουστίνου, τις οποίες μεταφέρει και ο θεολόγος του Μεσαίωνα Tolomeo da Lucca.<sup>344</sup>

Ο Theobolus, ωστόσο, είναι το δυναμικό κομμάτι του δίπτυχου των κληρικών. Είναι ρεαλιστής με πλήρη επίγνωση της πραγματικότητας. Έχει διαυγή σκέψη και οξύνοια. Γνωρίζει τα παιγνίδια των εταιρών και δεν τρέφει αυταπάτες για τους έρωτές τους.<sup>345</sup> Ήδη από την 1<sup>η</sup> σκηνή υποψιάζεται την απάτη και τον δόλο τους, *At iam in angiportu, ubi manendum est, sumus. / Ni[c]hil tumulti audio. Vereor ... vereor / huc ne frustra venerimus* (στ. 37 – 39). Στην 6<sup>η</sup> σκηνή αντιλαμβάνεται τα υπονοούμενα της μαστροπού και απαντά με δυναμισμό, *Salvete, mea vindemia, messis mea! [...] fame pereas* (στ. 258 – 262). Όταν αποκαλύπτεται η απάτη, σε αντίθεση με τον Dyorphanes που βυθίζεται στην απόγνωση, ο Theobolus διατηρεί ψύχραιμη στάση και αναλύει την κατάσταση με ορθολογισμό. Συμβουλεύει τον φίλο του να περιμένει την επιστροφή της αγαπημένης του, *Vin meum experiri consilium? [...] Sine eas venire* (στ. 299, 300).

<sup>341</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 130, Cecchini 1966: 94, υποσημ. 2, 95, Cecchini 1968: 27, Jocelyn 1991: 111, 114, υποσημ. 38, Charlet 2006: 124, Liu 2018 (1): 161.

<sup>342</sup> Πρβ. Mariotti 1946: 124, Cecchini 1968: 27, Jocelyn 1991: 101, 112, υποσημ. 10, Charlet 2006: 124, Liu 2018 (1): 162.

<sup>343</sup> Βλ. Charlet – Mesdjian 2011: 89.

<sup>344</sup> Ternaux 2011: 80.

<sup>345</sup> Βλ. επίσης Mariotti 1946: 127, Gelsomino 1964: 172, Ternaux 2007: 748, 750 – 751, Charlet – Mesdjian 2011: 88, Ternaux 2011: 78.

Γνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρονται οι πόρνες και είναι σίγουρος ότι οι αγαπημένες τους θα γυρίσουν, *At venient, hercle!* (στ. 301), καθώς οι παρακατιανοί με τους οποίους αυτές θα συνευρεθούν, αφού κατασβήσουν την επιθυμία τους, θα τις διώξουν μακριά. Έτσι, αυτές θα αναγκαστούν να επιστρέψουν στους ιερωμένους, *Rimate stabula [...] oppegisse volent* (στ. 301 – 318).<sup>346</sup> Χάρη στην πρακτικότητα του νου και την ψυχραιμία του ο Theobolus έχει ήδη οργανώσει την στρατηγική του. Πρόκειται για ένα άτομο διορατικό που βρίσκει λύσεις για όλες τις δύσκολες καταστάσεις. Όντας το μυαλό του δίπτυχο, φέρεται με σύνεση, αναλαμβάνοντας αμέσως πρωτοβουλία δράσης. Επιπλέον, δεν παρουσιάζει καμιά εσωτερική αμφιταλάντευση και κανένα δισταγμό. Όταν οι δυο εταίρες γυρίσουν, οι δυο άνδρες απλά θα τις περιφρονήσουν. Έτσι, θα τις βασανίσουν και θα τις εκδικηθούν, *Tum nos hic in angulis / spernentes eas sedebimus, nec bibere / aut comedere, nec condormire quoque / dignabimur. Hoc eas cruciati nimis / afficiemus, ulciscemurque iniurias* (στ. 318 – 322). Λειτουργεί ως σύμβουλος στο αδιέξοδο του Dyorphanes και επιχειρεί να επιβάλλει την κυριαρχία της λογικής και να συνετίσει ένα παράφρονα εραστή, υποδεικνύοντας του να φερθεί σαν άνδρας και διαλύοντας του κάθε αυταπάτη. Υπερνικά τους αρχικούς ενδοιασμούς του φίλου του τονίζοντας ότι αυτά που οι δυο κοπέλες αγαπούν στους δυο κληρικούς είναι τα οικονομικά οφέλη που αποκομίζουν. Αν οι δυο άνδρες πάψουν να τους τα παρέχουν, αυτές θα ζημιωθούν υπερβολικά, *Dum quod damus amant iam diu! / Nos amittant, facileque iniurias / illis damus* (στ. 325 – 327). Η επιχειρηματολογία του κληρικού οδηγεί στα λεγόμενα του παράσιτου Gnatho προς τον καυχησιάρη στρατιώτη Thraso στη Γ1 σκηνή του τερεντιανού *Eunuchus*, *quando illud quod tu das exspectat atque amat, / iamdudum te amat, iamdudum illi facile fit / quod doleat;* (*Eun.* 447 – 449).<sup>347</sup> Έπειτα ο Theobolus εκθέτει στον

<sup>346</sup> Τα φιλιό που θα θέλουν να δώσουν στους κληρικούς οι δυο εταίρες, *exosculantur, eodem nobis savium / oppegisse volent* (στ. 317 – 318) θυμίζουν τα φευγαλέα φιλιό της νεαρής Planesium στον *adulescens* Phaedromus, όπως τα περιγράφει ο νεαρός στον δούλο του Palinurus στην πλαυτιανή κωμωδία *Curculio*, *ubi savium oppegit* (*Curc.* 60). Οι στ. 307 – 308, *Venient, quia nemo cubilibus / dignatur eas;* θυμίζουν τις *Eclogae* του Βιργιλίου, πρβ. Sanesi 1941: 61, Cecchini 1968: 16, Charlet 2006: 112 – 113, Liu 2018 (1): 151.

<sup>347</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 17, Jocelyn 1991 : 101, 112, υποσημ. 10, Charlet 2006: 113, Liu 2018 (1): 152. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο Gnatho τονίζει ότι η Thais όσο καιρό θα λαμβάνει τα δώρα του στρατιώτη τόσο θα τον αγαπά. Αν ο Thraso σταματήσει να της κάνει δώρα θα την πληγώσει. Οι συμβουλές του Gnatho προς τον Thraso και κατ' επέκταση του Theobolus προς τον Dyorphanes



Dyorphanes τις ολέθριες επιπτώσεις για έναν άνδρα αν μια πόρνη αντιληφθεί τον έρωτα του, *Si sic devincier [...] perdicior est perditis in lacu Stigis* (στ. 333 – 346), τον πείθει να δείξει πλήρη αδιαφορία προς την Cassina, *Ut simules te ni[c]hil / curare hanc [...] Faciet* (στ. 347 – 349) και να την ξεμπροστιάσει με τα λόγια, *Non tamen prohibeo / hanc illis exprobrarier contumeliam, / at verbis* (στ. 353 – 355). Σε αντίθεση με τον Dyorphanes που είναι ικανός να κάνει το οτιδήποτε για να πλαγιάσει με την αγαπημένη του, ο Theobolus με τα λεγόμενα του, *Si sic devincier [...] perdicior est perditis in lacu Stigis* (στ. 333 – 346), *Ut simules te ni[c]hil / curare hanc* (στ. 347 – 348) δείχνει να κρατά επιφυλακτική στάση απέναντι στον έρωτα και θεωρεί ότι δεν πρέπει να αποκαλύπτουμε τα αισθήματά μας στη γυναίκα που αγαπάμε. Παρατηρούμε έναν άνθρωπο τσιγγούνη όχι μόνο στα χρήματα, αλλά και στα λόγια και τα συναισθήματα.<sup>348</sup>

Ο Theobolus έχει την εντύπωση ότι εξουσιάζει τη ζωή όλων των άλλων προσώπων του έργου. Συστήνεται ως ρυθμιστής της τύχης της μαστροπού και των ιερόδουλων της,<sup>349</sup> *Nam, nisi nos simus, fame pereas* (στ. 262) και σε όλη την 6<sup>η</sup> σκηνή ελέγχει ολοκληρωτικά τον τρόπο δράσης του Dyorphanes, υπαγορεύοντας του τις κατάλληλες κινήσεις.<sup>350</sup> Είναι ένας άνθρωπος χειριστικός και αυταρχικός, όπως διαφαίνεται και στον στ. 352, όπου θεωρεί πρέπουσα την υποτακτική συμπεριφορά του Dyorphanes, *Sic facto est opus*. Ο στίχος αυτός οδηγεί στην επιτακτική δήλωση του δούλου Davos προς την *ancilla* Mysis στην τερεντιανή *Andria, ita factost opus* (*Andr.* 715).<sup>351</sup> Η χειραγώγηση που ασκεί στον Dyorphanes κορυφώνεται στην 18<sup>η</sup> σκηνή. Αφού ακούσει τον καλοστημένο διάλογο μεταξύ της Canthara και των δύο εταιρών και πέσει στην παγίδα τους, δηλώνει αβίαστα στον Dyorphanes ότι αυτοί είναι οι κακοί και ότι οι κοπέλες είναι οι καλές, *Nos malos et illas bonas* (στ. 777). Έπειτα του λέει ότι θα πρέπει να προσπαθήσουν να κερδίσουν την εύνοια τους, πέφτοντας στα γόνατα και ικετεύοντας τη συγχώρεση τους, *Revertemur in graciam, / orabimus veniam, supplicabimus* (στ. 778 – 779). Όταν ο Dyorphanes δηλώνει ότι αισθάνεται απαίσια που αθέτησε τον όρκο του, ο Theobolus του προβάλλει το επιχείρημα ότι έβρισε μόνο με

---

αντανακλούν την παλιά αντίληψη του «στρατιώτη καρδιοκατακτητή» της Νέας Κωμωδίας, βλ. Τρομάρας 2005: 249.

<sup>348</sup> Βλ. επίσης Charlet – Mesdjian 2011: 89.

<sup>349</sup> Βλ. επίσης Gelsomino 1964: 172.

<sup>350</sup> Βλ. επίσης Charlet – Mesdjian 2011: 87, 88.

<sup>351</sup> Πρβ. Sanesi 1941: 64, Pandolfi 1965: 358, Charlet 2006: 114, Liu 2018 (1): 152.

τη γλώσσα και όχι με τη βούληση του, *Iurasti lingua, mens iniurata manserat* (στ. 781) και όταν ο Dyorphanes του λέει ότι είναι λάθος να αθετεί κάποιος τον λόγο του, εκείνος ανταπαντά ότι καμιά θρησκεία δεν δεσμεύει τους εραστές. Όπως έβρισε με τη γλώσσα του, έτσι θα «ξεβρίσει» με αυτή, *Nulla tenet amantes religio, / quia lingua iuras et eadem ut deiures volo* (στ. 783 – 784). Ο Δίας διασκεδάζει με ψευδορκίες σαν αυτές, *Ridet istec ex alto periuria Iovis* (στ. 785).

Οι παραπάνω δηλώσεις του Theobolus διαμορφώνονται από τον συμφυρμό πολλαπλών κλασικών πηγών. Το επιχείρημα ότι ο φίλος του έβρισε μόνο με τη γλώσσα του και όχι με την καρδιά του, *Iurasti lingua, mens iniurata manserat* (στ. 781) απηχεί μια φράση από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, *ἡ γλῶσσ' ὁμόμοχ', ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος* (*Ιππ.* 612) η οποία μεταγγίζεται στην *Chrysis* μέσω της πραγματείας *De officiis* του Κικέρωνα, *Scite enim Euripides: Iuravi lingua, mentem iniuratam gero* (*Off.* 3, 108).<sup>352</sup> Ο στίχος 783, *Nulla tenet amantes religio* οδηγεί στο έργο *Sententiae* του Publilius Syrus, *Amantis ius iurandum poenam non habet* (*Sent.* A' 38).<sup>353</sup> Οι στίχοι 781, *Iurasti lingua, mens iniurata manserat* και 784, *quia lingua iuras et eadem ut deiures volo*, απηχούν την πλαυτιανή κωμωδία *Curculio* και πιο συγκεκριμένα ένα απόσπασμα από τον διάλογο μεταξύ του *miles gloriosus* Therapontigonus, του νεαρού Phaedromus και του απεχθούς πορνοβοσκού Cappadox, στην τελική σκηνή της κωμωδίας, όπου ο στρατιώτης αναγνωρίζει στο πρόσωπο της νεαρής Planesium τη χαμένη από καιρό αδερφή του, *Quodne promisti? Qui promisti? Lingua. Eadem nunc nego* (*Curc.* 705).<sup>354</sup> Ο στίχος 785, *Ridet istec ex alto periuria Iovis* απηχεί την οβιδιανή *Ars amatoria*, *Iuppiter ex alto periuria ridet amantum* (*Ars am.* I 633).<sup>355</sup> Ο Theobolus σφίγγει τον κλοιό στον αμφιταλαντευόμενο φίλο του, δηλώνοντας αποφασιστικά ότι δεν του προτείνει απλά να λύσει τον όρκο του, αλλά τον διατάζει να το κάνει, *Et suadeo et imperito* (στ. 786). Η προσταγή αυτή του κληρικού οδηγεί στα λόγια του νεαρού Chaerea στον δούλο Parmeno, στον τερεντιανό *Eunuchus*, *iubeam? cogo atque impero* (*Eun.* 389).<sup>356</sup> Παρατηρούμε ότι ο αδιάλλακτος και εξοργισμένος Theobolus της 12<sup>ης</sup> σκηνής, στη 18<sup>η</sup> μεταβάλλει εύκολα την αντίληψη του για τις δύο εταίρες και ενδύεται

<sup>352</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 38, Charlet 2006: 137, Charlet – Mesdjian 2011: 89, Liu 2018 (1): 171.

<sup>353</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 38, Charlet 2006: 139.

<sup>354</sup> Πρβ. Cecchini 1963: 57, Cecchini 1968: 38, Charlet 2006: 139.

<sup>355</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 38, Charlet 2006: 139.

<sup>356</sup> Πρβ. Cecchini 1968: 38, Charlet 2006: 140, Liu 2018 (1): 171.

ένα μελίχιο και συγκαταβατικό πρόσωπο, έτοιμο να ξεχάσει αμέσως τις προσβολές που δέχθηκε. Παρότι σε όλο το έργο υποκρίνεται τον ψυχρό και τον σκληρό, σε σχέση με τον Dyorphanes, είναι πολύ περισσότερο εξαρτημένος από την εταίρα του. Αυτό οφείλεται στο έντονο σεξουαλικό πάθος που του θολώνει την ορθή κρίση και στην ανυπομονησία του να συνευρεθεί με την αγαπημένη του. Παρότι γνωρίζει την αλήθεια για τους εταιρικούς έρωτες, επιλέγει συνειδητά να παραδοθεί στην Chrysis άνευ όρων και να είναι το θύμα της. Φυσικά μαζί με την ίδια την αντίληψη του, μεταβάλλει και την στάση του Dyorphanes που αποτελεί σε όλο το έργο το υποχέριο του, DYO: *Audistin que ille inter se dicerent ?* THEO: *Usque a principio omnia et gaudeo.* [...] DYO: *Siccine suades?* THEO: *Et suadeo et imperito* (στ. 775 – 786).<sup>357</sup>

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του κληρικού που αποτελεί απότοκο του μισανθρωπισμού και της μισογυνίας του είναι η εκδικητικότητα και η διάθεση για πρόκληση ηθικής και σωματικής βλάβης στους εχθρούς του. Στην 6<sup>η</sup> σκηνή εξετάζει όλους τους πιθανούς τρόπους για να εκδικηθεί την απιστία της Chrysis, προκρίνοντας την επίδειξη παγερής αδιαφορίας, *Tum nos hic in angulis [...] afficiemus, ulciscemurque iniurias* (στ. 318 – 322) και τη διακοπή όλων των οικονομικών παροχών προς την εταίρα, *Dum quod damus amant iam diu! / Nos amittant facileque iniurias / illis damus* (στ. 325 – 327).<sup>358</sup> Στην 12<sup>η</sup> σκηνή χάνει πρόσκαιρα τον αυτοέλεγχο του και γίνεται βίαιος, απειλώντας τις δυο εταίρες με ξυλοδαρμό, *Abite, ni vultis experirier / nostri quam pugni sint hodie graves!* (στ. 602 – 603). Ωστόσο, σε καμιά περίπτωση δεν επιδεικνύει τη βιαιότητα και τη βάνουση, σαδιστική διάθεση του Dyorphanes στην 15<sup>η</sup> σκηνή.

Η ψυχροσύνη του μοναχού αναδεικνύεται με πολύ εύγλωττο τρόπο από το λεκτικό του που βρίθει τολμηρών ερωτικών περιγραφών και σεξουαλικών υπονοούμενων, *Dum subagitabis tuam, / egon, adherentem pectori meo meam / tenens, dabo suavium et labrum mordicus / stringam et niveas milies premam papillas? / Vah,*

---

<sup>357</sup> Για τη μεταβολή της αδιάλλακτης στάσης του Theobolus και την άνευ όρων παράδοση του στα σεξουαλικά του ένστικτα, βλ. Ternaux 2007: 748, O' Brien 2009: 116, Charlet – Mesdjian 2011: 89.

<sup>358</sup> Όπως είδαμε στο σημείο αυτό (στ. 325 – 327) τα λεγόμενα του Theobolus απηχούν εκείνα του τερεντιανού παράσιτου Gnatho, πρβ. Cecchini 1968: 17, Jocelyn 1991 : 101, 112, υποσημ. 10, Charlet 2006: 113, Liu 2018 (1): 152.

*quociens inter sua crura tibias / innectam meas!* (στ. 19 – 24),<sup>359</sup> *Rimate stabula [...]* *oppegisse volent* (στ. 301 – 318). Αποκαλύπτεται ένας άνθρωπος χυδαίος, ανίκανος να βιώσει τον έρωτα εγκεφαλικά. Για εκείνον η ερωτική πράξη είναι μια διαδικασία εκτόνωσης των έντονων γενετήσιων ορμών του. Ο λόγος του Theobolus περιέχει κάθε είδους ύβρη και αθυροστομία, *omnes dii perdant!* (στ. 45),<sup>360</sup> *squalide, sordide, / inmundae, fimo ac stercore fetide* (στ. 303 – 304), *Colluvies primitus omnis hominum / fexque populi [...]* *Tum, culinarum peruncte abdomine / eruptatoque vino in nostros madide* (στ. 310 – 313), *Ite, meretricum genus pessimum, [...]* *ipsumque remque fidemque dicunt perdere* (στ. 533 – 539),<sup>361</sup> *Quia reliqui et dedi te tuis stabulis / Abi ex oculis, nefandissima, cicuis,* (στ. 592 – 593), *Abite, inverecunde, sceleste, fetide!* (στ. 601). Ένα άλλο χαρακτηριστικό του λόγου του κληρικού είναι η χρήση κάθε λογής σοφισμάτων και ηθικολογιών. Στην προσπάθειά του να συνετίσει τον Dyorphanes εκφράζεται συχνά με σοβαρότητα και αγροδιαίτη σοφία, “...*Ligari amantis marsupium / nequit*” (στ. 33 – 34), *Si sic devincier [...]* *perdicior est perditis in lacu Stigis* (στ. 333 – 346), *Nosco mulierum mores et ingenia; / nam que velis nolunt, que nolis volunt* (στ. 350 – 351), *Iurasti lingua, mens iniurata manserat* (στ. 781), *Nulla tenet amantes religio, / quia lingua iuras et eadem ut deiures volo. / Ridet istec ex alto periuria Iovis*

<sup>359</sup> Το ρήμα *subagito / subigito* με σαφή τολμηρή, ερωτική σημασία προέρχεται από το λεξιλογικό ρεπερτόριο της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Πιο συγκεκριμένα, στην *Casina* του Πλάτου ο *servus* Chalinus απευθύνεται απειλητικά στον *senex* Lysidamus με την εξής αθυροστομία, *Nunc tu si vis subigitare me, probast occasio,* (*Cas.* 964). Ο ίδιος ρηματικός τύπος απαντά και στα λεγόμενα του *senex* Chremes στον τερεντιανό *Heauton Timorumenos*, καθώς επιπλήττει τον ακράτητο νεαρό Clitiphon που τόλμησε να παρενοχλήσει το κορίτσι του φίλου του, *hominem amicam recipere ad te atque eius amicam subigitare,* (*Haut.* 567). Στους *Captivi* του Πλάτου στον επίλογο της κωμωδίας που εκτελείται από τη θεατρική κομπανία (*caterva*) του έργου παρατηρούμε, *Neque in hac subigitationes sunt neque ulla amatio* (*Capt.* 1030). Στην επίσης πλαυτιανή κωμωδία *Mercator* ο δούλος Acanthio απαντάει στον νεαρό κύριο του Charinus με τον εξής τρόπο, «*Etiam rogas? / sed scelestus subigitare occipit*» (*Merc.* 202 – 203), πρβ. Charlet 2006: 95, Liu 2018 (1): 126 – 127. Ωστόσο, η κωμωδία *Mercator* δεν ανήκει στη δεσμίδα των πλαυτιανών κωμωδιών που επηρέασαν την *Chrysis*, βλ. Mariotti 1946: 128 – 130.

<sup>360</sup> Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό επιφώνημα της Λατινικής Κωμωδίας. Για παράδειγμα στην κωμωδία *Aulularia* του Πλάτου παρατηρούμε από έναν δούλο το επιφώνημα *Iuppiter te dique perdant* (*Aul.* 658), πρβ. Charlet 2006: 96, Liu 2018 (1): 128.

<sup>361</sup> Σε αυτό το σημείο ο κληρικός αναπαράγει τις προσβολές του πλαυτιανού παράσιτου Curculio, πρβ. Mariotti 1946: 130, Cecchini 1966: 94, υποσημ. 2, 95, Cecchini 1968: 27, Jocelyn 1991: 111, 114, υποσημ. 38, Charlet 2006: 124, Liu 2018 (1): 161.

(στ. 783 – 785). Στην ουσία τα λεγόμενα του αποτελούνται από διάφορα αφηρημένα αποφθέγματα (*sententiae*) μιας γενικής και αόριστης ηθικολογίας.<sup>362</sup>

Αν εξετάσουμε τον Theobolus σε σχέση με τη Ρωμαϊκή Κωμωδία, διαπιστώνουμε ότι οι διασυνδέσεις του με τα πρόσωπα της είναι πιο περιορισμένες σε σύγκριση με αυτές του Dyorphanes. Ως το πιο δυναμικό πρόσωπο του δίπτυχου των κληρικών, επηρεάζεται, έστω και σε περιορισμένη κλίμακα, από δυναμικούς χαρακτήρες της Λατινικής Κωμωδίας, όπως οι δούλοι και οι παράσιτοι. Από τους δούλους της Ρωμαϊκής Κωμωδίας (Sosia και Davos της *Andria*, Parmeno του *Eunuchus* και ίσως Chalinus της *Casina*) ο Theobolus προσλαμβάνει μέρος του δυναμικού του λόγου και της πρωτοβουλίας δράσης και ίσως ένα πολύ μικρό ποσοστό αθυροστομίας. Πιο ισχυρή είναι η διασύνδεση του κληρικού με τον τύπο του παράσιτου (Gnatho του *Eunuchus*, Ergasilus των *Captivi* και Curculio της ομώνυμης κωμωδίας). Από αυτόν αντλεί στοιχεία ορθολογισμού, δυναμισμού και δριμύτητας στον λόγο. Επιπλέον, η μισογυνία του Theobolus θυμίζει τους παράσιτους της *fabula palliata*.

Τα περιορισμένης έκτασης γλωσσικά δάνεια από τον πλαυτιανό νεαρό Phaedromus της κωμωδίας *Curculio* και τον τερεντιανό νεαρό Chaerea του *Eunuchus* δεν επηρεάζουν ουσιαστικά την ψυχογραφική διάπλαση του κληρικού. Ίσως, ο Piccolomini, κατά τη σκιαγράφηση του Theobolus, να εμπνεύστηκε σε αδρές γραμμές από την απληστία του πλαυτιανού Diabolus της *Asinaria* και από τον αμφιλεγόμενο, πρόσκαιρο δυναμισμό του τερεντιανού Phaedria στην αρχή του *Eunuchus*. Ωστόσο δεν φαίνεται να αξιοποιεί ψυχολογικά τα χαρακτηριστικά του *adulescens* της Λατινικής Κωμωδίας. Τέλος, αναγνωρίζονται μικρής έκτασης γλωσσικές απηχήσεις στο λεκτικό του κληρικού από τον *miles* Therapontigonus και τον *leno* Cappadox της πλαυτιανής κωμωδίας *Curculio* και πιθανόν και από τον *senex* Chremes του τερεντιανού *Heauton Timorumenos*.

Σε αντίθεση με τον Dyorphanes, ο Theobolus παρουσιάζει σημαντικές διασυνδέσεις με γυναικεία πρόσωπα της ρωμαϊκής σκηνής. Η αγάπη του για το χρήμα προέρχεται από τον τύπο της μαστροπού (*lena*) της Λατινικής Κωμωδίας. Ο κληρικός προσλαμβάνει το στοιχείο αυτό από τις πλαυτιανές μαστροπούς Cleareta της *Asinaria* και Melaenis της *Cistellaria*. Από την Cleareta προσλαμβάνεται η περιγραφή της ανελέητης εταίρας που εγκλωβίζει στα δεσμά του έρωτα τους άνδρες. Οι κατηγορίες

---

<sup>362</sup> Για τις *sententiae*, τα αφηρημένα αποφθέγματα της *Chrysis* και το λειτουργικό τους ρόλο, βλ Ο' Brien 2009: 120 – 125.

για κακομεταχείριση που εξαπολύει ο κληρικός κατά της *Chrysis* και της *Cassina* οδηγούν στις γλωσσικές επιλογές της θεραπαίνιδας *Pythias* του τερεντιανού *Eunuchus*. Πιθανόν μέρος της επισήμανσης του *Theobolus* στην καταστροφή του άνδρα από τους εταιρικούς έρωτες οδηγεί γλωσσικά και στην θεραπαίνιδα *Halisca* της πλαυτιανής *Cistellaria*.<sup>363</sup>

Από τα παραπάνω πρόσωπα της ρωμαϊκής σκηνής, δυο είναι αυτά που επηρεάζουν περισσότερο την ψυχρόσυνθεση του κληρικού και μέχρι ενός σημείου την σκηνική του δράση. Ο *Theobolus* ταυτίζεται έντονα σε κάποια σημεία με τον τερεντιανό παράσιτο *Gnatho*. Είναι και οι δυο σε μεγάλο βαθμό συντελεστές της δράσης. Όπως ο *Gnatho* στον *Eunuchus* είναι η κινητήρια δύναμη που κατευθύνει τις πράξεις του *Thraso*, έτσι και στην *Chrysis* ο *Theobolus* είναι αυτός που κατευθύνει τις πράξεις του *Dyorphanes*. Στον *Eunuchus* ο παράσιτος συμβουλεύει τον καυχηματία στρατιώτη να κεντρίσει τη ζήλια της *Thais*, επιδεικνύοντας υποτιθέμενο ενδιαφέρον για τη νεαρή *Pamphila*. Στην *Chrysis* ο *Theobolus* συμβουλεύει τον *Dyorphanes* να κεντρίσει το ενδιαφέρον της *Cassina*, όχι βέβαια φλερτάροντας με κάποια άλλη γυναίκα, αλλά με την επίδειξη παγερής αδιαφορίας. Μπορεί οι συμβουλές των εν λόγω προσώπων στα δυο έργα να διαφέρουν, όμως το αποτέλεσμα τους είναι κοινό, επειδή προετοιμάζουν τη φιλονικία και τη μελλοντική ρήξη μεταξύ του *Thraso* και της *Thais* στη Δ1 σκηνή του *Eunuchus* και τον έντονο διαπληκτισμό με τις εταίρες στη 12<sup>η</sup> σκηνή της *Chrysis*. Επιπλέον, ο *Gnatho* και ο *Theobolus* είναι πρόσωπα ασυμπαθή, έξυπνα, εύγλωττα, μορφωμένα, με αυτοπεποίθηση. Και οι δυο ξέρουν πολύ καλά να εκμεταλλεύονται τις αδυναμίες των άλλων.<sup>364</sup> Να σημειώσουμε ότι ο *Gnatho* και ο *Theobolus* του συγκεκριμένου χωρίου είναι πρόσωπα μενάνδρεια, καθώς το αρχέτυπο τους είναι ο παράσιτος Γνάθωνας του μενάνδρειου *Κόλακα*.<sup>365</sup> Επίσης, ο *Theobolus* αποκτά χαρακτηριστικά του δούλου *Parmeno* του *Eunuchus*. Ο κληρικός, κινούμενος πάνω στα ίχνη του τερεντιανού προσώπου, λειτουργεί ως σύμβουλος στο αδιέξοδο του *Dyorphanes*. Επιχειρεί με αυστηρότητα να επιβάλλει την κυριαρχία της λογικής και να

---

<sup>363</sup> Πρβ. Niederman 1948: 104.

<sup>364</sup> Για τα επιμέρους χαρακτηριστικά του παράσιτου *Gnatho* του *Eunuchus* βλ. Τρομάρας 2005: 37, 59 – 60, 242 – 243, 248.

<sup>365</sup> Παναγιωτάκης 2001: 21, 180, Τρομάρας 2005: 26, 37, 58, 183 – 184, 242 – 243.

συνετίσει έναν παράφρονα εραστή, υποδεικνύοντας του να φερθεί σαν άνδρας και διαλύοντας του τις αυταπάτες σχετικά με τους εταιρικούς έρωτες.<sup>366</sup>

Ο Theobolus σε αντίθεση με τον Dyorphanes αποτελεί πιο αυτόνομο πρόσωπο σε σχέση πάντα με τα κλασικά πρότυπα του. Πέρα από τις επιρροές της ρωμαϊκής δραματουργίας, στο λεκτικό του ανιχνεύονται απόηχοι από πιο «ευγενείς» λογοτεχνικές πηγές, όπως είναι οι τραγικοί και οι ελεγειακοί ποιητές, ο Βιργίλιος, ο Οβίδιος, ο Κικέρωνας κ.α.<sup>367</sup> Ο Piccolomini πλάθοντας το πρόσωπο αυτό επιχειρεί ένα ενδιαφέρον παιχνίδι αντιστροφής κοινωνικών ρόλων και φύλων. Παρότι ο Theobolus, ως ιερέας, ανήκει στην κοινωνική ελίτ της εποχής, δανείζεται μέρος της σκηνικής του δράσης από πρόσωπα της Λατινικής Κωμωδίας που ανήκουν στα κατώτερα στρώματα της ρωμαϊκής κοινωνίας, όπως οι δούλοι και οι παράσιτοι. Αυτό συμβαίνει διότι ο Σενέζος λόγιος θέλει να προσδώσει στον κληρικό του τον δυναμισμό, την εξυπνάδα και την πρωτοβουλία δράσης των χαρακτήρων αυτών που ήταν οι κινητήριοι μοχλοί της υπόθεσης των *palliatae*. Παρότι είναι ιερέας και ευυπόληπτο κοινωνικά πρόσωπο, η συμπεριφορά του περιέχει στοιχεία από πρόσωπα του κοινωνικού περιθωρίου και του υποκόσμου της ρωμαϊκής σκηνής όπως είναι οι μαστροποί. Επιπλέον, μέρος της σκηνικής του δράσης υιοθετείται από γυναικεία πρόσωπα της *fabula palliata*. Η αντιστροφή των φύλων σε σχέση με τα κλασικά πρότυπα είναι μια τεχνική που ο Piccolomini εφαρμόζει σε αρκετά σημεία της κωμωδίας του.<sup>368</sup>

Το πρόσωπο του Theobolus, επίσης, παρουσιάζει αρκετές αντιφάσεις. Ο ίδιος συστήνεται ως άνδρας σκληρός και φαλλοκράτης. Ωστόσο όταν κατηγορεί τις εταιρές για κακομεταχείριση υιοθετεί κάτι από την ευαισθησία μιας θυμωμένης, θιγμένης γυναίκας. Αυτό το χαρακτηριστικό αναδεικνύεται μέσω της τεχνικής της αντιστροφής του φύλου και πιο συγκεκριμένα με τα λόγια της τερεντιανής θεραπαίνιδας Pythias. Παρότι ο Theobolus εμφανίζεται δυναμικός, με μεγάλη σταθερότητα και ικανότητα αυτοσυγκράτησης του θυμικού του, στο τέλος της κωμωδίας παρουσιάζει μια απότομη αλλαγή συμπεριφοράς που αναιρεί όλη την προηγούμενη στάση του. Αν και αυτοσυστήνεται ως ο σκληρός στρατηγός που μπορεί να φέρει σίγουρη νίκη στον πόλεμο των δυο φύλων, στο τέλος υποχωρεί άτακτα και επιλέγει συνειδητά να γίνει ο μαλθακός αιχμάλωτος της γυναίκας – αντιπάλου του. Αυτή η διττότητα του

---

<sup>366</sup> Για τον δούλο Parmeno του *Eunuchus*, βλ. Τρομάρας 2005: 35, 49, 54 – 56, 186.

<sup>367</sup> Βλ. Charlet – Mesdjian 2011: 89.

<sup>368</sup> Jocelyn 1991: 104 – 107.

συγκεκριμένου προσώπου είναι ένας μεγάλος παράγοντας κωμικότητας της *Chrysis*. Ο Piccolomini, μέσω αυτών των έξυπνων θεατρικών τεχνασμάτων, θέλει να δείξει πόσο εύθραυστη είναι η ανθρώπινη λογική έναντι των ισχυρών ορμέφυτων μας.

Αν ο Dyorhanes είναι το πιο κωμικό πρόσωπο της *Chrysis*, ο Theobolus είναι με διαφορά το πιο ανήθικο και υποκριτικό πρόσωπο της κωμωδίας. Είναι κυριολεκτικά ο Στωικός ασυνεπής δάσκαλος. Η ασέβεια του έγκειται στο γεγονός ότι χρησιμοποιεί την ηθική και την θρησκεία για να δικαιολογήσει την βαθιά του ανηθικότητα. Ο Theobolus δίνει την εικόνα ενός ανώριμου προσώπου, ενός ηλικιωμένου καβγατζή με παιδιάστική συμπεριφορά.<sup>369</sup> Κάποιοι σχολιαστές της *Chrysis* προσπάθησαν να τον ταυτίσουν με ένα πραγματικό πρόσωπο, τον αξιωματούχο της αυτοκρατορικής Αυλής των Αψβούργων Jacob Widerle ή Wiederle. Η υπόθεση αυτή προέκυψε από τη γραπτή ένδειξη “*iacobus*” πάνω από το όνομα του στο χειρόγραφο της κωμωδίας.<sup>370</sup>

#### Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>: Συγκριτική εξέταση των δύο προσώπων

Συνεξετάζοντας την σκηνική παρουσία των δύο κληρικών παρατηρούμε ότι είναι τα πρόσωπα που «ανοίγουν» την *Chrysis*, εμφανίζονται πάντα μαζί επί σκηνής και ποτέ ο ένας χωρίς τον άλλο, λειτουργώντας συμπληρωματικά.<sup>371</sup> Και οι δύο κατά πάσα πιθανότητα είναι άνδρες ώριμης ηλικίας.<sup>372</sup> Από τις αναφορές τους στην ελληνορωμαϊκή μυθολογία και την κλασική λογοτεχνία,<sup>373</sup> αναγνωρίζουμε την ουμανιστική τους παιδεία. Και οι δυο έχουν μεγάλη οικονομική άνεση, παρόλα τα παράπονα του Theobolus για έλλειψη ρευστού χρήματος. Πιθανότατα, πρόκειται για δυο αλλοδαπούς ταξιδιώτες που διαμένουν προσωρινά στην πόλη όπου διαδραματίζεται η υπόθεση της *Chrysis*. Φαίνεται, επίσης, ότι δεν διαθέτουν μόνιμη κατοικία στην πόλη εκείνη. Είναι πολύ πιθανό οι δυο κληρικοί να κατάγονται από την ιταλική χερσόνησο. Θα μπορούσαν να είναι ξένοι απεσταλμένοι κάποιου ιερωμένου ή

---

<sup>369</sup> Βλ. Charlet – Mesdjian 2011: 89

<sup>370</sup> Sanesi 1941: 21, 23 – 27, 57, Niederman 1948: 102, Cecchini 1968: XI, υποσημ. 7, Grund 2005: 446, υποσημ. 1, Charlet 2006: 11, Liu 2018 (1): 149, Liu 2018 (2): 146.

<sup>371</sup> Βλ. επίσης Ternaux 2007: 743, Charlet – Mesdjian 2011: 85, 87.

<sup>372</sup> Jocelyn 1989: 218 – 219, Charlet 2006: 14, Ternaux 2007: 743, 744, Ternaux 2011: 69. Σύμφωνα με τον Sanesi, οι δύο ιερωμένοι είναι νεαροί, βλ. Sanesi 1911: 109.

<sup>373</sup> Βλ. στ. 333 – 346, 571 – 584.



ηγεμόνα στην αυτοκρατορική Σύνοδο του 1444 που έλαβε χώρα στην πόλη της Νυρεμβέργης. Άλλωστε, και ο ίδιος ο Piccolomini ήταν ένας από τους απεσταλμένους που συμμετείχαν στις εργασίες της Συνόδου.<sup>374</sup>

Ο Dyorphanes και ο Theobolus είναι χωρίς αμφιβολία οι πιο κωμικοί και αντιφατικοί χαρακτήρες της *Chrysis*.<sup>375</sup> Το ιερατικό τους λειτούργημα υπογραμμίζεται ρητά από την ετυμολογία των ονομάτων τους που συνδέονται στενά με το θεϊκό στοιχείο. Όμως, αντί να υπηρετούν την Καθολική Εκκλησία, εκμεταλλεύονται την οικονομική τους ευμάρεια και την αγαμία του κλήρου και εξυπηρετούν αποκλειστικά τους δικούς τους εγωιστικούς σκοπούς. Είναι εξολοκλήρου παραδομένοι στον κόσμο των υλικών και των σαρκικών απολαύσεων και δεν επιδεικνύουν κανένα ενδιαφέρον για το ποίμνιο τους. Καθοδηγούνται μονάχα από μια ξέφρενη σεξουαλική επιθυμία. Είναι εντελώς ανίκανοι να φέρουν εις πέρας την υψηλή αποστολή που τους έχει ανατεθεί και να υπηρετήσουν τα χριστιανικά ιδεώδη που κανονικά θα έπρεπε να πρεσβεύουν. Μοναδική τους μέριμνα είναι η συντροφιά με τις εταίρες και η εκπλήρωση των νοσηρών ερωτικών τους επιθυμιών. Οι δυο εκκλησιαστικοί ξεπερνούν τα υπόλοιπα πρόσωπα της κωμωδίας στην ελευθεριότητα των ηθών, την ελαφρότητα του χαρακτήρα και τη φιληδονία.<sup>376</sup> Είναι η προσωποποίηση του Επικουρισμού που στα συμφραζόμενα της κωμωδίας διαστρεβλώνεται και εξισώνεται με τον αχαλίνωτο ηδονισμό.<sup>377</sup> Η χυδαιότητα τους είναι εμφανής σε όλη την έκταση του έργου. Θεωρούν τους εαυτούς τους ανώτερους από τους άλλους και διαβιούν με μια σεξουαλική ελευθερία που δεν συνάδει με το πνευματικό τους λειτούργημα. Δεν κρύβουν την περιφρόνηση για τους γύρω τους και ο αισθησιασμός που νιώθουν τρέφεται από τη δυστυχία των άλλων ανθρώπων. Θεωρούν ότι έχουν την εύνοια του Ουρανού, όχι, όμως, του χριστιανικού Θεού, αλλά της παγανιστικής Αφροδίτης.<sup>378</sup>

Στην αρχή της κωμωδίας δίνουν την εντύπωση των πιο ισχυρών προσώπων της πλοκής. Ωστόσο, στην πορεία αποδεικνύονται οι πιο αδύναμοι και ευάλωτοι χαρακτήρες. Είναι υπερβολικά εύπιστοι και καταλήγουν εύκολα θύματα της ίντριγκας

---

<sup>374</sup> Jocelyn 1989: 223, Liu 2018 (1): 20, Liu 2018 (2): 146.

<sup>375</sup> Βλ. επίσης Charlet – Mesdjian 2011: 87.

<sup>376</sup> Βλ. Ternaux 2007: 744, 746 – 747, 748, O’ Brien 2009: 119, Charlet – Mesdjian 2011: 85 – 86, Stolf 2011(1) : 9.

<sup>377</sup> Mariotti 1946: 121, Charlet 2006: 103, Ternaux 2007: 745, O’ Brien 2009: 131, Liu 2018 (1): 24.

<sup>378</sup> Βλ. Ternaux 2007: 744, Charlet – Mesdjian 2011: 86 – 87.

του *Lybiphanes* και της *Canthara*. Στο τέλος του έργου ζημιώνονται όχι μόνο ηθικά, αλλά και υλικά. Στην πραγματικότητα θεωρούνται ο περίγελος του έργου. Τους εξαπατούν και τους χλευάζουν σχεδόν όλα τα πρόσωπα της κωμωδίας. Συνεπώς, η πλοκή της *Chrysis* έρχεται να διαψεύσει τις αρχικές καυχησιολογίες των δυο ανδρών. Από την πρώτη κιόλας σκηνή αρχίζει η ιλιγγιώδης πτώση τους από το βάθρο που έχουν στήσει για τους ίδιους τους εαυτούς τους. Η αλαζονεία τους τιμωρείται και εν κατακλείδι δεν διαφέρουν καθόλου από τους υπόλοιπους κοινούς θνητούς που τόσο χλευάζουν. Η θεά Αφροδίτη δεν είναι καθόλου ευνοϊκή απέναντί τους, τουναντίον, αποδεικνύεται απόλυτα εχθρική.<sup>379</sup>

Οι κληρικοί παρουσιάζουν μεγάλες αντιφάσεις στον ψυχισμό τους. Από τη μια πλευρά επιθυμούν διακαώς τις εταίρες, οι οποίες από την άλλη τους εξοργίζουν και τους προκαλούν αισθήματα μίσους και οδύνης. Οι δυο ιερωμένοι νιώθουν ταυτόχρονα υπέρτατη ηδονή και υπέρτατο πόνο.<sup>380</sup> Αναφέρονται πολύ υποτιμητικά στις δυο γυναίκες, συχνά δεν τις αποκαλούν καν με τα ονόματα τους,<sup>381</sup> υποκρίνονται τους αδιάφορους και δηλώνουν ότι δεν θα ασχοληθούν ποτέ πια μαζί τους. Στην πραγματικότητα, όμως, αποδεικνύεται ότι είναι τόσο εξαρτημένοι από αυτές ώστε δεν μπορούν να τις αποχωριστούν ούτε μια ώρα. Τη μια στιγμή υπόσχονται ότι δεν θα τους απευθύνουν ποτέ πια τον λόγο και την άλλη στιγμή μια λέξη από τις δυο κορασίδες αρκεί για να διαλύσει τις επιφανειακές υποσχέσεις τους. Οι δυο κληρικοί αδυνατούν να φερθούν λογικά και να ελέγξουν τα θυελλώδη αισθήματα τους. Έτσι, σε συμβολικό επίπεδο ενσαρκώνουν την αδυναμία της ανθρώπινης λογικής να επιβληθεί στα εσωτερικά ένστικτα και γίνονται εκπρόσωποι ενός παράλογου ηθικού συστήματος που επιβάλλει μια στυγνή λογική, χωρίς να λαμβάνει υπόψη την ανθρώπινη φύση. Σε σύγκριση με τα υπόλοιπα πρόσωπα της *Chrysis* οι δυο κληρικοί είναι τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα υποκρισίας. Αρχικά, παραβαίνουν τους όρκους τους και επιδεικνύουν μια προσκόλληση στα υλικά αγαθά που δεν συνάδει με την πνευματική τους αποστολή. Έπειτα, επικρίνουν τις δυο εταίρες για τις ανθρώπινες τους αδυναμίες, ενώ οι ίδιοι ξεπερνούν τον καθένα σε αδυναμία λήψης αποφάσεων και θολή κρίση. Κατηγορούν τις δυο γυναίκες ότι τους κακομεταχειρίζονται ψυχικά, ενώ οι ίδιοι δεν διστάζουν να εκτοξεύσουν κάθε είδος απειλής εναντίον τους, με τον *Dyophanes* να

---

<sup>379</sup> Βλ. Ternaux 2007: 744, 746, 751, Charlet – Mesdjian 2011: 89 – 90, Ternaux 2011: 71 – 72.

<sup>380</sup> Βλ. Liu 2018 (2): 140.

<sup>381</sup> Βλ. Ternaux 2007: 747, O' Brien 2009: 117, Charlet – Mesdjian 2011: 86 – 87.

καυχιέται για σωματικές κακοποιήσεις που διέπραξε στο παρελθόν εις βάρος άλλων ιερόδουλων. Επιπλέον, είναι αξιοσημείωτο πως ο ένα κληρικός ωθεί τον άλλο σε κάθε είδους ηθικό απόπημα. Ο Theobolus παίρνει σταθερά τον ρόλο του δασκάλου και ο Dyorphanes του μαθητή. Οι δυο κληρικοί λειτουργούν σαν τους υποκριτές ηθικολόγους – παιδαγωγούς του 15<sup>ου</sup> αιώνα και τους μαθητές τους. Επιφανειακά, είναι δέσμιοι μιας άκαμπτης και ανούσιας ηθικής, ενώ ουσιαστικά είναι επιρρεπείς σε κάθε είδους φαυλότητα. Χρησιμοποιούν τα επιχειρήματα που τους προσφέρει η ηθική φιλοσοφία της εποχής για να δικαιολογήσουν την υποκρισία και την ανηθικότητα τους.<sup>382</sup> Ο μισανθρωπισμός και η μισογυνία είναι από τα πιο διακριτά χαρακτηριστικά τους. Έχουν μια άκρως φαλλοκρατική αντίληψη για τις γυναίκες, κυρίως για τις εταίρες, τις οποίες θεωρούν κατώτερα, απεχθή όντα και αντικείμενα αγοροπωλησίας. Στην πραγματικότητα, οι ίδιοι είναι πόνια στα χέρια των χειριστικών εταίρων που τους χειραγωγούν και τους ταπεινώνουν με μεγάλη ευκολία. Στον πόλεμο των φύλων που εκτυλίσσεται στην κωμωδία, οι απόλυτες νικήτριες είναι οι εταίρες και οι μεγάλοι ηττημένοι είναι οι κληρικοί. Παρότι είναι οι ηττημένοι και οι εξαπατημένοι της υπόθεσης, εθελουφλούν και στο τέλος δηλώνουν ευτυχείς μέσα στην άγνοια τους.<sup>383</sup>

Παρατηρούμε ότι ο Piccolomini διαπλάθει τον τύπο του κληρικού της μεσαιωνικής παράδοσης με επιμέρους στοιχεία που προέρχονται όχι μόνο από διαφορετικά γραμματειακά είδη, αλλά και διαφορετικές εποχές. Σύμφωνα με τον J.C. Ternaux, οι δυο κληρικοί έχουν κοινά στοιχεία με τον τύπο του *senex* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας και πιο συγκεκριμένα με τον ερωτύλο και ζωντανό *senex libidinosus* των κωμωδιών του Πλαύτου.<sup>384</sup> Πρόκειται για τον γέροντα πατέρα του κεντρικού νεαρού πρωταγωνιστή του έργου, που παρασυρμένος από το γεροντικό ερωτικό πάθος, ερωτεύεται την αγαπημένη του γιου του και μετατρέπεται αυτόματα σε ερωτικό αντίπαλο του.<sup>385</sup> Ο H. D. Jocelyn υποστηρίζει ότι οι κληρικοί της *Chrysis* ξεφεύγουν από τα πλαίσια του ρωμαϊκού θεάτρου, προσιδιάζοντας περισσότερο στον τύπο του φιλήδονου μεσήλικα άνδρα τον οποίο ο Πλάυτος και ο Τερέντιος παρουσίασαν πολύ

---

<sup>382</sup> O' Brien 2009: 116, 117, 119, 121, 123.

<sup>383</sup> Βλ. Verdone 1965: 88, Ternaux 2007: 748 – 749, 750, Charlet – Mesdjian 2011: 89, Stolf 2011(1): 9, 10, Ternaux 2011: 71 – 72, 77.

<sup>384</sup> Ternaux 2007: 748.

<sup>385</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα *senex libidinosus* είναι ο Lysidamus της κωμωδίας *Casina*. Για τον εν λόγω τύπο βλ. Delignon 2006: 510 – 513.

περιστασιακά στις *palliatæ* τους. Επιπλέον, επισημαίνει ότι ο Piccolomini εισάγει στον τύπο του κληρικού χαρακτηριστικά του *miles gloriosus* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Πράγματι, οι δυο ιερωμένοι – πολύ περισσότερο ο Dyorhanes – επιδεικνύουν μέχρι ενός βαθμού τη βιαιότητα και τη χυδαιότητα του καυχησιάρη στρατιώτη της αρχαίας κωμωδίας. Ωστόσο, τα πρόσωπα του Piccolomini ξεπερνούν στη λαγνεία, την αθυροστομία και τη σαδιστική διάθεση τον κωμικό *miles* της ρωμαϊκής σκηνής.<sup>386</sup> Στους κληρικούς της *Chrysis* συναντάμε στοιχεία και από την ψυχосύνθεση του «αποκλεισμένου εραστή» (*exclusus amator*) της ρωμαϊκής ερωτικής ελεγείας που τραγουδά πικραμένος το «παρακλαυσίθυρο» άσμα, λόγω της σκληρότητας της αγαπημένης του.<sup>387</sup> Όπως ήδη έχουμε τονίσει, ο χαρακτήρας του φιλήδονου και διεφθαρμένου κληρικού παραπέμπει στις ποιητικές και θεατρικές συνθέσεις των Goliardi και στον κόσμο της ιταλικής δημόδους νουβέλας του Ύστερου Μεσαίωνα.<sup>388</sup> Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι πολλοί από τους νεαρούς επαναστάτες ποιητές που σήμερα αποκαλούμε Goliardi ήταν και οι ίδιοι εκκλησιαστικοί.<sup>389</sup> Στην 3<sup>η</sup> σκηνή της *Chrysis* η εικόνα των κληρικών που απολαμβάνουν το λουτρό τους με τη συντροφιά των δυο παλλακίδων τους παραπέμπει στην επιστολή του γνωστού ουμανιστή Poggio Bracciolini προς τον Niccolò Niccoli, όπου περιγράφεται η επικούρεια ατμόσφαιρα των λουτρών της γερμανικής πόλης Baden.<sup>390</sup> Το στιγμιότυπο αυτό, πιθανότατα, απηχεί προσωπικές εμπειρίες του ίδιου του Piccolomini.<sup>391</sup> Ο Dyorhanes και ο Theobolus, πίσω από τα λογοτεχνικά τους προσωπεία, εκφράζουν τους ανθρώπους της εποχής τους. Τα δυο πρόσωπα αντανακλούν τη διαφθορά των εκκλησιαστικών ηθών του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Ο τρόπος ζωής και τα ήθη τους δεν διαφέρουν από εκείνα των πραγματικών εκκλησιαστικών του 1.400, όπως μας τα περιγράφουν οι επιστολές και άλλα γραπτά τεκμήρια εκείνης της περιόδου.<sup>392</sup> Οι κληρικοί της *Chrysis* είναι από τα

---

<sup>386</sup> Jocelyn 1989: 218 – 219.

<sup>387</sup> Ternaux 2007: 752, Charlet – Mesdjian 2011: 96.

<sup>388</sup> Stäuble 1965: 354, υποσημ. 6, Verdone 1965: 86 – 89, Jocelyn 1989: 219, Dall’Oco 2000: 69, Liu 2018 (1): 20.

<sup>389</sup> Πριόβολου – Γεωργαλά 2009: 14, 16.

<sup>390</sup> Rossi 1933: 526, Stäuble 1965: 354, Stäuble 1968: 71, O’ Brien 2009: 126 – 127.

<sup>391</sup> Verdone 1965: 88 – 89.

<sup>392</sup> Sanesi 1911: 109, Verdone 1965: 88 – 89, Ternaux 2007: 744 – 745, Chevalier 2013: 63, Liu 2018 (1): 20, Liu 2018 (2): 146.

πιο απτά παραδείγματα μίξης λογοτεχνικών τύπων με πραγματικά πρόσωπα της εποχής του συγγραφέα.<sup>393</sup>

## Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup> : Τα ρωμαϊκά πρότυπα των κληρικών της *Chrysis*

Αν μελετήσουμε τον κάθε κληρικό μεμονωμένα παρατηρούμε τα εξής:

Ο *Dyorphanes* έχει ενεργή δράση σε 5 σκηνές της *Chrysis* (1<sup>η</sup>, 6<sup>η</sup>, 12<sup>η</sup>, 15<sup>η</sup>, 18<sup>η</sup>). Τα λεγόμενα του καλύπτουν τους 138 από τους 812 στίχους της κωμωδίας, δηλαδή το 16, 99 % του έργου. Από αυτούς τους 138 στίχους οι 76, δηλαδή το 55% του συνολικού λόγου του *Dyorphanes* απηγούν είτε πιστά είτε πιο ελεύθερα:

- A) την κλασική λογοτεχνία και θεατρική παράδοση.
- B) τη μεσαιωνική λογοτεχνία και το μεσαιωνικό δράμα.
- Γ) τη σύγχρονη στον *Piccolomini* ουμανιστική λογοτεχνία.

Οι υπόλοιποι 62 στίχοι, δηλαδή το 45% από τα λόγια του κληρικού, αποτελούν προϊόν της προσωπικής πέννας του *Piccolomini*. Πιο συγκεκριμένα, από τη προγενέστερη και σύγχρονη λογοτεχνική παράδοση αντλούνται:

1. Οι 9 από τους 21 στίχους στην 1<sup>η</sup> σκηνή.
2. Οι 26 από τους 47 στίχους της 6<sup>ης</sup> σκηνής.
3. Οι 17 από τους 22 στίχους της 12<sup>ης</sup> σκηνής.
4. Οι 22 από τους 36 στίχους στη 15<sup>η</sup> σκηνή.
5. Οι 2 από τους συνολικά 12 στίχους στη 18<sup>η</sup> σκηνή.

Αναλυτικότερα:

Οι 41 στίχοι, δηλαδή το 29.71% του συνολικού λόγου του κληρικού, προέρχονται ή φέρουν έντονες απηγήσεις από τις κωμωδίες του Πλάτου: *Amphitruo* (2 στίχοι: 568 – 569), *Asinaria* (19 στίχοι: 282 – 298, 562, 800), *Aulularia* (2 στίχοι: 692 – 693), *Captivi* (8 στίχοι: 677 – 682, 690, 695), *Casina* (1 στίχος: 562), *Cistellaria* (10 στίχοι: 575 – 584). Οι 25 στίχοι, δηλαδή το 18.11% του συνολικού λόγου του

---

<sup>393</sup> Ternaux 2007: 745.

Dyorphanes, προέρχονται ή φέρουν απηγήσεις από τις κωμωδίες του Τερέντιου: *Adelphoe* (4 στίχοι: 347, 689, 692, 711), *Eunuchus* (22 στίχοι: 257, 275 – 276, 323 – 325, 347, 689 – 696, 697 – 698, 704, 709 – 710, 711, 786), *Heauton Timorumenos* (2 στίχοι: 278, 704), *Hecyra* (ένας στίχος: 1), *Phormio* (1 στίχος: 562). Ο στ. 704 προέρχεται κειμενικά από την περίληψη (*periocha*) του *Eunuchus* από τον Γάιο Σουλπίκιο Απολλινάρη, ενώ στη 15<sup>η</sup> σκηνή το μοτίβο του δαγκώματος της μύτης εντοπίζεται και στον Λατίνο δραματουργό Ναίβιο. Έξι στίχοι (στ. 3 – 5, 6 – 8), δηλαδή το 4.34 % του συνολικού λόγου του μοναχού, αντλούνται από το *De rerum natura* του Λουκρήτιου, μέσω του οποίου ο Dyorphanes προσλαμβάνει μοτίβα από τη φιλοσοφία του Επίκουρου. Δύο στίχοι (στ. 333, 584), δηλαδή το 1.44 % του λόγου του μοναχού, προέρχονται από τον Οράτιο (*Saturae, Carmina*). Το μοτίβο της μακροζωίας του Νέστωρα στον στ. 584, πέρα από τα *Carmina* του Οράτιου, απηχεί το έργο *Aprocolocytosis* του Σενέκα, τις *Epistulae* του Quintus Aurelius Symmachus, την *Ιλιάδα* του Ομήρου και ένα επίγραμμα του Μαρτιάλη. Απηγήσεις του τελευταίου εντοπίζονται και σε άλλους δύο στίχους (584 και 693). Οι στίχοι 571 – 573 οδηγούν στο 10<sup>ο</sup> άσμα της *Κόλασης* από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη και το *Δεκαήμερο* του Βοκκάκιου. Δέκα στίχοι, δηλαδή το 7.25 % των λόγων του Dyorphanes, θυμίζουν έντονα το έργο *De vero bono* του γνωστού ουμανιστή Lorenzo Valla.

Γλωσσικά ο Dyorphanes προσλαμβάνει τα περισσότερα στοιχεία από:

- A) τον Πλάτο (41 στίχοι)
- B) τον Τερέντιο (25 στίχοι)
- Γ) τον Lorenzo Valla (10 στίχοι)
- Δ) τον Λουκρήτιο (6 στίχοι)

Εξετάζοντας τις προσλήψεις από συγκεκριμένα έργα αναγνωρίζουμε εκτεταμένες γλωσσικές επιδράσεις από:

1. την κωμωδία του Τερέντιου *Eunuchus* (22 στίχοι)
2. την κωμωδία του Πλάτου *Asinaria* (19 στίχοι)
3. την επίσης πλουτιανή *Cistellaria* (10 στίχοι)
4. τους πλουτιανούς *Captivi* (8 στίχοι)

Είναι ακόμη πιο ενδιαφέρουσα η ανάλυση του χαρακτήρα του κληρικού σε ψυχολογικό επίπεδο, η οποία μπορεί να προκύψει από το συσχετισμό του με τους τυποποιημένους χαρακτήρες (*stock characters*) της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Παρατηρούμε ότι στο λεκτικό του Dyorphanes εμφανίζονται με διαδοχική σειρά στοιχεία από τους τύπους:

- α. της εταίρας (*meretrix*)
- β. του δούλου (*servus*)
- γ. του νεαρού ερωτευμένου (*adulescens*)
- δ. του καυχησιάρη στρατιώτη (*miles gloriosus*)
- ε. του ηλικιωμένου άνδρα (*senex*)
- στ. του παράσιτου (*parasitus*)
- ζ. του στρατηγού (*dux*)
- η. της ματρώνας (*matrona*)
- θ. της θεραπαινίδας ή υπηρέτριας (*ancilla*)
- ι. της μαστροπού (*lena*)

Στα λεγόμενα του Dyorphanes ανιχνεύονται επιδράσεις και από τον τύπο της *meretrix* και συγκεκριμένα από δυο τερεντιανές εταίρες. Πρόκειται για την επίκληση στον Πολυδεύκη της εταίρας Philotis της *Hecyra* (στ.1), ενώ η παράκληση της εταίρας Bachis στον Dyorphanes να παραχωρήσει τη θέση του σε έναν στρατιώτη (στ. 704) αντανακλά νοηματικά την αντίστοιχη παράκληση της εταίρας Thais στον νεαρό Phaedria να παραχωρήσει για λίγο την πρωταγωνιστική θέση στον καυχηματία στρατιώτη Thraso στην κωμωδία *Eunuchus*. Ωστόσο, πρόκειται για απλές λεκτικές επιδράσεις που δεν συνεισφέρουν κανένα στοιχείο στη ψυχική διάπλαση του Dyorphanes.

Σχετικά με τον τύπο του *adulescens*, ο H. D Jocelyn υποστηρίζει ότι το πρώτο συνθετικό του ονόματος του Dyorphanes, πιθανότατα, προέρχεται από το όνομα του νεαρού Diabolus της *Asinaria* του Πλάτου. Ο λόγος του κληρικού απηχεί όντως τα λεγόμενα κάποιων *adulescentes* των ρωμαϊκών κωμωδιών. Ο Dyorphanes αναπαράγει στοιχεία από το λεκτικό και τη δράση α) του νεαρού Clinia του τερεντιανού *Heauton Timorumenos* (στ. 278), β) του *adulescens* Diabolus ή Argyrippus της πλαυτιανής *Asinaria* (στ. 282 – 298), γ) του τερεντιανού νεαρού Phaedria του *Eunuchus* (στ. 347, 786), δ) του *adulescens* Alcesimarchus της πλαυτιανής *Cistellaria* (στ. 575 – 584) και

ε) του τερεντιανού νεαρού Aeschinus των *Adelphoe* (στ. 347, 689, 692). Παρόλο που ο τύπος του νεαρού ερωτευμένου δεν υπάρχει αυτός κάθε αυτός στον χαρακτηρισμό των προσώπων της *Chrysis*, πολλά από τα διακριτικά του γνωρίσματα υπάρχουν στην ψυχοσύνθεση του Dyorphanes, ο οποίος πολύ συχνά συμπεριφέρεται σαν τον ορμητικό και αυθόρμητο *adulescens* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Ο κληρικός μοιράζεται την ίδια ανυπομονησία και τα ίδια φλογερά συναισθήματα με τους νεαρούς εραστές των ρωμαϊκών κωμωδιών. Νιώθει το ίδιο παράφορο ερωτικό πάθος, έχει ίδιες οργισμένες αντιδράσεις, φέρεται το ίδιο απερίσκεπτα, παρουσιάζει την ίδια παθητικότητα και τις ίδιες μεταβολές στην ψυχική του κατάσταση. Επιπλέον, εκφράζει τις ίδιες εσωτερικές αμφιταλαντεύσεις και παρουσιάζει την ίδια ανωριμότητα και την ίδια αδυναμία δράσης και ανάληψης πρωτοβουλιών εξαιτίας του φλογερού έρωτα που νιώθει. Ουσιαστικά, είναι εντελώς άβουλος, δεν ξέρει τι να κάνει και τον «ξελασπώνουν» άλλα πρόσωπα του έργου, πιο δυναμικά. Επιπλέον, ο λόγος του διακρίνεται από την ίδια υπερβολή και εμπεριέχει τις ίδιες βαρύγδουπες δηλώσεις με αυτές των *adulescentes* της Νέας Κωμωδίας. Από τους παραπάνω νεαρούς εραστές, εκείνοι που επηρεάζουν περισσότερο τον Dyorphanes είναι ο Diabolus ή Argyrippus της *Asinaria*, ο Alcesimarchus της *Cistellaria* και ο Phaedria του *Eunuchus*. Από τον αδιευκρίνιστης ταυτότητας νεαρό της *Asinaria*, ο Dyorphanes υιοθετεί τους έντονους τόνους αγανάκτησης και το βίαιο ξέσπασμα του θυμού του, εξαιτίας της απόρριψης που βιώνει από την αγαπημένη του εταίρα. Από τον Alcesimarchus αντλεί την έντονη ψυχική φόρτιση και τον υπερβολικό και βαρύγδουπο όρκο ότι θα αρνηθεί για πάντα την Cassina. Από τον τερεντιανό Phaedria ο Dyorphanes προσλαμβάνει όχι τόσο λεκτικά στοιχεία, αλλά περισσότερο ψυχολογικά χαρακτηριστικά. Ο κληρικός, όπως ακριβώς ο νεαρός Phaedria, είναι ένας *exclusus amator*, στο πρόσωπο του οποίου προβάλλονται με ενάργεια τα χαρακτηριστικά της παθολογίας του έρωτα, της συναισθηματικής αστάθειας και της *puerilitas* ενός ερωτευμένου νεανία που αμφιταλαντεύεται μεταξύ πληγωμένης ανδρικής υπερηφάνειας και ερωτικού πάθους. Η κατάσταση του θα ήταν ακόμα πιο απελπιστική, εάν δεν συνεπικουρούνταν σκηνικά από άλλα πρόσωπα πιο δυναμικά και ψύχραιμα. Και ο Dyorphanes και ο Phaedria είναι πρόσωπα ηττημένα από το πάθος του έρωτα, άβουλα και ανίκανα να τηρήσουν μια σταθερή στάση. Πρόκειται για εραστές – παιχνιδάκι στα χέρια έμπειρων εταίρων. Συγκριτικά με τους άλλους δυο τερεντιανούς νεαρούς, ο Dyorphanes παρουσιάζει εν μέρει την εσωτερική αμφιταλάντευση και κάποιες απερίσκεπτες, βίαιες αντιδράσεις του Aeschinus, ενώ από τον Clinia δανείζεται τη δήλωση ως προς την αργοπορία των γυναικών.



Συμπερασματικά, ο Dyorphanes μοιράζεται κοινά στοιχεία τόσο με πλαυτιανούς όσο και με τερεντιανούς *adulescentes*.

Η σχέση του Dyorphanes με τον τύπο του *miles gloriosus* έχει ήδη επισημανθεί από κάποιους σχολιαστές του έργου. Είναι εμφανές ότι το πρότυπο του Dyorphanes είναι ο καυχησιάρης στρατιώτης Thraso του *Eunuchus* του Τερέντιου (στ. 323 – 325, 689 – 696, 709 – 710). Τόσο ο Dyorphanes όσο και ο Thraso είναι χαρακτήρες μη συμπαθείς, συνοδεύονται από έναν παράσιτο – υπηρέτη και είναι αντίζηλοι άλλων ανδρών που διεκδικούν τις ίδιες εταίρες. Ζουν στον «δικό τους κόσμο» και έχουν μεγάλη ιδέα για τον εαυτό τους. Επιδίδονται σε ένα σωρό καυχησιολογίες, είναι ματαιόδοξοι και έχουν μια λανθασμένη εκτίμηση των ανθρώπων και των ανθρώπινων σχέσεων. Είναι ανίκανοι να αντιληφθούν ακόμα και την πιο προφανή ειρωνεία εις βάρος τους. Ως άνθρωποι είναι κούφιοι και ελαφροί και προβάλλουν έναν υπερτονισμένο ανδρισμό. Ωστόσο, στιγμιαία προβάλλουν και μια ανθρώπινη διάσταση και κάποια ειλικρινή αισθήματα για τις γυναίκες που αγαπούν. Η τέλεια υποταγή τους στις συμβουλές άλλων προσώπων δείχνει ότι πάσχουν παντελώς από έλλειψη κρίσης. Και οι δυο με απειλητική διάθεση αναδεικνύουν τον βίαιο χαρακτήρα τους και φέρονται πρόθυμοι να ασκήσουν βία εις βάρος γυναικών. Στην πραγματικότητα είναι εντελώς ανόητοι, αδύναμοι, θρασύδειλοι και τρέπονται εύκολα σε άτακτη υποχώρηση. Ο Dyorphanes είναι πιο βίαιος, αιμοσταγής και σαδιστής από τον Thraso, χαρακτηριστικά που πιθανότατα προέρχονται από τη μεσαιωνική παράδοση. Επιπλέον σε αντίθεση με τον τερεντιανό Thraso, ουδέποτε καμαρώνει για τον λόγο και την ευφράδεια του. Και τα δυο, ωστόσο, πρόσωπα είναι έτοιμα να παραδοθούν άνευ όρων στις αγαπημένες τους εταίρες, εξαιτίας του σφοδρού έρωτα που νιώθουν γι' αυτές. Και οι δυο είναι νεόπλουτοι, αλλά δεν διαθέτουν ευελιξία και εξυπνάδα και είναι ιδανική περίπτωση ανθρώπων προς εκμετάλλευση. Συνοψίζοντας, ο Dyorphanes ψυχολογικά και κειμενικά είναι πιο κοντά στον Thraso, τον μοναδικό *miles gloriosus* του Τερέντιου. Ίσως, να υπάρχει κάποιο πρόσθετο στοιχείο από κάποιον στρατιώτη του Πλάτου, όμως η ειδοποιός διαφορά μεταξύ των Dyorphanes / Thraso και των πλαυτιανών στρατιωτών είναι η ύπαρξη και στα δυο πρώτα πρόσωπα ανθρώπινων αισθημάτων και μιας στιγμιαίας αυτογνωσίας.

Ως προς την σύνδεση με τον τύπο του *senex*, αρχικά, οι κληρικοί διαφέρουν ηλικιακά, καθώς είναι μεσήλικες και όχι γεροντικής ηλικίας. Κάποιοι σχολιαστές τους συνδέουν με τον πλαυτιανό τύπο του *senex libidinosus*. Πράγματι, ο Dyorphanes θα μπορούσε να λάβει από τον *senex libidinosus* του Πλάτου το χαρακτηριστικό της

έντονης λαγνείας. Αν εξετάσουμε το λεκτικό του Dyorphanes, παρατηρούμε ότι περιλαμβάνει στοιχεία από αυτό των πλαυτιανών *senes* Lysidamus από την *Casina* (στ. 562), Demaenetus από την *Asinaria* (στ. 562), Hegio των *Captivi* (στ. 677 – 682) και Euclio της *Aulularia* (στ. 692 – 693). Οι στίχοι 689 και 692 αντανακλούν στοιχεία από την περιγραφή των κατορθωμάτων του νεαρού Aeschinus από τον τερεντιανό *senex* Demea των *Adelphoe*. Με βάση τα παραπάνω, ο κληρικός της *Chrysis* υιοθετεί από τον *senex* του ρωμαϊκού θεάτρου την αθυροστομία (Lysidamus, Demaenetus), τον φόβο για την κηλίδωση της φήμης του (Hegio) και κάποιες βίαιες, απειλητικές δηλώσεις (Euclio). Τα λεγόμενα του Demea δεν επηρεάζουν τη ψυχосύνθεση του Dyorphanes, καθώς εστιάζουν στις βαναυσότητες που διέπραξε ο νεαρός Aeschinus που, όπως είδαμε, συμβάλλει την διαμόρφωση της ψυχосύνθεσης του κληρικού. Συνολικά, ο Dyorphanes επηρεάζεται από τον τύπο του *senex* των κωμωδιών του Πλάυτου και όχι του Τερέντιου.

Αναφορικά με τις επιρροές από τους τύπους του *servus* και του *parasitus*, ο Dyorphanes προσλαμβάνει στοιχεία από τη δηκτικότητα και την πικρόχολη ειρωνεία του τερεντιανού δούλου Parmeno του *Eunuchus* (στ. 257, 275 – 276), μια προσβολή του τερεντιανού παράσιτου Phormio της ομώνυμης κωμωδίας (στ. 562), τις απειλές των πλαυτιανών *parasitus* Ergasilus (στ. 690) και *servus* Tyndarus (στ. 695) των *Captivi*, έναν ειρωνικό υπαινιγμό του τερεντιανού παράσιτου Gnatho στη δειλία του Thraso (στ. 697 – 698) και πιθανότατα κάποια λεκτικά στοιχεία από τον τερεντιανό δούλο Syrus του *Heauton Timorumenos* (στ. 704). Ωστόσο, οι δύο παραπάνω τύποι της Ρωμαϊκής Κωμωδίας έχουν πολύ μικρή συμβολή στην ψυχολογική διάπλαση του Dyorphanes. Ο κληρικός επηρεάζεται περιορισμένα κυρίως από τους δούλους Parmeno και Tyndarus και από τον παράσιτο Ergasilus.

Το γλωσσικό δάνειο από τον πλαυτιανό *dux* Amphitruo της ομώνυμης κωμωδίας, παρότι είναι μικρής έκτασης (στ. 568 – 569), συμβάλλει στην ψυχολογική δόμηση του Dyorphanes, επειδή ενδυναμώνει τη μισογυνιστική διάθεση του κληρικού. Αναγνωρίζουμε τρεις επιπλέον απηχήσεις από γυναικεία πρόσωπα. Ο στ. 711 ίσως θυμίζει τα λόγια της τερεντιανής *matrona* Sostrata των *Adelphoe* ή της *ancilla* Pythias του *Eunuchus*, ενώ η παραδοχή του κληρικού στον στ. 800 ότι η μαστροπός έπραξε ορθά το λειτούργημα της προέρχεται από τη *lena* Cleareta της πλαυτιανής *Asinaria*. Πρόκειται ωστόσο για απλά λεκτικά δάνεια που ταιριάζουν στην κατάσταση χωρίς να προσδίδουν κάποιο δομικό υλικό στην ψυχογραφική διάπλαση του κληρικού.

Με βάση τα παραπάνω προκύπτει ότι ο Dyonanpes είναι ένας πολυσύνθετος χαρακτήρας ο οποίος διαμορφώνεται από τον συμφυρμό των ακόλουθων λογοτεχνικών τύπων:

- α) του διεφθαρμένου και λάγνου κληρικού της μεσαιωνικής παράδοσης, των συνθέσεων των Goliardi και της νουβέλας.
- β) του επικούρειου εραστή των γήινων απολαύσεων, σύμφωνα όμως με τη στρεβλή θεώρηση του Επικουρισμού που παρατηρούμε στην *Chrysis*.
- γ) του *adulescens* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας.
- δ) του *miles gloriosus* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας.
- ε) του *exclusus amator* της ερωτικής ελεγείας.
- στ) του *senex* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας.
- ζ) και σε πολύ περιορισμένο βαθμό του *servus* της Νέας Κωμωδίας.

Με βάση τα ποσοτικά κριτήρια παρατηρούμε ότι συνολικά στο λεκτικό του κληρικού υπερτερούν τα δομικά υλικά από τον Πλάυτο. Όμως, σε ψυχολογικό επίπεδο ο Dyonanpes είναι περισσότερο τερεντιανό πρόσωπο.

Ο Theobolus συμμετέχει ενεργά σε 4 σκηνές (1<sup>η</sup>, 6<sup>η</sup>, 12<sup>η</sup>, 18<sup>η</sup>) και εμφανίζεται ως βουβό πρόσωπο στη 15<sup>η</sup> σκηνή. Τα λόγια του επεκτείνονται σε 110 από τους 812 στίχους της κωμωδίας, δηλαδή αποτελούν το 13,54 % του έργου. Από αυτούς τους 110 στίχους οι 53, δηλαδή το 48,18 του συνολικού λόγου του Theobolus, απηγούν είτε ελεύθερα είτε πιο πιστά:

- A) την κλασική λογοτεχνία και το κλασικό θέατρο.
- B) τη μεσαιωνική λογοτεχνία και το μεσαιωνικό δράμα.

Οι υπόλοιποι 57 στίχοι, δηλαδή το 51,81% από τα λόγια του κληρικού, αποτελούν προϊόν της έμπνευσης του Piccolomini. Πιο συγκεκριμένα, στο σύνολο του λόγου του κληρικού από την κλασική λογοτεχνική παράδοση αντλούνται ή εμπνέονται:

1. Οι 16 από τους 27 στίχους στην 1<sup>η</sup> σκηνή.
2. Οι 18 από τους 54 στίχους της 6<sup>ης</sup> σκηνής.
3. Οι 14 από τους 20 στίχους της 12<sup>ης</sup> σκηνής.
4. Οι 5 από τους συνολικά 9 στίχους στη 18<sup>η</sup> σκηνή.

Πιο αναλυτικά:

Οι 23 στίχοι, δηλαδή το 20,9 % του συνολικού λόγου του κληρικού, απηχούν τις κωμωδίες του Πλαύτου: *Asinaria* (5 στίχοι: 35, 335 – 338), *Captivi* (3 στίχοι: 19, 529 – 530), *Casina* (1 στίχος: 19), *Cistellaria* (2 στίχοι: 339, 595), *Curculio* (13 στίχοι: 317 – 318, 531 – 539, 781, 784). Οι 14 στίχοι, δηλαδή το 12,7% του συνολικού λόγου του Theobolus, οδηγούν στις κωμωδίες του Τερέντιου: *Adelphoe* (1 στίχος: 343), *Andria* (3 στίχοι: 24, 329, 352), *Eunuchus* (9 στίχοι: 325 – 327, 339, 350 – 351, 540 – 541, 786), *Heauton Timorumenos* (1 στίχος: 19). Οι 13 στίχοι (25 – 36, 785), δηλαδή το 11,8 % του συνολικού λόγου του μοναχού, αποτελούν ελεύθερη απόδοση μοτίβων από την *Ars amatoria* του Οβίδιου. Οχτώ στίχοι (24 – 31), το 7,27% από τα λόγια του μοναχού, απηχούν μοτίβα από το έργο *De rerum natura* του Λουκρήτιου, μέσω του οποίου ο Theobolus προσλαμβάνει τα παραφθαρμένα επικούρεια χαρακτηριστικά του. Πέντε στίχοι (307 – 308, 344, 540 – 541), δηλαδή το 4,54% του λόγου του κληρικού, απηχούν μοτίβα από τις *Eclogae* και την *Αινειάδα* του Βιργιλίου. Δυο στίχοι στην 1<sup>η</sup> σκηνή (43 – 44) εμπνέονται υφολογικά από την ερωτική ελεγειακή ποίηση, ενώ ο στ. 781 αντλεί ένα μοτίβο από την τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη που μεταγγίζεται στην *Chrysis* μέσα από μια επισήμανση του Κικέρωνα στην πραγματεία *De officiis*. Ο στ. 783 παραπέμπει στις *Sententiae* του Publilius Syrus, ενώ ο στίχος 785 απηχεί λεκτικά το έργο *Annales* του Έννιου και τα έργα του Απουλήιου *De deo Socratis* και *Metamorphoses*. Η απέχθεια του Theobolus για τις εταίρες απηχεί την άποψη των Πατέρων της Εκκλησίας για τις πόρνες και ειδικότερα τις θέσεις του Ιερού Αυγουστίνου. Παρατηρούμε ότι, σε σχέση με τον Dyorphanes, ο Theobolus παρουσιάζει ένα σχετικά μικρότερο εύρος λογοτεχνικών απηχήσεων.

Ποσοτικά, στις γλωσσικές επιλογές του Theobolus αναγνωρίζουμε τα περισσότερα στοιχεία από:

- A) τον Πλάτο (23 στίχοι)
- B) τον Τερέντιο (14 στίχοι)
- Γ) τον Οβίδιο (13 στίχοι)
- Δ) τον Λουκρήτιο (8 στίχοι)
- Ε) τον Βιργίλιο (5 στίχοι)

Το λεκτικό του Theobolus σε επίπεδο μεμονωμένων έργων διαμορφώνεται από γλωσσικά δάνεια από:

1. την κωμωδία του Πλάτου *Curculio* (13 στίχοι)
2. την κωμωδία του Τερέντιου *Eunuchus* (9 στίχοι)
3. από την κωμωδία του Πλάτου *Asinaria* (5 στίχοι)

Αν εξετάσουμε την σχέση του κληρικού με τους τυποποιημένους χαρακτήρες της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, παρατηρούμε ότι οι εκφραστικές του επιλογές αντλούν σε διαδοχική σειρά στοιχεία από τους τύπους:

- α. του δούλου (*servus*).
- β. του ηλικιωμένου άνδρα (*senex*).
- γ. της μαστροπού και του πορνοβοσκού (*lena / leno*).
- δ. του νεαρού ερωτευμένου (*adulescens*).
- ε. του παράσιτου (*parasitus*).
- στ. της θεραπαινίδας (*ancilla*).
- ζ. του καυχησιάρη στρατιώτη (*miles gloriosus*).

Από τον τύπο του δούλου, χαρακτηριστικές είναι οι προσλήψεις από τους τερεντιανούς *libertus* («απελεύθερου») Sosia (στ. 24), *servus Davos* (στ. 329, 352) της *Andria*, *servus Parmeno* του *Eunuchus* (στ. 339) και ίσως του πλαυτιανού δούλου Chalinus της *Casina* (στ. 19). Αν λάβουμε υπόψη ότι ο Dyorphanes λειτουργεί ως ο άβουλος νεανίας της Νέας Κωμωδίας, ο Theobolus, διατηρώντας κάποιες από τις αρετές του δούλου της αρχαίας κωμωδίας, λειτουργεί ως αντίβαρο στον παραλογισμό του φίλου του και επίσης ως μέσο επιτονισμού της ανοησίας του. Ο Theobolus διαθέτει κάποια από τα χαρακτηριστικά του έξυπνου και σοφού δούλου (*servus callidus*) της

Νέας Κωμωδίας. Είναι ένας άνθρωπος με γνώση και λογοκρατούμενη στάση που αντιτίθεται στην ανοησία του φίλου του. Είναι έξυπνος, ευφυής, δυναμικός και ενσαρκώνει στην 6<sup>η</sup> σκηνή τη φωνή της αλήθειας και της λογικής. Χρησιμοποιεί ως όπλο την ευφράδεια του και αποδεικνύεται σοφότερος από τον Dyorphanes. Επιπλέον, υποκρίνεται τον ηθικολόγο και είναι πνευματώδης με έντονη δόση ρεαλισμού και πρακτικότητας. Με βάση τις κλασικές απηγήσεις, ο Theobolus προσαρμόζεται στο πρότυπο των δούλων του Τερέντιου, κυρίως του Parmeno και του Davos.

Ο Theobolus αξιοποιεί τον τύπο της *lena* ή του *leno*, και σε κάποια σημεία απηχεί το λεκτικό των μαστροπών Cleareta της *Asinaria* (στ. 35, 335 – 338) Melaenis της *Cistellaria* (στ. 595) και του πορνοβοσκού Cappadox της κωμωδίας *Curculio* (στ. 781, 784). Από την Cleareta και την Melaenis, ο Theobolus δανείζεται την απληστία, την αγάπη για το χρηματικό κέρδος, τον κυνισμό, την ελευθεριότητα των ηθών και την ωμότητα που χαρακτήριζαν αυτές τις γυναίκες του περιθωρίου. Οι επιδράσεις από τον πορνοβοσκό Cappadox είναι απλά μέρος ενός ευρύτερου λεκτικού δανείου που δεν προσθέτει κάποια πινελιά στον ψυχολογικό χαρακτηρισμό του κληρικού. Παρατηρούμε ότι ο Piccolomini αντλεί τα στοιχεία της *lena* ή του *leno* από τις *palliatae* του Πλάτου.

Από τύπο του παράσιτου, και ειδικότερα από τον τερεντιανό Gnatho του *Eunuchus*, ο Theobolus δανείζεται εκφράσεις μισογυνίας, κυνισμό, εξυπνάδα, αυτοπεποίθηση, πραγματισμό, ευφράδεια λόγου και χειριστική ικανότητα (στ. 325 – 327, 350 – 351), από τον πλαυτιανό παράσιτο Ergasilus της κωμωδίας *Captivi* ειρωνεία και καυστικότητα (στ. 529 – 530), ενώ υιοθετεί τις μισογυνιστικές δηλώσεις, τον δυναμισμό, την ευθύτητα, την ευγλωττία και τη σουβλερή γλώσσα του παράσιτου Curculio του ομώνυμου πλαυτιανού έργου (στ. 531 – 539). Συμπερασματικά, τα χαρακτηριστικά του τύπου του παράσιτου που χρησιμοποιεί ο Piccolomini για να τονίσει συγκεκριμένες πλευρές του Theobolus είναι κατά το ήμισυ τερεντιανά (6<sup>η</sup> σκηνή) και πλαυτιανά κατά το άλλο ήμισυ (12<sup>η</sup> σκηνή). Είτε ο Gnatho στον *Eunuchus* είτε ο Theobolus στην *Chrysis* είναι συντελεστές δράσης γιατί κατευθύνουν τις πράξεις των προσώπων που εξαρτούνται από αυτούς. Όπως ο Gnatho χειραγωγεί τον Thraso στο τερεντιανό έργο, έτσι και ο Theobolus χειραγωγεί τον Dyorphanes που, όπως είδαμε, αντλεί μέρος των χαρακτηριστικών του από τον καυχηματία στρατιώτη του Τερέντιου.

Η υπερβολική δήλωση απελπισίας της Halisca της πλαυτιανής *Cistellaria* (στ. 339) και η αγανάκτηση της οργισμένης Pythias απέναντι στον βιαστή Chaerea στον

*Eunuchus* (στ. 540 – 541), ενδεικτικές του τύπου της θεραπαινίδας (*ancilla*), διαμορφώνουν πιθανόν κάποιες αντιδράσεις του Theobolus.

Ως προς τον τύπο του *adulescens*, στα λόγια του κληρικού ανιχνεύονται λεκτικά στοιχεία από τον Diabolus της *Asinaria* (στ. 35), τον Phaedromus του *Curculio* (στ. 317 – 318, 781, 784), τον Phaedria (στ. 339) και τον Chaerea (στ. 786) του *Eunuchus*. Αν εξετάσουμε ψυχολογικά τους παραπάνω *adulescentes* σε σχέση με τον κληρικό, παρατηρούμε ότι ο Theobolus, δανείζεται, ίσως, ορισμένα στοιχεία, σε νοηματικό πάντα επίπεδο, από τη σκληρότητα και τη φιλοχρηματία του Diabolus, κάποιες λέξεις του Phaedromus που δεν ταυτίζονται θεματικά με το νόημα της επιχειρηματολογίας του μοναχού, την σκληρή και ορθολογιστική πλευρά του αμφιταλαντευόμενου Phaedria, αν όντως αυτός είναι το πρόσωπο που εκφράζει τα λόγια της συγκεκριμένης πηγής – χωρίου της *Chrysis* και ίσως κάτι πολύ λίγο από τον ασυγκράτητο χαρακτήρα, τη βιασύνη και την επιμονή του νεαρού Chaerea. Συμπερασματικά, η συμβολή του τύπου του *adulescens* είναι πολύ περιορισμένη στην ψυχική διάπλαση του του Theobolus και έρχεται να εξυπηρετήσει ορισμένες εκφραστικές ανάγκες του ρόλου.

Αναφορικά με τον τύπο του *miles gloriosus*, οι σχολιαστές έχουν επισημάνει την επιρροή του και στους δυο κληρικούς. Από την εξέταση, όμως, των επιμέρους χαρακτηριστικών των δυο ανδρικών προσώπων του Piccolomini, προκύπτει ότι αυτός που επηρεάζεται εμφανώς είναι ο Dyorphanes και όχι ο Theobolus. Στον Theobolus ανιχνεύονται περιορισμένα γλωσσικά δάνεια από τον πλαυτιανό Therapontigonus (στ. 781, 784) που δεν χρωματίζουν, ωστόσο, τον χαρακτήρα του. Ίσως, τα στοιχεία που θα μπορούσαν να προκύψουν από τον εν λόγω τύπο είναι η έπαρση, η αλαζονεία και η απειλή χειροδικίας από την πλευρά του Theobolus που ωστόσο θα μπορούσαν να εντοπιστούν αποσπασματικά και σε άλλους τύπους του θεατρικού ρεπερτορίου. Καταληκτικά στα λόγια του Theobolus, απαντά ένας χυδαίος όρος από μια ηθικολογική επίπληξη του *senex* Chremes στον *Heauton Timorumenos* (στ. 19). Ο ίδιος όρος εντοπίζεται στα λεγόμενα ενός δούλου της *Casina* και στα λόγια της θεατρικής κομπανίας (*caterva*) των *Captivi*. Συνεπώς, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο τύπος του *senex* επιδρά λεκτικά στον Theobolus. Ο κληρικός φέρει περισσότερο το χαρακτηριστικό της λαγνείας του πλαυτιανού *senex libidinosus*.

Με βάση τα παραπάνω προκύπτει ότι ο χαρακτήρας του Theobolus διαμορφώνεται από τον συμφυρμό των εξής λογοτεχνικών τύπων:

- α) του διεφθαρμένου και φιλήδονου κληρικού της μεσαιωνικής παράδοσης, των Goliardi και της νουβέλας.
- β) του επικούρειου εραστή των γήινων απολαύσεων, σύμφωνα όμως με τον στρεβλό Επικουρισμό της *Chrysis*.
- γ) του *parasitus* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας.
- δ) του *servus* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας.
- ε) της *lena* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας.
- στ) του *exclusus amator* της ερωτικής ελεγείας.
- ζ) του *senex libidinosus* του Πλάτου.
- θ) και σε πάρα πολύ περιορισμένη κλίμακα του *adulescens* της Ρωμαϊκής Κωμωδίας.

Σε σχέση με τον Dyorphanes που φαίνεται να έχει μεγαλύτερη εξάρτηση από τα λογοτεχνικά μοντέλα του Piccolomini, ο Theobolus αποτελεί πιο αυτόνομο και πιο πρωτότυπο θεατρικό χαρακτήρα. Παρατηρούμε ότι ο Σενέζος λογοτέχνης στη δόμηση του χαρακτήρα του Theobolus προβαίνει στην αντιστροφή κοινωνικών ρόλων και φύλων, σε σχέση πάντα με τη Ρωμαϊκή Κωμωδία. Παρότι, ο κληρικός είναι ένα εύπορο και ευυπόληπτο άτομο που ανήκει στις υψηλές θέσεις της κοινωνικής πυραμίδας, κάποια από τα λεγόμενα του προέρχονται από τον τύπο του δούλου που ανήκει στο κατώτατα στρώματα της ρωμαϊκής κοινωνίας ή από άτομα εξαρτώμενα από άλλους όπως είναι ο παράσιτος. Παρότι ασκεί το ηθικότερο λειτούργημα όλων, το ιερατικό, κάποιες από τις γλωσσικές του επιλογές παραπέμπουν σε χαρακτήρες του υπόκοσμου όπως είναι η μαστροπός. Παρότι ο ίδιος είναι άνδρας φαλλοκράτης και μισογύνης, κάποιες από τις ατάκες του προέρχονται από δυναμικές ή χειραφετημένες γυναίκες της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Όλα τα παραπάνω εξηγούνται, αν σκεφτούμε ότι ο Piccolomini θέλει να κινηθεί δημιουργικά και να συνθέσει μια κωμωδία η οποία θα φέρει τη δική του προσωπική σφραγίδα και τις δικές του λογοτεχνικές ικανότητες. Ο Theobolus ως το πιο δυναμικό κομμάτι του δίπτυχου των μοναχών είναι λογικό να φέρει τα ίχνη τύπων δυναμικών που ήταν οι κινητήριοι μοχλοί της υπόθεσης των ρωμαϊκών κωμωδιών, όπως είναι οι δούλοι και οι παράσιτοι. Ο Dyorphanes αντίστοιχα ως το πιο αδύναμο κομμάτι του δίπτυχου φέρει τα χαρακτηριστικά ανάλογων τύπων όπως είναι ο *adulescens*. Ο Theobolus ως ένας άνθρωπος ελεύθερων ηθών, διεφθαρμένος και φιλοχρήματος είναι λογικό να διακρίνεται από κυνισμό και να φέρει τον αδίστακτο χαρακτήρα ανθρώπων του κοινωνικού περιθωρίου όπως είναι η μαστροπός. Οι γυναικείες αρετές που προσλαμβάνει ο κληρικός έχουν έναν διπλό, αντιφατικό ρόλο.



Από τη μια θωρακίζουν τον Theobolus με ιδιαίτερη δυναμικότητα και ρεαλιστική πρακτικότητα, χαρακτηριστικά της γυναικείας ψυχοσύνθεσης. Από την άλλη, όμως, θέλουν να δηλώσουν τη μειονεκτική θέση του κληρικού απέναντι στη δύναμη των πανούργων και χειριστικών γυναικών της *Chrysis* που προσλαμβάνουν τις αρετές των ανδρικών προσώπων της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Στην κωμωδία του Piccolomini οι άνδρες γίνονται το αδύναμο φύλο και οι γυναίκες το ισχυρό. Αν εξετάσουμε προσεκτικά την *Chrysis* θα παρατηρήσουμε μια σειρά από αντιστροφές προτύπων, ρόλων, χαρακτήρων και φύλων. Ο Piccolomini προβαίνει σε αυτές τις αντιστροφές αφενός για να πρωτοτυπήσει και να ξεχωρίσει από τα ένδοξα λογοτεχνικά του πρότυπα και αφετέρου για να παρωδήσει τον κοινωνικό του περίγυρο και να δώσει στο έργο του μεγαλύτερο βαθμό κωμικότητας. Πρόκειται για ένα λογοτεχνικό παιχνίδι που έχει ως στόχο να ψυχαγωγήσει το εκλεπτυσμένο κοινό της εποχής που διέθετε ουμανιστική παιδεία και γνώση των μεγάλων κλασικών συγγραφέων. Επιπλέον, η τακτική αυτή αποτελεί και επίδειξη των συγγραφικών ικανοτήτων του συγγραφέα. Οι λόγιοι θεατές του έργου αναγνωρίζοντας στα στόματα των χαρακτήρων της *Chrysis* χωρία από καταστάσεις και πρόσωπα αντιδιαμετρικά αντίθετα, θα μειδιούσαν και θα επαινούσαν την δημιουργική γραφή και την ευρηματικότητα του συγγραφέα Piccolomini. Στην πραγματικότητα ο Σενέζος ουμανιστής δεν ακολουθεί πιστά κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο ή τύπο της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, αλλά επιλέγει χαρακτηριστικά πολλών και διαφορετικών προσώπων της *fabula palliata* που προσιδιάζουν στις καταστάσεις της *Chrysis* και αναδεικνύουν τον χαρακτήρα των δικών του ηρώων. Η παραπάνω τεχνική πιστοποιεί τη διάθεση του Piccolomini για πρωτοτυπία και την απόσχιση του από τον στείο μιμητισμό των κλασικών συγγραφέων. Σε σκηνικό επίπεδο το δίπτυχο των κληρικών της *Chrysis* μας θυμίζει χαρακτηριστικά δίπτυχα της Νέας Κωμωδίας, όπως οι *adulescens* (= Dyophanes) / δούλος (= Theobolus) και *miles gloriosus* (= Dyophanes) / παράσιτος (= Theobolus).

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συμπερασματικά, ο τύπος του κληρικού που συναντάμε στην *Chrysis*, είναι χαρακτήρας νέας κοπής που δεν απαντά στην αττική Νέα Κωμωδία, ούτε στη μετεξέλιξη της, τη ρωμαϊκή *fabula palliata*. Ο τύπος αυτός μεταφυτεύεται στη Λόγια Ουμανιστική Κωμωδία από τη μεσαιωνική λογοτεχνική και θεατρική παράδοση είτε της ιταλικής χερσονήσου είτε του δυτικοευρωπαϊκού χώρου, ιδίως του γαλλικού. Πιο

συγκεκριμένα, ο ακόλαστος και φιλήδονος κληρικός του λογοτεχνικού ρεπερτορίου εντοπίζεται α) στην Ελεγειακή Κωμωδία του Μεσαίωνα, β) στη μεσαιωνική λαϊκή Φάρσα, γ) στα γαλλικά *fabliaux*, δ) στις ποιητικές συνθέσεις και το θέατρο των Goliardi, ε) στο θρησκευτικό θέατρο της *Sacra Rappresentazione* και στ) στις ιταλικές νουβέλες σε δημώδη γλώσσα του Ύστερου Μεσαίωνα. Επίσης, τα ακόλαστα ήθη του Theobolus και του Dyorphanes μας παραπέμπουν στην ηθική κατάσταση του κλήρου της Καθολικής Εκκλησίας στο α' μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Είναι γνωστό ότι η Δυτική Εκκλησία κατά τη διάρκεια του 1400 αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα στο εσωτερικό της λόγω διαφωνιών και σχισμάτων. Επιπλέον, η υπερβολική εκκοσμίκευση της είχε προκαλέσει σοβαρά φαινόμενα ηθικής σήψης στους κόλπους των εκκλησιαστικών αξιωματούχων. Ο Dyorphanes και ο Theobolus αντανakλούν τους διεφθαρμένους εκκλησιαστικούς εκείνης της εποχής. Οι κληρικοί της *Chrysis* είναι στην ουσία μια μίξη λογοτεχνικών χαρακτήρων με πραγματικά πρόσωπα. Οι σχολιαστές της κωμωδίας έχουν ταυτίσει τον Theobolus με πραγματικό πρόσωπο της γερμανικής αυτοκρατορικής Αυλής, ενώ πιθανότατα το ίδιο ισχύει και για τον Dyorphanes. Δεν αποκλείεται μάλιστα να είναι ιταλικής καταγωγής και οι δύο. Ως λογοτεχνικά πρόσωπα οι δυο κληρικοί κληρονομούν πιθανότατα από τη μεσαιωνική παράδοση τα υπερτονισμένα χαρακτηριστικά, της λαγνείας, της αθυροστομίας και της σαδιστικής διάθεσης. Η έλλειψη συνοχής στον χαρακτήρα τους είναι, επίσης, ένα χαρακτηριστικό που συναντάμε στους χαρακτήρες της *Sacra Rappresentazione*. Ο Dyorphanes και ο Theobolus αρχικά ταυτίζονται με τον τύπο του κληρικού της μεσαιωνικής παράδοσης. Ωστόσο, η ψυχοσύνθεση τους και η σκηνική τους δράση διαμορφώνεται από έναν συμφυρμό μοτίβων και στοιχείων από διαφορετικά γραμματειακά είδη, διαφορετικών εποχών με μια σταθερά προτίμηση στην κλασική περίοδο. Φυσικά, τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχει η Ρωμαϊκή Κωμωδία ελληνικού τύπου (*fabula palliata*).

Μολονότι στους χαρακτήρες των δυο κληρικών αναγνωρίζουμε μοτίβα της κλασικής, μεσαιωνικής και σύγχρονης στο συγγραφέα λογοτεχνίας, σε καμιά περίπτωση δεν αποτελούν απλά αντίγραφα. Ο Piccolomini επεμβαίνει στα κείμενα των προτύπων και τα τροποποιεί ριζικά, δημιουργώντας πρόσωπα αυτόνομα με δική τους ταυτότητα. Από τη μια πλευρά οι δυο άνδρες θυμίζουν πρόσωπα των ρωμαϊκών κωμωδιών, από την άλλη όμως, αναπτύσσουν τη δική τους δράση, χαρακτήρα ανεξάρτητο και τα δικά τους γνήσια ψυχολογικά χαρακτηριστικά. Ο Piccolomini χρησιμοποιεί πολύ επιδέξια το πλούσιο υλικό που του προσφέρει η κλασική

δραματουργία για να δώσει υπόσταση και διαφορετικές αποχρώσεις στο δημιούργημα του. Ο Σενέζος λογοτέχνης ακολουθεί σε πολλά σημεία τους Λατίνους δραματουργούς. Καταρχάς, εφαρμόζει συνειδητά την τεχνική της *contaminatio*, δηλαδή του συμφυρμού χωρίων και προσώπων από διαφορετικά έργα, χαρακτηριστικό που συναντάμε εξάλλου σε όλους τους συγγραφείς του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Έπειτα, ακολουθώντας τα ίχνη του Πλαύτου, δεν θέλει να αντικατοπτρίσει ούτε την ελληνιστική – ρωμαϊκή, ούτε τη γερμανική – ευρωπαϊκή κοινωνία, αλλά μια φανταστική και ουτοπική πόλη που απηχεί όλες τις εποχές και όλες τις κοινωνίες συνολικά. Στην *Chrysis* επιβιώνει το ιδιότυπο χιούμορ και η χαριτωμένη αυθάδεια των προσώπων του Πλαύτου, όπως και ο ψυχογραφικός πλούτος, η νεανική διάθεση και η στιβαρότητα των τερεντιανών προσώπων. Έτσι, αναπόφευκτα μέσα στην *Chrysis* συνεχίζει την πορεία του το πνεύμα των μεγάλων δημιουργών της αττικής Μέσης και ιδιαίτερα της Νέας Κωμωδίας, όπως είναι ο Δημόφιλος, ο Άλεξιος, ο Μένανδρος, ο Δίφιλος και ο Απολλόδωρος από την Κάρυστο της Εύβοιας.

Η καταδίκη της *Chrysis* από κάποιους σχολιαστές που την χαρακτηρίζουν ένα λογοτεχνικό παίγνιο επιφανειακό, ελαφρό και ανήθικο είναι ανυπόστατη. Η *Chrysis* είναι ένα έργο σημαντικό για δυο βασικούς λόγους. Αφενός ανήκει στη δεσμίδα της Λόγιας Ουμανιστικής Κωμωδίας που αποτελεί τον ενδιάμεσο κρίκο ανάμεσα στη Νέα Αττική – Λατινική Κωμωδία και την *Commedia Erudita* της Ώριμης Αναγέννησης. Αποτελεί την πρώτη ουσιαστική επαφή με τη Ρωμαϊκή Κωμωδία. Ο Piccolomini και οι υπόλοιποι ουμανιστές συγγραφείς με τα θεατρικά τους υβρίδια θα δώσουν το έναυσμα σε λαμπρούς συγγραφείς της Αναγέννησης, όπως ο Niccolò Machiavelli, ο Ludovico Ariosto, ο Bernardo Dovizi Bibbiena, ο Pietro Aretino κ.α. να συνθέσουν τα δικά τους αριστουργήματα και να διδάξουν τη δραματική τέχνη στους Ευρωπαίους. Η Λόγια Ουμανιστική κωμωδία αποτελεί το κανάλι που θα διοχετεύσει την κλασική τέχνη στους μεταγενέστερους συγγραφείς με αποτέλεσμα να αρχίσει να αναπτύσσεται το νεότερο και σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο, με λαμπρούς εκπροσώπους σε πρώτη φάση στην Ιταλία, την Αγγλία, τη Γαλλία και τη βενετοκρατούμενη Κρήτη της Αναγέννησης. Ο Dyorphanes και ο Theobolus μαζί με τους άλλους μοναχούς των ουμανιστικών κωμωδιών αποτελούν τους προπομπούς του θρυλικού μακιαβελικού Fra' Timoteo και άλλων εκπροσώπων του είδους.

Αφετέρου αν κοιτάξουμε πέρα από την επιφάνεια και λάβουμε υπόψη τη μεταστροφή στην ψυχή του Piccolomini εκείνη περίπου την περίοδο η *Chrysis* μεταδίδει πλούσια ηθικά μηνύματα και κρούει τον κώδωνα του κινδύνου για την ηθική

και την κοινωνική σήψη της εποχής. Το σπουδαιότερο της όμως χαρακτηριστικό έγκειται στο γεγονός ότι πρόκειται για ένα έργο αυθεντικά ουμανιστικό που βάζει στο κέντρο της προσοχής τον άνθρωπο. Αυτό επιτελείται είτε με τη διαστρέβλωση των αρχών των 3 ηθικών – φιλοσοφικών συστημάτων είτε με τη χρήση των τερεντιανών μοτίβων. Πιθανότατα, ο Piccolomini προχωράει πέρα από τον φιλοσοφικό διάλογο του Ουμανισμού και την κριτική των ηθών και της κοινωνίας της περιόδου. Θέτει στο επίκεντρο των συζητήσεων μια διαχρονική αλήθεια: Ο άνθρωπος δεν είναι ένα μονομερές και αυτοματοποιημένο όν, αλλά έχει πολλές ψυχικές πτυχές και ποικίλα αισθήματα είτε ευγενή είτε πιο ταπεινά. Η ψυχογραφική ικανότητα του Τερέντιου είναι ένα κατάλληλο εργαλείο για την απόδοση τέτοιων ρεαλιστικών ψυχικών διακυμάνσεων. Έτσι, χάρη στην επιδεξιότητα του Piccolomini, έστω και μέσα σε ένα γκροτέσκο, τραχύ και άσεμνο περιβάλλον, η *Chrysis* προσλαμβάνει μέσω του Τερέντιου ένα κομμάτι από την αττική *humanitas* του Μενάνδρου που συνοψίζεται στην έκφραση του γέροντα Chremes στον *Heauton Timorumenos*: «*homo sum: humani nihil a me alienum puto*».

Η πραγματικότητα της *Chrysis* απηχεί την ουμανιστική και ιδίως τη σύγχρονη αντίληψη για την Ευρώπη. Μέσα από τον παραμορφωτικό καθρέπτη της κωμωδίας η *Chrysis* αναδεικνύει τα τρία βασικότερα συστατικά του ευρωπαϊκού πολιτισμού: α) την ελληνορωμαϊκή – κλασική αρχαιότητα, η οποία είναι παρούσα στο έργο μέσω των αναφορών στην κλασική μυθολογία και το ελληνορωμαϊκό Πάνθεο και μέσα από τις εκτενείς απηγήσεις της κλασικής λογοτεχνίας και του αρχαίου θεάτρου, β) το σύγχρονό γερμανικό στοιχείο με την τοποθέτηση της πλοκής σε γερμανικό έδαφος, πιθανότατα στη Νυρεμβέργη, γ) τον Χριστιανισμό, ο οποίος είναι παρών μέσω της ιδιότητας των ιερωμένων. Όλα τα παραπάνω στοιχεία συμπλέκονται μέσα στην κωμωδία, δημιουργώντας ένα ενιαίο, ομοιογενές και στιβαρό κράμα. Υπό αυτό το πρίσμα, η κωμωδία του Piccolomini αποτελεί αδιάψευστο μάρτυρα της συνέχειας και της ενότητας του ευρωπαϊκού πολιτισμού, με τους κληρικούς να είναι φορείς αυτών των τριών διαφορετικών κόσμων.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς

Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, μτφ. Θεόδωρος Γ. Μαυρόπουλος, Ζήτηρος, Θεσσαλονίκη 2008.

### Λατίνοι συγγραφείς

M. Tullius Cicero, *Περί Καθηκόντων (De Officiis)*, εισαγωγή, μτφ. Διονύσιος Χαλκωματάς, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2017

Publilius Syrus, *Sentences*, introduction, traduction et notes par Guillaume Flamerie de Lachapelle, Belles Lettres, Paris 2011.

P. Ovidius Naso, *Η Ερωτική Τέχνη (Ars Amatoria)*, μτφ. Θεόδωρος Παπαγγελής, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2000.

P. Terentius Afer, *Hecyra*, Text latin publié avec un commentaire explicatif et critique par Paul Thomas, Paris 1887.

P. Vergilius Marro, *Αινειάδα (Aeneis)*, προλεγόμενα, μτφ. Θεόδωρος Παπαγγελής, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2018.

T. Maccius Plautus, *Αμφιτρώνας*, μτφ. Τάσου Ρούσσου, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1978.

T. Maccius Plautus, *Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Bacchides*, Cura e traduzione di Ettore Paratore, con testo latino a fronte, Newton Compton editori s.r.l., Roma 2011.

T. Maccius Plautus, *Asinaria*, prefazione di Cesare Questa, introduzione di Guido Paduano, traduzione di Mario Scàndola, testo latino a fronte, Bur, Milano 1999.

T. Maccius Plautus, *Aulularia*, Edited with an introduction, translation and commentary by Keith Maclennan and Walter Stockert, Liverpool University Press, Liverpool 2016.

T. Maccius Plautus, *Casina*, introduzione di Cesare Questa, traduzione di Mario Scàndola, testo latino a fronte, Bur, Classici Greci e Latini, Milano 1988.

T. Maccius Plautus, *Cistellaria*, [thelatinlibrary.com /plautus/cistellaria](http://thelatinlibrary.com/plautus/cistellaria). Shtml

T. Maccius Plautus, *Curculio*, a cura di Giusto Monaco, 2a edizione, Palumbo, Palermo 1969.

T. Maccius Plautus, *I Prigionieri*, prefazione di Cesare Questa, introduzione di Guido Paduano, traduzione di Mario Scàndola, testo latino a fronte, Rizzoli, Milano 1996.

T. Maccius Plautus, *Mercator*, [https:// www.thelatinlibrary.com/ plautus / mercator.shtml](https://www.thelatinlibrary.com/plautus/mercator.shtml)

### **Θρησκευτικά Βιβλία**

Vulgata 1969 = Biblia Sacra Vulgata, ed. Robert Weber, Roger Gryson, Stuttgart 1969.

### **Γενική βιβλιογραφία**

Ady 1913 = Ady C. M., *Pius II (Aeneas Silvius Piccolomini) The Humanist Pope*, London 1913.

Alliand 1988 = Alliand G. M., «La figura del servo nelle commedie di Plauto», *Zetesis*, VIII, 1, 1988, σσ. 27 – 45.

Baldi 2011 = Baldi B., « Un umanista alla corte di Federico III. Il *Pentalogus* di Enea Silvio Piccolomini», *Cahiers d'études italiennes*, 13 (2011), σσ. 161 – 171.

Barelli 1968 = *Enea Silvio Piccolomini, Criside*, trad. Ettore Barelli, Rizzoli, Milano 1968.

Bernetti 1943 = Bernetti G., «Enea Silvio Piccolomini e la sua commedia “Chrysis”», *La Rinascita*, 6 (1943), σσ. 37 – 65.

Berstein – Milza 1997 = Berstein S. – Milza P., *Ιστορία της Ευρώπης. Από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στα Ευρωπαϊκά Κράτη, 5<sup>ος</sup> – 18<sup>ος</sup> αιώνας*, μτφ – σημ. Αν. Δημητρακόπουλος, επιμ. Α. Σπυράκου – Κ. Λιβιεράτος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, τίτλος πρωτοτύπου: *Histoire de l' Europe. De l' Empire romain à l' Europe, Ve – XIVe siècle. Histoire de l' Europe. États et identité européenne, XIV e siècle –1815*, Hatier, Paris 1994.

Bertin 1879 = Bertin E., *De Plautinis et Terentianis adolescentibus amatoribus*, Paris 1879.

Bertini 1997 = Bertini F., *Plauto e dintorni*, Gius. Laterza & Figli Spa, Roma, Bari 1997.

Bisanti 1993 = Bisanti A., «Note ed Appunti sulla Commedia Latina Medievale e Umanistica», *Bollettino di studi latini*, 23 (1993), σσ. 365 – 400.

Bisanti 2014 = Bisanti A., «Una facezia di Poggio nell' "Epirota" di Tommaso de Mezzo», *PAN*, 2 Nuova Serie (2014), σσ. 171 – 191.

Bisanti 2016 = Bisanti A., «Il De Cavichiolo una commedia al crocevia di diversi generi» στο Stefano Pittaluga e Paolo Viti (επιμ.), *Comico e Tragico nel teatro umanistico*, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia di Genova (sezione D.AR.FI.CL.ET.) 2016, σσ. 109 – 125.

Boccaccio 2002 = Boccaccio G., *Decameron*, Introduzione, commenti e note a cura di Antonio Enzo Quaglio, vol. 1, Garzanti, Milano 2002.

Boccuto 1991 = Boccuto G., «Spunti Lucreziani in un Monologo della Chrysis del Piccolomini» στο Rotondi Secchi Tarugi Luisa (επιμ.), *Pio II e la Cultura del suo Tempo*, Milano 1991, σσ. 349 – 356.

Boulting 1908 = Boulting W., *Aeneas Silvius (Enea Silvio de' Piccolomini – Pius II.), Orator, Man of Letters, Statesman and Pope*, London 1908.

Bradner 1957 = Bradner L., «The Latin Drama of the Renaissance (1430 – 1640) », *Studies in the Renaissance*, 4 (1957), σσ. 31 – 70.

Cecchini 1963 = Cecchini E., «Note sul testo della Chrysis di E.S. Piccolomini», *Rinascimento: rivista dell'istituto nazionale di studi di Rinascimento*, 3 (1963), σσ. 53 – 57.

Cecchini 1966 = Cecchini E., «Altre note sul testo della Chrysis di E.S. Piccolomini», *Rinascimento, rivista dell'istituto nazionale di studi di Rinascimento*, 6 (1966), σσ. 79 – 100.

Cecchini 1968 = *Enea Silvio Piccolomini, Chrysis*, Introduzione e testo critico di Enzo Cecchini, Sansoni Editore, Firenze 1968.

Charlet 2005 = Charlet J. L., « La Chrysis di Enea Silvio Piccolomini est – elle une vraie comédie ? », στο Jean – Louis Charlet (επιμ.), *Les mondes théâtraux autour de Guillaume Coquillart (XVe siècle)*, Dominique Guéniot, Langres 2005, σσ. 173 – 195.

Charlet 2006 = *Enea Silvio Piccolomini, Chrysis*. Traduction et édition critique par Jean – Louis Charlet, Classiques Garniers, Paris 2006.

Charlet 2009 = Charlet J. L., « Les pseudo – vers iambiques d’Enea Silvio Piccolomini dans la Chrysis », *Studi umanistici piceni*, 26 (2009), σσ.185 – 204.

Charlet – Mesdjian 2011 = Charlet – Mesdjian B., «Les personnages de la Chrysis», *Cahiers d’études italiennes*, 13 (2011), σσ. 83 – 102.

Chevalier 2013 = Chevalier, J. F., « Neo – Latin Theatre in Italy », στο Jan Bloemendal και Howard B. Norland (επιμ.), *Neo – Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Brill, Leiden – Boston 2013, σσ. 25 – 102.

Chiari 2017 = Chiari, M., «I Fabliaux», scelta, traduzione e prefazione di Mino Chiari, στο Edoardo Mori (επιμ.), *Collana di Facezie e Novelle del Rinascimento*, Bolzano 2017, <http://www.mori.bz.it/Rinascimento/Fabliaux.pdf>

Chifici 2002 = Chifici A. E., *The ‘Matrona’ in Plautus*, MA Thesis, Rhodes College, 1999, Athens, Georgia 2002.

Cocco 2014 = Cocco C., «Monologo (e Dialogo) nella Commedia Umanistica», *ARCHIVUM MENTIS, Studi di Filologia e Letteratura Umanistica*, 3 (2014), σσ. 111 – 128.

Conca 1970 = Conca F., «Il motivo del vecchio innamorato in Menandro, Plauto e Terenzio», *Acme*, XXIII, 1970, σσ. 81 – 90.

Dall’Oco 2000 = Dall’Oco S., «Sulla Chrysis di Enea Silvio Piccolomini», στο P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti (επιμ.) *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Congedo Editore, Galatina 2000, σσ. 67 – 72.

Dante 2010 = Alighieri Dante, *Inferno*, la *Divina Commedia* annotata e commentata da Tommaso di Salvo con illustrazioni, Zanichelli, Bologna 2010.



Delignon 2006 = Delignon B., *'Les Satires' d' Horace et la comédie gréco – latine: une poétique de l'ambiguité*, ed. Peeters, Louvain – Paris – Dudley, MA 2006.

De Michele 1999 = De Michele F., «il guerriero ridicolo e la sua storia, ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota», *Quaderni d'italianistica*, 20/1-2 (1999), σσ. 7 – 20.

Draper 1937 – 8 = Draper J. W., «Falstaff and the Plautine Parasite», *CJ*, XXXIII, 1937 – 8, σσ. 390 – 401.

Fedeli 1995 = Fedeli P., «La ruffiana letteraria» στο Renato Raffaelli (εκδ.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona 1995, σσ. 307 – 317.

Festa 2000 = Festa N., *Ουμανισμός, Τα Κλασσικά Γράμματα στην Αναγέννηση*, επιμ. Ήρκος και Στάντης Ρ. Αποστολίδης, β' έκδοση, Τα Νέα Ελληνικά, Αθήνα 2000.

Gelsomino 1964 = Gelsomino V., «Per una nuova edizione della Chrysis di Enea Silvio Piccolomini», *Giornale Italiano di Filologia*, 17 (1964), σσ. 162 – 175.

Grund 2005 = Grund G. R., *Humanist Comedies*, Harvard University press, Cambridge, Massachusetts, London 2005.

Jocelyn 1989 = Jocelyn H. D., «The Unclassical Aspects of Aeneas Silvius Piccolomini's Chrysis», στο Luisa Rotondi Secchi Tarugi (επιμ.), *Pio II e la Cultura del Suo Tempo*, Milano 1989, σσ. 215 – 229.

Jocelyn 1991 = Jocelyn H. D., «Aeneas Silvius Piccolomini's Chrysis and the Comedies of Plautus», *RPL*, 14 (1991), σσ. 101 – 114.

Kennard 1932 = Kennard J. Sp., *The Italian Theatre. From its Beginning to the Close of the Seventeenth Century*, Benjamin Blom. Inc., New York 1932.

Konstan 1978 = Konstan D., «Plot and Theme in Plautus' *Asinaria*», *Classical Journal*, 73 (1978), σσ. 215 – 221.

Laporta 1948 = Laporta J., «Enea Silvio Piccolomini. Chrysis. Commedia edita a cura di Ireneo Sanesi (Nuova collezione di testi umanistici inediti o rari, IV)». In: *Scriptorium*, Tome 2 n°2, 1948, σσ. 302 – 303.

Lenchantin de Gubernatis 1941 = Lenchantin de Gubernatis M., «Enea Silvio Piccolomini, *Chrysis*». *Athenaeum*, 19 (1941), σσ. 193 – 196.

Liu 2018 (1) = Liu C., *Chrysis. Text, Translation, and Commentary of Enea Silvio Piccolomini's Latin Comedy*. Honor Thesis, Baylor University, Waco, Texas 2018.

Liu 2018 (2) = Liu C., «Fools and philosophers: Piccolomini's comedic response to Lucretius», *PAN, Rivista di Filologia Latina*, 7 (2018), σσ. 133 – 149.

López de Vega – Granados de Arena 1988 – 9 = López de Vega L. – Granados de Arena, D., «El personaje de la lena en algunos autores latinos», *REC*, XX, 1988 – 9, σσ. 67 – 101.

Lowe 1985 = Lowe J. C. B., «Cooks in Plautus», *CIAnt*, IV, 1985, σσ. 72 – 102.

Mariotti 1946 = Mariotti S., «Sul testo e le fonti comiche della CHRYSIS di E.S. Piccolomini», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, 2.15.1/2 (1946), σσ. 118 – 130.

Mariotti 1950/51 = Mariotti S., «La Philologia del Petrarca», *Humanitas*, 3 (1950/51), σσ. 191 – 206.

Marshall 2016 = Marshall C. W., «The Young Man in Plautus *Asinaria* 127 – 248», στο Stavros Frangoulidis, Stephen J. Harrison and Gesine Manuwald (εκδ.) *Roman Drama and its Contexts*, De Gruyter, Berlin/Boston 2016, σσ. 253 – 261.

McCary 1972 = McCary W. T., «Menander's Soldiers», *AJPh*, XCIII, 1972, σσ. 279 – 298.

Minarini 2006 = Minarini A., «Dialoghi delle cortigiane in Plauto e Terenzio», *BSL*, XXXVI, 2006, σσ. 3 – 24.

Newbold Hough 1937 = Newbold Hough J., «The Structure of the *Asinaria*», *The American Journal of Philology*, 58/1 (1937), σσ. 19 – 37.

Niederman 1948 = Niederman M., «Deux éditions récentes de la comédie *Chrysis* d'Enea Silvio Piccolomini.», *Humanitas*, 2 (1948), σσ. 93 – 115.

Nuzzo 2008 = Nuzzo G., «La Chrysis di Enea Silvio Piccolomini: Note di lettura», στο Mario Blancato και Gianfranco Nuzzo (επιμ.), *La Commedia Latina: modelli forme, ideologia, fortuna*. Istituto Nazionale del Drama Antico, Siracusa 2008, σσ.135 – 147.

O' Brien 2009 = O' Brien E., «Aeneas Silvius Piccolomini's *Chrysis*: Prurient Pastime – or Something More? », *MLN*, 124 (2009), σσ.111 – 136.

Pandolfi 1965 = Pandolfi V., «Chrysis», στο Vito Pandolfi και Erminia Artese (επιμ.), *Teatro Goliardico dell' Umanesimo*, εκδ. Lerici, Milano 1965, σσ. 311 – 421.

Pandolfi – Artese 1965 = Pandolfi V. – Artese E., *Teatro Goliardico dell' Umanesimo*, εκδ. Lerici, Milano 1965.

Perosa 1950 = Perosa A., «Testi Umanistici: La Chrysis di Enea Silvio Piccolomini», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Lettere, Storia e Filosofia*, 2.19.1/2 (1950), σσ. 63 – 67.

Perosa 1965 = Perosa A., *Teatro Umanistico*, Nuova Accademia, Milano 1965.

Pionchon 2011 = Pionchon P., « De l'avéré au vraisemblable. Visée pédagogique et statut aléthique des faits dans l'*Historia de duobus amantibus* », *Cahiers d'études italiennes*, 13 (2011), σσ. 45 – 68.

Pittalunga 2007 = Pittalunga S., «Sint procul meretrices: (note sulla “Chrysis” e sulla “Historia de duobus amantibus”)», στο Luisa Secchi Tarugi (επιμ.), *Pio II umanista europeo. Atti del XVII Convegno internazionale. Chianciano – Pienza, 18 – 21 luglio 2005*, Franco Cesati, Firenze 2007, σσ. 755 – 765.

Pittalunga 2011 = Pittalunga S., «La *Cinthia* di Enea Silvio Piccolomini. Note di lettura», *Cahiers d'études italiennes*, 13 (2011), σσ. 37 – 44.

Porter 2016 = Porter John R., «Devil in the details: The Young Man of Plautus, *Asinaria* 127 – 148 Once Again», *Λογείον*, 6 (2016), σσ. 308 – 358.

Rabaza 2006 = Rabaza B., «El servus terenciano: convergencias y divergencias con la tradición plautina» στο Andrés Pociña – Beatriz Rabaza – Maria De Fátima Silva (εκδ.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, 2006, σσ. 251 – 264.

Radcliffe – Umstead 1969 = Radcliffe – Umstead D., *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy*, University of Chicago Press., Chicago 1969.

Raffarin 2011 = Raffarin A., « Aeneas Sylvius Piccolomini et les hommes de lettres de son temps : entre histoire littéraire et théorie littéraire », *Cahiers d'études italiennes*, 13 (2011), σσ. 141 – 159.

Rose 2005 = Rose H.J., *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, τ. Α', *Από τις ρίζες ως την ποίηση του Αυγούστου*, μτφ. Κ. Χ. Γρόλλιου, MIET, Αθήνα 2005, τίτλος πρωτοτύπου: *A Handbook of Latin Literature. From the earliest times to the death of St. Augustine*, London 1967.

Rossi 1933 = Rossi V., *il Quattrocento*, Milano 1933.

Rosso 2012 = Rosso P., «Teatro e Rappresentazioni Goliardiche», στο *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, vol. I, *Dalle origini all'età spagnola*, tomo I, *Origini e fondazione dello Studium generale*, D. Mantovani, Milano 2012, σσ. 661 – 676.

Ruggio 2014 = Ruggio L., «Il Decameron e la commedia umanistica: novelle e motti nel teatro latino del Quattrocento», στο Antonio Ferracin e Matteo Venier (επιμ.), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Forum, Udine 2014, σσ. 199 – 216.

Sanesi 1911 = Sanesi I., *Storia dei Generi Letterari Italiani*, vol. 1, *La Commedia*, Milano 1911.

Sanesi 1941 = *Enea Silvio Piccolomini, Chrysis*, commedia edita a cura di Ireneo Sanesi (Nuova collezione di testi umanistici inediti o rari, IV), “Bibliopolis”, Libreria Editrice, Firenze 1941.

Stäuble 1965 = Stäuble A., «Un dotto Esercizio Letterario: la Commedia *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini nel Quadro del Teatro Umanistico del Quattrocento», *GSLI* (1965), σσ. 351 – 367.

Stäuble 1968 = Stäuble A., *La commedia umanistica del Quattrocento*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1968.

Stolf 2011 (1) = Stolf S., « Présentation », *Cahiers d'études italiennes*, 13 (2011), σσ. 5 – 15.

Stolf 2011 (2) = Stolf S., « Images de l'homme d'Église chez E. S. Piccolomini-Pie II », *Cahiers d'études italiennes*, 13 (2011), σσ. 187 – 212.

Ternaux 2007 = Ternaux J. C., « "Deux clerics à la porte" : la première scène de la "Chrysis" d'Enea Silvio Piccolomini », στο Luisa Secchi Tarugi (επιμ.), *Pio II umanista europeo. Atti del XVII Convegno internazionale. Chianciano – Pienza, 18 – 21 luglio 2005*, Franco Cesati, Firenze 2007, σσ. 743 – 753.

Ternaux 2011 = Ternaux J. C., « Les femmes dans la *Chrysis* de Piccolomini », *Cahiers d'études italiennes*, 13 (2011), σσ. 69 – 82.

Terreaux – Scotto 2011 = Terreaux – Scotto, C., « L'éducation du prince dans le *Tractatus de liberorum educatione* », *Cahiers d'études italiennes*, 13 (2011), σσ. 103 – 128.

Tufano 2018 = Tufano I., « Letteratura sacra e religiosi nel Decameron. Le prime tre giornate » στο A. D'Agostino e A.M. Cabrini (επιμ.), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Ledizioni, 2018, σσ. 139-159.

Verdone 1965 = Verdone M., « Una commedia goliardica di Enea Silvio Piccolomini », *Palatino, Rivista Romana di Cultura*, 9 (1965), σσ. 86 – 89.

Viallon 2011 = Viallon M., « La lettre à Mehmet II ou le loup et l'agneau », *Cahiers d'études italiennes*, 13 (2011), σσ. 129 – 139.

Viti 1999 = Viti P., « La cena della Chrysis di Enea Silvio Piccolomini », στο Paolo Viti (επιμ.), *Immagini e immaginazioni della realtà. Le ricerche della commedia umanistica*. Firenze 1999, σσ. 145 – 154.

Von Albrecht 2017 = Von Albrecht M., *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας. Από τον Ανδρόνικο ως τον Βοήθιο και η σημασία της για τα νεότερα χρόνια*, επιστημονική επιμέλεια Δ.Ζ. Νικήτας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, τίτλος πρωτοτύπου: *Geschichte der Römischen Literatur, zweite, verbesserte und erweiterte Auflage*, K. G. Saur Verlag GmbH & Co. KG, München 1994.

Wilson 1997 = Wilson A., *Enea Silvio Piccolomini (later Pope Pius II) Chrysis. A Comedy composed in Latin in 1444 after the manner of Plautus and Terence*, Private Edition, Cheadle Hulme, UK 1997.

Wolkan 1909 = Wolkan R., *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini: I. Abteilung: Breife aus der Laienzeit (1431-1445). I. Band: Privatbriefe*. Fontes rerum Austriacarum. Diplomataria et acta 61, Wien 1909.

Δημοπούλου 2014: Δημοπούλου Ρ., «Pier Paolo Vergerio: *Paulus*», *Πρακτικά του ΙΧ Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών με θέμα «Rideamus igitur*», Αθήνα, 19 – 22 Μαΐου 2011, Αθήνα 2014, σσ. 325 – 332.

Κανελλόπουλος 1957 = Κανελλόπουλος Π., *Γεννήθηκα στο χίλια τετρακόσια δύο*, Αθήναι 1957.

Κανελλόπουλος 1966 = Κανελλόπουλος Π., *Ιστορία του Εὐρωπαϊκοῦ Πνεύματος*, τ. 1, «*Ἀπό τόν Αυγουστίνο ὡς τόν Μιχαήλ Ἄγγελο*», τεύχος Β', Αθήνα 1966.

Μποζιζίο 2006 = Μποζιζίο Π., *Ιστορία του θεάτρου*, μετάφραση – επιμέλεια Ελίνα Νταρακλίτσα, τ. Α', εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2006.

Παναγιωτάκης 2001 = *Τερεντίου, Ο Ευνούχος*, Εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια Κώστας Παναγιωτάκης, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 2001.

Πριόβολου – Γεωργαλά 2009 = Πριόβολου – Γεωργαλά Σ., *Carmina Burana Veris et Amoris*, Παπαδήμας, Αθήνα 2009.

Σακελλαρίου 1999 = *Τερεντίου, Hecyra*, Εισαγωγή – Μετάφραση. Αντ. Σακελλαρίου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999.

Σακελλαρίου 2006 (1) = *Τερέντιος, Ἄνδρια – Αυτοτιμωρούμενος [Andria – Heauton timorumenos]*, εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια, Αντώνης Σακελλαρίου, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2006.

Σακελλαρίου 2006 (2) = *Τερέντιος, Ευνούχος – Φορμίων - Αδελφοί [Eunuchus – Phormio - Adelphoe]*, εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια, Αντώνης Σακελλαρίου, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2006.

Τρομάρας 2005 = *P. Terentius Afer, Eunuchus*, εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση, σχόλια: Λεωνίδα Τρομάρας, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2005.