

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Άννα Γρίβα

Επικλήσεις προς το θείο και θεϊκές επιφάνειες σε τρεις ποιήτριες της Ιταλικής Αναγέννησης (Gaspara Stampa, Laura Battiferra, Sara Copia Sullam): Μια συνανάγνωση με τη σαυφική ποίηση (επιδράσεις, απηχήσεις, κοινοί τόποι, αντικατοπτρισμοί)

Διδακτορική διατριβή

Εξεταστική επιτροπή:

Άννα Θέμου (Επιβλέπουσα Καθηγήτρια), Γεράσιμος Ζώρας (Μέλος τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής) Μαργαρίτα Σωτηρίου (Μέλος τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής), Ιωάννης Τσόλκας, Μαρία Σγουρίδου, Ρουμπίνη Δημοπούλου, Γεώργιος Πηλείδης (Μέλη επταμελούς εξεταστικής επιτροπής)

Δίδεται η άδεια χρήσης του παρόντος ψηφιακού αρχείου.

ΑΘΗΝΑ, 2022

Περιεχόμενα

Πίνακας συντομογραφιών συγγραφέων και έργων.....	5
Πρόλογος.....	9
Εισαγωγή.....	11
1. Μυθολογία και προσωπικό βίωμα στην αρχαϊκή ποίηση.....	11
2. Ποίηση, μύθος, θείο στην αρχαία Ελλάδα: σύνθετες λειτουργίες, ουσιώδεις σχέσεις.....	14
3. Προς μια ευρύτερη ερμηνεία της σαπφικής ποίησης.....	21
4. Η σχέση του ανθρώπου με το θείο στην Ιταλική Αναγέννηση: η επανασύνδεση με τον αρχαίο ελληνικό κόσμο.....	25
5. Η επιστροφή του αρχαίου μύθου.....	33
6. Η δυναμική επανεμφάνιση των γυναικών δημιουργών στη λογοτεχνία της ιταλικής Αναγέννησης.....	36
7. Μεθοδολογία της έρευνας και συλλογή του υλικού.....	45
8. Η μέχρι σήμερα διεθνής έρευνα και η συμβολή της παρούσας εργασίας.....	46
Πρώτο μέρος: Επικλήσεις προς το θείο και θεϊκές επιφάνειες στη σαπφική ποίηση.....	53
1. Η σαπφική ποίηση και ο κόσμος των ζωντανών θεών.....	54
2. Η αληθινή φύση του έρωτα: δύο επικλήσεις στην Αφροδίτη.....	56
3. Μια τριπλή λατρεία: η Αφροδίτη Άνθεια.....	74
4. Επικίνδυνα ταξίδια: η Αφροδίτη ως θεά της θάλασσας.....	82
5. Στα χνάρια των ηρώων: η επίκληση προς την Ήρα και οι νέες ερμηνευτικές προοπτικές.....	89
6. Εκλεκτή των Μουσών: οι επικλήσεις μιας ποιήτριας.....	94
6.1 Επικλήσεις στις Χάριτες και στις Μούσες.....	101
6.2 Επίκληση στη λύρα.....	104

7. Μια συνομιλία: ο θρήνος για τον Άδωνι.....	107
8. <i>Όνοιρε μέλαινα</i> : Μια διαφορετική επίκληση.....	112
9. Ο κύκλος των γυναικών: ως άλλες θεές.....	120
10. Η αινιγματική γυναίκα του απ. 31: μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση.....	129
11. Γάμος, ένωση, θέωση: με αφορμή το απ. 44 (Lobel-Page).....	146
Δεύτερο μέρος: Επικλήσεις προς το θείο και θεϊκές επιφάνειες σε τρεις ποιήτριες της Ιταλικής Αναγέννησης.....	153
1. Η πρόσληψη της Σαπούς στην Ιταλία έως τα μέσα του 17ου αι.....	154
2. Σαπφικά σπαράγματα στο έργο Ελλήνων συγγραφέων: οι σημαντικότερες πρώιμες εκδόσεις και τα πιο διαδεδομένα χειρόγραφα κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης.....	164
3. Η Νέα Σαπφώ Gaspara Stampa: μια Ιταλίδα ποιήτρια στα ίχνη της Σαπούς.....	173
3.1 Σαπφικοί απόηχοι σε τρία ποιήματα της Gaspara Stampa.....	181
3.2 Κοινοί τόποι του σαπφικού <i>Ύμνου στην Αφροδίτη</i> και ποιημάτων της Gaspara Stampa.....	191
4. Η Laura Battiferra degli Ammannati ως Σαπφώ στη Φλωρεντία των Μεδίκων.....	201
4.1 Επικλήσεις, επιφάνειες, κάθοδοι θεών στην ποίηση της Laura Battiferra.....	206
4.1.1 Από το έργο <i>Il primo libro delle opere toscane</i> μέχρι τα <i>Sonetti Spirituali</i>	206
4.1.2 Ο παγανιστικός κόσμος της Τρίτης Εκλογής (Egloga Terza).....	215
4.2 Η Laura Battiferra και ο κύκλος των γυναικών: η γυναίκα ως θεά.....	230
5. Sara Copia Sullam: Η Σαπφώ στη Βενετία του 17ου αι.....	246
5.1 Ο ποιητής μπροστά στον θάνατο: από τη Σαπφώ στη Sara Copia	

Sullam.....	254
5.2 Εφήμερο και αιώνιο κάλλος.....	259
5.3 Η χάρη των Μουσών.....	266
6. Συνοπτικός πίνακας καταγραφής των βασικότερων σαπφικών επιδράσεων, απηγήσεων και αντικατοπτρισμών στο έργο των τριών υπό εξέταση Ιταλίδων ποιητριών.....	270
Συμπεράσματα.....	277
Παράρτημα: τα κείμενα και οι μεταφράσεις τους.....	283
1. Σαπφώ.....	284
2. Gaspara Stampa	311
3. Laura Battiferra.....	346
4. Sara Copia Sullam.....	380
Βιβλιογραφία.....	429

Πίνακας συντομογραφιών συγγραφέων και έργων¹

Αθην.	Αθήναιος
Αιλ.	Αιλιανός
Αισχύλ.	Αισχύλος
Αμμών.	Αμμώνιος
Απολλόδ.	Απολλόδωρος
Απολλ. Δύσκ.	Απολλώνιος Δύσκολος
Απολλ. Ρόδ.	Απολλώνιος Ρόδιος
Αριστ.	Αριστοτέλης
Βακχουλ.	Βακχυλίδης
Γαλην.	Γαληνός
Δημήτρ. Φαλ.	Δημήτριος Φαληρεύς
Διον. Αλ.	Διονύσιος Αλικαρνασσεύς
Εμπεδ.	Εμπεδοκλής
Ερμογ.	Ερμογένης

¹ Για τις ελληνικές συντομογραφίες ακολουθήθηκε το Λεξικό Henry George Liddell & Robert Scott, *Μέγα Λεξικόν της ελληνικής γλώσσας*, μεταφρασθέν εκ της αγγλικής εις την ελληνικήν υπό Ξενοφάντος Π. Μόσχου, Αθήνα: Ι. Σιδέρης, χ.χ. Για τις λατινικές συντομογραφίες ακολουθήθηκε το Λεξικό Charlton T. Lewis & Charles Short, *Latin-English Dictionary*, Oxford Clarendon Press, 1879. Για τις συντομογραφίες των έργων του Dante Alighieri ακολουθήθηκε το πρότυπο της Società Dantesca Italiana (Norme tipografiche per le pubblicazioni della Società Dantesca Italiana). Παρ' όλα αυτά, πολλά άλλα έργα και συγγραφείς επιλέχθηκε εντός της μελέτης να μη γραφούν συντομογραφικά για λόγους ευκρίνειας και αποφυγής συγχύσεων.

<i>Ετυμ. Μεγ.</i>	<i>Ετυμολογικόν Μέγα</i>
Ευρ.	Ευριπίδης
Ηρόδ.	Ηρόδοτος
Ησ.	Ησίοδος
Ησύχ.	Ησύχιος (Λεξικό)
Ηφαιστ.	Ηφαιστίων
Θέογν.	Θέογνις
Θεόκρ.	Θεόκριτος
Λογγίν.	Λογγίνος
Μάξ. Τύρ.	Μάξιμος Τύριος
Νόνν.	Νόννος
Ξενοφ.	Ξενοφάνης
Ξεν.	Ξενοφών
Όμ.	Όμηρος
<i>Ιλ.</i>	<i>Ιλιάς</i>
<i>Οδ.</i>	<i>Οδύσσεια</i>
Παλαίφ.	Παλαίφατος
Παυσ.	Παυσανίας

Πίνδ.	Πίνδαρος
Πλάτ.	Πλάτων
Πλούτ.	Πλούταρχος
Πολυδ.	Πολυδεύκης
Σοφ.	Σοφοκλής
Στοβ.	Στοβαίος
<i>Ανθ.</i>	<i>Ανθολόγιον</i>
Στράβ.	Στράβων
Apul.	Apuleius
Cic.	Cicero
Dante	
<i>Conv.</i>	<i>Convivio</i>
<i>Inf.</i>	<i>Inferno</i>
<i>Par.</i>	<i>Paradiso</i>
<i>Purg.</i>	<i>Purgatorio</i>
<i>VN</i>	<i>La vita nuova</i>
Hor.	Horatius
<i>Carm.</i>	<i>Carmina</i>
<i>Ep.</i>	<i>Epistulae</i>
Ov.	Ovidius
<i>Her.</i>	<i>Heroides</i>
<i>Met.</i>	<i>Metamorphoses</i>
<i>Tr.</i>	<i>Tristia</i>

Prop.	Propertius
Sen.	Seneca
<i>Ep.</i>	<i>Epistulae</i>
Stat.	Stattius
<i>Silv.</i>	<i>Silvae</i>
Tac.	Tacitus
<i>Ann.</i>	<i>Annales</i>
Liv.	Titus Livius
Val. Max.	Valerius Maximus
Verg.	Vergilius
<i>Aen.</i>	<i>Aeneis</i>
<i>Ecl.</i>	<i>Eclogae</i>

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος εξετάζονται οι επικλήσεις προς το θείο και οι θεϊκές επιφάνειες στη σαπφική ποίηση ως στοιχεία κομβικά για την κατανόηση των σωζόμενων σπαραγμάτων. Στο δεύτερο μέρος γίνεται μια προσπάθεια να συναναγνωστούν οι σαπφικοί στίχοι με το έργο τριών σημαντικών ποιητριών της ιταλικής Αναγέννησης: της Gaspara Stampa (1523-1554), της Laura Battiferra (1523-1589) και της Sara Copia Sullam (1592-1641)².

Κατά την Αναγέννηση πραγματοποιείται η επανένταξη του θείου στον κόσμο με έναν τρόπο που παρουσιάζει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τις αρχαιοελληνικές αντιλήψεις περί θεών. Κεντρική σημασία αποκτά και πάλι το κάλλος και ο έρωτας, η αποκαλυπτική τους δύναμη για τον άνθρωπο, καθώς και η λειτουργία τους τόσο σε πνευματικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο ουσιαστικής διαμόρφωσης του κόσμου, ενώ συγχρόνως η ποίηση γίνεται το πεδίο όπου εκφράζονται με ενάργεια οι παραπάνω αντιλήψεις. Η γυναίκα δημιουργός τίθεται ξανά στο προσκήνιο και συγκροτεί το δικό της κοσμοείδωλο, ξαναβρίσκοντας έναν ρόλο που είχε στερηθεί από τα αρχαία χρόνια.

Οι Ιταλίδες ποιήτριες που θα μελετηθούν στη συνέχεια συχνά παρομοιάζονταν από τους συγχρόνους τους με τη Σαπφώ, λόγω των θεματικών και υφολογικών ομοιοτήτων με την αρχαία ποιήτρια, αλλά και γιατί εξέφρασαν το ιδανικό της γυναίκας δημιουργού που η Σαπφώ πρώτη ενσάρκωσε. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η συνεξέταση των θείων επικλήσεων και επιφανειών που απαντώνται στην ποίησή τους και των αντίστοιχων σαπφικών ποιημάτων, αφού φανερώνεται έτσι μια κοινή

² Όπως φαίνεται από τις ημερομηνίες γέννησης και θανάτου των τριών ποιητριών, αυτές έδρασαν κατά τον 16^ο και 17^ο αι. Σημαντικοί μελετητές, όπως ο John Hale, εκτείνουν την περίοδο της Αναγέννησης έως και το πρώτο μισό του 17^{ου} αι., βλέποντας μια πνευματική συνέχεια των ιδεών που αναπτύσσονται σε όλη την Ευρώπη από τα μέσα του 15^{ου} αι. έως και τον 17^ο αι. (βλ. Hale, 1994, σσ. xix-xx). Ο Heinrich Kuhn (2018), από την πλευρά του, θέτει νωρίτερα την αρχή της Αναγέννησης, δηλαδή στα μέσα του 14^{ου} αι., ενώ ορίζει κι εκείνος το τέλος της αρκετά όψιμα, περί το 1648.

συνισταμένη όσον αφορά τη σχέση της γυναίκας δημιουργού με τις υπερβατικές δυνάμεις. Ελπίζω με την παρούσα μελέτη να ανοίξει ένα πεδίο συζήτησης στη χώρα μας γύρω από ένα θεμελιώδες θέμα, όπως είναι ο ρόλος του θήλεος στην επικοινωνία με το θείο, στοιχείο που συμπυκνώνει ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά αναβίωσης του αρχαίου κόσμου στον κόσμο της Αναγέννησης.

Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια Άννα Θέμου, καθώς και τα άλλα δύο μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, τον Γεράσιμο Ζώρα και τη Μαργαρίτα Σωτηρίου, για όλη τη βοήθεια και την υποστήριξη στη διάρκεια εκπόνησης της έρευνας.

Εισαγωγή

1. Μυθολογία και προσωπικό βίωμα στην αρχαϊκή ποίηση

Αν δεν αναλογιστούμε ποιος είναι ο θρησκευτικός και πνευματικός κόσμος των αρχαϊκών χρόνων, μέσα στον οποίο έζησε και έδρασε η Σαπφώ, δεν θα μπορέσουμε να αντιληφθούμε το εύρος και το βάθος της ποίησής της. Ο μέσος σύγχρονος αναγνώστης, συχνά μην μπορώντας να προσεγγίσει εύκολα την πραγματικότητα αυτών των απώτατων χρόνων, διαβάζει τα κείμενα των λυρικών ποιητών προσπαθώντας μονάχα να κατανοήσει το επικαιρικό πλαίσιο, την περίσταση, δηλαδή, στην οποία αναφέρεται το ποίημα ή, σε άλλες περιπτώσεις, το μυθολογικό πλαίσιο από το οποίο αντλούνται τα θέματά του, σαν να πρόκειται για απλά λογοτεχνικά μοτίβα. Σε κάθε έργο της αρχαϊκής λυρικής ποίησης, ο θεματικός ή οι θεματικοί πυρήνες που μπορούμε να εντοπίσουμε αφορούν είτε ευρύτερα γνωστούς μύθους, δηλαδή μυθικές αφηγήσεις που συγκροτούν την ελληνική μυθολογία³, είτε αφηγήσεις που σχετίζονται με προσωπικά βιώματα του ποιητικού υποκειμένου. Τα δύο αυτά στοιχεία είναι δυνατόν να συνθέσουν εκείνο που θα μπορούσαμε να ονομάζουμε *μύθο του ποιήματος*⁴. Ο *μύθος* αυτός όμως, κατά τα χρόνια εκείνα, είχε διαστάσεις πολύ διαφορετικές απ' όσες θα μπορούσαμε να εκλάβουμε στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε τα κείμενα υπό το πρίσμα των δικών μας σύγχρονων ιδεών.

Η λειτουργία της μυθολογίας στον αρχαϊκό κόσμο, πέρα από το γεγονός ότι διαμόρφωνε τη λατρευτική και κοινωνική οργάνωση, υποδήλωνε και μια αντίληψη σύμφωνα με την οποία ό,τι βλέπουμε και ακούμε σε αυτόν τον κόσμο έχει το αντίστοιχό του στο θεϊκό επίπεδο, που είναι πλουσιότερο και ισχυρότερο από το δικό μας. Η μυθολογία σε αυτές τις εποχές, όπως υποστηρίζει και ο Mircea Eliade, φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο μια συγκεκριμένη κατάσταση γίνεται

³ Κατά τον Κακριδή (2013, σσ.161-169), οι μύθοι που απαρτίζουν τη μυθολογία περιλαμβάνουν τους αιτιολογικούς, θεογονικούς και κοσμογονικούς, ιστορικούς, πολιτικούς και ηρωικούς μύθους.

⁴ Ο Αριστοτέλης δεν εξαρτά τον ορισμό του μύθου από το αν το περιεχόμενο του έργου είναι μυθολογικό ή όχι, αλλά ονομάζει μύθο *την σύνθεσιν τῶν πραγμάτων* (Αριστ. Ποιητική 1450a5).

αντιληπτή μέσα στην κοσμική τάξη και συνεπάγεται πάντα μια μεταφυσική θέση⁵. Αυτή η αντίληψη, η οποία αφορά τη μυθολογία και επακολούθως την αξιοποίησή της στην ποίηση, επηρεάζει και τον τρόπο με τον οποίο οι ποιητές καταγράφουν τα προσωπικά τους βιώματα, ωθώντας τους συχνά να φτιάξουν «μικρογραφίες» των μυθολογικών αφηγήσεων: προσπαθούν, δηλαδή, να εκφραστούν μέσα από την καταγραφή του προσωπικού βιώματος και για ζητήματα που ανάγονται σε ένα επίπεδο που ξεπερνά το ατομικό συμβάν. Δεν είναι τυχαίο ότι στην αρχαϊκή λυρική ποίηση ο μύθος «παραθέτει πλάι στο γήινο γεγονός μιαν ανάλογη θεική ή ηρωική εικόνα και έτσι προσδίδει στις εφήμερες ανθρώπινες πράξεις νόημα και αξία»⁶. Είναι παγιωμένη η τάση των ποιητών (των λυρικών αλλά -όπου το είδος το επιτρέπει- και των επικών) να συνδέουν στο κείμενό τους το ατομικό βίωμα με τη μυθολογία: ο Πίνδαρος και ο Σιμωνίδης, για παράδειγμα, στους επίνικους τους συναρμόζουν το κατόρθωμα του αθλητή με τη γενεαλογία του ή με άλλους ηρωικούς μύθους⁷, ο Σόλων στην *Ευνομία* του διατυπώνει τις απόψεις του για την πόλη χρησιμοποιώντας μυθολογικά στοιχεία, ενώ ο Όμηρος και ο Ησίοδος στα λίγα σημεία όπου «εμφανίζονται» σε πρώτο ενικό πρόσωπο, συνδέουν την «εμφάνισή» τους με επίκληση ή επιφάνεια θείων δυνάμεων προς αυτούς, δίνοντας έτσι στον εαυτό τους έναν ρόλο που ξεπερνά το ατομικό συμβάν και αφορά πια το κοινό, αφού μέσω των ποιητών αυτών οι θεικές δυνάμεις δρουν στον κόσμο και επικοινωνούν με τον άνθρωπο⁸. Αν θυμηθούμε τον πλατωνικό *Ιωνα* (533d-e), διαπιστώνουμε πως ο ποιητής θεωρείται ένας ενδιάμεσος κρίκος μεταξύ θεών και ανθρώπων:

ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὀμήρου εὖ λέγειν, ὁ νυνδὴ ἔλεγον, θεία δὲ δύναμις ἣ σε κινεῖ, ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐρύπιδης μὲν Μαγνητὶν ὠνόμασεν,

⁵ Eliade, 1959, σ.4.

⁶ Snell, 1981, σ.83.

⁷ Οι επίνικοι διαιρούνται σε *καιρὸν* (νίκη και έπαινος του νικητή, της οικογένειας και της πατρίδας του), *μῦθον* (διήγηση θεϊκών ή ανθρώπινων πράξεων) και *γνώμην* (γνωμικό τέλος). Υμνούν τους αθλητικούς αγώνες ως κάτι ηρωικό και ιερό. Ο έπαινος του νικητή συνδέεται με μια ηθική-θηρησκευτική αξιολόγηση (*γνώμη*), ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της οποίας παρατίθεται ένας μύθος. Ο μύθος προβάλλει ένα ηρωικό πρότυπο συμπεριφοράς και εξιστορείται συχνά σε υπαινικτική μορφή (Nesselrath, 2001, σσ.185-195).

⁸ Στον Όμηρο ιδιαίτερος, πέρα από την επίκληση στη Μούσα, ενδιαφέρουσα είναι και η περίπτωση της αποστροφής σε β' ενικό πρόσωπο προς τους ήρωες (βλ. Ομ. *Ιλ.* 16:692-842). Αυτή η περίπτωση θα μπορούσε να ερμηνευθεί όχι ως ένα απλό λογοτεχνικό σχήμα, αλλά ως μια πραγματική επικοινωνία με τα τεκταινόμενα του ηρωικού παρελθόντος, μια υπερφυσική κατάσταση, όπως συμβαίνει και στην αποστροφή προς τη Μούσα. Ο Nagy (2008, σ.46) προτείνει να ερμηνευθεί η δευτεροπρόσωπη αφήγηση ως ένα κατάλοιπο της προέλευσης του έπους από τη δευτεροπρόσωπη υμνική ποίηση.

οί δὲ πολλοὶ Ἡρακλείαν. καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροῦς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστ' αὐτὴ δύνασθαι ταῦτὸν τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὄρμαθὸς μακρὸς πάνυ σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἤρτηται. πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ δύναμις ἀνήρτηται. οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθὸς ἐξαρτάται.

[Αυτό που σε καθιστά καλό στο να μιλάς για τον Όμηρο δεν είναι κάποια τέχνη, όπως έλεγα τώρα, αλλά κάποια θεϊκή δύναμη που σε παρακινεί, όπως η λίθος που ο Ευριπίδης ονόμασε Μαγνήτη και πολλοί αποκαλούν Ηράκλεια. Αυτή η λίθος, λοιπόν, όχι μόνο τους σιδερένιους δακτυλίους έλκει, αλλά και μεταδίδει σ' αυτούς τη δύναμή της, ώστε να μπορούν να κάνουν το ίδιο αυτό που κάνει η λίθος, δηλαδή να έλκουν άλλους δακτυλίους, με αποτέλεσμα να σχηματίζεται ενίοτε μια πολύ μεγάλη αρμαθιά από σιδεράκια και δακτυλίους που αλληλοσυγκρατούνται. Η δύναμη όλων αυτών εξαρτάται από εκείνη τη λίθο. Έτσι και η Μούσα κάποιους τους κάνει ένθεους και από αυτούς εξαρτάται μια αρμαθιά από άλλους, που βρίσκονται σε κατάσταση ενθουσιασμού.]

Επίσης, η τάση και η στόχευση των ποιητών να διευρύνουν το ατομικό βίωμα σε καθολικό φαίνεται όχι μόνο μέσα από τη σύνδεσή του με τα καθαυτά μυθολογικά στοιχεία και τις αποστροφές στις θείες δυνάμεις, αλλά και μέσα από τις αποφθεγματικές διατυπώσεις στις οποίες καταλήγει η καταγραφή των επίκαιρων συμβάντων: στα σκόλια, όπου το επικαιρικό στοιχείο της πολιτικής πραγματικότητας, του γλεντιού και των ανθρώπινων διαθέσεων είναι παρόν, απαντάται συχνά η επιγραμματική διατύπωση μιας ηθικής αξίας ή ενός ευρύτερου στοχασμού, σαν να υπάρχει μια βαθιά ανάγκη στη συνείδηση των τραγουδιστών, που τους ωθεί να αρθούν έξω από την περίσταση και το αυστηρά ατομικό πλαίσιο⁹.

Αξίζει, λοιπόν, να μελετηθεί αυτή η τάση των λυρικών ποιητών να αρθούν από το ατομικό βίωμα σε ευρύτερες πνευματικές καταστάσεις και στην περίπτωση της Σαφούς. Στο σημείο αυτό χρειάζεται μια επισταμένη ερμηνευτική προσπάθεια, αφού θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η μελική ποίηση διαφοροποιείται από

⁹ Όπως σημειώνει και ο Bowra (1982, σ.192), σε αρκετά ποιήματα αυτού του είδους υπάρχει η ανάπτυξη μιας παροιμίας ή η ομοιότητα με παλιά γνωμικά. Το γεγονός αυτό δείχνει την τάση διεύρυνσης του ατομικού βιώματος σε καταστάσεις με καθολική αξία.

τα υπόλοιπα είδη της λυρικής ποίησης: αν η επινίκια ποίηση, η πολιτική και πολεμική ελεγεία και τα συμποτικά τραγούδια ως είδη προδιαθέτουν και συνιστούν το όχημα για μια διεύρυνση του ατομικού και του επίκαιρου στο συλλογικό και το διαχρονικό, είτε μέσω του μύθου είτε μέσω του αποφθέγματος, η μελική ποίηση διαθέτει από τη φύση της έναν πυρήνα που δίνει έμφαση στα προσωπικά βιώματα του ατόμου, αναδεικνύοντας τη μοναδικότητα των συναισθημάτων του. Έτσι, στη σαπφική ποίηση, η πρώτη ανάγνωση ωθεί τον αναγνώστη να σταθεί στην εκρηκτική παρουσίαση του συναισθηματικού κόσμου της ποιήτριας, ενώ ακόμη και η παρουσία των μυθολογικών στοιχείων ή των επιγραμματικών διατυπώσεων μοιάζει να «απορροφάται» από αυτό το τόσο έντονα ατομικό συναισθηματικό πλαίσιο. Είναι όμως πραγματικά έτσι; Μήπως θα πρέπει με βάση τη μελέτη του ευρύτερου πνευματικού πλαισίου να κάνουμε την απαραίτητη αντιστροφή, ώστε τελικά να εντάξουμε το προσωπικό στοιχείο μέσα στο ευρύτερο μυθολογικό-θρησκευτικό-πνευματικό πλαίσιο; Λέξεις και φράσεις-κλειδιά που προσφέρει το κάθε ποίημα μπορούν να μας οδηγήσουν σε ενδιαφέρουσες υποθέσεις και συμπεράσματα, που ωθούν προς πιο ουσιαστική ερμηνεία της σαπφικής ποίησης, όπως θα φανεί στη συνέχεια της παρούσας μελέτης.

2. Ποίηση, μύθος, θείο στην αρχαία Ελλάδα: σύνθετες λειτουργίες, ουσιώδεις σχέσεις

Όλοι οι ποιητές της ελληνικής αρχαιότητας μοιράζονται μια κοινή αντίληψη για τον ρόλο της μυθολογίας, η οποία επηρεάζει καίρια τον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να ερμηνευτούν οι συνθέσεις τους. Για τον αρχαϊκό άνθρωπο η μυθολογία είναι η πραγματική ιστορία κι έτσι οι επιμέρους μύθοι, οι οποίοι καταγράφονται στα ποιήματα, αποκαλύπτουν το τι πραγματικά συνέβη στο παρελθόν¹⁰. Επομένως, η όποια μυθολογική αναφορά αποσκοπεί στην υπενθύμιση μιας πραγματικότητας του παρελθόντος που πολλές φορές σημαδεύει τη ζωή του παρόντος. Για τους

¹⁰ Κατά τον Diehl (2006, σ.34) οι αρχαίοι λαοί προσωποποιούν με μυθολογικά ονόματα τις αργές και ασαφείς επιδράσεις των σημαντικών για τη διαμόρφωσή τους γεγονότων. Υπό αυτή την έννοια, οι μύθοι ρίχνουν φως στην ιστορία. Ο Nagy (2008, σ.27) σημειώνει πως ο μύθος είναι ένας *ειδικός λόγος*, εφόσον με αυτόν μια κοινωνία καταγράφει την πραγματικότητα μέσω της αφήγησης.

αρχαίους ποιητές ένας από τους σκοπούς της ποίησης είναι να αποκαλυφθεί η αλήθεια που σχετίζεται με το παρελθόν¹¹. Για παράδειγμα, στην *Οδύσσεια* (1:346-350), ο Τηλέμαχος επικρίνει τη μητέρα του, όταν αυτή ζητά από τον Φήμιο να σταματήσει το τραγούδι για τον Οδυσσέα: δεν φταίει ο τραγουδιστής για όσα θλιβερά λέει, δεν είναι δικές του επινοήσεις, αλλά είναι η ίδια η πραγματικότητα που καταγράφεται στο τραγούδι σχετικά με τις δυστυχίες των Δαναών¹².

Επομένως, η ποίηση διδάσκει την αλήθεια και δύσκολα ξεφεύγει από αυτήν, αφού το αληθές είναι ο σκοπός της. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι και στις αναπαραστατικές τέχνες χαίρει εκτιμήσεως η πιστή απόδοση της πραγματικότητας, όπως φαίνεται και στην *Ιλιάδα* (18:478-608) κατά την περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα, στην οποία ο Ήφαιστος απεικονίζει με πιστότητα τον κόσμο με όλες του τις λεπτομέρειες. Αντιστοίχως και ο Ησίοδος στο προοίμιο της *Θεογονίας* (I 26-34) παρουσιάζει τις Μούσες να δηλώνουν πως, όταν θέλουν, αποκαλύπτουν την αλήθεια στον ποιητή για το παρελθόν και το μέλλον. Επίσης, ο Πίνδαρος (*Ολυμπιονίκος* 13.98-100) αναφέρει ότι η φωνή του κήρυκα τον προστάζει να πάρει όρκο αλήθειας για τον ύμνο που θα τραγουδήσει¹³. Ο ποιητής, επομένως, οφείλει να λέει την αλήθεια, είτε πρόκειται για τους μύθους που αντλεί από τη μυθολογία είτε για τον προσωπικό «μύθο» του αθλητή. Το ίδιο, λοιπόν, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι συμβαίνει και στην περίπτωση της μονωδίας, αφού η αντίληψη περί της αλήθειας της ποίησης διαπερνά όλη την ελληνική σκέψη.

Οι μύθοι διδάσκουν τη βαθύτερη φύση των πραγμάτων, προσφέρουν τον τρόπο να μιλήσει κανείς για εκείνο που με άλλο μέσο δεν μπορεί να ειπωθεί. Την αντίληψη αυτή την συναντάμε σε πολλούς αρχαίους φιλοσόφους, οι οποίοι συχνά καταφεύγουν στον μύθο, όταν τα εργαλεία της λογικής σιωπούν. Πολλοί προσωκρατικοί φιλόσοφοι -οι οποίοι, άλλωστε, εκφράστηκαν με τρόπο ποιητικό σε μια εποχή κατά την οποία η ποίηση ήταν ο κοινός τρόπος έκφρασης για κάθε είδους αναζητήσεις-, όπως ο Φερεκύδης, ο Εμπεδοκλής και ο Παρμενίδης, με τη

¹¹ Ο Rohlfenz (1950, σ.276) υποστηρίζει ότι η επική επίκληση των Μουσών, που είναι κόρες της Μνημοσύνης, δεικνύει ότι οι αρχαίοι Έλληνες μέσα από την ποίηση θεωρούσαν ότι καταγράφεται το παρελθόν.

¹² Από αυτού του είδους τις θέσεις περί της αξίας της ποίησης στην καταγραφή της αλήθειας διαφοροποιείται ο Πλάτων, εκφράζοντας κυρίως στην *Πολιτεία* την αντιπαράθεση της ποίησης με τη φιλοσοφία, στην οποία πράγματι στόχος είναι η γνώση της αλήθειας. Στο δεύτερο βιβλίο της *Πολιτείας* (377b) αμφισβητεί την εγκυρότητα των μύθων που καταγράφονται από τους ποιητές. Γι' αυτό προτείνεται η επίβλεψη των μυθοπλαστών-ποιητών, όπως ο Ησίοδος και ο Όμηρος.

¹³ Βλ. επίσης Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 13.52, Πίνδ. *Πυθιονίκος* 1.87-88, *Πυθιονίκος* 3.108-109.

μορφή μύθων αποκαλύπτουν κοσμολογικές αρχές, αλλά και στον Πλάτωνα, σε αρκετούς διαλόγους, όπως οι *Πρωταγόρας*, *Πολιτικός*, *Θεαίτητος*, *Πολιτεία* και *Φαίδων*, απαντάται μια παρόμοια χρήση του μύθου, με τρόπο μάλιστα τέτοιο, ώστε ο μύθος να καταλήγει καθοριστικός για όλη τη δομή του διαλόγου¹⁴. Ακόμη και ο Αριστοτέλης, στο έργο του *Μετά τα φυσικά* (1074 κ.ε.), γράφει ότι όλες οι πρωταρχικές ουσίες ήταν θεοί, κάτι που δείχνει ότι με τα ονόματα θεοτήτων -οι οποίες αποτελούν τον πυρήνα της μυθολογίας- προσπαθούσε ο άνθρωπος της αρχαιότητας να μιλήσει για τη φύση και τον κόσμο, τη δημιουργία του και τους νόμους που τον συνέχουν.

Επιπλέον, οι αρχαίοι ποιητές έχουν την πρόθεση ο μύθος που χρησιμοποιούν να λειτουργεί ως παράδειγμα, ως παιδευτικό μέσο για τους ακροατές. Η ποίηση αποτελεί ένα βασικό μέσο παιδείας. Ας μην ξεχνάμε ότι από τα αρχαϊκά χρόνια ο Όμηρος θεωρείται ο μεγάλος δάσκαλος των Ελλήνων¹⁵. Έτσι εξηγείται και το γεγονός ότι στα κλασικά χρόνια υπάρχει η αντίληψη πως τα λογοτεχνικά έργα είναι μέσο διδασκαλίας των βαθύτερων αληθειών, που οδηγούν σωστά την πόλη και διαμορφώνουν τον ηθικό βίο του πολίτη: στο πλαίσιο αυτής της παγιωμένης αντίληψης, ο Περικλής θεσπίζει τα θεωρικά, γεγονός που αντανάκλα την πεποίθηση ότι η παρουσίαση των μύθων μέσα από τον ποιητικό λόγο του θεάτρου αποτελεί μέσο παιδείας των πολιτών. Αντίστοιχη άποψη εκφράζει και ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* (στ.1053-1056), όπου ο Αισχύλος υποστηρίζει πως:

ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τὸν γε ποιητὴν,

καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν

ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἠβῶσι ποιηταί.

πάνυ δὴ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμᾶς.

[Μα το κακό πρέπει ο ποιητής να το αποκρύπτει

και να μην το παρουσιάζει ούτε να το διδάσκει. Γιατί στα παιδιά

¹⁴ Ειδικότερα στον πλατωνικό *Πρωταγόρα* (320c1-c7), ο σοφιστής, πριν αναφερθεί στον μύθο του Προμηθέα, δηλώνει πως είναι πιο ευχάριστο να διατυπώσει μια απόδειξη για το διδακτό της αρετής μιλώντας με έναν μύθο. Επίσης, στον *Φαίδωνα* (110b1-3), όταν ο Σωκράτης επιλέγει με έναν μύθο να παρουσιάσει *οἷα τυγχάνει τὰ ἐπὶ τῆς γῆς ὑπὸ τῶ οὐρανῶ ὄντα*, ο Σιμμίας τού απαντά πως ο μύθος είναι ένας πιο ευχάριστος τρόπος εξήγησης.

¹⁵ Ο Πλάτων, παρόλο που επικρίνει σε πολλά σημεία τον Όμηρο, στην *Πολιτεία* (606e) αναφέρει ότι *τὴν Ἑλλάδα πεπαίδευκεν οὗτος ὁ ποιητής*.

διδάσκουν οι δάσκαλοι, στους μεγαλύτερους οι ποιητές.

[Πρέπει βεβαιότατα να λέμε τα χρηστά.]

Επίσης, ο Πλάτων, αν και έχει εκφράσει τις ενστάσεις του σχετικά με την επίδραση της ποίησης¹⁶, στους *Νόμους* (829c-d) μιλά για την ευεργετική δύναμή της ως μέσου διδασκαλίας των πολιτών, σε περιπτώσεις εορτών της πόλης, εφόσον οι ποιητές είναι ενάρετοι και έντιμοι:

ποιητής δὲ ἔστω τῶν τοιούτων μὴ ἅπας, ἀλλὰ γεγονῶς πρῶτον μὲν μὴ ἔλαττον πενήκοντα ἐτῶν, μηδ' αὖ τῶν ὁπόσοι ποίησιν μὲν καὶ μοῦσαν ἱκανῶς κεκτημένοι ἐν αὐτοῖς εἰσιν, καλὸν δὲ ἔργον καὶ ἐπιφανὲς μηδὲν δρᾶσαντες πώποτε: ὅσοι δὲ ἀγαθοί τε αὐτοὶ καὶ τίμοι ἐν τῇ πόλει, ἔργων ὄντες δημιουργοὶ καλῶν, τὰ τῶν τοιούτων ἀδέσθω ποιήματα, ἐὰν καὶ μὴ μουσικὰ πεφύκη.

[Ποιητής σε αυτές τις περιπτώσεις ας μη γίνεται δεκτός ο οποιοσδήποτε, αλλά πρώτα εκείνος που έχει ηλικία όχι μικρότερη των πενήντα ετών, ούτε κανένας από εκείνους που, ενώ είναι κάτοχοι επαρκούς μουσικού και ποιητικού ταλέντου, δεν κατόρθωσαν ποτέ να επιτελέσουν κάποιο ωραίο και διακεκριμένο έργο: όσοι είναι οι ίδιοι ενάρετοι και έχουν την εκτίμηση της πόλης, έχοντας δημιουργήσει ωραία έργα, τα τραγούδια αυτών να τραγουδιούνται, κι αν ακόμη δεν είναι τέλεια από μουσική άποψη.]

Αλλά και στον *Πρωταγόρα* (325e-326b) αναδεικνύεται ο ρόλος της ποίησης στην παιδεία των πολιτών, αφού στο σχολείο βασικός στόχος είναι η απομνημόνευση της ποίησης, η οποία θα συνεχιστεί στο τρίτο στάδιο εκπαίδευσης με το τραγούδι λυρικών ποιημάτων με τη συνοδεία λύρας.

Αλλά και ο λυρικός ποιητής, ανήκοντας σε έναν κόσμο που θεωρεί την ποίηση ευεργετική για την κοινότητα, ακόμη κι όταν καταγράφει τα προσωπικά του βιώματα, θέτει ως σκοπό του να ωφελεί τον ακροατή. Η αντίληψη περί του

¹⁶ Κατά τον Πλάτωνα, οι ποιητές είναι τεχνίτες της μίμησης που επηρεάζουν αρνητικά όσους δεν διαθέτουν γνώση. Έτσι, παρά το γεγονός ότι ο φιλόσοφος σέβεται τον Όμηρο ως μεγάλο ποιητή και δάσκαλο των τραγικών (*Πολιτεία* 595b-c, 607a), θεωρεί ότι τα έργα των ποιητών δεν αποτελούν πηγές γνώσης, καθώς οι ίδιοι μιλούν για πράγματα για τα οποία δεν διαθέτουν καμία γνώση (*Πολιτεία* 599c, 602b). Αναγνωρίζει τη δύναμη της ποίησης να εξαπατά ακόμη και τους καλύτερους (*Πολιτεία* 605d), γι' αυτό έχει σκληρή στάση απέναντί της και εξορίζει μεγάλο μέρος της ποίησης από την ιδεατή πολιτεία του, αφού ερεθίζει το άλογο μέρος της ψυχής, το οποίο καταστρέφει το λογικό (*Πολιτεία* 605a-b). Μόνη αποδεκτή ποίηση είναι εκείνη που υμνεί τους θεούς και εγκωμιάζει τους άξιους ανθρώπους, διαφορετικά κυριαρχεί το πάθος, έναντι του λόγου (*Πολιτεία* 607a).

χρήσιμοι ρόλου του ποιητή στην κοινωνία γίνεται εμφανής στον Σόλωνα (απ. 13 West, στ. 49-58), όπου ο ποιητής λαμβάνει μια θέση δίπλα στα υπόλοιπα επαγγέλματα που ωφελούν την κοινότητα:

*ἄλλος Ἀθηναίης τε καὶ Ἥφαιστου πολυτέχνεω
ἔργα δαεὶς χειροῖν ζυλλέγεται βίοτον,
ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα διδαχθεὶς,
ἱμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος·
ἄλλον μάντιν ἔθηκεν ἄναξ ἑκάεργος Ἀπόλλων,
ἔγνω δ' ἄνδρῖ κακὸν τηλόθεν ἐρχόμενον,
ᾧ συνομαρτήσωσι θεοί· τὰ δὲ μόρσιμα πάντως
οὔτε τις οἰωνὸς ρύσεται οὔθ' ἱερά·
ἄλλοι Παιῶνος πολυφαρμάκου ἔργον ἔχοντες
ἰητροί·*

[ἄλλος της Αθηνάς και του Ηφαίστου του πολύτεχνου
μαθαίνοντας τα έργα κερδίζει τη ζωή του με τα χέρια του·
ἄλλος, αφού διδάχθηκε τα δώρα των Ολυμπιάδων Μουσών,
γνωρίζοντας το μέτρο της ποθητής σοφίας·
ἄλλον ο ἀνάκτας τοξευτής Ἀπόλλων τον ἔκανε μάντη
και ξέρει αυτός τι κακό θα ἐρθει ἀπὸ μακριά σε καθέναν,
αν το θέλουν κι οι θεοί· γιατί τα ορισμένα ἀπὸ τη μοίρα
οὔτε οἰωνοὶ τα ἐμποδίζουν οὔτε ἱερά
και ἄλλοι ἔχοντας την τέχνη του Παιῶνος με τα πολλὰ γιατρικά
εἶναι γιατροί·]

Ἡ ποίηση καθιστᾶ τους ἀνθρώπους κοινωνοὺς στην ἀποκάλυψη ἰδιαίτερων γνώσεων για τη ζωή, τον κόσμον και τους θεοὺς: σε πλῆθος ποιημάτων γίνεται φανερὴ ἡ κοινὴ ἀντίληψη ὅτι οι θεοὶ διδάσκουν στον ποιητὴ ἀυτὰ που με κανέναν ἄλλο τρόπο δεν θα μπορούσαν να μάθουν οι ἀνθρώποι. Ἄλλωστε, σε πολλές

περιπτώσεις ούτε ο ίδιος ο ποιητής έχει προσωπική εμπειρία όσων διηγείται, αλλά η γνώση προκύπτει από τη θεϊκή επενέργεια. Για παράδειγμα, η επίκληση των Μουσών στην αρχή του «Καταλόγου των Πλοίων» στην *Ιλιάδα* (2:484 κ.ε.) έχει μεγάλη σημασία για την κατανόηση της άποψης του ποιητή σχετικά με τον ρόλο του, αφού η Μούσα δίνει πληροφορίες και γνωστοποιεί στους ανθρώπους μέσω του ποιητή όσα βρίσκονται εκτός της εμπειρίας του¹⁷. Αλλά και όταν ο ποιητής πρόκειται να καταγράψει ένα προσωπικό συμβάν ή ένα συναίσθημα, πάλι γίνεται επίκληση στις θείες δυνάμεις¹⁸, μιας και για να συντεθεί το ποίημα, θα πρέπει να συντελεστεί κάτι πέρα από την εμπειρία, για το οποίο θα χρειαστεί η συνδρομή του θείου στοιχείου.

Η αντίληψη ότι μόνο μέσα από τον ποιητικό λόγο μπορεί ο άνθρωπος να γνωρίσει όσα αλλιώς θα του ήταν εντελώς άγνωστα είναι παγιωμένη στην αρχαιότητα, αφού ο ποιητικός λόγος υποβάλλει, μαγεύει και επιδρά με τρόπο άδηλο, διαμορφώνοντας τον βαθύτερο πυρήνα του ακροατή. Με τη συνοδεία της μουσικής και τη μουσικότητα του έμμετρου λόγου, η ποίηση αποκτά μια δύναμη που κανένα άλλο είδος λόγου δεν μπορεί να έχει. Ο Πίνδαρος δηλώνει την αντίληψή του για τη μαγική δύναμη της ποίησης, αναφέροντας ότι μπορεί να κάνει τα απίστευτα να φαίνονται πιστευτά¹⁹:

Χάρις δ', ἄπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς,

ἐπιφέρεισα τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστόν

ἔμμεναι τὸ πολλάκις·

[Η Χάρις, που κάθε τέρψη στους θνητούς χαρίζει,

τιμή δίνοντάς τους, κάνει πιστευτό το απίστευτο

πολλές φορές να γίνει·]²⁰

¹⁷ West, 2004, σ.195.

¹⁸ Ο Αλκμάν (απ. 27 Page) επικαλείται τη Μούσα να τον βοηθήσει όχι για την καταγραφή ενός ηρωικού γεγονότος, αλλά για τα τραγούδια αγάπης:

*Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διὸς
ἄρχ' ἐρατῶν Φεπέων, ἐπὶ δ' ἕμερον
ᾠμῶν καὶ χαρίεντα τίθη χορόν*

[Μούσα ἔλα Καλλιόπη, του Δια κόρη,
άρχισε λόγια αγαπημένα, για τον πόθο
και στο τραγούδι ταίριαξε χαριτωμένο χορό.]

¹⁹ Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 1.30-32.

²⁰ Στο ίδιο ποίημα (στ.27-29) ο ποιητής αντιπαραβάλλει το *ἄληθές* προς τους *μύθους*, οι οποίοι

Στην *Οδύσσεια* (1.335-336) η Πηνελόπη ονομάζει *θελκτήρια* τα τραγούδια των αοιδών, δηλώνοντας έτσι τη μαγική επίδραση του τραγουδιού πάνω στους ακροατές. Κανένας ποιητής, ακόμη κι όταν μιλάμε για την έκφραση των πιο προσωπικών συναισθημάτων μέσα από τη λυρική ποίηση, δεν θεωρεί αξιόλογο να καταγράψει ένα βίωμά του, αν αυτό δεν μπορεί να λάβει ευρύτερες διαστάσεις²¹. Στον αρχαϊκό κόσμο, όπου άτομο και κοινωνία αποτελούν ένα σφικτά δεμένο σύνολο με συγκροτημένες αντιλήψεις για τα επίγεια και τα υπερβατικά ζητήματα, οι ευρύτερες διαστάσεις που μπορεί να λάβει ένα προσωπικό βίωμα δεν είναι μόνο οι συλλογικές ψυχικές καταστάσεις, αλλά και οι αντιλήψεις που συνδέονται με τον κόσμο, τις αξίες και τις αρχές που τον διέπουν, καθώς και με το θείο²². Γι' αυτό και σε πολλά λυρικά ποιήματα απαντώνται σημαντικές έννοιες καθολικής ισχύος, όπως η αρετή, η δικαιοσύνη, το αγαθό, το ωραίο. Χαρακτηριστικός είναι ο στίχος του Θεόγνιδος, που διασώζει και ο Αριστοτέλης στα *Ηθικά Νικομάχεια* (1129 b27), στον οποίο ο ποιητής προσπαθεί να ορίσει την αρετή μέσω της δικαιοσύνης:

έν δὲ δικαιοσύνη συλλήβδην πᾶσ' ἀρετὴ ἔνι.

[μέσα στη δικαιοσύνη συνολικά υπάρχει κάθε αρετή]

Μέσα από το συγκεκριμένο απόσπασμα φαίνεται ότι, σε μια πολύ πρώιμη εποχή, βρισκόμαστε μπροστά στην προσπάθεια διατύπωσης ενός ορισμού, στον οποίο

μπορούν να γίνουν πιστευτοί μέσω της ποίησης. Είναι ενδιαφέρουσα σε αυτό το σημείο η χρήση της λέξης *μῦθος*: *μῦθος* εδώ είναι το ψεύδος, επομένως υπάρχει σε μια πρώιμη περίοδο η διττή σημασία της λέξης, αφού άλλοτε ο μύθος αποκαλύπτει την αλήθεια και άλλοτε ταυτίζεται με τις ψευδείς αφηγήσεις. Ο μύθος, με αυτή τη σημασία της ψευδούς αφήγησης, δεν αναιρεί την πεποίθηση πως ο μύθος, όταν εννοείται ως μυθολογία, αποδίδει την αλήθεια των θεών και των ηρώων. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, οι στίχοι αποδεικνύουν την πίστη στη δύναμη της ποίησης, που πείθει για την αλήθεια των λεγομένων της. Για την πρώιμη πολλαπλή σημασία της λέξης μύθος πρβλ. Detienne, 2006, σσ.110-155.

²¹ Όπως υποστηρίζει ο Περυσινάκης (2012, σ.246), «τα ποιήματα της Σαπφούς δεν θα ήταν τόσο διαδεδομένα, αν δεν προσέφεραν κάτι τόσο στους άνδρες όσο και στις γυναίκες». Η ποίησή της, δηλαδή, εξέφραζε αντιλήψεις και συναισθήματα όχι μόνο προσωπικά ή έστω ενός στενού γυναικείου κύκλου στον οποίο μετείχε, αλλά όλης της κοινωνίας. Ο Campbell (1982, σ.261), από την πλευρά του, θεωρεί ότι τα τραγούδια του γάμου και κάποια ακόμη τραγούδια, στα οποία υπάρχουν τελετουργικά ίχνη, συνυπάρχουν με ποιήματα προσωπικά, με στόχο την ευχαρίστηση του κύκλου των φίλων της.

²² Ο Hall (2013, σσ.131-132) ορίζει την ελληνική πόλη των αρχαϊκών χρόνων ως μια λατρευτική κοινότητα υπό την εξουσία μιας προστάτιδος θεότητας. Ειδικά από τον 8^ο αι. π.Χ. σημειώνεται μια εντατικοποίηση της τελετουργικής δράσης, πράγμα που δείχνει την ιδιαίτερη σημασία που έχει η λατρεία για τη συγκρότηση της κοινότητας. Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, πως οι αντιλήψεις για το θείο και τη λατρεία του καθορίζουν τη ζωή της πόλης σε τέτοιο βαθμό, ώστε οι τρόποι δημόσιας έκφρασης, όπως η ποίηση, να πρέπει να ανταποκρίνονται σε αυτές τις πρωταρχικές αντιλήψεις της κοινότητας για τους θεούς και τις αρχές που αυτοί θέτουν για τον άνθρωπο.

υπάρχει το γένος (αφού κάθε αρετή είναι δικαιοσύνη), αλλά λείπει η ειδοποιός διαφορά, γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό για την ιστορία της σκέψης και ενδεικτικό για τις δυνατότητες και τις προεκτάσεις του ποιητικού λόγου.

3. Προς μια ευρύτερη ερμηνεία του σαπφικού έργου

Τα ποιήματα της Σαπφούς επιβίωσαν μέσα στους αιώνες σε αντίθεση με άλλα αρχαϊκά κείμενα, ενώ πολλοί μεταγενέστεροι συγγραφείς εκφράζουν τον θαυμασμό τους για την ποιήτρια²³. Στο έργο *Περί ύψους* (10.1) ο ανώνυμος συγγραφέας (Ψευδο-Λογγίνος) αναφέρει τη Σαπφώ ως ένα λαμπρό παράδειγμα ύψους όσον αφορά την τελειότητα έκφρασης του ερωτικού συναισθήματος:

...ή Σαπφὸν τὰ συμβαίνοντα ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις παθήματα ἐκ τῶν παρεπομένων καὶ ἐκ τῆς ἀληθείας αὐτῆς ἐκάστοτε λαμβάνει. ποῦ δὲ τὴν ἀρετὴν ἀποδείκνυται; ὅτι τὰ ἄκρα αὐτῶν καὶ ὑπερτεταμένα δεινὴ καὶ ἐκλέξει καὶ εἰς ἄλληλα συνδῆσαι·

[...η Σαπφώ όταν περιγράφει τα βάσανα των ερωτικών μανιών παίρνει κάθε φορά το υλικό της από τις αντιδράσεις που τις συνοδεύουν και από την ίδια την αλήθεια. Πού λοιπόν αποκαλύπτεται η αρετή της; Στο ότι είναι δεινή και στην επιλογή των πιο ακραίων και εντυπωσιακών συμπτωμάτων και στον συνδυασμό του ενός με το άλλο·]

Το γεγονός ότι η Σαπφώ επιβιώνει ακόμη και κατά τα βυζαντινά χρόνια, κατά τα οποία έχει αναδυθεί μια εντελώς διαφορετική ηθική αντίληψη του κόσμου, αποδεικνύει τη δύναμη της επίδρασης που είχε το έργο της ποιήτριας στο πέρασμα των αιώνων.

Τι είναι αυτό λοιπόν που κάνει τα ποιήματα της Σαπφούς να έχουν μια ευρεία αποδοχή κατά την αρχαιότητα; Πέρα από την εξάισια τέχνη της στον ποιητικό λόγο και τον μοναδικό τρόπο παρουσίασης των ερωτικών συναισθημάτων, θα πρέπει να αναλογιστούμε πώς αντιλαμβάνονταν ο αρχαίος άνθρωπος την αξία της ποίησης. Ο κλασικός άνθρωπος, όπως φάνηκε παραπάνω, στην ποίηση αναζητούσε την παιδαγωγική αξία, την ωφέλεια²⁴, την καταγραφή της αλήθειας

²³ Για την φιλολογική φήμη της Σαπφούς βλ. Περυσινάκης, 2012, σσ. 239-242 και Γιαννίκου, 2010.

²⁴ Οι ποιητές ανήκουν στα ωφέλιμα επαγγέλματα για την κοινότητα: στον Όμηρο ο *αιιδός*, όπως

του παρελθόντος και την αποκάλυψη βαθύτερων αληθειών που σχετίζονται με τον άνθρωπο, τον κόσμο και το θείο. Ο άνθρωπος των ελληνιστικών χρόνων, από την πλευρά του, στην τέχνη συχνά αναζητά την ύπαρξη της αλληγορίας²⁵. Ο ελληνιστικός κόσμος, ως προς το στοιχείο της αλληγορικής ερμηνείας, αποτελεί συνέχεια των κλασικών χρόνων, αφού οι αλληγορικές ερμηνείες, όπως και η σημασία που δίνουν οι γραμματικοί των ελληνιστικών χρόνων στις λογοτεχνικές μορφές, απηχούν παλαιότερες αντιλήψεις²⁶. Η αλληγορία ξεκίνησε ίσως τον 6^ο αι. π.Χ. με τον Θεαγένη από το Ρήγιο, ο οποίος απέδιδε στους ομηρικούς θεούς συμβολισμούς των κοσμικών δυνάμεων. Απαντάται, επίσης, κατά τον ίδιο αυτόν αιώνα στη Μικρά Ασία, όπου ήδη φαίνεται να ακμάζουν οι αλληγορικές ιστορίες των αισώπειων αίνων²⁷, αλλά και στον Ηρόδοτο.²⁸ Ο Μητρόδωρος ο Λαμψακηνός, τον 5^ο αι. π.Χ. χρησιμοποιεί την αλληγορική ερμηνεία μιλώντας για τους ήρωες. Ο Αντισθένης, όπως αναφέρει ο Δίων ο Χρυσόστομος σε έναν από τους *Λόγους* του (53.2), ερμηνεύει αλληγορικά τα ομηρικά έπη διακρίνοντας το είναι και το φαίνεσθαι. Αλληγορία, επίσης, χρησιμοποιεί και ο Πλάτων²⁹, παρόλο που συχνά την επικρίνει.³⁰

και ο μάντις, ο ιατρός, ο τέκτων, ο κήρυξ ανήκουν στους δημιουργούς, στους τεχνίτες του δήμου (βλ. Όμ. *Οδ.* 17:381-5, 19:135). Στον Ησίοδο, στο έργο του *Έργα και Ημέραι* (στ. 25-26), επίσης ο άοιδός μνημονεύεται μαζί με τον τέκτονα και τον κεραμέα. Το κριτήριο με βάση το οποίο οι ποιητές εντάσσονται στους επαγγελματίες δεν είναι μόνο η υλική αμοιβή για τις υπηρεσίες τους, αλλά και η ηθική ανταπόδοση για το ωφέλιμο έργο τους, αφού στην αρχαϊκή εποχή το σύστημα της αμοιβής είναι ταυτόχρονα ανταποδοτικό και ιεραρχικό. Άλλωστε, η αρχαϊκή λυρική ποίηση συνιστά τελετουργική πράξη της κοινότητας, αφού ο ποιητής ως *θεράπων* αποτελεί τελετουργικό υποκατάστατο των Μουσών και του Απόλλωνα (Nagy, 2008, σσ. 47, 75).

²⁵ Ήδη οι Στωικοί έχουν προχωρήσει στις αλληγορικές ερμηνείες των μύθων. Αλληγορίες χρησιμοποιούν και οι Νεοπλατωνικοί. Το ίδιο κάνει και ο Φίλων ερμηνεύοντας την *Πεντάτευχο* με τρόπο αλληγορικό, κατά τη γενική συνήθεια της εποχής του.

²⁶ Η σημασία της μορφής ήταν από τα πανάρχαια χρόνια μεγάλη στον ελληνικό κόσμο, όπως δείχνει η φροντίδα των μετρικών σχημάτων. Όπως το διατυπώνει και ο Σωκράτης στον *Γοργία* (502 c):

εἴ τις περιέλοι τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καί τόν ῥυθμόν καί τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίγνονται τὸ λειπόμενον;

[αν κανείς αφαιρέσει από όλη την ποίηση τη μελωδία και τον ρυθμό και το μέτρο, τι άλλο γίνεται αυτό που απομένει παρά λόγοι;]

²⁷ Την πληροφορία αυτή δίνει στο δεύτερο βιβλίο των *Ιστοριών* του (134) ο Ηρόδοτος.

²⁸ Κατά τον Μαρωνίτη (1964, σ.82) οι περισσότερες νουβέλες του Ηροδότου, όπως η ιστορία του Αδράστου (1.34-45), υπάρχουν για να δείξουν την ανθρώπινη μοίρα, «μετέωρη μεταξύ του θείου φθόνου, της κληρονομικής ενοχής και των πειρασμών της εξουσίας». Επομένως, αναγνωρίζεται σε αυτές τις νουβέλες μια αλληγορική πρόθεση.

²⁹ Ο Πλάτων ονομάζει *όναρ* τη συμβολική-αλληγορική διατύπωση των ιδεών του, για να δείξει ότι, όπως οι εικόνες του ονείρου πρέπει να ερμηνευτούν για να αποκαλύψουν τη σημασία τους, το ίδιο πρέπει να γίνει και με την αλληγορία που κρύβει μια βαθύτερη αλήθεια: *Άκουε δὴ ὄναρ ἀντὶ ὄνειρατος* (*Θεαίτητος* 201d). Στην *Πολιτεία* (378d) ονομάζει *ὀπόνοιαν* το λανθάνον νόημα.

³⁰ Τέτοιες θέσεις απαντούν στην *Πολιτεία* (378d) και στον *Φαίδρο* (229d-e).

Για τον αρχαίο ποιητή, λοιπόν, ο οποίος ζει και δημιουργεί σε ένα τέτοιο πνευματικό πλαίσιο, η ποιητική καταγραφή προϋποθέτει όχι μόνο την ένταση του συγκλονισμού της ψυχής και την ειλικρίνεια, αλλά και την έκφραση μιας βαθύτερης αλήθειας, πνευματικής, υπερβατικής, μεταφυσικής ή ηθικής, την οποία φέρνει στο φως. Ο κόσμος της αρχαίας ποίησης είναι περισσότερο «ρομαντικός» και λιγότερο «φορμαλιστικός», στρεφόμενος συχνά σε εξωλογοτεχνικούς στόχους, όπως η αποκάλυψη μυστικών αληθειών, η γνώση του παρελθόντος ή η επαφή με το θείο.

Το γεγονός ότι ο ποιητής, με βάση τις αντιλήψεις της κοινωνίας του, θέτει τέτοιους στόχους, δεν θα πρέπει να μας κάνει να πιστέψουμε ότι τίθενται σε δεύτερη μοίρα ζητήματα καθαρά αισθητικά, όπως η ηδονή που αντλεί ο ακροατής από το άκουσμα ενός ωραίου ποιήματος. Η ηδονή ως σκοπός της ποίησης απαντάται σε πλήθος αρχαίων κειμένων³¹. Μόνο που αυτή η ηδονή, που προέρχεται από την ενατένιση της ομορφιάς συνδέεται πάντα με το αγαθό. Άλλωστε και η ίδια η Σαπφώ (Lobel-Page 50/Diehl 49) έχει δώσει έναν ορισμό του ωραίου, συνδέοντάς το με το αγαθό:

ὁ μὲν γὰρ κάλος ὅσσον ἴδην πέλεται [κάλος],

ὁ δὲ κάγαθος αὐτικά καὶ κάλος ἔσσεται..

[ο όμορφος όσο κρατάει η ομορφιά είναι όμορφος

ο αγαθός όμως αυτομάτως θα είναι και όμορφος]

Διαπιστώνουμε, δηλαδή, ότι στον αρχαίο κόσμο η ομορφιά δεν μπορεί να εννοηθεί χωριστά από το ηθικό πλαίσιο. Το ωραίο διαμορφώνεται από το αγαθό και το αγαθό από το ωραίο. Και βέβαια, όπως φαίνεται και από τους παραπάνω στίχους της Σαπφούς, το ωραίο μπορεί να μην είναι πάντα αγαθό, αλλά το αγαθό είναι πάντα ωραίο. Με αυτόν τον τρόπο κατανοούμε για ποιο λόγο οι ποιητές και οι φιλόσοφοι δίνουν τόση σημασία στον ορισμό του ωραίου³²: γιατί το ωραίο και η ηδονή που προσφέρει δεν είναι μόνο ευχαρίστηση των αισθήσεων, αλλά οδηγεί

³¹ Στην *Οδύσσεια* (8:44-45) ο Αλκίνοος καλεί τον Δημόδοκο να τραγουδήσει, λέγοντας για αυτόν:

*τῷ γὰρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδίην
τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν*
[Γιατί κάποιος θεός τού χάρισε με το τραγούδι του
να μας τέρπει, όπως η ψυχή του επιθυμεί]

³² Στον *Ιππία Μείζονα* ο Σωκράτης και ο Ιππίας καταπιάνονται με τον ορισμό του ωραίου. Οι διαδοχικές τους προσπάθειες απηχούν αντιλήψεις της εποχής για το κάλλος.

και σε βαθύτερα ζητήματα δύο τύπων:

α) στην ενατένιση της ίδιας της ομορφιάς ως ιδέας, που είναι πολύ σημαντική για τον αρχαίο Έλληνα, όπως φαίνεται και από το γεγονός ότι θεώρησε αναγκαίο να προσωποποιήσει αυτή την έννοια μέσα από την Αφροδίτη

β) στο να περιέλθει ο άνθρωπος σε μια ψυχική κατάσταση, κατά την οποία θα μπορεί να συλλάβει την κοσμική αρμονία και την ομορφιά της ζωής³³.

Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό ως έναν πολιτισμό της ηδονής που πηγάζει από την ηθική ομορφιά. Η *καλοκαθαγία*, όπως εύστοχα διατυπώθηκε αυτός ο σύνθετος όρος από τους αρχαίους Έλληνες, είναι το ιδανικό που συνδυάζει την ομορφιά με το αγαθό, σε σημείο που το ένα να καθορίζει το άλλο, όπως έχει περιγραφεί η σχέση των δύο μέσα από έναν πλούτο ιδεών και παραλλαγών που συναντάμε στην αρχαία γραμματεία. Στον πλατωνικό *Τίμαιο* (38c), η καλοκαθαγία είναι το χαρακτηριστικό που ξεχωρίζει τον σοφό άνδρα από την απαίδευτη μάζα, ενώ ο Ξενοφώντας στα *Απομνημονεύματα* (1.2.23) θεωρεί ότι όλα τα όμορφα και τα αγαθά πρέπει να ασκούνται από τον άνθρωπο:

πάντα μὲν οὖν ἔμοιγε δοκεῖ τὰ καλὰ καὶ τὰγαθὰ ἀσκητὰ εἶναι, οὐχ ἥκιστα δὲ σωφροσύνη.

[Όλα, λοιπόν, τα όμορφα και τα αγαθά μου φαίνεται ότι αποκτιούνται μέσω της ασκήσεως και προπαντός η σωφροσύνη.]

Τα ποιήματά της Σαπφούς γίνονται συχνά μια λατρεία του κάλλους. Πίσω από το κάλλος υπάρχουν όλες οι πτυχές της καθημερινότητας, της κοινωνίας, του μύθου, των αντιλήψεων για το θείο και τον κόσμο, δημιουργώντας ένα ολοζώντανο πλέγμα αξιών και αντιλήψεων. Η αποκάλυψη αυτού του πλέγματος μοιάζει πολλές φορές με την εξόρυξη ενός χαμένου θησαυρού, που, όταν έρθει στο φως, διευρύνει τη γνώση μας για την ελληνική σκέψη. Σε αυτές τις περιπτώσεις, τα εργαλεία της επιστήμης ή της καλλιτεχνικής φαντασίας είναι τα μόνα που δίνουν τη δυνατότητα μιας γοητευτικής συμπλήρωσης στο ημιτελές παζλ ενός κόσμου βυθισμένου στον χρόνο.

³³ Ας θυμηθούμε σε αυτό το σημείο την ψυχή του Αχιλλέα, που στη *Νέκεια* δηλώνει στον Οδυσσέα πως η ομορφιά που μπορεί να ατενίσει ένας θνητός κάτω από το φως του ήλιου είναι προτιμότερη από κάθε τιμή (Ομ. *Οδ.* 11:489-491), αλλά και το δημοτικό τραγούδι, που πιάνοντας το νήμα περισσότερο από την αρχαιοελληνική παρά από τη χριστιανική σκέψη, εξυμνεί την ομορφιά της ζωής ακόμη και στα μοιρολόγια.

4. Η σχέση του ανθρώπου με το θείο στην Ιταλική Αναγέννηση: μια ουσιώδης επανασύνδεση με τον αρχαίο ελληνικό κόσμο

Αν στον Μεσαίωνα η εκκλησία αποτελούσε τον απαραίτητο μεσολαβητή για την επικοινωνία του ανθρώπου με το θείο, στην Αναγέννηση φαίνεται ότι μια νέα αντίληψη γεννάται. Η επικοινωνία αυτή γίνεται πια σε μεγάλο βαθμό μια υπόθεση προσωπική, την οποία ο άνθρωπος κατορθώνει μέσα από την πνευματική άσκηση και εξέλιξη³⁴. Οι άνθρωποι αναζητούν μια καινούρια και αμεσότερη πνευματικότητα, που αντιπαρατίθεται στις πρακτικές και τα δόγματα της Εκκλησίας³⁵. Η παραπάνω αντίληψη είναι απόρροια της γενικότερης στάσης της Αναγέννησης απέναντι στον άνθρωπο: ο άνθρωπος είναι μια ύπαρξη ικανή να βασιστεί στις ατομικές της δυνάμεις για να φτάσει στη γνώση, είναι ένα ον δημιουργικό, ένας «μικρός θεός» που μπορεί να ανακαλύψει τα μυστήρια της φύσης και της κοσμικής αρμονίας. Ο Shakespeare γράφει στον *Άμλετ* (Β΄ Πράξη, Β΄ Σκηνή, στ. 327-330):

*What a piece of work is a man! How noble in reason,
how infinite in faculty! In form and moving how
express and admirable! In action how like an angel,
in apprehension how like a god!*

[Τι είδους δημιούργημα είναι ο άνθρωπος! Πόσο ευγενής στον λόγο, πόσο απέραντος σε ικανότητα! Στη μορφή και την κίνηση πόσο καθαρός και αξιοθαύμαστος! Στη δράση πώς μοιάζει με άγγελο, στη γνώση με θεό!]

Η θέση της Αναγέννησης για τον άνθρωπο και τη σχέση του με το θείο

³⁴ Αυτή η αντίληψη, δηλαδή η επικοινωνία με το θείο ως μια προσωπική υπόθεση, ίσως έπαιξε ρόλο στη φιλομεταρρυθμιστική τάση αρκετών ομάδων που δραστηριοποιούνταν στις διάφορες Ακαδημίες (Accademie) στην Ιταλία κατά τον 16^ο και 17^ο αι., χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι ασπάζονταν τις θέσεις του Λούθηρου. Οι ομάδες αυτές, δηλαδή, αμφισβητούσαν τη στάση της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας σε πολλά ζητήματα, μεταξύ των οποίων και την απόλυτη κυριαρχία του Πάπα καθώς και τη θέση των κληρικών ως μεσολαβητών σε θέματα που αφορούσαν την επαφή του ανθρώπου με τον θεό. Τα συγχωροχάρτια είναι η πιο ακραία περίπτωση που δεικνύει αυτή τη στάση της Εκκλησίας. Για θέματα σχετικά με τις θρησκευτικές φιλομεταρρυθμιστικές θέσεις των Ακαδημιών βλ. Faini, 2016, σσ.102-115.

³⁵ Rossi, 1994, σ. 70.

προκύπτει σε μεγάλο βαθμό από το γεγονός ότι έρχονται στο προσκήνιο αντιλήψεις που έχουν τις ρίζες τους στην αρχαιότητα³⁶. Τα αρχαία μυστήρια, τα οποία τόσο θαυμάζονται στην Αναγέννηση³⁷, θεωρούν τον άνθρωπο ικανό να φτάσει μέσα από τη μύηση στη γνώση καταστάσεων που ξεπερνούν τα όρια της αντίληψης των θνητών. Μάλιστα, το γεγονός ότι πολλά από τα αρχαία μυστήρια ήταν ανοιχτά στις γυναίκες και στους δούλους³⁸, διαμόρφωνε την αντίληψη ότι ο καθένας, ανεξάρτητα από την κοινωνική του θέση, ενέχει έναν πυρήνα που μπορεί να τον φέρει σε επαφή με το θείο. Επίσης, ο νεοπλατωνισμός που κυριαρχεί πλέον μέσω λογίων, όπως ο Marsilio Ficino (1433-1499), εκφράζει την ίδια θέση: ότι δηλαδή δεν υπάρχουν μεσολαβητές για τον άνθρωπο που θέλει να επικοινωνήσει με το θείο³⁹. Αντιθέτως, μπορεί κανείς μέσα από τη θεουργία να επικαλεστεί το θείο και να έρθει σε επαφή μαζί του⁴⁰. Άλλωστε, μέσα στο ίδιο πλαίσιο προσπάθειας του ανθρώπου να προσεγγίσει τις δυνάμεις που κυβερνούν τον κόσμο, ο Ficino έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για τις τεχνικές της αστρολογίας, πράγμα που προκάλεσε προβλήματα στις σχέσεις του με την Εκκλησία. Στο έργο του *De vita libri tres* (1489) καταγράφει αστρολογικές συμβουλές για τη διατήρηση της υγείας και του σθένους, συνδυάζοντάς τες με νεοπλατωνικές θέσεις⁴¹. Η ίδια αντίληψη για τη σχέση του ανθρώπου με το θείο διαμορφώνεται

³⁶ Η *Prisca Theologia* (Αρχαία Θεολογία), που φέρνει στο προσκήνιο ο Marsilio Ficino κατά τον 15^ο αι., δηλώνει ακριβώς αυτή την εκ νέου αναζήτηση των αρχαίων πίστεων, οι οποίες θεωρείτο ότι αποκάλυπταν την πραγματική φύση του θείου.

³⁷ Για το ενδιαφέρον της Αναγέννησης για τις αρχαίες μυήσεις και μυσταγωγικές θεωρίες και πρακτικές βλ. Wind, 2012.

³⁸ Στα γνωστότερα αρχαία μυστήρια, τα Ελευσίνια, το φύλο και η κοινωνική θέση δεν έπαιζαν ρόλο στο να γίνει κανείς δεκτός στις τελετές. Για μια πληρέστερη εικόνα σχετικά με τη συμμετοχή στα Ελευσίνια Μυστήρια βλ. Bremmer, 2011, σσ.375-397.

³⁹ Για σχετικές θέσεις του Ficino υπό την επίδραση των νεοπλατωνικών ιδεών βλ. Πελεγρίνης, 1994, σσ. 127-128.

⁴⁰ Η θεουργία απαντάται σε όλους τους νεοπλατωνικούς φιλοσόφους, πρωτίστως δε στον Ιάμβλιχο, αλλά και στα ερμητικά κείμενα και στους *Χαλδαϊκούς Χρησμούς*. Ο θεουργός, μέσα από τις πρακτικές που αξιοποιεί, μπορεί να φτάσει σε ένα ύψιστο σημείο, όπου το θεικό κομμάτι της ψυχής του ενώνεται με το θείο (Shaw, 1971, σ.115). Στους νεοπλατωνικούς συναντάμε άλλωστε και την αντίληψη σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος μπορεί να αποκωδικοποιήσει σύμβολα που σχετίζονται με την αποκάλυψη του θείου στον υλικό κόσμο και να έρθει σε επαφή με αυτή την ανώτερη σφαίρα γνώσης (Struck, 2010, σ.66).

⁴¹ Η αστρολογία κατέχει μια βασική θέση στην Ιταλική Αναγέννηση και είναι ευρέως αποδεκτή στους διανοούμενους, τους καλλιτέχνες και τους κυβερνώντες ως μια μέθοδος κατανόησης των δυνάμεων που διαμορφώνουν τη ζωή: έτσι η Signoria της Φλωρεντίας ζητά τη συμβουλή αστρολόγων για να μάθει ποια είναι η καλύτερη στιγμή να παραδώσει τη σκυτάλη της διοίκησης στον Αρχηγό της Δημοκρατίας, ενώ ο Leon Battista Alberti στην πραγματεία του *De Architectura* (1485) τονίζει τη σημασία της αστρολογίας στον χρονικό προσδιορισμό της στιγμής κατά την οποία πρέπει να αρχίσει να κτίζεται ένα κτίριο. Ακόμη και ο Πάπας Λέων Ι΄ σχεδίασε ένα μεγάλο αστρολογικό κύκλο στη Sala dei Pontefici, στο Βατικανό, ενώ ο γλύπτης Benvenuto Cellini στην

και με τη διάδοση των κειμένων του Ερμή του Τρισμέγιστου⁴², στα οποία οι επικλήσεις δηλώνουν την ίδια κατάσταση προσωπικής επικοινωνίας θείου και ανθρώπων, αλλά και με τη διάδοση των *Χαλδαϊκών Χρησμών*⁴³. Την πνευματική κατάσταση άμεσης επαφής με το θείο απηχεί και η διάδοση της Καμπαλά⁴⁴, που, όπως κάθε θεουργικό σύστημα, επιδιώκει την επικοινωνία του μυημένου με τις ανώτερες δυνάμεις της φύσης.

Ο Pico della Mirandola (1463-1494) είναι μια κεντρική φυσιογνωμία της Αναγέννησης, που εκπροσωπεί αυτό το ρεύμα σκέψης, αφού η γνωριμία του με τον εβραϊκής καταγωγής Elia del Medigo (π. 1458 - π. 1493), φιλόσοφο από το Ηράκλειο της Κρήτης, τον εισήγαγε στον αβερροϊκό αριστοτελισμό και την ιουδαϊκή φιλοσοφική και μυστικιστική παράδοση, ενώ παράλληλα επηρεάστηκε βαθιά και από τον πλατωνισμό του στενού του φίλου, Marsilio Ficino. Ήδη στο *Commento* (1485) και κυρίως στο *Conclusiones* (1486) είναι έκδηλη η προσπάθεια του Pico να παρουσιάσει ως πλήρως συμβατές μεταξύ τους την πλατωνική και αριστοτελική φιλοσοφία⁴⁵, ενώ επίσης παρουσιάζει όλες τις υπόλοιπες φιλοσοφικές παραδόσεις, αρχαίες και μεσαιωνικές, ως μέρος ενός ενιαίου, αρμονικού συνόλου. Η φιλοσοφία του Pico χαρακτηρίζεται από έναν έντονο συγκρητισμό: συνεχίζει τη γραμμή του φλωρεντινού πλατωνισμού, ο οποίος αξιοποιεί ένα μεγάλο εύρος φιλοσοφικών παραδόσεων της αρχαιότητας και του Μεσαίωνα, όμως προσθέτει την Καμπαλά, θεωρώντας την, λόγω της

αυτοβιογραφία του προσδιορίζει τις συμφορές του βίου του ως αποτέλεσμα της επίδρασης των αρνητικών αστερισμών. Για την αστρολογία στην Αναγέννηση κατατοπιστικό είναι το άρθρο της Ornella Pompeo Faraconi, 2002, σσ. 513-515.

⁴² Γύρω στα 1460 φθάνει στην Φλωρεντία ένα χειρόγραφο που περιέχει δεκατέσσερις ερμητικούς διαλόγους ως μέρος του *Corpus Hermeticum*. Ο Cosimo de' Medici παραγγέλνει στον νεαρό τότε Marsilio Ficino να μεταφράσει στα λατινικά το έργο αυτό. Η μετάφραση ολοκληρώθηκε τον Απρίλιο του 1463 και έκτοτε είχε μια ευρεία επίδραση στην Αναγέννηση.

⁴³ Οι *Χαλδαϊκοί Χρησμοί* γράφτηκαν πιθανότατα από τον Ιουλιανό τον Χαλδαίο τον Θεουργό. Εκτός των φιλοσοφικών αρχών που αποτυπώνονται σε αυτούς περιέχονται και μαγικές επικλήσεις θεών. Ο Πορφύριος έγραψε υπομνήματα πάνω σε αυτά τα έργα, ενώ ο Ιάμβλιχος τα χρησιμοποίησε ευρέως. Ο Ficino βρίσκει μια ουσιαστική σύνδεση μεταξύ των *Χαλδαϊκών Χρησμών* και των υπολοίπων στοιχείων της Prisca Theologia, όπως η γεωμετρία, οι αρμονίες και η κοσμολογία του Πτολεμαίου (Allen, 1994, σ.30).

⁴⁴ Η Καμπαλά είναι ένα μέρος της αποκρυφιστικής εβραϊκής παράδοσης και αποτελεί ένα σύστημα οντολογίας, μαγείας και ερμηνευτικής. Ως κύριο σύμβολό της έχει το δέντρο της ζωής, που είναι μια ιεραρχία δέκα οντοτήτων-ιδιοτήτων, τις οποίες συχνά οι μυημένοι επικαλούνται προς εκπλήρωση των στόχων τους. Η Καμπαλά έχει επίσης χρησιμοποιηθεί για εναλλακτικές ερμηνείες της Τορά μέσω αριθμολογίας και χρήσης της ιεράς εβραϊκής αλφβήτου. Για την επίδραση της Καμπαλά στην Ιταλική Αναγέννηση βλ. Ruderman, 1988, σσ.382-433.

⁴⁵ Αργότερα συνέθεσε το *De ente et uno* (1492), με το οποίο επανήλθε στο εγχείρημα εναρμόνισης της πλατωνικής και αριστοτελικής μεταφυσικής.

υποτιθέμενης σύνδεσής της με τον Μωσλή, ως αναγκαίο κλειδί για την ερμηνεία της χριστιανικής φιλοσοφίας⁴⁶. Αντιστοίχως, ο Ficino είχε εισαγάγει νωρίτερα τα ερμητικά κείμενα και τους *Χαλδαϊκούς Χρησμούς* ως ερμηνευτικά κλειδιά της πλατωνικής φιλοσοφίας, λόγω της εκτίμησης που έτρεφαν για τα κείμενα αυτά οι νεοπλατωνικοί⁴⁷. Ο Pico στο έργο του *Oratio de hominis dignitate* (1486) περιγράφει γλαφυρά τη διαδρομή της φιλοσοφίας από την αρχαιότητα έως την εποχή του, αποκαλύπτοντας τα αόρατα νήματα που συνδέουν όλα τα πνευματικά ρεύματα. Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί ένα εμβληματικό κείμενο της Ιταλικής Αναγέννησης, στο οποίο εξάιρεται ο άνθρωπος ως κέντρο του σύμπαντος και δεσμός των πάντων. Ο Pico στο κείμενο αυτό υπερτονίζει τη δυνατότητα του ανθρώπου να γίνει τα πάντα (5.17-22):

Igitur hominem accepit indiscretæ opus imaginis atque in mundi positum meditullio sic est alloquutus: «Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem, quæ munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definita caeteris natura intra præscriptas a nobis leges cohercetur. Tu, nullis angustiis cohercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam prefinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde comodius quicquid est in mundo. Nec te celestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fctor, in quam malueris tute formam effingas.

[Πήρε λοιπόν τον άνθρωπο (ο Υπέρτατος Δημιουργός), αυτό το ον απροσδιόριστης εικόνας, τον τοποθέτησε στο κέντρο του κόσμου και του είπε: «Αδάμ, δεν σου δώσαμε κάποια καθορισμένη θέση, ούτε μια ιδιαίτερη μορφή, ούτε μια χαρακτηριστική ιδιότητα, ώστε να μπορείς να έχεις και να κατακτάς όποιο μέρος θέλεις, όποια μορφή και όποιες δραστηριότητες διαλέξεις σύμφωνα με την επιθυμία και την κρίση σου. Η φύση των υπολοίπων πλασμάτων, αφού καθοριστεί, παραμένει δέσμια των νόμων που τους επιβάλαμε. Εσύ μόνο δεν έχεις περιορισμούς να σε δεσμεύουν, μπορείς μόνος σου να προσδιορίσεις τη φύση σου με ελεύθερη βούληση, στα χέρια της οποίας σε εμπιστεύτηκα. Σε τοποθέτησα στο

⁴⁶ Στο έργο του *Heptaplus* (1489) ο Pico κάνει μια καβαλιστική ερμηνεία του βιβλίου της *Γενέσεως*.

⁴⁷ Για περισσότερα βλ. Copenhaver, 1987.

κέντρο του κόσμου, για να εποπτεύεις τα πάντα μέσα σε αυτόν. Δεν σε κατασκευάσαμε ούτε από ουράνιο ούτε από γήινο υλικό, ούτε θνητό, ούτε αθάνατο, ώστε με ελεύθερη βούληση και προικισμένος καθώς είσαι να διαπλάσεις και να διαμορφώσεις τον εαυτό σου μόνος σου, δίνοντάς του όποια μορφή προτιμάς.]⁴⁸

Μια αντίστοιχη αντίληψη, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος μπορεί μόνος του, με τα πνευματικά του εφόδια, να επικοινωνήσει με τις ανώτερες δυνάμεις του κόσμου, εκπροσωπεί και ο Κορνήλιος Αγρίππας του Νέτεσχαϊμ (Cornelius Agrippa von Nettesheim, 1486-1535), του οποίου οι θέσεις επηρέασαν βαθιά την Αναγέννηση. Ο Αγρίππας εφάρμοζε τις ερμητικές επιστήμες: αλχημεία, αστρολογία και Καμπαλά. Προσπαθούσε να αποδείξει ότι η μαγεία ανήκει στις φυσικές επιστήμες⁴⁹. Ιδιαίτερως επιδραστική ήταν η διδασκαλία του περί τη σχέσης του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου (νόμος της αναλογίας). Ο Θεός είχε δημιουργήσει τρεις κόσμους: τον κόσμο των στοιχείων (πνευματικό), τον κόσμο του νου και των αγγέλων και τον κόσμο των ανθρώπων. Είναι ταξινομημένοι ιεραρχικά και ο κατώτερος είναι ένα αντίγραφο του ανώτερου. Όλα εμψυχώνονται από την *quinta essentia*, που είναι η ψυχή του κόσμου⁵⁰. Στην κοσμοθεώρηση του Αγρίππα, η γυναίκα έχει εξέχουσα θέση, αφού θεωρείται ανώτερη ηθικά και λαμβάνει έναν ιδιάζοντα ρόλο στην προσέγγιση του θείου⁵¹.

Μέσα σε αυτό το διάχυτο πνευματικό περιβάλλον, οι ποιητές συχνά ανήκουν σε πνευματικούς κύκλους επηρεασμένους από τις προαναφερθείσες τάσεις⁵², ενώ γράφουν ποιήματα στα οποία επικαλούνται το θείο και επικοινωνούν μαζί του με έναν τρόπο που ανακαλεί την αρχαιοελληνική αντίληψη: η ποίηση, δηλαδή,

⁴⁸ Απόδοση βασισμένη στη μετάφραση της Φραγκίσκης Αμπατζοπούλου (βλ. στη βιβλιογραφία την ελληνική έκδοση του έργου).

⁴⁹ Ο Αγρίππας χωρίζει τη μαγεία σε τρεις κατευθύνσεις: α) τη φυσική μαγεία, που βασίζεται στην αναγνώριση της αλληλεπίδρασης πετρωμάτων, ζώων, μετάλλων και φυτών με τις ουράνιες και θείες δυνάμεις, β) την ουράνια ή μαθηματική μαγεία, που κατανοεί τους αριθμούς ως πνευματικό-ενεργητικές δυνάμεις και εξετάζει την επίδραση των άστρων (αστρολογία) και των αριθμών (αριθμολογία) στη δημιουργία, γ) την τελετουργική μαγεία ή θεουργία, που επιτρέπει στις δυνάμεις ενός υψηλότερου επιπέδου να εκδηλωθούν σε ένα χαμηλότερο επίπεδο. Για τον τρόπο που ο Αγρίππας αντιλαμβάνεται τη μαγεία σε σχέση με τη γνώση του θείου και της φύσης βλ. Backus, 1983.

⁵⁰ Όλες οι παραπάνω θέσεις περικλείονται στο τρίτομο έργο του Αγρίππα *De occulta philosophia libri tres* (ο πρώτος τόμος εκδίδεται στο Παρίσι το 1531 και οι άλλοι δύο στην Κολωνία το 1533).

⁵¹ Οι θέσεις αυτές καταγράφονται στο έργο *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (Λογος για την ευγένεια και την υπεροχή του γυναικείου φύλου), 1529.

⁵² Για την επιρροή των προαναφερθέντων ιδεών στη συγγραφή των έργων της Αναγέννησης βλ. Martines, 2003.

θεωρείται ένας τρόπος έκφρασης που καθιστά εφικτή την επαφή με το θείο, ενώ ο ποιητής είναι αυτός που καταφέρνει μέσα από την τέχνη του να αναχθεί σε μια ανώτερη αόρατη πραγματικότητα. Η προφανέστερη σύνδεση με τις αρχαίες αντιλήψεις περί της φύσης της ποίησης είναι η επίκληση των Μουσών, που αποτελεί έναν συνήθη ποιητικό τρόπο στην αναγεννησιακή ποίηση. Ο Dante, για παράδειγμα, ζητά τη βοήθειά τους στο δεύτερο Canto της *Κόλασης* (*Inf.*2.7), ενώ στη συνέχεια τις επικαλείται και πάλι στο *Καθαρτήριο* (*Purg.*1.8). Ο Torquato Tasso επίσης επικαλείται τη Μούσα στη *Gerusalemme Liberata* στη δεύτερη ottava του πρώτου Canto (στ.9-10), λέγοντας ότι εκείνη στην κατοικία της δεν στολίζει το μέτωπο με βραχύβιες δάφνες, αφού η ποίηση εξασφαλίζει την αιωνιότητα⁵³, προερχόμενη από μια πηγή θεϊκή, αντίληψη που αναδεικνύεται και στους επόμενους στίχους του Canto (στ.11-12):

Ma su nel Cielo infra i beati cori

Hai di stelle immortali aurea corona

[Αλλά ψηλά στον Ουρανό ανάμεσα σε χορούς ευλογημένους

κορόνα χρυσή φοράς από αθάνατα αστέρια]

Στους παραπάνω στίχους, υπάρχει ένας απόηχος από το κλείσιμο (366) του πετραρχικού έργου *Canzoniere* (*Vergine bella, che di sol vestita, / coronata di stelle*): η Μούσα του Tasso βρίσκεται, λοιπόν, κοντά στην Παρθένο Μαρία του Πετράρχη. Άλλωστε, και η Παναγία του Πετράρχη έχει στοιχεία από την αρχαία Μούσα, αφού είναι αυτή που χωρίς τη βοήθειά της ο ποιητής δεν μπορεί να αρχίσει το ποίημά του (*ma non so 'ncominciar senza tu' aita*). Κατά την Αναγέννηση, η Μούσα συχνά «μεταμφιέζεται» σε Παρθένο Μαρία, όπως για παράδειγμα όταν ο Luigi Pulci αρχίζει το έργο του *Il Morgante* (η τελική μορφή του έργου εμφανίζεται το 1483) με την επίκληση και την προσευχή στον Θεό και στην Παρθένο (I,1, I,2), ενώ ο Ludovico Ariosto καινοτομεί περαιτέρω, όταν στην αρχή του *Orlando Furioso* (1516) κάνει μια επίκληση όχι πια στις Μούσες ή στον Θεό και στην Παρθένο, αλλά στην αγαπημένη γυναίκα (I,2,5-8). Αυτό το πέρασμα από τις θεϊκές υποστάσεις στο αγαπημένο πρόσωπο, το οποίο αποκτά ιδιότητες και δυνάμεις θείες απαντάται βέβαια ήδη στο προοίμιο του έργου του Giovanni Boccaccio *Teseida* (γραμμένο μεταξύ 1340 και 1341) και στο έργο του Matteo

⁵³ Βλ. επίσης στο ίδιο έργο IV,19, VI,39 και XVII,3.

Maria Boiardo *Orlando innamorato* (1483). Η καινοτομία του Ariosto, όμως, συνίσταται στο γεγονός ότι ζητά από την αγαπημένη να του δώσει τη χαμένη λόγω του έρωτα σύνεση, ώστε να καταφέρει να συνθέσει το έργο του. Στην αναγεννησιακή ποίηση, επομένως, οι επικλήσεις δεν αφορούν μόνο θεϊκές υπάρξεις, αλλά και τη γυναίκα, την αγαπημένη, η οποία εξισώνεται με τις θεές. Το αγαπημένο πρόσωπο μπορεί να οδηγήσει στην επαφή με θείες καταστάσεις. Εξάλλου, στην ποιητική της Αναγέννησης, ο ποιητής είναι ένας εκλεκτός, που προσεγγίζει ιδιαίτερες μεταφυσικές αλήθειες: αυτή η αντίληψη εκφράζεται με τη χρήση των όρων *poeta vates* ή *furor poeticus*, οι οποίοι δηλώνουν την πλατωνική πεποίθηση ότι ο ποιητής έχει μια επικοινωνία με άνωθεν δυνάμεις, μπαίνοντας σε μια κατάσταση μανίας⁵⁴. Επιπλέον, ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης, από τη μία πλευρά, υπό την επίδραση της αριστοτελικής μιμήσεως, αναπαράγει ως μίμηση την αρμονία της φύσης, αλλά από την άλλη, προσπαθεί να συνενώσει την αισθητή αντίληψη με τη σκέψη του, πιστεύοντας ότι πραγματώνει μια ιδέα⁵⁵.

Με το προαναφερθέν πνευματικό πλαίσιο συνδέεται και η αντίληψη που αναπτύσσεται κατά την Αναγέννηση για τη γυναίκα και τον έρωτα. Ο Ficino το 1484 γράφει το *De amore*, υπόμνημα για το πλατωνικό *Συμπόσιον*, όπου εισάγει την έννοια του *πλατωνικού έρωτος* στη Δύση. Αρχικώς, ο όρος εμφανίζεται σε μια επιστολή του προς τον Alamanno Donatti το 1476, αλλά αναπτύχθηκε πλήρως αργότερα σε όλο το έργο του και κυρίως στο *De amore*. Υπόδειγμα αυτού του είδους *έρωτα* είναι η φιλία του Ficino με τον ποιητή Giovanni Calvacanti (1444-1509), στον οποίο είναι αφιερωμένο το *De amore*. Το έργο αυτό του Ficino, παρόλο που εντάσσεται στο πνεύμα του πλατωνισμού, ο οποίος διακρίνει τα δύο

⁵⁴ Η θεωρία περί θεϊκής προέλευσης της ποίησης, όπως είχε περιγραφεί από τον Πλάτωνα στους διαλόγους *Ιων* και *Φαίδρος*, έγινε γνωστή από τις λατινικές μεταφράσεις του Marsilio Ficino στο τέλος του 15^{ου} αι. Έτσι, ο όρος *furor poeticus* προσλαμβάνεται ευρέως στην Αναγέννηση. Ο Ficino στα σχόλιά του εξηγεί πώς οι θεοί εμπνέουν τους ποιητές και με ποιον τρόπο η μανία αυτή των δημιουργών παρασέρνει και το ακροατήριο. Μάλιστα περιγράφει την εκστατική εμπειρία που και ο ίδιος βίωσε, ακούγοντας ορφικούς ύμνους συνοδευόμενους από λύρα (Allen, 1999, σσ. 436-438). Η ίδια θεωρία του *furor poeticus* επιδρά σημαντικά και στη γαλλική Αναγέννηση, στην ομάδα των Πλειάδων (La Pléiade): μάλιστα ο Pontus de Tyard στο *Solitaire Premier, ou Prose des Muses et de la fureur poétique* (1552) διακρίνει τα τέσσερα είδη της θεϊκής μανίας, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και η ποιητική, ως δώρο των Μουσών (Castor, 1964, σσ.26-31). Ο *poeta vates*, δηλαδή ο ποιητής προφήτης, που λαμβάνει την έμπνευση από το θείο, είναι γνωστός στην Αναγέννηση κυρίως μέσω των *Ωδών* του Οράτιου, όπου ο Λατίνος ποιητής επιλέγει να γίνει *lyricus vates* (I.1.35), ακολουθώντας τη Μούσα Πολύμνια. Το έργο του Οράτιου είχε μεγάλη επίδραση στην Αναγέννηση, ιδιαίτερος μετά την editio princeps, που πραγματοποιείται περί τα 1470, ενώ κατά τον 15^ο αι. περί τα 400 διαφορετικά χειρόγραφα των έργων του κυκλοφορούν στη Δύση (Friis-Jensen, 2007, σσ. 291-304).

⁵⁵ Masiero, 1990, σ. 211. Βλ. επίσης Kristeller, 1998.

είδη ερώτων ή Αφροδιτών, την Ουράνια και την Πάνδημο⁵⁶, δηλαδή τον πνευματικό έρωτα για το ωραίο και τον σαρκικό έρωτα, εντούτοις σηματοδοτεί μια νέα αντίληψη, αφού, όπως γράφει και ο Ficino, *και ο ένας και ο άλλος έρωτας είναι έντιμος* (*De Amore, Oratione II, Capitulo VII*). Δίδεται, λοιπόν, έμφαση στην αξία του έρωτα και στις δύο τους εκφάνσεις: εξάλλου, ο Ficino στο ίδιο κεφάλαιο έχει περιγράψει την Πάνδημο Αφροδίτη, που ενυπάρχει στην κοσμική ψυχή, ως γέννημα του Δία, άρα αυτή εμπεριέχει και τη θεία ουσία.

Επίσης, κατά την ίδια εποχή ιδιαίτερο ρόλο παίζει το γεγονός ότι ο νέος όμορφος άντρας αντικαθίσταται πια από τη γυναίκα, η οποία συνενώνει στο πρόσωπό της τόσο τη σαρκική όσο και την πνευματική διάσταση του έρωτα. Κάτι τέτοιο γίνεται άμεσα ορατό στις εικαστικές τέχνες της Αναγέννησης: για παράδειγμα στο έργο του Botticelli *Nascita di Venere* (*Γέννηση της Αφροδίτης*, 1482-1485) συχνά η Αφροδίτη έχει ερμηνευτεί από τους μελετητές ως ένα σύνθετο σύμβολο που διαπλέκει τη γυναικεία σωματική ομορφιά και τον γήινο έρωτα με τον πνευματικό⁵⁷. Αλλά και στα λογοτεχνικά έργα γεννάται μια όμοια αντίληψη, σύμφωνα με την οποία ο γήινος έρωτας και η ενατένιση της ένσαρκης ομορφιάς συνδέεται με την ενατένιση του ίδιου του θείου⁵⁸. Η αποδοχή της γυναίκας τελικά κλόνισε συθέμελα τη διχοτομία πνεύματος και ύλης. Έτσι, παρατηρείται η επικέντρωση όχι πια τόσο σε μια αφηρημένη πνευματική σφαίρα, όσο σε μια πνευματική αρχή της ύλης⁵⁹. Αν μας επιτρεπόταν να κάνουμε έναν παραλληλισμό, θα λέγαμε ότι η γυναίκα είναι πλασμένη από μια ύλη όμοια με εκείνη που στους αλχημιστές από πρώτη ύλη (*prima materia*) μπορεί να μετατραπεί σε χρυσό, καθώς φέρει μέσα της μια θεία ουσία. Η γυναίκα και ο έρωτας για αυτήν προσεγγίζονται πια ως η διαδικασία προσέγγισης της ίδιας της θείας ουσίας του κόσμου και ο σαρκικός έρωτας σε καμία περίπτωση δεν αναιρεί τον πνευματικό που οδηγεί στο θείο.

Επίσης, η έκφραση του έρωτα μέσω της ποίησης θα πρέπει να κατανοηθεί στο πλαίσιο των αλληγορικών ερμηνειών που δίνει η Αναγέννηση στα ποιητικά έργα. Ο ποιητής φτιάχνει αλληγορίες. Ο Γαλιλαίος μιλώντας για τον Torquato Tasso

⁵⁶ Πλάτ. *Συμπόσιον* 180c-181c.

⁵⁷ Warburg, 1999, σσ.405-431, Gombrich, 1945, σσ.7-60, Zollner, 1998, σσ.82-91.

⁵⁸ Για τον έρωτα και την απεικόνιση της γυναίκας στη λογοτεχνία του 14^{ου} και 15^{ου} αι. βλ. Quondam, 1995, σσ. 65-81.

⁵⁹ Berry, 1994, σσ. 84-86.

αναφέρει πως η ποίηση προσδίδει στον εκάστοτε μύθο έμμεσες σημασίες. Αντιστοίχως, στην αναγεννησιακή Αγγλία, ο συγγραφέας Sir John Harrington (1561-1612) θεωρούσε ότι οι αρχαίοι ποιητές έκρυβαν στα κείμενά τους τα πιο σημαντικά μυστήρια της φυσικής, της πολιτικής και της θρησκείας⁶⁰. Ο έρωτας για το αγαπημένο πρόσωπο, όπως περιγράφεται στα ποιητικά έργα, αποτελεί συχνά μια αλληγορία της κίνησης του ανθρώπου προς τη θέαση του θείου. Μια αλληγορία που δεν αναιρεί όμως τη βιωμένη αλήθεια, αλλά αντλείται από αυτήν.

5. Η επιστροφή του αρχαίου μύθου

Ήδη από τα χρόνια της πρώιμης Αναγέννησης υπάρχει η επιθυμία γνώσης του αρχαιοελληνικού μύθου. Ο Βοκάκιος στο έργο του *Genealogia deorum gentilium*, που εκδίδεται το 1360 και σε ανανεωμένη έκδοση το 1374, καταγράφει στα λατινικά όλες τις μυθολογικές γενεαλογικές σχέσεις της αρχαίας Ελλάδας και Ρώμης. Οι γενεαλογίες των κλασικών θεών περιγράφονται και σε παλαιότερες εργασίες, όπως στο *Liber imaginum deorum* του 12^{ου} αι. του Albricus⁶¹. Η *Γενεαλογία* του Βοκάκιου παραμένει το σημαντικότερο μυθολογικό εγχειρίδιο μέχρι και το τέλος του 16^{ου} αι.⁶² Η επόμενη σημαντική εργασία στο ζήτημα των μυθολογικών γενεαλογιών είναι το έργο του Giglio Gregorio Giraldi *De deis gentium* που εκδίδεται το 1548.

Στη *Γενεαλογία* του Βοκάκιου παρουσιάζουν ενδιαφέρον δύο σημεία:

- α) Ο συγγραφέας δημιουργεί οικογενειακά δέντρα, γεγονός που θεωρείται η πρωιμότερη μη βιβλική χρήση τέτοιου είδους διαγραμμάτων, τα οποία ήταν συνήθη ήδη από τον 11^ο αι. για τη γενεαλογία του Ιησού⁶³.
- β) Στα τελευταία δύο βιβλία του έργου περιλαμβάνεται μια υπεράσπιση της ποίησης, που αποτελεί την ωριμότερη και πιο εκτεταμένη πραγμάτευση του ζητήματος από τον συγγραφέα.

⁶⁰ Sacerdotti, 1994, σσ. 164-166.

⁶¹ Πίσω από το όνομα του Albricus πιθανολογείται ότι βρίσκεται ο Alexander Neckham (1157-1217), Άγγλος λόγιος και θεολόγος, ο οποίος είναι και συγγραφέας του έργου *De deorum imaginibus libellus*. Τα έργα του είχαν ευρεία διάδοση μέχρι τις αρχές του 17^{ου} αι.

⁶² Bull, 2005, σ.22.

⁶³ Wilkins, 1925, σσ. 61-65.

Τα δύο παραπάνω σημεία δεικνύουν με εύγλωττο τρόπο πως:

α) πλέον πολλοί διανοητές και καλλιτέχνες αρχίζουν να βλέπουν μια υπόγεια σύνδεση μεταξύ χριστιανικών και παγανιστικών πίστεων και προσώπων, γεγονός που προοικονομεί τη διατύπωση της *prisca theologia*, η οποία αναζητά την πρωταρχική αλήθεια, πριν την ενσάρκωση του Χριστού, στα εβραϊκά και αρχαία ελληνικά κείμενα.

β) η ποίηση συνδέεται με τη μυθολογία: η μυθολογία γίνεται μια σημαντική πηγή που αξιοποιείται από τους ποιητές για τη διατύπωση βαθύτερων αληθειών⁶⁴.

Βέβαια, το ενδιαφέρον για την αρχαία μυθολογία ήδη από την πρώιμη Αναγέννηση οφείλεται και στο γεγονός ότι κατά τον Μεσαίωνα τα ονόματα των αρχαίων θεών παραμένουν ζωντανά λόγω των ονομάτων των αστερισμών, των πλανητών και του ζωδιακού κύκλου⁶⁵. Αυτές οι δυνάμεις είχαν ιδιαίτερη σημασία για τους ανθρώπους, αφού υπήρχε η πεποίθηση ότι επηρέαζαν την προσωπικότητα και τα μέρη του σώματος, ενώ αντιστοιχούσαν σε ιδιαίτερα πεδία δράσης του ανθρώπου. Ο Dante συσχετίζει τους πλανήτες με τις ελευθέριες τέχνες: έτσι η γραμματική ανταποκρίνεται στη Σελήνη⁶⁶ ή η διαλεκτική στον Ερμή⁶⁷. Επίσης, κατά τα ίδια χρόνια, οι αρχαίοι μύθοι, κυρίως μέσω της πρόσληψης του Οβίδιου, τείνουν να ερμηνεύονται αλληγορικά, όπως μαρτυρά και το έργο ανωνύμου *Onide moralisé* (1320), όπου αναφέρεται ότι ο σκοπός της μυθολογίας είναι η παιδείυση του ανθρώπου. Σε αυτό το έργο, οι αρχαίοι μύθοι συνδέονται με διδάγματα χριστιανικά, αφού, για παράδειγμα, η πτώση του Φαέθοντα συσχετίζεται με τον έκπτωτο άγγελο Εωσφόρο. Η αλληγορική αυτή πρόσληψη των μύθων ως μέθοδος μελέτης και προσέγγισης της αλήθειας σηματοδοτεί την επανερμηνεία όλων των αρχαίων κειμένων κατά τα χρόνια που ακολουθούν. Μάλιστα, σε κάποιους τολμηρούς διανοητές της Αναγέννησης αυτή η διάθεση επανερμηνείας υπεισέρχεται ακόμη και στα χριστιανικά κείμενα. Για παράδειγμα, ο Ficino

⁶⁴ Η τάση σύνδεσης της ποίησης με τη γνώση της μυθολογίας διευρύνεται στα χρόνια που ακολουθούν. Ο Coluccio Salutati (1331–1406), ουμανιστής και καγκελάριος της Φλωρεντίας, παραγγέλνει χειρόγραφα από το Βυζάντιο, ανάμεσα στα οποία εξέχουσα θέση έχουν οι ποιητές που ασχολήθηκαν με τους μύθους και οι συγγραφείς που έγραψαν για τους μύθους που απαντώνται στην ποίηση (Wilson, 2017, σ. 26).

⁶⁵ Λέγεται πως οι Απόστολοι θέλησαν να απομακρύνουν τέτοια παγανιστικά σύμβολα και ειδικότερα ο Παύλος προσπάθησε να αλλάξει τα ονόματα των ημερών της εβδομάδας. Οι προσπάθειες αυτές στη Δυτική Ευρώπη ήταν ελάχιστα επιτυχείς (Brenner, 1996, σ.9).

⁶⁶ *Conv.* II xiii 9.

⁶⁷ *Conv.* II xiii 11-12.

προσπαθεί να ερμηνεύσει τα χριστιανικά κείμενα ως συνέχεια του πλατωνισμού, ενώ ο Giordano Bruno διαβάζει ξανά την *Αποκάλυψη* ως μια εκπληρωμένη προφητεία μετά τον δικό του άπειρο ουρανό και την κινούμενη Γη του Κοπέρνικου, από όπου το μόνο που μένει ανεκπλήρωτο είναι η μεσσιανική εποχή που θα ακολουθήσει⁶⁸.

Η ποίηση του Οβίδιου επέδρασε καταλυτικά στη φαντασία ποιητών και άλλων καλλιτεχνών⁶⁹ και όρισε την πρόσληψη της ελληνικής μυθολογίας στους αιώνες που ακολούθησαν τον Μεσαίωνα. Ήδη από τα πρώιμα χρόνια της Αναγέννησης, οι ζωγράφοι προσπάθησαν να απεικονίσουν θέματα της ελληνικής μυθολογίας σε έργα όπως η *Γέννηση της Αφροδίτης* και η *Παλλάδα και ο Κένταυρος* του Botticelli, η *Λήδα* του Leonardo da Vinci, η *Γαλάτεια* του Raffaello⁷⁰. Επίσης, η ελληνική μυθολογία επηρέασε μέσω του Οβίδιου τον Πετράρχη⁷¹ και τον Δάντη⁷². Όπως στην αρχαιότητα ο Ηρόδοτος ομολογούσε ότι δύο ποιητές, ο Όμηρος και ο Ησίοδος, έδωσαν στους Έλληνες τους θεούς τους⁷³, έτσι και στην Αναγέννηση οι καλλιτέχνες και πάλι, ποιητές, ζωγράφοι και γλύπτες, έδωσαν στην Ευρώπη τον αρχαίο ελληνικό μύθο αναγεννημένο. Κατά τους χρόνους αυτούς, η αλληγορία δεν λειτουργεί μόνο σε ένα αυστηρό χριστιανικό πλαίσιο, αλλά αφορά τον κάθε άνθρωπο και την πορεία του στη ζωή. Για παράδειγμα η Ηρακλής δεν αποτελεί μόνο το πρότυπο της αρετής, αλλά είναι θαυμαστός και για γήινες ποιότητες, όπως η προσωπική φήμη και η ανθρώπινη επιτυχία, ενώ σε άλλες περιπτώσεις μύθοι, όπως αυτός της Ψυχής, του Μαρσύα ή της Ουράνιας Αφροδίτης, μπορούν να ενταχθούν στο κοσμολογικό πλαίσιο του Νεοπλατωνισμού⁷⁴. Την ίδια εποχή κυκλοφορούν πλήθος εγχειριδίων που απευθύνονται όχι μόνο σε ζωγράφους και γλύπτες αλλά και σε ποιητές σχετικά με τον τρόπο που πρέπει να απεικονίζονται

⁶⁸ Sacerdotti, 1994, σ.162.

⁶⁹ Για τις επιδράσεις της μυθολογίας στην αναγεννησιακή λογοτεχνία βλ. Bush, 1952.

⁷⁰ Για τις επιδράσεις της μυθολογίας και των μυθολογικών προτύπων που διασώθηκαν μέσω του Οβίδιου στην αναγεννησιακή τέχνη βλ. Wågghäll Nivre et al., 2015.

⁷¹ Η Α. Cipollone σε σχετική εργασία της αναφέρεται διεξοδικά στις επιδράσεις, άμεσες και έμμεσες, του Οβίδιου στο ποιητικό έργο του Πετράρχη (2009, σσ.157-174).

⁷² Ο Dante συνομιλεί ιδιαίτερος με τα έργα του Οβίδιου (*Inf.* 25.97-102 πρβλ. *Met.* 4.563 κ.ε. και *Met.* 5.572 κ.ε., *Purg.* 28.49-51. πρβλ. *Met.* 5.341-408, *Purg.* 28.70-75 πρβλ. *Her.* 18-19).

⁷³ οὔτοι δὲ εἰσὶ οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἕλλησι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημήναντες. (Ηρ. 2.53).

[Αυτοί (δηλαδή ο Όμηρος και ο Ησίοδος) είναι που έγραψαν τη θεογονία των Ελλήνων και έδωσαν στους θεούς ονόματα και τους απέδωσαν τιμές και τέχνες και περιγράψανε τις μορφές τους.]

⁷⁴ Brenner, 1996, σ.9.

οι αρχαίοι θεοί, όπως το εγχειρίδιο του Vincenzo Cartari *Imagini colla sposizione degli dei degli antichi* του 1556, για το οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας αναγνωρίζει ως πηγή του το *De deis gentium varia et multiplex historia* (1548) του Lilio Gregorio Giraldi.

6. Η δυναμική επανεμφάνιση των γυναικών δημιουργών στη λογοτεχνία της Ιταλικής Αναγέννησης

Τα πρώτα σπέρματα της Αναγέννησης εμφανίζονται σε μια αρκετά πρώιμη περίοδο, στα έργα των ύστερων φραγκισκανών σχολαστικών Robert Grosseteste, Roger Bacon και William Ockham στην Αγγλία του 13ου και 14ου αιώνα⁷⁵. Δεν φαίνεται, όμως, τα έργα αυτών να έχουν επηρεάσει τόσο άμεσα την Ιταλική Αναγέννηση, όσο η επανεμφάνιση ελληνικών φιλοσοφικών και ποιητικών κειμένων στη Δύση, λόγω της επίσκεψης Ελλήνων λογίων από το Βυζάντιο. Η πολιτιστική αυτή «μετανάστευση» γίνεται σε δυο φάσεις: μια πρώιμη, κατά τον 14^ο αι., με επιδιωκόμενο σκοπό τη σύσφιξη των δεσμών του Βυζαντίου με τη Δύση μπροστά στην επερχόμενη Οθωμανική απειλή⁷⁶, και μια ύστερη, κατά τον 15^ο αι., που εκδηλώνεται κυρίως με την αθρόα έξοδο Ελλήνων φιλοσόφων και γραμματικών προς την Ιταλία μετά την άλωση της Κωνσταντινουπόλεως⁷⁷.

Έτσι, υπό την επίδραση των κλασικών ελληνικών κειμένων, το 1462 συμβαίνει

⁷⁵ Οι φραγκισκανοί φιλόσοφοι θέτουν τις βάσεις της επιστημονικής μεθόδου, η οποία διαδραμάτισε έναν σημαντικό ρόλο κατά την περίοδο της Αναγέννησης στην ανάπτυξη των επιστημών. Για την επίδραση των προαναφερθέντων φιλοσόφων στην επιστήμη βλ. Crombie, 1953 και Sanford, 1937, σσ.440-452.

⁷⁶ Σημαντικές ήταν οι διπλωματικές κινήσεις των Παλαιολόγων, όπως του Μανουήλ Β' (1350-1425), του γιου του Ιωάννη Η' (1392-1448) και του τελευταίου αυτοκράτορα του Βυζαντίου, του Κωνσταντίνου ΙΑ'. Ήδη ο Εμμανουήλ Χρυσολωράς προσκλήθηκε να διδάξει ελληνικά το 1397 στη Φλωρεντία και πολλοί μαθητές του, όπως ο Guarino da Verona, εξελίχθηκαν σε σημαντικότερους ουμανιστές. Το πλέον καθοριστικό γεγονός για την πρώιμη επαφή των Βυζαντινών λογίων με τη Δύση θεωρείται η Σύνοδος της Φερράρας-Φλωρεντίας (1438-1439), με σκοπό την επανένωση των Εκκλησιών και τη στρατιωτική βοήθεια του Πάπα και των ηγετών της Δύσης προς το Βυζάντιο. Τίποτα από τα δυο δεν επιτεύχθηκε, αλλά μια θετικότερη συνέπεια της Συνόδου ήταν η επαφή των Ιταλών λογίων με τις πλατωνικές ιδέες μέσω του Γεώργιου Γεμιστού Πλήθωνα. Ο Πλήθων, μια σπάνια μορφή συνδυασμού γνώσεων και ικανοτήτων, μιλούσε με το κύρος ενός νέου Πλάτωνα, έχοντας εντυπώσει σε βάθος και λεπτομέρεια στις ιδέες του αρχαίου σοφού. Είχε μάλιστα ένα ολόκληρο σχέδιο εγκαθίδρυσης μιας πολιτείας βασισμένης στα αρχαιοελληνικά ιδεώδη, με ακρογωνιαίο λίθο το αρχαιοελληνικό άνθος (βλ. Νικολαΐδου-Κυριανίδου, 1993, σσ.34-45).

⁷⁷ Για την παρουσία των Ελλήνων λογίων στη Δύση και τη δράση τους βλ. Θέμου, 2012, σσ. 53-73.

ένα γεγονός που αποτελεί σταθμό για την ιστορική περίοδο της Αναγέννησης: ο ηγεμόνας της Φλωρεντίας Cosimo de' Medici, επηρεασμένος από τις ιδέες του Γεώργιου Πλήθωνα Γεμιστού, μετατρέπει την έπαυλή του στο Careggi της Φλωρεντίας σε μια νέα Πλατωνική Ακαδημία⁷⁸ με επικεφαλής τον πλατωνικό ουμανιστή Marsilio Ficino⁷⁹.

Στη συνέχεια, εμφανίζεται στο προσκήνιο μια άλλη σημαντική προσωπικότητα του οίκου των Μεδίκων, ο Lorenzo de' Medici ο Μεγαλοπρεπής (1449-1492), ο οποίος είναι ποιητής και στενός φίλος των Marsilio Ficino, Pico della Mirandola και Angelo Ambrogini Poliziano. Την ίδια εποχή προσφέρουν τα φώτα του ελληνικού πολιτισμού στη Δύση με μεταφράσεις, σχολιασμούς και διδασκαλία ο Κωνσταντίνος Λάσκαρις στη Μεσσήνη, ο Γεώργιος Τραπεζούντιος στη Ρώμη, ο δάσκαλος του Ficino Ιωάννης Αργυρόπουλος στη Φλωρεντία και ο Θεόδωρος Γαζής στη Μάντοβα, τη Φερράρα και τη Ρώμη. Τον Ιωάννη Αργυρόπουλο διαδέχεται ως υπεύθυνος των Ελληνικών στη Φλωρεντία ο Δημήτριος Χαλκοκονδύλης⁸⁰, τον οποίο στη συνέχεια διαδέχεται ο μαθητής του, Ιανός Λάσκαρις. Σε όλη την ιταλική χερσόνησο ανθίζουν οι αναγεννησιακές ιδέες, μέσα από σημαντικούς κύκλους λογίων και καλλιτεχνών: στη Φερράρα δρα ο Guarino υπό την προστασία του Leonello d'Este. Στη Μάντοβα διαπαιδαγωγείται, σύμφωνα με τα πλατωνικά πρότυπα, ο μετέπειτα μαρκήσιος Ludovico Gonzaga από τον πρώτο Ιταλό ουμανιστή που είχε φτιάξει ελληνική σχολή, τον Vittorino da Feltre, ενώ την ίδια περίοδο ήταν προσκεκλημένοι στην αυλή της Μάντοβα ο ζωγράφος Andrea Mantegna και ο θεωρητικός της ζωγραφικής Leon Battista Alberti. Στη Ρώμη αρχίζουν να ανέρχονται στον παπικό θρόνο άτομα με υψηλή ανθρωπιστική παιδεία, όπως ο Νικόλαος Ε΄ (1397-1455), ο οποίος είχε φτιάξει

⁷⁸ Οι Ακαδημίες ξεφυτρώνουν η μια μετά την άλλη. Αξίζει να αναφερθεί η Pontaniana, η οποία ιδρύθηκε από τον Pontano στη Νάπολη, με διάδοχο τον Jacopo Sannazaro, και η Ακαδημία του Julius Pomponius Laetus, με βάση αρχαία ρωμαϊκά πρότυπα. Και από τις δυο αυτές Ακαδημίες περνά ο Έλληνας stradiotto Μιχαήλ Μάρουλλος Ταρχανιώτης, στενός φίλος του Pico della Mirandola και ένας από τους σημαντικότερους ουμανιστές ποιητές που έγραψε στα λατινικά. Για τις ιταλικές Ακαδημίες της Αναγέννησης θεμελιώδες είναι το πεντάτομο έργο του Maylender (1926-1930).

⁷⁹ Ο Ficino μετέφρασε όλο το πλατωνικό έργο, συμπληρώνοντας και επεκτείνοντας το μεταφραστικό έργο του Leonardo Bruni. Επίσης, ο Ficino σχολίασε τα σημαντικότερα έργα του Πλάτωνα, αλλά και συνέγραψε την *Πλατωνική θεολογία περί της αθανασίας της ψυχής*, στα χνάρια της *Πλατωνικής θεολογίας* του Πρόκλου. Επίσης, μετέφρασε τις *Εννεάδες* του Πλωτίνου, αλλά και το ερμητικό *corpus*. Μέσα από τις επιστολές του μπορεί κάποιος να αναπλάσει με ζωντάνια και ακρίβεια το κλίμα της εποχής.

⁸⁰ Μαθητές του Χαλκοκονδύλη ήταν μεταξύ άλλων στη Φλωρεντία ο Poliziano, ο Baldassare Castiglione και ο Giovanni de' Medici, μετέπειτα Πάπας Λέων Γ΄.

μια αυλή με αντιγραφείς και μεταφραστές με στόχο την προώθηση της κλασικής παιδείας, έχοντας στο πλευρό του τους ικανότερους Έλληνες λόγιους της εποχής, τον Βησσαρίωνα και τον Θεόδωρο Γαζή. Τον Νικόλαο διαδέχεται ο Πίος Β΄ (1405-1464), βαθιά καλλιεργημένο άτομο, γνωστός και από το έργο του *Ιστορία των δυο εραστών* (*Historia de duobus amantibus*, 1444).

Μία από τις κύριες κατευθύνσεις όλων αυτών των κύκλων διανοουμένων της Πλατωνικής Ακαδημίας αλλά και των υπόλοιπων ακαδημιών ήταν εντυφώνοντας στα αρχαία κείμενα και κυρίως στον Πλάτωνα να κατανοήσουν την έννοια του ωραίου και του θείου έρωτα. Για παράδειγμα, τα σχόλια του Ficino στο *Συμπόσιον* του Πλάτωνα εμπνέουν τον ένθερμο θαυμαστή του Δάντη Girolamo Benivieni να γράψει το *Canzone dell'Amore Celeste et Divino*, όπου παρουσιάζεται η ουράνια πηγή του έρωτα, δηλαδή το πλατωνικό ωραίο και αγαθό. Έτσι, ο έρωτας βρίσκει τα φιλοσοφικά του ερείσματα μέσα από τους πλατωνικούς κύκλους της Αναγέννησης.

Στη λογοτεχνία, εξάλλου, η επικέντρωση στον ιδεόπλαστο έρωτα για μια γυναίκα έχει ήδη συμβεί μέσα από την επικράτηση του πνεύματος του Πετράρχισμου. Η γυναίκα γίνεται ένα είδος εγκόσμιας θεάς, αντίληψη που σταδιακά έχει διαμορφωθεί από την εποχή των τροβαδούρων (κατά τον 11ο και 12ο αιώνα), οι οποίοι τελικά επηρεάζουν την ιταλική ποίηση του 13^{ου} αιώνα κι έπειτα την περίοδο της Αναγέννησης⁸¹. Οι τραβανούροι αποθεώνουν τη γυναίκα, αποδίδοντας στην αγαπημένη αρετές που αρμόζουν σε θεές⁸². Στους τροβαδούρους απαντάται μια εντελώς διαφορετική από τα παραδοσιακά ήθη αντίληψη για τη γυναίκα: η γυναίκα ανυψώνεται πάνω από τον άνδρα, του οποίου γίνεται το ιδεώδες, ενώ ο *Amor* είναι ο υπέρτατος έρωτας, η εκτίναξη της ψυχής

⁸¹ Rougemont, 2002, σσ. 220-221.

⁸² Η αξία του *ιδεόπλαστου έρωτα* (*fin' amor*) ή *αυλικού έρωτα* (*amour courtois*) ανύψωνε ποιητικά τη γυναίκα και ειδικά την παντρεμένη γυναίκα. Οι γυναίκες της Οξιτανίας περιβάλλονταν από θαυμαστές. Οι ευγενείς γυναίκες ήταν χαρούμενες και ερωτικές. Ήταν προικισμένες με ευγένεια και αρχοντιά, αρετή και δύναμη, καλοσύνη και γενναιοδωρία. Είχαν μάθει να χαμογελούν και να μεταδίδουν τη χαρά της νιότης. Η φυσική ομορφιά τους συνδυαζόταν με εξυπνάδα και λεπτότητα. Στην επικρατούσα αντίληψη για τον ορισμό της τέλειαις γυναίκας, ήταν δύσκολο να διακρίνει κανείς αν η αρμονία του κορμιού της οφείλονταν στη πνευματική της χάρη ή το αντίστροφο. Η «ελευθεριακή», σε σχέση με τον βορρά, ηθική της Οξιτανίας, επέτρεπε στις γυναίκες να ακούν τις εξομολογήσεις των θαυμαστών τους. Στις τρυφερές σχέσεις που αναπτύσσονταν, η αρχόντισσα κυριαρχούσε και ο θαυμαστής ήταν αφοσιωμένος υπηρέτης της, έτοιμος ακόμη και να πεθάνει για την αγαπημένη του. Σύμφωνα με τον Nelli (1974, σσ. 18-19), ο ευνοημένος εραστής αμειβόταν με έναν πλατωνικό δεσμό, αφού πρώτα δοκιμαζόταν. Η αρχόντισσα τον καλούσε να κοιμηθεί μαζί της, αφού πρώτα εκείνος ορκιζόταν ότι θα τη σεβαστεί.

προς την απόλυτη ένωση⁸³. Στη συνέχεια, ο Δάντης κάνει τη Βεατρίκη οδηγό του στις υπερκόσμιες αλήθειες που ανακαλύπτει, ενώ ο Πετράρχης βιώνει βαθύτατες υπαρξιακές καταστάσεις λόγω του έρωτά του για τη Λάουρα. Η γυναίκα αποτελεί πλέον την εγκόσμια αποκάλυψη υπερβατικών μυστικών, τον πλούτο της επίγειας ζωής, τον δρόμο μέσα από τον οποίο μπορεί να ατενίσει κανείς την αιωνιότητα, έχοντας βιώσει τον έρωτα μαζί της.

Η λογοτεχνία της ιταλικής Αναγέννησης ακολουθεί τον Πετραρχισμό, εννοώντας με αυτόν τον όρο τη δημοφιλέστερη μορφή ποίησης του 16ου αιώνα, σύμφωνα με το πρότυπο (θεματικό, γλωσσικό και μορφικό) του Πετράρχη. Ο Pietro Bembo εξυμνεί τη Λουκρητία Βοργία, ο Michelangelo τη Vittoria Colonna, ενώ μέσα σε αυτό το πνεύμα του πλατωνικού ιδανικού έρωτα, που περικλείει την ίδια την ιδέα του θείου, κινούνται και τα ποιήματα του Lorenzo του Μεγαλοπρεπούς και του Poliziano. Παράλληλα με τη λογοτεχνία, η ζωγραφική και η γλυπτική θέτουν στο επίκεντρο τη γυναίκα-θεά: γλυπτά που απεικονίζουν το κάλλος του γυναικείου σώματος, πίνακες που αφηγούνται τις περιπέτειες θεαινών, νυμφών και πριγκιπισσών.

Φαίνεται πως η τοποθέτηση της γυναίκας στη θέση μιας ιδεατής υπάρξεως, η οποία αξίζει να τιμάται και να λατρεύεται ως ένα ον θεϊκό, οδηγεί σταδιακά στην ευρύτερη ανόρθωσή της στην κοινωνία και στην ανάδυση γι' αυτήν ενός νέου ρόλου, που είχε στερηθεί από τα χρόνια της Σαπφούς και της Ήριννας, δηλαδή του ρόλου της δημιουργού. Φαίνεται πως στην αρχαία Ελλάδα, παρά την πατριαρχική οργάνωση της κοινωνίας, υπήρχε μια παράδοση καλλιτεχνικής δημιουργίας που ανήκε στις γυναίκες, ίσως και λόγω του ρόλου που είχαν στις θρησκευτικές γιορτές και τις μυστηριακές τελετές⁸⁴, πράγμα που παύει με την επικράτηση του χριστιανισμού. Στα χρόνια που ακολούθησαν, η γυναικεία δημιουργία αποτελεί εξαίρεση⁸⁵. Στην Αναγέννηση, όμως, τα δεδομένα αλλάζουν και οι γυναίκες δημιουργοί γίνονται αποδεκτές στους κύκλους των διανοουμένων. Οι γυναίκες αυτές, όσον αφορά ειδικότερα την ποίηση, όχι μόνο γράφουν

⁸³ Rougemont, 2002, σσ. 89-90.

⁸⁴ Εξαντλητική είναι η μελέτη του Dillon (2002) σχετικά με τους πολλαπλούς ρόλους και την ιδιαίτερη σημασία της συμμετοχής των γυναικών και των κοριτσιών στις λατρείες της αρχαίας ελληνικής θρησκείας.

⁸⁵ Στο Βυζάντιο χαρακτηριστικά παραδείγματα ποιητριών ήταν η Αθηνάϊδα, η Άννα Κομνηνή και η Κασσιανή και στον ιταλικό χώρο κατά τον 13^ο και 14^ο αι. η *Compiuta Donzella* και η *Caterina da Siena* αντιστοίχως.

ποιήματα, αλλά συχνά αρθρώνουν και θεωρητικό-φιλοσοφικό λόγο⁸⁶, βρίσκονται στο επίκεντρο πνευματικών κύκλων, των οποίων ενίοτε ηγούνται, ενώ παράλληλα συμμετέχουν ενεργά στις Ακαδημίες (Accademie)⁸⁷ και επηρεάζουν με το έργο και τις απόψεις τους σημαντικούς ανθρώπους της εποχής.

Οι αποκλίσεις μεταξύ των διαφόρων περιπτώσεων της γυναικείας παρουσίας στην πνευματική ζωή της Αναγέννησης είναι μεγάλες, ανάλογα και με τον χώρο στον οποίο κινήθηκε η καθεμία, την καταγωγή και την κοινωνική της θέση. Για παράδειγμα είναι ξεχωριστή η περίπτωση της Isabella di Morra (1520-1545/1546), η οποία έζησε στον Ιταλικό Νότο (Favale, σημερινή ονομασία Valsinni, στην περιοχή της Basilicata) και δολοφονήθηκε από τα αδέρφια της λόγω της αλληλογραφίας της με τον Ισπανό ποιητή Diego Sandoval de Castro. Στα μέρη της Isabella, φαίνεται ότι, ενώ ο Πετράρχισμός και το πνεύμα της Αναγέννησης διαποτίζουν τον χώρο των λογίων, η κοινωνική κατάσταση παραμένει η ίδια: η γυναίκα συνεχίζει να ζει υποταγμένη στην κυριαρχία του άντρα, έγκλειστη συνήθως εντός των ορίων του σπιτιού, ενώ η αυτοδικία για ζητήματα τιμής αποτελεί ακόμη βασικό τρόπο απόδοσης δικαιοσύνης. Η δομή της κοινωνίας συνεχίζει να είναι φεουδαρχική, ενώ παράλληλα οι συνεχείς πόλεμοι κάνουν τη ζωή όλων αβέβαιη⁸⁸. Αντιθέτως, στα μεγάλα κέντρα της Αναγέννησης οι γυναίκες αποκτούν έναν ρόλο ιδιάζοντα για την καλλιτεχνική πραγματικότητα. Κεντρική μορφή διανοούμενης αλλά και καλλιτέχνιδος της Ιταλικής Αναγέννησης είναι η Isabella d'Este (1474-1539), πριγκίπισσα της Φερράρα και σύζυγος του μαρκησίου της Μάντοβα Francesco Gonzaga, από τις πιο ικανές τραγουδίστριες και λαουτίστες της εποχής της. Αφού έγινε μαρκησία της Μάντοβα σε ηλικία δεκαέξι ετών, στήνει γύρω της το μεγαλύτερο πολιτιστικό δίκτυο που γνώρισε η Ιταλική Αναγέννηση⁸⁹. Πέραν των επιτυχών πολιτικών της αποφάσεων και

⁸⁶ Περίφημο είναι το έργο της Moderata Fonte *Il Merito delle donne*, ένας ολοκληρωμένος θεωρητικός λόγος για τη θέση και τη φύση της γυναίκας στον κόσμο. Επίσης, η Tullia d'Aragona γράφει τον διάλογο *Della infinità d'amore* (1600), ο οποίος είναι επηρεασμένος από τις πλατωνικές θέσεις, ενώ η Chiara Matraini γράφει το έργο *Dialoghi spirituali* (1602).

⁸⁷ Η Gaspara Stampa συμμετέχει κατά τους περισσότερους μελετητές στην Accademia dei Dubbiosi, η Sara Copia Sullam στην Accademia degli Incogniti, η Tullia d'Aragona στην Accademia degli Infiammati.

⁸⁸ Μια κρίσιμη καμπή είναι το έτος 1527, οπότε ο Vicomte de Lautrec, αξιωματικός του Φραγκίσκου του Α΄ της Γαλλίας εισέβαλε στην Ιταλία, κατέκτησε το Μιλάνο κι έπειτα επεχείρησε να ανακαταλάβει τη Νάπολη, που συγκαταλεγόταν πλέον στα εδάφη του Ισπανού Καρόλου του Ε΄. Όμως, η επιχείρηση τον οδήγησε σε τραγική ήττα.

⁸⁹ Αξίζει να σημειωθεί το αρχείο των 12.000 επιστολών που έγραψε και των 28.000 επιστολών που έλαβε.

δράσεων κατά την απουσία του άντρα της, είναι επίσης χορηγός μεταξύ άλλων των ζωγράφων Leonardo da Vinci, Giorgione, Andrea Mantegna, Perugino, Raffaello, Tiziano και των ποιητών Pietro Bembo⁹⁰, Baldassare Castiglione⁹¹, Ludovico Ariosto, Mario Equicola και Pietro Aretino. Η κουνιάδα της, αδελφή του συζύγου της, Elisabetta Gonzaga⁹². (1471-1526), δούκισσα του Ουρμπίνο, στήνει το δικό της πολιτιστικό δίκτυο για ποιητές, όπως ο Bembo και ο Castiglione, και ζωγράφους, όπως ο Raffaello.

Και βέβαια δεν θα μπορούσαμε να μιλήσουμε αντιπροσωπευτικά για τη θέση της γυναίκας στην Αναγέννηση χωρίς την αναφορά στη Λουκρητία Βοργία (1480-1519), κόρη του πάπα Αλέξανδρου ΣΤ' Βοργία, αδελφή του φιλόδοξου τυχοδιώκτη και πολεμιστή Καίσαρα Βοργία και σύζυγο του Μαρκήσιου της Φερράρα Alfonso I d'Este. Πραγματικά γραπτά στοιχεία που μαρτυρούν την υψηλή της καλλιέργεια μπορούν να αντληθούν από τις επιστολές της προς τον Pietro Bembo⁹³, αλλά και από τα κείμενα του Ludovico Ariosto, ο οποίος αναφέρεται σε αυτήν ως το πρόσωπο που κατεξοχήν συνδυάζει την εξωτερική ομορφιά με την εσωτερική αγαθότητα⁹⁴.

⁹⁰ Ο σημαντικότερος ποιητής και λόγιος του 16ου αιώνα είναι ο Pietro Bembo, συνεχιστής του Πετράρχισμου και βασικός διαμορφωτής της εξελισσόμενης ιταλικής γλώσσας. Ξεκίνησε από τη Μεσσήνη, μαθητής στα Ελληνικά του Κωνσταντίνου Λασκάρεως, ενώ στη συνέχεια γύρισε πολλές αυλές, όπου ήταν ευπρόσδεκτος λόγω της μόρφωσης και του ταλέντου του. Κυρίως έδρασε στη Φερράρα το 1503, όπου θαύμασε βαθιά τη δούκισσα πλέον Λουκρητία Βοργία και είχε μαζί της μακρά αλληλογραφία επί δεκαέξι έτη, επίσης στη Βενετία το 1505 ως στενός συνεργάτης και σύμβουλος του μνημειώδους τυπογράφου Άλδου Μανούτιου, αλλά και στο Ουρμπίνο από το 1506 έως το 1512, όπου ανέπτυξε στενή φιλία με τους Raffaello και Baldassare Castiglione, τους οποίους ξαναβρήκε στη Ρώμη το 1513, καλεσμένος του πάπα Λέοντα Γ'. Μεταξύ των έργων του Bembo το *Gli Asolani* είναι ένα από τα τυπικότερα δείγματα διαλόγων του 16ου αιώνα που αφορούν τον πλατωνικό έρωτα. Επίσης, είναι ο ίδιος το κύριο πρόσωπο στο έργο *Il Cortegiano* του Castiglione.

⁹¹ Ο Baldassare Castiglione έμεινε στην ιστορία ως ο συγγραφέας του *Il Cortegiano*. Το έργο αυτό που εκδόθηκε το 1528, ένα έτος πριν τον θάνατό του, περιγράφει την τυπική ιδανική αναγεννησιακή αυλή και τα χαρακτηριστικά του σωστού αυλικού, κυρίως όσον αφορά τις σχέσεις του με το άλλο φύλο. Τον διάλογο περί έρωτα κλείνει ο Pietro Bembo με τον βαθύτερο και φιλοσοφικότερο λόγο. Μιλά για την πνευματική φύση του αληθινού έρωτα μεταξύ του άντρα και της γυναίκας, που οδηγεί στη θέαση του ωραίου καθεαυτού, με έναν λόγο σαφώς επηρεασμένο από το *Συμπόσιον* του Πλάτωνα και τα σχετικά *Σχόλια* του Ficino.

⁹² Στο έργο του *Il Cortegiano* (1528) ο Baldassarre Castiglione δεικνύει την Elisabetta Gonzaga, παρουσία της οποίας γίνονται οι διάλογοι που ιστορούνται, ως μια βαθιά καλλιεργημένη γυναίκα, η οποία ασκεί ιδιαίτερη πνευματική επιρροή. Επίσης, ο Pietro Bembo δημιουργεί πολλά από τα ποιήματά του λόγω του θαυμασμού του για τη Lucrezia Borgia.

⁹³ Τα γράμματα της Λουκρητίας στον Bembo, εννέα στον αριθμό, της περιόδου 1503-1517, βρέθηκαν σε κώδικα της Αμβροσιανής Βιβλιοθήκης και τυπώθηκαν από την ίδια τη βιβλιοθήκη μόλις το 1859 (*Lettere di Lucrezia Borgia a messer Pietro Bembo*, Biblioteca ambrosiana).

⁹⁴ Gregorovius, 2007, σ.310.

Λίγο αργότερα κυριαρχεί στο ποιητικό στερέωμα η Vittoria Colonna (1492-1547), η οποία κατάγεται από τις ισχυρές οικογένειες των Colonna και Montefeltro. Πρόκειται για μια ποιήτρια που έρχεται σε επαφή με σπουδαίους καλλιτέχνες της εποχής της⁹⁵, ενώ επηρεάζει βαθιά τις γυναίκες ομοτέχνους της ως προς τον τρόπο με τον οποίο πραγματεύεται τον έρωτα και το ζήτημα του θείου⁹⁶. Παράλληλα με την Colonna δρα και η Veronica Gambara (1485-1550), σημαντική ποιήτρια και κόμισσα του Correggio, που κατορθώνει να μετατρέψει την αυλή της σε πραγματικό κέντρο καλλιτεχνών, αφού στον κύκλο της ανήκουν οι Pietro Bembo, Gian Giorgio Trissino, Marcantonio Flaminio, Ludovico Ariosto και Tiziano Vecelli.

Παράλληλα, στη Βενετία στήνεται ο εκδοτικός οίκος του Άλδου Μανούτιου (1494), που θέτει ως στόχο την έκδοση πλήθους ελληνικών και λατινικών κειμένων, με την υποστήριξη του Pietro Bembo και του ικανότατου επιμελητή κειμένων Μάρκου Μουσούρου. Εξόριστος από τη Βενετία, ο Μανούτιος συναντά στη Φερράρα τη Λουκρητία Βοργία, η οποία συμμερίζεται απόλυτα τις ιδέες τους για τη Νέα Ακαδημία, την οποία και ιδρύει τελικά το 1502⁹⁷.

Το 1545, στη Βενετία (ή στην Brescia), γεννιέται μια ακόμη Ακαδημία, η Accademia dei Dabbiosi, από τον λόγιο Fortunato Martinengo Cesaresco. Στην Ακαδημία αυτή υποστηρίζεται ότι συμμετέχει η ποιήτρια Gaspara Stampa (1523-1554). Η Stampa αρχικά έγινε γνωστή στη Βενετία ως μουσικός. Στη συνέχεια, όμως, κατακτά μεγάλη φήμη ως ποιήτρια. Στο μεγαλύτερο μέρος του έργου της καταγράφει τον έρωτά της για τον Collaltino di Collalto, κόμη του Treviso, με τρόπο εύγλωττο και τολμηρό. Ίσως αυτή ακριβώς η ελευθερία να οδήγησε

⁹⁵ Αξιοσημείωτη είναι η ανταλλαγή ποιημάτων με τον Michelangelo. Γνωστό το ποίημα του Michelangelo, το αφιερωμένο στην Colonna, που δείχνει τον τρόπο με τον οποίο την αντικρίζουν οι πνευματικοί κύκλοι της εποχής (Saslow, 1991, σ.398):

Un uomo in una donna, anzi un dio

per la sua bocca parla,

ond'io per ascoltarla

son fatto tal, che ma' più sarò mio.

[Ένας άντρας μέσα σε μια γυναίκα, και μάλιστα ένας θεός

με το στόμα της μιλά,

ώστε εγώ για να μπορώ να την ακούω

πλέον δεν είμαι ο εαυτός μου.]

⁹⁶ Rabitti, 2000, σσ.478-497.

⁹⁷ Κατά τον Lowry η Νέα Ακαδημία του Μανούτιου αποτελούσε ένα φιλόδοξο και ίσως ουτοπικό προς τους σκοπούς του σχέδιο για την προώθηση των ελληνικών σπουδών (Lowry, 1976, σσ.378-420).

κάποιους κριτικούς στο να τη θεωρήσουν *cortigiana onesta*⁹⁸, συσχετίζοντάς την με την επίσης σπουδαία ποιήτρια της εποχής, τη Veronica Franco (1546-1591), η οποία όντως άνηκε σε αυτή την κατηγορία γυναικών⁹⁹.

Κατά την ίδια περίοδο, μια ακόμη γυναίκα, η Tullia d'Aragona (π. 1510-1556), γίνεται αντικείμενο λατρείας πολλών διανοούμενων και ποιητών, όπως ο Sperone Speroni, μέλος της ποιητικής και φιλοσοφικής Accademia degli Infiammati της Πάδοβα, ο Benedetto Varchi και ο Bernardo Tasso, πατέρας του Torquato Tasso. Η Tullia d'Aragona δρα στη Βενετία, τη Φερράρα, τη Σιένα και τη Φλωρεντία, ευνοούμενη του Cosimo I de' Medici. Είναι η πρώτη που στο έργο της *Dialogo dell'Infinità di Amore* (1547) μιλά για τη σαρκική φύση του έρωτα ως απαραίτητο συμπλήρωμα της πνευματικής του φύσης και για τη σαρκική ηδονή ως μια φυσική κατάσταση τόσο του άνδρα όσο και της γυναίκας. Στα γνωστά κέντρα της Αναγέννησης μεγάλη είναι και η φήμη μιας ακόμη ποιήτριας, της Laura Battiferri (ή Battiferra) degli Ammannati (1523-1589), η οποία, καταγόμενη από το Urbino, δρα στη Ρώμη και έπειτα στη Φλωρεντία, γράφοντας ποιήματα για διάφορες κοινωνικές περιστάσεις, όπως οι γαμήλιες τελετές ή ο θάνατος σημαντικών προσώπων της εποχής της, και εξυμνείται από τους συγχρόνους της ως παράδειγμα πεπαιδευμένης γυναίκας¹⁰⁰.

Φτάνοντας στο τέλος του 16ου και τις αρχές του 17ου αιώνα θα ήταν σκόπιμο να αναφερθεί κανείς στη Φερράρα (υπό τον Alfonso II d'Este και τη Margherita Gonzaga, κόρη του Francesco Gonzaga και της Isabella d'Este), η οποία γίνεται το μουσικό κέντρο της Ευρώπης, φιλοξενώντας μια ομάδα τριών καλλιφώνων κοριτσιών, το λεγόμενο Concerto delle donne, που εμπνέει όλους τους μεγάλους συνθέτες της εποχής, όπως τους Luzzasco Luzzaschi, Carlo Gesualdo, Luca Marenzio και Claudio Monteverdi¹⁰¹. Η ίδια πόλη φιλοξενεί τον Torquato Tasso από το 1565. Την ίδια περίοδο στη Βενετία κυριαρχεί η προσωπικότητα της Moderata Fonte ή Modesta di Pozzo (1555-1592). Η Fonte γίνεται η πρώτη γυναίκα που μιλά στο *Merito delle donne* για την ανωτερότητα της γυναίκας έναντι του άνδρα. Στη Βενετία λειτουργεί την εποχή αυτή η Accademia degli

⁹⁸ Wilson, 1987, xiii.

⁹⁹ Στην ηλικία των είκοσι περίπου ετών το όνομα της Franco συμπεριλήφθηκε στον *Κατάλογο των κυριότερων και πιο τιμημένων εταίρων της Βενετίας (Il Catalogo di tutte le principali et più honorate cortigiane di Venezia)*.

¹⁰⁰ Kirkham, 2006, σσ.26-27.

¹⁰¹ Newcomb, 1986, σσ. 90-115.

Incogniti (Ακαδημία των Αγνώστων), μια ακαδημία που αποσκοπούσε σε ένα δημιουργικό μίγμα φιλοσοφίας, ποίησης και μουσικής με ελεύθερη κίνηση ιδεών επί διαφόρων ζητημάτων¹⁰². Η Βενετία παρείχε άλλωστε μια ελευθερία κινήσεων μεγαλύτερη από τις υπόλοιπες πόλεις, οι οποίες ακολουθούσαν πιστά την παπική εξουσία. Στην πόλη αυτή δρα η Sara Copia Sullam (1592-1641), Εβραία από το γκέτο της Βενετίας, ποιήτρια και διανοούμενη. Η Sullam συγκεντρώνει συχνά στο σαλόνι της ανθρώπους των γραμμάτων. Οι περισσότεροι από αυτούς συμμετείχαν γύρω στο 1630 στην προαναφερθείσα *Accademia degli Incogniti*, στη συγκρότηση της οποίας στη δεκαετία του 1620 η Sullam ίσως είχε παίξει καθοριστικό ρόλο. Το έργο της *Manifesto di Sara Copia Sullam hebraea nel quale è da lei riprovata e detestata l'opinione negante dell'Immortalità dell'Anima, falsamente attribuitale da SIG. BALDASSARE BONIFACCIO* (*Μανιφέστο της Sara Copia Sullam, Εβραίας στο οποίο αποδοκιμάζει και αποστρέφεται την αρνητική γνώμη για την Αθανασία της Ψυχής, λανθασμένα αποδιδόμενη σε εκείνη από τον ΚΥΡΙΟ BALDASSARE BONIFACCIO*) δημοσιεύτηκε σε τρεις διαφορετικές εκδόσεις μέσα στο 1621 και έκανε ιδιαίτερη αίσθηση στη βενετική κοινωνία, σε μια εποχή που οι σχέσεις μεταξύ Εβραίων και χριστιανών αντιμετώπιζαν δυσκολίες.

Μια ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί και η Chiara Matraini (1515-1604), η οποία στη μακρά ζωή της ήρθε σε επαφή με επιφανείς λόγιους της εποχής, ενώ, εκτός της ποίησης της, η οποία έτυχε ευρείας αποδοχής, ασχολήθηκε με είδη του λόγου που δεν ήταν συνήθη για τις γυναίκες λογοτέχνες, όπως ένας λόγος για την τέχνη του πολέμου (*Orazione dell'arte della Guerra*), που περιλαμβάνεται στο έργο της *Rime e prose* (Lucca, Busdraghi, 1555).

Ανακεφαλαιώνοντας, μπορεί κάποιος να συμπεράνει ότι η γυναίκα δημιουργός της Αναγέννησης έχει πολλές εκδοχές κι όψεις. Μέσα από τη μελέτη των ποιητικού έργου των γυναικών της εποχής αυτής μπορεί κανείς να εξαγάγει σημαντικά συμπεράσματα σχετικά με τον πλούτο των ιδεών, αλλά και τις καλλιτεχνικές επιλογές, που διαμόρφωσαν ουσιαστικά τον πνευματικό κόσμο της νεότερης Ευρώπης.

¹⁰² Η Ακαδημία ιδρύθηκε το 1630 από τον Giovanni Francesco Loredano και τον Guido Casoni.

7. Μεθοδολογία της έρευνας και συλλογή υλικού

Όπως εύκολα μπορεί να κατανοήσει κανείς, η έρευνά μου έπρεπε να απλωθεί σε δύο διαφορετικά πεδία: από τη μία πλευρά στο πεδίο της σαπφικής ποίησης και του αρχαϊκού λυρισμού και από την άλλη στο πεδίο της ιταλικής αναγεννησιακής λογοτεχνίας. Στόχος μου δεν ήταν η απλή καταγραφή πιθανών διακειμενικών σχέσεων, αλλά η βαθύτερη κατανόηση των δύο εποχών εντός των οποίων έδρασαν οι ποιήτριες που μελέτησα, ώστε να αναφανεί ο τρόπος με τον οποίο η Αναγέννηση πραγματικά «αναγεννά» τον αρχαίο κόσμο, όσον αφορά τη γυναικεία ματιά προς τον κόσμο και το θείο. Έτσι, χρειάστηκε να μελετήσω μια εκτενή πρωτογενή και δευτερογενή βιβλιογραφία, που θα έφερνε στο φως ποικίλες πλευρές των δύο εποχών, από τις φιλοσοφικές και θρησκευτικές ιδέες μέχρι την κοινωνική πραγματικότητα και τη σχέση των δύο φύλων.

Όσον αφορά τη συλλογή του υλικού που ήταν απαραίτητο για τη συγγραφή της παρούσας μελέτης, θα πρέπει να αναφέρω πως πρόκειται για μια εργασία ετών, η οποία ξεκίνησε πολύ πριν την επίσημη αρχή εκπόνησης της διατριβής. Πιο συγκεκριμένα, από το 2010 άρχισα να μελετώ συστηματικά τις πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές που αφορούσαν όχι μόνο τη Σαπφώ και τις τρεις Ιταλίδες ποιήτριες, αλλά και το γενικότερο πνευματικό πλαίσιο των εποχών εντός των οποίων εντάσσεται το έργο τους, θεωρώντας ότι η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας, και μάλιστα του σαπφικού έργου, στο έργο των αναγεννησιακών γυναικών είναι ένα ανοιχτό πεδίο γεμάτο επιστημονικές προκλήσεις, ένα πεδίο που θα με διαφώτιζε, όχι μόνο σε επιστημονικό και καλλιτεχνικό επίπεδο αλλά και σε επίπεδο προσωπικής γνώσης και ωρίμανσης, για τις δύο εποχές στις οποίες πάντοτε ανάγω τις πνευματικές μου ρίζες.

Χρειάστηκε να ανατρέξω σε εκδόσεις του 15^{ου} και 16^{ου} αι. που βρήκα πρωτίστως στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας, να συγκρίνω αναφορές και να εξακριβώσω την εγκυρότητα δευτερογενών πηγών. Θεωρώ πως χωρίς τη μελέτη του πρωτογενούς υλικού, δεν θα ήταν δυνατή η ακρίβεια της έρευνας. Μέσα από τη μελέτη αυτή ήρθα σε επαφή με ξεχασμένους θησαυρούς της αναγεννησιακής περιόδου, που πραγματικά έριξαν φως στην ποίηση των τριών ποιητριών και στον τρόπο που η αρχαία γραμματεία και ιδιαιτέρως το σαπφικό

έργο επέδρασαν στο έργο τους.

Ένα από τα πιο δύσκολα κεφάλαια της διατριβής ήταν εκείνο στο οποίο έπρεπε να εντοπίσω την παρουσία των σαπφικών σπαραγμάτων σε χειρόγραφα και εκδόσεις της Αναγέννησης (Β΄ Μέρος, Κεφ. 2), οπότε πραγματικά χρειάστηκε μια σχολαστική μελέτη πρωτογενούς υλικού μέσω των πρώιμων εκδόσεων έργων της αρχαίας γραμματείας. Η δυσκολία όμως άξιζε τον κόπο, αφού διαπίστωσα την έκταση του ερευνητικού πεδίου που ανοίγεται μπροστά μου, ώστε στο μέλλον να πραγματοποιήσω κι άλλες έρευνες σχετικές με την πρόσληψη της αρχαιότητας στην αναγεννησιακή Ιταλία και την επάνοδο του κόσμου του φωτός της αρχαίας Ελλάδας στον νεότερο ευρωπαϊκό κόσμο.

Οφείλω επίσης να επισημάνω ότι οι μεταφράσεις των αρχαίων ελληνικών και ιταλικών κειμένων προτίμησα να είναι δικές μου, ώστε να αποδώσω, κατά το δυνατόν, με ακρίβεια νοήματα, τα οποία είναι καίρια για τη θεμελίωση των ερμηνειών. Στα σαπφικά ποιήματα, λόγω της δυσκολίας που περικλείει η αποκατάσταση των σπαραγμάτων, αξιοποίησα επιπλέον ως συμβουλευτικό υλικό υπάρχουσες αποδόσεις, που καταγράφονται στη βιβλιογραφία.

8. Η μέχρι σήμερα διεθνής έρευνα και η συμβολή της παρούσας εργασίας

Γιατί η εστίαση της παρούσας μελέτης στην πρόσληψη της Σαπφούς στην Αναγέννηση και ιδίως στη γραφή των γυναικών, τη στιγμή που κατά την περίοδο αυτή παρατηρείται η πρόσληψη ενός πλήθους αρχαίων κειμένων μέσα στα γραπτά των αναγεννησιακών συγγραφέων¹⁰³; Όπως ειπώθηκε ήδη, η Αναγέννηση αποτελεί την περίοδο κατά την οποία, για πρώτη φορά, μετά την αρχαιότητα, η γυναίκα γίνεται ξανά δημιουργός και στέκεται ισότιμα δίπλα στους άντρες. Η Σαπφώ για όλες τις γυναίκες ποιήτριες αποτελεί ένα πρότυπο, το οποίο επιθυμούν να φτάσουν με τρόπο απολύτως συνειδητό, ενώ συχνά απεικονίζονται, εικαστικά

¹⁰³ Με τον όρο *πρόσληψη* εννοείται κυρίως το είδος της *παραγωγικής πρόσληψης*, έτσι όπως διατυπώθηκε από τον Hans-Robert Jaub (1979): σε αυτή την περίπτωση ο Jaub αναφέρεται σε μια λογοτεχνική επικοινωνία, εφόσον το καινούριο έργο αποτελεί ενός είδους απάντηση στα ανοιχτά ερωτήματα του προγενέστερου έργου, δημιουργώντας παράλληλα καινούρια ερωτήματα. Έτσι, η πρόσληψη σε αυτή τη μορφή της δεν περιορίζεται στο μοντέλο αιτίου-αποτελέσματος, αλλά δίνεται βάρος σε μια επικοινωνία που είναι ανοιχτή και μπορεί να λάβει πλήθος μορφών. Περισσότερα βλ. Αντωνοπούλου κ.ά., 2015, σσ.48-49.

ή λεκτικά, από τους συγκαιρινούς τους ως «Σαπφώ της εποχής τους», γεγονός που τις τιμά¹⁰⁴. Τι είναι αυτό που περισσότερο έλκει τις αναγεννησιακές ποιήτριες στη μορφή της Σαπφούς; Μελετώντας κανείς με προσοχή τα ποιήματα των τριών υπό εξέταση Ιταλίδων ποιητριών, μπορεί να εντοπίσει ότι πίσω από τα ποικίλα μοτίβα, όπως αυτό της ερωτευμένης γυναίκας, της πιστής φίλης ή της γυναίκας που εναντιώνεται στους αντιπάλους της, που αποτελούν και θέματα της σαπφικής ποίησης, υπάρχει πάντοτε μια σύνδεση του θήλεος με τις υπέρτερες θείες δυνάμεις. Εκεί που ένα θέμα ή ένας εκφραστικός τρόπος παραπέμπει άμεσα ή έμμεσα στη Σαπφώ, υπάρχει τις περισσότερες φορές κάποιος θεός με τον οποίο η γυναίκα συνομιλεί, μια ανώτερη δύναμη, η οποία εμφανίζεται και γίνεται ορατή μέσα από το ιδιαίτερο βλέμμα του θήλεος. Υπό αυτή τη σκοπιά, οι θείες επικλήσεις και επιφάνειες είναι εκείνες που κυρίως «επαναφέρουν» ζωντανό τον σαπφικό κόσμο.

Η μελέτη αυτή θέτει έναν σημαντικό στόχο: μέσα από τη συνανάντηση της αρχαίας ποιήτριας με τις τρεις Ιταλίδες, να φέρει στο προσκήνιο τη γυναίκα καλλιτέχνη ως συνομιλήτρια και εκλεκτή των θεών, αναδεικνύοντας έτσι ένα ουσιώδες νήμα που συνδέει τον αρχαίο κόσμο με τον αναγεννησιακό. Με τον τρόπο αυτό, τελικά θα αναφανεί πώς η «γυναικεία φωνή» συνετέλεσε στη μεγάλη αλλαγή της νεότερης Ευρώπης. Εκείνο που θα επιχειρηθεί είναι να διανοιχθεί ένα πεδίο συζήτησης που να εκκινεί από τη συγκριτική μελέτη συγκεκριμένων εκφραστικών επιλογών και θεματικών μοτίβων και να εκτείνεται στο βάθος των δύο εποχών, μέσα από τους αρμούς που παρέχουν τα ίδια τα κείμενα ως αιώνιοι και ζωντανοί φορείς της ιστορίας του ανθρώπου.

Για να γίνει εφικτός ο προαναφερθείς στόχος της εργασίας, κρίθηκε απαραίτητο να χωριστεί η εργασία σε δύο μέρη: στο πρώτο θα εξεταστούν αναλυτικά τα σαπφικά σπαράγματα που αφορούν θεϊκές επιφάνειες και επικλήσεις προς το θείο και θα φωτιστούν υπό ένα νέο πρίσμα, που θα αναδεικνύει με ακρίβεια τον ρόλο του φύλου στη σχέση του ανθρώπου με το θείο. Στο δεύτερο μέρος θα εξεταστούν τα ποιήματα των Ιταλίδων ποιητριών, στα οποία ανιχνεύεται κάποια επίδραση, απήχηση ή κοινός τόπος με τη σαπφική ποίηση, ενώ παράλληλα θα εντοπιστούν και οι αντικατοπτρισμοί της μορφής της αρχαίας ποιήτριας στα ιταλικά ποιήματα. Στο πλαίσιο αυτό θα αναλυθούν ποικίλες παράμετροι της αναγεννησιακής

¹⁰⁴ Βλ. Β' Μέρος, Κεφ. 3,4,5.

πραγματικότητας, με στόχο να δοθεί μια όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα σχετικά με τον ρόλο της γυναίκας στην επαφή του ανθρώπου με το θείο και σχετικά με τις συγκλίσεις του αναγεννησιακού με τον αρχαιοελληνικό κόσμο.

Σε αυτό το σημείο είναι σκόπιμο να προσδιορίσουμε τους όρους *επίδραση*, *απήχηση*, *κοινός τόπος* και *αντικατοπτρισμός*, με στόχο να είναι σαφής ο τρόπος με τον οποίο θα αναπτυχθούν οι παραπάνω παράμετροι στη συνέχεια της εργασίας. Ο όρος *επίδραση* θα πρέπει να εννοηθεί ως «ο λεπτός και μυστηριώδης μηχανισμός με τον οποίο ένα λογοτεχνικό έργο οδηγεί στην κυοφορία και δημιουργία ενός νέου λογοτεχνήματος»¹⁰⁵. Υπό αυτή την έννοια, η *επίδραση* απαντάται σε έργα με προσωπικό χαρακτήρα, έργα δηλαδή που παρά τη διαπιστούμενη ξένη επίδραση παραμένουν αντιπροσωπευτικά των συγγραφέων τους: η *επίδραση* ακόμη κι αν περιέχει δάνεια περιεχομένου και μορφής, τα υπερβαίνει κι έτσι γίνεται ενός είδους ζωογόνος πνοή του έργου¹⁰⁶. Η επίδραση λειτουργεί συνειδητά ή ασυνείδητα¹⁰⁷, όταν ο συγγραφέας έχει γνώση ενός προγενέστερου λογοτεχνικού έργου. Στην περίπτωση της εργασίας μας, επομένως, ως σαφικές επιδράσεις εννοούνται οι περιπτώσεις κατά τις οποίες μπορεί να υποστηριχθεί η γνώση των σαφικών παραγμάτων εκ μέρους των Ιταλίδων ποιητριών και ακολούθως η συνειδητή ή ασυνείδητη επιρροή μορφών, δομής ή περιεχομένου της σαφικής ποίησης στα ποιήματά τους.

Οι *απηγήσεις* αφορούν μια πιο έμμεση σχέση του μεταγενέστερου έργου με το προγενέστερο: σε αυτή την περίπτωση στοιχεία μορφής, δομής ή περιεχομένου του έργου που προηγείται εμφανίζονται στο έργο του συγγραφέα που έπεται χρονικά με τη διαμεσολάβηση άλλων κειμένων και έργων. Ο μεταγενέστερος συγγραφέας μπορεί, δηλαδή, να μην έχει άμεση γνώση του προγενέστερου κειμένου, αλλά να έχει γνώση κειμένων που έχουν επηρεαστεί από εκείνο το αρχικό έργο και μεταφέρουν έναν προβληματισμό ή μια αισθητική επιλογή που να έχει ρίζες σε αυτό το πρώτο. Στην εργασία μας ως *απηγήσεις* εκλαμβάνονται οι περιπτώσεις κατά τις οποίες στοιχεία της σαφικής ποίησης φαίνεται να έχουν ενταχθεί στο έργο των Ιταλίδων ποιητριών χωρίς να μπορεί να τεκμηριωθεί μια άμεση γνώση των συγκεκριμένων σαφικών χωρίων. Φαίνεται σε αυτή την

¹⁰⁵ Pichois, Rousseau, 1967, σ.75.

¹⁰⁶ Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σ.40.

¹⁰⁷ Grabovszki, 2011, σ.111.

περίπτωση ότι η σαπφική ποίηση έχει δημιουργήσει μια γενικότερη πνευματική ατμόσφαιρα εντός της οποίας οι συγκεκριμένες ποιήτριες δημιουργούν και από την οποία δέχονται ερεθίσματα. Ο Wai Chee Dimock στη μελέτη του *Μια θεωρία της απήχησης* (*A Theory of Resonance*, 1997), αναφερόμενος στη έννοια της απήχησης υποστηρίζει ότι «τα κείμενα αναδύονται ως φαινόμενα, που ενεργοποιούνται και σε έναν βαθμό καθορίζονται από το πέρασμα του χρόνου, από τη συνεχή μετάβασή τους μέσα από νέα σημασιολογικά δίκτυα, που τροποποιούν την τονικότητά τους (*tonality*) καθώς εξελίσσονται. Το “αντικείμενο” των λογοτεχνικών σπουδών είναι επομένως ένα “αντικείμενο” με ασταθή οντολογία, αφού ένα κείμενο μπορεί να έχει μονάχα μια μακρινή απήχηση, καθώς επηρεάζεται από τα αποτελέσματα του ταξιδιού του»¹⁰⁸.

Ως κοινός τόπος ορίζεται ένα στοιχείο περιεχομένου, δομής ή μορφής, που συναντάται σε πλήθος λογοτεχνημάτων, και συνηθέστερα σε όσα ανήκουν στο ίδιο λογοτεχνικό είδος¹⁰⁹. Οι κοινοί τόποι συχνά φωτίζουν μια κοινή δημιουργική κατεύθυνση μεταξύ συγγραφέων και κοινές αισθητικές επιλογές, γεγονός που θα αναδειχθεί στην παρούσα εργασία: στην περίπτωση των τριών Ιταλίδων ποιητριών θα φανεί ότι οι κοινοί τόποι με τη σαπφική ποίηση σχετίζονται σε σημαντικό βαθμό με το φύλο, καθώς και με το πρότυπο της γυναίκας που διαμορφώνουν οι ίδιες οι δημιουργοί κατά την Αναγέννηση.

Ένας τελευταίος όρος που θα αξιοποιηθεί στο πλαίσιο της μελέτης μας είναι αυτός του *αντικατοπτρισμού*: ο όρος δηλώνει την εικόνα που ένας λογοτέχνης παρουσιάζει στο έργο του για έναν ξένο συγγραφέα¹¹⁰. Στην περίπτωσή μας, πρόκειται για την παρουσία της μορφής της Σαφούς με άμεσο ή έμμεσο τρόπο μέσα στα ποιήματα των τριών Ιταλίδων ποιητριών.

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες έχει πραγματοποιηθεί σημαντική έρευνα όσον αφορά τη γυναικεία γραφή της Αναγέννησης. Ειδικότερα, σχετικά με τις Ιταλίδες ποιήτριες της Αναγέννησης υπήρξε σταθμός στην έρευνα της ζωής τους και του έργου τους η σειρά εκδόσεων του Πανεπιστημίου του Σικάγο (The University of Chicago Press) με τον χαρακτηριστικό τίτλο *The other voice in early modern*

¹⁰⁸ Πρβλ. Stockwell, 2009, σσ. 25-44.

¹⁰⁹ Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σσ. 41-42.

¹¹⁰ Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σσ. 39.

Europe σε επιμέλεια των Margaret L. King και Albert Rabil Jr.¹¹¹. Σε αυτή τη σειρά περιλαμβάνονται πολυάριθμες γυναίκες συγγραφείς, που έδρασαν σε ολόκληρη την Ευρώπη μέχρι και τα χρόνια του Διαφωτισμού, γράφοντας τα έργα τους (πεζά και ποιητικά) σε ποικίλες γλώσσες. Όσον αφορά τις τρεις Ιταλίδες ποιήτριες που θα εξεταστούν σε αυτή τη μελέτη (Gaspara Stampa, Laura Battiferra, Sara Coria Sullam), η σειρά του Πανεπιστημίου του Σικάγο προχώρησε στην έκδοση τριών έργων που είναι σημείο αναφοράς για κάθε μελετητή¹¹². Η Victoria Kirkham (2006) παρουσίασε σε μια άρτια κριτική έκδοση το μεγαλύτερο μέρος του έργου της Laura Battiferra. Ο Don Harrán (2009) παρουσίασε το πλήρες έργο (ποιήματα, μανιφέστο και επιστολές) της Sara Coria Sullam, κάτι που ποτέ μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν είχε γίνει σε μία και μόνη έκδοση¹¹³. Οι Troy Tower και Jane Tylus (2010) πραγματοποίησαν την πλήρη έκδοση των ποιημάτων της Gaspara Stampa, ακολουθώντας την πρώτη έκδοση του 1554¹¹⁴. Οι προαναφερθείσες εκδόσεις, στα εισαγωγικά σημειώματα αλλά και σε σχολιασμούς των ποιημάτων, περιλαμβάνουν κάποιες ακροθιγείς αναφορές στη σχέση των ποιητριών με τη σαπφική ποίηση, χωρίς όμως να γίνεται μια εξαντλητική και σε βάθος μελέτη των πιθανών επιδράσεων, απηγήσεων, κοινών τόπων και αντικατοπτρισμών.

Επιπλέον, τις τελευταίες δεκαετίες, στο πλαίσιο μια ακμάζουσας τάσης των σπουδών φύλου, αλλά και της συγκριτικής φιλολογίας και των σπουδών πρόσληψης των λογοτεχνικών κειμένων, έχουν γραφεί αρκετές μελέτες και άρθρα, τα οποία αναφέρονται στη σχέση γυναικών ποιητριών της Αναγέννησης με την αρχαία ποιήτρια, η οποία είναι ένα πρότυπο για τις μελλοντικές προς αυτήν ποιήτριες και λόγιες. Όσον αφορά τις τρεις υπό εξέταση ποιήτριες, έρευνα σε περιορισμένο βαθμό έχει πραγματοποιηθεί ως προς τις επιδράσεις και απηγήσεις της Σαπφούς στο έργο της Gaspara Stampa, εντός του οποίου έχουν εντοπιστεί ορισμένες άμεσες επιδράσεις στίχων, όπως θα φανεί και στη συνέχεια στα συναφή κεφάλαια. Αν εστιάσουμε την προσοχή μας στην ιταλική βιβλιογραφία, θα

¹¹¹ Βλ. <https://press.uchicago.edu/ucp/books/series/OVIEME.html>, last visit 26-6-2021.

¹¹² Βλ. βιβλιογραφία για την πλήρη αναφορά στα έργα.

¹¹³ Από την ιταλική βιβλιογραφία θα άξιζε να σημειωθεί η έκδοση του Umberto Fortis (2003), η οποία διαθέτει ένα κατατοπιστικό εισαγωγικό σημείωμα. Η έκδοση, όμως, αυτή δεν περιλαμβάνει την αλληλογραφία της ποιήτριας με διάφορα πρόσωπα του κύκλου της, κι έτσι δεν φωτίζονται πολλά στοιχεία της προσωπικότητάς της και των ενδιαφερόντων της.

¹¹⁴ Αυτή η έκδοση βασίστηκε επίσης σε μεγάλο βαθμό στα στοιχεία που παραδίδει ο Salza (1913).

οφείλαμε να αναφέρουμε την έκδοση των ποιημάτων της Stampa από τον Salza (1913), καθώς σε αυτή την εργασία φωτίζεται, μέσα από προσεκτικά επιλεγμένο υλικό, ο τρόπος με τον οποίο βλέπουν την ποιήτρια οι συγκαίρινοί της, παρομοιάζοντάς την με τη Σαπφώ¹¹⁵, ενώ σημαντική είναι και η μελέτη της Jane Tylus “Naming Sappho: Gaspara Stampa and the Recovery of the Sublime in Early Modern Europe” στον τόμο *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry* (Farnham: Ashgate, 2015), αφού σε έναν βαθμό φωτίζεται η σύγκλιση της Stampa με την αρχαία ποιήτρια¹¹⁶. Στην ελληνική βιβλιογραφία, η πρόσφατη μελέτη της Χριστίνας Μπάρζα κάνει αναφορά στην οβιδιανή Σαπφώ και στην επίδραση που πιθανόν είχε επί της Stampa μέσω συγκεκριμένων εκφραστικών τρόπων, χωρίς όμως να εξετάζεται ευρύτερα το θέμα αυτό¹¹⁷. Όσον αφορά τη Laura Battiferra και τη Sara Copia Sullam, οι αναφορές των μελετητών στη σχέση των δύο ποιητριών με τη Σαπφώ είναι ακροθιγείς, εφόσον οι συγκεκριμένες εργασίες επικεντρώνονται τελικά σε άλλα ζητήματα¹¹⁸. Στην περίπτωση της Battiferra ξεχωρίζει η μελέτη “Sappho on the Arno: The Brief Fame of Laura Battiferra degli Ammannati” της Victoria Kirkham στον τόμο *Strong Voices, Weak History: Early Women Writers and Canons in England, France and Italy* (eds Benson, P. & Kirkham, V., Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005): η μελέτη αυτή αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο η Battiferra προσλαμβάνεται από τους συγκαίρινούς της ως «Νέα Σαπφώ», αλλά δεν επιχειρεί μια εξέταση της ίδιας της ποίησης της Ιταλίδας ποιήτριας σε σύγκριση με το σαπφικό έργο. Όσον αφορά την Copia Sullam, σταθμός στην ανάδειξη της σχέσης της ποιήτριας με τη Σαπφώ είναι η μελέτη της Carla Boccato «Un altro documento inedito su Sara Copio Sullam: il “Codice di Giulia Soliga”»: το ανέκδοτο μέχρι εκείνη τη στιγμή χειρόγραφο που εκδίδει η Boccato παρουσιάζει τη Sara ως προστατευόμενη της Σαπφούς σε μια φανταστική δίκη¹¹⁹. Και σε αυτή την περίπτωση, όμως, δεν εξετάζεται τελικά κάποια βαθύτερη σχέση των δύο ποιητριών μέσα από τη συγκριτική μελέτη του έργου τους.

¹¹⁵ Βλ. Β΄ Μέρος, Κεφ. 3.

¹¹⁶ Βλ. Β΄ Μέρος, Κεφ. 3.1.

¹¹⁷ Μπάρζα, 2021, σ.143.

¹¹⁸ Η σχετική βιβλιογραφία εξετάζεται σε όλο το Β΄ Μέρος της εργασίας και ειδικότερα στα Κεφ. 3, 3.1, 3.2, 4, 4.1, 4.2, 4.3.

¹¹⁹ Boccato, 1974, σσ. 303-316.

Κατανοεί, λοιπόν, κανείς ότι στην περίπτωση της Stampa, στο έργο της οποίας έχουν εντοπιστεί κάποιες διακειμενικές σχέσεις με τη Σαπφώ, έχει διαφανεί η ερευνητική αναγκαιότητα μιας βαθύτερης συνεξέτασης των δύο ποιητριών ως προς τις άμεσες επιδράσεις, αλλά και ως προς τις απηγήσεις και τους κοινούς τόπους, που αποκαλύπτουν μια ιδιαίζουσα κοινή φύση των συγκεκριμένων δημιουργών. Στην περίπτωση του έργου της Battiferra και της Copia Sullam υπάρχουν ενδείξεις σαπφικών επιδράσεων και απηγήσεων, αλλά και κοινών τόπων, ώστε είναι καίριος ο ρόλος μιας εξαντλητικής μελέτης των παραπάνω ζητημάτων με σκοπό τη βαθύτερη κατανόηση των γραπτών τους.

Πρώτο μέρος:

Θείες επικλήσεις και επιφάνειες στη σαπφική ποίηση

1. Η σαπφική ποίηση και ο κόσμος των ζωντανών θεών

Αρκετά είναι τα ποιήματα της Σαπφούς τα οποία καταγράφουν την επικοινωνία της ποιήτριας με έναν ή περισσότερους θεούς, συχνά στο πλαίσιο μιας ατομικής προσευχής ή μιας ομαδικής τελετουργίας. Η ερμηνεία αυτών των ποιημάτων είναι καθοριστική προκειμένου να κατανοήσει κανείς τις αντιλήψεις της αρχαϊκής εποχής για τη φύση των θεών, τη σχέση του θείου με τον άνθρωπο, καθώς και τη λειτουργία των λατρευτικών πρακτικών. Προς την ίδια κατεύθυνση μπορεί να γίνει μια προσπάθεια προσέγγισης των φιλοσοφικών προεκτάσεων που ενέχουν οι θρησκευτικέςπίστεις.

Επιπλέον, η θεϊκή επιφάνεια είναι ένα βασικό στοιχείο της σαπφικής ποίησης, το οποίο εμπλέκει όλα τα προαναφερθέντα ζητήματα. Συχνά η επίκληση και η επιφάνεια συνυπάρχουν σε μια φανερή ή αθέατη συνομιλία. Ο κόσμος της Σαπφούς είναι ένας κόσμος ζωντανών θεών, στον οποίο το θείο στοιχείο παρουσιάζεται, δια φωτίζει και επιδρά στον άνθρωπο που το επικαλείται, είτε τον κάνει να στοχαστεί για ζητήματα που αφορούν το άτομο, την κοινωνία και την κοσμική τάξη. Μέσα από την επαφή με τους θεούς, ο άνθρωπος νιώθει ότι μπορεί να αντιληφθεί αλήθειες βαθύτερες για τη φύση του κόσμου. Οι επιφάνειες και οι επικλήσεις στη σαπφική ποίηση αφορούν κατά κύριο λόγο ζητήματα που άπτονται του έρωτα, του κάλλους, της αρμονίας, της ποιητικής τέχνης, καθώς των κοσμογονικών φυσικών δυνάμεων.

Είναι ενδιαφέρον να μελετήσει κανείς την επικοινωνία με το θείο, μελετώντας παράλληλα τις μυθολογικές αναφορές, οι οποίες, όπως θα φανεί, αποκτούν ένα συμβολικό περιεχόμενο¹²⁰, στο πλαίσιο του τρόπου με τον οποίο ο αρχαϊκός άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο. Οι μύθοι συσχετίζονται με το παρόν, με το *εδώ και τώρα* των τελετών που συγκροτούν την κοινότητα,¹²¹ με την καθημερινή ζωή και τις ψυχικές καταστάσεις. Η ιδιαιτερότητα των αρχαίων Ελλήνων έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι συμφιλιώνουν τη λογική σκέψη και τις κατακτήσεις των

¹²⁰ Ο Cassirer (1972, σσ.8-9) υποστηρίζει ότι «όλα μοιάζουν να περιβάλλονται με μια μορφή γεννημένη από τον μύθο», εννοώντας πως κάθε μορφή σκέψης και δράσης εντός του πολιτισμού μπορεί να ερμηνευτεί μέσω της μελέτης και της αποκάλυψης των συμβολισμών που ενέχουν οι μύθοι.

¹²¹ Όπως σημειώνει ο Burkert (1993, σ.42) η τελετουργία ως τρόπος κοινωνικού συμβολισμού θεμελιώνει και εξασφαλίζει τη συνοχή της ομάδας.

γνώσεών τους με τη μυστική σκέψη¹²² μέσω της χρήσης του μύθου. Ο μύθος, δηλαδή, αποτελεί τον κρικό που συγκροτεί μια πλήρη κοινωνία, ανεπτυγμένη με όλες τις φυσικές δυνατότητες που έχουν δοθεί στον άνθρωπο: νόηση, συναίσθημα, ένστικτο και διαίσθηση. Σε αυτό το πλαίσιο, για τον αρχαϊκό άνθρωπο οι ζωντανοί θεοί είναι πάντα παρόντες ως ένα γεγονός αδιαμφισβήτητο και προφανές¹²³.

¹²² Ο Detienne (2006, σσ.259-260), αναλύοντας την ιδιαιτερότητα του ελληνικού μύθου και διακρίνοντάς τον από τους μύθους άλλων λαών, υποστηρίζει ότι στις πρωτόγονες κοινωνίες, όπως σε διάφορες φυλές της Αυστραλίας και της Νέας Γουινέας, οι μύθοι είναι φτωχοί και ολιγάριθμοι, ακριβώς επειδή η μέθεξι, η ταύτιση με τον κόσμο είναι απόλυτη και δεν αφήνει τα περιθώρια της απόστασης που απαιτεί ο μύθος, ο οποίος τελικά ως πλοκή είναι μια μορφή μεταλλαγής του προλογικού σε έλλογο.

¹²³ Ο Πλάτων (*Νόμοι* X, 887d5-e1) αναφέρει πως από τη βρεφική ήδη ηλικία τα παιδιά γαλουχούνται με τους μύθους από τις τροφούς και τις μητέρες, ενώ, σε όλη τη διάρκεια της ζωής τους, οι προσευχές, οι θυσίες και οι κάθε είδους τελετές καθιστούν την ύπαρξη των θεών το μόνο βέβαιο πράγμα στον κόσμο.

2. Η αληθινή φύση του έρωτα: δύο επικλήσεις στην Αφροδίτη

Στο μοναδικό πλήρως διασωθέν ποίημα της Σαφούς που είναι γνωστό ως *Ύμνος στην Αφροδίτη* (Lobel-Page 1 / Voigt 1 / Diehl 1 / Bergk 1 / Cox 1), η ποιήτρια καλεί την αγαπημένη της θεά, για να τη βοηθήσει στην εκπλήρωση των πόθων της. Σε αυτό το ποίημα, η ποιήτρια παρακαλεί την Αφροδίτη να πάψει να τη δοκιμάζει με τα βάσανα που ταλαιπωρούν την ψυχή της. Της ζητά να τη βοηθήσει, όπως έκανε και στο παρελθόν. Της θυμίζει πως και άλλοτε της είχε προσφέρει βοήθεια και μάλιστα περιγράφει με λεπτομέρειες την κάθοδο της θεάς από τα παλάτια του Ολύμπου στη γη με το άρμα της, που το έσερναν τα χαρακτηριστικά σύμβολα της Αφροδίτης, τα σπουργίτια. Τότε η θεά, με την επιφάνειά της στη Σαπφώ, θέλησε να μάθει ποιο πρόσωπο τη στεναχωρούσε και τον λόγο για τον οποίο την επικαλέστηκε να έρθει στη γη. Στη συνέχεια, της υποσχέθηκε πως οι διαθέσεις αυτού του προσώπου θα άλλαζαν γρήγορα: θα επεδίωκε την αγάπη της Σαφούς, την οποία έως εκείνη τη στιγμή περιφρονούσε, και θα της προσέφερε τα δώρα, τα οποία μέχρι τότε αρνιόταν να λάβει. Στο τέλος του ποιήματος η ποιήτρια επιστρέφει στο αίτημα του παρόντος, υπενθυμίζοντας στη θεά ότι, όπως και στο παρελθόν τη βοήθησε, έτσι και τώρα, που τη βασανίζει μια βαθιά στεναχώρια, θα πρέπει να τη βοηθήσει και να σταθεί δίπλα της ως σύμμαχος.

Με μια πρώτη ανάγνωση, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι διατυπώνεται ένα συγκεκριμένο αίτημα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην πραγματικότητα πρόκειται περισσότερο για μια προσευχή, παρά για έναν ύμνο¹²⁴. Από την παραδοσιακή δομή της προσευχής, εξάλλου, όπως αυτή απαντάται και στα ομηρικά κείμενα, η ποιήτρια διατηρεί τις προσφωνήσεις, την επίκληση και το αίτημα¹²⁵, αλλά αντιστρέφει την υπενθύμιση των προσφορών της προς τη θεά και

¹²⁴ Στους ύμνους, αν και διατηρούνται στοιχεία της προσευχής (επίκληση του υμνούμενου θεού, προσφωνήσεις), η συνολική δομή διαφοροποιείται, αφού, όπως ορίζει και ο Διονύσιος ο Θράξ (Hilgard, 451.6), *ὕμνος ἐστὶ ποίημα περιέχον θεῶν ἐγκώμια καὶ ἡρώων μετ' εὐχαριστίας*. Πρβλ. *Etymologicum Gudianum* 540.46: *ὕμνος· ἔστιν ὁ μετὰ προσκυνήσεως καὶ εὐχῆς κεκραμένης ἐπαινωῦ λόγος εἰς θεόν*. Το βάρος, δηλαδή, τίθεται στο εγκώμιο της θεότητας, με έμμεσο στόχο βέβαια την εὐνοια του θεού προς αυτόν που τον υμνεί, αλλά δεν ζητείται κάποια πιο συγκεκριμένη θεική ανταμοιβή σε μια ειδική δυσκολία, ούτε υπενθυμίζεται η ανθρώπινη προσφορά στον θεό.

¹²⁵ Ακόμη και ο Αχιλλέας (*Il.*1.350-357) απευθυνόμενος στη Θέτιδα, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για τη μητέρα του, διατηρεί τη δομή της προσευχής. Φαίνεται, λοιπόν, πως η επίκληση της θεότητας, ανεξάρτητα από τη σχέση που έχει το πρόσωπο με αυτή, γίνεται με έναν παγιωμένο

στη θέση αυτής τοποθετεί την υπενθύμιση της προσφοράς της θεάς προς εκείνη στο παρελθόν¹²⁶. Με αυτόν τον τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το βάρος πέφτει περισσότερο στη θεϊκή στάση απέναντι στον θνητό και λιγότερο στην ανθρώπινη συμπεριφορά προς το θείο¹²⁷. Έτσι, παρόλο που το αίτημα υπάρχει, ο πυρήνας του ποιήματος είναι η θεά με όλα τα χαρακτηριστικά της, όχι μόνο όπως αναφέρονται μέσα από τις προσφωνήσεις, αλλά και μέσα από την παρουσία και τη στάση της απέναντι στην ποιήτρια στο παρελθόν¹²⁸.

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, πως η Σαπφώ προχωρά σε μια επιτυχή σύνθεση στοιχείων του ύμνου και της προσευχής: κρατά τα στοιχεία που είναι κοινά και στα δύο είδη (προσφωνήσεις, επίκληση) και αντιστρέφει την υπενθύμιση των προσφορών του ανθρώπου προς τον θεό, που υπάρχει ως συστατικό στοιχείο των προσευχών, δηλώνοντας τις προσφορές της θεάς προς τον άνθρωπο και θέτοντας έτσι το βάρος στην παρουσίαση της εικόνας του θείου, όπως συμβαίνει στους ύμνους. Ως προς το αίτημα, με μια πρώτη ανάγνωση φαίνεται ότι το ποίημα τείνει περισσότερο προς την προσευχή, αφού το ποιητικό υποκείμενο ζητά την εκπλήρωση μιας συγκεκριμένης επιθυμίας. Όμως, καθώς διατηρεί τα προαναφερθέντα στοιχεία του ύμνου, ο οποίος παραδοσιακά επιδιώκει τη γενικότερη εύνοια του θείου προς τον άνθρωπο πέρα από μια επιμέρους περίπτωση, μπορούμε να υποθέσουμε ότι το αίτημα εκπλήρωσης του συγκεκριμένου πόθου ίσως συνυπάρχει με ένα αίτημα μονιμότερο και ουσιαστικότερο. Μήπως τελικά αυτό που βασανίζει την ποιήτρια δεν είναι μόνο

τρόπο. Τα ομηρικά έπη προφανώς αντανακλούν την τυπική μορφή που έχει η προσευχή κατά τα αρχαϊκά χρόνια, όσον αφορά τις ατομικές επικλήσεις προς κάποιον θεό με συγκεκριμένο αίτημα (θετικό για τον προσευχόμενο ή αρνητικό για τους εχθρούς, βλ. προσευχή Χρύση: *Ιλ.* 1:34-43, προσευχή Πολύφημου: *Οδ.* 9:528-535) ή μια συλλογική επίκληση, σε περίπτωση που η κοινότητα ζητά την επίλυση ενός προβλήματος το οποίο έχει προκύψει.

¹²⁶ Στον πλατωνικό διάλογο *Ευθύφρων* ο Σωκράτης απορρίπτει ότι το *ἴσιον* μπορεί να σχετίζεται με το αίτημα και την απόδοση, αφού θα επρόκειτο τότε για μια εμπορική σχέση μεταξύ θεών και ανθρώπων (14c-e). Η Σαπφώ φαίνεται να ακολουθεί αυτή τη θέση, αφού δεν παρουσιάζει τη σχέση της με τη θεά ως μια ανταλλαγή, αλλά υπενθυμίζει τη στάση της θεάς προς εκείνη, σαν να πρόκειται για την πραγμάτωση μιας γενικής συμπεριφοράς του θείου στοιχείου προς τον άνθρωπο, ανεξάρτητης από την ανθρώπινη στάση.

¹²⁷ Στην προσευχή του Διομήδη (*Ομ. Ιλ.* 10:284 κ.ε.) ο ήρωας υπενθυμίζει τις προσφορές της θεάς στο παρελθόν, αντιστρέφοντας την τυπική μορφή της ομηρικής προσευχής και προχωρώντας επίσης σε μια θεματική πρωτοτυπία.

¹²⁸ Αντιστοίχως και στους *Ορφικούς Ύμνους* περιορίζεται η εμφάνιση του ανθρώπινου στοιχείου συνήθως στην τελική ευχή, ενώ το σώμα του ύμνου απαρτίζεται από μια διεξοδική παρουσίαση των ιδιοτήτων των θεϊκών δυνάμεων. Στους ορφικούς ύμνους κοινός παρανομαστής είναι «η στερεότυπη ευχή στο τέλος κάθε ύμνου, που είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον μύστη, και που δηλώνει την αδιατάρακτη και μυστηριακή σχέση υμνητή και υμνολογούμενου» (Παπαδίτσας, Λαδιά, 1983, σ.9).

ένας ανεκπλήρωτος πόθος; Μήπως αυτό που ζητά δεν σχετίζεται αποκλειστικώς με το παρόν του πάθους της;

Το γεγονός ότι στους στίχους μνημονεύεται πως η ποιήτρια πολλές φορές έχει αναζητήσει την εκπλήρωση του πόθου της και η θεά τη βοήθησε στο παρελθόν να το κατορθώσει, μας κάνει να ανακαλέσουμε στη μνήμη μας το πλατωνικό *Συμπόσιον*. Εκεί, σύμφωνα με τη διδασκαλία της Διοτίμας, ο θνητός φθάνει στον θεό, που είναι η ιδέα του ωραίου, αφού πρώτα έχει αντιληφθεί την ομορφιά του ενός προσώπου και έπειτα περάσει στην ομορφιά των πολλών, μέχρι να φθάσει στην ομορφιά της ψυχής και έπειτα στο *πέλαγος του ωραίου* (210a-d). Η προσέγγιση στην ίδια την ιδέα του ωραίου, την οποία προσωποποιεί η Αφροδίτη, είναι σταδιακή και ιδιαίτερα κοπιώδης κατά το πλατωνικό κείμενο. Αντιστοίχως, στο ποίημα της Σαπφούς, το περιστατικό της τωρινής ανάγκης της ποιήτριας συνδέεται με το παρελθόν της, με όλη την πορεία του βίου της, αφού πάντα η ζωή της ορίζεται από την αναζήτηση του αγαπημένου προσώπου¹²⁹. Σε όλα τα ποιήματα της Σαπφούς, εξάλλου, το αγαπημένο πρόσωπο διαθέτει μια ομορφιά εξιδανικευμένη, την οποία η ποιήτρια υμνεί, όπως θα υμνούσε κάθε θεϊκή χάρη¹³⁰. Η αναζήτηση του αγαπημένου προσώπου είναι πάντα για τη Σαπφώ η αναζήτηση της ομορφιάς. Η αναζήτηση αυτού του κάλλους γίνεται αέναα και συλλαμβάνεται τη στιγμή της κορύφωσής του, ώστε να μην πλήττεται από τον χρόνο¹³¹, όπως αιώνια, άφθαρτη και τέλεια είναι η θεία κατάσταση ή η πλατωνική ιδέα του κάλλους, που ταυτίζεται τελικά με το θείο. Ο άνθρωπος που επιδιώκει διαρκώς την ενατένιση του ωραίου και την κατορθώνει αγγίζει τελικά το ίδιο το θείο και κερδίζει την αθανασία¹³². Έτσι, η θεά Αφροδίτη δεν είναι πια ο μεσολαβητής για την εκπλήρωση ενός εφήμερου πόθου, αλλά η ίδια η δύναμη που οδηγεί τον άνθρωπο στην ενατένιση της άφθαρτης ομορφιάς.

¹²⁹ Το γεγονός ότι στο σαπφικό ποίημα δεν μνημονεύεται όνομα δείχνει τη γενικότητα του αιτήματος, μετατοπίζοντας το ποίημα από την προσευχή στον ύμνο και υποδηλώνοντας ίσως μια βαθύτερη επιθυμία, που ξεφεύγει από ένα εφήμερο αίτημα (Σκιαδάς, 1999, σ.35).

¹³⁰ Βλ. Α΄ Μέρος, Κεφ. 9.

¹³¹ Στο απόσπασμα P. Oxy. 1787 και P. Koln 21351+ 21376, η Σαπφώ αξιοποιεί τον μύθο του Τιθωνού, για να δείξει ότι η θνητότητα του ανθρώπου και η απώλεια της σωματικής ομορφιάς δεν μπορεί να αποτραπεί. Γι' αυτό συμβουλεύει τους νεότερους να καταπιάνονται με τη λύρα, που μπορεί να ξεφύγει από τη φθορά και να συνθέσει μια ομορφιά αναλλοίωτη από τον χρόνο. Αυτή την ομορφιά αναζητά αδιάκοπα και η λύρα της Σαπφούς, περιγράφοντας τα κορίτσια τη στιγμή που το ιδανικό τους κάλλος δεν έχει αλλοιωθεί από το πέρασμα του χρόνου.

¹³² Βλ. Lobel-Page 150, όπου η ποιήτρια δηλώνει ότι οι θρήνοι δεν ταιριάζουν στο σπίτι των *μοισοπόλων*, αυτών δηλαδή που, υπηρετώντας τις Μούσες, συνθέτουν έργα αναλλοίωτης ομορφιάς.

Η Σαπφώ, επομένως, διαφοροποιείται σε αυτό το σημείο από την επική παράδοση των προσευχών¹³³ και πλησιάζει περισσότερο στις επικλήσεις δυνάμεων στα μυστήρια, εκεί όπου το αίτημα υπερβαίνει πάντοτε τις παροδικές καταστάσεις της ανθρώπινης ζωής, αφού σκοπός είναι η ανάδυση του θείου στοιχείου που ενυπάρχει στον άνθρωπο¹³⁴. Άλλωστε, και στις περιπτώσεις των μυστηρίων, αλλά και στις περιπτώσεις των υπόλοιπων θρησκευτικών τελετών, τα δρώμενα αντλούν θέματα και εικόνες από τις μυθολογικές αφηγήσεις¹³⁵ ή τα βιώματα και τη ζωή των ανθρώπων¹³⁶, αλλά ταυτοχρόνως ενέχουν έναν συμβολικό πυρήνα, που μένει κρυφός και αποκαλύπτεται σταδιακά στους μετέχοντες μέσα από την ετήσια επανάληψη¹³⁷. Στο σαπφικό ποίημα η έμφαση στην επανάληψη του πόθου, της επίκλησης και της βοήθειας της θεάς¹³⁸ αποκαλύπτει τον συμβολικό πυρήνα ενός «δρώμενου» που ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας: πρόκειται για την αγωνιώδη προσπάθεια¹³⁹ σύνδεσης του ανθρώπου με την ιδέα του ωραίου, που καταλήγει να είναι το ίδιο το θείο, όπως δηλώνεται και στις σοκρατικές διδασκαλίες του *Συμποσίου*.¹⁴⁰

¹³³ Υπό ένα άλλο πρίσμα, ο Hutchinson τονίζει τη σύνδεση μεταξύ των Λέσβιων ποιητών και της επικής παράδοσης. Μάλιστα, στο συγκεκριμένο ποίημα παρομοιάζει τη Σαπφώ με έναν «μαχητή» του έρωτα που προσεύχεται όπως οι μαχητές του Ομήρου (Hutchinson, 2001, σσ.141,149).

¹³⁴ Κατά τους ορφικούς, ο άνθρωπος ενέχει το τιτανικό, θνητό στοιχείο, και το διονυσιακό, που είναι θεϊκό και αθάνατο. Οι μνημένοι ακριβώς αυτό το τελευταίο αναδύουν από μέσα τους, με τη συμμετοχή τους στα μυστήρια. Ας θυμηθούμε και τη θεία ωμοφαγία κατά τη διάρκεια των τελετών για τον Διόνυσο: οι γυναίκες σε κατάσταση έκστασης τρώνε ωμό ένα μαύρο κατσίκι, θεωρώντας ότι πρόκειται για τον ίδιο τον θεό και με τον τρόπο αυτό κοινωνούν του θεϊκού στοιχείου και γίνονται ένθεες.

¹³⁵ Γνωστή κατάληξη αυτών των δρώμενων με μυθολογικό θέμα είναι η τραγωδία, αλλά υπάρχουν και πλήθος άλλων τελετών που αφορούν άμεσες ή έμμεσες αναπαραστάσεις μύθων, όπως η αθηναϊκή γιορτή της Αιώρας, προς τιμήν της Ηριγόνης, κατά τη διάρκεια της οποίας κρεμούσαν τα κορίτσια από τα δέντρα, για να αναπαραστήσουν τον απαγχονισμό της μυθικής κόρης.

¹³⁶ Ένας σύγχρονος σαμάνος περιγράφει τη συμμετοχή του στα μυστήρια του τόπου του ως μια άνοδο στο μέρος όπου βρίσκεται ο θεός. Αυτή η περιγραφή έχει μια συμβολική σημασία, αφού μοιάζει να πρόκειται για ένα εσωτερικό ταξίδι σε πλευρές του ανθρώπου, που εμπεριέχουν τη θεία κατάσταση (Campbell, Moyers, 1988, σ.87).

¹³⁷ Ο μύθος ήταν ένα γεγονός που δεν είχε απλώς συμβεί κάποτε στο παρελθόν, αλλά εξακολουθούσε να συμβαίνει συνεχώς. Η επανάληψη βοηθούσε τον άνθρωπο να ξεπεράσει τη χαοτική ροή των γεγονότων, για να μπορέσει να αντικρίσει τον πυρήνα της πραγματικότητας, που αλλιώς θα έμενε κρυφός (Armstrong, 2005, σ.19).

¹³⁸ Η επανάληψη της λέξης *δηΐτε* τονίζει ακριβώς την επανάληψη της επαφής της θεάς με τη Σαπφώ σε όμοιες περιστάσεις (Page, 1959, σ.13).

¹³⁹ Όπως σημειώνει ο Page, η φράση *μή μ' ἄσαισι μήτ' ὀνίαισι* δηλώνει τον νοητικό πόνο (*mental pain*), αφού συχνά παρόμοιο λεξιλόγιο (*ἄση, ἄσώδης, ἄσηρός*) απαντάται και σε συγγραφείς ιατρικών συγγραμμάτων, δηλώνοντας ένα είδος φυσικής δυσκολίας (Page, 1959, σ.6). Καταλαβαίνουμε, δηλαδή, ότι το σώμα της ποιήτριας, μέσα από τις υπεράνθρωπες προσπάθειες εκπλήρωσης του πόθου και τα έντονα συναισθήματα, μετέχει, πονά, βασανίζεται, καθώς η ψυχή αγωνιά να βιώσει το κάλλος.

¹⁴⁰ Στο σημείο αυτό ας θυμηθούμε και τον Μάξιμο τον Τύριο (18.9), ο οποίος χαρακτήριζε τη

Εντούτοις, δεν θα πρέπει, κάνοντας μια τέτοια διερμίνευση του ποιήματος, να θεωρήσουμε ότι η εμφάνιση της Αφροδίτης συνιστά μόνο έναν συμβολισμό: αντιθέτως στο ποίημα αυτό υπάρχει η ευτυχής ποιητική σύζευξη του πραγματικού βιώματος με την αποτύπωση μιας βαθύτερης φιλοσοφικής αλήθειας. Αν και πολλοί μελετητές θεωρούν ότι η σκηνή με την Αφροδίτη που κατεβαίνει στη γη¹⁴¹ για να συνομιλήσει με την ποιήτρια είναι μια μυθοπλασία¹⁴², ίσως θα πρέπει εγείρουμε κάποιου είδους αμφισβήτηση και να αναλογιστούμε το πλαίσιο της εποχής, μέσα στο οποίο οι άνθρωποι επικοινωνούσαν με το θείο. Αν για τον

Σαπφώ θηλυκό Σωκράτη: *ὁ δὲ τῆς Λεσβίας ἔρωσ ...τί ἂν εἴη ἄλλο ἢ αὐτό, ἡ Σωκράτους τέχνη ἐρωτική; δοκοῦσι γάρ μοι τὴν καθ' αὐτὸν ἐκάτερος φιλίαν, ἢ μὲν γυναικῶν, ὁ δὲ ἀρρένων ἐπιτηδεῦσαι. καὶ γὰρ πολλῶν ἐρᾶν ἔλεγον καὶ ὑπὸ πάντων ἀλίσκεσθαι τῶν καλῶν. ὅ,τι γὰρ ἐκείνῳ Ἀλκιβιάδης καὶ Χαρμίδης καὶ Φαῖδρος, τοῦτο τῇ Λεσβίᾳ Γυρίννα καὶ Ἀτθίς καὶ Ἀνακτορία. καὶ ὅ,τι περ Σωκράτει οἱ ἀντίτεχνοι Πρόδικος καὶ Γοργίας καὶ Θρασύμαχος καὶ Πρωταγόρας, τοῦτο τῇ Σαπφῶϊ Γοργῶ καὶ Ἀνδρομέδα. νῦν μὲν ἐπιτιμᾷ ταύταις, νῦν δὲ ἐλέγχει καὶ εἰρωνεύεται αὐτὰ ἐκεῖνα τὰ Σωκράτους.*

[Ο έρωτας της Λεσβίας... τι άλλο θα μπορούσε να είναι παρά αυτό, η ερωτική τέχνη του Σωκράτη; Γιατί μου φαίνεται ότι ο καθένας τους καταπατήστηκε με τη φιλία, η μεν των γυναικῶν, ο δε των ανδρῶν. Γιατί έλεγαν ότι πολλούς αγαπούν και κυριεύονταν από όλους τους όμορφους. Γιατί ό,τι ήταν σε εκείνον ο Αλκιβιάδης και ο Χαρμίδης και ο Φαίδρος, αυτό ήταν για τη Λεσβία η Γυρίννα και η Ατθίς και η Ανακτορία. Και ό,τι ακριβῶς ήταν για τον Σωκράτη οι αντίτεχνοι του Πρόδικος και Γοργίας και Θρασύμαχος και Πρωταγόρας, αυτό ήταν για τη Σαπφώ η Γοργῶ και η Ανδρομέδα, εκείνη λοιπόν τις επιτιμᾷ και ψέγει και ειρωνεύεται τα ίδια εκείνα με τον Σωκράτη.]

Ο Μάξιμος έκανε, δηλαδή, μια αναλογία ανάμεσα στη σχέση του Σωκράτη με τους ανταγωνιστές του, τους σοφιστές, και στη σχέση της Σαπφούς με τις ανταγωνίστριές της, τη Γοργῶ και την Ανδρομέδα, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι ίσως επρόκειτο, όπως στην περίπτωση του σωκρατικού κύκλου, για μια διδασκαλία, η οποία υπήρχε στο πλαίσιο του κύκλου της Σαπφούς και των γυναικῶν που την περιτριγύριζαν, διαφορετική από παρόμοιες ομάδες. Ο Μάξιμος υποστήριξε ότι ο έρωτας μεταξύ της Σαπφούς και των μαθητριών της ήταν καθαρά φιλοσοφικός και παιδαγωγικός, παρομοιάζοντάς τον μάλιστα με τον σωκρατικό έρωτα. Άλλωστε, μπορούμε να εντοπίσουμε μια κοινή βάση ανάμεσα στη Σαπφώ και τον Σωκράτη, αφού οι έννοιες του ωραίου και του έρωτα και στους δύο έχουν ιδιαίτερη σημασία.

¹⁴¹ Πρβλ. Όμ. *Ιλ.* 15:236-251, όπου ο Απόλλων κατεβαίνει στη γη σαν πουλί, για να βοηθήσει τον πληγωμένο Έκτορα, όπως η Αφροδίτη κατεβαίνει με το άρμα της, που το σέρνουν τα πουλιά, για να βοηθήσει την πληγωμένη ποιήτρια.

¹⁴² Κατά τον Page, το ποίημα δεν αποτελεί μια επίκληση με σκοπό την επιφάνεια, αφού, κατά τη γνώμη του, δεν είναι ένα λατρευτικό τραγούδι. Αντιθέτως, θεωρεί ότι ακολουθούνται μόνο κάποια τυπικά στοιχεία από αυτόν τον τύπο τραγουδιών. Υποστηρίζει ότι η ποιήτρια συνομιλεί στην πραγματικότητα με τον εαυτό της, αφού «υπάρχει ένα μέρος της σκέψης της Σαπφούς που στέκεται αμέτοχο και κριτικό απέναντι στην έκσταση και στον πόνο της, τη στιγμή της αγωνίας της έχει την εξυπνάδα να καταλάβει και την καρδιά να εκφράσει τη ματαιότητα και τη μεταβλητότητα του πάθους της» (Page, 1959, σσ.15-17). Γενικότερα, είναι αρκετοί οι μελετητές που θεωρούν πως κανένα από τα ποιήματα δεν εκφράζει γνήσια προσωπικά συναισθήματα (Περυσινάκης, 2012, σ.245). Θα έπρεπε, όμως, να είμαστε τόσο απόλυτοι στο ζήτημα αυτό; Ακόμη κι αν σε κάποια ποιήματα, όπως στα επιθαλάμια τραγούδια, η παραπάνω θέση ισχύει, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο για το σύνολο του έργου. Το πιθανότερο είναι πως υπάρχουν ποιήματα στα οποία το συναίσθημα είναι προσωπικό, αλλά χάρη στην τέχνη της ποιήτριας, αποκτά διαστάσεις ευρύτερες και προκαλεί συγκίνηση σε όλους του ανθρώπους. Αυτό επιτυγχάνεται και λόγω του γεγονότος ότι η ποιήτρια ειτυγχάνει να προκαλέσει μια πολυεπίπεδη ανάγνωση των ποιημάτων, που μπορεί να φτάσει μέχρι τη απολύτως συμβολική πρόσληψη του ποιήματος, δημιουργώντας προβληματισμούς φιλοσοφικούς, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του *Ύμνου στην Αφροδίτη*.

σημερινό μέσο άνθρωπο η θρησκευτική ζωή αποτελεί μονάχα μια τυπική διαδικασία στο πλαίσιο κάποιων τελετών ή γιορτών, δεν ίσχυε το ίδιο στο απώτατο παρελθόν των αρχαϊκών χρόνων, όπου η επαφή με το θείο γίνεται τόσο στο πλαίσιο ομαδικών τελετών όσο και μέσα από τις ατομικές προσευχές των ανθρώπων¹⁴³. Το γεγονός ότι στο ομηρικό έργο απαντώνται πολυάριθμες επιφάνειες ή επεμβάσεις θεών στα ανθρώπινα¹⁴⁴, καθώς και οι πάμπολλες πίστεις θεϊκής επιφάνειας στην αρχαιότητα¹⁴⁵ αντικατοπτρίζουν μια πραγματικότητα της εποχής. Άλλωστε, σύμφωνα με σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες, ακόμη και τα αρχαιολογικά ευρήματα μπορούν να στηρίζουν τη θέση πως οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν στη θεϊκή επιφάνεια: ενδεικτικό είναι το παράδειγμα της αίθουσας του θρόνου στην Κνωσό, που έχει συνδεθεί με την πεποίθηση ότι οι θεοί έκαναν την εμφάνισή τους ενώπιον των ανθρώπων¹⁴⁶. Την ίδια πεποίθηση υποδεικνύουν και οι παραστάσεις σε διάφορα έργα τέχνης, στα οποία απεικονίζονται επιφάνειες θεών¹⁴⁷.

¹⁴³ Τη σχέση αυτή των ανθρώπων με τους θεούς επισημαίνει και ο Bowra, ο οποίος υποστηρίζει ότι η επιφάνεια της Αφροδίτης αποτελεί ένα γνήσιο βίωμα της ποιήτριας, η οποία άλλωστε θεωρεί ότι είναι ευνοούμενη της θεάς (Bowra, 1980, σσ.286, 293).

¹⁴⁴ Είναι γνωστές οι κάθοδοι των θεών στα πεδία των μαχών του Τρωικού πολέμου για να βοηθήσουν τους πολεμιστές, τους οποίους ο καθένας προστάτευε, ή οι επεμβάσεις τους σε κρίσιμα σημεία, όπως στη ραψ. Α της *Ιλιάδος*, όπου η Αθηνά εμποδίζει τον Αχιλλέα να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα (Α 192-228). Το ίδιο συμβαίνει στην *Οδύσσεια*, με τις συνεχείς επιφάνειες ή παρεμβάσεις της Αθηνάς (1:127-161, 13:291-307). Στη λυρική ποίηση, βέβαια, οι θεότητες κατεβαίνουν από τον ουρανό, όχι για να βοηθήσουν τον πολεμιστή ο οποίος τις επικαλείται, όπως ο Διομήδης στη ραψ. Ε της *Ιλιάδος*, αλλά για να πολεμήσουν «στην πλευρά μιας περιφρονημένης ερωμένης» (Saïd et al., 2001, σ.121).

¹⁴⁵ Για παράδειγμα είναι διαδεδομένη η πίστη ότι σε συγκεκριμένες περιστάσεις οι θεοί είναι παρόντες, όπως στον 3^ο *Ολυμπιόνικο* του Πίνδαρου, όπου θεωρείται ότι είναι παρόντες οι Διόσκουροι, αλλά και στα διάφορα θεοξένια, όπου υπήρχε η πεποίθηση ότι ο θεός παρευρισκόταν στο γεύμα αθέατος (Bowra, 1980, σ.289).

¹⁴⁶ Ο Evans υποστήριξε ότι ο συγκεκριμένος χώρος είχε θρησκευτική λειτουργία, αφού εκεί βρισκόταν η θέση του ιερέα-βασιλιά, ο οποίος ξέφευγε από τη θνητή σφαίρα, όπως δείχνει και η απεικόνιση των γρυπών (Budin, 2004, σ.178). Επίσης, οι αρχαιολόγοι Helga Reusch και Friedrich Matz υποστήριξαν πως ο χώρος συνδεόταν με τη λατρεία μιας θηλυκής θεότητας, την οποία εκπροσωπούσε επί γης μια ιέρεια (Marinatos, 2010, σσ.53-54). Η παρουσία των προσώπων αυτών –είτε επρόκειτο για τον βασιλιά είτε για την ιέρεια– δηλώνει την πεποίθηση για την παρουσία-επιφάνεια του θείου στη γη.

¹⁴⁷ Το πρώτο ίσως παράδειγμα επιφάνειας απαντάται στη μινωική τέχνη. Η εν λόγω επιφάνεια απεικονίζεται σε δακτυλίδια, σφραγιδόλιθους και σφραγίσματα πάνω σε πηλό. Πρόκειται για μια γυναικεία μορφή, γυμνή από τη μέση και πάνω, με πλουμιστή μινωική φούστα. Στην κρητομικηναϊκή τέχνη, το φίδι και το πτηνό –συνήθως περιστέρι– αποτελούν συχνότερες μορφές επιφάνειας της θεότητας. Για τους αρχαίους αγγειογράφους προσφιλέστατο θέμα ήταν η επιφάνεια του Διονύσου στις πιστές ακολούθους του, τις Μαινάδες. Ο κατάλογος είναι ανεξάντλητος: θέμα πολλών αμφορέων και κυλίκων είναι η επιφάνεια της Δήμητρας, θεάς της γεωργίας, στον Τριπτόλεμο, τον ηγεμόνα της Ελευσίνας, στον οποίο δίνει τους σπόρους και του αποκαλύπτει τα μυστικά της καλλιέργειας της γης. Αυτό το δώρο είναι το αντάλλαγμα για τη φιλοξενία που της προσέφερε ο πατέρας του, όταν η θεά αναζητούσε την Περσεφόνη.

Στο πλαίσιο των τελετών, ο άνθρωπος της αρχαιότητας επικοινωνεί με τους θεούς, αλλά και με πλήθος άλλων δαιμονικών δυνάμεων¹⁴⁸. Πολλές φορές οι τελετές οδηγούν στην έκσταση και στην άμεση επαφή με τον θεό¹⁴⁹. Η τελετή συχνά δεν αποτελεί μόνο αναπαράσταση, αλλά μια πραγματικότητα. Η κυκλική αντίληψη του χρόνου δεν φέρνει μόνο την επανάληψη παρόμοιων γεγονότων ή δρωμένων, αλλά ζωντανεύει τις ίδιες τις πράξεις *ές άεί*. Ο άνθρωπος συμμετέχει ψυχικά, όχι γιατί θυμάται, αλλά γιατί ζει στο παρόν τις περιπέτειες των θεών ή των ηρώων. Αντίστοιχα, στις επικλήσεις ή στις προσευχές ο λόγος φέρνει κοντά στον άνθρωπο τις θείες δυνάμεις, οι οποίες μέσω της επιφάνειάς τους συντελούν στη βαθύτερη αλλαγή του ανθρώπου. Γι' αυτό προϋπόθεση των μυστηρίων είναι ο λόγος και η μουσική¹⁵⁰. Κανείς δεν μπορεί να μνηθεί αν δεν γνωρίζει μουσική. Η Σαπφώ γνωρίζει πώς να επικαλεστεί τις θείες δυνάμεις¹⁵¹ και συνοδεύει τον λόγο της με μουσική¹⁵². Ο λόγος και η μουσική αποτελούν δύο βασικές προϋποθέσεις, που κάνουν έναν θνητό να μνηθεί στις βαθύτερες πνευματικές καταστάσεις και να επικοινωνήσει με το θείο προκαλώντας την επιφάνειά του¹⁵³. Άλλωστε, δεν θα πρέπει να λησμονούμε ότι στην αρχαιότητα ο ποιητής πάντα τελεί υπό κατάσταση επαφής με το θείο, αφού η Μούσα τον εμπνέει ή μιλά μέσα από αυτόν. Παράλληλα, ας θυμηθούμε και την πλατωνική άποψη περί ποιητικής μανίας στον

¹⁴⁸ Ας θυμηθούμε πως το δαιμόνιο που περιγράφει ο Σωκράτης στην *Απολογία* του δεν είναι αυτό που τον προτρέπει να κάνει κάτι, αλλά αυτό που τον αποτρέπει από τις λάθος κινήσεις (31d), ενώ για τον Δημόκριτο *ψυχή οίκητήριον δαίμονος* (171). Η επικοινωνία του ανθρώπου με το δαιμονικό στοιχείο γίνεται με έναν άρρηκτο και εσωτερικό τρόπο.

¹⁴⁹ Γνωστή είναι η εμφάνιση του Διονύσου στις μνημένες σε αυτόν. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η επιφάνεια της Αφροδίτης στη Σαπφώ γίνεται μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο, αν όχι τελετής ή μυστηρίου, τουλάχιστον προσωπικής λατρείας, που οδηγεί στην προσωπική επαφή με τη θεά.

¹⁵⁰ Για τον ρόλο της μουσικής στα μυστήρια και τον συνδυασμό της με τον λόγο βλ. Μπάτζιου, 2007.

¹⁵¹ Εκτός από τα δύο ποιήματα που μελετώνται στην παρούσα ενότητα, σώζονται και πλήθος άλλων αποσπασμάτων, στα οποία η ποιήτρια επικαλείται θείες δυνάμεις, ενδεικτικά βλ. Voigt 2, Voigt 5, Lobel-Page 17.

¹⁵² Σε πλήθος αποσπασμάτων η Σαπφώ κάνει αναφορά στη μουσική συνοδεία της ποιητικής τέχνης. Οι αναφορές αυτές αφορούν είτε τη μουσική ενασχόληση του κύκλου των γυναικών στον οποίο η Σαπφώ ανήκει (Lobel-Page 22, Lobel-Page 27, Lobel-Page 71, Voigt 94, Voigt 96, Lobel-Page 160), είτε παραδοσιακές ομαδικές τελετουργίες, όπως ο γάμος (Lobel-Page 30, Lobel-Page 111), είτε διάφορες θρησκευτικές τελετές με επίκεντρο έναν τόπο αφιερωμένο σε κάποια θεότητα, όπως ένας βωμός (Lobel-Page i.a. 16). Μάλιστα στο απ. Lobel-Page 106 τονίζεται η μουσική παράδοση της Λέσβου, ενώ στο απ. Lobel-Page 118 η προσωποποίηση της λύρας και αποστροφή προς αυτήν δηλώνουν τη στενή σχέση της ποιήτριας με τη μουσική.

¹⁵³ Αρχαιότατη απήχηση αυτού του γεγονότος αποτελούν οι ορφικοί ύμνοι, οι οποίοι χρησιμοποιούνταν για την επίκληση των θείων δυνάμεων, αλλά και η χρήση του ύμνου ως είδους σε όλες τις θρησκευτικές παραδόσεις.

Φαίδρο¹⁵⁴:

τρίτη δὲ ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχὴ τε καὶ μανία, λαβοῦσα ἀπαλὴν καὶ ἄβατον ψυχὴν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατὰ τε ῥόδους καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποιήσιν, μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει· ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἰκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελής αὐτὸς τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη·

[Τρίτη λοιπὸν ἡ κατοκωχὴ ἀπὸ τις Μούσες καὶ ἡ μανία, ἀφοῦ ἔχει καταλάβει ἀγνή καὶ παρθένα ψυχὴ, ἐγείροντάς τὴν καὶ οδηγώντας τὴ σε βακχικὴ συμπεριφορὰ με ὠδὲς καὶ με ἄλλα ποιητικὰ μέσα, υμνώντας ἀμέτρητα ἀνδραγαθήματα τῶν παλαιότερων, μορφώνει τὴς μελλοντικὲς γενιές. Ὅποιος ὅμως φτάνει στὴς πύλες τῆς ποίησης, χωρὶς νὰ κατέχεται ἀπὸ τὴ μανία τῶν Μουσῶν, ἔχοντας πειστεί ὅτι τάχα μόνον με τὴν τεχνικὴ του θὰ γίνῃ καλὸς ποιητὴς, γίνῃ ἀτελής ὁ ἴδιος καὶ ἀφανίζεται ἡ ποίηση τοῦ σώφρονα ποιητῆ ἀπὸ τὴν ποίηση αὐτῶν ποὺ νιώθουν μανία.]

Ἡ πλατωνικὴ περιγραφὴ τῆς γενικότερης κατάστασης στὴν ὁποία βρίσκεται ὁ θεόπνευστος ποιητὴς περιγράφεται καὶ στὴν *Απολογία Σωκράτους*¹⁵⁵:

οὐ σοφία ποιοῖεν ἂ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες ὥσπερ οἱ θεομάντιες καὶ οἱ χρησμοδοί· καὶ γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ καλά, ἴσασιν δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι.

[Δεν κάνουν ὅσα κάνουν λόγω σοφίας, ἀλλὰ ἀπὸ κάποια φύση καὶ ἐνθουσιαζόμενοι, ὅπως ἀκριβῶς οἱ θεομάντιες καὶ οἱ χρησμοδοί. Γιατί αὐτοὶ λένε μὲν πολλὰ καὶ ὀμορφα, ἀλλὰ τίποτα δὲν ξέρουν ἀπὸ ὅσα λένε.]

Στο ὑπὸ μελέτη ποίημα ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον προκαλοῦν οἱ στίχοι στους ὁποίους ἡ Ἀφροδίτη βεβαιώνει τὴν ποιήτρια ὅτι ἡ ἀγωνιώδης ψυχικὴ τῆς κατάσταση θὰ ἀντιστραφεῖ, ἀφοῦ τὸ ποθητὸ πρόσωπο, ἀντὶ νὰ φεύγει, θὰ τὴν κυνηγᾷ καὶ, ἀντὶ νὰ ἀρνεῖται τὰ δῶρα τῆς, θὰ τῆς προσφέρει¹⁵⁶. Ἡ ἐπαφὴ με τὸν θεὸ κάνει προσιτὸ

¹⁵⁴ Πλάτ. *Φαίδρος* 245a.

¹⁵⁵ Πλάτ. *Απολογία Σωκράτους* 22b-22c.

¹⁵⁶ Ἡ περιγραφὴ τοῦ ἔρωτα χωρὶς ἀνταπόκριση ποὺ βιώνει ἡ Σαπφώ ἀποκτᾷ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον ἀν συσχετιστεῖ με τὸ ἀ' μέρος τοῦ πλατωνικοῦ *Φαίδρου* (227a-234e), καὶ ἐιδικότερα με τὸν λόγο τοῦ Λυσία, ποὺ διαβάσει ὁ Φαίδρος στὸν Σωκράτη: ἐκεῖ διατυπώνεται ἡ θέση πὺς πρέπει νὰ προσπαθοῦμε νὰ φέρουμε κοντὰ μας αὐτὸν ποὺ δὲν μας ποθεῖ, γιατί αὐτὸς ποὺ ποθεῖ πλήττεται ἀπὸ μιὰ ἀσθένεια τοῦ νοῦ καὶ οδηγεῖται σε λανθασμένα συμπεράσματα. Ἀντιθέτως,

αυτό που πριν ήταν απρόσιτο και μάλιστα το απρόσιτο τώρα προσφέρει τα δώρα του απλόχερα σε εκείνον που κόπιασε για να το φτάσει. Έτσι, η ποιήτρια θα αποκτήσει το πρόσωπο που ποθεί, ακόμη κι αν κάτι τέτοιο συμβεί «δίχως να θέλει»¹⁵⁷ η ποθούμενη. Αν και η θεά στην αρχή του ποιήματος ονομάζεται *δολοπλόκος*, τυπικό επίθετο που της αποδίδεται¹⁵⁸, μπορούμε σε αυτό το σημείο να δώσουμε στη λέξη μια ερμηνεία που σχετίζεται περισσότερο με την ικανότητα της θεάς να πραγματώνει τους θείους νόμους, ακόμη και χωρίς τη θέληση των ανθρώπων, παρά με μια επιθυμία εξαπάτησης¹⁵⁹. Ο έρωτας, δηλαδή, είναι πάνω από την ανθρώπινη βούληση και μπορεί να ταυτιστεί με τη φιλοσοφική έννοια της *φιλότητος*, που ενοποιεί τα στοιχεία του κόσμου στις στιγμές που υπερέχει του *νείκους*, το οποίο έχει την τάση να τα διασπά. Στους *Καθαρούς* (128) του Εμπεδοκλή δηλώνεται η σημασία της θεάς Αφροδίτης, η οποία θεωρείται η ανώτερη των θεών:

οὐδέ τις ἦν κείνοισιν Ἄρης θεὸς οὐδὲ Κυδοιμὸς

οὐδέ Ζεὺς βασιλεὺς οὐδέ Κρόνος οὐδέ Ποσειδῶν,

ἀλλὰ Κύπρις βασιλεία, <θεῶν τιμῆσι φερίστη>.

αυτός που δεν ποθεί, όταν προσεγγίζεται, μπορεί με πλήρη γνώση και συνείδηση να δει τη φύση του έρωτα, να φτάσει στη γνώση του άλλου, του εαυτού του και του κόσμου. Επομένως, μια τέτοια ιδανική κατάσταση προσέγγισης ίσως επιδιώκει η ποιήτρια: ένα πρόσωπο που έχει έρθει κοντά της βλέποντας καθαρά ποια είναι και τι σημαίνει για εκείνη ο έρωτας.

¹⁵⁷ Η μετοχή *ἐθέλοισα* αποκαλύπτει το φύλο του ερωμένου προσώπου. Οι μελετητές δεν αποφαίνονται με βεβαιότητα ότι πρόκειται για μια ομοφυλοφιλική σχέση. Ο Colonna υποστηρίζει ότι «το αντικείμενο ενός τέτοιου συναισθήματος δεν μπορεί παρά να είναι μια γυναίκα, διότι μονάχα μια θηλυκή ψυχή μπορεί να δονηθεί στον ίδιο τόνο με αυτόν τον ποιήτριας, να γεννήσει τα ίδια ιδανικά, να υποφέρει τους ίδιους πόνους» (Colonna, 1962, σ.123). Πράγματι, στην αρχαία Ελλάδα τα ερωτικά συμφραζόμενα χρησιμοποιούνταν για να αποδοθεί το βάθος της σχέσης μεταξύ των μελών μιας πνευματικής ομάδας. Όπως σημειώνει ο Β. Κάλφας, «ο έρωτας αποτελεί την προσφιλή μεταφορά του Πλάτωνα για την κατάδειξη της φύσης της φιλοσοφίας. Αν η φιλοσοφία είναι ζωντανή διαδικασία μάθησης, που προϋποθέτει δύο ανισότιμους πόλους, το δάσκαλο και το μαθητή, τότε η ερωτική συνομιλία είναι η ανθρώπινη δραστηριότητα που πλησιάζει περισσότερο σ' αυτό το ιδεώδες. Σαν τον εραστή που προσπαθεί αενάως να κατακτήσει το αντικείμενο του έρωτά του χωρίς να το καταφέρνει ποτέ πλήρως, ο φιλόσοφος είναι αιωνίως διψασμένος για την αληθινή γνώση, και, όπως ο Σωκράτης, αναζητεί τις κατάλληλες νεανικές ψυχές που θα του προσφέρουν γόνιμο έδαφος για τη σπορά των λόγων του» (Κάλφας, 2008, σ.14).

¹⁵⁸ Βλ. Ψευδο-Θέογνις (1386 Bergk) *Κυπρογενές Κυθήρεια δολοπλόκε*, Αριστ. *Ηθικά Νικομάχεια* 1149b *δολοπλόκου γάρ Κυπρογενοῦς*. Επίσης στον Σιμωνίδη: *δολοπλόκου [...] Αφροδίτας (=Poetae Melici Graeci 541)*.

¹⁵⁹ Σε πολλούς σημαντικούς ποιητές της αρχαιότητας ο δόλος επιδέχεται μια πολλαπλή ερμηνεία, δείχνοντας ότι η ποιητική συνείδηση μπορεί να αντιληφθεί την πολυπλοκότητα που αποκτά η έννοια του δόλου μέσα στα διαφορετικά συμφραζόμενα. Για παράδειγμα, ο δόλος του Οδυσσέα έχει πάντα σχέση με την πραγμάτωση της *μήτιος* (Πόλκας, 2012), ενώ στον Ευριπίδη ο δόλος πραγματώνει μια θεία τάξη που σχετίζεται με το δίκαιο: στην *Ελένη* το ζευγάρι Ελένης και Μενέλαου χρησιμοποιεί έναν θεμιτό δόλο έναντι του άδικου και ασεβούς βασιλιά, ενώ στη *Μήδεια*, η πρωταγωνίστρια επικαλείται για την πράξη της τους όρκους της πίστης και την τιμή του οίκου.

[Ούτε για εκείνους ήταν θεός ο Άρης ούτε ο Κυδοιμός
ούτε ο Δίας ο βασιλιάς ούτε ο Κρόνος ούτε ο Ποσειδώνας,
αλλά η Κύπρις η βασίλισσα, η πιο τρανή των θεών.]

Επίσης, σε πολλά αποσπάσματα του *Περί φύσεως* (17, 22, 71, 98), αναφέρεται η Κύπρις ως μια δύναμη που συντελεί στη δημιουργία, συνδεδεμένη με την αρμονία, η οποία στηρίζει τον Σφαίρο, το τέλειο και αρμονικότερο ον που προκύπτει ως αποτέλεσμα της δράσης της *φιλότητος*:

οὕτως Ἀρμονίης πυκινῶ κρύφῳ ἐστήρικται

Σφαῖρος κυκλοτερῆς μονίῃ περιγέει γαίων.

[Έτσι στηρίζεται μέσα στις Αρμονίας τον πυκνό κρυφό τόπο

ο Σφαίρος, ο κυκλόμορφος που τρέμοντας περιστρέφεται μόνος του.]¹⁶⁰

Στον διασπασμένο ανθρώπινο κόσμο μπορεί το νείκος, που φωλιάζει μέσα στις ψυχές, να φορά το προσωπίο της βούλησης, όμως η προσέγγιση με το θείο αντιστρέφει αυτή την πλαστή ελεύθερη βούληση και επαναφέρει την αρχική αρμονία, από τη στιγμή που η *φιλότης*, ο έρωτας, τον οποίο προσωποποιεί η θεά Αφροδίτη, επιδρά στα στοιχεία του κόσμου¹⁶¹. Αν θεωρήσουμε ότι η αρμονία είναι η ειρηνική συνύπαρξη των διαφορετικών στοιχείων και καταστάσεων, τότε καταλαβαίνουμε γιατί η Αφροδίτη γεννά την Αρμονία¹⁶², αφού το ωραίο και ο

¹⁶⁰ Εμπεδ. 27.

¹⁶¹ Ο Έρωτας στην αρχαία σκέψη έχει παραδοσιακά κοσμογονικές διαστάσεις. Ο Αριστοτέλης στο έργο του *Μετά τά φυσικά* (A 984b23-31) καταγράφει αυτή την παράδοση, διερωτώμενος για τις ιδέες προγενεστέρων, που απηχούν τη δική του σύλληψη για το ποιητικό αίτιο: *ὕποπτεύσειε δ' ἂν τις Ἡσίοδον πρῶτον ζητῆσαι τὸ τοιοῦτον, κἂν εἴ τις ἄλλος ἔρωτα ἢ ἐπιθυμίαν ἐν τοῖς οὖσιν ἔθηκεν ὡς ἀρχὴν, οἷον καὶ Παρμενίδης· καὶ γὰρ οὗτος κατασκευάζων τὴν τοῦ παντός γένεσιν "πρώτιστον μὲν" φησιν "ἔρωτα θεῶν μητίσατο πάντων", Ἡσίοδος δὲ "πάντων μὲν πρώτιστα χάος γένετ', αὐτὰρ ἔπειτα / γαῖ' εὐρύστερνος ... / ἠδ' ἔρος, ὃς πάντεσσι μεταπρέπει ἀθανάτοισιν", ὡς δέον ἐν τοῖς οὖσιν ὑπάρχειν τιν' αἰτίαν ἣτις κινήσει καὶ συνάξει τὰ πράγματα.*

[Θα μπορούσε κανείς να υποπτευθεί τον Ησίοδο ότι αναζήτησε πρώτος αυτό, ακόμη κι αν κάποιος άλλος ως αρχή έθεσε τον έρωτα ή την επιθυμία στα όντα, όπως και ο Παρμενίδης. Γιατί και αυτός φτιάχνοντας τη γένεση του παντός «πρώτιστο» λένε «σκέφτηκε των έρωτα των θεών όλων», ενώ ο Ησίοδος «πρώτιστα από όλα το χάος έγινε, αμέσως έπειτα / η γη με το ευρύ στέρνο... / ο έρωτας, ο οποίος διακρίνεται σε όλους τους αθανάτους», επομένως στα όντα υπάρχει κάποια αιτία, που θα κινήσει και θα βάλει σε τάξη τα πράγματα.]

¹⁶² Στη θηβαϊκή παράδοση η Αρμονία είναι κόρη του Άρη και της Αφροδίτης. Είναι δηλαδή το γέννημα δύο ενάντιων δυνάμεων, του πολέμου και του έρωτα, του νείκους και της φιλότητας. Η Αρμονία αποτελεί μια νέα κατάσταση, στην οποία τα ενάντια έχουν συναρμοσθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποτελούν ένα αδιάσπαστο σύνολο, χωρίς τίποτα το περιττό ή το ελλιπές. Στις παραδόσεις της Σαμοθράκης, η Αρμονία, αντί να είναι κόρη του Άρη και της Αφροδίτης, είναι κόρη του Δία και της Ηλέκτρας, μιας από τις κόρες του Άτλαντα. Και πάλι, λοιπόν, στο πρόσωπο

έρωτας προς αυτό είναι άρρηκτα δεμένα με το αρμονικό και το σύμμετρο¹⁶³. Η αρμονία κατέχει έναν κομβικό ρόλο στην αρχαία σκέψη και συνδέεται με τις πεποιθήσεις για την ίδια τη δομή του σύμπαντος¹⁶⁴.

Εκτός της αρμονίας υπάρχει και ένας άλλος άδηλος πρωταγωνιστής του ποιήματος, η Πειθώ: με τη δύναμή της η ποιήτρια θα φέρει κοντά της το ποθητό πρόσωπο, όπως φαίνεται από τα λόγια της ίδιας της θεάς. Η Πειθώ παραδοσιακά στη μυθολογία ανήκει στην ακολουθία της θεάς Αφροδίτης. Στον Παρμενίδη, όμως, η Πειθώ απαντάται προσωποποιημένη. Εκεί χαρακτηρίζεται ως «ο δρόμος του είναι, καθώς δεν υπάρχει μη είναι», ο δρόμος, δηλαδή, που οδηγεί στην αλήθεια¹⁶⁵. Παράλληλα, η πειθώ κάνει την εμφάνισή της και στον Εμπεδοκλή¹⁶⁶, ο οποίος δηλώνει ότι η προσέγγιση του θείου δεν γίνεται ούτε με τα ανθρώπινα μάτια ούτε με τα ανθρώπινα χέρια, αλλά μέσα από τον δρόμο της πειθούς: όπως στον Παρμενίδη, η πειθώ του Εμπεδοκλή αποτελεί έναν δρόμο που οδηγεί στην αλήθεια, δηλαδή στην αποκάλυψη του θείου. Η πειθώ, δηλαδή, είναι το μόνο μέσο για την επίτευξη του ανώτατου στόχου, αφού η εικόνα του δρόμου παραπέμπει τον αναγνώστη ακριβώς στον μεσολαβητικό ρόλο της Πειθούς για να φτάσει κανείς στον προορισμό του¹⁶⁷. Με βάση τα παραπάνω αποσπάσματα

της Αρμονίας συνενώνονται δύο ενάντιες δυνάμεις, αφού οι πρόγονοί της, σε αυτή την περίπτωση, είχαν συγκρουστεί στην Τιτανομαχία.

¹⁶³ Στον πλατωνικό *Φίληβο* (66a-b) διαβάζουμε: *πρῶτον μὲν πη περι μέτρον καὶ τὸ μέτριον καὶ καίριον καὶ πάντα ὅποσα χρή τοιαῦτα νομίζειν, τὴν αἰδίον ἡρῆσθαι... δεύτερον μὲν περι τὸ σύμμετρον καὶ καλὸν καὶ τὸ τέλος καὶ ἰκανὸν καὶ πάνθ' ὅποσα τῆς γενεᾶς αὐτῆς ἐστίν.*

[Η πρώτη θέση ανήκει στο μέτρο, στη συμμετρία και στο αρμόζον και σε όλα όσα πρέπει να θεωρούνται τέτοια και μετέχουν στο αιώσιο...δεύτερο πάλι έρχεται το σύμμετρο, το ωραίο, το τέλειο, το αὐταρκές και όλα όσα ανήκουν πάλι στο γένος αυτό.]

Επομένως, σύμμετρο (αρμονία) και ωραίο βρίσκονται στην ίδια οντολογική βαθμίδα.

¹⁶⁴ Λέγεται πως ο Πυθαγόρας (βλ. Gaius Plinius Secundus II.xviii.xx) μίλησε για την αρμονία των σφαιρών: η ταχύτερη κίνηση όλων των ουράνιων σφαιρών δημιουργεί ήχους και οι τελευταίοι την αρμονία. Σύμφωνα με τον ίδιο, αρμονία για το σώμα είναι η ψυχή, η οποία διατηρεί κάποια συμμετρία ανάμεσα στο υλικό και το πνευματικό στοιχείο του ανθρώπου. Οι στωικοί, από την πλευρά τους, όριζαν τον φυσικό νόμο ως κατάσταση αρμονίας που διέπεται από λογική. Στον πλατωνικό *Τίμαιο* (34b10-36d) αναφέρεται ο τρόπος δημιουργίας της ψυχής του κόσμου μέσα από τμήματα των λωρίδων του *ταυτοῦ* και του *θατέρου* σε συγκεκριμένες αναλογίες. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία του τελειότερου δυνατού όντος, στο οποίο έχουν εναρμονιστεί όλα τα χαρακτηριστικά του. Σε ποιητικά συμφραζόμενα, μια τέτοια αντίληψη απηχείται στον Πίνδαρο (*Πυθιονικός* 1.1-6), όπου στον ήχο της φόρμιγγος σβήνει ακόμη και η φωτιά του κεραυνού του Δια: οι κοσμικές δυνάμεις δηλαδή γίνονται ηπιότερες και οδηγούν σε μια αρμονική συνύπαρξη των στοιχείων της φύσης. Η αρμονία αυτή τονίζεται και με την αναφορά στα βήματα του χορού που υπακούουν στη μελωδία.

¹⁶⁵ Παρμενίδης *Περὶ φύσεως*, B1.3.

¹⁶⁶ *Καθαρμοί*, 133.

¹⁶⁷ Οι ακόλουθοι των θεών πάντοτε έχουν αυτή τη λειτουργία, δείχνουν δηλαδή το μέσο για την επίτευξη του ανώτερου σκοπού, που είναι η ευσέβεια προς τη μεγάλη θεότητα που συνοδεύουν και

μπορούμε να εκλάβουμε την Πειθώ ως την πίστη στην αλήθεια, όταν δεν υπάρχει καμία αμφιβολία στη συνείδηση του ανθρώπου, και όχι ως την τυφλή υποχώρηση της βούλησης μπροστά σε μια μαγική επίδραση δυνάμεων πάνω στο άτομο, που το κάνουν να χάσει την κρίση του¹⁶⁸. Ο Αλκμάν από την πλευρά του αναφέρεται στη γενεαλογία της Πειθούς:

*Εὐνομίας <τε> καὶ Πειθῶς ἀδελφὰ
καὶ Προμαθήας θυγάτηρ.*

[Της Εὐνομίας και της Πειθῶς ἀδελφὴ
και της Περίσκεψης κόρη.]¹⁶⁹

Στο σπάραγμα, η Πειθώ, μαζί με την Εὐνομία, είναι ἀδερφή της Τύχης¹⁷⁰, ενώ η μητέρα τους προσωποποιεί τη σύνεση. Επομένως, η Πειθώ συνδέεται με τη φρόνηση και τον νου του ανθρώπου, που εκπροσωπεί τόσο η μητέρα της όσο και η ἀδερφή της Εὐνομία, αλλά και με την περίσταση που πλαισιώνει κάθε δράση, την οποία εκπροσωπεί η Τύχη. Δεν αποτελεί η Πειθώ μια τυφλή δύναμη, που παρασύρει σε οδούς που κάποιος δεν επιθυμεί και δεν ελέγχει, αλλά συνάδει με τη σκέψη και την προσπάθεια κατανόησης των δεδομένων¹⁷¹. Ἄλλωστε, η πειθώ γίνεται κατά τα κλασικά χρόνια η βάση της ρητορικής, της τέχνης του λόγου, που αποσκοπεί στο να πείσει, με τη χρήση μεθόδων που ανήκουν στη λογική σκέψη, ὅπως τα επιχειρήματα και τα τεκμήρια. Τεχνικές που ἀπτονται του συναισθήματος ἔχουν δευτερεύουσα σημασία, συμπληρωματικὴ του ρόλου που ἔχει η επιχειρηματολογία και οι κάθε είδους αποδείξεις. Επιπλέον, ἀκόμη και όταν ο ρήτορας ἔχει ως σκοπὸ την εξαπάτηση, δεν μπορεί να παρακάμψει μια ἐπίφαση

η ἔνωση μαζί της ἢ η κατανόηση της βαθύτερης φύσης της συγκεκριμένης θεότητας. Ἐτσι, οι Σάτυροι παρασύρουν στον εκστατικό και ενθουσιαστικό δρόμο που οδηγεί στον ἴδιο τον Διόνυσο, οι νύμφες ἀποκαλύπτουν την ἀπαραβίαστη ἀγνότητα της Ἀρτέμιδος, οι Τρίτωνες τη βία του Ποσειδώνα. Η Ἀφροδίτη ἔχει πλήθος συνοδῶν: εκτός ἀπὸ την Ἀρμονία και την Πειθώ, τους Ἐρωτιδεῖς, τις Χάριτες, τις Ὠρες.

¹⁶⁸ Ο Wyatt ἔχει συσχετίσει την Ἀφροδίτη ἐτυμολογικά με το ἐπίθετο *ἄφρων*, δείχνοντας τις συνέπειες της ἐπίδρασης της θεᾶς τους ἀνθρώπους (Wyatt, 1974, σσ.84-92). Ο Πλάτων στον *Κρατύλο* (406d) μιλά για την *διὰ τὴν τοῦ ἀφροῦ γένεσιν*.

¹⁶⁹ Ἀπ. 64.1 *Poetae Melici Graeci*.

¹⁷⁰ Gainsford, 2012, σ.447.

¹⁷¹ Περισσότερα για την Πειθώ στην ἀρχαία γραμματεία βλ. Breitenberger, 2013, σσ.117-135. Η Breitenberger υποστηρίζει ὅτι η Πειθώ συνδέεται με τη γοητευτικὴ λειτουργία της Ἀφροδίτης στο σαπφικό κείμενο. Ὅμως, αν ἀνατρέξουμε στον κοσμογονικό ρόλο και τις φιλοσοφικές προεκτάσεις του Ἐρωτα, που ἀπαντῶνται τόσο σε προσωκρατικούς φιλοσόφους ὅσο και στον Πλάτωνα, τότε καταλαβαίνουμε ὅτι η Πειθώ ἔχει ἕναν χαρακτήρα που ξεπερνᾶ την προσωποποίηση της ἐρωτικῆς ἀποπλάνησης.

λογικής στον λόγο του. Το γεγονός αυτό δείχνει ότι επίκεντρο της πειθούς, συστατικό στοιχείο που την καθορίζει, είναι η λογική σκέψη: η πειθώ υπό αυτή την έννοια είναι το σημείο τομής μεταξύ της ρητορικής και της φιλοσοφίας, αφού και ο φιλόσοφος μέσω της διαλεκτικής επιδιώκει όχι μόνο να αποκαλύψει την αλήθεια, αλλά και να πείσει για το αληθές, όπως και ο ρήτορας¹⁷².

Επιπλέον, είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε το γεγονός ότι η Αφροδίτη παρουσιάζεται στο ποίημα ως μια γελαστή θεά (στ.14), δηλώνοντας με το γέλιο της την ευφρόσυνη, αρμονική κατάσταση στην οποία βρίσκεται¹⁷³. Θα μπορούσαμε να συνδέσουμε το γέλιο της με μian υπέρτατη σοφία¹⁷⁴: ως μην ξεχνάμε ότι τα πρώιμα αγάλματα των θεών ήταν χαμογελαστά, δηλώνοντας μια γενικότερη πεποίθηση των Ελλήνων, κατά την οποία στοιχείο του θείου είναι το γέλιο, η ηδονή για την αθάνατη και αρμονική του κατάσταση¹⁷⁵. Ο Σκιαδάς, από την πλευρά του, υποστηρίζει ότι η θεά είναι γελαστή ως *μάκαιρα*, σε αντίθεση με την παραγμένη ψυχολογία των θνητών¹⁷⁶. Η ποιήτρια, δηλαδή, τονίζει τη διαφορά φύσης θνητών και αθανάτων: από τη μία πλευρά υπάρχει μια θεία ευδαιμονία που πηγάζει από την αρμονία, ενώ, από την άλλη πλευρά, στον άνθρωπο η επίτευξη αυτής της κατάστασης είναι μια συνεχής επιδίωξη που ελάχιστοι κατορθώνουν¹⁷⁷.

Στο ποίημα αυτό, η ποιήτρια αφήνει να διαφανεί η ψυχική κατάσταση όχι μόνο ενός ερωτευμένου, αλλά γενικότερα του ανθρώπου που αποζητά την ένωση με το κάλλος, το οποίο είναι μια ιδέα αιώνια και θεϊκή. Βιώνει πίκρες και καημό, η

¹⁷² *συμβαίνει τὴν ῥητορικὴν οἶον παραφύεσι τῆς διαλεκτικῆς εἶναι καὶ τῆς περὶ τὰ ἥθη πραγματείας, ἣν δίκαιόν ἐστι προσαγορεύειν πολιτικὴν.* (Αριστ., *Ρητορική* Α 7) [Συμβαίνει η ρητορική να είναι κάτι παραπλήσιο στη διαλεκτική και τον λόγο για τα ἥθη, που είναι δίκαιο να ονομάζει κανείς πολιτική.]

¹⁷³ Αν και ο Page (1959, σ.16) βλέπει πίσω από το γέλιο μια διάθεση ειρωνείας προς τα βάσανα της ποιήτριας, θα ήταν δύσκολο να υποστηριχθεί κάτι τέτοιο τη στιγμή που οι Έλληνες θεοί είναι γελαστοί και η ίδια η Αφροδίτη χαρακτηρίζεται ήδη από τον Όμηρο *φιλομμειδής* (*Ιλ.* 5:375), το ίδιο και στον *Ομηρικό Ύμνο στην Αφροδίτη*.

¹⁷⁴ Γελαστός φιλόσοφος ονομαζόταν ο Δημόκριτος, ο οποίος κατεξοχήν συνδύαζε την αναζήτηση του θείου με την έρευνα της ατομικής φύσης του κόσμου.

¹⁷⁵ Στο υπό εξέταση ποίημα η Αφροδίτη χαρακτηρίζεται *ἀθάνατος* και *ποικιλόθρονος* (στ. 1). Η λέξη *ποικιλόθρονος*, η οποία δηλώνει μια καλλιτεχνική επεξεργασία, τονίζει ακριβώς αυτό το στοιχείο της αρμονίας, το οποίο έχει ως σκοπό της και η τέχνη, ακολουθώντας τη φυσική τάση του ανθρώπου για την εύρεση της αρμονίας. Όπως γράφει και ο Αριστοτέλης στο *Περὶ ποιητικῆς* (1448b): *Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῶν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ.* [Σύμφωνα με τη φύση υπάρχει σε εμάς η μίμηση και η αρμονία και ο ρυθμός.]

¹⁷⁶ Σκιαδάς, 1999, σ.120.

¹⁷⁷ Ο Σωκράτης θεωρεί ότι η ευδαιμονία είναι αποτέλεσμα της φρόνησης και εν γένει της αρετής (Πλάτ. *Μένων* 88c), θέση που ακολουθεί και ο Αριστοτέλης (*Ηθικά Νικομάχεια* 1097b22–1098a20). Επειδή, όμως, η αρετή είναι αποτέλεσμα της γνώσης, καταλαβαίνουμε ότι η ευδαιμονία επέρχεται ως επιστέγασμα της κοπιαστικής προσπάθειας προσέγγισης της αλήθειας.

ψυχή της είναι φρενιασμένη και είναι δεμένη μέσα σε μαύρες έγνοιες. Πώς θα μπορούσε κάποιος να ανέλθει σε μια ανώτερη κατάσταση, εάν δεν περάσει από έναν ατομικό και δύσβατο ανηφορικό δρόμο; Για να αλλάξει το ψυχικό και πνευματικό σύμπαν ενός ανθρώπου προϋποτίθενται θυσίες¹⁷⁸. Δεν είναι τυχαίο ότι η ποιήτρια καλεί τη θεά ως σύμμαχο¹⁷⁹: αυτή η πολεμική εικόνα βρίσκει μια φιλοσοφική προέκταση στον Ηράκλειτο, αφού ο πόλεμος στο έργο του έχει κοσμογονικές ιδιότητες, όντας ο πατέρας των πάντων¹⁸⁰. Η ίδια λέξη, άλλωστε, απαντάται στον Αρχίλοχο, σε μια θεϊκή επίκληση που σχετίζεται με άλλη περίπτωση:

*κλῦθ' ἄναξ Ἥφαιστε καί μοι σύμμαχος γουνομένω*¹⁸¹

[Άκουσέ με βασιλιά Ἥφαιστε και σύμμαχός μου καθώς γίνεσαι]

Μήπως τελικά αυτό που ενώνει το ηρωικό ιδεώδες, όπως το βρίσκουμε στον ομηρικό κόσμο, και τη λυρική ερωτική ποίηση είναι το σθένος του ανθρώπου να ανταπεξέλθει σε μια μάχη¹⁸²; Μήπως πίσω από την εκάστοτε περίπτωση κρύβεται ένας ευρύτερος στοχασμός για τα ανθρώπινα, στη βάση του οποίου βρίσκεται η πεποίθηση ότι ο άνθρωπος οφείλει μέσα από συγκρούσεις διαφόρων επιπέδων να ανέλθει σε μια ανώτερη κατάσταση, έχοντας κατανοήσει τη θέση του στον κόσμο και στεκόμενος με μέτρο και αυτοκυριαρχία μπροστά στην πολυπλοκότητα της ζωής; Το βέβαιο είναι πως η «πολεμική εικόνα» που επιλέγεται από την ποιήτρια

¹⁷⁸ Η νηστεία, για παράδειγμα, ήταν μια σωματική «θυσία», η οποία συμβόλιζε την προσπάθεια που πρέπει να καταβάλει ο μυούμενος ή ο μαθητής, για να εισέλθει στις μεγάλες αλήθειες. Αν και περιορισμένη στην αρχαία Ελλάδα, υπήρχε ως προϋπόθεση στα μυστήρια, αλλά και σε φιλοσοφικές σχολές, όπως οι Πυθαγόρειοι. Την ίδια κοπιώδη προσπάθεια του ανθρώπου που προσπαθεί να ανέλθει σε μια ανώτερη πνευματική κατάσταση δηλώνει και ο μύθος του σπηλαιού (Πλάτ. Πολιτεία 514a-520a).

¹⁷⁹ Κατά τον Ησύχιο, η Κύπριδα είναι ἔγχιος, επίθετο που υψαινίσσεται τον φιλοπόλεμο χαρακτήρα της, που είναι όμοιος με εκείνον άλλων ανατολικών θεαινών (Χατζηϊωάννου, 1973, σσ.166-167). Αυτά τα στοιχεία ίσως ενέπνευσαν τον μύθο για τις σχέσεις της με τον Άρη και τις παρεμβάσεις της στον Τρωικό πόλεμο, που διακωμωδεί ο Όμηρος.

¹⁸⁰ *πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἄνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους.*

Ο πόλεμος γεννά την ιδανική αρμονία, αφού *ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν... ἁρμονίη ἀφανῆς φανερῆς κρείττων*. [από αυτά που διαφέρουν προκύπτει η ομορφότερη αρμονία... η αφανής αρμονία είναι καλύτερη από τη φανερή]. (Ηρακλείτου, *Περὶ φύσεως*, 53 Diels-Kranz)

¹⁸¹ Απ. 75 Edmonds. Βλ. επίσης Πίνδ. *Ισθμ.* 6.28.

¹⁸² Τα γλωσσικά όρια είναι ρευστά ανάλογα με τα συμφραζόμενα. Έτσι, στον Πίνδαρο οι πολεμιστές υφίστανται μια δοκιμασία, που περιγράφεται με όρους παρμένους από τα κατορθώματα των αθλητών (*πόνος, κάματος, ἄεθλος*), αφού η μάχη είναι μια τελετουργική πράξη αντίστοιχη των αθλητικών αγώνων (Nagy, 2008, σ.39). Στη Σαπφώ το πολεμικό λεξιλόγιο αξιοποιείται σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο: είναι ο έρωτας το πεδίο της μάχης, όπου ο άνθρωπος θα αποκτήσει ένα ηρωικό κλέος.

αντλείται από έναν κόσμο, στον οποίο ο πολεμιστής οφείλει να τιμήσει τη θέση του και να αποκτήσει και ο ίδιος τιμή, με τον ίδιο τρόπο που ένας στοχαστής, ένας μύστης, ένας ποιητής, ένας ερωτευμένος οφείλει αντιμετώπισει τους εσωτερικούς κινδύνους, τις ψυχικές συγκρούσεις και τις ακραίες ψυχικές εμπειρίες, ώστε με πλήρεις τις διανοητικές και συναισθηματικές του δυνατότητες να ερμηνεύσει και να βιώσει το μυστήριο της ζωής.

Οι ίδιες ακραίες ψυχικές εμπειρίες απαντώνται και στο ποίημα-επίκληση προς την Αφροδίτη, που βρέθηκε στους νέους παπύρους¹⁸³. Η ποιήτρια επικαλείται την Αφροδίτη, προβάλλοντας ένα αίτημα εντελώς διαφορετικό από αυτά που συνήθως απαντώνται στις προσευχές: η Σαπφώ ζητεί από τη θεά να της εξηγήσει την ανεξήγητη για τους ανθρώπους φύση του έρωτα. Στην ερώτησή της προς τη θεά παρουσιάζει τα δεδομένα της εμπειρίας της, που είναι πως ο έρωτας κάνει τους ερωτευμένους να πληγώνουν ο ένας τον άλλο και συγχρόνως να επιζητούν τη συνέχιση των μαρτυριών τους, αντί να θέλουν να τα αποφύγουν. Η Σαπφώ διερωτάται πώς είναι δυνατόν να συμβαίνει κάτι τόσο αντίθετο με τη λογική συμπεριφορά του ανθρώπου. Έπειτα, ακολουθεί μια άλλη ερώτηση προς τη θεά, στην οποία η ποιήτρια απορεί σχετικά με τις προθέσεις της θεάς, παρατηρώντας τη σωματική κατάσταση στην οποία περιέρχεται ο άνθρωπος εξαιτίας της¹⁸⁴.

Στο ποίημα αυτό, η επικοινωνία της ποιήτριας με τη θεά συνίσταται στις ερωτήσεις που της κάνει σχετικά με την αληθινή φύση του έρωτα. Φαίνεται πως ο έρωτας οδηγεί τον άνθρωπο σε μια κατάσταση παράδοξη, η οποία δεν μπορεί να συγκριθεί με καμία άλλη περίπτωση της ζωής. Ο ερωτευμένος, χωρίς να θέλει, βασανίζεται και βασανίζει, ως αποτέλεσμα της μεγάλης ψυχικής έντασης που βιώνει και της αγωνίας σχετικά με τα συναισθήματα του άλλου προσώπου.¹⁸⁵ Ο έρωτας, η ερωτική μανία τοποθετεί τον άνθρωπο σε ένα επίπεδο πέραν της συνήθους τριπλής ψυχικής λειτουργίας του: *λογιστικόν-θυμοειδές-επιθυμητικόν*¹⁸⁶.

¹⁸³ Kypris Song, Obbink, 2016, σσ. 26-27. Για τις διάφορες αποκαταστάσεις και αποδόσεις του κειμένου βλ. Bierl, 2016, σσ.340-348, Boehringer, 2016, σ.355, Schlesier, 2016, σσ. 378-391, Rayor, 2016, σ.404.

¹⁸⁴ Για την αντανάκλαση των ψυχικών καταστάσεων στο σώμα βλ. παρακάτω ανάλυση για το απ. Voigt 31: Α' Μέρος, Κεφ. 10.

¹⁸⁵ Βλ. Πλάτ. *Λύσις* (204a-d), όπου ο Ιπποθάλης, ερωτευμένος με τον νεαρό Λύσι, έχει γίνει φορτικός στον περίγυρό του μιλώντας συνέχεια για αυτόν και αγωνιώντας για τα συναισθήματά του.

¹⁸⁶ Πλάτ. *Πολιτεία* 440ε.

Στον *Φαίδρο*, άλλωστε, η ερωτική μανία τίθεται πάνω από κάθε άλλη μανία¹⁸⁷. Ο συσχετισμός με τις πλατωνικές ιδέες αποκαλύπτει ότι η Σαπφώ διατυπώνει με έναν τρόπο αυτοαναφορικό, όπως έχει παρατηρήσει και ο Bierl, ανθρωπολογικές και πρωτο-φιλοσοφικές θέσεις¹⁸⁸. Το λεξιλόγιο, και σε αυτό το ποίημα, παραπέμπει σε πολεμικές σκηνές, αφού οι ερωτευμένοι πληγώνονται (στ.1) και υποφέρουν στο σώμα τους τα πλήγματα (στ.3,6), όπως οι πολεμιστές, ενώ τα γόνατά τους λύνονται, όπως συμβαίνει συχνά με τους ομηρικούς ήρωες στο πεδίο των μαχών¹⁸⁹ ή κατά τον ύπνο¹⁹⁰ και κατά τη στιγμή του θανάτου¹⁹¹, οπότε οδηγείται ο άνθρωπος σε μια κατάσταση εκτός συνείδησης.

Άραγε η Αφροδίτη δίνει τις απαντήσεις που η Σαπφώ επίμονα ζητά; Της αποκαλύπτει τη βαθύτερη φύση του έρωτα; Το ποίημα δεν σώζεται ολόκληρο και δεν ξέρουμε αν τελικά ακολουθεί μια επιφάνεια της θεάς όπως στο απ. 1. Είναι πάντως σημαντικό να επισημάνουμε ότι στο απ. 1 η θεά θέτει τα ερωτήματα προς την ποιήτρια, ενώ εδώ η ποιήτρια ρωτά και επιζητεί από τη θεά απαντήσεις. Δύο διαφορετικοί κόσμοι, ο ανθρώπινος και ο θεϊκός, προσπαθούν να έρθουν σε επαφή και ισότιμα να κατανοήσουν ο ένας τον άλλο. Στο απ. 1 η θεά προσπαθεί να καταλάβει γιατί η ποιήτρια ταράζεται μπροστά στα πάθη της, ενώ σε αυτό το ποίημα η ποιήτρια προσπαθεί να καταλάβει μέσα από τις ερωτήσεις προς τη θεά την πραγματική φύση των ερωτικών παθών. Στην αρχαία σκέψη, η προσπάθεια να κατανοηθούν οι διαφορετικοί κόσμοι και οι αλήθειες που τους συνέχουν απαντάται σε πολλούς μύθους, αλλά και σε φιλοσοφικά συμφραζόμενα: ο Τειρεσίας γνωρίζει τις διαφορές γυναικείας και αντρικής φύσης, ο Εμπεδοκλής μετενσαρκώνεται σε διαφορετικές οντότητες. Την ίδια αντίληψη φαίνεται να απηχούν και οι μυθολογικές μεταμορφώσεις¹⁹². Αξιοπρόσεκτο είναι ότι και η ίδια η Αφροδίτη, όπως τη γνωρίζουμε από τη λατρεία της στην Κύπρο, μπορεί να αλλάξει τη γυναικεία της φύση σε αντρική και αντιστρόφως¹⁹³: είναι δηλαδή μια

¹⁸⁷ Πλάτ. *Φαίδρος* 245c.

¹⁸⁸ Bierl, 2016, σ.350.

¹⁸⁹ Όμ. *Ιλ.* 8:328.

¹⁹⁰ Όμ. *Οδ.* 20:57, 23:343.

¹⁹¹ Ευρ. *Ικέτιδες* 47.

¹⁹² Για τις μυθολογικές μεταμορφώσεις βλ. Bremmer, Erskine, 2010.

¹⁹³ Η αρχαιότερη αναφορά σε αυτή την ιδιότητα της Αφροδίτης βρίσκεται στον Παίονα της Αμαθούντας, τον οποίο αναφέρει ο Θεόφραστος. Σύμφωνα με τον Παίονα, η θεά μπορούσε να μεταμορφωθεί σε άντρα. Ο Μακρόβιος δηλώνει ότι στην Κύπρο υπήρχε άγαλμα γενειοφόρου Αφροδίτης ντυμένο με γυναικεία ρούχα. Οι μελετητές υποστηρίζουν ότι πρόκειται για τα κατάλοιπα μιας πανάρχαιας λατρείας. Βλ. Sophocleous, 1985, σσ.80-96, πιν. XV-XVI.

θεότητα που στο πρόσωπό της συνενώνει τους διαφορετικούς κόσμους των φύλων, οι οποίοι, ούτως ή άλλως, δεν αφορούν μόνο ρόλους κοινωνικούς, αλλά διαφορετικές φύσεις, με διαφορετικές λειτουργίες και δυνάμεις μέσα στο κοσμικό σύνολο.

Η Αφροδίτη στο ποίημα προσφωνείται *δέσποινα*¹⁹⁴. Η προσφώνηση αυτή δηλώνει την αρχή, την εξουσία της θεάς, όπως δείχνει η ετυμολογία της λέξης (*Δεμ<σ>πότνια*), αφού το β' συνθετικό είναι η λέξη *πότνια*¹⁹⁵. Το α' συνθετικό που προέρχεται από την ρίζα *-δεμ-* παραπέμπει στον δόμο, το σπίτι¹⁹⁶. Στην ελληνική μυθολογία, μπορούμε να εντοπίσουμε τη σχέση της *δέσποινας* με τη γη, αφού *Δέσποινα* αποκαλείτο μια κόρη της θεάς *Δήμητρας*¹⁹⁷, της θεάς που συμβολίζει τη μητέρα γη¹⁹⁸ και του θεού *Ποσειδώνα*, ο οποίος, αν και θεός της θάλασσας, επίσης μπορεί να συσχετιστεί με τη γη, όπως ετυμολογείται το όνομά του¹⁹⁹. Μπορούμε να συμπεράνουμε, μέσα από την προσφώνηση της Αφροδίτης ως *δέσποινας*, τη σχέση της με τις δυνάμεις που κυβερνούν τις γήινες καταστάσεις: κάτι τέτοιο είναι εμφανές όχι μόνο στην περίπτωση της Πανδήμου Αφροδίτης, αλλά και στη σχέση της θεάς με τις αναγεννητικές δυνάμεις της φύσης²⁰⁰, ακόμη και με τη θάλασσα²⁰¹, αφού θάλασσα και γη αλληλοπροσδιορίζονται και συνυπάρχουν στενά δεμένες μεταξύ τους²⁰².

Τέλος, η χρήση της προσφώνησης *δέσποινα* ανακαλεί τις ρίζες της λατρείας της θεάς Αφροδίτης. Στην Κύπρο, τη μυθική πατρίδα της Αφροδίτης, λατρευόταν ήδη από τη χαλκολιθική περίοδο μια γυναικεία θεότητα, η οποία κατά τις ανατολικές

¹⁹⁴ Για τις προσφωνήσεις προς την Αφροδίτη βλ. Schlesier, 2016, σσ.369-376, 383.

¹⁹⁵ Η θεότητα του κυνηγιού και των ορέων, η οποία αργότερα ταυτίστηκε με την Αρτέμιδα, ονομαζόταν *πότνια θηρών*. Το επίθετο *πότνια* δηλώνει τη δικαιοδοσία της, το πεδίο που εξουσιάζει ως θεά του κυνηγιού. Για τις απαρχές των ανώνυμων γυναικείων θεοτήτων που καλούνται *πότνια* βλ. Laffineur, Hägg, 2001.

¹⁹⁶ *despotnia < *dems, αρχαϊκή γενική του *δόμος*= σπίτι + *πότνια*, δηλαδή *αυτή που κυβερνά τον οίκο*.

¹⁹⁷ Η *Δέσποινα* γεννήθηκε στο Λύκαιο όρος. Όταν η θεά *Δήμητρα* πέρασε από εκεί, ψάχνοντας την κόρη της την *Περσεφόνη*, την είδε ο *Ποσειδώνας* και την ερωτεύτηκε. Αυτή για να τον αποφύγει μεταμορφώθηκε σε φοράδα. Ο *Ποσειδώνας*, όμως, καταλαβαίνοντας το τέχνασμά της μεταμορφώθηκε σε άλογο. Από την ένωση των δύο θεών γεννήθηκε μια κόρη που το όνομα της θεωρούνταν μυστικό, και γι' αυτό την αποκαλούσαν *Δέσποινα*. (Παυσ. 27.4). Το όνομά της δεν διασώθηκε σε καμία πηγή, γιατί ήταν απόρητο, αλλά οι *Αρκάδες* την αποκαλούσαν *Δέσποινα*. Το όνομα αυτής το ήξεραν μόνο κάποιοι μυημένοι και απαγορευόταν αυστηρά να προφερθεί.

¹⁹⁸ *Δημήτηρ* < *γαία* => *γα=δα* / *γη=δη* + *μήτηρ=μήτρα* = *μάννα* => *Δημήτηρ* = *μάννα γη*.

¹⁹⁹ *Ποσειδών* (ασυναίρετο *Ποσειδάων*) < *πόσις* + **δα* / *γῆ*, = κύριος της γης.

²⁰⁰ Βλ παρακάτω ανάλυση απ. Voigt 2 (Α' Μέρος, Κεφ. 3).

²⁰¹ Βλ. παρακάτω ανάλυση Voigt 5 στο Α' Μέρος, Κεφ. 4.

²⁰² Η στενή σχέση γης και θάλασσας φαίνεται και στην ησιόδεια μυθολογία, όπου ο *Πόντος* και ο *Ωκεανός* είναι παιδιά της *Γαίας*.

συνήθειες, αποκαλείτο *Δέσποινα* ή *Κυρά*. Κατά τον Β. Καραγιώργη αυτή η θεά μετασχηματίζεται, μετά την επαφή με τους Έλληνες, σε Αφροδίτη²⁰³. Αυτή η Δέσποινα είναι θεά της γονιμότητας, της ζωής και του θανάτου, εποπτεύει, δηλαδή, όλες τις σημαντικές διαβάσεις της φύσης και του ανθρώπου. Δεν φαίνεται παράλογο ότι οι πιο εκλεπτυσμένοι Έλληνες μεταμόρφωσαν την παντοδύναμη Κύπρια θεά σε θεά του έρωτα και της ομορφιάς, αφού για αυτούς ο Έρωτας έχει κοσμογονικό χαρακτήρα και το κάλλος προκύπτει ως κατάσταση που έπεται μιας αρμονικής δημιουργίας.

Αν αναλογιστούμε τον χαρακτηρισμό *δέσποινα* σε σχέση με όλες τις παραπάνω παραμέτρους, προκύπτει ότι η Σαπφώ επικαλείται την Αφροδίτη με έναν τρόπο που διαθέτει παράλληλες αναγνώσεις προς τις επικλήσεις της Δέσποινας από τους μνημένους στα μυστήρια ή από τους κατοίκους της Κύπρου: ο έρωτας είναι η δύναμη που οδηγεί τον άνθρωπο στο πέρασμα μεταξύ δύο οριακών καταστάσεων, της ευδαιμονίας και του πόνου, που συχνά είναι τέτοιας έντασης ώστε μπορούν να παρομοιαστούν με ένα διαρκές πέρασμα από τη ζωή στον θάνατο. Είναι όμως και η δύναμη που κυβερνά τον κόσμο και όλα τα όντα μέσα από τη γονιμότητα και τον κύκλο της φύσης.

²⁰³ Καραγιώργης, 2002, σ.132 κ.ε.

3. Μια τριπλή λατρεία: η Αφροδίτη Άνθεια

Στο απ. Lobel-Page 2 / Voigt 2 / Diehl 5,6 / Bergk 4,5 η Σαπφώ καλεί την Αφροδίτη σε έναν ναό πιθανότατα αφιερωμένο σε εκείνη. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια τελετουργία, αφού οι βωμοί καίνε θυμίαμα, αναφέρεται το τραπέζι που γίνεται προς τιμήν της θεάς, ενώ πραγματοποιείται και επίκλησή της από την ποιήτρια, όπως είθιστο να συμβαίνει στις γιορτές για τους θεούς.²⁰⁴ Το μεγαλύτερο μέρος του σωζόμενου ποιήματος αφορά την περιγραφή του φυσικού τοπίου, στοιχείο που συμπληρώνει την εξύμνηση-λατρεία της θεάς στο πλαίσιο της περιγραφόμενης τελετής, στην περίπτωση που η Αφροδίτη εκληφθεί ως Άνθεια: με αυτό το προσωνύμιο η θεά θεωρείται δημιουργός της ομορφιάς της φύσης και επιδρά στον κύκλο των εποχών και στην άνθηση. Το γεγονός ότι η Σαπφώ αναφέρει την Κρήτη²⁰⁵ καθιστά εύλογη την υπόθεση για τον συγκεκριμένο ρόλο της θεάς: στην Κνωσό η θεά Αφροδίτη έφερε το προσωνύμιο Άνθεια²⁰⁶ και συνδεόταν με τον κύκλο της βλάστησης²⁰⁷. Η Αφροδίτη Άνθεια ήταν σύμβολο της άνθησης και του μαρασμού, της ζωής και του θανάτου, και σε αυτή της τη διάσταση βρισκόταν σε συνάρτηση με τη λατρεία του Αδώνιδος²⁰⁸. Καθώς εικάζεται η ανατολική της προέλευση²⁰⁹, έχει συνδεθεί με τις θεότητες της Ανατολής που σχετίζονται με τον κύκλο των εποχών και έχουν ως σύμβολά τους το περιστέρι, τη μυρτιά, το μήλο, την παπαρούνα και το ρόδο²¹⁰. Στο παρόν ποίημα αναφέρεται τόσο το μήλο όσο και το ρόδο, καθιστώντας εφικτή τη

²⁰⁴ Για τις επικλήσεις, τις θυσίες και το γεύμα στο πλαίσιο των τελετών των αφιερωμένων στους θεούς βλ. Larson, 2007.

²⁰⁵ Οι Κρητικοί υποστήριζαν ότι η Αφροδίτη για πρώτη φορά λατρεύτηκε στο νησί τους (Διόδωρος Σικελιώτης 5.77.4-5). Επίσης, είναι χαρακτηριστικό ότι Άνθεια ονομαζόταν μία από τις Χάριτες, που ήταν θεότητα των λουλουδιών και των στεφανιών που φορούσαν στις εορτές και θεραπεινίδα της θεάς Αφροδίτης.

²⁰⁶ Ησύχ. λήμμα Άνθεια.

²⁰⁷ Περισσότερα για τα Άνθεια βλ. Kraemer, 2004, σσ. 58-62.

²⁰⁸ Βλ. το ποίημα της Σαπούς για τον θάνατο του Αδώνιδος (Lobel-Page 140? / Bergk 62? / Voigt 140? / Cox 59) και την ανάλυσή του (Α΄ Μέρος, Κεφ. 7), που ενδυναμώνει την υπόθεση ότι η Αφροδίτη στη Λέσβο συνδυάζει τα χαρακτηριστικά της θεάς του έρωτα και του κάλλους με τα χαρακτηριστικά μιας θεάς της γονιμότητας και της βλάστησης.

²⁰⁹ Ο Burkert (1992, σσ. 1-6) τονίζει την επιρροή της Ανατολής στην ελληνική θρησκεία και ειδικότερα στις λατρείες της Αφροδίτης, κατά τον 8^ο αι. π.Χ. κυρίως, όταν η αρχαϊκή Ελλάδα υιοθετεί ανατολικά στοιχεία, λόγω της επαφής με την Νέο-Ασσυριακή Αυτοκρατορία. Η Ινάνα, θεά της γονιμότητας και του έρωτα, μπορεί να συνδεθεί με την Αφροδίτη και λόγω του γεγονότος ότι οι Ασσύριοι δίνουν το όνομά της στον πλανήτη που οι Έλληνες ονόμαζαν Αφροδίτη, κάτι που μαρτυρά μια αλληλεπίδραση θρησκευτικών αντιλήψεων. (Jacobsen, 1976, σσ.138-139).

²¹⁰ Willetts, 1977, σ.209.

σύνδεση της Αφροδίτης του ποιήματος με τις τελετές της βλάστησης. Ειδικά για το μήλο, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε τον ρόλο που έχει όχι μόνο ως σύμβολο βλάστησης, αλλά και ως καρπός συνδεδεμένος με το κάλλος και τον έρωτα, όπως φαίνεται στον μύθο της κρίσης του Πάριδος: εκεί το μήλο αποτελεί βραβείο ομορφιάς για τη θεά Αφροδίτη, η οποία ανταποδίδει με την προσφορά στον Πάρι του ιδανικού ερωτικού θέλγητρου, δηλαδή της Ελένης. Υπάρχει, δηλαδή, μια σύνδεση των δυνάμεων της βλάστησης και της αναγέννησης της φύσης με την ιδέα του κάλλους. Υπάρχει ένα τρίπτυχο άρρηκτα συνδεδεμένων καταστάσεων, που τελούνται υπό τις δυνάμεις της ίδιας θεάς: έρωτας-βλάστηση-κάλλος. Το τρίπτυχο αυτό μπορούμε να το κατανοήσουμε ευκολότερα, αν το αντικαταστήσουμε με αντίστοιχο τρίπτυχο: κοσμογονική δύναμη-γονιμότητα-αρμονία του φυσικού κόσμου²¹¹. Ο έρωτας, δηλαδή, αντιστοιχεί στη δύναμη που φέρνει την ένωση, μέσα από την οποία προέρχεται κάθε δημιουργία. Η βλάστηση είναι η ενέργεια που τίθεται σε κίνηση, η διαδικασία της γονιμοποίησης, το γίνεσθαι του κόσμου, πριν φθάσει στο είναι²¹². Το κάλλος είναι το αποτέλεσμα της ενέργειας που έχει τεθεί σε κίνηση, το είναι του κόσμου στην τελειότερη μορφή του²¹³.

²¹¹ Πρβλ. τα μήλα των Εσπερίδων, που εμπλέκονται σε γεγονότα που έχουν σχέση με κοσμογονικές ενώσεις (οι μηλιές που τα παρήγαγαν ήταν γαμήλιο δώρο του Δία και της Ήρας από τον Ουρανό), με τη διατήρηση της κοσμικής φυσικής τάξης (η οποία παρ' ολίγον να διασαλευθεί στην περίπτωση του Ηρακλή) ή με ερωτικές ιστορίες (η περίπτωση της Αταλάντης, όπου τα μήλα είναι αρχή της ερωτικής ιστορίας με τον Ιππομένη ή Μελανίωνα). Συνδέονται, δηλαδή, πάντα με καταστάσεις του τρίπτυχου κοσμογονική δύναμη-γονιμότητα-αρμονία του φυσικού κόσμου. Επίσης, στον μυθικό κήπο του Αλκίνοου, στο νησί των Φαιάκων, που αποτελεί έναν μικρόκοσμο αρμονίας, υπάρχουν *μηλέαι ἀγλαόκαρποι* (Ομ. *Οδ.* 7:115).

²¹² Ο Πλάτων στον *Παρμενίδη* (141b) διαφοροποιεί το γίνεσθαι από το είναι, μια αντίληψη που διέπει την ελληνική σκέψη: *διάφορον ἕτερον ἑτέρου οὐδὲν δεῖ γίνεσθαι ἤδη ὄντος διαφοροῦ, ἀλλὰ τοῦ μὲν ἤδη ὄντος ἤδη εἶναι, τοῦ δὲ γεγονότος γεγονέναι, τοῦ δὲ μέλλοντος μέλλειν, τοῦ δὲ γιγνομένου οὔτε γεγονέναι οὔτε μέλλειν οὔτε εἶναι πῶς διάφορον, ἀλλὰ γίνεσθαι καὶ ἄλλως οὐκ εἶναι.*

[Καθόλου δεν πρέπει να είναι διαφορετικό το ἕτερο από το ἕτερο, όταν είναι ἤδη διαφορετικό, ἀλλὰ πρέπει να είναι διαφορετικό από αυτό που ἤδη είναι, να ἔχει γίνει διαφορετικό από αυτό που ἔχει γίνει, να πρόκειται να γίνει διαφορετικό από αυτό που πρόκειται να γίνει, ἐνῶ από αυτό που γίνεται οὔτε ἔχει γίνει οὔτε πρόκειται να γίνει οὔτε εἶναι διαφορετικό, ἀλλὰ εἶναι ἀνάγκη να γίνεται και να μὴν εἶναι σε κάθε ἄλλη περίπτωση.]

Επίσης, για την κατάσταση του γίνεσθαι, όπως ορίζεται από τον Αριστοτέλη βλ. *Φυσικά* 190a31 κ.ε.

²¹³ Στην αρχαία σκέψη, κάθε διαδικασία πρέπει να καταλήγει σε ἕνα τέλος. Για τους αρχαίους Ἕλληνες το ἄπειρο εἶναι μια κατάσταση ἀκατανόητη: *οὔτε γὰρ ἄπειρός ἐστιν οὐδεμία κίνησις ἀλλὰ πάσης ἔστι τέλος, γίνεσθαι τε οὐχ οἶόν τε τὸ ἀδύνατον γενέσθαι· τὸ δὲ γεγονὸς ἀνάγκη εἶναι ὅτε πρῶτον γέγονεν* (Αριστ. *Μετά τα φυσικά* 999b). [Γιατί οὔτε καμία κίνηση εἶναι ἄπειρη, ἀλλὰ ὑπάρχει τὸ τέλος καθεμιάς και δεν εἶναι δυνατόν να γίνεται αυτό που εἶναι ἀδύνατο να γίνει. Αλλὰ αυτό που ἔχει γίνει ἦταν ἀνάγκη ἀπὸ την ἀρχή να ἔχει γίνει.]

Ἄς μὴν ξεχνάμε ὅτι κατὰ την ησιόδεια *Θεογονία* (στ.116-122) τὸ τέλος του Χάους (το οποίο θα

Το σωζόμενο απόσπασμα, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην περιγραφή του φυσικού τοπίου, φέρνει στο μυαλό μας τον λογοτεχνικό τρόπο που ονομάστηκε *έκφρασις*, ο οποίος άκμασε κατά την ελληνιστική εποχή²¹⁴: φυσικά, εδώ δεν πρόκειται για την περιγραφή ενός έργου τέχνης, αλλά το τοπίο και η αρμονία του θυμίζουν την περιγραφή ενός πίνακα ζωγραφικής. Τόσο η παρουσίαση των φυσικών στοιχείων στη Σαπφώ όσο και οι *εκφράσεις* ή οι παρεκβάσεις-περιγραφές στο ελληνιστικό μυθιστόρημα θα πρέπει να νοηθούν όχι ως μια διακοσμητική περιγραφή, αλλά ως ένα ουσιώδες στοιχείο στο πλαίσιο του βαθύτερου πυρήνα του ποιήματος: όπως, δηλαδή, στο ελληνιστικό μυθιστόρημα τα παραπάνω στοιχεία πλαισιώνουν τη δράση του ζευγαριού ως την τελική ένωση, έτσι και στο ποίημα της Σαπφούς η περιγραφή πλαισιώνει έναν πυρήνα, που έχει στο επίκεντρό του τον έρωτα, αφού αφορά τη θεά που εκπροσωπεί τις κοσμογονικές δυνάμεις, οι οποίες μέσα από την ένωση επιφέρουν τη δημιουργία. Η ιδιαίτερη τέχνη της Σαπφούς σε αυτό το απόσπασμα έγκειται στο γεγονός ότι η περιγραφή αφομοιώνεται μέσα στο πλαίσιο της συγκεκριμένης δράσης των προσώπων, οδηγώντας παράλληλα τον αναγνώστη στον πυρήνα του ποιήματος, που είναι η σύλληψη του σύνθετου ρόλου της θεάς Αφροδίτης. Το ίδιο θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε και για τις ομηρικές περιγραφές, οι οποίες δεν έχουν απλά και μόνο έναν διακοσμητικό ρόλο ή έστω μια λειτουργία «διαλείμματος» στο πλαίσιο της συνεχούς δράσης του έπους, αλλά λειτουργούν ως ένα μέσο να κατανοηθεί καλύτερα η ίδια η δράση, τα κίνητρα και ο ψυχισμός των ηρώων ή να δοθεί μια εικόνα με επιπρόσθετη σημασία, πέραν του πλαισίου των γεγονότων που διαδραματίζονται²¹⁵.

Υπάρχουν συγκεκριμένα στοιχεία της εκφράσεως, τα οποία είναι ιδιαίτερος σημαντικά για την ερμηνεία όχι μόνο του ποιήματος, αλλά και της γενικότερης λατρευτικής πραγματικότητας της εποχής. Η ποιήτρια παρουσιάζει τα φύλλα να σταλάζουν τον ύπνο στους παρευρισκόμενους. Η λέξη που χρησιμοποιείται για

μπορούσαμε να ταυτίσουμε με το χωρίς πέρας) επέρχεται με την επίδραση του Έρωτα, ο οποίος ως δημιουργός δύναμη φέρνει τα όντα σε ένα πέρας, το οποίο ισοδυναμεί με την ολοκληρωμένη τους ύπαρξη.

²¹⁴ Πρόκειται για παρεκβάσεις που αφορούν ρητορικές περιγραφές έργων τέχνης και πλαισιώνουν τη δράση των πρωταγωνιστών. Σε άλλες περιπτώσεις, οι παρεκβάσεις αυτές αφορούν περιγραφή φυσικών φαινομένων, εξωτικών ζώων και φυτών ή εξετάζουν φυσικές λειτουργίες του σώματος και της ψυχής του ανθρώπου, όπως το κλάμα, το φιλί ή ο έρωτας (Hagg, 1992, σσ.68-69).

²¹⁵ Βλ. Όμ. *Οδ.* 5:66-85: η περιγραφή του νησιού της Καλυψώς, δείχνει το ήθος του Οδυσσέα, την επίμονη επιλογή του για τον νόστο παρά τα θέλγητρα του νησιού. Επίσης, η περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα δίνει μια σφαιρική θέαση του κόσμου (Όμ. *Ιλ.* 18:478-608).

τον ύπνο είναι *κῶμα*, επομένως πρόκειται για μια κατάσταση στην οποία επέρχεται ο άνθρωπος λόγω κάποιας υπερφυσικής επίδρασης²¹⁶. Εφόσον η Αφροδίτη είναι αυτή που εκφράζει τη δύναμή της μέσα από τη φύση, τα φύλλα γίνονται μια μετωνυμία της ίδιας της θεάς. Στη διάρκεια της λατρείας της η Αφροδίτη δεν διστάζει να παρευρεθεί επιδρώντας στον ψυχισμό των λατρευτών της. Το *κῶμα* είναι μια πύλη για το πέρασμα σε μίαν άλλη κατάσταση, όπως όταν σε ύπωση ή έκσταση κάποιος βιώνει μια άλλη πραγματικότητα, που σε πολλά θρησκευτικά ή πνευματικά συμφραζόμενα θεωρείται πιο «πραγματική» από αυτή που αντιλαμβάνεται κανείς με τις αισθήσεις²¹⁷.

Το ρόδο, επίσης, είναι βασικό σύμβολο της Αφροδίτης: σύμβολο ομορφιάς για τους αρχαίους Έλληνες, αλλά για τους Ρωμαίους σύμβολο του θανάτου και της αναγέννησης, γι' αυτό και συχνά το τοποθετούσαν στους τάφους²¹⁸. Και στην αρχαία Ελλάδα, όμως, η Αφροδίτη συνδέεται κάποτε με τον κάτω κόσμο: ας μην ξεχνάμε τον σημαντικό ρόλο της Αφροδίτης ως θεάς θρηνωδού, προφανέστερο στις παραδόσεις που περιβάλλουν τον Άδωνι, έναν θεό που οι τελετουργίες του σχετίζονταν με την τελετουργική θρηνωδία²¹⁹. Ο θάνατος είναι μέρος της αναγεννητικού κύκλου της φύσης και όχι ένα τέλος²²⁰, επομένως αρμόζει η θεά του έρωτα και των κοσμογονικών δυνάμεων να φέρει και μια πλευρά που συνδέεται με τον κάτω κόσμο. Με αυτόν τον τρόπο, κάλλος και κύκλος των εποχών συνταιριάζουν μέσω του ρόδου, όπως θα άρμοζε στη θεματική ενός ποιήματος που έχει ως επίκεντρο την Αφροδίτη Άνθεια.

Παράλληλα, το νερό και οι πνοές ανέμων επιδρούν εξίσου μαγικά με τα φύλλα

²¹⁶ ...a state of trance or coma induced by the sound of the water and the rustling leaves (Page, 1959, σ.37).

²¹⁷ Οι λατρευτές του Ασκληπιού, για παράδειγμα, μπορούσαν εν υπνώσει να βρουν τον τρόπο της θεραπείας τους, να αντιληφθούν, δηλαδή, την αληθή φύση της ασθένειας και να την αντιμετωπίσουν. Αντίστοιχη περίπτωση είναι και η μαντεία, όπου ο μάντης σε εκστατική κατάσταση ανακαλύπτει την αλήθεια του παρόντος και του μέλλοντος.

²¹⁸ Κατά τα Rosalia, που τελούνταν τον Μάιο, οι Ρωμαίοι συμβόλιζαν την αναγέννηση της φύσης, αλλά και τη μνήμη των νεκρών με τα τριαντάφυλλα, τα οποία με το κόκκινο ή το ιώδες χρώμα τους ανακαλούσαν το χρώμα του αίματος, σαν ένα είδος εξευμενισμού (Cox-Miller, 2009, σ.74).

²¹⁹ Farnell, 1977, σ.637. Επίσης, οι περισσότερες αρχαίες θεές-Αφροδίτες απεικονίζονταν ως μεγάλες θρηνωδοί. Οι θρήνοι της Ινάνα για τον θάνατο του Ντουμούζι λέγεται ότι τράνταξαν τα θεμέλια του ουρανού. Στην καναανιτική παράδοση είναι παρομιώδεις οι θρήνοι της Ανάτ για τον Βάαλ, ενώ στην αιγυπτιακή παράδοση η Ίσις περιπλανήθηκε σε όλον τον κόσμο απαρηγόρητη, ψάχνοντας τα υπολείμματα του Όσιρι.

²²⁰ Αν και οι λαϊκές πίστεις μιλούν κυρίως για τον κάτω κόσμο, στις φιλοσοφικές αντιλήψεις συναντάμε συχνά την ιδέα της μετεμψύχωσης Βλ. Εμπεδ. B115, B117 Diels-Kranz, Πλάτ. *Φαίδρος* 80e κ.ε.).

που φέρνουν τον ύπνο. Όλα τα στοιχεία, ο αέρας, το νερό, καθώς και η γη και η φωτιά -τα δύο τελευταία έτσι όπως συνενώνονται μέσα στη βλάστηση, η οποία είναι αποτέλεσμα της επίδρασης του χώματος με τον ήλιο- συμμετέχουν στην κατάσταση της μέθης, του «αερού ύπνου» στον οποίο περιέρχονται οι λατρευτές της θεάς.

Το ποίημα καταλήγει σε μια προτροπή για επιφάνεια της θεάς στο τραπέζι των συμποτών που την τιμούν. Η παρουσία της θεάς στο τραπέζι θυμίζει τα *θεοξένια*, στα οποία οι λατρευτές της θεότητας θεωρούν ότι εκείνη βρίσκεται αόρατη ανάμεσά τους την ώρα του γεύματος²²¹. Στην περίπτωση, όμως, της Σαπφούς, η θεά δεν θα μείνει αφανής, αλλά είναι αυτή που θα κερνά τους συμπότες, θα είναι η οينوχός²²². Αντίστοιχα, σε άλλο απόσπασμα της Σαπφούς (Lobel-Page 141 / Cox 47) εμφανίζεται ο Ερμής ως οينوχός. Σε αυτή την περίπτωση ο Ερμής κερνά τους θεούς που παρευρίσκονται σε έναν γάμο. Δεν γνωρίζουμε αν πρόκειται για γάμο θεών ή θνητών, στον οποίο παρευρίσκονται οι θεοί στο πλαίσιο των θεοξενίων. Αν ισχύει το δεύτερο, προφανώς πρόκειται για ένα ποίημα που μπορεί να ενταχθεί στα επιθαλάμια της Σαπφούς: οι θεοί είναι παρόντες, ευλογούν τον γάμο, αλλά διατηρούν μια απόσταση από τους ανθρώπους, έχοντας τον δικό τους θεό-οينوχό, ο οποίος κερνά μόνο αυτούς, και τρώγοντας τη δική τους τροφή, ενώ το μόνο που ενώνει θεούς και ανθρώπους στο κοινό τραπέζι είναι η ευλογία του γάμου και οι ευχές εκ μέρους των θεών.

Στο απ. 2, όμως, το στοιχείο που αποτελεί την πρωτοτυπία της ποιήτριας είναι πως

²²¹ Στις παραδόσεις των Ελλήνων κάθε ξένος ήταν πιθανά ένας μεταμορφωμένος θεός, γι' αυτό και η φιλοξενία, με την προσφορά γεύματος, θεωρείτο βασικό στοιχείο ευσέβειας προς τους θεούς. (Louden, 2011, σσ. 31–32). Έμμεση συνέπεια της πεποίθησης ότι οι θεοί παρουσιάζονται στους θνητούς στο πλαίσιο ενός γεύματος αποτελούν τα θεοξένια ως εκδηλώσεις προς τιμήν των θεών. Τα πιο γνωστά θεοξένια γίνονταν στους Δελφούς, αλλά χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των θεοξενίων προς τιμήν των Διοσκούρων στην Πάρο και στον Ακράγαντα, όπου θεωρείτο πως παρίσταντο οι ίδιοι οι θεοί «ξενιζόμενοι». Αντιστοίχως στον Ξενοφάνη (1.6) ο θεός προΐσταται στο συμπόσιο προς τιμήν του. Για τα θεοξένια επίσης βλ. Jameson, 2015, σσ. 145-176. Ο Lidon (2016, σ. 100) υποστηρίζει ότι δεν θα πρέπει να εκλάβουμε κυριολεκτικά την παρουσία της θεάς. Όμως, αν λάβουμε υπόψη τις παραπάνω θρησκευτικές πεποιθήσεις των Ελλήνων, δεν είναι παράξενο οι λατρευτές να επέρχονται σε μια ψυχική κατάσταση, κατά την οποία όντως «βλέπουν» τους θεούς. Ακόμη και στην περίπτωση που στο ποίημα η παρουσία της θεάς είναι μια λατρευτική αναπαράσταση (πρβλ. το σαπφικό Lobel-Page 140 / Bergk 62 / Voigt 140 / Cox 59 που αναφέρεται στον θάνατο του Αδώνιδος) θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι εκείνη τη στιγμή ο θνητός ή η θνητή που αναπαριστά τον θεό μετουσιώνεται στον θεό, γίνεται αυτό που υποδέεται. Περισσότερα βλ. Pirenne-Delforge, 2010, σσ.130-139.

²²² Οι οينوχόι συχνά συνδέονταν με την ομορφιά. Για παράδειγμα ο Δίας έχει ως αγαπημένο του οينوχό τον Γανυμήδη, ο οποίος διακρίνεται για την ομορφιά του. Παρωδία αυτής της εικόνας αποτελεί ο οينوχός Ήφαιστος στην *Ιλιάδα* (1:494-612): το κωμικό στοιχείο σε αυτή την περίπτωση προκύπτει από την αντιστροφή της παγιωμένης εικόνας του όμορφου οينوχού.

στο πλαίσιο των θεοξενίων η θεά όχι μόνο αποκαλύπτει την παρουσία της ή απολαμβάνει αυτά που της προσφέρουν οι θνητοί, αλλά έχει ενεργό ρόλο, εμπλέκεται άμεσα με τους ανθρώπους, γίνεται οινοχόος τους, τους παρέχει μια ανταπόδοση για την ευσέβειά τους: η θεά προσφέρει ένα πολύτιμο αντάλλαγμα, αφού κερνά το νέκταρ που μεθά και παραπέμπει στο νέκταρ των θεών. Η Αφροδίτη, λοιπόν, φέρνει τη μέθη στους συμπότες²²³. Η μέθη μπορεί να εννοηθεί ως ενός είδους μανία, που βγάζει τον λατρευτή από την καθημερινή κανονικότητα²²⁴. Θα πρέπει να υπονοείται σε αυτό το σημείο, μέσω της πόσης, ενός είδους θέωση: δεν πρόκειται στην κυριολεξία για το ποτό που αν πιει ένας θνητός μπορεί να γίνει αθάνατος, όπως το ξέρουμε από τη μυθολογία²²⁵. Άλλωστε, η μετάβαση ενός θνητού στην αθάνατη κατάσταση, διατηρώντας τη σωματική υπόσταση, ανεξάρτητα από τον τρόπο με τον οποίο γίνεται, είναι συνήθως αποθαρρυντική: ας θυμηθούμε την περίπτωση του Τιθωνού, που συνεχώς γερνά²²⁶ ή του κοιμώμενου Ενδυμίωνα. Η θέωση, όσον αφορά τον άνθρωπο, δεν επιτυγχάνεται με κάποιο υλικό τρόπο, με κάποιο τέχνασμα, αλλά επέρχεται με έναν βαθύ πνευματικό τρόπο, όπως στην περίπτωση μιας τελετής, σαν αυτή που περιγράφει η ποιήτρια, εφόσον οι συμμετέχοντες βιώνουν την κατάσταση με πραγματική ευσέβεια και δέος. Πρόκειται για μια επαφή με την ουσία του θείου,

²²³ Στον *Ομηρικό Ύμνο στον Ερμή* σε αντίστοιχη μέθη φθάνουν οι Μούσες όταν τρέφονται με κάποιου είδους νέκταρ, ένα μέλι που έχει υποστεί ζύμωση (στ. 550-563): τότε σε εκστατική κατάσταση διακηρύσσουν την αλήθεια. Η κατανάλωση, δηλαδή, του νέκταρος ίσως συμβολίζει μια εκστατική θεία κατάσταση, κατά την οποία μπορεί κανείς να δει την αλήθεια πίσω από τα φαινόμενα (πρβλ. Πίνδ. *Ολυμπιόνικος* 7. 8-10, όπου ο ποιητής προσφέρει νέκταρ ως δώρο της Μούσας). Το γεγονός ότι είναι οι Μούσες που καταναλώνουν αυτή την ουσία υποδηλώνει τη στενή σχέση της ποίησης με τη δυνατότητα αποκάλυψης των υπερβατικών αληθειών. Και στην παρούσα, λοιπόν, τελετή το τραγούδι της Σαφούς παίζει καθοριστικό ρόλο στην αποκάλυψη του θείου.

²²⁴ Ο Πλάτων, στον *Φαίδρο* (244.a.6), παρουσιάζει τη μανία ως θείο δώρο, που προσφέρει τα μέγιστα αγαθά: *νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίνονται διὰ μανίας, θεία μὲντοι δόσει διδομένης*. [Έτσι λοιπόν τα μέγιστα των αγαθών γίνονται σε εμάς διά της μανίας, καθώς δίνεται αυτή με θεία προσφορά.]

²²⁵ Ο Τάνταλος έκλεψε το νέκταρ και την αμβροσία από τους θεούς για να την προσφέρει στους θνητούς.

²²⁶ Στο σαφικό ποίημα για τον Τιθωνό (Lobel-Page 58) η ποιήτρια εκφράζει ρητά πως η αθανασία δεν είναι ζήτημα υλικό, αλλά μια πνευματική κατάσταση, στην οποία οδηγεί η θεραπεία των Μουσών:

*Υμμες πεδὰ Μοΐσαν ἰοκόλπων κάλα δῶρα, παῖδες,
σπουδάσδετε καὶ τὰν φιλάοιδαν λιγύραν χελύνναν·*

[Εσείς για τα ωραία δώρα των πορφυρόντυτων Μουσών,

παιδιά μου, να φροντίζετε και για τη λύρα, που αγαπά να τραγουδά, γεμάτη μελωδία.]

Οι στίχοι αυτοί στην αρχή του ποιήματος φαίνεται να δίνουν την απάντηση στη μάταιη προσπάθεια, εκ μέρους των ανθρώπων, κατάκτησης της υλικής αθανασίας, θέση που αναδεικνύεται στη συνέχεια μέσα από τον μύθο του Τιθωνού.

την οποία συμβολίζει στο ποίημα το νέκταρ, φέρνοντάς μας στον νου την ιερή θεοφαγία²²⁷, η οποία άλλωστε επιβίωσε και στο λατρευτικό πλαίσιο του χριστιανισμού²²⁸. Πίσω από το σύμβολο αυτό υποκρύπτεται μια βαθιά διεργασία, πνευματική και ψυχική.

Ο άνθρωπος στο ποίημα αυτό επέρχεται σε μια θεία κατάσταση στην οποία μπορεί να ανακαλύψει τη θεϊκή αλήθεια της θεάς, που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η βαθύτερη κατάσταση του τρίπτυχου: έρωτας-κύκλος της φύσης-κάλλος. Με τα παραπάνω, άλλωστε, παραδοσιακά συνδέονται τα μυστήρια: οι μνημένοι λάμβαναν μέρος σε αλληγορικές αναπαραστάσεις σχετικές με τον μύθο κάποιας θεότητας, που συνήθως πέθαινε και αναγεννιόταν και συμβόλιζε το πεπρωμένο της ψυχής μετά θάνατον, αλλά ταυτοχρόνως και τον νόμο και την ενότητα που συνδέουν όλα τα όντα. Οι μύστες πίστευαν πως όχι μόνον η θεότητα ήταν παρούσα, αλλά και ότι αυτοί οι ίδιοι μετείχαν κατά κάποιο τρόπο στην θεότητα. Ο Πλωτίνος εξηγεί σχετικά:

Τοῦτο δὴ ἐθέλον δηλοῦν τὸ τῶν μυστηρίων τῶνδε ἐπίταγμα, τὸ μὴ ἐκφέρειν εἰς μὴ μεμνημένους, ὡς οὐκ ἔκφορον ἐκεῖνο ὄν, ἀπεῖπε δηλοῦν πρὸς ἄλλον τὸ θεῖον, ὅτῳ μὴ καὶ αὐτῷ ἰδεῖν εὐτύχηται. Ἐπεὶ τοίνυν δύο οὐκ ἦν, ἀλλ' ἐν ἧν αὐτὸς ὁ ἰδὼν πρὸς τὸ ἑωραμένον, ὡς ἂν μὴ ἑωραμένον, ἀλλ' ἠνωμένον, ὃς ἐγένετο ὅτε ἐκεῖνῳ ἐμίγνυτο εἰ μεμνῶτο, ἔχοι ἂν παρ' ἑαυτῷ ἐκείνου εἰκόνα· Ἦν δὲ ἐν καὶ αὐτὸς διαφορὰν ἐν αὐτῷ οὐδεμίαν πρὸς ἑαυτὸν ἔχων οὔτε κατὰ ἄλλα - οὐ γάρ τι ἐκινεῖτο παρ' αὐτῷ, οὐ

²²⁷ Σύμφωνα με τον Ευριπίδη, στο έργο του *Βάκχες*, οι Μαινάδες κρατώντας θύρσους και λαμπάδες ανέβαιναν στα βουνά, χορεύοντας ξέφρενα, ψάλλοντας θρησκευτικούς ύμνους και βγάζοντας άγριες κραυγές. Εκεί κυνηγούσαν συνήθως μικρά ζώα (ελάφια, τράγους, ταύρους, φίδια κλπ.), τα οποία, αφού έπιαναν, τα διαμέλιζαν ζωντανά με τα ίδια τους τα χέρια (όπως η Αγαθή τον Πενθέα, νομίζοντας πως είναι λιοντάρι) κι έπειτα τα έτρωγαν ωμά. Η ωμοφαγία ερμηνεύεται ως το αποκορύφωμα ενός ιερού μυστηρίου, κατά το οποίο οι λάτρεις του Διονύσου πίστευαν ότι ο θεός έπαιρνε τη μορφή διαφόρων ζώων, παρευρισκόμενος με αυτόν τον τρόπο μαζί τους, ενώ ο διαμελισμός και η ωμοφαγία ήταν ουσιαστικά θεοφαγία. Μια ερμηνεία με βάση τη μυθολογία είναι ότι αναπαρίσταται ο μύθος του σπαραγμού του νήπιου Διονύσου από τους Τιτάνες, έπειτα από εντολή της θεάς Ήρας, που τη στιγμή του διαμελισμού του είχε τη μορφή τράγου ή ταύρου. Για τη θεοφαγία βλ. Kott, 1993 και Νικολαΐδης, Σαββόπουλος, 1994.

²²⁸ Η θεία κοινωνία, κατά την οποία οι πιστοί μεταλαμβάνουν το σώμα και το αίμα του Χριστού, είναι ένα παράλληλο της αρχαίας ελληνικής θεοφαγίας. Επίσης, ας μην ξεχνάμε το βιβλίο που τρώει στην *Αποκάλυψη* ο Ιωάννης: *καὶ ἔλαβον τὸ βιβλίον ἐκ τῆς χειρὸς τοῦ ἀγγέλου καὶ κατέφαγον αὐτό, καὶ ἦν ἐν τῷ στόματί μου ὡς μέλι γλυκὺ· καὶ ὅτε ἔφαγον αὐτό, ἐπικράνθη ἡ κοιλία μου. (Κατὰ Ἰωάννην Ἐναγγέλιον 10)* Το φάγωμα, καθώς είναι μια λειτουργία που εικονοποιεί το έξω που γίνεται μέσα, χρησιμοποιήθηκε από διάφορες θρησκείες ως συμβολισμός της επαφής με το θείο ή της ενσωμάτωσης του ανθρώπου σε αυτό. Αντιστοίχως, η θεία ευχαριστία έχει παρομοιαστεί με το τελετουργικό της λατρείας του Μίθρα, αφού και σε αυτή την περίπτωση οι πιστοί έτρωγαν και έπιαν πρόσφορα, τα οποία συμβόλιζαν τη ζωοποιό και φωτεινή ουσία του ιερού θυσιαζόμενου ταύρου. Για τη σύγκριση των μιθραϊκών τελετών με τη θεία ευχαριστία βλ. Graf, 2011, σ. 105.

*θυμός, οὐκ ἐπιθυμία ἄλλου παρῆν αὐτῷ ἀναβεβηκότι - ἀλλ' οὐδὲ λόγος οὐδέ τις νόησις οὐδ' ὅλως αὐτός, εἰ δεῖ καὶ τοῦτο λέγειν. Ἄλλ' ὥσπερ ἀρπασθεῖς ἢ ἐνθουσιάσας ἡσυχῇ ἐν ἐρήμῳ καὶ καταστάσει γεγένηται ἀτρεμεῖ, τῇ αὐτοῦ οὐσίαι οὐδαμῇ ἀποκλίνων οὐδὲ περὶ αὐτὸν στρεφόμενος, ἐστὼς πάντη καὶ οἶον στάσις γενόμενος.*²²⁹

[Αυτό είναι το νόημα εκείνης της επιταγής των μυστηρίων: τίποτα να μην αποκαλύπτεται στους αμύητους· εκείνο δεν είναι για να κοινολογείται, το θείο απαγορεύεται να αποκαλυφθεί στον άλλο, ο οποίος δεν κατάφερε ο ίδιος να δει. Δεν υπήρχαν δύο· ο ορών ήταν ένα με το ορώμενο· δεν ήταν όραμα αλλά ένωση. Ο άνθρωπος που διαμορφώνεται απ' αυτήν την ανάμειξη με εκείνο πρέπει, αν θυμηθεί, να φέρει την εικόνα του επάνω του· έχει γίνει ένα, τίποτα δεν υπάρχει μέσα του ή εκτός αυτού που να προκαλεί ποικιλία· τώρα καμιά κίνηση, κανένα πάθος, καμιά επιθυμία που να στρέφεται προς τα έξω από τη στιγμή που επιτυγχάνεται αυτή η άνοδος· αδρανεί η λογική και κάθε νόηση, ακόμα και, για να τολμήσουμε να το πούμε, ο ίδιος ο εαυτός. Αλλά σαν να έχει αρπαχτεί ή ενθουσιαστεί κείται ήσυχος σε μια σταθερή και έρημη κατάσταση, δίχως να αποκλίνει από την ουσία του ούτε να στρέφεται γύρω από τον εαυτό του, αλλά σε απόλυτη στάση, έχει γίνει θα λέγαμε η ίδια η στάση.]

²²⁹ *Εννεάδες*, VI.9, 11.5-15.

4. Επικίνδυνα ταξίδια: η Αφροδίτη ως θεά της θάλασσας

Στο απόσπασμα Lobel-Page 5 / Voigt 5 / Diehl 25, η Σαπφώ επικαλείται τις Νηρηίδες με στόχο την ασφαλή επιστροφή του αδερφού της Χάραξου από την Αίγυπτο στη Λέσβο. Σε αντίθεση με τη μέχρι πρότερον δεκτή αποκατάσταση του πρώτου στίχου με τη διπλή επίκληση προς την Αφροδίτη και τις Νηρηίδες (*Κύπρι καὶ] Νηρηίδες*), στους νέους παπύρους φαίνεται πως η αρχική επίκληση γίνεται μόνο προς τις Νηρηίδες (*πότνια Νηρηίδες*), ενώ η επίκληση προς την Κύπριδα ακολουθεί στον στ. 18, με στόχο τη μεσολάβηση της θεάς, ώστε να ανατραπεί η αβάσταχτη συμφορά που πλήττει την οικογένεια της Σαπφούς (στ.19)²³⁰.

Ο κίνδυνος που αντιμετωπίζει ο Χάραξος είναι διπλός, αφού έχει να κάνει τόσο με το επικίνδυνο ταξίδι όσο και με το τυφλό του πάθος για τη Δωρίχα²³¹. Η θεά Αφροδίτη φαίνεται να συνενώνει στο πρόσωπό της μια διπλή ιδιότητα: ως θεά θαλασσινή, με τη βοήθεια των άλλων θαλασσινών θεοτήτων, όπως οι Νηρηίδες, βοηθά τους ταξιδιώτες, αλλά και ως θεά του έρωτα θα αφαιρέσει το πέπλο της απάτης που έχει καλύψει τα φρένα του αδερφού της, ώστε αυτός να δει ότι η Δωρίχα είναι ένα πρόσωπο καταστροφικό για αυτόν²³². Σε αυτή την περίπτωση, η επίκληση στοχεύει στο να δοθεί μια αόρατη θεϊκή βοήθεια σε δύο επίπεδα: το πρώτο αφορά την αντιμετώπιση των εξωτερικών δυσκολιών, δηλαδή των καιρικών φαινομένων της θάλασσας και των πειρατικών απειλών²³³, ενώ το

²³⁰ Η επίκληση προς την Κύπριδα στο τέλος του σωζόμενου ποιήματος πιθανόν να αποτελεί την εισαγωγή σε ένα νέο θέμα (Lidon, 2016, σ. 60). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, φαίνεται πως δεν μπορεί να πρόκειται για ένα θέμα αποσπασμένο από το προηγούμενο πρόβλημα της σωτηρίας του αδερφού, αφού σε όλα τα ποιήματα της Σαπφούς τηρείται η ενότητα του θέματος, με θεματικά μοτίβα που συμπληρώνουν το κοινό θεματικό κέντρο. Στο υπό εξέταση ποίημα, το θεματικό κέντρο είναι η σωτηρία του αδερφού, ενώ η ποικιλία των θεματικών μοτίβων αφορά τις διαφορετικές συμφορές που τον πλήττουν: τον κίνδυνο του νόστου, τα απρεπή πάθη, την απώλεια τιμής της οικογένειας.

²³¹ Το γεγονός ότι η Σαπφώ αναφέρεται όχι μόνο στους κινδύνους του ταξιδιού, αλλά και στους ερωτικούς κινδύνους που αντιμετωπίζει ο αδερφός της φαίνεται τόσο από τους στ. 5-7, οι οποίοι αφορούν την αποκατάσταση της τιμής του οίκου, όσο και από την επιλογή να επικαλεστεί και την Αφροδίτη. Παρόμοια επίκληση προς την Αφροδίτη για το ζήτημα της Δωρίχας υπάρχει και στο ποίημα Lobel-Page 15 / Diehl 26, όπου η τελευταία κατονομάζεται, κάνοντας εύλογη την υπόθεση μιας έμμεσης αναφοράς στο ίδιο ζήτημα και στο υπό εξέταση ποίημα.

²³² Για το ιστορικό πρόσωπο της Δωρίχας και του Χάραξου και τη σχέση της Λέσβου με την Αίγυπτο βλ. Raaflaub, 2016, σσ. 127-141.

²³³ Ο αριθμός των επιταφίων επιγραμμάτων που σώζονται με θεματική τους ναυαγούς και τα ναύαγια αποδεικνύουν τον μεγάλο κίνδυνο που διέτρεχαν οι ταξιδιώτες. Άλλωστε και στην *Παλατινή ανθολογία* σώζεται επίγραμμα αποδιδόμενο στη Σαπφώ για κάποιον πνιγμένο ψαρά: Τῷ γριπεῖ Πελάγωνι πατήρ ἐπέθηκε Μενίσκος

δεύτερο αφορά την άρση της πνευματικής συσκότισης που προκαλείται από ένα τυφλό πάθος²³⁴. Το γεγονός ότι η Σαπφώ καλεί την Αφροδίτη με στόχο να σώσει τον αδερφό της από αυτό το πάθος αποδεικνύει ότι δεν θεωρεί την αγαπημένη της θεά ως αυτή που οδηγεί σε άφρονες έρωτες, αλλά αντιθέτως ως εκείνη που ελευθερώνει από αυτούς, οδηγώντας τον άνθρωπο στο πραγματικό νόημα του έρωτα. Για την ποιήτρια, η Αφροδίτη είναι η θεά προστάτις του πραγματικού έρωτα, της μοναδικής ένωσης που προφυλάσσει τους ανθρώπους από τα μάταια πάθη, τα οποία φέρνουν μόνο δυστυχίες στο άτομο και σε όσους το αγαπούν και χαρά στους εχθρούς του²³⁵. Η Σαπφώ εύχεται, με τη μεσολάβηση της θεάς, να ελευθερωθεί ο αδερφός της από τις καταστροφικές του επιλογές, δίνοντας ξανά τιμή στην οικογένεια²³⁶.

Η Αφροδίτη της Σαπφούς μπορεί να αντιπαρατεθεί στην Αφροδίτη, όπως την ξέρουμε από την ελληνική μυθολογία. Στη μυθολογία, η θεά συχνά τρελαίνει, μανιάζει τους ανθρώπους, όπως στην περίπτωση των γυναικών της Λήμνου, ή τους προκαλεί συναισθήματα που έχουν καταστροφικές συνέπειες για τον κοινωνικό περίγυρο, όπως στην περίπτωση του έρωτα της Ελένης με τον Πάρι. Κι όμως, ακόμη και σε εκείνες τις περιπτώσεις, η Αφροδίτη έδρασε όχι επιτελώντας μια καταστροφή, αλλά πραγματώνοντας μια φυσική τάξη: η συμφορά των γυναικών της Λήμνου ήταν αποτέλεσμα της ύβρεώς τους προς τη θεά, λόγω της παραμέλησης των ερωτικών. Άλλωστε, δεν είναι σπάνιο οι θεές να συμπεριφέρονται με ιδιαίτερη σκληρότητα σε όσους τις παραμελούν, δεν

κύρτον καὶ κόπαν, μνᾶμα κακοζοῖας
(*Παλατινὴ Ανθολογία* 7. 505)

[Στον ψαρὰ Πελάγωνα ο πατέρας του Μενίσκος αφιέρωσε
μια κύρτη και ένα κουπί, μνημείο της άθλιας ζωής.]

Όσον αφορά την πειρατεία, κατά τα αρχαϊκά χρόνια επρόκειτο για μια δραστηριότητα ευρέως διαδεδομένη, σε κάποιες περιπτώσεις και σεβαστή. Έτσι, ο μεταμφιεσμένος Οδυσσέας συστήνεται στον Εύμαιο ως δήθεν βετεράνος του Τρωικού Πολέμου που εν συνεχεία έγινε πειρατής στην Αίγυπτο, με λόγια που δείχνουν ότι ο πειρατής ήταν αξιοσέβαστη προσωπικότητα (ξ 245 κ.ε.). Γενικά, ο Όμηρος περιγράφει συχνά με θαυμασμό σχετικές πράξεις από Έλληνες. Αναφέρει μάλιστα πόλεις-κράτη που ζούσαν σχεδόν αποκλειστικά από την καταλήστευση ξένων εμπορικών πλοίων, όπως για παράδειγμα η Τάφος, οι πολίτες της οποίας μάλιστα εμπορεύονταν σκλάβους (Οδ. 1:419, 15:427). Για την πειρατεία στον αρχαίο κόσμο βλ. Konstam, 2008 και De Souza, 2002.

²³⁴ Στον Όμηρο η αόρατη θεϊκή βοήθεια επέρχεται ως φώτιση του νου σε περίπτωση κινδύνου (βλ. Οδ. 6:142–144, 174). Ο αδερφός της ποιήτριας επίσης έχει ανάγκη από έναν φωτισμό του νου, όσον αφορά το πάθος του για τη Δωρίχα.

²³⁵ Για την αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων σχετικά με τις επιπτώσεις της συμπεριφοράς κάποιου στην οικογένεια και την πρέπουσα στάση προς εχθρούς και φίλους βλ. Σοφ. *Αντιγόνη* στ. 641–647.

²³⁶ Βλ. Ευρ. *Ελένη* στ. 1451–1511, όπου ο Χορός, αφού έχει ευχηθεί για έναν ευτυχή νόστο, εύχεται επίσης να γίνει η αποκατάσταση της τιμής της οικογένειας.

κατανοούν τη σημασία τους για τη φυσική τάξη ή ξεπερνούν με οποιοδήποτε τρόπο το μέτρο²³⁷. Η θεία εκδίκηση αποτελεί μια εικονοποίηση των φιλοσοφικών αντιλήψεων που έχει ο αρχαϊκός άνθρωπος για τη δομή και τη λειτουργία του κόσμου. Από την άλλη πλευρά, η ένωση της Ελένης με τον Πάρι είναι η πραγμάτωση μιας προκαθορισμένης μοίρας, αφού υπήρχε η προφητεία προς τον Πρίαμο για τον καταστροφικό ρόλο του γιου του σε περίπτωση που αυτός ζούσε. Η Αφροδίτη, έχοντας στα χέρια της το δυνατό όπλο της ένωσης, συχνά συνδέθηκε με την Ανάγκη²³⁸, την ειμαρμένη.

Η Σαπφώ βλέπει την αγαπημένη της θεά, στα ποιήματα που σχετίζονται με τον Χάραξο, ως εκείνη που σώζει, αποκαλύπτοντας τον πραγματικό έρωτα και απομακρύνοντας κάθε άλλο άλογο πάθος. Παράλληλα, στο ποίημα Lobel-Page 15 / Diehl 26, οι νέοι πάπυροι επίσης προσέθεσαν νέους στίχους²³⁹, διευρύνοντας την ερμηνευτική προσέγγιση, αφού πλέον η ερωτική περιπέτεια, με τη σαφή αναφορά στη Δωρίχα, συνδέεται με τη ναυτική περιπέτεια και την ευχή για έναν καλό νόστο. Η Σαπφώ πιστεύει πως η Αφροδίτη μπορεί να γίνει ανελέητη προς τη Δωρίχα, η οποία καυχιέται για έναν έρωτα που δεν είναι αληθινός, διαπράττοντας ύβρη προς τη θεά προστάτιδα του έρωτα²⁴⁰.

²³⁷ Βλ. τον μύθο του Ερυσίχθονα, του Ακταίωνα κ.ά.

²³⁸ Ειδικά η Αφροδίτη είναι στενά δεμένη με την Ανάγκη. Στον *Ορφικό Ύμνο για την Αφροδίτη*, η θεά παρουσιάζεται ως μητέρα της Ανάγκης. Η Ανάγκη, κατά τους Ορφικούς, είναι μια παντοδύναμη θεά, που κυβερνά τα πάντα:

δεινή γάρ ανάγκη πάντα κρατύνει (Νυκτός)

[η φοβερή ανάγκη όλα τα εξουσιάζει]

Αλλά ακόμη και ο Ερμής που πραγματώνει τη μεγάλη ανάγκη, τον θάνατο, είναι γιος της Αφροδίτης:

Κωκυτοῦ ναίων ἀνυπόστροφον οἶμον ἀνάγκης,

ὄς ψυχὰς θνητῶν κατάγεις ὑπὸ νέρτερα γαίης,

Ἐρμῆ, βακχεχόροιο Διωνύσοιο γένεθλον

καὶ Παφίης κούρης, ἑλικοβλεφάρου Ἀφροδίτης (Ερμού Χθονίου)

[Εσύ πού κατοικεῖς στου Κωκυτού τον δρόμο της ανάγκης, που δεν έχει επιστροφή,

που οδηγεῖς τις ψυχές των ανθρώπων στον κάτω κόσμο,

Ερμῆ τέκνο του Διονύσου, που σύρει τον βακχικό χορό,

και της κόρης από την Πάφο, της Αφροδίτης, με τα καμπυλωτά βλέφαρα.]

Πρβλ. το πλατωνικό *Συμπόσιον* (195c), όπου αναφέρεται από τον Αγάθωνα πως, πριν να κυριαρχήσει ο Έρως, στα θεία πράγματα βασιλεύε μόνο η Ανάγκη και όλα συνέβαιναν υπό το κράτος αυτής. Στην *Πολιτεία* παρουσιάζεται η θεά Ανάγκη να φέρει στα γόνατά της αδαμάντινη άτρακτο, μέσα στην οποία περιστρέφεται το Σύμπαν (616c κ.ε.). Από τα παραπάνω συνάγεται ότι η Ανάγκη συνδέεται τόσο με κοσμογονικές δυνάμεις όσο και με την κοσμική τάξη.

Για τη σχέση της Αφροδίτης με την Ανάγκη βλ. Ivanov, 2001, σ. 154.

²³⁹ Βλ. Obbink, 2016, σ.17.

²⁴⁰ Κατά τη μυθολογία, πολλές είναι οι περιπτώσεις θνητών που τιμωρήθηκαν εξαιτίας των λόγων τους, όπως στην περίπτωση της Κασσιόπης ή της Νιόβης. Επομένως, ο λόγος δεν συνιστά μικρότερη ασέβεια από την πράξη για τον αρχαίο Έλληνα: ο λόγος είναι τελικά πράξη που μπορεί

Στους στίχους αυτούς, γίνεται σαφέστερο ότι, όταν οι θεοί προσβάλλονται, μπορούν να γίνουν ανελέητοι, ακόμη κι αν έχουν εκ πρώτης όψεως γλυκιά φύση. Η θεϊκή δύναμη έχει μια ποιότητα που μπορεί να αντιστραφεί πλήρως σε περίπτωση ύβρεως και από θετική επενέργεια να οδηγήσει τελικά στην καταστροφή. Ειδικά η Αφροδίτη που συμβολίζει κάτι τόσο πρωταρχικό, όπως είναι οι κοσμογονικές δυνάμεις του Έρωτα και ο κύκλος της ζωής και του θανάτου, είναι φυσικό να έχει αυτόν τον δυναμικό και ανεξέλεγκτο συχνά χαρακτήρα. Άλλωστε, αυτή η θέαση της Αφροδίτης μπορεί να συνδεθεί με την αναφορά στις θαλάσσιες ιδιότητές της²⁴¹, αφού τόσο ως θεά του Έρωτα όσο και ως θεά της θάλασσας ανακαλεί λατρείες που χάνονται στα βάθη του χρόνου, τότε που το νερό και ο έρωτας ενώνονταν με τον άρρηκτο δεσμό της κοσμικής δημιουργίας: στα αρχαιότερα Αφροδίσια, αυτά που τελούνταν στην Πάφο, οι γυναίκες έπλεναν το άγαλμα της θεάς στη θάλασσα και ύστερα πλένονταν και οι ίδιες στα νερά. Ακολουθούσε πομπή από το ιερό της Πάφου στην Παλαίπαφο, όπου γίνονταν εκδηλώσεις μυστηριακού χαρακτήρα. Οι μινυόμενοι προσέφεραν στη θεά νομίσματα και έπαιρναν ως αντάλλαγμα αλάτι και έναν φαλλό: το αλάτι προέρχεται από τη θάλασσα, όπως και η θεά, ενώ ο φαλλός είναι σύμβολο της γονιμότητας και της δημιουργίας. Επομένως, θάλασσα και κοσμογονία είναι στενά δεμένα στη συνείδηση των αρχαίων Ελλήνων με τη μεσολάβηση της θεάς Αφροδίτης²⁴².

Σε άλλο ποίημα, το οποίο θα μελετηθεί σύμφωνα με την ανασύνθεση του κειμένου που κάνει ο Edmonds (41), η Σαπφώ με ιδιαίτερη ποιητική δύναμη

να εξυψώσει ή να καταβάλει.

²⁴¹ Χάρη στον μύθο της ανάδυσής της από τη θάλασσα, η Αφροδίτη λατρευόταν ευρέως ως προστάτιδα των ναυτικών, με τα επίθετα Πελαγία, Ευπλοία, Ποντία, Ειναλία και Θαλασσία. Για τη σχέση της Αφροδίτης με τη θάλασσα βλ. επίσης Demetriou, 2010.

²⁴² Σύμφωνα με τη *Θεογονία* του Ησίοδου (στ. 188), η Αφροδίτη γεννήθηκε όταν ο Κρόνος απέκοψε τα γεννητικά όργανα του πατέρα του, του Ουρανού, και τα πέταξε στη θάλασσα. Από τον αφρό προήλθε η θεά, εξού και το όνομά της. Επομένως, η θεά υπήρχε πριν τον Δία και εκπροσωπεί μια παλαιότερη τάξη θεϊών δυνάμεων. Ο ησιόδειος μύθος καταγράφει τόσο το κοσμογονικό στοιχείο της Αφροδίτης, αφού προήλθε από τα κομμένα γεννητικά όργανα του Ουρανού, τα οποία μπορούν να ιδωθούν ως σύμβολο αναπαραγωγής και αναγέννησης μέσα από τον θάνατο (αποκοπή του φαλλού), όσο και τη σχέση της θεάς με τη θάλασσα, η οποία εκφράζει το στοιχείο του νερού, την πρώτη αρχή κατά τον Θαλή. Στους κοσμολογικούς, επίσης, μύθους της Ανατολής, το νερό έχει κυρίαρχο κοσμολογικό ρόλο, αφού κατά τους Αιγύπτιους η Γη είναι ένας δίσκος που στηρίζεται στα υποχθόνια νερά, ενώ στα βαβυλωνιακά έπη η αρχέγονη θάλασσα διατηρείται και μετά την ανάδυση της Γης, για να τη στηρίξει, όπως μια σχεδία επιπλέει πάνω στην επιφάνεια του νερού. Αν αναλογιστούμε την ανατολική προέλευση της Αφροδίτης, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η Αφροδίτη, εκπροσωπώντας την αρχέγονη δύναμη του νερού, είναι αυτή που κυβερνά και στηρίζει την κοσμική τάξη, όπως στα βαβυλωνιακά έπη συμβαίνει με τη θάλασσα και τη γη.

περιγράφει μια τρικυμία, η οποία κάνει τους έντρομους ναύτες να αδειάζουν τα αμπάρια και να ρίχνουν το καράβι στις ξέρες. Στη συνέχεια, η ποιήτρια εύχεται να μη βρεθεί σε παρόμοιο κίνδυνο και αναφέρεται στον Νηρέα, στον οποίο δηλώνει πως θα προσέφερε πλήθος προσφορών για να έχει την εύνοιά του. Το γεγονός ότι αποφεύγει να απευθυνθεί άμεσα στον Νηρέα, θα μπορούσε να εξηγηθεί μέσω της ευσέβειας που οφείλει κανείς προς τον μεγάλο θεό των θαλασσών²⁴³: πολλές φορές ο άνθρωπος δεν μπορεί ούτε να αντικρίσει, ούτε να στραφεί με λόγο προς τον θεό, ούτε καν να μιλήσει για αυτόν, διότι οτιδήποτε από τα παραπάνω ίσως συνιστά μια μορφή ύβρεως²⁴⁴. Η Σαπφώ, με την αναφορά αυτή στον Νηρέα, προσπαθεί να αποκτήσει την εύνοια του θεού: δίνει ένα εχέγγυο πως θα σταθεί ευσεβής προς αυτόν κι έτσι, τρόπον τινά, «ελέγχει» το μέλλον²⁴⁵. Με αυτόν τον τρόπο, αποφεύγει την υπερβολή μιας διπλής επίκλησης, ενώ η αναφορά στο δικό της πρόσωπο συνίσταται σε δύο στοιχεία: σε μια απευχή και σε μια υπόσχεση. Η επιλογή αυτή αποτελεί ποιητική πρωτοτυπία, αφού η ποιήτρια προτιμά, αντί να ευχηθεί να έχει πάντοτε καλά ταξίδια, να περιγράψει με εναργείς και μεγάλης έντασης εικόνες αυτό που θέλει να αποφύγει, προχωρώντας έπειτα στον τρόπο μέσω του οποίου θα ξεφύγει από τις ατυχίες της θάλασσας, που είναι οι προσφορές προς τον θεό. Μάλιστα τα φορτία του караβιού που αναφέρονται στην

²⁴³ Οι αρχαίες ελληνικές παραδόσεις και σχεδόν όλοι οι αρχαίοι Έλληνες ποιητές και καλλιτέχνες παρουσιάζουν τον Νηρέα ως γέροντα μειλίχιο, αγαθό και αξιαγάπητο. Στη *Θεογονία* του Ησίοδου περιγράφεται η ευεργετική του δύναμη (στ. 233 κ.ε.). Επομένως, στο σαπφικό ποίημα δεν πρόκειται για την ευσέβεια που γεννάται από τον φόβο μιας τρομακτικής θεότητας, αλλά για μια ευσέβεια που προκύπτει από την ιδιάζουσα φύση και σημασία της συγκεκριμένης θεότητας: ο Νηρέας, κατά τον Ησίοδο, αντλεί τη γενεαλογία του από τον Πόντο (Ησ. *Θεογονία* στ. 131, 233). Ο Πόντος, γεννημένος από τη Γαία, είναι ένα από τα αρχέγονα στοιχεία του κόσμου, που χάνεται τόσο βαθιά στον χρόνο, ώστε μόνο στον Ησίοδο προσωποποιείται, αλλά και πάλι χωρίς ορισμένη μορφή και ιστορία. Ο Νηρέας είναι ο κοντινότερος δεσμός με αυτή την πρωταρχική δύναμη του απρόσωπου πόντου, που μας οδηγεί πίσω στις απαρχές του κόσμου.

²⁴⁴ Ο λόγος προς έναν θεό ή ακόμη και για αυτόν καθιστά τον άνθρωπο ευάλωτο απέναντι σε δυνάμεις, των οποίων την εύνοια δεν πρέπει κανείς να καταχράται. Γι' αυτό ο προσευχόμενος απευθύνεται πάντα προς τον θεό με συγκεκριμένες τελετουργικές στάσεις, που τον προστατεύουν από την άμεση επαφή με δυνάμεις που τον ξεπερνούν και μπορούν να αποβούν μοιραίες. Αντίστοιχη προσοχή παρατηρείται και στον λόγο για τους θεούς, ειδικά σε περιπτώσεις μύησης. Τα άρρητα των μυστηρίων και η τιμωρία, σε περίπτωση αποκάλυψης, απηχούν αυτή την αντίληψη των αρχαίων σχετικά με την προσοχή που πρέπει να επιδεικνύουν οι θνητοί στον λόγο για το θείο: για παράδειγμα στα Καβείρια οι θεοί προστάτες, οι οποίοι σώζουν όσους τους επικαλούνται από κινδύνους και τρικυμίες (βλ. την επιγραφή που σώζεται στο *Corpus Inscriptionum Graecarum* Τόμ. Γ', 3961: *Στράτων Άρχοντας σωθείς κατά θάλασσαν/θεοῖς μεγάλους ἀνέθηκεν εὐχαριστήριον*), όταν ξεπερνιέται το μέτρο από τους λατρευτές τους σε σχέση με το τι αποκαλύπτεται για αυτούς, μπορούν να γίνουν εκδικητές.

²⁴⁵ Ο Νηρέας έχει μια ειδική σχέση με τα γεγονότα του μέλλοντος, χάρη στις μαντικές του δυνάμεις (εκείνος προείπε στον Πάρι, όταν απήγαγε την Ελένη, τον όλεθρο της πατρίδας του). Επομένως, αν γνωρίζει μια μελλοντική συμφορά ενός ευσεβούς πιστού του, ίσως μπορεί να την αποσοβήσει.

πρώτη στροφή μετατρέπονται σε προσφορές προς τον θεό: από βάρος, δηλαδή, που μπορεί να οδηγήσει στον χαμό γίνονται προληπτικό μέσο σωτηρίας. Πρόκειται για ένα ευφυές τέχνασμα, αφού ήδη στην πρώτη στροφή οι ναύτες αδειάζουν από τα φορτία τα αμπάρια, ενώ το ίδιο στοιχείο επαναλαμβάνεται στους τελευταίους στίχους, εντείνοντας τη συνοχή του ποιήματος.

Με βάση τα δύο ποιήματα που εξετάστηκαν παραπάνω, μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι ο Νηρέας, οι Νηρηίδες και η Αφροδίτη αποτελούν ένα θεϊκό τρίπτυχο αλληλοσυμπληρούμενων δυνάμεων. Πρόκειται για δυνάμεις που τις συνδέουν τα εξής χαρακτηριστικά:

α) Είναι θεότητες του νερού, οι οποίες μάλιστα αντιπροσωπεύουν μια παλαιότερη τάξη θεϊκών δυνάμεων, πριν την επικράτηση της αρχής του Δία: τόσο ο Νηρέας όσο και η Αφροδίτη αντλούν την γενεαλογία τους από πρωταρχικές κοσμικές δυνάμεις (τον Πόντο και τον Ουρανό²⁴⁶ αντίστοιχα), που προηγούνται της τάξης του Δία και του Ποσειδώνα²⁴⁷. Το ίδιο ισχύει και για την Ωκεανίδα Δωρίδα, σύζυγο του Νηρέα, με την οποία ο θεός απέκτησε το πολυάριθμο γένος των Νηρηίδων. Οι Νηρηίδες, επομένως, αποτελούν την απόληξη της ένωσης των δυνάμεων που προηγούνται της τάξης του Δία και, κατά τους Ορφικούς, πρώτες δίδαξαν πανάρχαιες τελετουργίες και μυστήρια²⁴⁸.

β) Συνδέονται με κοσμογονικές δυνάμεις: για παράδειγμα, τα εκφραστικά ονόματα που αντλούμε από την *Θεογονία* για τις πενήντα Νηρηίδες αναφέρονται στα ευεργετήματα της θάλασσας και τα πλούτη που αυτή γεννά²⁴⁹.

γ) Χαρακτηρίζονται από έναν πλούτο μορφών, που σαφώς σχετίζονται με την

²⁴⁶ Στην *Ιλιάδα* (5:370) η Αφροδίτη είναι κόρη του Δία και της Διώνης: η Διώνη ανήκει στην πρώτη γενεά των θεών, κόρη του Ουρανού και της Γαίας ή του Ωκεανού και της Τηθύος. Και σε αυτή την περίπτωση η Αφροδίτη αντλεί τη γενεαλογία της από τις πρωταρχικές δυνάμεις του Ουρανού ή του Ωκεανού, με τη διαφορά ότι δεν προηγείται της τάξης του Δία. Βλ. και Αλκαίος 283 Campbell.

²⁴⁷ Στους ορφικούς ύμνους, ο Νηρέας και η Αφροδίτη παρουσιάζονται ως οι πρώτες αρχές. Ο Νηρέας αποκαλείται *ἀρχή πάντων* (*Ορφικός Ύμνος Νηρέως*, 23), ενώ η Αφροδίτη ταυτίζεται με τη Νύκτα από την οποία αρχίζουν όλα: *Νύξ γένεσις πάντων, ἦν καὶ Κύπριν καλέσωμεν* (*Ορφικός Ύμνος Νυκτός*, 3).

²⁴⁸ *ὕμεῖς γὰρ πρῶται τελετὴν ἀνεδείξατε σεμνήν
εὐτέρου Βάκχοιο καὶ ἀγνῆς Φερσεφονείης,
Καλλιόπῃ σὺν μητρὶ καὶ Απόλλωνι ἄνακτι*
(*Ορφικός Ύμνος Νηρηίδων*, 24)

[γιατί εσείς αποκαλύψατε πρώτες τη σεμνή τελετή
του πανίερου Βάκχου και της αγνής Περσεφόνης
μαζί με τη μητέρα Καλλιόπη και τον άνακτα Απόλλωνα]

²⁴⁹ Ησ. *Θεογονία* 240-262.

πολυμορφία του κινούμενου ύδατος από το οποίο προέρχονται: ο Νηρέας αλλάζει συνεχώς μορφές, οι Νηρηίδες, σαν τις Νεραίδες των νεοελληνικών παραδόσεων, χόρευαν, κάνοντας τη γη και το νερό να αντηχούν από τα τραγούδια τους, παράδοση που εκφράζει τον πλούτο των ήχων και των χρωμάτων της θάλασσας. Η Αφροδίτη, από την πλευρά της, εντασσόμενη στο Δωδεκάθεο διαμορφώνει την ποικιλία των μορφών της όχι πια στο πρωταρχικό παραμυθικό επίπεδο της πολυμορφίας του Νηρέα, αλλά σε ένα πιο αφηρημένο πλέγμα εννοιών, με βάση τις ιδιότητες που της αποδίδονται, αφού γίνεται Αφροδίτη Ουρανία, Πάνδημος, Άνθεια, Ποντία κ.τ.λ.

δ) Προστατεύουν τους ανθρώπους της θάλασσας που τις επικαλούνται: σε αυτό το σημείο, δεν θα πρέπει να εννοήσουμε μόνο τους ναυτικούς και τους ταξιδιώτες, αλλά γενικότερα τους πληθυσμούς που, όντας σε επαφή με το στοιχείο του νερού, έχουν αποκτήσει ιδιαίτερη σχέση λατρείας προς αυτές.²⁵⁰

Έτσι, η λατρεία της Αφροδίτης, η οποία έχει προεξάρχουσα σημασία σε νησιωτικά ή παραθαλάσσια μέρη, εκκινώντας από λατρείες σχετικές με τη θάλασσα προέλευσή της, υπερβαίνει σταδιακά τις διαστάσεις της θαλασσινής θεότητας και γίνεται αντικείμενο επίκλησης σε πλήθος περιστάσεων και με μια αφάνταστη ποικιλία ιδιοτήτων: κοσμογονικών, ερωτικών, αναγεννητικών για τη φύση, οι οποίες περιγράφηκαν σε μεγάλο βαθμό μέχρι αυτό το σημείο της εργασίας.

²⁵⁰ Ο Πλούταρχος καταγράφει έναν χρησμό που δόθηκε στους πρώτους εποίκους της Λέσβου: *Περί Ένάλου θρύλος: Έφη τοίνυν ο Πιττακός ένδοξον εΐναι και μνημονευόμενον ύπό πολλών τόν λόγον. χρησμοϋ γάρ γενομένου τοΐς οΐκίζουσι Λέσβον, όταν έρματι πλέοντες προστύχουσιν ο καλείται Μεσόγειον, τότε ένταϋθα Ποσειδώνι μέν ταϋρον, Αμφιτρίτη δέ και Νηρηΐσι ζώσαν καθεΐναι παρθένον. έντων οϋν αρχηγετών επτά και βασιλέων, όγδόου δέ τοϋ Έχέλαου πυθοχρήστου τής αποικίας ήγεμόνος, οϋτος μέν ήίθεος ήν έτι, τών δέ επτά κληρουμένων, όσοις άγαμοι παΐδες ήσαν, καταλαμβάνει θυγατέρα Σμινθέως ο κληρος, ήν έσθητι και χρυσῶ κοσμήσαντες ως έγένοντο κατά τόν τόπον, έμελλον εύζάμενοι καθήσειν.* (Πλούτ. *Τών Έπτά Σοφών Συμπόσιον*, Κεφάλαιο 20).

[Είπε λοιπόν ο Πιττακός ότι η ιστορία αυτή είναι περίφημη και λέγεται από πολλούς. Σύμφωνα με έναν χρησμό που δόθηκε προς τους πρώτους εποίκους της Λέσβου, όταν κατά τον πλου τους συναντήσουν ένα έρμα που καλείται Μεσόγειο, τότε να ρίψουν εκεί έναν ταύρο για τον Ποσειδώνα, ενώ για την Αμφιτρίτη και τις Νηρηΐδες μία παρθένο ζωντανή. Επτά ήταν οι αρχηγοί και βασιλείς, όγδοος δε ο Εχέλαος, τον οποίο δελφικός χρησμός είχε ορίσει αρχηγό της αποικίας. Και αυτός ήταν ακόμη άγαμος, οι δε επτά που είχαν κόρες παρθένους έριζαν μεταξύ τους κλήρο, και αυτός έπεσε στην κόρη του Σμινθέως. Τη στόλισαν λοιπόν με χρυσά κοσμήματα και ωραία φορέματα, και, όταν έφθασαν στον ορισθέντα τόπο, επρόκειτο να προσευχηθούν και να τη ρίζουν στη θάλασσα.]

Η αφήγηση αυτή δείχνει με ποιον τρόπο οι θεότητες της θάλασσας καθόρισαν την ύπαρξη των πληθυσμών που συνδέονται με τη θάλασσα και ειδικότερα τους πληθυσμούς της Λέσβου.

5. Στα χνάρια των ηρώων: η επίκληση προς την Ήρα και οι νέες ερμηνευτικές προοπτικές

Στο απ. Lobel-Page 17 / Diehl 18 η ποιήτρια πραγματοποιεί μια επίκληση προς την Ήρα, πιθανότατα στο πλαίσιο μιας τελετής προς τιμήν της. Στο ποίημα αυτό η ποιήτρια, μαζί με τις κοπέλες που λαμβάνουν μέρος στην τελετή, εύχεται να ερχόταν κοντά τους η Ήρα. Με την επιφάνεια της θα προσφέρει κάποια βοήθεια στους προσευχόμενους, αλλά δεν αναφέρεται η συγκεκριμένη συγκυρία, χάριν της οποίας η θεά καλείται. Απευθυνόμενη στη θεά η ποιήτρια συσχετίζει το μυθικό παρελθόν με το παρόν: αναφέρει ότι, όπως η Ήρα είχε βοηθήσει τους Ατρείδες να γυρίσουν στην πατρίδα τους, όταν αυτοί, πιάνοντας λιμάνι στη Λέσβο, την επικαλέστηκαν μαζί με τον Δία και τον Διόνυσο, έτσι και τώρα εύχεται να σταθεί δίπλα σε όσους την καλούν. Όμως, τα γεγονότα του μύθου που αναφέρει η Σαπφώ διαφοροποιούνται από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται στην *Οδύσσεια* (3:130 κ.ε.), στους στίχους όπου ο Νέστωρ διηγείται τι ακριβώς συνέβη μετά το τέλος του πολέμου στην Τροία. Εκείνος αναφέρει πως στη Λέσβο έφτασε ο ίδιος και ο Μενέλαος με τους στρατούς τους και όχι ο Αγαμέμνων. Επίσης, κάνει αναφορά μόνο στην προσευχή προς τον Δία και όχι προς τον Διόνυσο και την Ήρα, όπως συμβαίνει στο ποίημα της Σαπφούς.

Η Λέσβος ήταν συνδεδεμένη με τη λατρεία της Ήρας, του Δία και του Διονύσου, αφού στην περιοχή των Μέσων υπάρχει ιερό των τριών θεών, όπου έδρευε το Κοινό των λεσβιακών πόλεων του 4ου π.Χ. αιώνα, πράγμα που επιβεβαιώνεται μεταξύ άλλων και από τις επιγραφικές μαρτυρίες²⁵¹. Το όνομα του ιερού (Ιερό των Μέσων) προέρχεται από τη λέξη *Μέσση*, που δήλωνε το μέσο του νησιού, ενώ η καίρια θέση του το μετέτρεψε σε παλλεσβιακό κέντρο λατρείας ήδη από τα αρχαϊκά χρόνια²⁵²: ο Αλκαίος αναφέρεται στο *τέμενος μέγα ζύνον*²⁵³. Εκεί γίνονταν κάθε χρόνο κοινές εορτές των Λεσβίων, στις οποίες λάτρευαν τους τρεις θεούς και μάλιστα την *Αιολήια θεόν πάντων γενέθλα*²⁵⁴, δηλαδή η Ήρα, που ήταν η κατεξοχήν προστάτιδα των αιολικών γενών. Προς τιμήν της γίνονταν και τα

²⁵¹ Για τους θεσμούς και τις μαρτυρίες σχετικά με το κοινό των λεσβιακών πόλεων βλ. Δημοπούλου-Πηλιούνη, 2015.

²⁵² Το ιερό, επομένως, υπάρχει την περίοδο κατά την οποία έζησε η Σαπφώ. Για τα αρχαϊκά ερείπια του ιερού βλ. Caciagli, 2016, σ. 426.

²⁵³ Αλκαίος 129 Lobel-Page.

²⁵⁴ Αλκαίος, 129 Lobel-Page.

Καλλιστεία, κατά τα οποία κρίνονταν για την ομορφιά τους οι *Λεσβίδες έλκεσίπεπλοι*²⁵⁵, ενώ γύρω ηχούσαν οι ιερές ιαχές των γυναικών.

Το ποίημα, αν και σώζεται σε κακή κατάσταση και υπάρχουν διαφορετικές αποκαταστάσεις καίριων στίχων²⁵⁶, μπορεί να εξεταστεί ως προς τις μη αμφισβητήσιμες πληροφορίες που μας παρέχει. Έτσι, προκύπτει ότι πρόκειται για μια προσευχή, η οποία επιδιώκει την επιφάνεια και τη συμπαράσταση της θεάς. Το πρωτότυπο στοιχείο είναι ότι η αναφορά στο παρελθόν δεν αφορά την υπενθύμιση των προσφορών των λατρευτών προς τη θεά, ώστε να δοθεί τώρα μια θεϊκή ανταπόδοση, αλλά την υπενθύμιση της προσφοράς της θεάς στο παρελθόν προς τους θνητούς, όταν είχε γίνει και πάλι μια επίκληση προς αυτήν: η παραπάνω δομή έχει ανιχνευθεί και στον *Ύμνο στην Αφροδίτη* (απ.1) και μπορούμε να εξαγάγουμε κοινά συμπεράσματα σχετικά με την αντιμετώπιση του θεού²⁵⁷. Το νέο στοιχείο σε αυτή την περίπτωση είναι ότι η αναφορά της θεϊκής προσφοράς στο παρελθόν δεν αφορά όσους τώρα την επικαλούνται, αλλά ένα παρελθόν μυθικό²⁵⁸: τον Τρωικό πόλεμο και τον νόστο των τρωικών ηρώων.

Παρατηρούμε, επομένως, ότι η ποιήτρια δεν αναφέρεται, μέσα από την αναδρομική της αφήγηση, στη στάση της θεάς προς εκείνη και τους υπολοίπους παρευρισκομένους λατρευτές, αλλά προς τους ήρωες της Τροίας, σαν να νιώθει ότι η ίδια και το παρόν των συγχρόνων της συγχωνεύεται με το απώτατο μυθικό παρελθόν. Ο μύθος, για τη Σαφώ, όχι μόνο εκλαμβάνεται ως η αναμφισβήτητη αλήθεια του παρελθόντος, αλλά αποτελεί μια αλήθεια που φαντάζει οικεία και συγγενής με τους ανθρώπους του παρόντος, τις ενέργειές τους και τις σχέσεις τους

²⁵⁵ Αλκαίος, 130 B Campbell.

²⁵⁶ Για τους διαφορετικούς τρόπους αποκατάστασης του κειμένου βλ. Obbink, 2016, σσ. 29-30, Lidon, 2016, σσ. 415-423, Page, 1959, σ. 61 και Colonna, 1962, σ.133.

²⁵⁷ Βλ. Α΄ Μέρος Κεφ. 1.

²⁵⁸ Ίσως σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναλογιστούμε τον ρόλο του μυθολογικού *exemplum*. Τα *exempla* γενικά στη ρητορική έχουν ως σκοπό την πειθώ. Ο Αριστοτέλης (*Ρητορική* 1393a) τα εντάσσει στα παραδείγματα, στις έντεχνες πίστεις. Η περίπτωση των μυθολογικών παραδειγμάτων θα πρέπει να ενταχθεί στην περίπτωση του *λέγειν πράγματα προγενόμενα* και όχι στην περίπτωση του *τὸ αὐτὸν ποιεῖν*, όπου ανήκουν οι παραβολές, τις οποίες πλάθει ο ίδιος ο ομιλῶν ή γράφων. Στην περίπτωση της ποίησης, εφόσον το *exemplum* αφορά τον μύθο, στόχο έχει την ένταξη της ατομικής περίπτωσης σε ένα συλλογικό και διαχρονικό σύμπαν. Για τη λειτουργία του μυθολογικού *exemplum* στην ποίηση βλ. Nagy, 1992 και Howie, 2012. Στην περίπτωση του ποιήματος της Σαφούς, η αναφορά στο μυθολογικό παρελθόν και η αναλογία με αυτό μπορεί να εννοηθεί ως ένα είδος *exemplum*, αφού αφορά την ανάγκη επικοινωνίας με τη θεά, που αποτελεί μια κατάσταση διαχρονική. Η ποιήτρια προσπαθεί να προεικάζει το αποτέλεσμα της προσευχής: όπως οι ήρωες εισακούστηκαν, έτσι θα εισακουστούν και όσοι τώρα προσεύχονται. Η συναισθηματική ένταση της επιδίωξης εντείνεται από την αναφορά στον μύθο.

με τους θεούς.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, θα μπορούσαμε να διαπιστώσουμε πως η Σαπφώ κάνει μια αναφορά στον δικό της ρόλο, στη δική της στάση και ταυτότητα. Κατά πρώτον, ταυτίζει τον εαυτό της με τους ήρωες, αποκτά δηλαδή μια ταυτότητα «ηρωική» σε ένα μη ηρωικό πλαίσιο. Έτσι γεννάται το ερώτημα: αν οι ήρωες της Τροίας βοηθήθηκαν στον τελευταίο «άθλο» τους, που είναι ο νόστος, ποιοι είναι οι αντίστοιχοι «άθλοι» της ποιήτριας; Αυτό που ζητά η Σαπφώ είναι να έρθει δίπλα της η θεά, να γίνει δηλαδή μια επιφάνεια, ενώ το ίδιο ζητούν και οι υπόλοιπες κέτισες στον βωμό της. Η επιφάνεια είναι ένα αίτημα, διότι βλέποντας τη μορφή του θεού η ποιήτρια έχει επιτύχει έναν σπουδαίο εσωτερικό «άθλο»: την επαφή με μια αθέατη πραγματικότητα και με δυνάμεις που δεν μπορούν να διακριθούν με την κοινή λειτουργία των αισθήσεων. Ως προς την επιδίωξη, λοιπόν, της επιφάνειας και της θεϊκής συμπαράστασης δεν υπάρχει αμφιβολία. Το μεγάλο ερώτημα που ανακύπτει είναι ποια τελετή λαμβάνει χώρα στο ποίημα της Σαπφούς. Η πιο γνωστή γιορτή που γινόταν στον ιερό χώρο ήταν, όπως ειπώθηκε, τα Καλλιστεία²⁵⁹. Πολλοί σύγχρονοι μελετητές αποκλείουν μια τέτοια περίπτωση, σε αντίθεση με παλαιότερους σχολιαστές²⁶⁰. Αιγιματική, επίσης, είναι η αναφορά και η συσχέτιση της τωρινής τελετής με την προσευχή των μυθικών ηρώων που επιζητούσαν τον νόστο²⁶¹.

²⁵⁹ Το κάλλος των γυναικών είχε ιδιαίτερο ρόλο στη Λέσβο, γι' αυτό και οργανώνονταν τα Καλλιστεία συνδεδεμένα με θρησκευτικές τελετές. Κι ο Όμηρος άλλωστε κάνει αναφορά στο ξεχωριστό κάλλος των γυναικών της Λέσβου (*Ιλ.* 9:128-130).

²⁶⁰ Για τις απόψεις που αφορούν τη σχέση του ποιήματος με τα Καλλιστεία βλ. Caciagli, 2016, σσ. 428, 433-434. Ο Caciagli απορρίπτει μια τέτοια ερμηνεία, αφού τα Καλλιστεία αφορούσαν μόνο γυναίκες και όχι παρθένους, οι οποίες αναφέρονται στο ποίημα.

²⁶¹ Στο ποίημα που βρέθηκε στους νέους παπύρους και αποκαλείται *Τραγούδι του αδερφού* (*Brothers Song*, Obbink, 2016, σ.25) επίσης γίνεται αναφορά στην Ήρα. Η ποιήτρια δηλώνει πως θα προσευχηθεί στην Ήρα με σκοπό τον γυρισμό του αδερφού της Χάραξου. Σε αυτή την περίπτωση ο σκοπός της επίκλησης προς την Ήρα είναι σαφής: είναι η θεά που θα βοηθήσει στον νόστο του αδερφού. Το γεγονός αυτό έκανε τον Caciagli να προτείνει μια τολμηρή ερμηνεία, υποστηρίζοντας ότι η προσευχή της Σαπφούς στο απ.17 σχετίζεται και πάλι με το αίτημα ενός καλού νόστου για τον αδερφό της Χάραξο, που βρίσκεται μακριά από τη Λέσβο βλ. Caciagli, 2016, σσ. 434-437. Θεωρεί, δηλαδή, πως η αναλογία με τον μύθο προκύπτει λόγω του κοινού σκοπού της επίκλησης. Ο Austin, από την άλλη πλευρά, μελετώντας τις μυθολογικές παρεκβάσεις στην *Ιλιάδα* τονίζει ότι η παρέκβαση, φέρνοντας την απόλυτη στασιμότητα στον χρόνο, εστιάζει την προσοχή μας αδιαλείπτως στην παρούσα χρονική στιγμή (Austin, 1966, σσ. 295-312). Έτσι, η αναφορά στον μύθο στο σαπφικό ποίημα πιθανότατα να έχει μια τέτοια λειτουργία εστίασης στο παρόν της επίκλησης, χωρίς η συσχέτιση παρελθόντος-παρόντος να εκτείνεται αναγκαία πέρα από τη συσχέτιση δύο εικόνων προσευχής. Εξάλλου, ο τόνος των δύο ποιημάτων είναι διαφορετικός: στην περίπτωση του απ. 17 έχουμε μια ομαδική τελετουργία, ενώ στο *Τραγούδι του αδερφού* ο τόνος είναι πιο προσωπικός, αφορά την οικογενειακή ζωή της ποιήτριας. Αντιστοίχως, ο Page

Μέσα από τους στίχους αυτούς της Σαπφούς, ανακύπτει επίσης ένα ζήτημα ποιητικής, το οποίο σχετίζεται με την ανάδειξη του ρόλου της και της ταυτότητας της ως ποιήτριας: όπως ο Όμηρος «είδε» τη συμπαράσταση των θεών προς τους ήρωές του και μίλησε για αυτήν, έτσι και η Σαπφώ μέσα από το ποίημά της θα αποκτήσει την ικανότητα να δει τα αθέατα, να προσεγγίσει δηλαδή τη θεά.

Υπάρχει μια ειδική σχέση της Σαπφούς με την Ήρα, όπως συμβαίνει και με την Αφροδίτη; Η Ήρα, η προστάτιδα θεά των γάμων σχετίζεται με την ένωση, όπως και η Αφροδίτη. Επίσης, η Ήρα ως καρποφόρος σχετίζεται, όπως και η Αφροδίτη, με τον κύκλο των εποχών²⁶². Αν λάβουμε υπόψη τον χαρακτηρισμό της θεάς *Αϊολήια θεόν πάντων γενέθλα*, καθώς και το γεγονός ότι προς τιμήν εκείνης πραγματοποιούνται τελετές στη Λέσβο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι στο νησί υπάρχει ένα πλέγμα γυναικείων θεοτήτων με καίριο ρόλο στις λατρείες και τις θρησκευτικές αντιλήψεις: η Αφροδίτη και η Ήρα αποτελούν πιθανότατα διαφορετικές όψεις της ίδιας θείας ουσίας, δηλαδή της θηλυκής θεάς που ορίζει τη δημιουργία, τον κύκλο της ζωής και του θανάτου, ανακαλώντας πανάρχαιες πίστεις με επίκεντρο το θηλυκό στοιχείο²⁶³. Στο ποίημα αυτό η επίκληση της Ήρας δεν γίνεται σε ένα πλαίσιο ατομικής προσευχής -όπως συμβαίνει με την προσωπική επίκληση της Αφροδίτης σε άλλα σαπφικά ποιήματα- αλλά η ποιήτρια προσεύχεται μαζί με άλλα κορίτσια, που χαρακτηρίζονται από αγνότητα, κάλλος και παρθενία: τα επίθετα που δίνουν αυτά τα χαρακτηριστικά στις κόρες (*ἄγνα καὶ κα[λα / π]αρθ[εν]*) πιθανότατα αποδίδουν και τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που πρέπει να διαθέτει ένα θνητός για να επιτύχει την άμεση επαφή με το θείο: ψυχική αγνότητα, ομορφιά (εσωτερική αρμονία), παρθενία²⁶⁴, η οποία μπορεί να εννοηθεί

θεωρεί ότι δεν μπορούμε να εντοπίσουμε κάποια περαιτέρω αναλογία μεταξύ της περίπτωσης κατά την οποία η Σαπφώ καλεί την Ήρα και της αναφοράς των Ατρείδων (Page, 1959, σ. 62).

²⁶² Βλ. Caciagli, 2016, σ. 428, σημ. 23.

²⁶³ Στην εκτενή της μελέτη, η Gimbutas υποστηρίζει ότι η μητέρα γη της παλαιολιθικής εποχής μπορεί να ανιχνευτεί σε θεές της ιστορικής περιόδου (Gimbutas, 2001). Οι παλιές λατρείες, επομένως, μεταμορφώνονται μέσα στον χρόνο: η Ήρα ως γενέθλια θεά των Λεσβίων απηχεί παλιές λατρείες που τη συνδέουν με τη γονιμότητα, όπως συνδέεται με αυτές και η Αφροδίτη. Αντίστοιχα, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Αρτέμιδος της Εφέσου που παρουσιάζεται ως θεά της γονιμότητας με πολλούς μαστούς απηχεί πανάρχαιες ανατολικές λατρείες, που αντιπαρέρχονται τη χαρακτηριστική παρθενία της θεάς.

²⁶⁴ Όπως προαναφέρθηκε, έχει τονιστεί από τον Caciagli ότι ένας λόγος για τον οποίο δεν μπορούμε να υποθέσουμε ότι το ποίημα αφορά μια τελετή στο πλαίσιο των Καλλιστείων είναι ότι συμμετείχαν στις τελετές εκείνες γυναίκες και όχι παρθένες. Πράγματι, η φύση των λατρευόμενων θεαινών όριζε συχνά το κατά πόσο οι ιέρειες, οι συμμετέχουσες στις τελετές ή οι προστατευόμενες θα ήταν παρθένες: η παρθενική φύση της Αρτέμιδος επιβάλλει την παρθενικότητα των ιερειών (βλ. την παρθένο Ιφιγένεια), η Πάνδημος Αφροδίτη είναι προστάτιδα των εταίρων, η προστάτιδα του

σε ένα βαθύτερο επίπεδο ως η στάση του ανθρώπου που με παρθένα ματιά προσεγγίζει το θείο και το κοσμικό μυστήριο.

Ένα άλλο ερώτημα που προκύπτει είναι η ταυτότητα των κοριτσιών. Με βάση το ποίημα, θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η Σαπφώ και οι κοπέλες που μετέχουν στην τελετουργία αποτελούν έναν κύκλο γυναικών και έχουν ως ομάδα μια τελετουργική ζωή εντός του κοινωνικού πλαισίου. Το αν υπάρχει ένα συγκεκριμένο θρησκευτικό-τελετουργικό υπόβαθρο δεν μπορεί να οριστεί με ακρίβεια. Μια άλλη υπόθεση θα ήταν πως η Σαπφώ ως ποιήτρια έχει έναν σημαντικό ρόλο στο πλαίσιο θρησκευτικών γιορτών, όπως συνέβαινε με τους αοιδούς και αργότερα με τους ραψωδούς. Σε αυτή την περίπτωση, οι κοπέλες μπορεί να μη συγκροτούν έναν συγκεκριμένο γυναικείο κύκλο, αλλά πιθανόν πρόκειται για κορίτσια του νησιού που μετέχουν στις τελετές. Σε κάθε περίπτωση, η Σαπφώ με την τέχνη της και οι γυναίκες της Λέσβου φαίνεται να έχουν έναν ιδιαίτερο ρόλο στις τελετουργίες και στη λατρευτική πραγματικότητα του τόπου, αλλά και στην επαφή με τις θείες δυνάμεις.

γάμου Ήρα λατρεύεται συχνά από παντρεμένες γυναίκες. Στην περίπτωση, όμως, της Ήρας έχουμε μια σύνθετη κατάσταση όσον αφορά τη λατρεία της: ο Πausanias παραδίδει πως, στο Άργος, στο πλαίσιο μυστικών τελετουργιών, λεγόταν πως η Ήρα ύστερα από ένα λουτρό κάθε χρόνο ξαναγίνεται παρθένος (2.38.2-3). Στη Σάμο, όπου ήδη κατά το 800 π.Χ. οικοδομήθηκε ο μεγάλος ναός της Ήρας, η θεά ονομαζόταν Παρθενή και ο ποταμός Ίμβρασος, κοντά στο Ιερό, Παρθένιος, ενώ στην Ερμιόνη τιμούσαν την Ήρα Παρθένο. Επομένως, ακόμη κι αν δεν πρόκειται για τα Καλλιστεία, ίσως υπήρχαν τελετές προς τιμήν της παρθενικής Ήρας, ενώ δεν γνωρίζουμε τη μυστικότητα ή όχι της τελετής, καθώς και το ποιοι ήταν οι μετέχοντες σε αυτή.

6. Εκλεκτή των Μουσών: οι επικλήσεις μιας ποιήτριας

Η Σαπφώ έχει πλήρη συνείδηση του ρόλου της ως ποιήτριας μέσα στην κοινότητα. Σε αρκετά ποιήματα διατυπώνει τις θέσεις της σχετικά με την ποίηση, τον σκοπό της, τις πηγές της, αλλά και τον ρόλο του ποιητή. Πέρα από τα ποιήματα που εμμέσως δηλώνουν τις αντιλήψεις της για τη θέση του ποιητή στον κόσμο, όπως οι επικλήσεις, οι ενδείξεις θεϊκής επιφάνειας και η συμμετοχή σε τελετές, που αναλυτικά εξετάζονται σε αυτό το κεφάλαιο, και στα οποία φαίνεται ότι η ποιητική τέχνη είναι στοιχείο πρωταρχικό για την επικοινωνία της κοινότητας με το θείο, υπάρχουν και πολλά ποιήματα στα οποία αμεσότερα η ποιήτρια εκφράζει ιδέες, οι οποίες θα μπορούσαν να ενταχθούν στο πλαίσιο μιας πρώιμης θεωρητικής σκέψης για την ποίηση.

Στο απ. Lobel-Page 22 / Diehl 36 η Σαπφώ καλεί μια γυναίκα να πάρει τη λύρα της και να εκφράσει μέσω του τραγουδιού την ομορφιά της Γογγύλας. Επομένως, σκοπός της ποίησης είναι να υμνεί την ομορφιά και να αποδίδει μέσω του λόγου τα χαρακτηριστικά της. Αλλά και στον υμέναιο συχνά η ποίηση έχει ως σκοπό την εξύμνηση της ομορφιάς: στο απ. Lobel-Page 30 / Diehl 39 οι παρθένες τραγουδούν την εξαίσια όψη της νύφης, ενώ στο απ. Lobel-Page 44 / Voigt 44 υμνείται το θεόμορφο ζευγάρι του Έκτορα και της Ανδρομάχης (*ὕμνην δ' Ἔκτορα κ' Ἀνδρομάχαν θεοεικέλο[ις]*). Στα αποσπάσματα αυτά το τραγούδι συντελεί στο να αποκαλυφθεί η ομορφιά των προσώπων, που στην πρώτη περίπτωση δηλώνεται με τη λέξη *ἰοκόλπω*, ένα κοσμητικό επίθετο που υπονοεί την ομορφιά και την περιποιημένη εξωτερική εμφάνιση της νύφης, και στη δεύτερη περίπτωση με το επίθετο *θεοεικέλο[ις]*, που επίσης αφορά την ομορφιά του ζευγαριού, η οποία εξισώνεται με την ομορφιά της μορφής των θεών.

Από την άλλη πλευρά, ένα σημαντικό ζήτημα που θίγει η Σαπφώ είναι αυτό της επίδρασης που έχει η ποίηση στους ανθρώπους: στο απ. Lobel-Page 27 η ποιήτρια αναφέρει πως ο ύμνος για τον έρωτα, το τραγούδι μπορεί να συνταράξει τις ψυχές και να τις φέρει σε επαφή με την ομορφιά. Η Σαπφώ γνωρίζει ότι η ποίηση μπορεί να ασκήσει βαθιά επίδραση, να θραύσει την ακινησία που επιφέρει στις ψυχές η επανάληψη της καθημερινότητας, μέσα στην οποία αμβλύνονται οι αισθήσεις και το δέος μπροστά στην ομορφιά. Ο ποιητικός λόγος μπορεί να εγείρει και να οξύνει την αντίληψή μας, να την κάνει να ατενίσει καθαρά το ωραίο. Συγγενείς θέσεις

για τη μαγική επίδραση του τραγουδιού επί κάθε ζωντανού πλάσματος ή για τη βαθιά ηδονή που αυτό προσφέρει, απαντώνται και σε άλλα αποσπάσματα: στο απ. Lobel-Page 71 το *γλύκερον μέλος*, το γλυκό τραγούδι, τρελαίνει τα αηδόνια και κάνει τη φωνή τους να σταλάζει δροσιά, ενώ στο απ. Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98 η Αριγνώτα απολαμβάνει το τραγούδι της φίλης της και την αντικρίζει ως θεά λόγω αυτής της ικανότητάς της.

Είναι χαρακτηριστικό πως η ποίηση και ο έρωτας έχουν κοινή επίδραση στην ανθρώπινη ψυχή και τη μαγεύουν εξίσου. Στο απ. Lobel-Page 57 ένα κορίτσι των αγρών κάνει τον ερωτευμένο να έχει χάσει τα λογικά του (*θέλγει νόον*). Το ρήμα *θέλγει*, το οποίο αξιοποιεί η Σαπφώ για να δηλώσει την επίδραση του έρωτα, μας φέρνει στον νου τα *θελκτήρια* τραγούδια των αιιδών που περιγράφει η Πηνελόπη²⁶⁵.

Συχνά η Σαπφώ αξιοποιεί την εικόνα των πουλιών που τραγουδούν γλυκόφωνα²⁶⁶ για να δηλώσει την ομορφιά που χαρακτηρίζει την ποίηση: έτσι στο απ. Lobel-Page 30 / Diehl 39 οι τραγουδιστές παραδίδονται στη σαγήνη του τραγουδιού. Εξάλλου, η ομορφιά του τραγουδιού τονίζεται και σε άλλα αποσπάσματα, όπως στο Lobel-Page 44 / Voigt 44, όπου οι ήχοι των μουσικών οργάνων και του τραγουδιού των παρθένων γεμίζουν τον αιθέρα με μια θεσπέσια μελωδία (*ἔς αἴθ[ερα] / ἄχω θεσπεσία γέλος[]*).

Η γλυκύτητα ως κοινό στοιχείο μεταξύ του τραγουδιού των πουλιών και της ποίησης εκφράζεται με μια ποικιλία λεξιλογίου: *ἡμερόφωνος ἀήδων* (Lobel-Page 136 / Diehl 121 / Cox 37), *πάκτιδος ἀδυμελεστέρα* (Lobel-Page 156 / 138D / Cox 115), *τέρπνα κάλως ἀείσω* (Lobel-Page 160 / Diehl 11 / Cox 11), *λιγύφωνος ὄρνις* (Lobel-Page 30 / Diehl 39), *ἀδυμελής* (Lobel-Page 44 / Voigt 44), *μέλ[ος] τι γλύκερον* (Lobel-Page 71)²⁶⁷. Με την έμφαση στη γλυκύτητα του τραγουδιού η ποιήτρια δηλώνει πως η ποίηση μπορεί να εξευμενίσει την ψυχή, να μαλακώσει τον χαρακτήρα και να τον κάνει πιο ευγενή. Αντίστοιχη αντίληψη υπάρχει και στον Πολύβιο, όταν αναφέρεται στον ρόλο που έχει η μουσική για τους τραχείς

²⁶⁵ Όμ. *Οδ.* 1:335-336.

²⁶⁶ Το τραγούδι συνδέεται με το γλυκό τραγούδι των πουλιών και στον Βακχυλίδη (*Επίνικος* 3.96-98).

²⁶⁷ Βλ. επίσης Βακχυλ. *Επίνικος* 5, στ.191, όπου *γλυκεῖα* είναι η Μούσα, Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 7.12-14, όπου η Χάρις γλυκαίνει τους ακροατές, Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 10.3, όπου το *μέλος* είναι *γλυκό*, Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 11.14, όπου ο ίδιος ο ποιητής αναφέρει πως *ἀδυμελή κελαδήσω*.

Αρκάδες²⁶⁸:

Μουσικήν [...] πᾶσι μὲν ἀνθρώποις ὄφελος ἀσκεῖν, Ἀρκάσι δὲ καὶ ἀναγκαῖον. [...] Καὶ τῶν μὲν ἄλλων μαθημάτων ἀρνηθῆναι τι μὴ γινώσκειν οὐδὲν αἰσχρὸν ἡγοῦνται, τὴν γε μὴν ὠδὴν οὐτ' ἀρνηθῆναι δύνανται διὰ τὸ κατ' ἀνάγκην πάντας μανθάνειν, οὗθ' ὁμολογοῦντες ἀποτρίβεσθαι διὰ τὸ τῶν αἰσchrῶν παρ' αὐτοῖς νομίζεσθαι τοῦτο. [...] Ταῦτά τέ μοι δοκοῦσιν οἱ πάλαι παρειαγαγεῖν οὐ τρυφῆς καὶ περιουσίας χάριν, ἀλλὰ θεωροῦντες μὲν τὴν ἐκάστων αὐτουργίαν καὶ συλλήβδην τὸ τῶν βίων ἐπίπονον καὶ σκληρόν, θεωροῦντες δὲ τὴν τῶν ἠθῶν αὐστηρίαν, ἥτις αὐτοῖς παρέπεται διὰ τὴν τοῦ περιέχοντος ψυχρότητα καὶ στυνγνότητα τὴν κατὰ τὸ πλεῖστον ἐν τοῖς τόποις ὑπάρχουσαν.

[Ἡ μουσική για όλους τους ανθρώπους είναι ωφέλιμη να την ασκούν, για τους Αρκάδες όμως είναι και αναγκαίο. [...] Και από τα άλλα μαθήματα δεν θεωρούν καθόλου ντροπή να παραδεχτούν ότι δεν γνωρίζουν κάτι, αλλά το τραγούδι ούτε μπορούν να το αρνηθούν, επειδή υποχρεωτικά ὅλοι το μαθαίνουν, ούτε, εάν το παραδεχτούν, μπορούν να απαλλαγούν από αυτό επειδή αυτό θεωρείται ντροπή στην κοινωνία τους. [...] Αυτά μου φαίνεται ότι τα θέσπισαν οι παλιοί ὄχι για να καλλιεργήσουν τη φιληδονία και την επίδειξη πλούτου, αλλά παρατηρώντας τον μόχθο του καθενός και με λίγα λόγια την επίπονη και σκληρή ζωής τους και βλέποντας την αυστηρότητα των ἠθῶν, η οποία τους ακολουθεί εξαιτίας του ψύχους και της σκληρότητας του τόπου στον οποίο ζουν που υπάρχει στο μεγαλύτερο μέρος σε αυτούς τους τόπους.]

Ἄλλωστε, ἀκόμη και ο Πλάτων, που συχνά είναι κριτικός ἀπέναντι σε κάθε μορφή τέχνης, στον *Φίληβο*²⁶⁹ ἀναφέρει ὅτι «οἱ ἤχοι τῶν φθόγγων που εἶναι ομαλοὶ και λαμπροὶ, που βγάζουν μια καθαρὴ μουσικὴ φράση, εἶναι ωραῖοι ὄχι σχετικὰ με κάτι ἄλλο, ἀλλὰ αὐτοὶ στην οὐσία τους, και τους ἀκολουθοῦν ἠδονές σύμφυτες με αὐτούς». Επομένως, και στον Πλάτωνα η μουσική μπορεί να προσφέρει μια ἠδονή, η οποία να εἶναι ἴδιας φύσης με την καθαρότητα και τη λαμπρότητα τῶν φράσεων, και ἔχει θετικὴ ἐπίδραση στην ψυχή. Ἀλλὰ και στους *Νόμους*²⁷⁰ η ἠδονή του τραγουδιού συνδέεται με τη διάπλαση της ψυχῆς, ἀφού εκτός της ομορφιάς ο σκοπός της εἶναι η ωφέλεια και η ορθότητα.

²⁶⁸ Ἡρόδ. 4.20.4-21.1.

²⁶⁹ Πλάτ. *Φίληβος* 51d.

²⁷⁰ Πλάτ. *Νόμοι* 667b.

Επίσης, ο συσχετισμός που κάνει η Σαπφώ ανάμεσα στο ανθρώπινο τραγούδι και στο τραγούδι των πουλιών δηλώνει πως το ανθρώπινο τραγούδι με τον λόγο του και τη μουσική του ακολουθεί αρμονίες που ορίζονται από την ίδια τη φύση. Φαίνεται, όμως, πως είναι μια ευρύτερη πεποίθηση των αρχαίων Ελλήνων η σύνδεση μουσικής και αρμονίας της φύσης: οι Πυθαγόρειοι θεωρούν ότι από τα άστρα παράγεται ένας ήχος, κατ' αναλογία αυτού που συμβαίνει με τα σώματα του δικού μας κόσμου. Τα άστρα βρίσκονται σε μουσικές αναλογίες και η μελωδία που παράγουν είναι εναρμόνια²⁷¹.

Επιπλέον, οι στίχοι αυτοί της Σαπφούς παραπέμπουν στον συσχετισμό των πουλιών με την ψυχή, η οποία εκλαμβάνεται συχνά σε αρχαία κείμενα ως πτερωτή. Στον πλατωνικό *Φαίδρο*²⁷² περιγράφεται με ακρίβεια η φύση της ψυχής ως πτερωτής. Αλλά και στον *Ιωνα* ο ποιητής περιγράφεται από τον Σωκράτη ως *κοῦφον γὰρ χρῆμα καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν*²⁷³, γεγονός που μπορεί να μας κάνει να σκεφτούμε πως υπονοείται μια βαθύτερη σχέση του ποιητή και του έργου του με τη φύση της πτερωτής ψυχής. Άλλωστε, στους *Ὅρους* του Πλάτωνα, ο ορισμός του ανθρώπου είναι εντελώς αντίθετος από αυτόν του ποιητή, όσον αφορά την ύπαρξη πτερών: *ἄνθρωπος, ζῶον ἄπτερον, δίπουν, πλατυώνυχον, ὁ μόνον τῶν ὄντων ἐπιστήμης τῆς κατὰ λόγους δεκτικόν*²⁷⁴. Σαν να υφίσταται, δηλαδή, μια απομάκρυνση του κοινού ανθρώπου από την ενουράνια ύπαρξη της ψυχής, επαφή την οποία διατηρεί μόνον ο άνθρωπος που είναι κοντά στην ποίηση. Η ποίηση, επομένως, οδηγεί στην επαφή με την πτερωτή ανθρώπινη ψυχή, αν θεωρήσουμε πως ο ποιητής έχει διατηρήσει μια «πτάμενη φύση». Στο πλαίσιο αυτό μπορεί να εξηγηθεί γιατί η Σαπφώ μιλά για την ποιητική δημιουργία, χρησιμοποιώντας λεξιλόγιο και μεταφορές παρμένες από το τραγούδι των πουλιών, το οποίο γίνεται τελικά μια μετωνυμία για τη φωνή της ψυχής και την αληθινή φύση ενός

²⁷¹ ἡλίου δὲ καὶ σελήνης, ἔτι τε τοσούτων τὸ πλῆθος ἄστρον καὶ τὸ μέγεθος φερομένων τῷ τάχει τοιαύτην φορὰν ἀδύνατον μὴ γίνεσθαι ψόφον ἀμήχανόν τινα τὸ μέγεθος. Ὑποθέμενοι δὲ ταῦτα καὶ τὰς ταχύτητας ἐκ τῶν ἀποστάσεων ἔχειν τοὺς τῶν συμφωνιῶν λόγους, ἐναρμόνιον γίνεσθαι φασὶ τὴν φωνὴν φερομένων κύκλων τῶν ἄστρον.

(Αριστ. *Περὶ οὐρανοῦ*, Β 9)

[Από τον ήλιο όμως και τη σελήνη κι ακόμη από τόσα πολλά αστέρια στο πλήθος και στο μέγεθος, που κινούνται με τέτοια ορμή και γρηγοράδα, είναι αδύνατο να μην παράγεται κάποιος αφάνταστα μεγάλος ήχος. Και δεχόμενοι αυτά, καθώς και ότι οι ταχύτητες τους εξαιτίας των διαφόρων αποστάσεων βρίσκονται σε μουσικές (συμφωνικές) αναλογίες, λένε ότι η φωνή των άστρον, που κινούνται κυκλικά, είναι εναρμόνιος.]

²⁷² Πλάτ. *Φαίδρος* 246-249e, 251b- 252b.

²⁷³ Πλάτ. *Ιων* 534b.

²⁷⁴ Πλάτ. *Ὅροι* 415a,11.

άφθαρτου κόσμου.

Ο άφθαρτος κόσμος της ποίησης γίνεται φανερός και στο απ. Lobel-Page 55 / Voigt 55 / Diehl 58 / Bergk 68 / Cox 65, όπου η Σαπφώ απευθυνόμενη σε κάποια ομότεχνη της αναφέρει πως αυτή δεν θα καταφέρει να γλιτώσει από την αφάνεια του Άδη, αφού δεν έχει το χάρισμα των Μουσών. Πολλοί γράφοντας στίχους θεωρούν ότι έχουν το χάρισμα των Μουσών, αλλά, κατά τη Σαπφώ, λίγοι είναι στην πραγματικότητα οι εκλεκτοί: αυτοί θα καταφέρουν όχι μόνο να κερδίσουν την υστεροφημία μεταξύ των ανθρώπων, αλλά, όντας μέτοχοι μιας θεϊκής χάρης, θα καταφέρουν να ξεφύγουν από το σκοτάδι του Άδη. Το σημείο αυτό θυμίζει τις πίστεις για τις Νήσους των Μακάρων, όπου συνέχιζαν να ζουν ευτυχείς οι ήρωες²⁷⁵ και οι ενάρετοι²⁷⁶, ή για τα Ηλύσια Πεδία²⁷⁷. Επομένως, ο ποιητής διαθέτει αρετή και, υπό μια διαφορετική έννοια από αυτή που απαντάται στην επική ποίηση, γίνεται ένας «ήρωας», που κατορθώνει άθλους σεβαστούς από τους θεούς. Ο ποιητής ως κάτοχος της αρετής απαντάται και στον Θέογνι, ο οποίος ορίζει τον εαυτό του ως τον δικαιότερο μεταξύ των ανθρώπων²⁷⁸, αλλά και

²⁷⁵ *ἐν μακάρων νήσοισι παρ' Ὠκεανὸν βαθυδίνην,*

ὄλβιοι ἥρωες, τοῖσιν μελιθόεα καρπὸν

τρὶς ἔτεος θάλλοντα φέρει ζείδωρος ἄρουρα.

(*Ησ. Ἔργα και Ημέραι* 15, 171-173)

[κατοικούν στις Νήσους των Μακάρων, πλάι στον Ωκεανό

τον βαθυστρόβιλο, ήρωες ευτυχείς·

που η σιτοφόρα γη τρεις φορές τον χρόνο τους προσφέρει

ώριμους και γλυκούς καρπούς, σαν μέλι.]

²⁷⁶ *ὄσοι δ' ἐτόλμασαν ἐστρίς*

ἐκατέρωθι μείναντες ἀπὸ πάμπαν ἀδίκων ἔχειν

ψυχάν, ἔτειλαν Διὸς ὁδὸν παρὰ Κρό-

νου τύρσιν· ἔνθα μακάρων

νᾶσον ὠκεανίδες

αὔραι περιπνέουσιν·

(Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 2.68-76)

[Κι όσοι μπόρεσαν για τρεις φορές

να μείνουν στον έναν και στον άλλον κόσμο κρατώντας

την ψυχή τους μακριά

από κάθε κακό, του Διός τον δρόμο ακολουθούν

και φτάνουν στον Πύργο του Κρόνου. Εκεί των Μακάρων

το νησί αύρες του ωκεανού

τριγύρω το δροσίζουν]

Επίσης, κατά την ορφική δοξασία, στις Νήσους των Μακάρων ευφραίνονται όχι μόνο οι ήρωες, αλλά και όσοι αναδείχθηκαν αναμάρτητοι μετά την περιπλάνηση της ψυχής τους στον Κάτω και στον Άνω Κόσμο. Αυτή είναι μια πίστη παρόμοια με εκείνη του Πλάτωνα, ο οποίος αναφέρει ότι εκεί κατοικούν οι ψυχές των ενάρετων (Πλάτ. *Γοργίας* 526c).

²⁷⁷ Οι αναφορές στα Ηλύσια Πεδία στην αρχαία γραμματεία, μέχρι τον 4ο αιώνα π.Χ., είναι σπανιότατες: μία στην Οδύσσεια (*Οδ.* 4:556) και μία στον Αριστοτέλη (*Προβλήματα* 943b.21-23).

²⁷⁸ Ἐν μὲν μαινομένοις μάλα μαινομαι, ἐν δὲ δίκαιοις / Πάντων ἀνθρώπων εἰμὶ δικαιοτάτος.

[Με τους τρελούς γίνομαι θεότρελος, ενώ με τους δίκαιους / από όλους τους ανθρώπους εἰμαι ο

ως ένα άτομο που οι πράξεις του διακρίνονται από την καθαρότητα της αρετής²⁷⁹.

Το γεγονός ότι, κατά την ελληνική σκέψη, η ποίηση είναι στενά δεμένη με την αρετή φαίνεται και από το γεγονός ότι το ποίημα μπορεί να γίνει ο πιστός μάρτυρας των αρετών, όπως διαπιστώνει κανείς στην πινδαρική ποίηση:

Εἰ δὲ σὸν πόνῳ τις εὖ πράσσοι, μελιγάρυες ὕμνοι

ὕστερων ἀρχὰ λόγων

*τέλλεται καὶ ὄρκιον μεγάλαις ἀρεταῖς.*²⁸⁰

[Αν όμως κάποιος ευτυχήσει με κόπο νικώντας,

τότε γλυκόφωνοι ὕμνοι διαλαλῶνε τη φήμη του

τις μεγάλες αρετές του πιστά μαρτυρώντας.]

Αλλά και στον *Ορφικό Ὕμνο για τις Μούσες*, είναι οι Μούσες που γεννούν κάθε αρετή και καθοδηγούν σωστά τον άνθρωπο στη ζωή του:

πάσης παιδείης ἀρετὴν γεννᾶσαι ἄμεμπτον,

θρέπτεται ψυχῆς, διανοίης ὀρθοδότεται,

*καὶ νόου εὐδυνάτοιο καθηγήτεται ἄνασσαί*²⁸¹

[εσεῖς που γεννάτε την ἀμεμπτο αρετή κάθε παιδείας

εσεῖς που τρέφετε την ψυχή και δίδετε την ορθή κατεύθυνση στη διάνοια

και εἰστε οι οδηγοί βασίλισσες του δυνατού νου]

Επίσης, στον Πίνδαρο απαντάται συχνά η ποίηση ως ἄθλος²⁸². Σε αυτή την περίπτωση ο συσχετισμός ποιήματος και ἄθλου δεν θα πρέπει να ερμηνευθεί ως συνέπεια του επινίκιου θέματος των πινδαρικών ποιημάτων, αλλά αντιθέτως υπάρχει μια ευρύτερη τέτοια αντίληψη, η οποία αξιοποιείται και από τους επινίκους, δεικνύοντας ότι η ποίηση αρμόζει στην εξύμνηση των αθλητικών

πιο δίκαιος.]Θέογν. *Ελεγείαι* 313-314.

²⁷⁹ εὐρήσεις δέ με πᾶσιν ἐπ' ἔργμασιν ὥσπερ ἄπεφθον / χρυσόν...

[Θα με βρεις σε όλες τις πράξεις σαν καθαρὸ / χρυσάφι...]Θέογν. *Ελεγείαι* 449-450.

²⁸⁰ Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 11.4-6.

²⁸¹ *Ορφικός Ὕμνος Μουσῶν* στ.4-6.

²⁸² Στον *Ολυμπιονίκος* 9, στους στ. 80-83, ο ποιητής παρουσιάζεται σαν αθλητής-ηνίοχος του ἄρματος της Μούσας, ενώ ο ὕμνος του ἔχει τα χαρακτηριστικά του ἄθλου, δηλαδή τόλμη και δύναμη. Επίσης, στον *Ολυμπιονικό* 10, στους στ.78-83, το τραγούδι παρομοιάζεται με ένα πύρινο βέλος, παραπέμποντας τόσο σε ένα αθλητικό, όσο και σε ένα πολεμικό κατόρθωμα.

κατορθωμάτων, αφού κι εκείνη είναι ένα κατόρθωμα, εξίσου επίπονο και δύσκολο. Έτσι, αποφεύγει ο ποιητής τον Άδη, θεώνεται, γίνεται αθάνατος. Την ίδια αντίληψη εκφράζει και το απόσπασμα Lobel-Page 150, στο οποίο η Σαπφώ δηλώνει πως ο θρήνος δεν αρμόζει σε όσους έχουν υπηρετήσει τις Μούσες (*οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισοπόλων ἰοίκια / θρήνον ἔμμεν'*). Η επαφή με τις Μούσες, η ποιητική τέχνη κάνει τον ποιητή να υπερβαίνει τον θάνατο, να επέρχεται σε μια εσωτερική κατάσταση που δεν θίγεται από το φυσικό τέλος της σωματικής υπόστασης. Αντίστοιχα, και ο Σωκράτης στον *Φαίδωνα* αποτρέπει τους μαθητές του από το να θρηνήσουν τον θάνατό του, θεωρώντας πως είναι ανοησία να κλαίει κανείς²⁸³, τη στιγμή που μετά τον θάνατό του ο φιλόσοφος θα βρει μια καλύτερη κατάσταση από αυτή που βιώνει κανείς στα επίγεια. Για εκείνον το πέρασμα από τη ζωή στον θάνατο όχι μόνο δεν είναι αιτία θλίψης, αλλά είναι κάτι το επιθυμητό²⁸⁴.

Στους στωικούς, επίσης, απαντάται η φιλοσοφική θέση κατά την οποία η ψυχή του σοφού δεν καταστρέφεται, αλλά επιβιώνει μέχρι την περιοδική «εκπύρωση» του σύμπαντος, αφού είναι στερεότερη και ισχυρότερη²⁸⁵. Ας λάβουμε υπόψη σε αυτό το σημείο ότι ο ποιητής είναι ένα σοφός κατά τους αρχαϊκούς ποιητές: ο Σόλων, παρά τις ενστάσεις του προς τον τρόπο που φτιάχνουν τα τραγούδια τους οι αοιδοί, έπλεξε το μεγαλύτερο εγκώμιο για τον ποιητή, δίνοντας την ίδια αξία στην ποίηση και στη σοφία, αφού ο ποιητής ήταν ένας σοφός²⁸⁶. Βέβαια, η σοφία

²⁸³ *ἐκεῖνος δέ, οἷα, ἔφη, ποιεῖτε, ὧ θαυμάσιοι. ἐγὼ μέντοι οὐχ ἥκιστα τούτου ἔνεκα τὰς γυναῖκας ἀπέπεμψα, ἵνα μὴ τοιαῦτα πλημμελοῖεν· καὶ γὰρ ἀκήκοα ὅτι ἐν εὐφημία χρηὶ τελευτᾶν. ἀλλ' ἡσυχίαν τε ἄγετε καὶ καρτερεῖτε.* (Πλάτ. *Φαίδων* 117d7-e2)

[Κι εκείνος (εἶπε) τι είναι αυτά που κάνετε, καλοί άνθρωποι; Εγὼ ἔδωξα τις γυναῖκες κυρίως γι' αυτό, για να μην παρεκτραπούν σε τέτοιες ανοησίες. Έχω ακούσει μάλιστα ότι πρέπει να τελειώνει κανείς με ευχές και καλά λόγια. Ησυχάστε λοιπόν, και φανείται δυνατόι].

²⁸⁴ *...μοι φαίνεται εἰκότως ἀνὴρ τῷ ὄντι ἐν φιλοσοφίᾳ διατρίψας τὸν βίον θαρρῆν μέλλον ἀποθανεῖσθαι καὶ εὐελπὶς εἶναι ἐκεῖ μέγιστα οἴσασθαι ἀγαθὰ ἐπειδὴν τελευτήσῃ. ...κινδυνεύουσι γὰρ ὅσοι τυγχάνουσιν ὀρθῶς ἀπτόμενοι φιλοσοφίας λεληθέναι τοὺς ἄλλους ὅτι οὐδὲν ἄλλο αὐτοὶ ἐπιτηδεύουσιν ἢ ἀποθνήσκουν τε καὶ τεθάναι. εἰ οὖν τοῦτο ἀληθές, ἄτοπον δήπου ἂν εἴη προθυμεῖσθαι μὲν ἐν παντὶ τῷ βίῳ μηδὲν ἄλλο ἢ τοῦτο, ἤκοντος δὲ δὴ αὐτοῦ ἀγανακτεῖν ὁ πάλαι προθυμοῦντό τε καὶ ἐπετήδευον.* (Πλάτ. *Φαίδων* 64 a)

[...για μένα φαίνεται φυσικό ένας άνθρωπος που αφιέρωσε τη ζωή του πραγματικά στη φιλοσοφία να μη λιποψυχεί την ώρα που πρόκειται να πεθάνει και να ευελπιστεί πως, όταν πεθάνει, θα έχει εκεί τα μεγαλύτερα αγαθά... Για όσους καταπιάνονται με τη φιλοσοφία σωστά, υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να μην πάρουν είδηση οι ἄλλοι ότι αυτοί το μόνο πράγμα στο οποίο επιδίδονται είναι το να πεθάνουν και ο θάνατος. Αν αυτό είναι αλήθεια, τότε θα ήταν παράδοξο σ' όλη τους τη ζωή να μην ποθούν τίποτε ἄλλο, και, όταν φτάνει (ο θάνατος), να αγανακτούν μ' αυτό στο οποίο παλιότερα με ζήλο επιδίδονταν.]

²⁸⁵ Gourinat, 1999, σ.50.

²⁸⁶ *ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσῶν πάρα δῶρα διδασχθεῖς, ἡμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος·*
(Σόλων 13 Edmonds, στ. 51-52)

εδώ έχει μια διπλή σημασία: τη γνώση της βαθύτερης αλήθειας και την πρακτική σοφία, την ικανότητα στη γραφή²⁸⁷. Ομοίως, στον Πίνδαρο η σοφία είναι η τέχνη και ο σοφός ο καλλιτέχνης²⁸⁸.

Στο πλαίσιο των παραπάνω ποιημάτων που εκφράζουν τις θέσεις της ποιήτριας για την ποίηση και τον ποιητή, θα πρέπει να εξεταστούν οι στίχοι στους οποίους η ποιήτρια επικαλείται δυνάμεις οι οποίες σχετίζονται με την ποιητική δημιουργία: τις Μούσες, τις Χάριτες και την προσωποποιημένη λύρα.

6.1. Επικλήσεις στις Χάριτες και στις Μούσες

Τα σαπφικά σπαράγματα που σώζονται με αναφορά στις Χάριτες και τις Μούσες περιλαμβάνουν μόνο προσφωνήσεις και δεν αποκαλύπτουν την περίσταση για την οποία έχουν γραφεί τα ποιήματα ούτε το τελετουργικό πλαίσιο. Οι ιδιότητες που αποδίδονται στις θεότητες αφορούν στοιχεία γενεαλογίας (Lobel-Page 53 / 57D / Bergk 65: *Δίος κόραι*) και απόδοση ιδιοτήτων που σχετίζονται στην περίπτωση των Χαρίτων με την άνοιξη (Lobel-Page 53 / 57Diehl / Bergk 65: *βροδοπάχεις*) ή με την ευγενή τους φύση (Lobel-Page 53 / 57Diehl / Bergk 65: *ἄγναι*, Lobel-Page 128 / 90D: *ἄβραι*)²⁸⁹ και στην περίπτωση των Μουσών με την εξωτερική τους ομορφιά (Lobel-Page 128 / 90D: *καλλίκομοι*)²⁹⁰. Τα στοιχεία που αναφέρονται από τη Σαπφώ είναι γνωστά από τη μυθολογία, αφού στην πιο διαδεδομένη μυθολογική παράδοση οι Χάριτες ήταν κόρες του Δία και της Ευρυνόμης²⁹¹. Κατά άλλη παραλλαγή, ήταν κόρες του

[άλλος αφού διδάχθηκε τα δώρα των Ολυμπιάδων Μουσών
ξέροντας το μέτρο της ποθητής σοφίας]

²⁸⁷ Μια τέτοια σημασία της σοφίας ως χαρακτηριστικού γνωρίσματος του ποιητή συναντάμε και στον Ξενοφάνη (2 Edmonds, στ. 12).

²⁸⁸ Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 9.28-30.

²⁸⁹ Στον *Ορφικό Ύμνο των Μουσών*, οι Μούσες χαρακτηρίζονται αγνές (στ. 11).

²⁹⁰ Είναι σύνηθες η εξωτερική ομορφιά να αποδίδεται με επίθετα που αναφέρονται στην ομορφιά των μαλλιών (βλ. 288 Ίβυκος Campbell). Τα μαλλιά ως ένα μέρος του ανθρώπινου σώματος που δεν έχει κάποια πρακτική χρησιμότητα αναδεικνύει πως η ομορφιά είναι μια αυταξία που δεν συνδέεται πολλές φορές απαραίτητα με το *χρήσιμον*.

²⁹¹ Ο Ησίοδος στη *Θεογονία* (910) αναφέρει: *Τρεῖς δέ οἱ Εὐρυνόμη Χάριτας τέκε καλλιπαρήους, / Ωκεανοῦ κόρη, πολυήρατον εἶδος ἔχουσα, / Ἀγλαῖην τε καὶ Εὐφροσύνην Θαλίην τ' ἐρατεινήν / τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἴβετο δερκομενάων.*

[Και η Ευρυνόμη, η θυγατέρα του Ωκεανού, με το ποθητό παρουσιαστικό, του γέννησε τις τρεις ομορφομάγουλες Χάριτες, την Αγλαΐα, την Ευφροσύνη και την αξιαγάπητη Θάλεια και από τα βλέφαρά τους έσταζε ο έρωτας που παραλύει τα μέλη].

Ήλιου και της Ναϊάδας Αίγλης²⁹². Οι Χάριτες χαρακτηρίζονται παραδοσιακά με τις ιδιότητες που τους προσδίδει η Σαπφώ, αφού ήταν θεές της γοητείας, της ομορφιάς, της φύσης, της ανθρώπινης δημιουργικότητας και της γονιμότητας²⁹³. Είναι, επίσης, συνοδοί της Αφροδίτης κατά τον Όμηρο²⁹⁴, ενώ το ίδιο μαρτυρείται και από αρχαιολογικές πηγές²⁹⁵. Στον *Ομηρικό Ύμνο για τον Απόλλωνα*, παρουσιάζεται ένα πλήθος θεοτήτων που συνδέονται με τις Χάριτες, αφού περιγράφεται ένας χορός, που αποτελείται από τις Χάριτες, τις Ώρες, την Αρμονία, την Ήβη και την Αφροδίτη. Ο Απόλλων, επίσης, συνδέεται με τις Χάριτες²⁹⁶.

Οι Χάριτες αγαπούσαν την ομορφιά. Άλλωστε και η Σαπφώ το δηλώνει στο ποίημα Lobel-Page 82 / 80Diehl / Cox 75 όπου οι θεότητες αυτές παρουσιάζονται να αγαπούν τα στολίδια από όμορφους ανθούς και τις στεφανωμένες κόρες (*εὐάνθεα ἴγὰρ ἴ πέλεται καὶ Χάριτες μάκαιραι / μᾶλλον ἴπροτερην ἴ, ἀστεφανώτοισι δ' ἀπυστρέφονται*). Οι Χάριτες, επίσης, είναι που έδωσαν στους ανθρώπους τα ταλέντα των τεχνών, γι' αυτό και ήταν στενά συνδεδεμένες με τις Μούσες²⁹⁷. Η λέξη *χάρις* σημαίνει χαρά, χάρη, ευεργεσία: είναι ενδιαφέρον ότι στην πινδαρική ποίηση²⁹⁸ η ανταπόδοση, ο «μισθός» για το άσμα, ταυτίζεται με την *χάριν*, την ομορφιά και την ευχαρίστηση της ανταμοιβής, η οποία είναι όχι μόνο υλική αλλά και υπερβατική ως ιερή, αφού η σύνθεση του ποιήματος είναι ιερή²⁹⁹. Αντίστοιχες ιδιότητες με τις Χάριτες έχουν και οι Μούσες. Ο Ησίοδος στη *Θεογονία* περιγράφει τον χορό και το τραγούδι των Μουσών, με

²⁹² Βλ. Πaus. 9.35.5. Αυτή η γενεαλογία των Χαρίτων δείχνει τη σχέση τους με τον Ήλιο και κατ' επέκταση με το στοιχείο της φωτιάς. Βλ. Πaus. 3.18.4 και 9.35.1 όπου δίδονται τα ονόματα δύο Χαρίτων (Κλήτα και Φάεννα). Ο ήλιος με τη ζεστασιά του συνδέεται με τις αναγεννητικές δυνάμεις της φύσης, ενώ είναι και η πηγή της μαγείας, γι' αυτό στη γενεαλογία του ανήκουν μάγισσες, όπως η Πασιφάη, η Κίρκη και η Μήδεια. Στην αρχαία Ελλάδα, η μαγεία είναι ηλιακή, πιθανόν γιατί ο ήλιος γίνεται αντιληπτός σαν πηγή των μεταμορφώσεων της φύσης (για την ερμηνεία της λατρείας του Ήλιου βλ. Olcott, 1914).

²⁹³ Ο Πausanias (9.35.1-7) παρουσιάζει τις ποικίλες θεωρήσεις των Χαρίτων στην ηπειρωτική Ελλάδα και την Ιωνία.

²⁹⁴ Όμ. *Οδ.* 8:364.

²⁹⁵ Περίφημο είναι το γλυπτό που απεικονίζει τις τρεις Χάριτες στο Αέτωμα του Σεβαστείου της Αφροδισιάδας.

²⁹⁶ Πίνδ. *Ολυμπιόνικος* 14.9-10 και Πaus. 9.35.3.

²⁹⁷ Βλ. *Ομηρικός Ύμνος εις Άρτεμιν* στ. 15, Ησ. *Θεογονία* στ. 64, *Θέογν.* 15 Edmonds, Σαπφώ Lobel-Page 128 / 90 Diehl και Σαπφώ Lobel-Page 103: *ἄγναι Χάριτες Πιέριδέ[ς τε] Μοῖ[σαι]*.

²⁹⁸ Πίνδ. *Πυθιόνικος* 1.75-77: Ο ποιητής κερδίζει την *χάριν* της Αθηνάς ως *μισθόν* για το ποίημα που συνθέτει. Αντιστοίχως, θα πρέπει να εννοήσουμε και την *φιλοκερδῆ Μοῦσαν* (Πίνδ. *Ισθμιόνικος* 2.1-13) όχι απλά ως μια προσωποποίηση του επαγγελματία ποιητή (βλ. Woodbury, 1968), αλλά ως τη βαθύτερη κατάσταση του δημιουργού, κατά την οποία η ανταμοιβή του, το κέρδος, έχει προεκτάσεις μη υλικές, όπως είναι η θεία *χάρις* που του δίδεται.

²⁹⁹ Nagy, 2008, σ. 48.

λεπτομέρειες που δηλώνουν την ομορφιά, τη λεπτότητα και τη γλυκύτητα που τις χαρακτηρίζει. Είναι αυτές που μπορούν να αποκαλύπτουν, μέσα από τα τραγούδια που εμπνέουν, την αλήθεια για το παρελθόν και το μέλλον. Γεννημένες από τη Μνημοσύνη και τον Δία τέρπουν τους ανθρώπους και τους κάνουν να ξεχνούν τα βάσανά τους. Αυτές δίνουν το χάρισμα στους ποιητές και οι αγαπημένοι τους είναι μακάριοι³⁰⁰. Στην *Ιλιάδα* ο ποιητής λέει ότι χωρίς τη βοήθεια των Μουσών δεν θα μπορούσε να τραγουδήσει ούτε αν είχε δέκα γλώσσες και δέκα στόματα³⁰¹. Ο Nagy υποστηρίζει πως ήδη στον Όμηρο η λέξη *ἀοιδός* αποτελεί την ευρύτερη κατηγορία, στην οποία ανήκουν ο *μάντις* και ο *κῆρυξ* που συναντάμε στον Ησίοδο³⁰², αφού έτσι παρουσιάζει ο ποιητής τον εαυτό του στη *Θεογονία* (στ. 32-34). Οι Μούσες, επομένως, εμπνέουν τον *ἀοιδό*, ο οποίος είναι *μάντις* και *κῆρυξ*, ενώ παράλληλα ορίζουν το τραγούδι και την ομορφιά του, αποκαλύπτουν το μέλλον, διακηρύσσουν την αλήθεια του παρελθόντος. Επίσης, οι Μούσες είναι θεότητες της φύσης, όπως και οι Χάριτες, και πιο συγκεκριμένα των πηγών του Ελικώνα και του Παρνασσού.

Οι Χάριτες και οι Μούσες, όμως, συνδέονταν μυθολογικά και με τον Κάτω Κόσμο: κατά τους Ορφικούς, η Δήμητρα κατέβηκε στον Κάτω Κόσμο από το ίδιο χάσμα, μέσα στο οποίο χάθηκαν η Περσεφόνη και τα γουρούνια του Ευβουλέα. Η θεά πήρε την κόρη της κι ανέβηκαν στον Όλυμπο με άρμα που οδηγούσαν άσπρα άλογα και με συνοδεία τις τρεις Μοίρες, τις τρεις Ώρες και τις τρεις Χάριτες. Οι Χάριτες και οι Μούσες συμβολικά στον μύθο αυτό συντελούν στην αναγέννηση, στην ολοκλήρωση του φυσικού κύκλου. Μια τέτοια σημασία έχει και ο μεσολαβητικός ρόλος των Μουσών στον μύθο του Ορφέα, αφού αυτές, μετά τον θάνατό του, μεταφέρουν τη λύρα του ανάμεσα στα αστέρια.

Διαπιστώνουμε ότι στη μυθολογική παρουσία των Χαρίτων και των Μουσών βρίσκουμε τις ποικίλες πλευρές της Αφροδίτης, αφού και αυτές, όπως η Κύπρις, σχετίζονται με το κάλλος³⁰³, την αρμονία, τη φύση, τον κύκλο των εποχών, της ζωής και του θανάτου, αλλά και με τις κοσμογονικές δυνάμεις. Το ιδιαίτερο στοιχείο που χαρακτηρίζει, όμως, αυτές τις θεότητες είναι η σχέση τους με τις τέχνες. Επομένως, στο μυθολογικό πρόσωπο των Χαρίτων και των Μουσών

³⁰⁰ Ησ. *Θεογονία* στ. 1-110.

³⁰¹ Όμ. *Ιλ.* 2:484-492.

³⁰² Nagy, 2008, σσ. 52-53.

³⁰³ Το κάλλος των γυναικών οφείλεται στις Χάριτες (Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 14.4).

μπορεί κανείς να διερευνήσει τη σχέση που διέπει την καλλιτεχνική δημιουργία με τις υπόλοιπες δυνάμεις που αυτές εκπροσωπούν. Η σχέση με το κάλλος και την αρμονία είναι προφανής, αφού τα δύο αυτά στοιχεία είναι απαραίτητα προϋπόθεση ενός άξιου καλλιτεχνικού αποτελέσματος³⁰⁴. Όμως και οι κύκλοι της ζωής και του θανάτου, της γέννησης, της φθοράς και της αναγέννησης σχετίζονται με την ποιητική δημιουργία, αν λάβουμε υπόψη τον ρόλο που έχει ο ποιητής κατά την αρχαϊκή εποχή. Οι πρώτες λατρείες, καθώς και η γένεση του μύθου και των θρησκευτικών πίστσεων, σχετίζονται σε όλους τους πολιτισμούς με το μυστήριο του κύκλου της φύσης³⁰⁵. Σε αυτές τις πρώτες κοινότητες, το τραγούδι επιτελεί σκοπούς ιερούς, ο τραγουδιστής είναι ένα πρόσωπο προικισμένο με έναν ιδιαίτερο ρόλο: είναι ο μάντης, ο μάγος, ο μεσολαβητής μεταξύ θεών και ανθρώπων³⁰⁶. Φαίνεται πως μια τέτοια αντίληψη συνέδεσε τιςπίστεις για τον κύκλο της ζωής και του θανάτου με τον ρόλο της ποίησης στη ζωή της κοινότητας. Πιθανόν από αυτή την πραγματικότητα αντλεί τη ρίζα της η πολλαπλότητα της φύσης των Χαρίτων και των Μουσών, οι οποίες συνδέουν την κοσμογονία και τη φύση με την ποίηση, με ενδιάμεσο κρίκο το κάλλος, αφού αυτό το τελευταίο είναι το κοινό στοιχείο ανάμεσα στην αρμονία της φύσης και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Ο ποιητής είναι το προικισμένο άτομο που μπορεί μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία να εκφράσει το κάλλος και την αρμονία της φύσης, καθώς και τους κύκλους ζωής και θανάτου, που ορίζονται από ανώτερες κοσμικές δυνάμεις, όπως οι θεοί και η Μοίρα. Η ποίηση της Σαφούς αναδεικνύει αυτές τις σύνθετες σχέσεις.

6.2. Η επίκληση στη λύρα

Στο απ. Lobel-Page 118, η Σαφώ, προσωποποιώντας τη λύρα, την επικαλείται, παρακαλώντας την να πάρει φωνή και να της μιλήσει. Μοιάζει αυτή η επίκληση με την παραδοσιακή επίκληση των Μουσών, οι οποίες θα μιλήσουν μέσα από τον

³⁰⁴ Τα ωραιότερα θέλγητρα που έχει ένα καλλιτεχνικό έργο οφείλονται στις Χάριτες, κατά τον Πίνδαρο (Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 9.27).

³⁰⁵ Στην Ελλάδα όλες σχεδόν οι πανάρχαιες γυναικείες τελετές σχετίζονταν με κάποιον τρόπο με τη γονιμότητα και τον κύκλο της φύσης, αφού με την τελετουργική μεσολάβησή τους επερχόταν η γονιμοποίηση των σπόρων μέσω καταστάσεων συμπαθητικής μαγείας (Parker, 1991, σσ. 269-70).

³⁰⁶ Για τον ρόλο του τραγουδιού στις τελετές βλ. Kowalzig, 2012.

ποιητή. Η Σαπφώ επικαλείται την ίδια την ποίηση, αν θεωρήσουμε ότι η λύρα είναι μια μετωνυμία της ποίησης. Η ποίηση είναι θεϊκή (*δῖα*), ως προς την προέλευσή της και το περιεχόμενό της: προέρχεται από θεία έμπνευση³⁰⁷ και καταγράφει μύθους και ύμνους για τους θεούς.

Η λύρα γενικότερα στην αρχαϊκή ποίηση, και κυρίως στον Πίνδαρο, έχει πολλαπλό εκφραστικό ρόλο: αξιοποιείται ως μετωνυμία της ποίησης³⁰⁸, μετατρέπεται σε μια θεότητα, με την οποία ο ποιητής διατηρεί προσωπική σχέση³⁰⁹, ενώ τα μουσικά όργανα συνοδεύονται με επίθετα όπως *άδυεπής* (*λύρα*)³¹⁰ και *ποικιλόγαρυν* (*φόρμιγγα*)³¹¹, που τονίζουν το αποτέλεσμα της ποίησης στις ανθρώπινες αισθήσεις.

Τα εκφραστικά αυτά σχήματα δηλώνουν τη στάση του ποιητή προς την τέχνη του: στην περίπτωση της Σαπφούς η ποιήτρια προσωποποιεί τη λύρα για να επικοινωνήσει και να εκφράσει το αίτημά της πιθανόν για την επιτυχή έκβαση του τραγουδιού της και τη δημιουργία μιας άξιας τέχνης. Της αποδίδει μια ιδιότητα (με τη χρήση του επιθέτου *δῖα*), ώστε να μπορέσει να εκφράσει μια κατάσταση που θεωρεί άρρητη, ενώ τη χρησιμοποιεί ως μετωνυμία της ποίησης, ώστε να κάνει χειροπιαστή την άυλη φύση της τέχνης της.

Η Λέσβος έχει μια ιδιαίτερη σχέση με τη λύρα: μετά τον θάνατο του Ορφέα, το κεφάλι και η λύρα του, ακόμα τραγουδώντας θρηνητικά τραγούδια, επέπλευσαν εκβάλλοντας από τον Έβρο. Εκεί, οι άνεμοι και τα κύματα τα μετέφεραν στις λεσβιακές ακτές, όπου οι κάτοικοι έθαψαν το κεφάλι του και ένας ναός κατασκευάστηκε προς τιμήν του κοντά στην Άντισσα³¹². Η λύρα μεταφέρθηκε στον ουρανό από τις Μούσες και τοποθετήθηκε ανάμεσα στα αστέρια.

Επίσης, παραδίδεται πως ο Ορφέας έμαθε μουσική από τον Λίνο ή από τον Απόλλωνα, που του έδωσε τη λύρα του ως δώρο. Πρώτος κάτοχος της λύρας ήταν ο Ερμής. Στον *Ομηρικό Ύμνο στον Ερμή*, ο θεός Ερμής παραχωρεί τη λύρα του στον Απόλλωνα, για να τραγουδήσει τη θεογονία και τις εξουσίες των θεών

³⁰⁷ *Θεόμοροι άοιдай* χαρακτηρίζονται τα τραγούδια από τον Πίνδαρο (*Ολυμπιονίκος* 3.10).

³⁰⁸ Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 7.13-15.

³⁰⁹ Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 9.13, Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 6.95.

³¹⁰ Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 10.93.

³¹¹ Πίνδ. *Ολυμπιονίκος* 3.8.

³¹² Αυτός ο ναός-μαντείο εντοπίστηκε πρόσφατα σε σπήλαιο κοντά στο σημερινό χωριό της Άντισσας (Χαρίσης, 2002, σσ.68-73).

(στ.434-512). Ορίζεται, επίσης, πως ο Απόλλων συνδέεται με το τραγούδι για το παρελθόν και τη θεία τάξη, αλλά και με την προφητεία του μέλλοντος (στ.533-49). Από την άλλη πλευρά, ο Ερμής-αγγελιαφόρος, με άλλα λόγια ο Ερμής-κήρυκας της αλήθειας, συνδέεται με την ποίηση μέσω της σχέσης του με τις Μούσες (στ.550-566) και μέσω της αρχικής κατοχής της λύρας. Η λύρα είναι το κοινό στοιχείο μεταξύ Ερμή και Απόλλωνα. Μέσω αυτής, που αποτελεί μια μετωνυμία της ποίησης, και με βάση τη σχέση της με τους δύο προαναφερθέντες θεούς, ο ποιητής συνενώνει στο πρόσωπό του διαφορετικές ιδιότητες: την ικανότητα γνώσης της θείας τάξης, που σχετίζεται με όλα τα επίπεδα του χρόνου, αφού η εξουσία των θεών είναι αιώνια, αλλά και την αποκάλυψη της αλήθειας του παρόντος και του μέλλοντος.

7. Μια συνομιλία: ο θρήνος για τον Αδωνι

Το απ. Lobel-Page 140 / Bergk 62 / Voigt 140 / Cox 59 καταγράφει πιθανόν μια τελετουργική αναπαράσταση του θανάτου του Αδώνιδος. Στο νου μας έρχονται οι τελετές που ονομάζονταν Αδώνια. Τα Αδώνια (ή Αδώνεια) ήταν ετήσια γιορτή σε ανάμνηση του θανάτου και της ανάστασης του Αδώνιδος σε όλες σχεδόν τις πόλεις της αρχαίας Ελλάδας. Η διάρκειά τους ποίκιλε: κρατούσαν δυο, τρεις ή και επτά ημέρες, ενώ δεν εορτάζονταν παντού την ίδια εποχή του έτους. Οι πρώτες ημέρες της γιορτής (αφανισμός) ήταν πένθιμες. Οι γυναίκες, που μόνο αυτές έπαιρναν μέρος στη γιορτή, είχαν την επιμέλεια της κηδείας του θεού και θρηνούσαν τον χαμό του. Στη συνέχεια, με λυμένα μαλλιά και γυμνόστητες, γυρνούσαν στους δρόμους, περιφέροντας κέρινα και πήλινα ομοιώματα του θεού και έψελναν πένθιμους ύμνους με τη συνοδεία αυλού. Το πρωί της επόμενης μέρας, πετούσαν ομοιώματα του θεού σε πηγές ή σε ποτάμια. Μετά την πάροδο των πένθιμων ημερών, οι πιστοί γιόρταζαν με οργιαστική χαρά την ανάστασή του (εύρεσις) με χορούς και πλούσια γεύματα³¹³.

Το ποίημα της Σαπφούς φαίνεται να αφορά ένα τέτοιο δρώμενο προς τιμήν του Αδώνιδος. Μια γυναίκα αναπαριστά την Αφροδίτη, η οποία αποκαλείται *Κυθήρεια*, προσωνύμιο που οφείλεται στην ιδιαίτερη λατρεία της θεάς στα Κύθηρα, ενώ άλλες γυναίκες γίνονται οι θρηνωδοί του Αδώνιδος. Ο διάλογος είναι σύντομος και ευσύνοπτος: οι γυναίκες αναγγέλλουν τον θάνατο του όμορφου Αδώνιδος και ζητούν από τη θεά να τους επιδείξει τον ορθό τρόπο συμπεριφοράς απέναντι σε αυτό το γεγονός. Η θεά τις προτρέπει να επιδοθούν σε θρήνο: να χτυπούν τα στήθη και να κουρευλιάζουν τα ρούχα τους.

Η αναπαράσταση αυτή θα πρέπει να εκληφθεί όχι μόνο σαν ένα δρώμενο υπενθύμισης του μύθου, αλλά σαν μια πραγματική επανάληψη του γεγονότος στο παρόν: η επιφάνεια της θεάς είναι πραγματική για τους παρευρισκόμενους, ο θρήνος αφορά έναν συνεχώς συντελούμενο θάνατο, που θα αναιρεθεί από τη συνεχώς συντελούμενη ανάσταση. Το γεγονός ότι η φύση συνεχώς μαραίνεται και αναγεννάται είναι για τον αρχαϊκό άνθρωπο η απόδειξη της αέναης πραγμάτωσης

³¹³ Για τα Αδώνια βλ. Πλούτ. *Βίοι Παράλληλοι* Νικίας, 13.7, Θεόκρ. *Ειδύλλια* 15. Nilsson, 1992, σ. 689 κ.εξ.

του μύθου. Η τέχνη (μουσική, τραγούδι, χορός), η οποία είναι μέρος των τελετουργιών, συντελεί στην πραγμάτωση του μύθου μπροστά στα μάτια των θεατών και των συμμετεχόντων. Οι συμμετέχοντες θρηνούν τον θάνατο του Αδώνιδος ταυτιζόμενοι με τα πρόσωπα που μιμούνται: το ίδιο μοτίβο θρήνου και χαράς για την επερχόμενη ανάσταση απαντάται και στα μυστήρια, όπου συχνά υπάρχει η ταύτιση του μνημένου με τον θρήσκοντα και ανασταίνόμενο μυθικό ήρωα³¹⁴. Είναι γνωστή η σύνδεση του μύθου του Αδώνιδος με τον κύκλο της φύσης. Παρόμοια αρχετυπικά στοιχεία άλλωστε παρουσιάζουν και οι μύθοι του Λίνου και του Υάκινθου. Το μοίρασμα του νεαρού Αδώνιδος μεταξύ της Αφροδίτης και της Περσεφόνης συμβολίζει το πέρασμα από τον θάνατο της φύσης στην αναγέννησή της. Οι δύο θεές είναι αυτές που κυβερνούν τους δύο κόσμους, ανακαλώντας πανάρχαιες πίστεις στις οποίες γυναικείες θεότητες κυβερνούν τόσο τον άνω όσο και τον κάτω κόσμο: σε αυτές τις λατρείες το θήλυ (Αφροδίτη και Περσεφόνη) ρυθμίζει την κοσμική τάξη και το άρρεν (ο Άδωνις) υποτάσσεται σε αυτήν. Όμως, το απόσπασμα αυτό της Σαπφούς, ενταγμένο στο ευρύτερο πλαίσιο της ποίησής της, μπορεί να αποκαλύψει πολλά περισσότερα σχετικά με τον συγκεκριμένο μύθο. Αρχικά, θα πρέπει να σταθεί κανείς στο γεγονός ότι γίνεται αναφορά στην Κυθήρεια Αφροδίτη. Στα *Διονυσιακά* του Νόννου, η Αφροδίτη αποκαλείται *Κυθήρεια*, συνδεόμενη με αναγεννητικές δυνάμεις και με τον ακατάβλητο νόμο της φύσης: πρόκειται, δηλαδή, για μια πανίσχυρη θεότητα, από την οποία πηγάζει κάθε μορφή ζωής³¹⁵.

Επίσης, η προσφώνηση *Κυθήρεια* παραπέμπει στην Αφροδίτη Ουρανία, τη θεά της αγάπης και του αγνού έρωτα. Ο Ησίοδος στη *Θεογονία* (στ.1008-1010) ονομάζει την Αφροδίτη Κυθήρεια, όταν παρουσιάζει την ένωσή της με τον Αινεία, που προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας εράσμιας αγάπης:

Αίνειαν δ' ἄρ' ἔτικτεν ἐυστέφανος Κυθήρεια,

Ἀγγίσῃ ἤρωι μιγεῖσ' ἐρατῇ φιλότῃ

³¹⁴ Πρβλ. τα χριστιανικά έθιμα του Επιταφίου, όπου παρατηρείται ένα παρόμοιο τελετουργικό. Ας αναφερθούν σε αυτό το σημείο και κάποιοι στίχοι από το ποίημα του Άγγ. Σικελιανού *Στ' όσιου Λουκά το μοναστήρι*, όπου ο ποιητής διαπιστώνει την ίδια σχέση Χριστού και Αδώνιδος:

Στ' Όσιου Λουκά το μοναστήρι, απ' όσες / γυναίκες του Στειριού συμμαζευτήκαν / τον Επιτάφιο να στολίσουν, κι όσες / μοιρολογήτρες ώσμε του Μεγάλου / Σαββάτου το ζημέρωμα αγρυπνήσαν, / ποια να στοχάστη -έτσι γλυκά θρηνούσαν!- / πως, κάτου απ' τους ανθούς, τ' ολόαχνο σμάλτο / του πεθαμένου του Άδωνη ήταν σάρκα / που πόνεσε βαθιά;

³¹⁵ Βλ. Νόνν. *Διον.* βιβλία 47 και 48.

Ίδης ἐν κορυφῆσι πολυπτύχου ἠνεμοέσσης.

[Και η Κυθήρεια με τα ωραία στεφάνια γέννησε τον Αινεία,

σαν έσμιξε με τον ήρωα Αγχίση σε αγάπη εράσμια

στις κορυφές της πολύπτυχης ανεμόδαρτης Ίδης.]

Αντιστοίχως, στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, η Κυθήρεια παρουσιάζεται ως θεά του γάμου, της ένωσης, που αντιδιαστέλλεται στην Πάνδημο Αφροδίτη. Αλλά και στον *Ομηρικό Ύμνο για την Αφροδίτη* τα δώρα της Κυθερείας είναι *μείλιχα* (=μειλίχια), συνδέοντας τον χαρακτηρισμό Κυθήρεια με μια ήπια και ευγενή πλευρά της θεότητας.

Επομένως, η προσφώνηση Κυθήρεια συνδέει τις αναγεννητικές δυνάμεις της φύσης, οι οποίες αναφαίνονται στο πλαίσιο του μύθου του Αδώνιδος, με μια μορφή ένωσης που χαρακτηρίζεται από αγνότητα και καθαρότητα. Ο θάνατος αναστέλλεται από την παρουσία του έρωτα, ο οποίος επενεργεί και φέρνει ξανά τη ζωή. Ο ουράνιος έρωτας δεν αντιδιαστέλλεται στον σαρκικό, αφού είναι αυτός ο δεύτερος που φέρνει την αναγέννηση, μέσα από την ερωτική ένωση του Αδώνιδος με την Αφροδίτη, που συμβολοποιεί τη γονιμοποίηση των λουλουδιών που θα φέρουν τη νέα καρποφορία. Η Κυθήρεια Αφροδίτη δεν αντιδιαστέλλεται στην ένωση μέσω του σαρκικού έρωτα, αλλά την εμπεριέχει ως τμήμα ενός ευρύτερου συνόλου, που αφορά τόσο τη σαρκική όσο και την πνευματική ένωση. Από αυτή την ένωση, προκύπτει μια νέα κατάσταση, η οποία αποτελεί έναν νέο κύκλο ύπαρξης. Στην περίπτωση του ανθρώπου, ο μύθος του Αδώνιδος θα μπορούσε να εννοηθεί ως εξής: η δύναμη του έρωτα μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο σε μια νέα σωματική και πνευματική κατάσταση, που ουσιαστικά αντιστοιχεί σε ένα νέο κύκλο ζωής. Το σημείο αυτό θυμίζει και τη μετάβαση του ανθρώπου σε νέες υπαρξιακές καταστάσεις μέσω της συμμετοχής στα μυστήρια. Σε αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο, το σκίσιμο των ρούχων, στο οποίο προτρέπει τις γυναίκες η θεά, είναι μια εικόνα που δεν δηλώνει μόνο την ένταση του συναισθήματος, αλλά και την αναγκαιότητα να αλλάξει κανείς όσα τον περιβάλλουν, αυτά που θεωρούσε ως πραγματική εικόνα του εαυτού του, ώστε να δει στον πυρήνα τον πραγματικό, εσώτερο εαυτό. Το γεγονός ότι οι γυναίκες παρουσιάζονται να χτυπούν τα στήθη τους, γνωστή πρακτική στους θρήνους, σε αυτή την περίπτωση παίρνει ευρύτερες προεκτάσεις: το ίδιο το σώμα γίνεται ένας πομπός,

βρισκόμαστε δηλαδή σε μια κατάσταση όπου όσα συμβαίνουν βιώνονται βαθιά, εσωτερικά, χωρίς να μπορεί να υπάρξει μεταβίβαση του γεγονότος στον λόγο³¹⁶.

Στο ποίημα καταγράφεται τελικά μια διπλή αλήθεια: η αλήθεια της φύσης, που είναι προφανής στον αδώνειο μύθο, και η αλήθεια του ανθρώπου, που είναι μια μικρογραφία της φυσικής διαδικασίας. Ο άνθρωπος θα πρέπει να συνδυάσει τη σαρκική ένωση με την πνευματική-ψυχική ώστε να επιτευχθεί ο πραγματικός έρωτας, που έχει καταλυτικό ρόλο για την ίδια την ύπαρξή του και τον τρόπο με τον οποίο την αντιλαμβάνεται. Η ένωση που θα πρέπει να επιτευχθεί είναι ολική: ένωση με το ταίρι (όπως συμβολίζεται από το ζευγάρι Αφροδίτης-Αδώνιδος), ένωση με τη φύση (όπως συμβαίνει με τη γονιμοποίηση και αναγέννηση της φύσης), ένωση με το θείο (όπως συμβαίνει με την ένωση της θεάς με έναν θνητό).

Η ποιήτρια κάνει τον αναγνώστη να αντικρίσει την παντοδυναμία της θεάς, η οποία σχετίζεται με όλες τις παραπάνω πτυχές, και επιπλέον αναδεικνύει τον τρόπο μετάβασης σε μια ανώτερη κατάσταση: είναι ο θρήνος -υπό την έννοια ότι κάθε μετάβαση προϋποθέτει πόνο, απώλεια της προηγούμενης δεδομένης κατάστασης. Άλλωστε ακόμη και σε μεταβάσεις όπως ο γάμος, συχνό μοτίβο των επιθαλάμιων τραγουδιών είναι ο θρήνος για την απώλεια της προηγούμενης κατάστασης. Το απ. Lobel-Page 114 / 131Diehl / Cox 104 / Voigt 114, στο οποίο η κοπέλα συνομιλεί με την παρθενία της, που θα χαθεί μετά τον γάμο, και εκφράζει την αγωνία της για τη μετάβαση που συντελείται στη ζωή της, είναι χαρακτηριστικό.

Οι αγωνιώδεις καταστάσεις, οι κρίσιμες μεταβάσεις εκφράζονται στη Σαφώ με διάλογο, τόσο στο απόσπασμα για τον Άδωνι όσο και στο απόσπασμα για την παρθενία της κόρης. Ομοίως, στον σαπφικό *Ύμνο στην Αφροδίτη* (απ.1), κυριαρχεί μια αγωνιώδης ψυχική κατάσταση. Οι περισσότερες επικλήσεις της ποιήτριας αποτελούν ενός είδους συνομιλία, κατά την οποία ακούμε την ποιήτρια να «μιλά», ενώ μένει κρυφή η απάντηση του θείου: στις περισσότερες περιπτώσεις η κατάσταση στην οποία βρίσκεται το ποιητικό υποκείμενο είναι κρίσιμη είτε πρόκειται για τους κινδύνους της θάλασσας και την επιστροφή των αγαπημένων,

³¹⁶ Κάτι αντίστοιχο θα μπορούσαμε να πούμε ότι συμβαίνει και στο απ. Lobel-Page 47 / Voigt 47 / Diehl 50 / Bergk 42, όπου η χρήση της παρομοίωσης, της παρμένης από τη φύση, δηλώνει την αδυναμία της ποιήτριας να περιγράψει τις συνέπειες του έρωτα στην ανθρώπινη ψυχή. Η ποιήτρια, δηλαδή, καταφεύγει στη χρήση αναλογίας, γιατί δεν μπορεί με άλλον τρόπο να εκφράσει την ένταση των συναισθημάτων μέσω του λόγου.

είτε για την ερωτική ανταπόκριση και τα βάσανα του έρωτα.

8. Όνειρε μέλαινα: Μια διαφορετική επίκληση

Στο απ. Voigt 63 απαντάται μια πρωτότυπη αποστροφή στο όνειρο. Η ποιήτρια δηλώνει ότι ο ύπνος είναι ο μόνος τρόπος αποφυγής των δεινών της καθημερινής ζωής³¹⁷. Μέσα από τα όνειρα, ο άνθρωπος μπορεί να βιώσει μιαν άλλη πραγματικότητα, αυτή της επιθυμίας³¹⁸. Η πεποίθηση πως τα όνειρα λειτουργούν ευεργετικά για την ψυχή του ανθρώπου ήταν γενικώς αποδεκτή από την αρχαιότητα, όπως αποδεικνύει η ύπαρξη των ονειρομαντείων³¹⁹.

³¹⁷ Στη *Θεογονία* (στ.98-103) η ποίηση είναι εκείνη που κάνει τους ανθρώπους να ξεχνούν τις λύπες τους. Υπάρχει μια κοινή λειτουργία ονείρου και ποίησης, αφού και στις δύο περιπτώσεις ο άνθρωπος επέρχεται σε μια κατάσταση γαλήνης, μακριά από τη σκληρή πραγματικότητα. Η φαντασία, που είναι το κοινό στοιχείο των δύο, συντελεί στην εξισορροπηση του ταραγμένου ψυχισμού. Είναι ενδιαφέρουσα μια παράλληλη ανάγνωση των αρχαίων χωρίων με τις απόψεις των υπερρεαλιστών: το όνειρο και η ποίηση, κατά τον Μπρετόν, αποτελούν πρακτικές που προτείνουν τον συνδυασμό της υπερ-πραγματικότητας (*surréalité*) και της παντοδυναμίας του ονείρου (*toute - puissance du rêve*). Οι υπερρεαλιστές μιλούν για *ποίηση του ονείρου* (Σιαφλέκης, 1989, σ. 29).

³¹⁸ Σε αρκετούς αρχαίους συγγραφείς συναντάμε την αντίληψη ότι το όνειρο έχει άμεση σχέση με την ψυχική δομή του ατόμου: ο Ηράκλειτος μιλά για απόσυρση του κοιμώμενου στον έσω κόσμο του (απ. B89 Diels-Kranz). Στον Ηρόδοτο, ο Αρτάβανος βεβαιώνει τον Ξέρξη ότι το όνειρο φέρνει στο προσκήνιο σκέψεις και έγνοιες της ημέρας (Ηρόδ. 7.16B). Ο Πλάτων θεωρεί το όνειρο διαταραχή της ψυχής (ένα είδος ελαττωματικής αντίληψης), που μοιάζει με την τρέλα, τη μαγία (Πλάτ. *Θεαίτητος* 158b). Όταν στον ύπνο υπερισχύει το θηριώδες μέρος της ψυχής, μέσα στο όνειρο αναδύονται επιθυμίες άνομες (Πλάτ. *Πολιτεία* IX, 571 κ.ε). Μεταξύ των άνομων επιθυμιών, ο Πλάτων απαριθμεί την αιμομιξία, την ανθρωποφαγία, τον φόνο. Πρόκειται για πάθος των αισθήσεων, δηλαδή του αισθητικού μέρους της ψυχής, κατά τον Αριστοτέλη: οι εμπειρίες των ανθρώπων σκηνοθετούνται με τέτοιο τρόπο από το όνειρο, ώστε κατά την αφύπνιση να φαντάζει εντελώς παράλογο (Αριστοτέλης, *Μικρά φυσικά* 463). Αλλά και οι ιπποκρατικοί ιατροί εκτιμούν ότι η κατανόηση των ονείρων έχει μεγάλη σημασία. Το όνειρο δείχνει τη φυσική κατάσταση του κοιμώμενου, ενώ μπορεί να είναι πρόωμη ένδειξη κάποιας πάθησης, διότι στον ύπνο, απερίσπαστη ή ψυχή τοῦ σώματος παθήματα προσημαίνει (Ιπποκρατική Συλλογή, *Περί Διαιτήσεως* Δ, 86-89). Ο Αρτεμίδωρος από την πλευρά του διακρίνει το ενύπνιο, του οποίου η ισχύς εξαντλείται με την αφύπνιση, από τον όνειρο, την πολύμορφη κίνηση της ψυχής, που την κινητοποιεί και μετά το πέρας του ύπνου, διότι εκφράζει αινγματικά κάτι που την αφορά και τη διεγείρει. Ονειρευόμαστε πράγματα για τα οποία αισθανόμαστε παράφορη ορμή ή επιθυμία, υποστηρίζει ο Αρτεμίδωρος, μιλώντας για την υποκατηγορία των μεριμνηματικών ονείρων και συμπληρώνει ότι κανείς δεν βλέπει όνειρα για κάτι που δεν τον απασχολεί (Αρτεμίδωρος, *Ονειροκριτικά*, 1.1. και 4.2-3)

³¹⁹ Στην τελετή εγκοίμησης στο ονειρομαντείο του Τροφωνίου ο μύστης πίνει νερό από την πηγή της Μνημοσύνης αλλά και της Λήθης. Έτσι, ξεχνά όσα δεν μπορούν να λειτουργήσουν θετικά στο πνεύμα και έρχονται στην επιφάνεια οι επιθυμητές διανοητικές καταστάσεις (Παυσ. 9.39.8). Επομένως, το όνειρο μέσω του οποίου ξεχνά κανείς τα ανεπιθύμητα, όπως τονίζει η Σαφώς, μπορεί να φέρει στην επιφάνεια μια επιθυμητή αποκαλυπτική κατάσταση, που επουλώνει κάθε είδους ψυχικές πληγές. Στα όνειρα των *Ιερών Λόγων* του Αίλιου Αριστείδη συναντώνται τα βασικά χαρακτηριστικά της λαϊκής πίστης εκείνα τα χρόνια, δηλαδή πέραν του γεγονότος ότι είναι θεόσταλα, προφητικά, μπορούν να θεραπεύουν. Έχει ενδιαφέρον ότι η Μνημοσύνη ήταν μία από τις θεές που συχνά σχετιζόνταν με τη λατρεία του Ασκληπιού (Ahearne-Kroll, 2014, σσ. 99-118). Συχνά, όσοι κατέφευγαν στον Ασκληπιό, προσεύχονταν και στη Μνημοσύνη: αυτή θα τους βοηθούσε να θυμηθούν όσα θα έβλεπαν στον ύπνο τους και τα οποία θα συντελούσαν στη θεραπεία τους (βλ. von Ehrenheim, 2011). Η Μνημοσύνη, μέσα από τα όνειρα, μνημονεύει όσα μπορούν να θεραπεύσουν. Αντίστοιχα, η ποίηση, δημιουργήματα των Μουσών, κορών της

Στη συνέχεια το ποίημα ξεδιπλώνεται θεματικά με έναν απροσδόκητο τρόπο, αφού η ποιήτρια παίρνει αφορμή από την αναφορά της στα δεινά, ώστε να μιλήσει για την αδυναμία της να φέρει σε πέρας τις δυσκολίες της ζωής. Οι επόμενοι στίχοι σώζονται ιδιαίτερος ελλειπτικά και μόνο υποθέσεις θα μπορούσαμε να κάνουμε για το ακριβές τους περιεχόμενο. Αν όμως διαβάσουμε παράλληλα με το ποίημα της Σαπφούς τον *Ορφικό Ύμνο στο Όνειρο*, θα μπορούσαμε να κάνουμε κάποιες ενδιαφέρουσες υποθέσεις:

*Κικλήσκω σε, μάκαρ, τανυσίπτερε, οὔλε Ὀνειρε,
ἄγγελε μελλόντων, θνητοῖς χρησμοιδὲ μέγιστε :
ἡσυχία γὰρ ὕπνου γλυκεροῦ σιγηλὸς ἐπελθὼν,
προ[ς]φωνῶν ψυχαῖς θνητῶν νόον αὐτὸς ἐγείρεις,
καὶ γνώμας μακάρων αὐτὸς καθ' ὕπνους ὑποπέμπεις,
σιγῶν σιγῶσαις ψυχαῖς μέλλοντα προφαίνων,
οἷσιν ἐπ' εὐσεβίησι θεῶν νόος ἐσθλὸς ὀδεύει,
ὡς ἂν ἀεὶ τὸ καλὸν μέλλον, γνώμησι προληφθέν,
τερπωλαῖς ὑπάγηι ~ίον ἀνθρώπων προχαρέντων,
τῶν δὲ κακῶν ἀνάπαυλαν, ὅπως θεὸς αὐτὸς ἐνίσπηι
εὐχολαῖς θυσίαις τε χόλον λύσαντες ἀνάκτων.
εὐσεβέσιν γὰρ ἀεὶ τὸ τέλος γλυκερώτερόν ἐστι,
τοῖς δὲ κακοῖς οὐδὲν φαίνει μέλλουσαν ἀνάγκην
ὄψις ὄνειρήεσσα, κακῶν ἐξάγγελος ἔργων,
ὄφρα μὴ εὖρωνται λύσιν ἄλγεος ἐρχομένοιο.
ἀλλά, μάκαρ, λίτομαί σε θεῶν μηνύματα φράζειν,
ὡς ἂν ἀεὶ γνώμαις ὀρθαῖς κατὰ πάντα πελάζῃς
μηδὲν ἐπ' ἄλλοκότοισι κακῶν σημεία προφαίνων.*

Μνημοσύνης, απαλλάσσει από τα βάσανα της ζωής, υπό μια έννοια θεραπεύει τον ψυχικό πόνο. Επομένως, η Σαπφώ ως ποιήτρια συνδέει τελικά την ποίηση με την ευεργετική λειτουργία του ονείρου και αποκαλύπτει αυτή τη μυστική και μακρινή σχέση ονείρου και ποίησης.

[Εσένα προσκαλώ, μακάριε, με τα μεγάλα πτερά, Όνειρε ολοκληρωμένε,
αγγελιαφόρε εκείνων που πρόκειται να γίνουν, μέγале προφήτη των ανθρώπων:
διότι εσύ καθώς έρχεσαι σιωπηλός κατά την ησυχία του γλυκού ύπνου
και μιλώντας στις ψυχές των ανθρώπων διεγείρεις το μυαλό τους
και τους στέλνεις στον ύπνο τις γνώμες των θεών
και φανερώνεις σιωπηλός στις σιωπηλές ψυχές τα μέλλοντα να συμβούν σε
εκείνους που ο καλός νους συμβαδίζει με την ευσέβεια των θεών,
ώστε πάντοτε να ειδοποιείς για το καλό που έχει οριστεί από τις γνώμες των θεών
και να καθοδηγείς με τέρψεις τον βίο των ανθρώπων, να χαρούν από πριν
και ανακούφιση να έχουν από τα κακά, καθώς ο θεός θα τους πει
να διαλύσουν με προσευχές και θυσίες την οργή των βασιλέων
διότι το τέλος των ευσεβών ανθρώπων είναι πάντοτε γλυκύτερο.
Στους κακούς όμως ανθρώπους τίποτα δεν θα φανερώσει για τη μελλοντική ζωή
το όραμα του ονείρου ως άγγελος κακών έργων,
για να μπορέσουν να βρουν την απαλλαγή από τα δεινά που έρχονται.
Αλλά σε παρακαλώ, μακάριε, να μας εξαγγέλλεις τα μηνύματα των θεών,
ώστε να μας πλησιάζεις πάντοτε με ορθές γνώμες σε όλα
και να μη μας φανερώνεις σημάδια αλλόκοτα για τα κακά.]

Στον προαναφερθέντα *Ορφικό Ύμνο*, όπως και στο ποίημα της Σαπφούς, γίνεται μια επίκληση στον Όνειρο. Παρουσιάζεται και πάλι σαν ο θεός που έρχεται μέσα στον γλυκό ύπνο (*ὑπνου γλυκεροῦ*): αντιστοίχως στον ύπνο η Σαπφώ δίνει τον χαρακτηρισμό *γλύκως θεός*³²⁰. Απαντάται, δηλαδή, η ίδια εικόνα του ερχομού του θεού, που στα δύο ποιήματα δίνεται με δύο διαφορετικούς ρηματικούς τύπους (*φοίταις, ἐπελθών*). Και στις δύο περιπτώσεις ο Όνειρος απαλλάσσει από τα βάσανα³²¹: στην περίπτωση του Ορφικού Ύμνου αυτό επιτυγχάνεται μέσω της

³²⁰ Στον *Ορφικό Ύμνο για τον Ύπνο*, επίσης, ο θεός αυτός ονομάζεται *κόπων ἡδεῖαν ἀνάπαισιν* (στ.6). Ας θυμηθούμε σε αυτό το σημείο τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους η Σαπφώ δηλώνει τη γλυκύτητα του τραγουδιού (Α΄ Μέρος, Κεφ. 6), ώστε να καταλάβουμε καλύτερα τον συσχετισμό ποίησης και ονείρου ως προς την επίδραση που έχουν στην ανθρώπινη ψυχή.

³²¹ Ίδια ιδιότητα έχει και ο Ύπνος και η Νύκτα, όπως φαίνεται από τους αντίστοιχους Ορφικούς

αποκάλυψης ευχάριστων γεγονότων του μέλλοντος³²². Στο ποίημα της Σαπφούς, όμως, δεν είναι αυτό ξεκάθαρο, αφού το μόνο που αναφέρει η ποιήτρια είναι πως ο Όνειρος την απομακρύνει από τα δεινά. Θα μπορούσε, επομένως, να εννοηθεί κι εδώ μια παρόμοια λειτουργία των ονείρων, ότι δηλαδή αποκαλύπτουν κάτι ευχάριστο για τον μέλλον της³²³ ή διαφορετικά ότι τη μεταφέρουν σε έναν φανταστικό κόσμο χωρίς βάσανα³²⁴. Άλλη μια ομοιότητα των ποιημάτων είναι η αναφορά στους θεούς. Στην περίπτωση του Ορφικού Ύμνου, οι θεοί είναι αυτοί που στέλνουν τα καλά όνειρα για το μέλλον στους ευσεβείς, ενώ αφήνουν απροειδοποίητους τους κακούς για τα επερχόμενα δεινά, σαν να πρόκειται δηλαδή για κάποιου είδους τιμωρία³²⁵. Στο σαπφικό, ποίημα, γίνεται αναφορά στους θεούς, οι οποίοι, όπως και στον *Ορφικό Ύμνο*, ονομάζονται *μάκαρες*. Η επιλογή του ίδιου επιθέτου τονίζει τη διαφορετική κατάσταση ανθρώπων και θεών: οι θεοί βιώνουν τη γαλήνη σε μόνιμη βάση, σε αντίθεση με τους ανήσυχους ανθρώπους, που ζουν γεμάτοι αβεβαιότητα και βρίσκουν μόνο προσωρινά την ηρεμία μέσα από τα όνειρα. Άραγε η Σαπφώ αναφέρεται στους θεούς για τους ίδιους λόγους με τον *Ορφικό Ύμνο*, στον οποίο δηλώνεται ότι τα όνειρα στέλνουν στους ανθρώπους *γνώμας μακάρων*; Ο στίχος δεν σώζεται ακέραιος (*μακάρων έλ[]*).

Στη συνέχεια του σαπφικού ποιήματος υπάρχει η λέξη *άθύρματα*. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε μια αναφορά στην κατάσταση του ανθρώπου-

Ύμνους. Η γαλήνη της ενύπνιας νυχτερινής κατάστασης είναι για τους αρχαίους Έλληνες ιδιαιτέρως σημαντική, αφού απαλλάσσει από τη βασική ιδιότητα της θνητής ανθρώπινης κατάστασης, που είναι τα δεινά της ζωής.

³²² Ο Όνειρος ήταν άγγελος του Δία, ο οποίος τον έστειλε στους ανθρώπους την ώρα του ύπνου για να τους συμβουλευτεί, να τους καθοδηγήσει ή να τους κάνει γνωστά αυτά που επρόκειτο να συμβούν. (Ομ. *Ιλ.* 2:1-6, 20-25). Ανάλογο παράδειγμα δίνει και ο Πausανίας στα *Μεσσηνιακά* του (26.7) :

τοῦτον οὖν τὸν ἄνδρα ἐκέλευεν ὁ ὄνειρος, ἔνθα ἂν τῆς Ἰθώμης εὖρη πεφυκυῖαν σμίλακα καὶ μυρσίην, τὸ μέσον ὀρύξαντα αὐτῶν ἀνασῶσαι τὴν γραῦν· κάμνειν γὰρ ἐν τῷ χαλκῷ καθειργμένην θαλάμῳ καὶ ἤδη λιποψυχεῖν αὐτήν

[Ο Όνειρος τον προέτρεπε να βρει το μέρος της Ιθώμης, όπου φύτρωναν μαζί μια σμίλακα και μια μυρτιά και, αφού σκάψει ανάμεσα σ' αυτά τα δέντρα, να σώσει τη γριά που ήταν κλεισμένη μέσα σε χάλκινο θάλαμο και λιπόθυμη.]

³²³ Γενική είναι η αντίληψη της αρχαιότητας για τον προφητικό χαρακτήρα των ονείρων. Βλ. Κυρτάτας, 1993, Cox-Miller, 1994· William V. Harris, 2009.

³²⁴ Κατά τον Οβίδιο, ο Φάντασος ήταν ένας Όνειρος, παιδί του Ύπνου. (*Met.* 11.633-649). Επομένως, ήδη από την αρχαιότητα έχει κατανοηθεί η σχέση των ονείρων με το φανταστικό.

³²⁵ Φαίνεται πως στον *Ορφικό Ύμνο* η αρνητική όψη του Ονείρου είναι η έλλειψή τους και όχι η ύπαρξη απατηλών ονείρων που ξεγελούν τους ανθρώπους. Αντιθέτως, στην *Οδύσσεια*, υπάρχει μια αμεσότερη αρνητική όψη των ονείρων, αφού υπήρχαν τα απατηλά όνειρα: το ότι είναι θεόσταλα τα όνειρα δεν εγγυάται το να είναι οπωσδήποτε και αληθή. «Όσα ονειρεύονται οι θνητοί δεν αληθεύουν όλα» λέει η συνετή Πηνελόπη διακρίνοντας τα ψεύτικα, τα κούφια όνειρα που έρχονται από τη φιλντισένια πύλη από εκείνα που είναι προφητικά, διότι περνούν την πύλη από κέρατο σκαλιστό (Ομ. *Οδ.* 19:560-567). Παρόμοια αναφορά γίνεται και στην *Αινειάδα* (6.894).

αθύρματος, η οποία λειτουργεί παράλληλα με την περιγραφή των ανθρώπων στον *Ορφικό Ύμνο*, οι οποίοι χωρίς τη βοήθεια των ονείρων γίνονται αθύρματα της μοίρας. Ο συσχετισμός αυτός, σε συνδυασμό με τη χρήση της ευκτικής που υπάρχει στο τέλος τους σαπφικού ποιήματος (*γένοιτο δε μοι*), που δηλώνει μια ευχή της ποιήτριας, μπορεί να ερμηνευθεί ως εξής: πιθανόν η Σαπφώ εύχεται να μη γίνει ένα από τα αθύρματα των ανώτερων δυνάμεων, που παραπλανούν μέσα από τα όνειρα ή αφήνουν τους ανθρώπους αβοήθητους μπροστά στις επερχόμενες συμφορές. Η λέξη όμως *ἄθυρμα* εντός των ατελώς σωζόμενων στίχων αποκτά μια πολυσημία που περιπλέκει την ερμηνεία του ποιήματος, αφού εκτός από μια μεταφορά που δηλώνει ότι ο άνθρωπος γίνεται παιχνίδι των θεών, μπορεί να σημαίνει την τέρψη, τη χαρά. Επομένως, ίσως γίνεται αναφορά στην τέρψη που οι θεοί δίνουν στους ανθρώπους μέσω των ονείρων και η ευχή της Σαπφούς αφορά ακριβώς την απόκτηση αυτής της τέρψης. Σε αυτή την περίπτωση μπορούμε να παραβάσουμε στο παρόν ποίημα τον *Πυθιονικό* 5 του Πινδάρου, όπου στον στ. 23 γίνεται αναφορά στο *Ἀπολλώνιον ἄθυρμα*, την τέρψη δηλαδή που χαρίζει ο Απόλλων προς τον νικητή των αγώνων, μέσω του ύμνου για το κατόρθωμά του. Σε αυτή την περίπτωση το *ἄθυρμα* δηλώνει το χάρισμα που προσφέρουν οι θεοί στους ανθρώπους, δηλαδή την τέρψη³²⁶.

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζουν οι στ. 4-5 του σαπφικού ποιήματος, όπου υπονοείται μια αδυναμία μπροστά στις δυσκολίες της ζωής, όπως και σε άλλα ποιήματα, όπου περιγράφεται η ίδια ψυχική κατάσταση αδιεξόδου και επιθυμίας θανάτου. Για παράδειγμα, στην περίπτωση του απ. Lobel-Page 94 / Voigt 94 / Diehl 96 μιλά μια κοπέλα που αποχωρίζεται τη Σαπφώ, λέγοντας *τεθνάκην δ'ἀδόλως θέλω* (=ειλικρινά θέλω να πεθάνω). Επίσης, στο απ. Lobel-Page 95 / Diehl 97 μιλά η ποιήτρια πιθανότατα προς τον θεό Ερμή³²⁷, τον οποίο επικαλείται ή του οποίου υπονοείται κάποια επιφάνεια. Δεν γνωρίζουμε τα κίνητρα της απόγνωσης της ποιήτριας, αλλά μπορούμε να υποθέσουμε πως ίσως αφορά τον αποχωρισμό από μια αγαπημένη της κοπέλα, αφού απευθύνεται στη Γογγύλα, την

³²⁶ Ο λεκτικός τύπος, όταν είχε να κάνει με την τέρψη και τη χαρά, σημασιολογικά ήταν συνώνυμος με το *ἄγαλμα*, αυτό που τέρπει όποιον το βλέπει. Επομένως, και στις δύο περιπτώσεις, *ἄθυρμα* και *ἄγαλμα* συνδέονται με την τέχνη (της ποίησης, του τραγουδιού ή της γλυπτικής), κάτι που δηλώνει την πρωταρχική σημασία που έχει για τους αρχαίους Έλληνες η ηδονή ως σκοπός της τέχνης.

³²⁷ Βλ. μτφρ. Edmonds, 1909, όπου ο μεταφραστής ανασυνθέτει το κείμενο με την αναφορά στον Ερμή, θεωρώντας προφανώς ότι ο συγκεκριμένος θεός καλείται από την ποιήτρια με την ιδιότητα του ψυχοπομπού.

οποία ξέρουμε ότι περιβάλλει με εμπιστοσύνη και θαυμασμό. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι και στο ποίημα με το όνειρο η αιτία της απόγνωσης της ποιήτριας είναι ένας αποχωρισμός ή μια άλλη δυσάρεστη κατάσταση που έχει σχέση με τον κύκλο των γυναικών; Θα μπορούσαμε να κάνουμε αυτή την υπόθεση, αν σκεφτούμε πως όχι μόνο στα προαναφερθέντα αποσπάσματα, αλλά και σε άλλα ποιήματα, η αιτία μιας έντονα δυσάρεστης ψυχικής κατάστασης σχετίζεται με τον κύκλο των γυναικών, με τον οποίο η Σαπφώ είναι τόσο στενά δεμένη, όπως συμβαίνει στο απ. Lobel-Page 1, ή με έναν αποχωρισμό, όπως στο απ. Lobel-Page 16. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του απ. Lobel-Page 121, όπου η Σαπφώ εκφράζει με έναν παρόμοια έντονο τρόπο με το ποίημα για το όνειρο την αδυναμία της (*οὐ γὰρ τλάσομ'*) ως αποτέλεσμα ενός αποχωρισμού.

Στη συνέχεια του ποιήματος προς τον Όνειρο, όμως, η ποιήτρια αναιρεί την περιγραφή της απελπιστικής ψυχικής της κατάστασης, λέγοντας πως μέσα της υπάρχει ελπίδα. Μπορεί αυτή η ελπίδα να συνδέεται με την επίκληση στο όνειρο και με την θετική επίδραση που η ίδια δηλώνει πως έχει αυτό στην ψυχή της; Δεν θα ήταν άκαιρο να κάνουμε μια τέτοια υπόθεση, αφού και στο απ. Lobel-Page 1 μια θεότητα, η Αφροδίτη, είναι αυτή που αναστέλλει την απελπισία της. Αν θεωρηθεί ότι η Σαπφώ έχει μια ιδιαίτερη σχέση προς τη θεά της ομορφιάς και του έρωτα, δεν πρέπει να μας φανεί παράξενο το γεγονός ότι τώρα είναι ο Όνειρος που τη βοηθά, αφού υπάρχει και σε αυτή την περίπτωση μια έμμεση σχέση με τη θεά Αφροδίτη, όπως φαίνεται από την ορφική παράδοση και ειδικά από τον Ύμνο στη Νύκτα:

Νύκτα θεῶν γενέτειραν ἀείσομαι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν.

[Νυξ γένεσις πάντων, ἦν καὶ Κύπριν καλέσωμεν]

κλυῖθι, μάκαιρα θεά, κυαναυγής, ἀστεροφεγγής,

ἠσυχίη χαίρουσα καὶ ἠρεμίη πολυύπνω,

εὐφροσύνη, τερπνή, φιλοπάννυχε, μητρὸς ὀνείρων,

ληθομέριμν' ἀγαθὴ τε πόνων ἀνάπαυσιν ἔχουσα,

ὑπνοδότειρα, φίλη πάντων, ἐλάσιππε, νυχαυγής,

ἠμιτελής, χθονία ἠδ' οὐρανία πάλιν αὐτή,

ἐγκυκλία, παίκτηρα διώγμασιν ἠεροφοίοις,

ἢ φάος ἐκπέμπεις ὑπὸ νέρτερα καὶ πάλι φεύγεις

εἰς Ἄϊδην : δεινὴ γὰρ ἀνάγκη πάντα κρατύνει.

νῦν σε, μάκαιρα, [καλ]ῶ, πολυόλβιε, πᾶσι ποθεινὴ,

εὐάντητε, κλύουσα ἱκετηρίδα φωνῆν

ἔλθοις εὐμενέουσα, φόβους δ' ἀπόπεμπε νυχαυγεῖς.

[Τη Νύκτα θα τραγουδήσω, τη μητέρα των θεών και των ανθρώπων.

Η Νύξ γέννησε τα πάντα, γι' αυτό ας της δώσουμε και το όνομα Κύπρις.

Άκουσέ με, μακαρία θεά, που έχεις σκοτεινή λάμψη και φέγγεις με τα αστέρια,

εσύ χαίρεσαι στην ησυχία και την ηρεμία που φέρνει βαθύ ύπνο.

Είσαι η χαρά, ευχάριστη, αγαπάς τα ολονύκτια γλέντια, μητέρα των Ονειρών,

εσύ κάνεις να λησμονούν (οι άνθρωποι) τις φροντίδες (της ζωής)

και τους παρέχεις ωραία ανάπαυση από τους κόπους,

δίνεις τον ύπνο, και είσαι φίλη όλων, και οδηγείς τους ίππους και λάμπεις τη νύκτα.

Είσαι ημιτελής, γήινη και η ίδια πάλι είσαι ουρανία

περιστρέφεις κυκλικά και παίζεις με τα θηράματα που πλανώνται στον αέρα,

εσύ στέλνεις το φως κάτω απ' τη γη και πάλι φεύγεις

στον Άδη: διότι τα πάντα κυβερνά η ακαταμάχητος ἀνάγκη.

Αλλά τώρα, μακάρια πολυευτυχισμένη, που είσαι σε όλους περιπόθητη

και καταδεκτική, εισάκουσε την ικετευτική φωνή

και έλα με ευμενή διάθεση και δίωξε τους νυκτερινούς φόβους.]

Στον *Ορφικό Ύμνο*, η Νύξ, η οποία γεννά τα όνειρα, ταυτίζεται με την Αφροδίτη, η οποία είναι η θεά που κυβερνά τα πάντα, τον Ουρανό, τη Γη, αλλά και τον Άδη. Είναι μια θεά μακάρια, όπως στο ποίημα της Σαπφούς χαρακτηρίζονται οι θεοί, ενώ άλλες ομοιότητες μεταξύ των δύο ποιημάτων είναι πως φέρνει τη γαλήνη, όπως ο γλυκός ύπνος της Σαπφούς, και απομακρύνει από τα βάσανα και τις λύπες της ζωής. Η τελική ευκτική με ρήμα κίνησης (*ἔλθοις*), που αφορά την παρουσία της θεάς, ομοιάζει νοηματικά τόσο με το ρήμα *φοίταις* του σαπφικού ποιήματος,

όσο και με το ἔλθ' του απ. Lobel-Page 1 της Σαπφούς, όπου καλείται η Αφροδίτη. Η ποιήτρια δεν έχει απομακρυνθεί τελικά από την αγαπημένη της θεά Αφροδίτη, αφού καλεί και σε αυτή την περίπτωση μια θεότητα που έχει γεννηθεί από τη Νύκτα-Αφροδίτη, τη μητέρα και άρχοντα της ενύπνιας ζωής του ανθρώπου.

9. Ο κύκλος των γυναικών: ως άλλες θεές

Παρόλο που στον Σιμωνίδα³²⁸, τον Φωκυλίδη³²⁹ και σε πλήθος αποσπασμάτων του Ιπώνακτα³³⁰, καθώς και στα *Έργα και ήμεραι* του Ησίοδου (στ. 59-68, 373-374, 702-705) εκφράζονται αισθήματα μισογυνισμού, δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η θέση της γυναίκας κατά τα αρχαϊκά χρόνια είναι υποβιβασμένη στην κοινή συνείδηση. Η περίπτωση της ιαμβικής ποίησης θα πρέπει να θεωρηθεί ένας ιδιαίτερος τρόπος έκφρασης στο πλαίσιο ενός ανδρικού περιβάλλοντος, όπου προκρίνεται περισσότερο η δημιουργία συνοχής μεταξύ ανδρών. Αποκαλύπτουν, δηλαδή, αυτού του είδους τα ποιήματα μια «αγενή» πλευρά του συμποσίου, γεμάτη με κομπασμούς για κατακτήσεις, αλλά και καυστικές κριτικές και αναφορές σε σεξουαλική βία.

Από την άλλη πλευρά, οι ομηρικές γυναίκες τις περισσότερες φορές παρουσιάζονται θετικά³³¹. Επίσης, η στοργή προς τις γυναίκες δεν εκφράζεται μόνο από μια γυναίκα, τη Σαπφώ, προς τις συντρόφους της, αλλά και από έναν άνδρα, τον Αλκμάν, σε στίχους που έγραφε για τους χορούς κοριτσιών ή σε ερωτικά τραγούδια. Ακόμη, δεν θα πρέπει να ξεχνά κανείς ότι η πόλη των αρχαϊκών χρόνων, στην οποία, όπως αναφέρθηκε, η θρησκευτική λατρεία παίζει πρωταρχικό ρόλο για τη συγκρότηση της κοινότητας, προστατευόταν από μια θεότητα, η οποία τις περισσότερες φορές ήταν θηλυκή³³². Εξάλλου, η γυναίκα προΐσταται και πολλών λατρευτικών τελετουργιών, κάτι που θα μπορούσε να

³²⁸ Στοβ. *Ανθ.* 73.61. Σε αυτό το ποίημα, οι γυναίκες χωρίζονται σε διάφορους τύπους ανάλογα με τον χαρακτήρα τους: γουρούνα, σκύλα, γη, θάλασσα, γαϊδούρα, νυφίτσα, φοράδα, μαιμού και μέλισσα –η τελευταία κατά τον ποιητή είναι η μόνη που αξίζει να πάρει κανείς για σύζυγο.

³²⁹ Στοβ. *Ανθ.* 73.60. Το ποίημα έχει αντίστοιχη θεματική με το προαναφερόμενο του Σιμωνίδα.

³³⁰ West, 2, 15, 68.

³³¹ Η Ανδρομάχη δεν είναι μόνο πρότυπο συζυγικής αγάπης, αλλά και μια εύγλωττη ομιλήτρια, που προσπαθεί να πείσει τον άνδρα της να μη θυσιάσει τη ζωή του (βλ. Όμ. *Ιλ.* 6:407-439). Η Ελένη, παρόλο που είναι η αιτία ενός αιματηρού πολέμου, στην *Ιλιάδα* (3:172-177) εμφανίζεται να μιλά στον Πρίαμο με σεβασμό και σύνεση, ενώ η ομορφιά της επαινείται από τους γέροντες Τρώες ως ένα δώρο για το οποίο άξιζε να πολεμά κανείς (*Ιλ.* 3:156-160). Η Πηνελόπη είναι υπόδειγμα αρετής, αγάπης και εξυπνάδας, ενώ η Αρήτη (Όμ. *Οδ.* 7:66 κ.ε.) είναι το παράδειγμα μιας βασίλισσας, της οποίας τη γνώμη σέβεται και τιμά ο άντρας της και ο λαός της.

³³² Ήταν σύνηθες να είναι προστάτιδα πόλεων η Αθηνά, και ιδιαίτερα των ακροπόλεων. Η Αθηνά, αν και μπορεί να θεωρηθεί ως μια θεά στην οποία δεν πρωτεύει η γυναικεία φύση, αφού είναι παρθένα, χωρίς μητέρα και πάντοτε ετοιμοπόλεμη, μπορεί να ιδωθεί και αντίστροφα: σαν απόδειξη μιας ασυνείδητης πεποίθησης ότι το γυναικείο κρύβει μια δύναμη που ίσως δεν εκδηλώνεται ορατά, αλλά μπορεί να είναι σημαντική για την κοινότητα.

εκληφθεί ως ένας προνομιούχος ρόλος μεσολαβητή μεταξύ θεού και ανθρώπων³³³. Ειδικά για τη Λέσβο, πάντως, τον χώρο δράσης της Σαπφούς, θα πρέπει να τονιστεί ότι η κοινωνική δομή ήταν διαφορετική από της υπόλοιπης Ελλάδας, αφού η θέση της γυναίκας ήταν πιο ελεύθερη από όσο αργότερα στην Αθήνα³³⁴. Ο Α. Σκιαδάς επισημαίνει ότι οι γυναίκες στη Λέσβο δεν ήταν περιορισμένες στο σπίτι, αλλά είχαν καλλιέργεια την οποία μπορούσαν να εκφράσουν με τη μουσική και την ποίηση, ενώ προσπαθούσαν να επιτύχουν συνεχώς το κάλλος σε όλες τις μορφές του, από την καθημερινότητα ως τη δημιουργία τέχνης³³⁵.

Κατά τη μελέτη της σαπφικής ποίησης, το ερώτημα που ανακύπτει είναι σε ποιο πλαίσιο πραγματοποιούνται οι επικλήσεις και οι επιφάνειες των θεών, καθώς και η γενικότερη κατάσταση επαφής με το θείο. Δεν γνωρίζουμε τον ακριβή ρόλο της Σαπφούς και της ομάδας της. Κατά τον Περυσινάκη, η ποιήτρια είχε έναν παιδαγωγικό ρόλο, ο οποίος βασιζόταν στον θρησκευτικό *θίασο* γυναικών, που ήταν αφιερωμένος στην Αφροδίτη και στις Μούσες, αντίστοιχο με τις *εταιρίες* των ανδρών³³⁶. Ο Campbell, από την πλευρά του, θεωρεί πως η Σαπφώ ηγείτο ενός λογοτεχνικού κύκλου, ενώ είναι δύσκολο να υποστηρίξει κανείς ότι είχε κάποιο επίσημο ρόλο ως δασκάλα ή ιέρεια, αφού δεν δίνονται από τις πηγές τέτοιες ενδείξεις³³⁷. Ο Merkelbach θεωρεί ότι η Σαπφώ ήταν αρχηγός μιας οργανωμένης ομάδας, στην οποία γίνονταν μέλη πολλά κορίτσια πριν παντρευτούν, ώστε να περάσουν εκεί μια περίοδο καθοδηγήσεως πριν τον γάμο τους, ενώ εγκατέλειπαν την ομάδα μόλις παντρεύονταν³³⁸.

Παρόλο που δεν θα μπορούσε να υπάρξει ένα ασφαλές συμπέρασμα σχετικά με την πραγματική λειτουργία του κύκλου των γυναικών στον οποίο ανήκε η Σαπφώ, θα έπρεπε να εξετασθούν τα δεδομένα που δίνουν τα ίδια τα κείμενα, ώστε, συνδυάζοντάς τα, να καταστεί δυνατή μια ανασυγκρότηση του πραγματικού

³³³ Κατά τον Parker (2005, σσ.166, 270, 379) οι Έλληνες «εμπλέκονταν συνεχώς σε ένα περίπλοκο πεδίο τελετουργικών δράσεων σε πολλά διαφορετικά επίπεδα οργάνωσης της πόλης». Οι άντρες και οι γυναίκες σχετιζόνταν με διαφορετικό τρόπο με τους θεούς, «οι γυναίκες ως σύνολο φαίνεται να δρουν προς τους θεούς πιο άμεσα από τους άντρες». Εξάλλου, οι γυναίκες έχουν κύριο ρόλο σε τελετές για τον κύκλο της ζωής και του θανάτου και τη γονιμότητα, εντέλει για την προσπάθεια ελέγχου των πιο απρόβλεπτων και επικίνδυνων δυνάμεων της φύσης, σε σχέση με τον άντρα που αναλαμβάνει τελετές που σχετίζονται με τον πόλεμο, τον αθλητισμό και την πολιτική ζωή (Cole, 2004, σ. 95). Βλ. επίσης Stehle, 2013, σσ.191-203.

³³⁴ Περυσινάκης, 2012, σ.245.

³³⁵ Σκιαδάς, 1999, σ.98.

³³⁶ Περυσινάκης, 2012, σ.245.

³³⁷ Campbell, 1982, σ. 261.

³³⁸ Περισσότερα βλ. Merkelbach, 1957.

κόσμου εντός του οποίου δρα η ποιήτρια. Διαπιστώνονται τα εξής:

1) Η Σαπφώ έχει μια στενή σχέση με τις υπόλοιπες γυναίκες, μια βαθιά «εσωτερική σχέση»³³⁹, γι' αυτό επαναλαμβάνεται το μοτίβο της λύπης που προκαλεί ο αποχωρισμός, της χαράς από την επαφή μεταξύ τους και της νοσταλγίας για τις κοινές εμπειρίες του παρελθόντος³⁴⁰.

2) Η ποιήτρια βρίσκεται σε αντιπαράθεση με κάποιες άλλες γυναίκες, που ασχολούνται επίσης με τη μουσική και την ποίηση, και ερίζει με αυτές, όχι μόνο σχετικά με την ίδια την τέχνη, αλλά και σχετικά με τις γυναίκες που καταφέρνουν οι αντίτεχνοί της να έχουν στους κύκλους τους³⁴¹.

3) Βασική θεματική των ποιημάτων που δημιουργεί ο κύκλος αυτός των γυναικών είναι:

α) η επίκληση, η επιφάνεια και η περιγραφή κυρίως γυναικείων θεοτήτων (Μούσες, Αφροδίτη, Ήρα, Χάριτες)

β) ο έρωτας και οι συνέπειές του

γ) ο γάμος, η ένωση, με τον τρόπο που εκφράζεται στα επιθαλάμια ποιήματα ή σε ποιήματα όπου αξιοποιούνται μυθολογικά παραδείγματα, όπως ο γάμος του Έκτορα και της Ανδρομάχης

δ) η ομορφιά σε όλες τις εκδοχές της, καθώς και ο ορισμός αυτής.

Τα τέσσερα παραπάνω θέματα σχετίζονται, άμεσα ή έμμεσα, με τη θεά Αφροδίτη. Ακόμη κι αν δεν μπορούμε να μιλήσουμε για έναν επίσημο θρησκευτικό ρόλο³⁴², το βέβαιο είναι ότι υπάρχει κάποια ιδιαίτερη σχέση των γυναικών αυτών με τη συγκεκριμένη θεά. Θα πρέπει να αναχθούμε στο απώτατο παρελθόν, από το οποίο παρέμειναν αυτά τα ψήγματα ιδιαίτερης σχέσης με την Κύπριδα, αφού στο νησί υπήρχε ανεπτυγμένη η λατρεία της Αφροδίτης³⁴³. Επίσης, την εποχή της Σαπφούς φαίνεται πως η θέση της γυναίκας στη Λέσβο είναι

³³⁹ Σκιαδάς, 1999, σ.99.

³⁴⁰ Βλ. Lobel-Page 16 / Diehl 27a 27b / Cox 3 / Voigt 16, Lobel-Page 71, Lobel-Page 94 / Voigt 94 / Diehl 96, Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98, Lobel-Page 49 / Voigt 49 / Diehl 40, 41 / Bergk 33, 34.

³⁴¹ Βλ. Lobel-Page 55 / Voigt 55 / Diehl 58 / Bergk 68 / Cox 65.

³⁴² Μεταξύ των διαφόρων προτάσεων που έχουν γίνει σχετικά με τον ρόλο της Σαπφούς και του κυκλου της είναι και ότι ήταν αρχηγός λατρευτικής ομάδας. Περισσότερα σχετικά με αυτού του είδους τις θέσεις βλ. Yatromanolakis, 2009, σ. 216

³⁴³ Για τη λατρεία της Αφροδίτης στη Λέσβο βλ. Shields, 1917, σσ. 33-34.

σημαντική: το παράδειγμα της δράσης της ποιήτριας και τα στοιχεία που αντλούμε μέσα από τα ποιήματά της δείχνουν πως οι γυναίκες έχουν την ελευθερία να εκφράζονται ποιητικά και να οργανώνουν ιδιαίτερες κοινότητες ομοφύλων με πνευματικά ενδιαφέροντα και ήθη που ανιχνεύονται εντός των ποιημάτων. Τέλος, η γυναίκα της Λέσβου φαίνεται να ήταν ένας σημαντικός μεσολαβητής μεταξύ ανθρώπων και θεών, με μέσο το τραγούδι και την ποίηση, σε ένα πλαίσιο ομαδικών τελετών, όπως μαρτυρούν αρκετά από τα σαπφικά σπαράγματα. Η παραπάνω περιγραφή, που προκύπτει από τις πληροφορίες που αντλούμε από το σαπφικό έργο, φέρνει στον νου μας παλαιότερες μητριαρχικές κοινωνίες, με επίκεντρο λατρείας τις γυναικείες θεότητες, που συμβόλιζαν τη γονιμότητα και τους κύκλους της ζωής και έθεταν τις γυναίκες σε μια ειδική θέση επικοινωνίας με το θείο, μέσω τελετών που πραγματώνονταν με μουσική και λόγο³⁴⁴.

Οι γυναικείες κοινότητες της αρχαίας Λέσβου, η ενασχόλησή τους με τη μουσική και την ποίηση, η σχέση τους με τις θεότητες, κυρίως τις γυναικείες, ο μεσολαβητικός τους ρόλος στα τραγούδια του γάμου και σε άλλες τελετουργίες, όπως για παράδειγμα αυτές που σχετίζονται με τον Άδωνι, αναδεικνύονται εύκολα, αν βασιστούμε στο σαπφικό έργο. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα αυτών των κύκλων (μουσική, ποίηση, τραγούδι, χορός) είναι πιθανόν να συνδέεται συχνά με συγκεκριμένες τελετές και με τη θρησκευτική πραγματικότητα του νησιού. Παράλληλα, στα ποιήματα καταγράφονται και τα προσωπικά συναισθήματα της ποιήτριας, τα βιώματά της και οι γενικότερες ηθικές και αισθητικές κρίσεις της. Όμως, ακόμη και στα πιο προσωπικά ποιήματα είναι παρόντες συχνά οι θεοί με επικλήσεις και επιφάνειες, υποδεικνύοντας, σε έναν βαθμό, μια τελετουργική ρίζα της συγκεκριμένης τέχνης. Η ποίηση της Σαπφούς παρέχει μια ισχυρή ένδειξη ότι το λυρικό *εγώ* αναδύθηκε μέσα από μια παλαιότερη λειτουργία της τέχνης, που έχει σχέση με το θείο και τη λατρεία του. Σε αυτή τη μεταβατική περίοδο το *εγώ* αναδεικνύεται ως ικανό να συνθέσει ένα έργο τέχνης στο οποίο το θεματικό κέντρο να βρίσκεται στα συναισθήματα του δημιουργού, αλλά αυτός ο δημιουργός ανήκει ακόμη σε έναν κόσμο, όπου το άτομο, ο κόσμος και οι θεοί αποτελούν ένα αδιάσπαστο σύνολο.

³⁴⁴ Μπορούμε να εξετάσουμε ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της περίπτωσης στον ελλαδικό χώρο τη μινωική Κρήτη: οι γυναίκες είχαν ιερατικούς ρόλους και ήταν κυρίαρχες στις τελετές των γυναικείων θεοτήτων που λατρεύονταν στο νησί (Marinatos, 2004, σσ. 206–207).

Έχοντας θέσει αυτό το πλαίσιο, είναι σημαντικό να εντοπιστεί ο τρόπος με τον οποίο η Σαπφώ μιλά για τις κοπέλες του κύκλου της. Συχνά, πέρα από τα αισθήματα στοργής με τα οποία τις περιβάλλει, απαντώνται στοιχεία που αναδεικνύουν τον ειδικό τρόπο με τον οποίο η ποιήτρια τις αντικρίζει: οι αρετές που τους αποδίδει αρμόζουν σε θεές, τις εξυμνεί για τις ιδιαίτερες χάρες τους, τις εντάσσει σε έναν κόσμο ιδανικών υπάρξεων, όπου το μόνο που κυριαρχεί είναι μια άφθαρτη ομορφιά που αρμόζει στους αθάνατους. Μέσα στους στίχους της, η ποιήτρια εμμένει σε λεπτομέρειες της όψης και των κινήσεων που αποδίδουν το κάλλος και την αρμονία του σώματος των γυναικών. Έτσι, η Ανακτορία (Lobel-Page 16 / Diehl 27a 27b / Cox 3 / Voigt 16) μνημονεύεται για το ποθητό της βάδισμα (*ἔρατόν βᾶμα*) και το πρόσωπό της που λάμπει (*λάμπρον προσώπω*), η Δίκη (Lobel-Page 82 / 80 Diehl / Cox 75) έχει χέρια απαλά (*ἀπάλαισι χέρσιν*), η νύφη (Lobel-Page 112 / 128 Diehl) διακρίνεται για το *χάριεν εἶδος*, τα γλυκά μάτια (*ὄππατα μέλλιχ'*) και το ποθητό πρόσωπο, που είναι γεμάτο έρωτα (*ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρτω κέχεται προσώπω*), ενώ τα κορίτσια της Κρήτης (Lobel-Page i.a. 16 / Diehl 93 / Cox 50) χορεύουν με απαλά πόδια (*πόδεσσιν ὄρχηντ' ἀπάλοισ'*).

Άλλοτε πάλι στα κορίτσια αποδίδονται ιδιότητες που συχνά χαρακτηρίζουν θεές. Για παράδειγμα αποκαλούνται αγνές και παρθένες (Lobel-Page 17 / Diehl 18 και Lobel-Page 30 / Diehl 39): ίδιες ιδιότητες αποδίδονται από τη Σαπφώ στην Άρτεμη (Lobel-Page (Alcaeus) 304 / Cox 93 / Diehl 102 / Campbell 44a), αφού η θεά ονομάζεται *παρθένος* και *ἀδμής*, δηλαδή ανύπαντρη.

Επίσης, στα ποιήματα υπάρχουν επίθετα που εκφράζουν ευθέως την ομορφιά των κοριτσιών και όχι εμμέσως, δηλαδή μέσα από την περιγραφή στοιχείων του σώματός τους: η Μνησιδίκη είναι *εὐμορφοτέρα* της τρυφερής (*ἀπάλας*) Γυρίνωσ (Lobel-Page 82a / Diehl 63), η Ατθίδα (Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98) τρυφερή (*Ἄθτιδος λέπταν*), μια ανώνυμη κοπέλα που συλλέγει άνθη (Lobel-Page 122 / Diehl 111) είναι ιδιαίτερα τρυφερή (*ἄνθε' ἀμέργοισαν παιδ' ἄγαν ἀπάλαν*), όπως και η φίλη στο απ. Lobel-Page 126 / Diehl 134 (*ἀπάλας ἑταίρας*), ενώ η ποιήτρια στο απ. Lobel-Page 41 / Diehl 12 δηλώνει ότι αγαπά τις όμορφες. Αλλά και για την κόρη της η ποιήτρια χρησιμοποιεί ένα επίθετο (*κάλα*) που δηλώνει την ομορφιά της (Lobel-Page 132 / Diehl 152 / Cox 82).

Συχνά η σύνδεση των κοριτσιών με τη θεία κατάσταση πραγματοποιείται μέσα από την παρομοίωσή τους με θεές ή γυναίκες θεϊκής καταγωγής. Έτσι, η Σαπφώ

παρομοιάζει την ομορφιά μιας γυναίκας όχι μόνο με αυτή της Ερμιόνης, αλλά και της Ελένης (Lobel-Page 23 / Diehl 35): η αναλογία αυτή δεν αφορά μόνο την προσπάθεια να δοθεί έμφαση στο φυσικό κάλλος, αλλά υπονοείται ότι το κάλλος αυτό αντλεί την τελειότητά του από το θείο, όπως στην περίπτωση των δύο μυθικών γυναικών. Στη συνέχεια, η Σαπφώ επισημαίνει ότι η γυναίκα για την οποία μιλά είναι θνητή, επομένως δεν αντλεί τη θεία ομορφιά της από την αθάνατη, τέλεια φύση των θεών, αλλά αυτό δεν εμποδίζει την ποιήτρια να τη δει ως θεά και να τη λατρεύει, μεριμνώντας συνεχώς για εκείνη, όπως ένας θνητός μεριμνά για την απόδοση τιμών στους θεούς. Στο ποίημα αυτό, ίσως δεν είναι άνευ σημασίας η αναφορά στη νύχτα, αφού στη σαπφική ποίηση συχνά η νύχτα σχετίζεται με τελετές και λατρείες ή επικοινωνία με θείες δυνάμεις, όπως στο απ. Lobel-Page 63, όπου πραγματοποιείται επίκληση του Ονειρού, ή στο απ. Lobel-Page 30 / Diehl 39, όπου οι γυναίκες ξαγρυπνούν για να τραγουδήσουν τη νύφη.

Το γεγονός ότι οι γυναίκες αντιμετωπίζουν η μία την άλλη ως υπάρξεις με θεϊκά χαρακτηριστικά φαίνεται και στο απ. Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98, όπου μία από τις γυναίκες λατρεύεται από την Αριγνώτα ως θεά (*σε θεά σ' ἰκέλαν, Αριγνώτα*).

Επίσης, το ιδανικό κάλλος των γυναικών αποδίδεται με αναφορές στα λουλούδια: έτσι στον σαπφικό κόσμο οι όμορφες γυναίκες είναι συχνά στεφανωμένες με άνθη (Lobel-Page 98 / Diehl 98a, 98b), όπως άλλωστε και οι Χάριτες απαιτούν (Lobel-Page 82 / Diehl 80 / Cox 75), έχουν ως βασικό τους έργο την περισυλλογή των ομορφότερων λουλουδιών (*πόας τέρεν ἄνθος μάλακον μάττεισαι*, Lobel-Page i.a. 16 / Diehl 93 / Cox 50) και είναι περιτριγυρισμένες από την οργιαστική βλάστηση της ανοιξιότικης φύσης (Lobel-Page 94 / Voigt 94 / Diehl 96). Ακόμη και το αυγό από το οποίο γεννιέται η θεϊκή Ελένη είναι στεφανωμένο με άνθη (Lobel-Page 166 / Diehl 105 / Bergk 56), ενώ και η γη είναι πολυστέφανος (Voigt 168C): το στεφάνι παρουσιάζεται τόσο στην περίπτωση όπου πρέπει να δηλωθεί η θεϊκή καταγωγή ή το εξαιρετικό κάλλος όσο και όταν πρόκειται να μιλήσει η ποιήτρια για την πηγή των πάντων, τη Γαία, εκείνη που προσωποποιήθηκε μέσω της ομώνυμης πρωταρχικής θεότητας³⁴⁵. Η

³⁴⁵ Η Γαία κατά την ησιόδεια *Θεογονία* υπήρξε πρώτη μαζί με το Χάος και τον Έρωτα και συντέλεσε στη δημιουργία του Κόσμου (στ. 116-120), ενώ κατά τους Ορφικούς η Γαία μαζί με τον Ουρανό αποτελούν τις δύο συνιστώσες του Κοσμικού Ωού, το οποίο προήλθε από το κοσμικό

σχέση του στεφάνου με το κάλλος υπάρχει και στο απ. Lobel-Page 33 / Diehl 9 / Bergk 9 / Cox 9, όπου η Αφροδίτη είναι χρυσοστεφανομένη (*χρυσοστέφαν' Ἀφρόδιτα*).

Το στεφάνι ενέχει κι άλλους ιδιαίτερους συμβολισμούς στην αρχαία Ελλάδα: στους αγώνες οι νικητές, μέσω του στεφανιού, ηρωοποιούνται, περνούν σε μια άλλη κατάσταση πέραν της θνητής. Τον ίδιο συμβολισμό ενέχει και η στέψη των βασιλέων, η οποία ως ενέργεια δηλώνει την αλλαγή μιας κατάστασης, το πέρασμα από τον κόσμο των απλών θνητών στον κόσμο των εκλεκτών, που σε παλαιότερες εποχές αντλούσαν την εξουσία τους από τους θεούς. Επιπλέον, το στεφάνι είναι ο κύκλος, το τέλειο σχήμα, κατά τους αρχαίους Έλληνες: οι Πυθαγόρειοι, ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης βλέπουν στους πλανήτες τις τέλειες σφαίρες, τα ιδανικά όντα ή τις τέλειες περιστροφές που συνδέονται με τη φύση των πλανητών³⁴⁶. Αντίστοιχα, η Σαπφώ επιλέγει την ολόγιομη Σελήνη για να δηλώσει την αρμονία του φυσικού τοπίου που την περιβάλλει. Στο απ. Lobel-Page 34 / Voigt 34 / Bergk 3 η ποιήτρια παρουσιάζει το σχήμα της γεμάτης σελήνης σαν αυτό που προσφέρει το υπέρτατο φως της νύχτας, κρύβοντας κάθε άλλη λάμψη και ομορφιά στον ουράνιο θόλο, ακόμη και αυτή των αστεριών. Η τέλεια σφαίρα της πανσελήνου, που γίνεται αντιληπτή στον άνθρωπο ως ένα κυκλικό σχήμα γεμάτο φως, συνδέεται και με τις τελετές³⁴⁷ μέσω των οποίων ο άνθρωπος προσπαθεί να έλθει κοντά στους θεούς: στο απ. Lobel-Page 154 / Diehl 88 / Cox 49 η σελήνη παίζει ρόλο στην τελετή και στη συνένωση των γυναικών. Αντιθέτως, όπως φαίνεται στο απ. Diehl 94 / Voigt 168b / Cox 48, όταν η σελήνη χάνεται, η Σαπφώ βρίσκεται στη μοναξιά.

Γίνεται κατανοητό, επομένως, ότι ο στέφανος είναι το τέλειο κυκλικό σχήμα, το οποίο οι άνθρωποι μπορούν να αντικρίσουν στις τέλειες σφαίρες των ουρανίων σωμάτων και συνδέεται με ποικίλους συμβολισμούς, όπως το θείο κάλλος, οι

πτηνό που γέννησε στον κόλπο της Νύχτας. Σε πολλούς ορφικούς ύμνους η Γαία αποκαλείται μητέρα (βλ. *Ύμνοι Διός, Νεφών, Γης, Δικαιοσύνης, Νότου*).

³⁴⁶ Ο Πλάτων στον *Τίμαιο* (38b6-39e2) περιγράφει την τελειότητα του σύμπαντος, που προέρχεται από τις τέλειες περιφορές των σφαιρών-αστέρων. Επίσης, η θεωρία των ομόκεντρων σφαιρών του Εύδοξου και του Κάλλιππου φαίνεται να γνωρίζει καθολική αποδοχή, καθώς με μαθηματικό τρόπο μετατρέπει τις ανωμαλίες της κίνησης των πλανητών σε σύνθεση ομαλών κυκλικών κινήσεων. Ο Αριστοτέλης (*Μετά τα φυσικά* Α.8) μιλά με ενθουσιασμό για τον Εύδοξο και τον Κάλλιππο και αποδέχεται πλήρως τη θεωρία τους.

³⁴⁷ Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του αττικού ημερολογίου, στο οποίο, γνωρίζοντας με ακρίβεια το πλήθος των τελετών, διαπιστώνουμε ότι οι περισσότερες σημαντικές γιορτές συμπίπτουν με την πανσέληνο (Συνοίκια, Ελευσίνια, Ανθεστήρια, Θεσμοφόρια, Διονύσια).

πρωταρχικές δυνάμεις της φύσης και η μετάβαση των θνητών σε άλλες ανώτερες υπαρξιακές καταστάσεις, όπως το ηρωικό ή το θεϊκό επίπεδο. Οι γυναίκες της Σαπφούς είναι στεφανωμένες, γιατί αντιπροσωπεύουν υπέρξεις ιδανικές: έχουν μεταβεί με την ομορφιά τους σε ένα επίπεδο πέρα από τη φθορά του χρόνου, πέρα δηλαδή από τη θνητή κατάσταση των υπολοίπων ανθρώπων, και έχουν βαθύτερη επαφή με πρωταρχικές δυνάμεις της φύσης. Άλλωστε, η σχέση των γυναικών με τις πρωταρχικές δυνάμεις του κόσμου φαίνεται και από την αναλογία με τα στοιχεία της φύσης, όπως αυτό της φωτιάς, που απαντάται στο απ. Lobel-Page 98 / Diehl 98a, 98b.

Το γεγονός ότι οι γυναίκες συλλέγουν άνθη και στολίζονται με αυτά υποκρύπτει τη βαθύτερη σχέση τους με έναν κόσμο που βρίσκεται πέρα από τη φθορά: μπορεί τα λουλούδια να μαραίνονται, όπως και το κάλλος των κοριτσιών, αλλά η Σαπφώ περιγράφει τόσο τη φύση όσο και τις γυναίκες τη στιγμή της ακμής τους και με αυτόν τον τρόπο μέσω της ποίησης τις κρατά στην αιωνιότητα ως τέλειες και άφθαρτες. Η λατρεία των θεών περικλείει την προσφορά ανθέων. Την ίδια προσφορά κάνει και η ποιήτρια στις κοπέλες: τις στολίζει με άνθη ως άλλες θεές. Επίσης, στην ελληνική μυθολογία το άνθος είναι συχνά σύμβολο της μεταμόρφωσης, και μάλιστα μιας μεταμόρφωσης που συνεπάγεται το πέρασμα από τη θνητότητα στην αθανασία³⁴⁸: μια τέτοια μεταμόρφωση επιχειρεί και η Σαπφώ όταν θέτει τις γυναίκες στον παράδεισο της άνοιξης και των λουλουδιών.

Το εκφραστικό σχήμα της παρομοίωσης αξιοποιείται συχνά όσον αφορά τις γυναίκες, για να δηλωθεί η ιδιαίτερη θέση τους στον κόσμο. Έτσι, στο απ. Lobel-Page 105a / Voigt 105a / Diehl 116 / Bergk 93 / Cox 90, η όμορφη γυναίκα παρομοιάζεται με έναν μεστό, ολόγλυκο καρπό, ο οποίος βρίσκεται σε μια τέτοια θέση, ώστε να είναι δυσπρόσιτος, όπως και καθετί που ξεφεύγει από τα ανθρώπινα μέτρα, ενώ άλλες φορές γίνεται παρομοίωση των κοριτσιών με στοιχεία της φύσης, με σκοπό να τονιστεί η αρμονία και το κάλλος της ύπαρξής τους, όπως συμβαίνει στο απ. Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98. Στο ποίημα αυτό, η γυναίκα παρομοιάζεται με τη Σελήνη, και μάλιστα με τη Σελήνη που ξεπερνά το φως όλων των αστεριών. Επίσης, το κάλλος της παρομοιάζεται με τη

³⁴⁸ Η μετατροπή ενός θνητού σε άνθος, σε αστέρι ή ζώο δείχνει τη μετάβαση σε ένα άλλο επίπεδο ύπαρξης. Η μεταμόρφωση σε άνθος υπονοεί το ιδανικό κάλλος, ενώ η μεταμόρφωση σε ζώο δηλώνει ποικίλες ιδιότητες. Η μεταμόρφωση σε αστέρι δηλώνει καθαρότερα τη σύνδεση του θνητού με τη θεία κατάσταση και το πέρασμα στην αιωνιότητα της ύπαρξης.

δροσιά που κάνει τα λουλούδια να ανθίζουν: πρόκειται, δηλαδή, για μια ομορφιά που αλλάζει τη φύση, κάνει τον κόσμο που περιβάλλει τη γυναίκα να αλλάζει, να μεταβαίνει σε μια κατάσταση που αποτελεί την ακμή του. Η γυναίκα είναι τέλεια, όσο και τα στοιχεία της φύσης που παρουσιάζονται στη στιγμή της τελειότητά τους³⁴⁹.

Εκείνο, επομένως, που προκύπτει από τα σωζόμενα αποσπάσματα είναι ότι η Σαπφώ συνδέεται με τις κοπέλες του κύκλου της με μια στενή σχέση, η οποία ορίζεται από τον θαυμασμό της προς εκείνες, την τρυφερότητα μεταξύ τους και την εξιδανίκευση των χαρακτηριστικών τους, εξωτερικών και ψυχικών³⁵⁰. Οι γυναίκες αυτές λατρεύονται από τη Σαπφώ σαν επίγειες θεές και γι' αυτό η ποιήτρια τις απαθανατίζει στο έργο της στη στιγμή της ακμή τους, όπως συμβαίνει με τους αθάνατους και αγέραστους θεούς.

Το γεγονός ότι η Σαπφώ επιλέγει να εξιδανικεύσει άτομα του ίδιου φύλου πιθανόν προέρχεται από το γεγονός ότι το θήλυ έχει μια πρωταρχική θέση στις πανάρχαιες λατρείες, κατά τις οποίες λατρεύεται ως μια εξωτερίκευση του θείου επί γης. Επιπλέον, σε μια φιλική σχέση, η κοινή φύση των ανθρώπων που ανήκουν στο ίδιο φύλο λειτουργεί ως ένα καθρέπτης της ψυχής: μέσα σε αυτόν τον καθρέπτη ο άνθρωπος μπορεί να δει όσα θα του ήταν δύσκολο να ξεχωρίσει κάνοντας μια μοναχική ενδοσκόπηση³⁵¹.

³⁴⁹ Στον Αριστοτέλη η τελειότητα της φύσης, δηλαδή το τέλος κάθε πράγματος συνδέεται άρρηκτα με το ωραίο: στα έργα της φύσης δεν κυριαρχεί το τυχαίο, αλλά το ένεκα (το τέλος, το σκόπιμο) και ο τελικός σκοπός για τον οποίο κάτι συστάθηκε από τη φύση ανήκει στην περιοχή του ωραίου. (Αριστ. *Περί ζώων μορίων*, Α5)

³⁵⁰ Κάποιοι μελετητές αναφέρονται σε πιθανές σεξουαλικές σχέσεις μεταξύ των γυναικών (για τις θέσεις αυτές περισσότερα βλ. Calame, 2004, σσ. 41-44), βάσει συγκεκριμένων αποσπασμάτων, όπως τα Lobel-Page 47 / Voigt 47 / Diehl 50 / Bergk 42, Lobel-Page 48 / Diehl 48, Lobel-Page 49 / Voigt 49 / Diehl 40, 41 / Bergk 33, 34, Lobel-Page 130 / Diehl 137 / Voigt 130 / Bergk 40. Η ένταση στην έκφραση των συναισθημάτων, τα στοιχεία της τρυφερότητας και της αγάπης μεταξύ των γυναικών δεν μπορούν όμως να στοιχειοθετήσουν με βεβαιότητα μια τέτοια ερμηνεία. Παράλληλα αντίστοιχων συναισθημάτων και συμπεριφορών μεταξύ γυναικών απαντώνται τόσο στα παρθένια του Αλκμάν, όσο και στην Τελέσιλλα (βλ. απ. 717 Page). Το μόνο που μπορούμε να διαπιστώσουμε με βεβαιότητα μελετώντας τα κείμενα είναι ότι στις αρχαίες ελληνικές κοινωνίες σημαντικό μέρος της ζωής των γυναικών καταλάμβανε η ένταξή τους σε κύκλους ομοφύλων, με συμμετοχή σε γιορτές και τελετουργίες της πόλης, οι οποίες συνδυάζονταν και με την ενασχόλησή τους με διάφορες τέχνες (χορός, μουσική, τραγούδι, ποίηση). Μέσα σε αυτούς τους κύκλους οι δεσμοί ήταν ισχυροί και εκφράζονταν έντονα. Το αν υπάρχουν ειδικότερες μυστικές μήσεις είναι κάτι που τα κείμενα επίσης δεν μπορούν να αποδείξουν με βεβαιότητα.

³⁵¹ Πρβλ. τον πλατωνικό διάλογο *Λύσις*: κατά την προσπάθεια να οριστεί η φιλία, ενώ τα αντίθετα (*έναντια*, *άνομοια*) εύκολα αποκλείονται, τα *όμοια*, αν και αρχικά αποκλείονται, στο τέλος του διαλόγου επανέρχονται μέσω της υπόθεσης ότι η φιλία υπάρχει μεταξύ των *οικείων*. Ο διάλογος κλείνει χωρίς να δώσει απάντηση για το τι είναι τα *οικεία* μεταξύ τους, αν δεν είναι *όμοια*. Τα

10. Η αινιγματική γυναίκα του απ. 31: μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση

Το απ. Lobel-Page 31 / Voigt 31 / Diehl 2 / Bergk 2, ήδη από την αρχαιότητα, αναφέρεται από τους συγγραφείς ως ένα παράδειγμα καταγραφής του ερωτικού πάθους και των συνεπειών αυτού στο σώμα και τον ψυχισμό του ερωτευμένου³⁵². Πολλοί από τους σύγχρονους μελετητές επαναλαμβάνουν αυτή την ερμηνεία του ποιήματος, μιλώντας για την καταγραφή εντός των στίχων μιας παθολογίας του έρωτα³⁵³. Σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία, η ποιήτρια ζηλεύοντας κάποιον άνδρα που πλησιάζει μια αγαπημένη της γυναίκα βιώνει με έναν συγκλονιστικό σωματικό τρόπο την οδύνη της.

Θα ήταν ενδιαφέρον, όμως, να στοιχειοθετηθεί μια εκ νέου ερμηνεία, βασισμένη στην προσεκτική μελέτη των στίχων. Καταρχάς, η ποιήτρια απευθύνεται σε μια γυναίκα και δηλώνει ότι ο άνδρας που στέκεται μπροστά της, της φαίνεται ίσος με θεό. Έχει εκφραστεί η θέση ότι το ρήμα *φαίνεται* μαζί με τη δοτική *μοι* βρίσκονται στην αρχή του ποιήματος για να τονίσουν την υποκειμενική αντίληψη της ποιήτριας, την προσωπική της θέαση³⁵⁴, ότι δηλαδή μόνο στα μάτια της ο άνδρας είναι ίσος θεού και όχι αντικειμενικά και για όλους όσοι τον κοιτούν. Πιθανόν, όμως, το ρήμα *φαίνεται* να εκφράζει όχι την υποκειμενικότητα του βιώματος, αλλά το γεγονός ότι η κατάσταση στην οποία περιέρχεται ο άντρας λόγω της επαφής με τη γυναίκα είναι πασιφανής, ορατή. Σε αυτή την περίπτωση, η δοτική προοικονομεί την επίδραση που έχουν τα περιγραφόμενα γεγονότα στην ποιήτρια, στο σώμα της και τον ψυχισμό της, όπως θα αναδειχθεί στους επόμενους στίχους.

Στη συνέχεια, η αντωνυμία *ὅστις*, η οποία προσδιορίζει το ουσιαστικό *ἄνηρ*, δύναται να ερμηνευθεί είτε ως μια αναφορά σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο,

οἰκεία ίσως υπονοούν όχι όμοια χαρακτηριστικά, τα οποία εξωτερικεύονται ως κοινά στοιχεία της προσωπικότητας, αλλά δηλώνουν κάτι που είναι γνώριμο στην εσωτερική κατάσταση της ψυχής. Θα ήταν ταιριαστό να εννοήσουμε ότι ισχύει αυτή η οικειότητα μεταξύ ανθρώπων του ίδιου φύλου: μια γνώριμη κατάσταση, που προέρχεται από την κοινή φύση των φύλων, ακόμη κι αν εξωτερικεύεται με διαφορετικούς τρόπους στις διάφορες προσωπικότητες.

³⁵² Βλ. *Περί ύψους* 10.1-3, Πλούτ. *Ερωτικός* 436. Επίσης, η περίφημη παράφραση του ποιήματος από τον Κάτουλλο (51) είναι άλλο ένα ενδεικτικό στοιχείο του τρόπου με τον οποίο προσελήφθη το σαπφικό ποίημα, όπως και οι απόηχοι που ανιχνεύονται στον Θεόκριτο (*Ειδύλλια* 2.106 κ.ε.) και στον Λουκρήτιο (3.152 κ.ε.).

³⁵³ Βλ. Page, 1959, σσ. 26-33, Hutchinson, 2001, σσ. 138-139, Campbell, 1982, σ. 271.

³⁵⁴ Σκιαδάς, 1999, σ. 145.

επομένως σε αυτή την περίπτωση ισοδυναμεί με την αντωνυμία *ὄς*, πράγμα σπάνιο όμως στην κλασική γραμματεία είτε ως μια αναφορά σε οποιοδήποτε πρόσωπο βρεθεί απέναντι από τη γυναίκα, είτε ως μια αναφορά σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, το οποίο όμως μπορεί να έχει οποιαδήποτε ταυτότητα³⁵⁵. Αν αφήσουμε στην άκρη, λοιπόν, την πρώτη περίπτωση ως ελάχιστα πιθανή, όποια από τις δύο άλλες εκδοχές κι αν δεχθούμε, προκύπτει ότι η ποιήτρια με έναν ευφυή τρόπο θέτει το βάρος του ποιήματος στη γυναίκα: δεν την αφορά η ταυτότητα του άντρα και το να μιλήσει για αυτόν. Αναφέρεται στον άντρα μόνο επειδή η γυναίκα επιδρά πάνω του και τον κάνει ισόθεο. Στη συνέχεια του ποιήματος η ποιήτρια μιλά για τον εαυτό της και την κατάσταση στην οποία περιέρχεται, επειδή εμπλέκεται σε ένα γεγονός που επίσης έχει σχέση με τη θέαση της γυναίκας.

Είναι χαρακτηριστικό πως η λέξη που χρησιμοποιεί η Σαπφώ για τον άνδρα είναι *ἴσος* (*θέοισιν*): δεν γράφει *Φαίνεται μοι κῆνος θεός*. Ο άντρας, επομένως, δεν γίνεται θεός, δεν χάνει τη θνητή του φύση. Αντιθέτως, γίνεται *ἴσος* με τους θεούς: αυτό σημαίνει ότι, όπως οι ομηρικοί ήρωες που αποκαλούνται έτσι³⁵⁶, ο άντρας αποκτά χαρακτηριστικά που αρμόζουν σε θεούς. Οι ομηρικοί ήρωες, όπως και οι ήρωες της τραγωδίας, είναι ισόθεοι, γιατί έχουν ιδιότητες όπως η αρετή, η γενναιότητα, η δύναμη, εσωτερικές θετικές ποιότητες, δηλαδή, που ανήκουν σε θεούς και τους ανάγουν σε μια κατάσταση πέραν της θνητής³⁵⁷. Αν, όμως, στο έπος και στην τραγωδία κάποιος γίνεται ισόθεος λόγω της γενναιότητας στη μάχη ή της δύναμης στην άσκηση της εξουσίας, στο ποίημα της Σαπφούς ο άντρας γίνεται ισόθεος λόγω της επαφής με τη γυναίκα, στην οποία η ποιήτρια απευθύνεται. Κάποιοι μελετητές απορρίπτουν την αναλογία του άντρα με τους ομηρικούς ήρωες, θεωρώντας ότι η Σαπφώ χρησιμοποιεί τη λέξη *ισόθεος* σε ένα εντελώς νέο πλαίσιο: όταν, δηλαδή, η ποιήτρια γράφει ότι ο άντρας είναι ισόθεος, δεν πρόκειται για την κατοχή συγκεκριμένων θετικών ιδιοτήτων που ανήκουν στους θεούς, όπως συμβαίνει με τους ομηρικούς ήρωες, αλλά το επίθετο έχει απλώς μια μεταφορική σημασία, δηλώνοντας ότι ο άντρας είναι *μάκαρ, τρισιμάκαρ*,

³⁵⁵ Page, 1959, σσ. 20-21.

³⁵⁶ Βλ. Όμ. *Ιλ.* 2:565, *Οδ.* 1:324. Η ίδια λέξη απαντάται και στην τραγωδία, ιδίως για βασιλείς (*Αισχύλ. Πέρσαι* 81, Σοφ. *Αντιγόνη* 836). Επίσης, στον Όμηρο συναντάμε τα συγγενή *θεοεικελος, θεοῖς ἐναλίγκιος*.

³⁵⁷ Page, 1959, σ. 21.

τρισόλβιος, όσο οι θεοί³⁵⁸. Άλλοι μελετητές μιλούν για ένα επιθαλάμιο τραγούδι³⁵⁹, αφού είναι συνηθισμένο, σε αυτόν τον τύπο τραγουδιών, να μακαρίζεται ο γαμπρός στην αρχή του ποιήματος και να υμνείται η ομορφιά της νύφης μέσω του επιθέτου *ισόθεος* ή μέσω άλλων παρεμφερών επιθέτων: αντίστοιχη είναι η περίπτωση του σαπφικού Lobel-Page 44 / Voigt 44, όπου ο Έκτωρ και η Ανδρομάχη, περιγραφόμενοι στον γάμο τους, ονομάζονται *θεοείκελοι*, δηλαδή θεόμορφοι. Σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία, η ποιήτρια αποκαλεί τον άντρα ισόθεο, επειδή έτσι δημιουργεί εμμέσως έναν έπαινο για το κάλλος της γυναίκας-νύφης. Όμως, η συνέχεια του ποιήματος, με την περιγραφή της κατάστασης του ποιητικού υποκειμένου, καθιστά την ερμηνεία αυτή ελάχιστα βάσιμη. Δεν μοιάζει πιθανό, στα πλαίσια ενός γάμου και μπροστά στους καλεσμένους, η ποιήτρια να μιλά για την άσχημη ψυχική της κατάσταση³⁶⁰. Εξάλλου, η ίδια η Σαπφώ φαίνεται και σε άλλα ποιήματα να χρησιμοποιεί παρόμοιες φράσεις, που συνδέονται με το κάλλος: στο ποίημα Lobel-Page 44 / Voigt 44 οι ηνίοχοι, που ως γνωστόν φημίζονται για την ομορφιά τους, είναι *ίκελοι θεοίς*, ενώ στο απ. Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98 η ποιήτρια αναφέρει ότι η Ατθίδα θεωρούσε την Αριγνώτα όμοια με θεά (*θέα σ' ικέλαν*). Σε αυτή την περίπτωση ο χαρακτηρισμός αφορά το κάλλος της γυναίκας, όπως φαίνεται στη συνέχεια του ποιήματος (στ. 6-23), αλλά και τη μαγική επίδραση που ασκεί με τη φωνή της (*μάλιστ' ἔχαιρε μόλπα*), ιδιότητα που χαρακτηρίζει και τη γυναίκα στο απ. Lobel-Page 31. Στο απόσπασμα αυτό, όμως, δεν είναι πια ισόθεη η γυναίκα, όπως στο Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98, αλλά το άτομο που έρχεται σε επαφή μαζί της.

Πρέπει, όμως, στ' αλήθεια να τεθεί μια τομή μεταξύ του ομηρικού κόσμου και της σαπφικής ποίησης; Θα ήταν εύλογο, στην περίπτωση του επιθέτου *ισόθεος*, να μιλήσουμε για μια υιοθέτηση της ομηρικής γλώσσας εκ μέρους της ποιήτριας για λόγους ουσιαστικούς: επειδή, δηλαδή, πράγματι ο άντρας ανέρχεται σε μια κατάσταση όμοια με εκείνη των ομηρικών ηρώων, κατέχοντας θετικές ποιότητες που αρμόζουν στους θεούς. Το νέο στοιχείο, αυτό ως προς το οποίο διαφοροποιείται η Σαπφώ, είναι ότι η κατάσταση του άντρα προέρχεται πια από την επαφή με τη γυναίκα και όχι από τα κατορθώματα στη μάχη ή από την

³⁵⁸ Campbell, 1982, σ. 71, Page, 1959, σ. 21, Σκιαδάς, 1999, σσ. 146-147.

³⁵⁹ Ο Wilamowitz ήταν εκείνος που παρουσίασε αυτή τη θέση, την οποία ακολούθησε και ο Snell και αναφέρει και ο Bowra (περισσότερα για αυτές τις θέσεις βλ. Page, 1959, σσ. 30-31).

³⁶⁰ Page, 1959, σ. 33.

εξαιρετική δύναμη. Οι ομηρικοί ήρωες είναι ισόθεοι, επειδή ενεργούν με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Αντιθέτως, ο άντρας στο σαπφικό ποίημα δεν ενεργεί, αλλά γίνεται ισόθεος μόνο λόγω της ενατένισης της γυναίκας³⁶¹, με έναν τρόπο δηλαδή παθητικό. Από αυτή τη σκοπιά, η Σαπφώ σηματοδοτεί έναν νέο κόσμο σε σχέση με τον ομηρικό: η λέξη *ισόθεος* διαφοροποιείται όχι ως προς το αποτέλεσμα που έχει επί ενός ανθρώπου, που σε κάθε περίπτωση -και στον Όμηρο και στη Σαπφώ- είναι το να γίνεται κάποιος ίσος των θεών λόγω της κατοχής κάποιων θετικών θεϊκών ποιοτήτων, αλλά ως προς τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται, που δεν είναι πια ένας τρόπος ενεργητικός και σχετικός με τον λόγο και τη δράση του προσώπου, αλλά παθητικός και σχετικός με την ενατένιση μιας γυναίκας συγκεκριμένων χαρακτηριστικών.

Με βάση τρεις στίχους του ποιήματος (στ. 3-5) εντοπίζουμε δύο βασικά χαρακτηριστικά της γυναίκας αυτής:

1) Ασκεί μια μαγική επίδραση με τη φωνή της (*πλησίον ἄδῃ φωνείσας ὑπακούει*).

Το επίθετο *ἄδῃ* (=ήδῃ) απαντάται αρκετές φορές στα σαπφικά αποσπάσματα είτε αυτόνομα είτε κατά τη σύνθεση λέξεων. Σε τρεις περιπτώσεις σχετίζεται με τη μουσική, αφού η γλυκύτητα του ήχου αφορά μουσικά όργανα, όπως: *ἀδύφωνον πᾶκτιν* (Lobel-Page 21 / Diehl 32), *αὔλος δ' ἄδῃ[μ]έλη[ς..]* (Lobel-Page 44 / Voigt 44), *πόλυ πάκτιδος ἀδυμελεστέρα* (Lobel-Page 156 / 138 Diehl / Cox 115). Σε δύο περιπτώσεις αφορά μια γυναίκα: στο απ. 31 και σε έναν ακόμη σωζόμενο στίχο, που αναφέρεται σε μια κοπέλα: *πάρθενον ἀδύφωνον* (Lobel-Page 153 / 91 Diehl). Επομένως, στην περίπτωση της γυναίκας του απ. 31, η λέξη αναφέρεται είτε στον τρόπο που τραγουδά³⁶² είτε στον τρόπο που μιλά, που έχει τα χαρακτηριστικά της γλυκύτητας και της μαγείας ενός τραγουδιού. Η μαγική

³⁶¹ Το επίθετο *ἐναντιος* τονίζει ακριβώς αυτή την ενατένιση της γυναίκας, το γεγονός ότι ο άντρας δεν μπορεί απλώς να σταθεί δίπλα της, αλλά σαν ένας λατρευτής στέκεται με δέος απέναντι στην επιφάνεια ενός θείου πλάσματος.

³⁶² Η μετοχή *φωνείσας*, αιολικός τύπος της μετοχής ενεστ. του *φωνέω*, μπορεί να σημαίνει ομιλώ (επί ανθρώπων) και ηχώ (επί μουσικού οργάνου), πρβλ. Ευρ. *Ορέστης* 146. Στην περίπτωση που εξετάζουμε, εφόσον η ποιήτρια αναφέρεται σε πρόσωπο, θα πρέπει να έχει τη σημασία της ομιλίας. Όμως, θα μπορούσε, στο πλαίσιο του ποιήματος, η ποιήτρια, με την επιλογή του συγκεκριμένου ρηματικού τύπου, να κάνει ένα παιχνίδι ανάμεσα στις δύο σημασίες, ώστε να συσχετίσει τη φωνή της γυναίκας με τη γλυκύτητα του τραγουδιού. Πρβλ. *Σχόλιας εις Πινδάρου Ολυμπιονικόν* 9.2. όπου το *φωνήεν* επί μέλους αναφέρεται σε αυτό που τραγουδιέται μόνον από τη φωνή, χωρίς τη συνοδεία μουσικού οργάνου. Άλλωστε, στον Όμηρο το ρήμα *φωνέω*, ακόμη και επί των προσώπων, αποκτά κάποτε τη σημασία της μεγαλόφωνης ομιλίας (βλ. Όμ. *Ιλ.* 6:116, 11:531, 14:41), που παραπέμπει στη μεγαλόφωνη απαγγελία των ποιημάτων.

επίδραση διαφαίνεται και στη χρήση του ρήματος: το ρήμα *ύπακούει* δηλώνει ότι ο άντρας όχι απλώς ακούει τη φωνή της γυναίκας, αλλά πως υποβάλλεται από αυτήν με έναν υπερφυσικό τρόπο³⁶³. Σε κάθε περίπτωση, η δήλωση της γλυκύτητας της φωνής -είτε πρόκειται για ομιλία είτε για τραγούδι- μέσω των συγκεκριμένων γλωσσικών επιλογών, συσχετίζει τη γυναίκα με την επίδραση που το τραγούδι έχει στους ανθρώπους: μια επίδραση υπερφυσική, η οποία τελικά ανάγεται στις θεϊκές ρίζες της ποίησης και της μουσικής³⁶⁴.

2) Το γέλιο της είναι θελκτικό, ποθητό (*γελαίσας ἱμερόεν*).

Το γέλιο ή το μειδίαμα είναι ένα σύνθετος χαρακτηριστικό των θεών. Στον Ύμνο για την Αφροδίτη (απ.1) η θεά μειδιά, καθώς είναι κοινός τόπος να παρουσιάζεται ως γελαστή θεά³⁶⁵. Το γέλιο φαίνεται γενικά ότι δήλωνε λαμπρότητα του προσώπου και γαλήνια ευθυμία, στοιχεία ταιριαστά στους θεούς, και όχι θορυβώδες γέλιο, αν δεχτούμε ότι οι λέξεις *γαλήνη*, *γαληνός* παράγονται από την ίδια ρίζα. Σε άλλες περιπτώσεις, το γέλιο δηλώνει τη γαλήνια μακαριότητα των θεών και τη στάση τους απέναντι στους αδαείς και γεμάτους πάθη θνητούς³⁶⁶. Επίσης, στη Σαπφώ συχνά απαντάται λεξιλόγιο ετυμολογικά συγγενές με το επίρρημα *ἱμερόεν*, το προερχόμενο από το επίθετο *ἱμερόεις* και κατ' επέκταση από το ουσιαστικό *ἴμερος*. Σε πολλές από αυτές τις περιπτώσεις, ο *ἴμερος* συνδέεται:

α) Με το τραγούδι, όπως φάνηκε ότι συμβαίνει και με το επίθετο *ἡδός*: στο απ. Lobel-Page 136 / Diehl 121 / Cox 37 το αηδόνι, χαρακτηριστικό για την ομορφιά της φωνής του και το τραγούδι του, ονομάζεται *ἱμερόφωνος*, δηλαδή με φωνή που

³⁶³ Η δυνατότητα της φωνής να μαγεύει με τρόπο υπερφυσικό γίνεται εμφανής στον μύθο των Σειρήνων. Οι Σειρήνες αντλούν τη γενεαλογία τους από πρωταρχικές κοσμικές υπάρξεις, δείχνοντας την πρωτογενή μαγική επίδραση του τραγουδιού: οι Σειρήνες είναι κόρες είτε του ποταμού Αχελώου είτε του θαλάσσιου θεού Φόρκη, δηλαδή οντοτήτων που σχετίζονται με το πρωταρχικό κοσμικό στοιχείο του νερού (βλ. Α' Μέρος, Κεφ. 4 για τις θεότητες τις σχετικές με το νερό). Άλλος ένας χαρακτηριστικός μύθος είναι εκείνος του Ζήθου και του Αμφίονος: τα δίδυμα παιδιά της Αντιόπης και του Δία μεγάλωσαν στον Κιθαιρώνα αναθρεμμένα από κάποιον βοσκό. Ο Ζήθος βοήθησε να ανεγερθούν τα τείχη των Θηβών. Με τη μεγάλη του δύναμη μετέφερε στους ώμους του βράχους από τα γειτονικά βουνά, οι οποίοι, με τις θείες μελωδίες της λύρας του αδελφού του Αμφίονα, ανέβαιναν μόνοι τους και οικοδομούσαν τα τείχη. Αλλά και ο Ορφέας αποτελεί μια μυθολογική περίπτωση που δηλώνει τον τρόπο με τον οποίο η δύναμη της μουσικής και του τραγουδιού μπορεί να καταλύσει τους φυσικούς νόμους: μπορούσε να γοητεύσει τα άγρια ζώα, να διεγείρει τα δέντρα και τους βράχους σε χορό, ακόμα και να σταματήσει τη ροή των ποταμών, ενώ με τη μουσική του απάλυνε την καρδιά του Άδη και της Περσεφόνης, οι οποίοι συμφώνησαν να επιτρέψουν στην Ευρυδίκη να επιστρέψει μαζί του στη γη.

³⁶⁴ Για τη θεία φύση της ποίησης και την επίδρασή της στον άνθρωπο βλ. Εισαγωγή και Α' Μέρος, Κεφ. 6.

³⁶⁵ Βλ. σχετικά με το γέλιο της Αφροδίτης Α' Μέρος, Κεφ. 1.

³⁶⁶ Πρβλ. *γελαῖ δὲ δαίμων ἐπ' ἀνδρὶ θερμῷ* (Αισχύλ. *Ευμενίδες* 560).

προκαλεί τον πόθο.

β) Με την τάση προς συγκεκριμένες αρετές: το απ. Lobel-Page 137 / Diehl 149 αποτελεί μέρος ενός διαλόγου, όπου το ένα πρόσωπο δηλώνει τη ντροπή του να εκφράσει αυτό που θέλει και το άλλο απαντά πως εάν κατεχόταν από έναν *ἡμερον* προς τα καλά και τα όμορφα³⁶⁷, δεν θα ένιωθε ντροπή. Ένας τέτοιος *ἡμερος* σχετικός με το αγαθό μπορεί να ανευρεθεί στο πλατωνικό *Συμπόσιον*: εκεί ο *ἡμερος*, τον οποίο εκφράζει ο *ἔρωσ*, είναι η δύναμη που οδηγεί στην ιδέα του *καλοῦ*, το οποίο είναι μέρος του *ἀγαθοῦ*³⁶⁸. Στο πλατωνικό κείμενο, δηλαδή, ένας τέτοιος *ἔρωσ-ἡμερος* είναι που ανάγει τον άνθρωπο σε μια κατάσταση πέραν της φθαρτής, στην αιωνιότητα των ιδεών³⁶⁹.

γ) Με τον πόθο για μια αγαπημένη παρουσία. Στο απ. 1 ο *ἡμερος* που κατακλύζει την ψυχή μπορεί να κατανοηθεί μόνο από μια θεά, την Αφροδίτη, στην οποία η ποιήτρια απευθύνεται. Στο απ. Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98, η απουσία της Αθίδας ισοδυναμεί με την απουσία μιας εξιδανικευμένης ομορφιάς, όπως φαίνεται από την εκτενή περιγραφή της κοπέλας στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος, όταν συγκρίνεται σε κάλλος με όλα τα αρμονικά στοιχεία της φύσης και του ουρανού. Εκείνο που ανάγει τον *ἡμερον* της Αριγνώτας είναι η απουσία της ιδανικής ομορφιάς της φίλης της (*πόλλα δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι- / μνάσθεισ' Ἄθτιδος ἡμέρω / λέπταν ποι φρένα κῆρ δ' ἄσα βόρηται*). Μια παρόμοια σημασία έχει ο *ἡμερος* και στο απ. Lobel-Page 112 / Diehl 128, όπου το πρόσωπο της νύφης είναι ποθητό (*ἡμέρω προσώπω*) εκφράζοντας ένα ιδανικό κάλλος.

δ) Με την επιθυμία του θανάτου. Στο απ. Lobel-Page 95 / Diehl 97 το άτομο έχει περάσει σε μια κατάσταση που ξεπερνά τα φυσικά ένστικτα της επιβίωσης και ποθεί να πεθάνει λόγω του μεγάλου πόνου που βιώνει στη ζωή του. Θα μπορούσε

³⁶⁷ Για τη διχοτομία του αγαθού στα συστατικά του, μεταξύ των οποίων είναι και η ομορφιά, και για την ομορφιά που διαθέτει αυτομάτως καθετί που είναι αγαθό βλ. Περυσινάκης, 2012, σ. 248 και Lobel-Page 50 / Diehl 49.

³⁶⁸ Η Διοτίμα, στο *Συμπόσιον*, υποστηρίζει ότι ο *ἔρωτας* είναι όχι απλώς, όπως είχε υποστηρίξει ο Αριστοφάνης, μια επιθυμία πληρότητας και ολότητας, αλλά πιο συγκεκριμένα ένας πόθος για κάτι αγαθό (205e). Ο *ἔρωτας* είναι επιθυμία γέννησης μέσα στην ομορφιά (*τόκος ἐν καλῷ*) και ταυτοχρόνως πόθος αθανασίας (206b-209e). Ο σωστά διαπαιδαγωγούμενος νέος θα περάσει από τις καθαρά σωματικές μέχρι τις πλήρως διανοητικές εκφάνσεις της ομορφιάς, ώσπου να καταλήξει στη θέαση του ἔσχατου ερωτικού αντικειμένου. Το αντικείμενο αυτό, το μόνο που μπορεί να πληρώσει αληθινά την ασίγητη ορμή κάθε αληθινά ερωτικού ανθρώπου, δεν είναι άλλο από το ωραίο καθεαυτό (*τὴν φύσιν καλὸν*).

³⁶⁹ Αντίθετα με όλα τα άλλα ερωτικά αντικείμενα που χαρακτηρίζονται από μερικότητα και σχετικότητα, η ιδέα του ωραίου είναι αιώνια, αμετάβλητη και απόλυτη (Πλάτ. *Συμπόσιον* 210e-211b).

να λεχθεί πως έχει περάσει το φράγμα του ενστίκτου της επιβίωσης και διακατέχεται από μια μανία πέραν της λογικής. Οι μανίες, όμως, συχνά είναι σταλμένες από τους θεούς³⁷⁰, όπως και τα δεινά που προκαλούν στον άνθρωπο τον μεγάλο πόνο³⁷¹. Στη μυθολογία δεν είναι λίγοι οι ήρωες που προκαλούν τον θάνατό τους για να ξεφύγουν από τα δεινά ή ως έρμια μια μανίας³⁷².

Σε άλλες περιπτώσεις ο *ΐμερος* του θανάτου μπορεί να αποτελεί μια γαλήνια ψυχική κατάσταση, όπως στον πλατωνικό *Φαίδωνα*, όπου ο Σωκράτης, παρομοιάζοντας τον εαυτό του με τους κύκνους, δηλώνει ότι με ηρεμία και χαρά προσμένει τον επερχόμενο θάνατο³⁷³: κατά τον Σωκράτη ο πραγματικός φιλόσοφος δεν πρέπει να φοβάται τον θάνατο, αλλά αντιθέτως να τον αποδέχεται με ευχαρίστηση (Πλάτ. *Φαίδων* 61b-c), αφού χάρη σ' αυτόν η ψυχή απαλλάσσεται από τα επαχθή δεσμά του σώματος. Δεν είναι όμως αυτή η περίπτωση του σαπφικού ποιήματος, αφού σε προηγούμενο στίχο δηλώνεται πως το άτομο που

³⁷⁰ Οι αρχαίοι Έλληνες προσωποποιούν τη μανία ως Λύσσα, μια θεϊκή δύναμη που κυριαρχεί στα ανθρώπινα. Η Λύσσα, κόρη της Νύκτας και του Ουρανού, ήταν συγγενική μορφή με τις Ερινύες και προκαλούσε τρέλα σε όποιον κυνηγούσε. Οι Αθηναίοι την ονόμαζαν Λύττα και ήταν το πνεύμα της μανίας, της τρέλας και των δαιμόνων. Θεωρείτο, επίσης, η αιτία της επιληψίας (Ηράκλεια νόσος). Στην *Ιλιάδα* δηλώνει τη μανία που οδηγεί τους πολεμιστές σε άγριες πράξεις (24:22-24, 17:6-8, 20, 18:207-209, 22:345-348). Ο Ευριπίδης αναφέρει τη Λύσσα ως θεότητα στις *Βάκχες*: ο Χορός κάνει επίκληση στους δαίμονες της μανίας (Δ' Στάσιμο) να καταλάβουν τις γυναίκες της Θήβας και κόρες του Κάδμου. Σε άλλη τραγωδία του Ευριπίδη, στον *Ηρακλή Μαινόμενο*, η Ήρα στέλνει τη Λύσσα για να τρελάνει τον Ηρακλή. Η Ήρα προστάζει τη θεότητα Λύσσα, με τη θέληση της Ήρας μανίας τ' έπ' άνδρι τῶδε και παιδοκτόνους φρένων παραγμους και πόδων σκιρτήματα έλαυνε (στ.835-836). Η κατάσταση του Ηρακλή περιγράφεται με την αναφορά στα μανιασμένα μάτια του που στριφογυρνούσαν κι έσταζαν αίμα. Η επιληψία (Ηράκλεια νόσος), στο κείμενο αυτό, ως μανία, συνδέεται με την προσωρινή τρέλα και τη λύσσα.

³⁷¹ Στο ομηρικό έπος, στην τραγωδία, αλλά και στη λυρική ποίηση, οι θεοί είναι αυτοί που φέρνουν τις συμφορές: στην *Ιλιάδα* οι θεοί προκαλούν την αρρώστια και τις ήττες των Ελλήνων, μετά την οργή του Αχιλλέα, στην *Οδύσσεια* ο Ποσειδών πλήττει τον Οδυσσέα πριν τον καθορισμένο από τη Μοίρα νόστο του, στην τραγωδία συχνά γίνονται αναφορές ή υπαινιγμοί για τον ρόλο των θεών πίσω από τα εκάστοτε δεινά (για τον ρόλο των θεών στην τραγωδία βλ. Goldhill, 1986), στους λυρικούς συχνά υπάρχει η αναφορά στα δεινά, τα οποία είναι καθορισμένα από την ανώτερη δύναμη των θεών: στον Θεόγνι εκφράζεται ξεκάθαρα αυτή η αντίληψη των αρχαϊκών ανθρώπων (Θεόγν. στ. 133-142, 129-130, 151-152, 155-158, 171-172 Edmonds), όπως και στον Αρχίλοχο (απ. 56, 84, Edmonds).

³⁷² Τα δεινά αυτά μπορεί να αφορούν την ατίμωση (Ιοκάστη, Αίας, Νυκτέας, Βρωτέας, Καινέας, Αρσίππη, Νίκαια, Φαίδρα, Αλή), τη θλίψη και την απελπισία, συχνά για την απώλεια αγαπημένου προσώπου ή την εγκατάλειψη από αυτό (Αιγέας, Αμφίων, Αλκυόνη, Κλείτη, Κλεοπάτρα, Δηϊάνειρα, Ευάνδη, Υλονόμη, Λαοδάμεια, Μάρπησσα, Οινώνη, Πολυδώρα, Πολυμέρη, Νιόβη, Αίθρα, Αρέθουσα, Πέρδιξ, Αντίκλεια, Αλθαία, Ευρυδίκη, σύζυγος του Κρέοντα, Πολυξένη, Φυλλίς), την απόρριψη (Αριάδνη, Καλλιρόη, Θίσβη, Διδώ, Αμεινίας), την ανάγκη αυτοθυσίας (Φιγένη, Αλκιστις, Λεοντίδες, Κορωνίδες, Υακινθίδες, Άλκις, Ανδρόκλεια, Εύκλεια, Ερεχθείδες, Μενέστρατος, Άδραστος), την απώλεια της πολιτικής ισχύος (Νίσος, Άγριος), την οργή την αναμεμιγμένη με πόνο (Αίμων, Εύηνος), τον σωματικό πόνο (Ηρακλής), ή να προέρχονται από τρέλα, μανία (Βούτης και Λυκούργος, Άττης, Άγραυλος, Έρση).

³⁷³ Πλάτ. *Φαίδων* 84e-85b.

μιλά δεν έχει χαρά στη ζωή (ο]ὐ μὰ γὰρ μάκαιραν [/ ο]ὐδὲν ἄδομ' ἔραρθ' ἀγα[).

Από όλα τα παραπάνω συνάγεται ότι στη Σαπφώ ο ἡμερος αναφέρεται σε καταστάσεις που, άμεσα ή έμμεσα, αφορούν την επίδραση των θεών στην ψυχική ζωή των ανθρώπων: το τραγούδι και η γλυκύτητα της μουσικής που επιδρούν μαγικά στον άνθρωπο, ο έρωτας ως μέσο που οδηγεί σε άφθαρτες ιδέες, όπως το κάλλος και το αγαθό, ο πόθος του θανάτου ως αποτέλεσμα των δεινών των θεών ή μιας ένθεης μανίας.

Επομένως, στο απ. 31 τόσο το γέλιο όσο και το στοιχείο του ήμερου υπονοούν μια παρουσία με θεϊκά χαρακτηριστικά, πολύ δε περισσότερο αν συσχετιστούν με την επίσης θεϊκής ποιότητας γλυκιά φωνή, που κάνει τον ακροατή να ὑπακούει. Το λεξιλόγιο, δηλαδή, παραπέμπει σε μια κατάσταση μαγείας, υπερφυσικών καταστάσεων, τις οποίες εκπροσωπεί η γυναίκα.

Η επαφή, επομένως, με ένα τέτοιο πρόσωπο, για το οποίο δεν έχουμε κανένα άλλο στοιχείο, πέρα από τις δύο προαναφερθείσες ιδιότητες, κάνει τον άντρα ισόθεο, τον οδηγεί σε ενός είδους θέωση. Ακόμη κι αν πρόκειται για μια θνητή γυναίκα, αυτή, όπως και όλες οι εξιδανικευμένες γυναικείες υπάρξεις που συναντάμε στη Σαπφώ³⁷⁴, διαθέτει χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε καταστάσεις πέραν της φθαρτής ανθρώπινης κατάστασης. Ο άντρας γίνεται ισόθεος λόγω της μετοχής του στο κάλλος της γυναίκας: αυτή η κάρπωση της ομορφιάς τον ανάγει σε μια σφαίρα πέρα από τα φθαρτά όρια³⁷⁵. Στη σαπφική ποίηση είναι συχνό φαινόμενο το ποιητικό υποκείμενο ή άλλα πρόσωπα των ποιημάτων να παρουσιάζονται ως οι λήπτες μιας ιδανικής ομορφιάς ή μιας άμεσης επικοινωνίας με τους θεούς μέσω των αισθήσεων: έτσι η ποιήτρια, στο απ. Lobel-Page 16 / Diehl 27a 27b / Cox 3 / Voigt 16, λαχταρά να δει το βάδισμα και το λαμπερό πρόσωπο της Ανακτορίας και μάλιστα θέτει αυτή την πρόσληψη της ομορφιάς σε ένα επίπεδο ανώτερο όλων εκείνων που θεωρούνται κάλλιστα ανάμεσα στους ανθρώπους.

Άλλοτε η ενατένιση της ομορφιάς της Γογγύλας (Lobel-Page 22 / Diehl 33, 36) προκαλεί μια ταραχή, ένα εσωτερικό σκίρτημα της ψυχής (ἀ γὰρ κατάγωγις αὔτα[ς σ' / ἐπτόαισ' ἴδοισαν, ἔγω δὲ χαίρω·), ενώ η όψη μιας όμορφης γυναίκας

³⁷⁴ Βλ. Α' Μέρος, Κεφ. 9, όπου αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι γυναίκες στο σαπφικό έργο ως υπάρξεις ιδανικές και με θεία χαρακτηριστικά.

³⁷⁵ Σκιαδάς, 1999, σ. 146.

εξισώνεται με την ομορφιά της θεϊκής καταγωγής ωραίας Ελένης, με τρόπο ώστε να γίνεται ένας υπαινιγμός για τη θέαση μιας θείας κατάστασης μέσα από την ενατένιση της γυναίκας (Lobel-Page 23 / Diehl 35). Επιπλέον, η εμφάνιση των θεών, όπως στην περίπτωση του Ύμνου στην Αφροδίτη, συνιστά μια πρόσληψη του θείου μέσα σε καταστάσεις απολύτως αισθητές: η ποιήτρια με ζωντανές εικόνες περιγράφει την επιφάνειά της και με άμεσο λόγο καταγράφει τα λεγόμενά της. Η Σαπφώ, δηλαδή, αντιλαμβάνεται το θείο μέσα από την ενεργό λειτουργία των αισθήσεων, είτε άμεσα, όταν πρόκειται για την επιφάνεια του θεού, είτε έμμεσα, όταν πρόκειται για τα θεϊκά στοιχεία που αφομοιώνουν στην όψη, στη φωνή και συνολικά στην ύπαρξή τους οι γυναίκες τις οποίες θαυμάζει. Οι αισθήσεις γίνονται στην ποίησή της ένα χάρισμα των θεών προς τον άνθρωπο και του επιτρέπουν να καταστεί ο δέκτης μηνυμάτων από έναν κόσμο άφθαρτο και αιώνιο.

Στη συνέχεια η ποιήτρια περιγράφει μια ακραία σωματική κατάσταση, την οποία βιώνει κοιτάζοντας τον άντρα και τη γυναίκα. Οι μελετητές του ποιήματος, στους οποίους έγινε αναφορά στην αρχή του κεφαλαίου, επισημαίνουν την αντιπαράθεση ανάμεσα στη μακαριότητα του άντρα και την οδύνη της ποιήτριας, η οποία κατά τη γνώμη τους βασανίζεται από ζήλια, καθώς βλέπει τον άντρα κοντά στην αγαπημένη για εκείνη γυναίκα. Όμως, αυτή φαίνεται να είναι μια ερμηνεία που ξεπερνά τα δεδομένα που παρέχει το ίδιο το ποίημα. Το μόνο που εκφράζεται ρητά στους στίχους είναι το πώς βιώνει η Σαπφώ τη θέαση της γυναίκας και του άντρα. Θα ήταν ευνόητο, επομένως, να ανιχνευθεί η αιτία της κατάστασής της με βάση την ακριβή μελέτη της περιγραφής της σωματικής της κατάστασης. Όπως, δηλαδή, ένας γιατρός από τα συμπτώματα του ασθενούς και το ιστορικό του μπορεί να ανακαλύψει την αιτία, τη νόσο από την οποία πάσχει, έτσι κι εμείς ως αναγνώστες του ποιήματος, θα πρέπει να ανακαλύψουμε την αιτία της κατάστασης στην οποία βρίσκεται το ποιητικό υποκείμενο μέσα από την ακριβή μελέτη των συμπτωμάτων και το «ιστορικό» που μας δίνει το ποίημα στους στίχους που προηγούνται.

Το «ιστορικό» της κατάστασής της είναι ότι βλέπει έναν άντρα που γίνεται ισόθεος έχοντας απέναντί του μια γυναίκα, η οποία διαθέτει δύο βασικές ιδιότητες, που, όπως φάνηκε παραπάνω, έχουν θεϊκή φύση και δυνατότητα να ασκήσουν μια μαγική έλξη. Τα συμπτώματα που βιώνει το ποιητικό υποκείμενο είναι τα εξής:

1) Η καρδιά ταράζεται μέσα στο στήθος (*τό μοι μάν / καρδίαν έν στήθεσιν έπτόασεν*).

Το ρήμα (*έπτόασεν*) απαντάται επίσης στο απ. Lobel-Page 22 / Diehl 33, 36, όπου η ποιήτρια δηλώνει την ψυχική αναταραχή μπροστά στο θέαμα του χιτώνα που με χάρη καλύπτει το όμορφο σώμα της Γογγύλας. Στον Όμηρο το ίδιο ρήμα αναφέρεται στην ταραχή των μνηστήρων (*τῶν δέ φρένες έπτοίηθεν*) μπροστά στο επερχόμενο τέλος τους³⁷⁶. Στον Αλκαίο αναφέρεται στην ψυχική κατάσταση της Ελένης, όταν αποφασίζει να φύγει με τον Πάρι³⁷⁷: σε αυτή την περίπτωση, το ρήμα συμπληρώνεται από τη φράση *έν στήθεσιν* που υπάρχει και στο απ. 31 της Σαφρούς, ενώ η λέξη *θῦμον*, αντικαθιστά την *καρδίαν* του σαπφικού ποιήματος έχοντας ένα παρόμοιο νόημα, δηλώνοντας δηλαδή το κέντρο των διανοητικών και συναισθηματικών λειτουργιών της ψυχής³⁷⁸. Η ταραγμένη κατάσταση της Ελένης τονίζεται με το *έκμάνεισα* που ακολουθεί. Στον Θεόγνι³⁷⁹ το ίδιο ρήμα (*πτοῖωμαι*) δηλώνει την ταραχή μπροστά στο γρήγορο πέραςμα της νιότης, ενώ παράλληλα η ταραχή και ο φόβος εκφράζονται με τον ιδρώτα που ρέει στο κορμί του ποιητή (*ρέει άσπετος ιδρώς*). Στον Ανακρέοντα³⁸⁰ η Ηροτίμη προκαλεί ταραχή (*έπτοέεται*) όταν εμφανίζεται μεταξύ των αντρών: το συναίσθημα αυτό και πάλι συνδέεται στην αρχή του ποιήματος με τον τρόμο (*φοβερὰς δ' έχεις πρὸς άλλῳ*). Στον Σοφοκλή, επίσης, στο έργο *Οιδίππου επί Κολωνῶ*, με τη χρήση του ίδιου ρήματος εκφράζεται από τον Χορό ο τρόμος μπροστά στους κεραυνούς του Δία, που τους θεωρεί σημάδι συμφορών:

έπτηζα θυμόν· ούρανία γὰρ άστραπή φλέγει πάλιν.

τί μάν άφήσει τέλος;

³⁷⁶ Οδ. 22:298.

³⁷⁷ Απ. 283 Campbell, στ. 3-4.

³⁷⁸ Για την καρδιά ως την έδρα των αισθημάτων και των παθών βλ. *Ιλ.* 9:646, *Οδ.* 20:18, Ευριπ. *Άλκηστις* 837, *Αισχύλ. Χοηφόροι* 167 και ως έδρα της νόησης βλ. *Ιλ.* 21:442, *Οδ.* 4:572. Πρβλ. και *Ιλ.* 5:399 (*κῆρ άχεων*), *Ιλ.* 3:31 (*κατεπήγη φίλον ήτορ*), *Οδ.* 4:703 (*λύτο γόνατα και φίλον ήτορ*). Για τον *θυμό* με τις δύο παραπάνω σημασίες βλ. Όμ. *Ιλ.* 1:429, 4:263, 9:177, 14:156, *Οδ.* 10:461, 22:411 και *Ιλ.* 1:193, 2:409, *Οδ.* 9:302, Σοφ. *Οιδίππου Τύραννος* 975 αντιστοίχως. Επίσης, οι *φρένες* αποτελούν την έδρα των παθών (βλ. Όμ. *Ιλ.* 3:442, 9:186, 10:10, 22:296, *Οδ.* 6:147) και των διανοητικών δυνάμεων, δηλαδή της αντίληψης και της σκέψης (βλ. *Ιλ.* 1:55, 9:600, 13:55, *Οδ.* 10:438.) Στον Πλάτωνα (*Πολιτεία* 439-440), ο τριμερής χωρισμός της ψυχής (*έπιθυμητικόν, θυμοειδές, λογιστικόν*) δείχνει πως ο όρος περιλαμβάνει όλες τις συναισθηματικές και διανοητικές λειτουργίες του ανθρώπου. Στον Αριστοτέλη, στα *Ηθικά Νικομάχεια* (1102 a 26 κ.ε.), η πρώτη αριστοτελική διαίρεση της ψυχής στα μέρη *άλογον* και *λόγον έχον* οδηγεί στην τελική διάκριση των μερών που παίρνουν τελικά τα ονόματα *φυτικόν, έπιθυμητικόν* και *κυρίως λόγον έχον*.

³⁷⁹ 1018 Edmonds.

³⁸⁰ Απ.1 Campbell, στ. 12.

δέδοικα δ'.³⁸¹

[Ταράχτηκε από φόβο η ψυχή μου. Γιατί ουράνια αστραπή πάλι ανάβει.

Ποιο τέλος θα αφήσει;

Αυτό φοβάμαι.]

Στον Ευριπίδη, στο έργο *Κύκλωψ*, ο Χορός αναφέρεται με το ρήμα *έξεπτοήθη* στην ταραχή της Ελένης μπροστά στον Πάρι:

Ἦ τοὺς θυλάκους τοὺς ποικίλους

περὶ τοῖν σκελοῖν ἰδοῦσα καὶ τὸν χρύσειον

κλωθὸν φοροῦντα περὶ μέσον τὸν αὐχένα

έξεπτοήθη, Μενέλεων, ἀνθρώπιον

*λῶστον λιποῦσα.*³⁸²

[Αυτή που μόλις είδε τα πλουμιστά εσώρουχα

στα σκέλια του Πάρι και το χρυσό

σειρήτι στο λαιμό

έπαθε ταραχή, εγκαταλείποντας τον Μενέλαο,

τον καλύτερο ανθρωπάκο.]

Επομένως, προκύπτουν τα εξής:

α) Το ρήμα *πτοέω* / *πτοιέω* συχνά συνοδεύεται στους αρχαίους συγγραφείς από συμφραζόμενα που αφορούν την ταραγμένη διανοητική και συναισθηματική λειτουργία του ανθρώπου (*φρένες, θῦμος, καρδία*).

β) Η ταραχή αυτή μπορεί να έχει ως αιτία της τον επερχόμενο θάνατο, τις συμφορές της ζωής, την ερωτική έλξη, τη συνειδητοποίηση της θνητότητας, καταστάσεις δηλαδή που δεν μπορούν να ελεγχθούν από τον άνθρωπο, ο οποίος αισθάνεται ανίσχυρος μπροστά τους: αυτή η αδυναμία ελέγχου προκαλεί τρόμο.

γ) Το γεγονός ότι ο τρόμος του μη ελέγχου είναι το κυρίαρχο συναίσθημα φαίνεται από τις εκφράσεις που πλαισιώνουν το ρήμα: ακόμη και στις περιπτώσεις

³⁸¹ Σοφ. *Οιδίπους επί Κολωνώ* στ. 1466.

³⁸² Ευριπ. *Κυκλωψ* στ. 185.

της ερωτικής έλξης, το βάρος τίθεται στον τρόπο που προκαλεί η αδυναμία του ελέγχου της εσωτερικής κατάστασης.

Γίνεται κατανοητό ότι και η Σαπφώ με τον στ. 6 δηλώνει την ταραγμένη ψυχική και διανοητική της κατάσταση μπροστά στη γυναίκα με τις θεϊκές ιδιότητες, αλλά και τον φόβο που της προκαλεί το γεγονός ότι η κατάσταση αυτή δεν είναι υπό τον έλεγχό της³⁸³.

2) Η φωνή αδυνατεί να βγει και σπάει, σαν να παραλύει η γλώσσα (*ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὧς με φώνας / οὔδεν ἔτ' εἴκει, / ἀλλὰ κὰμ μὲν γλῶσσα +ἔαγε.*)

Το σύμπτωμα αυτό ακολουθεί το σύντομο κοίταγμα, το οποίο δηλώνεται με το επίρρημα *βρόχε'*. Το ποιητικό υποκείμενο, και μόνο με τη σύντομη οπτική επαφή με τη γυναίκα, παρουσιάζει ένα χαρακτηριστικό σημάδι ψυχικής έντασης. Στην *Ιλιάδα*³⁸⁴ ο Αντίλοχος μαθαίνοντας για τον θάνατο του Πατρόκλου, καθώς και ότι θα πρέπει να ενημερώσει τον Αχιλλέα γι' αυτό το γεγονός, νιώθει ότι χάνει τη μιλιά του, ως αποτέλεσμα του πόνου αλλά και του φόβου μπροστά στη δυσκολία της αποστολής του. Στην *Οδύσσεια*³⁸⁵ ο Ευρύλοχος χάνει τη λαλιά του από την ταραχή, όταν πρέπει να ανακοινώσει στους συντρόφους του όσα φοβερά έχουν συμβεί με την Κίρκη (*οὔδέ τι ἐκφάσθαι δύνατο ἔπος ἰέμενός περ*). Στο ίδιο έργο η Πηνελόπη χάνει τη λαλιά της, όταν ακούει όσα σχεδιάζουν οι μνηστήρες για τον Τηλέμαχο³⁸⁶. Επομένως, η απώλεια του λόγου, βασικού στοιχείου της ανθρώπινης συγκρότησης, υποχωρεί, μπροστά σε οριακές στιγμές έντονων συναισθηματικών καταστάσεων: ο άνθρωπος μοιάζει να περνά σε μια κατάσταση κατά την οποία ο λόγος ως εξωτερική της σκέψης έχει χαθεί και το εσωτερικό του αναγκαίο αίτιο, που είναι η σκέψη, φαίνεται να έχει υποχωρήσει, να έχει απωλέσει την ομαλή λειτουργία του.

3) Το κορμί καίγεται (*λέπτον δ' / αὔτικα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν*).

³⁸³ Ο Lidon (Lidon, 2016, σ. 88) υποστηρίζει ότι η φράση *καρδίαν... ἐπτόαισεν* δεν αφήνει αμφιβολία σχετικά με το ερωτικό περιεχόμενο του ποιήματος και την περιγραφή μιας ερωτικής παθολογίας, αναφερόμενος παράλληλα στο ποίημα του Αλκαίου 283 Page, του Ανακρέοντα 395 Campbell, αλλά και στο ποίημα του Τιθωνού της Σαπφούς (Köln 21351+21376). Όπως είδαμε, όμως, το ρήμα απαντάται σε πλήθος άλλα συμφραζόμενα, με κοινό στοιχείο όλων ότι αυτό που δηλώνεται είναι η συναισθηματική και διανοητική αναταραχή από ποικίλες αιτίες. Επίσης, όπως είδαμε, η καρδιά είναι κέντρο του νου και των συναισθημάτων, όχι μόνο των ερωτικών.

³⁸⁴ Όμ. *Ιλ.* 15:695-696.

³⁸⁵ Όμ. *Οδ.* 10:246.

³⁸⁶ Όμ. *Οδ.* 4:704.

Στη Σαπφώ συναντάμε την ίδια εικόνα στο απ. Lobel-Page 48 / Diehl 48, όπου καίγεται όχι το σώμα, αλλά η ψυχή (η ποιήτρια χρησιμοποιεί τη λέξη *φρένα*)³⁸⁷: σε αυτή την περίπτωση, η ποιήτρια αξιοποιεί την εικόνα ως μια μεταφορά για την ισχύ του πόθου³⁸⁸, ενώ στο απ. 31 φαίνεται ότι πρόκειται για μια κυριολεκτική σωματική εξωτερίκευση της αναταραχής, για ένα ψυχοσωματικό σύμπτωμα³⁸⁹.

4) Θαμπώνουν τα μάτια (*ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ'*).

Στην *Ιλιάδα* ο Σαρπηδόνας, τραυματισμένος χάνει το φως του λόγω του πόνου όταν ο φίλος του Πελάγονας τραβά από την πληγή του το κοντάρι: πρόκειται, δηλαδή, για μια αντίδραση του οργανισμού μπροστά στην πέρα των φυσικών αντοχών κατάσταση στην οποία βρίσκεται (*κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύ'*)³⁹⁰. Η Ανδρομάχη, επίσης, χάνει το φως της, καθώς αντιλαμβάνεται τον θάνατο του Έκτορα (*κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυπεν*)³⁹¹. Το ίδιο συμβαίνει στον Έκτορα, όταν βλέπει τον ετοιμοθάνατο αδερφό του Πολύδωρο (*κάρ' ῥά οἱ ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς*)³⁹². Τον ομηρικό αυτό τρόπο ακολουθεί και ο Αρχίλοχος θέτοντας όμως ως αιτία της αναταραχής τον έρωτα³⁹³. Το θόλωμα των ματιών συμπληρώνεται από τη φράση *κλέψας ἐκ στηθέων ἀπαλὰς φρένας*, που τονίζει ακριβώς πως το σύμπτωμα των ματιών είναι η εξωτερίκευση της απώλειας της εσωτερικής ισορροπίας λόγω ενός έντονου συναισθήματος. Μια διαφορετική αιτία του ίδιου συμπτώματος συναντάμε και στην *Ιλιάδα*, όπου το θάμπωμα των ματιών του Αχιλλέα προέρχεται από την επενέργεια του Ποσειδώνα (*κατ' ὀφθαλμῶν χέεν ἀχλύν*), ο οποίος θέλει να προστατεύσει τον Αινεία³⁹⁴.

5) Βουίζουν τα αυτιά (*ἐπιρρόμβεισι δ' ἄκουαι*).

Η Σαπφώ περιγράφει ένα ακόμη σύμπτωμα, το οποίο δεν απαντάται στον Όμηρο. Το συγκεκριμένο σύμπτωμα συμπληρώνει με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο την επίδραση που έχει στις αισθήσεις η θέαση της γυναίκας: ήδη έχει δηλωθεί η διατάραξη της όρασης και τώρα δηλώνεται η διατάραξη της ακοής. Η όραση και η

³⁸⁷ Πρβλ. Lobel-Page 47 / Voigt 47 / Diehl 50 / Bergk 42.

³⁸⁸ Πρβλ. Lobel-Page 42 / Cox 16, όπου και πάλι με μεταφορικό τρόπο η ψυχή (*θῆμος*) παρουσιάζεται να κρύνει.

³⁸⁹ Πρβλ. Απολλ. Ρόδ. *Αργοναυτικά* 4.908, Verg. *Aen.* 4. 66.

³⁹⁰ Όμ. *Ιλ.* 5:696.

³⁹¹ Όμ. *Ιλ.* 22:467.

³⁹² Όμ. *Ιλ.* 20:421.

³⁹³ Επωδών 103 απ. 103 Edmonds στ. 1-2.

³⁹⁴ Όμ. *Ιλ.* 20:321.

ακοή, κατά τις αρχαίες ελληνικές αντιλήψεις, είναι οι δύο βασικότερες αισθήσεις μέσω των οποίων συλλαμβάνουμε τα δεδομένα του κόσμου³⁹⁵.

6) Ρέει στο κορμί κρύος ιδρώτας (*ἀ δέ μίδρωσ κακχέεται*).

Στον Όμηρο ο ιδρώτας ακολουθεί τον σοβαρό τραυματισμό³⁹⁶ δηλώνοντας τη σωματική απορρύθμιση, αλλά και τον τρόπο μπροστά στον πιθανό θάνατο³⁹⁷.

7) Προκαλείται τρέμουλο (*τρόμος δε / παῖσαν ἄρει*).

Στον Όμηρο το τρέμουλο, που αναφέρεται ως *τρόμος*, είναι αποτέλεσμα του μεγάλου φόβου³⁹⁸. Έτσι, η λέξη *τρόμος* αποδίδει τόσο το τρέμουλο όσο και τον πολύ μεγάλο φόβο, που είναι συχνά η αιτία του συμπτώματος αυτού.

8) Το δέρμα γίνεται πράσινο σαν χόρτο (*χλωροτέρα δὲ ποίας / ἔμμι*).

Στον Όμηρο με αυτόν τον τρόπο δηλώνεται ο τρόμος, συχνά μπροστά σε καταστάσεις που είναι σχετικές με την εκδήλωση του θείου, όπως όταν οι άνθρωποι ακούνε τις βροντές του Δία³⁹⁹.

9) Υπάρχει η αίσθηση ότι θα ξεψυχήσει (*τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης*).

Η Σαπφώ είναι μια ποιήτρια που χρησιμοποιεί το σώμα για να αντικατοπτρίζει τις καταστάσεις της ψυχής⁴⁰⁰. Στο απ. 31 κατορθώνει μια διαρκή κλιμάκωση της έντασης μέσα από τη διαδοχική περιγραφή των σωματικών συμπτωμάτων της, που καταλήγει στην κορύφωση αυτού του στίχου: έπειτα, δηλαδή, από τη διατάραξη όλων των σωματικών λειτουργιών που οι ψυχικές καταστάσεις έχουν προκαλέσει, η ποιήτρια οδηγείται σε μια οριακή στιγμή, που μοιάζει με το πέρασμα από τη ζωή στον θάνατο. Ο στίχος αυτός δείχνει πως η επαφή με τη γυναίκα δεν είναι ούτε εύκολη, ούτε ακίνδυνη. Όποιος έρχεται σε οπτική ή

³⁹⁵ Για τη σημασία των αισθήσεων και ειδικότερα της όρασης και της ακοής βλ. Αριστ. *Μετά τα φυσικά* 980 a-b 21.

³⁹⁶ *Ιλ.* 11:811: *κατὰ δὲ νότιος ῥέειν ἰδρώς*.

³⁹⁷ Για το σύμπτωμα του ιδρώτα βλ. Ιπποκράτης, *Αφορισμοί* 4.37.

³⁹⁸ Βλ. *Οδ.* 24:49 (*ὑπὸ δὲ τρόμος ἔλλαβε πάντας Ἀχαιοῦς*), *Ιλ.* 5:862-863 (*τοῦς δ' ὑπὸ τρόμος εἶλεν Ἀχαιοῦς τε Τρῶάς τε δεισαντας*) και 19:14 (*πάντας ἔλε τρόμος*).

³⁹⁹ *Ιλ.* 7:479 (*τοῦς δὲ χλωρὸν δέος ἤρει*). Πρβλ. *Ιλ.* 10:376 (*χλωρὸς ὑπαὶ δείους*), 15:4, *Οδ.* 11:633 και 22:42.

⁴⁰⁰ Η κυρίαρχια των αισθήσεων, ως ενός μέσου που μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο στην ουσιαστικότερη επαφή με την ομορφιά, αλλά και με τους ίδιους τους θεούς, είναι προφανής στο πλήθος των εικόνων (οπτικών, ακουστικών, οσφρητικών, απτικών, γευστικών) που αξιοποιεί η Σαπφώ στην ποίησή της, αλλά και στο λεξιλόγιο, το οποίο αποδίδει την αισθητηριακή λειτουργία, όπως η επιμονή στην καταγραφή των χρωμάτων και των υλικών, τα επιθετα που αποδίδουν τις λεπτότερες αποχρώσεις των εικόνων, τα ρήματα που καταγράφουν τις ενέργειες των αισθήσεων (*βλέπω, ακούω, αγγίζω*).

ακουστική επαφή μαζί της μπορεί να βιώσει ακραίες υπαρξιακές καταστάσεις: άλλοτε γίνεται ισόθεος, όπως ο άντρας, και άλλοτε φτάνει στο κατώφλι του θανάτου. Σε κάθε περίπτωση, τίποτε δεν μένει ίδιο με πριν: όλα διαταράσσονται και ανατρέπονται. Η δυσκολία και ο κίνδυνος της παρούσας κατάστασης υπονοείται και στον τελευταίο σωζόμενο στίχο του ποιήματος, ο οποίος αποτελεί την αρχή της επόμενης στροφής και φαίνεται να αφορά μια γενικότερη θεώρηση των ανθρώπινων πραγμάτων⁴⁰¹: αναφέρεται, δηλαδή, ότι θα πρέπει ο άνθρωπος να αποδεχθεί την ανθρώπινη κατάσταση και να δείξει καρτερία απέναντι σε όλες τις δυσκολίες, άρα και στην παρούσα επικίνδυνη και επίπονη συγκυρία⁴⁰².

Πολλοί μελετητές θεωρούν ότι η ποιήτρια καινοτομεί ως προς τον τρόπο που χρησιμοποιεί το ομηρικό λεξιλόγιο: στον Όμηρο οι λέξεις που αναφέρονται σε νοητικές ή συναισθηματικές διαταραχές, όπως η τύφλωση, ο ιδρώτας, η αδυναμία ομιλίας, η χλομάδα, καταγράφουν τα συναισθήματα του ακραίου φόβου, του θυμού, του πόνου, ενώ στη Σαπφώ η σημασία τους μετατοπίζεται στην καταγραφή της ζήλιας⁴⁰³. Πιθανόν, όμως, να μην υπάρχει μια τομή μεταξύ του ομηρικού και του σαπφικού κόσμου. Το συγκεκριμένο λεξιλόγιο στη Σαπφώ δεν δηλώνει τον τρόπο μπροστά στα γεγονότα της μάχης, αλλά το νόημα έχει μετατοπιστεί εκφράζοντας το δέος, ένα συναισθηματικό που βρίσκεται πλησίον του τρόμου σε ένταση και ποιότητα. Πιθανόν στο σαπφικό ποίημα τα συμπτώματα να μην καταγράφουν μια παθολογία της ζήλιας, αλλά έναν ιερό τρόπο⁴⁰⁴ μπροστά στο θέαμα της γυναίκας, αυτής της ιδανικής και μαγικής παρουσίας που η ποιήτρια αντικρίζει από απόσταση. Σε αυτή την περίπτωση η σωματική και ψυχική της κατάσταση δεν προέρχεται από μια αντιπαράθεση της απόστασής της προς την εγγύτητα που έχει ο άντρας με τη γυναίκα, δεν πρόκειται, δηλαδή, για την εξωτερίκευση του συναισθήματος της ζήλιας, αλλά από το δέος, τον υπέρτατο θαυμασμό για κάτι εξωανθρώπινο και ιδανικό, το οποίο έχει μάλιστα τη δυνατότητα να αλλάζει όσα το περιβάλλουν, όπως τον άντρα που τον κάνει να

⁴⁰¹ Lidov, 2016, σ. 88.

⁴⁰² Πρβλ. Αρχίλοχος, απ. 66 Edmonds.

⁴⁰³ Ο Page, πέρα από την αντιδιαστολή με τον Όμηρο, επικυρώνει τη θέση του φέρνοντας ως παράδειγμα τον Αρχίλοχο (112 Diehl, 104 Diehl), στον οποίο απαντάται μια παρόμοια χρήση των λέξεων σε ερωτικά συμφραζόμενα. Βέβαια, κατά τον Page, ο Αρχίλοχος βρίσκεται, σε σχέση με τη Σαπφώ, εγγύτερα στις ομηρικές επιδράσεις.

⁴⁰⁴ Βλ. Page, 1959, σσ. 29-30. Το δέος συνενώνει το αίσθημα του θάμβους, που προκαλεί κάτι που ξεπερνά τα ανθρώπινα όρια, με εκείνο του τρόμου: οι δύο καταστάσεις συνυπάρχουν μέσα στο ποίημα (*όππατεσι δ' οὐδ' ἔν ὄρημμι' και τρόμος δὲ / παῖσαν ἄγρει*).

φαίνεται ισόθεος. Άλλωστε, πολλά από τα συμπτώματα που βιώνει η ποιήτρια ταυτίζονται με όσα, κατά τη μυθολογία, αντιμετωπίζουν οι θνητοί, όταν άθελά τους έρχονται σε επαφή με έναν θεό: ο Τειρεσίας τυφλώνεται, επειδή αντικρίζει τη γυμνή Αθηνά, ο Ακταίων βρίσκει τον θάνατο, επειδή βλέπει γυμνή την Άρτεμη. Η θέαση ενός θεού ή των στοιχείων που σχετίζονται με το θείο συχνά δεν είναι μια κατάσταση που μπορεί να αντιμετωπιστεί εύκολα από έναν απροετοίμαστο θνητό. Αυτή η αντίληψη είναι φανερή και από τον τρόπο που αντιμετώπιζαν οι αρχαίοι Έλληνες την εισαγωγή τους σε μυστικές διδασκαλίες: επειδή τα μυστήρια αποτελούσαν μια αποκάλυψη θείων αληθειών στους θνητούς, για να μπορέσει κανείς να αντιμετωπίσει αυτή την οριακή κατάσταση, έπρεπε να προετοιμαστεί μέσω μιας -μακρόχρονης αρκετές φορές- μύησης. Διαφορετικά οι αποκαλύψεις θα μπορούσαν να αποβούν μοιραίες. Αυτή τη σημασία είχε και η μυστικότητα που ετηρείτο: αν κάποιος απροετοίμαστος ακολουθούσε τις μνητικές μεθόδους, θα μπορούσε ίσως να κινδυνεύσει στο σώμα και στην ψυχή.

Θα μπορούσαμε, επιπλέον, να επισημάνουμε ενδιαφέρουσες αναλογίες ανάμεσα στο απ. 31 και στο απ. 1:

- 1) και στις δύο περιπτώσεις η ποιήτρια απευθύνεται σε κάποιο πρόσωπο, του οποίου την επαφή επίμονα αποζητά, ενώ συγχρόνως έχει μια έντονη οπτική και ακουστική εμπειρία
- 2) τα πρόσωπα στα οποία απευθύνεται έχουν ως χαρακτηριστικό τους το γέλιο
- 3) η ποιήτρια βρίσκεται σε μια άσχημη ψυχική κατάσταση.

Στο απ. 1 το πρόσωπο είναι μια θεά, η Αφροδίτη, της οποίας γνωστοποιείται η ταυτότητα και με την οποία η Σαπφώ έχει μια άμεση επικοινωνία, ακόμη κι αν τη στιγμή εκείνη βρίσκεται μακριά της και η ποιήτρια δεν γνωρίζει ποια θα είναι η μελλοντική της ανταπόκριση στα δεινά της. Στο απ. 31 δεν ξέρουμε αν απευθύνεται σε θεά ή θνητή. Είθισται να θεωρείται ότι πρόκειται για μια θνητή γυναίκα του κύκλου της, λόγω:

- 1) των άλλων αποσπασμάτων στα οποία σε β' προσ. η ποιήτρια μιλά στις φίλες της και εκφράζει τον πόνο της για την απομάκρυνσή της από αυτές
- 2) του γεγονότος ότι το πρόσωπο αυτό βρίσκεται κοντά σε ένα άντρα, τον οποίο μαγεύει με την ομιλία και το γέλιο της, όπως θα συνέβαινε σε μια ερωτική συνομιλία

3) της ανασύνθεσης του στίχου 16, που ακολουθούν κάποιες εκδόσεις, όπου συμπληρώνεται το όνομα της γυναίκας (*φαίνουμ', Άγαλλι*) στην οποία απευθύνεται η ποιήτρια⁴⁰⁵.

Οι αντιστοιχείς με το απ. 1, η απόδοση στο πρόσωπο που αντικρίζει το ποιητικό υποκείμενο χαρακτηριστικών που παραπέμπουν σε θεία χαρίσματα, καθώς και το γεγονός ότι ο άντρας γίνεται ίσος με θεό, θα έπρεπε να καταστήσουν το ποίημα πιο ανοιχτό σε ερμηνείες. Δύνανται να υποτεθούν τα εξής:

- 1) είτε η γυναίκα είναι κάποια θεϊκή παρουσία, οπότε πρόκειται για μια επιφάνεια που ταραίζει βαθιά την ποιήτρια
- 2) είτε πρόκειται για μια θνητή, που όμως έχει ξεχωριστά χαρίσματα, αντάξια των θεών, ώστε είναι λογικό να προκαλεί το δέος και τον θαυμασμό της ποιήτριας, με τρόπο που επηρεάζει βαθιά την ψυχική της κατάσταση.

Δεν προκύπτει, αναγκαία, μια αντιπαράθεση της ποιήτριας με τον άντρα, ούτε επομένως και κάποιο συναίσθημα ζήλιας προς αυτόν. Το γεγονός ότι έτσι ερμηνεύουν το ποίημα συγγραφείς, όπως ο Ψευδο-Λογγίνος και ο Πλούταρχος, θα πρέπει να ενταχθεί στο πλαίσιο μέσα στο οποίο προσλαμβάνεται η σαφική ποίηση κατά τους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες, οπότε το πρόσωπο της Σαπφούς και η ερμηνεία του έργου της έχουν δεχθεί τις επιδράσεις της κωμωδίας, αλλά και άλλων συγγραφέων, που εστιάζουν την προσοχή τους στον ερωτισμό της Σαπφούς⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Colonna, 1962, σ. 125. Ο Colonna μάλιστα αναφέρει το ποίημα του Οράτιου (*Carm.* I, 22, 27), κατά απομίμηση της Σαπφούς, όπου η κοπέλα ονομάζεται Lalage, με τη μετάθεση γραμμάτων του ονόματος της Αγάλιδος. Βλ. και Page, 1959, σ. 26.

⁴⁰⁶ Βλ. Most, 1996, σσ. 13-15.

11. Γάμος, ένωση, θέωση: με αφορμή το απ. 44 (Lobel-Page)

Το ζευγάρι Έκτορα και Ανδρομάχης έχει συγκινήσει πλήθος καλλιτεχνών, αποτελώντας ένα αρχέτυπο ιδανικής ένωσης, που επανέρχεται στην τέχνη με πρότυπο τις σκηνές του Ομήρου⁴⁰⁷. Το ποίημα της Σαπφούς για τους γάμους του ζευγαριού αποτελεί ένα από τα παλαιότερα κειμήλια αναφοράς πάνω σε αυτό το θέμα. Από όλη την ιστορία των δύο μυθικών ηρώων η ποιήτρια επιλέγει την περιγραφή του γάμου τους⁴⁰⁸, την πιο ευτυχισμένη στιγμή τους: μέσα στο ποίημα δεν υπάρχουν εμφανή στοιχεία που να προοικονομούν τον οριστικό αποχωρισμό τους, με τον τρόπο που ο Όμηρος αξιοποίησε τέτοιου είδους προσημάνσεις⁴⁰⁹. Βέβαια, η επιλογή του θέματος και η αναφορά στα γαμήλια δώρα παραπέμπει εμμέσως στην αντίστοιχη αναφορά στους γάμους του ζευγαριού και στα γαμήλια δώρα που αναφέρονται στην *Ιλιάδα* (22:468-472)⁴¹⁰ με την αναδρομή στο παρελθόν, την οποία πραγματοποιεί η Ανδρομάχη, καθώς θρηνεί τον αγαπημένο της. Έτσι, πάνω την αισιόδοξη ατμόσφαιρα του σαπφικού ποιήματος πέφτει, για τον υποψιασμένο αναγνώστη, η σκιά του αντίστοιχου ομηρικού χωρίου. Ο συσχετισμός με το ομηρικό χωρίο αποδίδει στο σαπφικό ποίημα μια τραγική ένταση: αν δηλαδή ο Όμηρος στο Ζ δημιουργεί μια παρόμοια ένταση μέσα από τις προσημάνσεις, η Σαπφώ επιτυγχάνει το ίδιο αποτέλεσμα μέσα από την ειρωνεία, που οφείλεται στη γνώση εκ μέρους του δέκτη των στίχων της ραψ. Χ⁴¹¹.

Πολλοί μελετητές αμφιβάλλουν για τη γνησιότητα του αποσπάσματος⁴¹², αναφερόμενοι στο διαφορετικό ύφος⁴¹³, στο ομηρικό μέτρο και στο ομηρικό

⁴⁰⁷ Βλ. ενδεικτικά τα σχετικά εικαστικά έργα των Giorgio De Chirico, Sergey Petrovich Postnikov, John Smibert, Giovanni Maria Benzoni, Angelica Kauffmann.

⁴⁰⁸ Ο Page υποθέτει ότι το ζευγάρι έρχεται ήδη παντρεμένο, αλλά πουθενά μέσα στο απόσπασμα δεν γίνεται μια τέτοια άμεση αναφορά. Επιπλέον, στη συνέχεια, η περιγραφή της γιορτής παραπέμπει σε μια γαμήλια τελετή με ύμνους, τραγούδια, πομπή και μακαρισμό του ζευγαριού. Για τις τελετές του γάμου και τις διάφορες φάσεις τους βλ. Bowra, 1982, σσ. 308-319.

⁴⁰⁹ Για τους προΐδεασμούς σχετικά με τον θάνατο του Έκτορα και τις συμφορές που ακολουθούν την οικογένειά του βλ. *Ιλ.* 6:409 -502.

⁴¹⁰ Παρά τη θεματική ομοιότητα με το Χ της *Ιλιάδας*, η Σαπφώ δεν φαίνεται να ακολουθεί κατά τα άλλα κανένα πρότυπο για να περιγράψει τη σκηνή: η *Ιλιάδα* (18:491-496) και ο Ησίοδος (*Ασπίς Ηρακλέους* στ. 273- 284), ακόμη κι αν αποτελούν πηγή έμπνευσης, δεν περιορίζουν την ελευθερία με την οποία η Σαπφώ επεξεργάστηκε το θέμα της.

⁴¹¹ Τίθεται έτσι το ερώτημα αν το ποίημα μπορεί να αποτελεί έναν προβληματισμό σχετικά με την αβέβαιη ευτυχία του ανθρώπου, λαμβάνοντας φιλοσοφικές προεκτάσεις. Βλ. Σκιαδάς, 1999, σ. 153.

⁴¹² Τις σχετικές αμφοβολίες του εκφράζει ο Page (1959, σσ. 65-71).

⁴¹³ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του ομηρικού ύφους είναι η παράθεση του μηνύματος που

λεξιλόγιο που αξιοποιείται στους σωζόμενους στίχους,⁴¹⁴ αλλά και στην ύπαρξη αττικών τύπων, όπως *πορφυρᾶ*, *ἀργυρᾶ*. Φαίνεται, όμως, πως οι επικοί τρόποι που επιλέγει η ποιήτρια μπορούν να ενταχθούν στον δικό της ιδιαίτερο ποιητικό κόσμο, αφού η χρήση μυθικών στοιχείων που υπάρχουν στον Όμηρο απαντάται και σε άλλα σημεία της ποίησής της⁴¹⁵, όπως και το συγκεκριμένο μέτρο⁴¹⁶. Άλλωστε, και σε άλλους λυρικούς ποιητές βρίσκουμε θέματα σχετικά με τον ομηρικό κύκλο προσώπων, με πλέον χαρακτηριστικό το απ. 10 Page του Στησίχορου, το οποίο έχει πολλές αναλογίες με το σαπφικό απ. 44. Επιπλέον, το απ. 44 περιέχει στοιχεία χαρακτηριστικά του κόσμου της ποιήτριας: το θέμα του γάμου, τόσο προσφιές στα επιθαλάμια τραγούδια της, αλλά και αρκετές εικόνες που αφορούν περισσότερο την πραγματικότητα της Λέσβου και τη σαπφική ποίηση, παρά το ομηρικό παρελθόν, όπως *σατίνας*, *κρόταλα*, *μύρρα*, *κασία λίβανός*⁴¹⁷. Κατά τον Campbell, ο ομηρικός χρωματισμός του ποιήματος, μέσω του λεξιλογίου και του μέτρου, εξηγείται από την επιλογή του θέματος⁴¹⁸. Τέλος, η χρήση των αττικών τύπων μπορεί να εξηγηθεί με την αλλοίωση επικών τύπων, όπως *πορφύρεα*, που αντικαταστάθηκε από το *πορφυρᾶ*, και *ἀργυρέα*, που αντικαταστάθηκε από το *ἀργυρᾶ*⁴¹⁹, και δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι το απόσπασμα στο σύνολό του είναι νόθο.

Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις στις οποίες η Σαπφώ αντλεί εκτεταμένα από τον μύθο, με τρόπο που όλο το ποίημα να δομείται πάνω σε ένα μυθολογικό γεγονός⁴²⁰. Τις περισσότερες φορές το μυθολογικό υπόστρωμα υπάρχει αφανώς⁴²¹, άλλοτε συνδέεται με το παρόν⁴²² κι άλλοτε γίνονται αναφορές σε κάποιον μύθο,

δίνει η κήρυκας στην αρχή του αποσπάσματος σε ευθύ λόγο.

⁴¹⁴ Για το ομηρικό λεξιλόγιο και τις αναφορές σε ομηρικές φράσεις βλ. Campbell, 1982, σσ. 273-276.

⁴¹⁵ Βλ. Lobel-Page 16 / Diehl 27a 27b / Cox 3 / Voigt 16 και Lobel-Page 17 / Diehl 18.

⁴¹⁶ Πρόκειται για το μέτρο των ποιημάτων του 2^{ου} βιβλίου, όπου κυριαρχούν οι δάκτυλοι.

⁴¹⁷ Campbell, 1982, σ. 274.

⁴¹⁸ Campbell, 1982, σ. 273.

⁴¹⁹ Περισσότερα βλ. Page, 1959, σ. 69.

⁴²⁰ Εκτός του απ. 44, βλ. απ. 44 A Campbell (=Alc. 304 Lobel-Page), όπου φαίνεται ότι το βασικό θέμα του ποιήματος είναι η γέννηση του Απόλλωνα και της Αρτέμιδος και ο όρκος παρθενίας της τελευταίας, χωρίς να έχουμε ένδειξη για κάποια σύνδεση με θέματα που αφορούν το παρόν της ποιήτριας. Φυσικά, δεν μπορούμε να μιλήσουμε με βεβαιότητα για το σύνολο του αρχικού ποιήματος, εφόσον δεν διασώζεται.

⁴²¹ Βλ. Lobel-Page 1 / Voigt 1 / Diehl 1 / Bergk 1 / Cox 1 σχετικά με τον τρόπο που παρουσιάζεται η κάθοδος της Αφροδίτης, με βάση στοιχεία γνωστά από τη μυθολογική παράδοση. Το σύνολο του ποιήματος δεν αποτελεί ποιητική μετάπλαση ενός μύθου, αλλά καταγραφή μιας προσωπικής εμπειρίας της ποιήτριας.

⁴²² Βλ. Lobel-Page 17 / Diehl 18, όπου λόγω της επίκλησης που κάνει η ποιήτρια να σταθεί στο

που όμως στη συνέχεια ξεφεύγουν από τον μυθολογικό πυρήνα⁴²³. Για να επιλέγει η Σαπφώ να παρουσιάσει με λεπτομέρεια τον συγκεκριμένο μυθολογικό γάμο, σημαίνει πως εντοπίζει σε αυτόν μια ιδιαίτερη σημασία. Ο Έκτωρ και η Ανδρομάχη, με την αρμονική ένωσή τους, δίνουν υποσχέσεις μιας ευτυχούς βασιλείας, ενώ ο χωρισμός τους, με τον θάνατο του Έκτορα, σημαίνει και το τέλος της πόλης.

Έχει υποστηριχθεί ότι ίσως πρόκειται για ένα επιθαλάμιο τραγούδι, λόγω της θεματικής του, του μέτρου και των μη ομαλών λεκτικών επιλογών, που συναντάμε και στα περισσότερα τραγούδια της Σαπφούς, τα οποία έχουν ή θα μπορούσαν να έχουν επιθαλάμιο χαρακτήρα⁴²⁴. Πράγματι, η στενή σχέση των αρχαίων Ελλήνων με τη μυθολογία, δικαιολογεί σε πολλές περιπτώσεις τη χρήση του μύθου σε ποιήματα που υπηρετούν άλλους σκοπούς. Μέσω της αναφοράς σε έναν μυθολογικό γάμο, αποκτά αξία η τωρινή χαρά, συνδεδεμένη με μια θεία σφαίρα⁴²⁵. Ας μην ξεχνάμε και την περίπτωση των επινίκων, όπου ο μύθος συνδέεται με την τωρινή νίκη του αθλητή, δίνοντας στο παρόν μια αξία διαχρονικού γεγονότος και υπονοώντας την ένταξη του αθλητή στη χορεία των αθάνατων προσώπων. Αλλά παρατηρούμε ότι η ίδια συνήθεια υπάρχει αργότερα και στον πεζό λόγο, όπως στην περίπτωση των επιταφίων λόγων, όπου το ηρωικό παρελθόν των προγόνων ή το μυθικό παρελθόν των προπατόρων θεών, ημίθεων και ηρώων συνδέεται με το παρόν, προσδίδοντας σε αυτό μεγαλύτερη αξία απ' ό,τι αν είχε απομονωθεί από τη ένδοξη σειρά των γεγονότων του παρελθόντος.

Το ποίημα δεν σώζεται ακέραιο κι έτσι δεν μπορούμε να καταλήξουμε σε ένα ασφαλές συμπέρασμα σχετικά με το κατά πόσον πρόκειται για ένα επιθαλάμιο τραγούδι⁴²⁶. Όμως προκύπτει ένα εύλογο ερώτημα: θα επέλεγε η ποιήτρια για ένα γάμο ένα τραγούδι που να μιλά για ένα ζευγάρι με το τόσο άσχημο τέλος⁴²⁷; Αν

πλάι της η Ήρα, επιστρέφει στο μυθικό παρελθόν και αναφέρεται στον νόστο των Ατρείδων.

⁴²³ Βλ. Lobel-Page 23 / Diehl 35 όπου μετά από μια σύντομη σύγκριση της ομορφιάς της γυναίκας στην οποία απευθύνεται με την Ερμινόη και την Ελένη, η ποιήτρια φαίνεται να μιλά για τη γυναίκα αυτή χωρίς να συνεχίζει τις μυθολογικές αναφορές.

⁴²⁴ Page, 1959, σσ. 71-74.

⁴²⁵ Smyth, 1963, σ. cxvii.

⁴²⁶ Οι αλεξανδρινοί γραμματικοί κατέταξαν το ποίημα στο 2^ο Βιβλίο των ποιημάτων της Σαπφούς, ενώ τα επιθαλάμια βρίσκονται στο 9^ο. Αυτό μπορεί να σημαίνει είτε ότι το ποίημα πράγματι δεν είναι επιθαλάμιο είτε ότι προχώρησαν σε αυτή την κατάταξη, επειδή δεν υπάρχει άμεση αναφορά σε έναν γάμο του παρόντος της ποιήτριας.

⁴²⁷ Για την αμφισβήτηση της θέσης ότι πρόκειται για επιθαλάμιο τραγούδι βλ. Σκιαδάς, 1999, σ. 153.

συμβαίνει κάτι τέτοιο, αυτό σημαίνει ότι η σημασία της ένωσης του συγκεκριμένου ζευγαριού είναι τόσο μεγάλη και τόσο αρχετυπική, ώστε επισκιάζει το δυσάρεστο τέλος και γι' αυτό μπορεί τελικά να ακουστεί στο πλαίσιο ενός γάμου. Όμως, αν αναλογιστούμε τη σημασία που έδιναν οι αρχαίοι Έλληνες στο τέλος των πραγμάτων, και ειδικότερα όσον αφορά το θέμα της ανθρώπινης μακαριότητας⁴²⁸, φαίνεται πολύ δύσκολο να έχει επιλεχθεί το συγκεκριμένο θέμα για ένα επιθαλάμιο τραγούδι: ας μην ξεχνάμε ότι ένας από τους σκοπούς των επιθαλάμιων τραγουδιών είναι ο μακαρισμός των νεόνυμφων. Πώς θα μπορούσε να επιτευχθεί αυτό από τη στιγμή που ο ακροατής αυτομάτως θα έφερνε στον νου του το τραγικό τέλος τόσο του Έκτορα όσο και της Ανδρομάχης;

Το ζευγάρι έχει κομβική θέση στην *Ιλιάδα*, αφού μέσα στη φρίκη του πολέμου ο Όμηρος (*Ιλ.* 6:404-496) επιλέγει να παρουσιάζει το τρυφερό στιγμιότυπο των δύο συζύγων, αλλά και στο τέλος της *Ιλιάδας* (24:724-746) παρουσιάζεται η Ανδρομάχη να θρηνεί για τον χαμό του αγαπημένου της. Αν και το περιεχόμενο της *Ιλιάδας* είναι πολεμικό και το θέμα της η *μῆνις* του Αχιλλέα εναντίον του Αγαμέμνονα, αν ανατρέξουμε στην πηγή αυτής της *μῆνις*, θα βρεθούμε μπροστά σε ένα κίνητρο που έχει σχέση με τον έρωτα: όλα ξεκινούν από την αρπαγή της Βρισηίδος από τον Αγαμέμνονα, όμως η αιτία του θυμού του Αχιλλέα δεν είναι μόνο η στέρηση της τιμής του, αλλά και ο αποχωρισμός από την αγαπημένη του. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ο Αχιλλέας μιλά για την Βρισηίδα: δεν τη βλέπει σαν ένα λάφυρο πολέμου ανάμεσα σε τόσα που λαμβάνει κάθε φορά, αλλά σαν ένα πρόσωπο ποθητό και αγαπημένο, το οποίο χάνοντας γίνεται δυστυχής⁴²⁹. Το βαθύτερο ελατήριο, επομένως, που κινεί το έπος αυτό (το οποίο άλλωστε εκτυλίσσεται εντός ενός πολέμου που γίνεται εξαιτίας του αθέμιτου έρωτα μεταξύ Ελένης και Πάριδος) είναι ο έρωτας και τα αρνητικά επακόλουθα που έχει η στέρηση του αγαπημένου, γεγονός που μπορεί να σημάνει όχι μόνο ατομικά αλλά και συλλογικά δεινά. Σε αυτό το πλαίσιο, η επιμονή του Ομήρου να παρουσιάζει την αγνή και μοναδική αγάπη του Έκτορα με την Ανδρομάχη δεν φαίνεται παράδοξη: το ομηρικό έπος δεν είναι μόνο ηρωικό, αλλά

⁴²⁸ Βλ. Ηρόδ. 1.26.1-1.33.1.

⁴²⁹ Όμ. *Ιλ.* 9:335-344.

ενέχει και έναν πυρήνα ερωτικό⁴³⁰. Άλλωστε, το γεγονός ότι τελικά ο Έκτωρ σκοτώνει τον Πάτροκλο κι έπειτα ο Αχιλλέας τον Έκτορα εντείνει την τραγικότητα της υπόθεσης, αφού όλο το έπος ξεκίνησε από τον αποχωρισμό του Αχιλλέα από την αγαπημένη του και ολοκληρώνεται με τον αποχωρισμό ενός δεύτερου ζευγαριού, της Ανδρομάχης και του Έκτορα, έτσι όπως οριστικά ο θάνατος χωρίζει τους ανθρώπους στην επίγεια ζωή.

Στο X 468-472 η Ανδρομάχη, συνειδητοποιώντας τον θάνατο του Έκτορα, τινάζει από το κεφάλι της τον κεφαλόδεσμο που της είχε χαρίσει η Αφροδίτη κατά τους γάμους της. Επιπλέον, στην αρχή του σωζόμενου σαπφικού απ. 44 η λέξη *Κύπρο*, πιθανόν να αποτελεί κάποια άμεση ή έμμεση αναφορά στη θεά Αφροδίτη. Αλλά και το επίθετο *έλικώπιδα*, το οποίο χαρακτηρίζει την Ανδρομάχη, παρουσιάζει μια λανθάνουσα σχέση με την Αφροδίτη, αφού το ίδιο χρησιμοποιεί ο Πίνδαρος για τη θεά⁴³¹, ενώ άλλοτε χαρακτηρίζει την Ελένη⁴³², την ενσάρκωση του κάλλους μεταξύ των ανθρώπων.

Τελικά, η Σαπφώ φτιάχνει ένα ποίημα, στο οποίο κεντρικό θέμα είναι η ένωση του ζευγαριού και μάλιστα ενός ζευγαριού που έχει την προστασία της Αφροδίτης: για την ποιήτρια που τόσο ύμνησε τη θεά Αφροδίτη, φαίνεται φυσικό να γράφει για το προστατευόμενο από τη θεά ζευγάρι, συνδέοντας την ένωσή του με λεπτομέρειες υλικών αντικειμένων και ανθρώπινων αντιδράσεων που τονίζουν την κυριαρχία του κάλλους. Μέσα από την προστασία της Αφροδίτης και την επικράτηση του κάλλους σε κάθε αισθητή λεπτομέρεια, το ζευγάρι γίνεται *ἴκελον θεοῖς*⁴³³ ή, όπως στο τέλος του αποσπάσματος αναφέρεται, *θεοείκελον*. Έτσι, αναδεικνύεται σε μεγαλύτερο βάθος ο κόσμος της Σαπφούς: αν για τον Όμηρο *διογέννητοι* και *ἰσόθεοι* είναι οι ήρωες που ξεχωρίζουν στη μάχη, για τη Σαπφώ το ίδιο ισχύει στην περίπτωση που κάποιος ενώνεται με το αγαπημένο πρόσωπο υπό την αιγίδα της Αφροδίτης, ενώ συγχρόνως η ένωση συντελείται σε μια ατμόσφαιρα πλήρους κυριαρχίας του κάλλους. Το κάλλος, επομένως, αποκτά μια

⁴³⁰ Στους μετέπειτα αιώνες το ερωτικό στοιχείο μέσα σε έργα ηρωικού περιεχομένου έρχεται στην επιφάνεια με έναν σαφέστερο και πιο προφανή τρόπο: για παράδειγμα στο ελληνιστικό μυθιστόρημα, στα βυζαντικά μυθιστορήματα, στα έργα της Κρητικής Αναγέννησης, τα ηρωικά κατορθώματα και τα ζητήματα τιμής εντάσσονται στο βασικό θέμα των έργων, που είναι η προσπάθεια ένωσης του ζευγαριού.

⁴³¹ Πίνδ. *Πυθιονικός* 6, 1

⁴³² Fr. Adespota 93a Page.

⁴³³ Κατά τον Page το *ἴκελοι θεοί* αναφέρεται στο ζευγάρι (1959, σ. 70).

ιδιαίτερη σημασία στην εξύψωση του ανθρώπου προς τη θεία κατάσταση⁴³⁴. Με τον τρόπο αυτό μπορούν να ερμηνευθούν καλύτερα και άλλα σαπφικά αποσπάσματα, όπως το 31⁴³⁵.

Ο γάμος του ιδανικού ζευγαριού, όπως παρουσιάζεται στο απ. 44, δείχνει την τελείωση-θέωση, στην οποία οδηγεί η ένωση, αλλά και υπονοεί (αφού το κοινό γνωρίζει το τραγικό τέλος) ότι ο χωρισμός από το ταίρι οδηγεί στην καταστροφή. Αυτή είναι μια κοσμολογική αλήθεια, που θα μπορούσε να συσχετιστεί με το πλαίσιο λατρείας της θεάς Αφροδίτης, αφού πλήθος τελετών και μύθων τονίζουν ακριβώς αυτή τη φιλοσοφική θέση⁴³⁶. Άλλωστε, ο γάμος είναι ένας συμβολισμός που σε αρκετές περιπτώσεις υποδηλώνει ουσιαστικότερες κοσμικές αλήθειες⁴³⁷. Σε αυτό το πλαίσιο λατρευτικής και πνευματικής πραγματικότητας θα πρέπει να ενταχθεί και η σημασία που έχουν οι υμέναιοι και τα επιθαλάμια τραγούδια στην αρχαία Ελλάδα και εν προκειμένω στο έργο της Σαπφούς. Στη Σαπφώ τα τραγούδια του γάμου καλύπτουν σημαντικό μέρος από το σωζόμενο *corpus* του έργου της, γι' αυτό άλλωστε και οι αλεξανδρινοί γραμματικοί, ταξινομώντας το έργο της, κατέγραψαν χωριστά τα ποιήματα τα σχετικά με τον γάμο. Έχει υποστηριχθεί πως η ίδια και ο κύκλος της κατείχαν έναν σημαντικό ρόλο στη τέλεση των γάμων με την εκτέλεση των τραγουδιών αυτών σε διάφορα σημεία της

⁴³⁴ Το κάλλος και η προσπάθεια αποκάλυψής του από τις καθημερινές του εκφάνσεις ως και τον πιο αφηρημένο στοχασμό είναι ένα από τα βασικά θέματα της σαπφικής ποίησης: το κάλλος ανιχνεύεται σε καθετί αισθητό, σε όλες τις εικόνες της φύσης, των αντικειμένων και των ανθρώπων, γίνεται άμεσα αντιληπτό μέσα από πλήθος σχετικών λέξεων, ενώ στο Lobel-Page 50 / 49D δίνεται ο ορισμός του *καλοῦ* και στο Lobel-Page 16 / Diehl 27a 27b / Cox 3 / Voigt 16, με εμπειρικό τρόπο επίσης, γίνεται η προσπάθεια ορισμού του *καλλίστου*. Το γεγονός ότι η βασική θεότητα της σαπφικής ποίησης είναι η Αφροδίτη, η θεά που ενσαρκώνει το κάλλος, δεν μπορεί να είναι τυχαίο: σημαίνει ότι η Σαπφώ αντιλαμβάνεται το *καλόν* που υπάρχει γύρω της ως μέρος του κοσμικού, του υπερβατικού *καλοῦ* που ορίζει η θεά. Θα πρέπει να εντάξουμε αυτή την αντίληψη μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της λεσβιακής κοινωνίας: τα ετήσια καλλιστεία που διεξάγονταν στο Ιερό των Μέσων ως μέρος των θρησκευτικών τελετών κάνουν φανερή τη σύνδεση του αισθητού κάλλους με καταστάσεις υπερβατικές. Άλλωστε, η σύνδεση αυτή του θείου με τη λατρεία του επίγειου κάλλους μέσω καλλιστείων υπάρχει όχι μόνο στη Λέσβο (βλ. Αλκαίος, 130B Campbell), αλλά και σε άλλα μέρη της Ελλάδας, όπως στην Τένεδο και μεταξύ των Παρρασίων δίπλα στον βωμό της Ελευσίνιας Δήμητρας (Bowra, 1982, σ. 265).

⁴³⁵ Βλ. Α' Μέρος, Κεφ. 10.

⁴³⁶ Ο μύθος του Αδώνιδος και οι τελετές με τον θρήνο για τον χωρισμό από το αγαπημένο πρόσωπο, δηλώνουν ακριβώς αυτή την αντίληψη: ότι δηλαδή ο χωρισμός φέρνει τον μαρασμό της φύσης σε αντίθεση με την ένωση που την αναγεννά. Βλ. Α' Μέρος, Κεφ. 7.

⁴³⁷ Την ένωση που αφορά τις δυνάμεις της φύσης τη συναντάμε μέσω του συμβολισμού του γάμου στην αλχημική παράδοση: σύμφωνα με αυτή, η ένωση Ήλιου-Σελήνης (αρσενικό-θηλυκό) αποτελεί τον Αλχημικό Γάμο. Επίσης, η ίδια θεώρηση της φύσης κρύβεται πίσω από το κινέζικο *yin-yang*, την παρουσίαση του Ερμή και του Θωθ ως ερμαφρόδιτων θεών, αλλά ο ίδιος συμβολισμός υπάρχει και στην παράδοση του Ταρώ με την κάρτα των Εραστών.

τελετουργίας⁴³⁸. Το τραγούδι που συνοδεύει αυτή την τόσο σημαντική τελετή δεν είναι μικρής σημασίας, αλλά συντελεί στο ομαλότερο πέρασμα από μια κατάσταση σε μια άλλη, η οποία, όντας άγνωστη, συχνά φαντάζει επικίνδυνη και δραματική για το άτομο που τη βιώνει⁴³⁹: το τραγούδι ως λόγος μαγικός ξεορκίζει τον φόβο, διαλύει τους κινδύνους. Από την αρχαιότητα επιβιώνει στη νεότερη παράδοσή μας αυτή η αντίληψη, αφού τα τραγούδια του γάμου συνδέονται με λειτουργίες ευχετικές ή αποτρεπτικές, εντάσσονται, δηλαδή, στο πλαίσιο μιας μαγικής σκέψης⁴⁴⁰.

⁴³⁸ Βλ. Bowra, 1982, σσ. 308 -319.

⁴³⁹ Βλ. Lobel-Page 107 /Diehl 53 / Cox 99.

⁴⁴⁰ Μεγακλής, 1998, σσ. 177 -181.

Δεύτερο μέρος

**Επικλήσεις προς το θείο και θεϊκές επιφάνειες σε τρεις ποιήτριες
της Ιταλικής Αναγέννησης**

1. Η πρόσληψη της Σαπφούς στην Ιταλία έως τα μέσα του 17^{ου} αι.

Στην αρχαιότητα η ποίηση της Σαπφούς ήταν αντικείμενο θαυμασμού και γι' αυτό πολλές αρχαίες πηγές την αποκαλούν δεκάτη Μούσα ⁴⁴¹ ή «η ποιήτρια», όπως ο Όμηρος ήταν «ο ποιητής» ⁴⁴². Επίσης, οι αλεξανδρινοί γραμματικοί περιελάμβαναν τη Σαπφώ στον κανόνα των εννέα λυρικών ποιητών ⁴⁴³. Φαίνεται, όμως, πως ήδη τον 9^ο αι. μ.Χ. τα ποιήματα της Σαπφούς έχουν εξαφανιστεί: γύρω στα 1550 ο Jerome Cardan αναφέρει πως ο Γρηγόριος Ναζιανζηνός είχε καταστρέψει δημοσίως τα έργα της Σαπφούς, ενώ στο τέλος του 16^{ου} αι. ο Joseph Justus Scaliger υποστηρίζει ότι τα ποιήματά της κήκαν στη Ρώμη και στην Κωνσταντινούπολη το 1073 με διαταγή του πάπα Γρηγόριου του Ζ' ⁴⁴⁴. Παρόμοιες πληροφορίες καταγράφονται και σε άλλους συγγραφείς ⁴⁴⁵. Στην πραγματικότητα, τα έργα της Σαπφούς είναι πιθανόν να χάθηκαν, όταν έπαψαν να ζητούνται προς αντιγραφή, τον ίδιο καιρό που η περγαμηνή αντικατέστησε τον πάπυρο ⁴⁴⁶. Μέχρι και τον 6^ο αι. μ.Χ. φαίνεται να υπάρχουν χειρόγραφα που καταγράφουν έργα της Σαπφούς, τα οποία όμως εξαφανίζονται μέχρι το τέλος εκείνου του αιώνα ⁴⁴⁷. Ο Ιωάννης Τζέτζης αναφέρει ότι τόσο η Σαπφώ όσο και το έργο της καταστράφηκαν από τον χρόνο ⁴⁴⁸. Παρ' όλα αυτά, κατά τον Μεσαίωνα, υπάρχουν αναφορές στο ποιητικό της χάρισμα που συντηρούν ζωντανό τον θρύλο της ⁴⁴⁹. Κάποιοι στίχοι,

⁴⁴¹ Hallett, 1979, σ. 447.

⁴⁴² Parker, 1993, σ.312.

⁴⁴³ Parker, 1993, σ. 340.

⁴⁴⁴ Reynolds, 2001, σ. 81.

⁴⁴⁵ Ο Petrus Alcyonius στο έργο του *De exilio* (1707, σ. 69) μεταφέρει τα λεγόμενα του Χαλκοκονδύλη για κάψιμο των λυρικών ποιητών από τους βυζαντινούς αυτοκράτορες και τις εκκλησιαστικές αρχές, διότι κατά τη γνώμη τους αυτά τα έργα μιλούσαν για τα πάθη και την τρέλα των εραστών.

⁴⁴⁶ Reynolds 2001, σ. 18.

⁴⁴⁷ Περγαμηνή που σώζεται στο Βερολίνο και χρονολογείται στον 6^ο αι. καταγράφει το απ. 94. Όμως, ήδη στο τέλος του 7^{ου} αι. ο Παύλος Σιλεντιάριος αναφέρει πως τα έργα της Σαπφούς είναι οριστικά χαμένα. (Reynolds, 2001, σ. 82).

⁴⁴⁸ Penrose, 2014, σ. 434.

⁴⁴⁹ Ο Ισίδωρος Σεβίλλης, ο οποίος εκφράζεται θετικά για την τέχνη της Σαπφούς στο έργο του

όμως, της Σαπφούς στους επόμενους αιώνες επιβίωσαν μέσα από τις αναφορές που κάνουν άλλοι συγγραφείς για αυτήν στα έργα τους.

Κατά τον 16^ο αι. η Σαπφώ αρχίζει να έρχεται πάλι στο προσκήνιο, αρχικά μέσω των πρώιμων εκδόσεων αρχαίων συγγραφέων που κάνουν αναφορές σε στίχους της ή στη ζωή της. Το 1508 ο Άλδος Μανούτιος εκδίδει τον Διονύσιο τον Αλικαρνασσεά, στο έργο του οποίου *Περί συνθέσεως ονομάτων* (XXIII) περιέχεται ο *Ύμνος στην Αφροδίτη* (απ.1)⁴⁵⁰, ενώ στο ίδιο έργο ο συγγραφέας του θαυμάζει την ποιήτρια για το ευγενές ύφος της. Επίσης, το έργο *Περί ύψους* περιέχει το απ. 31 (*φαίνεται μοι κῆνος*), όπου ο άγνωστος συγγραφέας καταγράφει πως η ποιήτρια γνωρίζει τα συμβαινόντα *ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις*⁴⁵¹. Αν και η πρώτη τυπωμένη έκδοση του *Περί ύψους* γίνεται το 1554⁴⁵², ήδη στο πρώτο μισό του 16^{ου} αι. το έργο είναι διαδεδομένο στην Ιταλία μέσω χειρογράφων που αντιγράφουν οι ουμανιστές⁴⁵³. Το 1560 ο Henri Estienne προχωρά στην έκδοση εννέα Ελλήνων λυρικών ποιητών, στην οποία περιλαμβάνονται και αποσπάσματα της Σαπφούς⁴⁵⁴, ενώ το 1566, στη δεύτερη έκδοση του ίδιου τόμου, διευρύνεται ακόμη περισσότερο το *corpus* των σαπφικών ποιημάτων, αφού περιλαμβάνονται

Etymologiarum sive originum libri xx (1.39.7), επέδρασε στη θετική αποτίμηση της αρχαίας ποιήτριας στα επόμενα χρόνια.

⁴⁵⁰ Στο XXV του ίδιου έργου ο Διονύσιος διασώζει τον στίχο *οὐ γάρ ἦν ἀτέρα πάϊς, ὃ γαμβρέ, τοιαῦτα <ποτα>* (Lobel-Page 113).

⁴⁵¹ Αντιστοίχως ο Πλούταρχος (*Ερωτικός* 436) σχολιάζει το ερωτικό πάθος της Σαπφούς, αναφερόμενος στο απ. 31:

ἄξιον δὲ Σαπφοῦς παρὰ ταῖς Μούσαις μνημονεῦσαι· τὸν μὲν γὰρ Ἡφαίστου παῖδα Ῥωμαῖοι Κᾶκον ἱστοροῦσι πῦρ καὶ φλόγας ἀφιέναι διὰ τοῦ στόματος ἔξω ῥεούσας· αὕτη δ' ἀληθῶς μεμιγμένα πυρὶ φθέγγεται καὶ διὰ τῶν μελῶν ἀναφέρει τὴν ἀπὸ τῆς καρδίας θερμότητα· Μούσαις εὐφώνοις ἰωμένη τὸν ἔρωτα· κατὰ Φιλόξενον· ἀλλ' εἴ τι μὴ διὰ Λύσανδρον, ὃ Δαφναῖε, τῶν παλαιῶν ἐκλέλησαι παιδικῶν, ἀνάμνησον ἡμᾶς, ἐν οἷς ἡ καλὴ Σαπφῶ λέγει τῆς ἐρωμένης ἐπιφανείσης τὴν τε φωνὴν ἴσχεσθαι καὶ φλέγεσθαι τὸ σῶμα καὶ καταλαμβάνειν ὠχρότητα καὶ πλάνον αὐτὴν καὶ ἴλιγγον.

[Αξίζει να μνημονεύσουμε μαζί με τις Μούσες τη Σαπφώ. Γιατί οι Ρωμαῖοι ιστορούν ότι ο γιος του Ηφαίστου, ο Κάκος άφηγε να χύνεται φωτιά και φλόγες έξω απ' το στόμα του. Κι αυτή λοιπόν στ' αλήθεια μιλά αναμειγνύοντας τα λόγια της με φωτιά και με τα ποιήματά της μιλά για τη θερμότητα της καρδιάς, «γιατρεύοντας τον έρωτα με τις καλλίφωνες Μούσες», κατά τον Φιλόξενο. Αλλά Δαφναίε, αν δεν έχεις λησμονήσει τους παλιούς σου έρωτες, θύμισέ μας το ποίημα, όπου η όμορφη Σαπφώ λέει ότι, μόλις εμφανιστεί η αγαπημένη, η φωνή της χάνεται και φλογίζεται το σώμα και την κυριεύει χλομάδα και παροξυσμός και ίλιγγος.]

⁴⁵² Το εκδίδει ο Francis Robortello στη Βασιλεία. Τον ίδιο χρόνο εκδίδεται στη Βενετία από τον Muret, στα σχόλια του για τον Κάτουλλο.

⁴⁵³ Εκτός του κώδικα Parisinus Graecus 2036, που χρονολογείται από τον 10^ο αι., υπάρχει ένα πλήθος χειρογράφων του έργου από αντιγραφές που γίνονται στην Αναγέννηση από τον Βησσαρίωνα, τον Ιανό Λασκαρι, τον Pietro Vettori, τον Ugolino Martelli, τον Diego Hurtado de Mendoza κ.ά. (Refini, 2012, σσ. 34-35).

⁴⁵⁴ Ήδη ο Estienne στην έκδοση των ποιημάτων του Ανακρέοντα (1554) είχε περιλάβει το απ.1 της Σαπφούς, ενώ στη δεύτερη έκδοση του ίδιου βιβλίου προσθέτει το απ.31 μαζί την παραλλαγή του Κάτουλλου (51).

μαζί με τα απ. 1 και 31 σαράντα ακόμη σπαράγματα ποιημάτων της αρχαίας ποιήτριας⁴⁵⁵. Τα αποσπάσματα, όμως, που συμπεριλήφθηκαν στις εκδόσεις αυτές ήταν ήδη γνωστά στην Ιταλία από τον 15^ο αι., αφού με την έλευση των Ελλήνων λογίων άρχισαν να αντιγράφονται και να εκδίδονται έργα συγγραφέων, αλλά και λεξικά, άγνωστα έως τότε στη Δύση. Σε αυτά τα έργα περιλαμβάνονταν στίχοι της Σαπφούς⁴⁵⁶.

Όμως, πέραν του έργου της ίδιας τής ποιήτριας⁴⁵⁷, υπάρχει μια ολόκληρη φιλολογία γύρω από τη ζωή και την τέχνη της, που διασώζεται στην Αναγέννηση, επίσης μέσω αρχαίων πηγών. Πιο συγκεκριμένα, ο Οβίδιος στις *Heroides*, στη φανταστική επιστολή της ποιήτριας προς τον Φάωνα⁴⁵⁸, την παρουσιάζει να αυτοκτονεί λόγω του έρωτά της για αυτόν⁴⁵⁹, ενώ αναφέρει ότι έχει αγαπήσει την Κυδρώ, την Ατθίδα και άλλες γυναίκες⁴⁶⁰. Όταν στις αρχές του 15^{ου} αι. γίνεται ξανά γνωστό αυτό το έργο⁴⁶¹, θεωρείται ότι αποτελεί μια γνήσια επιστολή της

⁴⁵⁵ Η έκδοση αυτή του Estienne είναι η πληρέστερη μέχρι την έκδοση του Wolf, το 1733. Επίσης, στην έκδοση του 1566 περιλαμβάνεται και μια τρισέλιδη βιογραφία της Σαπφούς, στην οποία ο εκδότης αναφέρεται στην ευπρόληπτη ζωή της ποιήτριας μέχρι τον θάνατο του συζύγου της, στις αγαπημένες της κοπέλες (*puellas amatas*) και στον Φάωνα, ο έρωτας για τον οποίο την οδήγησε στο τραγικό της τέλος. Η έκδοση κλείνει με την επιστολή 15 από τις *Heroides* του Οβιδίου, στην οποία η Σαπφώ απευθύνεται στον Φάωνα.

⁴⁵⁶ Συγγραφείς και σχολιαστές, όπως ο Ευστάθιος, ο Αθηναίος, ο Μάξιμος Τύριος, ο Ιουλιανός, ο Ερμιογένης, ο Πλούταρχος, ο Απολλώνιος Δύσκολος, ο Αριστοτέλης, ο Δημήτριος, ο Ηφαιστίων, ο Στοβαίος, ο Τρύφων, ο Χρύσιππος, ο Γαληνός, ο Αμμώνιος, αλλά και έργα, όπως η *Ελληνική Ανθολογία*, το *Etymologicum Genuinum* και το *Etymologicum Magnum*, διασώζουν σπαραγματικά ποιήματα της Σαπφούς. Αυτά τα σπαράγματα έγιναν γνωστά στην Ιταλία από πρώιμες εκδόσεις ή χειρόγραφα ήδη από τον 15^ο αι ή τις αρχές του 16^{ου}. Περισσότερα για τα ελληνικά χειρόγραφα που περιέχουν σαπφικούς στίχους και τις πρώτες εκδόσεις τους στην Ιταλία βλ. Β' Μέρος, Κεφ. 2 της παρούσας μελέτης.

⁴⁵⁷ Το διασωθέν έργο της Σαπφούς την εποχή εκείνη περικλείει κυρίως τους στίχους που αφορούν την έκφραση των ερωτικών συναισθημάτων και των θεοτήτων που τα ορίζουν, καθώς και το είδος των επιθαλάμιων τραγουδιών: η Αναγέννηση ανταποκρίνεται σε αυτές τις θεματικές τόσο με την ερωτική ποίηση και το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον για την Αφροδίτη και τις θεότητες που τη συνοδεύουν όσο και με την αναβίωση των επιθαλάμιων ποιημάτων και ζωγραφικών απεικονίσεων, κυρίως σε τοιχογραφίες, που αποτελούσαν έναν τρόπο καλωσορίματος των νεόνυμφων στο νέο τους σπιτικό (Brenner, 1996, σ. 26).

⁴⁵⁸ Ο Poliziano γράφει σχόλιο πάνω στην επιστολή αυτή του Οβιδίου (*Commento inedito all'epistola ovidiana di Saffo a Faone*), γεγονός που δείχνει την επίδραση του κειμένου αυτού στους ποιητές της Αναγέννησης.

⁴⁵⁹ Ο Στράβων (X, 452) αναφέρεται στην αυτοκτονία της ποιήτριας από τους βράχους του Λευκάτα λόγω του έρωτα για τον Φάωνα, όπως καταγράφεται σε κωμωδία του Μένανδρου (Fr. 258 Kock). Πρβλ. όμως Παλαίφ. *Περί απίστων* 48, Αιλ. *Ποικίλη Ιστορία* XII 18, Αθήν. Π, 69, όπου φαίνεται ότι ο Φάων ήταν τοπική θεότητα, αντίστοιχη του Αδώνιδος, και αγαπημένος της Αφροδίτης, ενώ η σχέση Φάωνα και Σαπφούς ήταν μια παρανόηση των κωμωδιογράφων.

⁴⁶⁰ Ον. *Her.* XV 17 και 201. Πρβλ. Ον. *Tr.* II 365.

⁴⁶¹ Η editio princeps πραγματοποιείται το 1471 από τον Baldassarre Azzoguidi στη Bologna. Στη συνέχεια δημιουργείται μια παράδοση βενετικών εκδόσεων κατά τα έτη 1482, 1492, 1495, 1499 (Andreadis, 2001, σ. 29), ενώ κατά τον 16^ο αι. η φήμη του έργου μεγαλώνει μέσω νέων εκδόσεων

Σαπφούς και επηρεάζει την εικόνα που οι λόγιοι και οι καλλιτέχνες σχηματίζουν για αυτήν⁴⁶². Την ίδια εικόνα της ερωτευμένης Σαπφούς που αυτοκτονεί για τον Φάωνα παραδίδει και ο Φώτιος στη *Βιβλιοθήκη* του. Το συγκεκριμένο έργο, το οποίο τυπώνεται πρώτη φορά το 1601 από τον David Hoeschelius, επέδρασε στην πρόσληψη της Σαπφούς, εφόσον οι λόγιοι της Αναγέννησης αναζητούν εντός αυτού πληροφορίες για τους αρχαίους συγγραφείς και τα χαμένα έργα τους. Μια άλλη οπτική της Σαπφούς, αυτή της αδερφής που ανησυχεί για τον αδερφό της και προσπαθεί να τον συνενώσει, προσφέρει στην Αναγέννηση ο Ηρόδοτος, ο οποίος τυπώνεται για πρώτη φορά από τον Άλδο Μανούτιο το 1502 στη Βενετία. Ο αρχαίος συγγραφέας αναφέρεται στη Σαπφώ⁴⁶³ στο σημείο όπου ιστορεί την περιπέτεια του αδερφού της Χάραξου με μια εταίρα που ονομαζόταν Ροδώπις. Επίσης, ο Πλάτων, ο οποίος έχει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του πνευματικού περιβάλλοντος της Ιταλικής Αναγέννησης, αποτελώντας για τους πλατωνικούς και νεοπλατωνικούς κύκλους μια αυθεντία σε όλα τα ζητήματα (γι' αυτό και ονομάζεται *θεῖος*) αποκαλεί τη Σαπφώ *καλήν*⁴⁶⁴. Η ομορφιά της τέχνης της Σαπφούς τονίζεται δύο φορές και στην *Αλεξιάδα* της Άννας Κομνηνής (XIV, XV), έργο που τυπώνεται το 1602 από τον David Hoeschelius και προκαλεί έντονο ενδιαφέρον στον ύστερο αναγεννησιακό κόσμο λόγω του ότι προέρχεται από μια γυναικεία πένα του Μεσαίωνα, αλλά και σε ένα άλλο μεσαιωνικό έργο, τη *Σύνοψιν Ιστοριών* του Γεώργιου Κεδρηνού, που τυπώνεται από τον Wilhelm Xylander το 1566. Ο βυζαντινός ιστορικός αποκαλεί τη Σαπφώ «πρώτη από τις Μούσες». Ο Κάτουλλος (51) κάνει μια ποιητική προσαρμογή του απ. 31 της Σαπφούς. Στο ποίημά του η αγαπημένη στην οποία απευθύνεται είναι η Λεσβία⁴⁶⁵, ο έρωτάς του για την οποία του προκαλεί τα ίδια συμπτώματα που παρουσιάζει η Σαπφώ στο προαναφερθέν απόσπασμα. Τα ποιήματα του Κάτουλλου εκδόθηκαν

που πραγματοποιούνται (*Heroides, Amores, Ars amatoria, Remedia amoris, and Medicamina faciei femineae*, Aldus Manutius and Andrea Torresanus, Venice, 1515; *Heroides, Amores, Ars amatoria, Remedia amoris, and Medicamina faciei femineae*, Melchior Sessa, Venice, 1527; *Heroides, Amores, Ars amatoria, and Remedia amoris*, Sebastianus Gryphius, Lyon, 1554; *Heroides, Ibis, Amores, Ars amatoria, and Remedia amoris*, Ioannes Saurius, Frankfurt, 1599).

⁴⁶² Most, 1995, σ. 19.

⁴⁶³ Ηρόδ. 2.135.

⁴⁶⁴ Πλάτ. *Φαίδρος* 235 c. Σε επίγραμμα της *Παλατινής Ανθολογίας* που αποδίδεται στον Πλάτωνα (IX 506) η Σαπφώ χαρακτηρίζεται δεκάτη Μούσα, ενώ ο Αιλιανός στην *Ποικίλη Ιστορία* του αναφέρει μεταξύ άλλων ότι ο Πλάτων την αποκαλούσε σοφή, καθώς και ότι υπήρχε μια δεύτερη Σαπφώ εταίρα εκτός από την ποιήτρια (12.128).

⁴⁶⁵ Η Λεσβία είναι το κεντρικό πρόσωπο σε 25 από τα 116 σωζόμενα ποιήματα του Κάτουλλου. Σε αυτά απηχούνται οι επιδράσεις της Σαπφούς θεματικά και σε κάποιες περιπτώσεις μετρικά (11, 51).

πρώτη φορά το 1472 στη Βενετία από τον Vindelinius de Spira και επέδρασαν σημαντικά στην Αναγέννηση⁴⁶⁶. Ο Οράτιος⁴⁶⁷ από την πλευρά του την ονομάζει στις *Επιστολές* του⁴⁶⁸ *mascula Sappho*, δηλαδή αρσενική Σαπφώ, φράση η οποία πέρα από τα ερωτικά συμφραζόμενα εντός των οποίων μπορεί να εννοηθεί, υπονοεί την τέχνη και την ορμή του στίχου της, που είθιστο να αποδίδεται σε μια ανδρική γραφή. Εξάλλου ως ποιητής ο Οράτιος τη θαυμάζει και δέχεται βαθύτατες επιρροές από το έργο της⁴⁶⁹.

Στο έργο *Σουίδα*⁴⁷⁰ γίνεται αναφορά σε δύο διαφορετικά πρόσωπα με το όνομα Σαπφώ: η πρώτη είναι η Σαπφώ από την Ερεσσό, παντρεμένη με τον Κερκύλα και μητέρα της Κλεΐδος, ενώ η δεύτερη είναι η Σαπφώ από τη Μυτιλήνη, που έπαιξε λύρα και αυτοκτόνησε πέφτοντας στη θάλασσα λόγω του έρωτά της για τον Φάωνα. Η πρώτη Σαπφώ είναι αριστοκρατικής καταγωγής λυρική ποιήτρια και ευρέτρια του πλήκτρου, ενώ είχε *αίσχρας φιλίας* με την Ατθίδα, την Τελέσιππα και τη Μεγάρα⁴⁷¹. Νωρίτερα ο Αιλιανός στην *Ποικίλη Ιστορία* του επίσης μιλά για δύο πρόσωπα, μια εταίρα και μια ποιήτρια⁴⁷². Φαίνεται πως ο Αιλιανός προσπαθεί να δώσει απάντηση σε διαβολές κατά της Σαπφούς που εμφανίζονται ήδη από τα χρόνια της ύστερης αρχαιότητας. Οι κωμωδιογράφοι της μέσης αττικής κωμωδίας, όπως ο Αντιφάνης, ο Άμφις, ο Έφιππος, έχουν γράψει έργα με τον τίτλο *Σαπφώ*, των οποίων σώζονται αποσπάσματα. Σε αυτά τα έργα, αν και δεν μπορούμε να έχουμε σαφή γνώση για το ακριβές περιεχόμενό τους, φαίνεται ότι η Σαπφώ παρουσιάζεται ως εταίρα, κάτι που δεν αναφαίνεται σε έργα προηγούμενων χρόνων. Νωρίτερα, ο σύγχρονος του Αριστοφάνη Πλάτων ο Κωμικός, στο έργο

⁴⁶⁶ Περίφημες στην εποχή τους υπήρξαν οι ποιητικές συνθέσεις του Γάλλου ποιητή Pierre de Ronsard (1560), στα πρότυπα του Κάτουλλου.

⁴⁶⁷ Ο Οράτιος, όντας ένας από τους αρχαίους στιγγραφείς που τυπώθηκε τόσο πρώιμα, ασκεί ιδιαίτερες επιδράσεις στα χρόνια που ακολουθούν: η editio princeps του Οράτιου πραγματοποιείται στη Βενετία περί τα 1471-1472 και (Braund, 2010, σ. 368).

⁴⁶⁸ Hor. Ep. 1, 19, 28.

⁴⁶⁹ Πρβλ. την δεύτερη *Ωδή* του Οράτιου, όπου αναφέρει ότι ακόμη και οι νεκροί ακούνε με θαυμασμό τα τραγούδια της σε ιερή σιγή στον κάτω κόσμο. Για τις επιδράσεις της Σαπφούς στον Οράτιο βλ. Nagy, 1994, σσ. 415–426.

⁴⁷⁰ Ήδη τον 15ο αι. το λεξικό *Σουίδα* αντιγράφεται λόγω της χρήσης του από τους σπουδαστές της ελληνικής (βλ. το χειρόγραφο Laur. 55.1) αλλά και λόγω της ευρείας χρήσης του από λογίους όπως ο Φίλελφος ή ο Poliziano (Wilson, 2017, σσ. 43, 58, 121). Στο τέλος του 15ου αι. ο Δημήτριος Χαλκοκονδύλης εκδίδει στη Φλωρεντία το ίδιο έργο, το οποίο ξεπερνά τις 1000 σελίδες (Wilson, 2017, σ. 111): ο Μανούτιος εκδίδει ξανά το ίδιο έργο στη Βενετία (ουσιαστικά πρόκειται για μια επανέκδοση της πρώτης έκδοσης) το 1514.

⁴⁷¹ *Suidae lexicon*, s.v. “Sappho (1, 2)”= test. 2, 3, ed. and trans. Campbell. Ο Νυμφόδομος (Αθήν. 596 F) αντίστοιχα διακρίνει την ποιήτρια Σαπφώ από την εταίρα.

⁴⁷² Αιλ. *Ποικίλη Ιστορία* 12.

του Φάων, όπως επίσης και άλλα αποσπάσματα της αττικής κωμωδίας⁴⁷³ αναφέρονται στον έρωτα της ποιήτριας με τον Φάωνα⁴⁷⁴. Οι θέσεις των κωμωδιογράφων φαίνεται ότι επηρεάζουν αρκετούς συγγραφείς. Για παράδειγμα ο Τατιανός, ένας από τους πρώιμους πατέρες της εκκλησίας, στο έργο του *Προς Έλληνας* (33-34) παρουσιάζει την ποιήτρια ως *έρωτομανή και γυναικεράστρια*⁴⁷⁵. Αντίθετη εικόνα από την κωμωδία δίνει ο Μάξιμος Τύριος⁴⁷⁶, ο οποίος ερμηνεύει τη σχέση της Σαφούς με τις γυναίκες του κύκλου της με βάση το σωκρατικό πρότυπο, δηλαδή ως μια σχέση πνευματική. Επίσης, καταγράφεται ότι ο Σόλων ζήτησε να διδαχθεί ένα τραγούδι της Σαφούς και έπειτα «μπορούσε να πεθάνει»⁴⁷⁷, επεισόδιο που δείχνει τον θαυμασμό της αρχαιότητας για το έργο της ποιήτριας. Η *Παλατινή Ανθολογία* επίσης περιέχει πλήθος εγκωμιαστικών επιγραμμάτων⁴⁷⁸.

Ο θαυμασμός και το ενδιαφέρον για τη Σαφώ κατά την αρχαιότητα, αλλά και στα χρόνια που ακολουθούν έως την Αναγέννηση, φαίνεται και από το γεγονός ότι υπάρχουν πλήθος απεικονίσεων της μέσω των εικαστικών και πλαστικών τεχνών⁴⁷⁹. Η αυτοκτονία της είναι αντικείμενο της κλασικής τέχνης, όπως για παράδειγμα στη Βασιλική του 1ου αι. π.Χ. στη Ρώμη, κοντά στην Porta Maggiore⁴⁸⁰. Επίσης, ο Χριστόδωρος στην *Έκφρασιν* του⁴⁸¹ περιγράφει το άγαλμά

⁴⁷³ Τα αποσπάσματα αυτά περιλαμβάνονται στον τόμο *The fragments of Attic Comedy* (Ed. John Maxwell Edmonds, Brill Archive, 1957). Η ιστορία για τον έρωτα και την αυτοκτονία της Σαφούς επαναλαμβάνεται και από τον Στράβωνα (*Γεωγραφικά*, I, 2.9).

⁴⁷⁴ Προφανώς, σταδιακά προέκυψε μια σύγχυση μεταξύ των βιογραφικών στοιχείων της Σαφούς και του μύθου για τον έρωτα της Αφροδίτης με τον Φάωνα, ο οποίος έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον μύθο του Αδώνιδος. Στον μύθο εμφανίζεται ο Φάων ως άσχημος και γέρος λεμβούχος στη Μυτιλήνη, που διαπορθμούσε κατοίκους στην απέναντι ακτή της Μικράς Ασίας, ώσπου κάποια μέρα ήρθε στη βάρκα του η Αφροδίτη μεταμφιεσμένη σε γριά. Ο Φάων τη μετέφερε στη Μικρά Ασία και δεν δέχθηκε αμοιβή. Σε αντάλλαγμα, η Αφροδίτη τού έδωσε μια αλοιφή, την οποία χρησιμοποίησε και μεταμορφώθηκε σε νέο που γοήτευσε πολλές γυναίκες με την ομορφιά του. Ο μύθος αυτός αποτελεί μία από τις χαρακτηριστικές λαϊκές μυθοπλασίες που απαντώνται από τους πανάρχαιους χρόνους σχετικά με την αναζήτηση της αιώνιας νεότητας και του κάλλους. Αντιστοίχως, σε μεταγενέστερα χρόνια, οι αλχημιστές αναζήτησαν το «ελιξήριο της ζωής». Η αγγειογραφία πολλές φορές αξιοποίησε ως θέμα της τον μύθο αυτό, κάτι που σημαίνει ότι ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένος και αγαπητός. Χαρακτηριστική είναι η απεικόνιση του νέου Φάωνα που περιβάλλεται από τις Νύμφες Χρύση και Φιλόμελη, τον Έρωτα, την Πειθώ και τον Ίμερο, σε αρχαία αττική ερυθρόμορφη κύλικα, περίπου του 410 π.Χ., που εκτίθεται στο Εθνικό Μουσείο του Παλέρμο.

⁴⁷⁵ Ο Σενέκας σε μία από τις *Ηθικές επιστολές* του αναφέρεται στην άποψη που υπήρχε ότι η Σαφώ ήταν πόρνη (*Ηθικές Επιστολές στον Λουκίλιο*, 88, 37).

⁴⁷⁶ Μάξ. Τύρ. *Διατριβαί* XXIV 7-9

⁴⁷⁷ Στοβ. *Ανθ.* 3.29.58.

⁴⁷⁸ *Παλατινή Ανθολογία* VII 14,15,16, IX 251. Πρβλ. Μελεάγρου *Στέφανος* IV. I6.

⁴⁷⁹ Για τις απεικονίσεις της Σαφούς σε αγγεία, αγάλματα και νομίσματα βλ. Reynolds, 2001, σ. 69.

⁴⁸⁰ Hallett, 1979, σ. 448.

της στην Κωνσταντινούπολη λέγοντας:

Πιερική δε μέλισσα, λιγύθροος ἔζετο Σαπφώ

Λεσβιάς, ἡρεμέουσα. μέλος δ' εὐμνον ὑφαίνειν

σιγαλαίαις δοκέεσκεν, ἀναψάμενη φρένα Μούσαις.

[Η Πιερική μέλισσα, με τη γλυκιά φωνή καθόταν η Σαπφώ

η Λεσβία, γαλήνια, πλέκοντας καλλίφωνο τραγούδι

αφού της έβαλαν φλόγα στην καρδιά οι σιωπηλές οι Μούσες.]

Στα μεσαιωνικά χειρόγραφα, η Σαπφώ παρουσιάζεται περιστοιχισμένη από βιβλία και μουσικά όργανα, ενώ σε χαρακτηριστικό του 1501, που διακοσμεί μια πρώιμη έκδοση των *Ηρωίδων* που Οβίδιου, εμφανίζεται ως ιέρεια που κάνει σπονδές πάνω από μια ιερή φωτιά περιβαλλόμενη από γυναίκες που παίζουν μουσική⁴⁸².

Σε νεότερα χρόνια η Σαπφώ απεικονίζεται στο έργο *Parnassus* του Raffaello στο Βατικανό (Stanze di Raffaello, περίπου 1511). Σε αυτό το έργο βρίσκεται μαζί με τις εννέα Μούσες στο βουνό του Παρνασσού, στο οποίο ηγείται όλων ο Απόλλων. Επομένως, στην Αναγέννηση συνεχίζει να είναι ζωντανή η πεποίθηση ότι η Σαπφώ είναι η δεκάτη Μούσα. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο έργο του Raffaello αναγράφεται, σε έναν πάπυρο που κρατά η ίδια η ποιήτρια, το όνομά της, ώστε να μην υπάρχει αμφιβολία για την ταυτότητά της και να τονιστεί η ξεχωριστή της θέση μέσα σε ένα ένθεο ποιητικό σύμπαν⁴⁸³.

Τέτοιου είδους απεικονίσεις σχετικά με τη ζωή της Σαπφούς ή με τη διαχρονική θέση της στην τέχνη της ποίησης, είναι γνωστές στην Ιταλική Αναγέννηση και καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες και οι λόγιοι προσλαμβάνουν την προσωπικότητά της και τα διασωθέντα έργα της. Στην πρόσληψη αυτή έχουν παίξει ρόλο και αναφορές προηγούμενων συγγραφέων: ήδη τον 9^ο αι. η Σαπφώ

⁴⁸¹ *Παλατινή Ανθολογία* II 69-71.

⁴⁸² Reynolds, 2001, σσ. 83-84.

⁴⁸³ Πρβλ. το χειρόγραφο της Giulia Solinga των αρχών του 17^{ου} αιώνα (*Il Codice di Giulia Solinga, BMCVē, ms Cicogna 270, cc. 1r-12v, Il processo in Parnaso in difesa di Sara Copio Sullam*), στο οποίο καταγράφεται μια φανταστική δίκη που γίνεται στον Παρνασσό προς υπεράσπιση της ποιήτριας Sara Copia Sullam εναντίον των εχθρών της και ανάμεσα στους κριτές είναι η Σαπφώ: φαίνεται πως η ποιήτρια έχει καταφέρει με την τέχνη της ενός είδους θέωση, παίρνοντας θέση δίπλα στις Μούσες και τον Απόλλωνα. Μια τέτοια εικόνα ανακαλεί τους κριτές του Άδη, τον Μίνωα, τον Ραδάμανθυ και τον Αιακό: όπως εκείνοι, δηλαδή, κρίνουν τις νεκρές ψυχές, έτσι και οι ποιητές-κριτές ορίζουν το τι θα αποκαλείται ποίηση μέσα στο πέρασμα των αιώνων.

παρουσιάζεται ως γυναίκα εξαιρετικού ταλέντου⁴⁸⁴, ενώ αργότερα ο Βοκάκιος στο *De Claris Mulieribus* (1361-1362) την παρουσιάζει ως ένα θαυμαστό πρότυπο ικανοτήτων στην ποιητική τέχνη. Ο Πετράρχης, επίσης, αναφέρει αρκετές φορές τη Σαπφώ στα έργα του. Στο ποίημα *Trionfo d' Amore* (IV, 25-27), που γράφτηκε περίπου το 1352, περιγράφει τη Σαπφώ ως ένα νεαρό κορίτσι που τραγουδά γλυκά ανάμεσα σε άλλους μεγάλους ποιητές της αρχαιότητας:

Una giovene Greca a paro a paro

coi nobili poeti iva cantando,

et avea un suo stil soave e raro.

[Μια νεαρή Ελληνίδα δίπλα

στους ευγενείς ποιητές τραγουδώντας,

με σπάνια και γλυκιά γραφή]

Στη δέκατη *Εκλογή* (85-89) του λατινικού έργου *Carmen bucolicum* (1346-1357) οραματίζεται τη Σαπφώ ως ένα ικανότατο, πεπαιδευμένο νεαρό κορίτσι (*docta puella*), που τραγουδούσε τον έρωτα (*cantabat amoris*) και χόρευε ανάμεσα σε άντρες (*choris doctorum immixta virorum*).

Η Christine de Pisan στο *Le Livre de la cité des dames* (1404) αναφέρει την αρχαία ποιήτρια, μιλώντας για τα δικαιώματα των γυναικών, ως παράδειγμα της καλλιεργημένης γυναίκας χωρίς να ενδιαφέρεται για το θέμα του σαπφικού έρωτα⁴⁸⁵.

Στη βόρεια Ιταλία κατά την περίοδο της Αναγέννησης αναφαίνεται μια νέα τάση: συντάσσονται «κατάλογοι» σπουδαίων γυναικών, εντός των οποίων υπάρχει πάντα η Σαπφώ ως μια παραδειγματική περίπτωση προσωπικότητας και ταλέντου. Πολλοί από αυτούς τους καταλόγους αποτελούσαν παραγγελίες γυναικών. Για παράδειγμα η Margherita Cantelmo, παρότι δεν γνώριζε λατινικά, παρήγγειλε δύο τέτοια έργα γραμμένα στα λατινικά, με σκοπό να απευθυνθεί σε ένα λόγιο ανδρικό κοινό, στο οποίο θα αποδεικνύονταν οι πνευματικές δυνατότητες των γυναικών⁴⁸⁶. Στα 1480 ο Bartolommeo Goggio κατά παραγγελία

⁴⁸⁴ Βλ. Schlesier, 2015.

⁴⁸⁵ Reynolds, 2001, σσ. 82-83.

⁴⁸⁶ Σχετικά βλ. Kolsky, 2005 και Franklin, 2017, σσ. 122-130.

της Eleonora d’Aragona συντάσσει μια δική του υπεράσπιση των γυναικών με τίτλο *De laudibus mulierum* (British Library Add. Ms. 17415). Ο Goggio γράφει ότι η Σαπφώ από την Ερεσσό είχε έξι μαθήτριες και όλες ήταν πιο ικανές από τους άντρες της εποχής. Την ίδια εποχή υπήρχε και η Σαπφώ από τη Μυτιλήνη, που ξεχώριζε για τους στίχους της και θεωρείτο ισάξια των Μουσών, από τις οποίες έμαθε την τέχνη της, ενώ εφηύρε τον σαπφικό στίχο. Μάλιστα τονίζεται ότι η Σαπφώ είχε πνευματικές δυνατότητες όσο λίγοι άντρες ποιητές της εποχής της. Η Σαπφώ από τη Μυτιλήνη ερωτεύτηκε τον Φάωνα, ενώ οι στίχοι της δεν είναι κατώτεροι του Οβίδιου⁴⁸⁷.

Επίσης, η Αναγέννηση γνωρίζει ότι η Σαπφώ είναι μια εξαιρετη μουσικός που ανανεώνει τη μουσική παράδοση. Στο λεξικό *Σουίδα* αναφέρεται ότι εφηύρε το πλήκτρον, ενώ υπάρχουν κι άλλες αναφορές που διασώζουν τη σχέση της ποίησής της με τη μουσική⁴⁸⁸. Ο Ariosto στον *Orlando Furioso* (20, I, 7-8) την βλέπει με παρόμοιο τρόπο, αναφερόμενος στις ικανότητες και την παιδεία τόσο της ίδιας όσο και της Κόριννας (*furon dotte*), καθώς και στη φήμη τους (*splendono illustri*), ενώ στην Αγγλία ο Thomas More στο α΄ μισό του 16^{ου} αι. συνθέτει επιγράμματα, όπου φαίνεται ότι ενδιαφέρεται για τη Σαπφώ ως ποιήτρια, ως δεκάτη Μούσα (*Lesbica iam Sappho Pieris est decima*)⁴⁸⁹, χωρίς να αναφέρεται στην ερωτική της ζωή. Καταλαβαίνουμε, επομένως, πως η Σαπφώ επηρεάζει την Αναγέννηση όχι μόνο μέσω των σωζόμενων στίχων της, αλλά και μέσα από την εικόνα που έχει δημιουργηθεί για αυτήν ως γυναίκα και δημιουργό.

Κάθε εποχή όμως προσλαμβάνει από το παρελθόν τα στοιχεία εκείνα που αρμόζουν καλύτερα στο πνεύμα της. Έτσι, η Αναγέννηση δεν ασχολήθηκε με τις σεξουαλικές προτιμήσεις της Σαπφούς και τους χαρακτηρισμούς περί διαφθοράς των ερωτικών της ηθών⁴⁹⁰, ούτε με την κωμική εικόνα που δημιούργησε για αυτήν η ύστερη αρχαιότητα μέσω της κωμωδίας. Μέσα στο νέο πνεύμα που ανατέλλει, οι λόγιοι και οι καλλιτέχνες αναζητούν περισσότερο το πρότυπο μια επίγειας Μούσας, μιας δημιουργού που φθάνει την τέχνη της ποίησης, σε συνδυασμό με τη

⁴⁸⁷ Penrose, 2014, σσ. 430-431.

⁴⁸⁸ Βλ. επίσης Αθην. 635 και Πλούτ. *Περί μουσικής* Π36d

⁴⁸⁹ Επίγρ. 15 (Miller, 1984).

⁴⁹⁰ Στις σεξουαλικής φύσεως σχέσεις με τις φίλες της αναφέρονται τα σχόλια του Domizio Calderino (1447–1478) στις *Ηρωίδες* του Οβίδιου, που τυπώθηκαν το 1482 (Andreadis, 2001, σ. 29). Φαίνεται, όμως, πως αναφορές σαν αυτές δεν επέδρασαν ουσιαστικά στα στοιχεία του βίου της Σαπφούς στα οποία εστιάζει το ενδιαφέρον της η Αναγέννηση.

μουσική, στο ύψιστο ιδανικό των ποιητών, ενώ παράλληλα διαπνέεται από τα ευγενέστερα αισθήματα του έρωτα. Πρόκειται για την εικόνα μιας γυναίκας που ζει από και για τον έρωτα, που υποφέρει τα δεινά και τις συναισθηματικές του εντάσεις, που πληγώνεται και μετατρέπει τις πληγές της σε δημιουργία και που, κατά την εκδοχή του Οβίδιου, παραδίδεται πλήρως στην κυριαρχία του έρωτα, αφού καταλήγει εξαιτίας του στον θάνατο. Η Σαπφώ, όπως προσλαμβάνεται στην Αναγέννηση, είναι αυτή που καταγράφει στα ποιήματά της τη φύση του έρωτα, την οποία οι φιλόσοφοι και οι καλλιτέχνες, λόγω της επιρροής του Νεοπλατωνισμού, αναζητούσαν και στο πλατωνικό *Συμπόσιον* και συνέδεαν με τη φύση του θείου. Σε αυτή την αντίληψη σχετικά με την αποκάλυψη πλευρών της θείας φύσης του έρωτα στο σαπφικό έργο έχει συντελέσει και το γεγονός ότι, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, διασώζεται και διαδίδεται το απ.1, στο οποίο η ποιήτρια συνομιλεί με την Αφροδίτη. Μέσω αυτού του ποιήματος, δηλαδή, δημιουργείται η εικόνα μιας ποιήτριας που έχει κατορθώσει να επικοινωνεί άμεσα με τους θεούς, μιας ευνοούμενης του θείου, που μπορεί να ορίζει την εμφάνιση και την επίδρασή του στα ανθρώπινα, μιας γυναίκας επομένως που έχει περάσει από την απλή θνητή κατάσταση σε μια κατάσταση επικοινωνίας με μian άλλη ανώτερη και αθέατη πραγματικότητα.

Η Σαπφώ, επίσης, γίνεται σημείο αναφοράς σε περιπτώσεις που κάποιος θέλει να μιλήσει για μια γυναίκα δημιουργό που ξεχωρίζει στην τέχνη της. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις των γυναικών δημιουργών που ονομάζονται «νέα Σαπφώ»⁴⁹¹, χαρακτηρισμός που αποτελεί την ανώτερη τιμή για μια ποιήτρια: μια δημιουργός μπορεί να γίνει μια θεά μέσω της τέχνης της, όπως η Σαπφώ θεώθηκε και έγινε η *δεκάτη Μούσα*. Στην Αναγέννηση, για τις γυναίκες δημιουργούς, η μορφή της Σαπφούς αποτελεί ένα υπόδειγμα για τη θέση της γυναίκας μέσα σε έναν νέο κόσμο⁴⁹², όπως ακριβώς ένα πλήθος αρχαίων μορφών επιστρέφουν αυτή την περίοδο ως υποδείγματα μιας νέας στάσης ζωής⁴⁹³, μέσα από τα αρχαία κείμενα που εκδίδονται και κατακλύζουν την Ιταλία μετά την έλευση των Βυζαντινών λογίων.

⁴⁹¹ Εκτός από τις ποιήτριες που θα μελετηθούν αναλυτικά στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και η Γαλλίδα ποιήτρια Louise Labé (1520-1566), η οποία θεωρεί τη Σαπφώ ως το πρότυπο της γυναίκας ποιήτριας. Βλ. Τσαρνά, 2019, σσ.25-39.

⁴⁹² Περισσότερα σχετικά με τον ρόλο της αναγεννησιακής γυναίκας βλ. King, 1991.

⁴⁹³ Βλ. De Nichilo, 2013.

2. Σαπφικά σπαράγματα στο έργο Ελλήνων συγγραφέων: οι σημαντικότερες πρώιμες εκδόσεις και τα πιο διαδεδομένα χειρόγραφα κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης

Επειδή η επίδραση των λογοτεχνικών προτύπων προκύπτει μέσα από μια μακρά τριβή των επιγόνων με αυτά, με τρόπους άμεσους ή έμμεσους, θα ήταν σκόπιμο να μελετηθούν αναλυτικά οι πρώιμες εκδόσεις αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων, αλλά και τα πιο διαδεδομένα χειρόγραφα, στα οποία εμπεριέχονται σαπφικοί στίχοι⁴⁹⁴. Οι περισσότερες από τις πηγές αυτές είναι ήδη διαδομένες από τα τέλη του 15^{ου} αι. και τις αρχές του 16^{ου} αι. στους κύκλους των λογίων μέσω χειρογράφων.

Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*

Η επιτομή των 15 τόμων των *Δειπνοσοφιστών* έχει μεγάλη απήχηση στην Ιταλία της Αναγέννησης λόγω των πληροφοριών που περιέχονται στο έργο σχετικά με την καθημερινή ζωή των αρχαίων Ελλήνων, όπως η διατροφή και τα κοινωνικά ήθη, αλλά και λόγω του πλήθους αναφορών σε άγνωστους συγγραφείς, οι οποίοι είλκυαν το ενδιαφέρον και εξήπταν τη φαντασία των διανοουμένων της εποχής. Ενδεικτικά ας αναφέρουμε ότι ο Jakob Questenberg, παπικός αξιωματούχος, το 1490, έκανε δύο μεταγραφές των *Δειπνοσοφιστών*⁴⁹⁵. Τον Αύγουστο του 1514 εκδίδεται από τον Άλδο Μανούτιο με την επιμέλεια του Μάρκου Μουσούρου ο Αθήναιος (Athenaeus, *Deipnosophistae*, Ed. Marcus Musurus, Venetiis: apud Aldum Manutium et Andream Torresanum, 1514). Ακολουθεί άλλη μία έκδοση των *Δειπνοσοφιστών* το 1535 στη Βασιλεία (*Athenaei Dipnosophistarum, hoc est argute sciteque in convivio disserentium*, lib. XV, Ed. Iacobo Bedroto, Christiano Herlino. Basileae: apud I. Valderum, 1535).

Σε αυτό το έργο του Αθήναιου περιέχονται τα σαπφικά αποσπάσματα:

Lobel-Page 57 / Cox 67 / Bergk 70 (Αθήν. 21bc)

⁴⁹⁴ Η συλλογή του υλικού στα σημεία όπου δεν αναφέρονται δευτερογενείς πηγές προέκυψε από την αναζήτηση πρωτογενούς υλικού στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας.

⁴⁹⁵ Wilson, 2017, σ. 98.

Lobel-Page 82 / Cox 75 (Αθήν. 15. 674e)

Lobel-Page 122 (Αθήν. 12.554b)

Lobel-Page 138 (Αθήν. 13.564d)

Lobel-Page 141 / Cox 47 (Αθήν. 10.425d)

Lobel-Page 143 (Αθήν. 2.54f)

Lobel-Page 160 / Diehl 11 / Cox 11 (Αθήν. 13.571d)

Lobel-Page 166 / Diehl 105 / Bergk 56 (Αθήν. 2.57d)

Lobel-Page 2 / Voigt 2 (μόνο η τέταρτη στροφή) (Αθήν.11.463e)

Αμμώνιος, *Περί ομοίων και διαφόρων λέξεων*

Η πρώτη έκδοση του *Περί ομοίων και διαφόρων λέξεων* έγινε στην Βενετία το 1497 από τον Άλδο Μανούτιο και περιλαμβάνεται στο *Dictionarium Graecum* (Ed. Johannes Crastonus, 1497). Στο έργο αυτό του Αμμώνιου σώζεται το σαπφικό Lobel-Page 123 / Cox 18 (Αμμών. *Περί ομοίων και διαφόρων λέξεων* 75).

Απολλώνιος Δύσκολος, *Περί συντάξεως και Περί αντωνυμιών*

Τον Φεβρουάριο του 1495 ο Άλδος Μανούτιος εκδίδει στη Βενετία τα τέσσερα βιβλία του έργου *Περί συντάξεως* (*Apollonii gramaticci, de constructione orationis libri quatuor*). Σε αυτό το έργο περιέχεται το σαπφικό Lobel-Page 33 / Diehl 9 / Bergk 9 / Cox 9 (Απ. Δυσκ. *Περί συντάξεως* 3.247). Ακολουθεί η έκδοση του ίδιου έργου από τον E. Boninus το 1515 στη Φλωρεντία (*Apollonii alexandrei de constructione*).

Αντιθέτως, το *Περί αντωνυμιών* διασώζεται σε ένα μοναδικό χειρόγραφο στον κώδικα Parisinus graecus 2548 (βρίσκεται σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας)⁴⁹⁶, μαζί άλλα δύο έργα του συγγραφέα (*Περί επιρρημάτων, Περί συνδέσμων*). Το *Περί αντωνυμιών* καταγράφει τα σαπφικά:

Lobel-Page 32 / Diehl 10 / Bergk 10 / Cox 10 (Απ. Δυσκ. *Περί αντωνυμιών* 144a)

⁴⁹⁶ Για τον Parisinus graecus 2548 βλ. <http://schmidhauser/apollonius/mss/paris-2548/> Compiled by AU Schmidhauser, with contributions by G Ucciardello. Updated 2011-02-03.

Lobel-Page 40 / Diehl 8 / Bergk 7, 8 / Cox 8 (Απ. Δυσκ. *Περί αντωνυμιών* 104c)

Lobel-Page 41 / Diehl 12 (Απ. Δυσκ. *Περί αντωνυμιών* 124c)

Φαίνεται, επομένως, ότι τα σαπφικά σπαράγματα που διασώζονται στο *Περί αντωνυμιών* δεν ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένα κατά την Αναγέννηση.

Αριστοτέλης, *Ρητορική*

Το 1475 εκδίδεται στο Παρίσι σε μετάφραση του Γεωργίου Τραπεζούντιου (η μετάφραση έγινε μεταξύ 1443-1446) η *Ρητορική* (Aristotle, *Rhetorica*, Iohannes Stoll & Petrus Caesaris Wagner). Μεταξύ 1495 και 1498, ο Άλδος Μανούτιος εκδίδει πέντε τόμους του Αριστοτέλη, οι οποίοι συμπληρώνονται το 1506-1507 με την *Ποιητική* και την *Ρητορική* (Aristotle, *Rhetorica, Poetica*, Ed. Demetrius Ducas στο *Rhetores Graeci*). Εξάλλου, αρκετά πρώιμα, πολύ πριν την έκδοση του Μανούτιου, τα χειρόγραφα της *Ρητορικής* ήταν διαδεδομένα: ο Vittorino da Feltre αναφέρει ότι, στην εποχή του, πλήθος χειρογράφων του Αριστοτέλη είναι προσβάσιμα εύκολα στη Φλωρεντία⁴⁹⁷, ενώ ο ίδιος κατέχει αρκετούς τόμους με έργα του φιλοσόφου, πράγμα το οποίο μαρτυρεί και ένα γράμμα του Φίλελφου προς τον Vittorino, με ημερομηνία 1430, όπου αναφέρεται ένα δάνειο των «διαλεκτικών έργων» του Αριστοτέλη. Επίσης, ένα αντίγραφο της *Ρητορικής* (Paris sup.gr. 1285), το οποίο βρίσκεται στην κατοχή του Φίλελφου, έχει τη σφραγίδα κυριότητας (ex-libris) του Vittorino⁴⁹⁸, πράγμα που δείχνει την πρώιμη διάδοση των αριστοτελικών έργων μεταξύ των λογίων. Στη *Ρητορική* περιλαμβάνεται το σαπφικό Lobel-Page 137 (Αριστ. *Ρητορική* 1367a)⁴⁹⁹.

Γαληνός, *Προτρεπτικός επ' ιατρικήν*

Ήδη από τον 9^ο αι. ο Γαληνός χαιρεί ευρείας ανάγνωσης λόγω του πρακτικού

⁴⁹⁷ Wilson, 2017, σ. 41.

⁴⁹⁸ Wilson, 2017, σ. 44.

⁴⁹⁹ Στο Α' Βιβλίο (9.20), ο Αριστοτέλης αναφέρεται στο προαναφερθέν απόσπασμα, με το οποίο υποτίθεται ότι η Σαπφώ απαντά στον Αλκαίο, όταν εκείνος της γράφει πως δεν μπορεί να της μιλήσει, λέγοντάς του ότι θα μπορούσε να το κάνει αν είχε να πει κάτι καλό και όμορφο (*ἔσλων ἡμέρον ἢ κάλων*). Στο Β' Βιβλίο (23.11-12) ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι οι Μυτηληναίοι τιμούν τη Σαπφώ, αν και είναι γυναίκα, καθώς και ότι η Σαπφώ είπε ότι *τὸ ἀποθνήσκειν κακόν*.

χαρακτήρα του έργου του, γι' αυτό και κυκλοφορούν αρκετές μεταφράσεις του⁵⁰⁰. Από τον Μεσαίωνα σώζεται στα λατινικά (βασικότερες είναι οι λατινικές εκδοχές του κειμένου κατά Burgundio da Pisa και Niccolò da Reggio). Κατά τον 16^ο αι. ο Niccolò Leonicensino (1428-1524), καθηγητής Ιατρικής στη Φεράρα, μεταφράζει αρκετά έργα του Γαληνού, ενώ γράφει μια σημαντική μελέτη γύρω από την επιστημονική μέθοδο του αρχαίου συγγραφέα⁵⁰¹. Μάλιστα, ο Wilson αναφέρει ότι περί το 1500, όταν ο Ζαχαρίας Καλλιέργης και ο Νικόλαος Βλαστός⁵⁰² ετοιμάζουν την έκδοση των έργων του Γαληνού, προμηθεύονται κείμενα από τον Leonicensino⁵⁰³. Ο Μανούτιος εκδίδει τελικά στη Βενετία το *corpus* των έργων του Γαληνού το 1525 (*Omnia Opera*). Στον Γαληνό περιέχεται το σαπφικό Lobel-Page 50 (*Λόγος προτρεπτικός επ' ιατρικήν* 8).

Δημήτριος Φαληρέυς, *Περί ρητορικής*

Το *Περί ρητορικής* του Δημήτριου Φαληρέως για πρώτη φορά εκδίδεται το 1552 (Demetrius Phalereus, *De Elocutione*: studio P. Victorii, Gr. Editio Princeps, Florent, apud Juntas). Σε αυτό το έργο περιέχονται τα σαπφικά:

Lobel-Page 104a / Voigt 104a / Diehl 120 / Bergk 95 / Cox 92 (Δημήτρ. Φαλ. *Περί Ρητορικής* 141)

Lobel-Page 105c / Voigt 105b / Diehl 117 / Bergk 93 / Cox 91 (Δημήτρ. Φαλ. *Περί Ρητορικής* 106)

Lobel-Page 106 (Δημήτρ. Φαλ. *Περί Ρητορικής* 146)

Lobel-Page 114 / Cox 104 (Δημήτρ. Φαλ. *Περί Ρητορικής* 140)

Lobel-Page 156 / Cox 115 (Δημήτρ. Φαλ. *Περί Ρητορικής* 161s.)

Cox 168 (Δημήτρ. Φαλ. *Περί Ρητορικής* 164)

⁵⁰⁰ Wilson, 2017, σσ. 1–2.

⁵⁰¹ Για τις μεταφράσεις του Leonicensino στον Γαληνό βλ. Franceschini, 1970, σσ.16-19 και Mugnai Carrara, 2010, σσ. 593-610. Για την πραγματεία του *De tribus doctrinis ordinatis secundum Galeni sententiam*, που εκδίδεται πρώτη φορά το 1508 στη Βενετία βλ. Mugnai Carrara, 1983, σσ. 31-57.

⁵⁰² Ο Ζαχαρίας Καλλιέργης (1473, Ρέθυμνο - μετά το 1524, Ρώμη) ήταν Έλληνας τυπογράφος, εκδότης και λόγιος του 16ου αιώνα στη Βενετία και στη Ρώμη. Συνέβαλε σημαντικά στη διάδοση των ελληνικών έργων στη Δυτική Ευρώπη. Ο Νικόλαος Βλαστός ήταν εκδότης, τυπογράφος και καλλιγράφος από το Ρέθυμνο. Το 1480 πήγε στη Βενετία όπου γνωρίστηκε και συνεργάστηκε με τον Άλδο Μανούτιο και τον Ζαχαρία Καλλιέργη.

⁵⁰³ Wilson, 2017, σσ. 134–136.

Διονύσιος Αλικαρνασσεύς, *Περί συνθέσεως ονομάτων*

Το 1508 ο Άλδος Μανούτιος εκδίδει στη Βενετία τον Διονύσιο τον Αλικαρνασσεά (Dionysius Halicarnasseus, *Ars Rhetorica & De Compositione Verborum*, Venezia, Ed. Demetrius Ducas στο *Rhetores Graeci*). Ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς στο έργο του *Περί συνθέσεως ονομάτων* διασώζει τον Ύμνο στην Αφροδίτη (Διον. Αλ. *Περί συνθέσεως ονομάτων* 23), το μόνο σαπφικό ποίημα που έφτασε έως εμάς ολοκληρωμένο (Lobel-Page 1 / Voigt 1 / Diehl 1 / Bergk 1 / Cox 1). Στο ίδιο έργο επίσης καταγράφεται το Lobel-Page 113 (Διον. Αλ. *Περί συνθέσεως ονομάτων* 25).

Ερμογένης, *Περί ιδεών*

Στο *corpus* ρητορικής, που εκδίδει σε δύο τόμους ο Μανούτιος το 1508, περιλαμβάνεται ο Ερμογένης (Hermogenes, *Rhetorica*).

Στο *Περί ιδεών* του Ερμογένη περιλαμβάνονται τα σαπφικά Lobel-Page 105a / Voigt 105a / Diehl 116 / Bergk 93 / Cox 90 (Ερμογ. *Περί ιδεών* 1.1), Lobel-Page 118 (Ερμογ. *Περί ιδεών* 2.4) αλλά και μέρος της δεύτερης στροφής του Lobel-Page 2/Voigt 2 (Ερμογ. *Περί ιδεών* 2.4).

Ευστάθιος, *Παρεκβολαί εις την Ομήρου Ιλιάδα και Οδύσειαν*

Τα σχόλια του Ευστάθιου Θεσσαλονίκης στα ομηρικά έπη (*Παρεκβολαί εις την Ομήρου Ιλιάδα και Οδύσειαν*), στα οποία περιέχεται το σαπφικό Lobel-Page 34 / Voigt 34 / Bergk 3 / Cox 4 (Ευστάθιος, *Παρεκβολαί εις την Ομήρου Ιλιάδα* 729 20), χαίρουν ιδιαίτερης εκτίμησης και διάδοσης στους κύκλους των λογίων της Αναγέννησης. Γνωρίζουμε ότι ο Βησσαρίων προμηθεύεται ένα νέο χειρόγραφο των σχολίων του Ευστάθιου στην *Ιλιάδα* (Marc.gr. 461 και 462), αντιγραμμένο από σύγχρονους σε αυτόν καλλιγράφους, και το μεταφέρει στην Ιταλία⁵⁰⁴. Αργότερα, ο Δημήτριος Χαλκοκονδύλης, θέλοντας να μελετήσει επαρκέστερα τα ομηρικά έπη, επίσης καταφεύγει στη μελέτη του Ευστάθιου⁵⁰⁵. Το 1496 ο Άλδος

⁵⁰⁴ Wilson, 2017, σ. 74

⁵⁰⁵ Wilson, 2017, σ. 111. Επίσης τα σχόλια του Ευστάθιου στην *Ιλιάδα* υπάρχουν στο χειρόγραφο

Μανούτιος εκδίδει στη Βενετία, ως βοήθημα στους σπουδαστές των ελληνικών, το *Thesaurus cornucopiae et horti Adonidis*, το οποίο έχει σε μεγάλο μέρος βασιστεί στα σχόλια του Ευστάθιου, παράλληλα με άλλες πηγές, όπως το *Etymologicum Magnum*⁵⁰⁶.

Ηφαιστίων, *Εγχειρίδιον περί μέτρων και ποιημάτων*

Η editio princeps του έργου γίνεται το 1526 στη Φλωρεντία (*Hephaestionis Enchiridion. Graece. Florentiae, per Heredes Phillipi Iuntae*). Σε αυτό το έργο περιλαμβάνονται τα σαπφικά:

Lobel-Page 49 / Voigt 49 / Diehl 40, 41 / Bergk 33, 34 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον*. 7.7)

Lobel-Page 82 Cox 75 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 11.5)

Lobel-Page 102 / Voigt 102 / Diehl 114 / Bergk 90 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 10.5)

Lobel-Page 110a / Voigt 110 / Diehl 124 / Bergk 98 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 7.6)

Lobel-Page 112 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 15.26)

Lobel-Page 115 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 7.6)

Lobel-Page 117 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 4.2)

Lobel-Page 128 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 9.2)

Lobel-Page 130 / Diehl 137 / Voigt 130 / Bergk 40 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 7.7)

Lobel-Page 131 / Diehl 137 / Voigt 130 / Bergk 41 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 7.7)

Lobel-Page 132 / Cox 82 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 15.18)

Lobel-Page 140? / Bergk 62? / Voigt 140? / Cox 59 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 10.4)

Lobel-Page 154 / Cox 49 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 11.3)

Lobel-Page i.a. 16 / Diehl 93 / Cox 50 (Ηφαιστ. *Εγχειρίδιον* 11.3,5)

Ψευδο-Λογγίνος, *Περί ύψους*

της Biblioteca Laurentiana 59.2-3.

⁵⁰⁶ Wilson, 2017, σ. 154.

Το 1554 ο Francesco Robortello εκδίδει στη Βασιλεία το έργο *Περί ύψους*, αποδίδοντάς το στον Λογγίνο (*Dionysi Longini rhetoris praestantissimi liber de grandi sive sublimiorationis genere*). Σε αυτό το έργο περιέχεται το σαπφικό Lobel-Page 31 / Voigt 31 / Diehl 2 / Bergk 2 (Λογγίν. *Περί ύψους* 10. 1-3). Όμως το *Περί ύψους* ήδη στο πρώτο μισό του 16ου αι. ήταν διαδεδομένο στην Ιταλία μέσω χειρογράφων. Εκτός του κώδικα Parisinus Graecus 2036, που χρονολογείται από τον 10ο αι., υπάρχει ένα πλήθος χειρογράφων του έργου από αντιγραφές που πραγματοποιούνται στην Αναγέννηση, από τον Βησσαρίωνα, τον Ιανό Λασκαρι, τον Pietro Vettori, τον Ugolino Martelli, τον Diego Hurtado de Mendoza κ.ά.⁵⁰⁷.

Πλούταρχος, *Περί αοργησίας*

Ο Άλδος Μανούτιος, με κύρια ευθύνη του Δημητρίου Δούκα, εκδίδει το 1509 στη Βενετία τα *Moralia* του Πλούταρχου σε έναν ογκώδη τόμο 1050 σελίδων: στα *Moralia* περιλαμβάνεται το έργο *Περί αοργησίας* (*De cohibenda ira*) στο οποίο υπάρχει το σαπφικό Lobel-Page 158 / Cox 25 (Πλούτ. *Περί αοργησίας* 456e)⁵⁰⁸.

Στοβαίος, *Ανθολόγιον*

Η πλήρης έκδοση του *Florilegium* έγινε το 1536 στη Βενετία, όπου τυπώθηκε από τον Bartolomeo Zanetti σε έκδοση του Victor Trincavelius. Στο έργο αυτό περιλαμβάνεται το σαπφικό Lobel-Page 55 / Voigt 55 / Diehl 58 / Bergk 68 / Cox 65 (Στοβ. 3.4.12)

Μάξιμος Τύριος

Τα έργα του Μάξιμου Τύριου καταγράφονται στη λίστα χειρογράφων του 1445 του Vittorino da Feltre, μαζί άλλους συγγραφείς, μεταξύ των οποίων ο Συνέσιος⁵⁰⁹. Μόλις το 1557 εκδίδεται από τον Henricus Stephanus στο Παρίσι το έργο *Sermones*. Σε αυτό (24.9) σώζεται το σαπφικό Lobel-Page 150 / Diehl 109.

⁵⁰⁷ Refini, 2012, σ. 34–35.

⁵⁰⁸ Πρβλ. *Moralia*, 243 b, 622 c, 406 a.

⁵⁰⁹ Wilson, 2017, σ. 45.

Ιουλιανός (*Επιστολές*)

Το 1499 τυπώνεται από τον Μανούτιο στη Βενετία το *Epistolae diversorum philosophorum*. Στο *corpus* αυτό των επιστολογράφων που κατήρτησε ο Μάρκος Μουσούρος περιλαμβάνονται και οι *Επιστολές* του Ιουλιανού, όπου καταγράφεται το σαπφικό Lobel-Page 48 (*Επιστολαί* 183).

Παλατινή Ανθολογία ή Πλανούδη ή Ελληνική

Ο Ιανός Λάσκαρις το 1494 τυπώνει την *Ελληνική Ανθολογία*, ακολουθώντας τη μορφή του έργου που παραδίδει ο Μάξιμος Πλανούδης το 1299⁵¹⁰. Η διάδοση της *Ελληνικής Ανθολογίας* μεταξύ των ποιητών φαίνεται και από το γεγονός ότι ο Poliziano γράφει επιγράμματα μιμούμενος τα πρότυπα που δίνουν τα επιγράμματα της *Ελληνικής Ανθολογίας*⁵¹¹. Στο β' μισό του 15^{ου} αι. ο Δημήτριος Χαλκοκονδύλης συμμετέχει στη μεταγραφή ενός αντιγράφου (Laur. 31.28) της *Ελληνικής Ανθολογίας*⁵¹². Το 1503 ο Άλδος Μανούτιος εκδίδει την *Ελληνική Ανθολογία* με τον λατινικό τίτλο *Florilegium*, που στα λατινικά σημαίνει ανθολογία (*Florilegium diversorum epigrammatum in septem libros*, 1503). Στην *Ελληνική Ανθολογία* περιλαμβάνονται τα αποδιδόμενα στη Σαπφώ επιγράμματα:

Diehl 158 [*Παλατινή Ανθολογία* 7.489 (*Πλανούδη*)]

Diehl 159 [*Παλατινή Ανθολογία* 7.505 (*Πλανούδη*)]

Etymologicum Magnum

Το *Etymologicum Magnum* (*Ετυμολογικόν Μέγα*), που συνετέθη από έναν ανώνυμο λεξικογράφο στην Κωνσταντινούπολη γύρω στα 1150, με κύριες πηγές τα δύο προηγούμενα ετυμολογικά λεξικά *Etymologicum Genuinum*⁵¹³ και

⁵¹⁰ Βλ. το αυτόγραφο του Πλανούδη (Marc.gr.481) το οποίο ανήκε στη συλλογή του Βησσαρίωνα και βρίσκεται ήδη εκείνη την εποχή στη Βενετία. Παρ' όλα αυτά ο Λάσκαρις φαίνεται να ακολουθεί κάποιο άλλο χειρόγραφο και όχι την πρωιμότερη *Παλατινή Ανθολογία* (Wilson, 2017, σ. 113).

⁵¹¹ Wilson, 2017, σ. 115. Ο Poliziano φαίνεται να οφείλει την επαφή του με την *Ελληνική Ανθολογία* στη συλλογή επιγραμάτων που βρίσκεται στο χειρόγραφο MS Vaticanus gr. 1373 του Ανδρόνικου Κάλλιστου (Wilson, 2017, σ. 126).

⁵¹² Wilson, 2017, σ. 130.

⁵¹³ Το λεξικό *Etymologicum Genuinum* σώζεται μόνο σε δύο χειρόγραφα του 10ου αι. [Codex Vaticanus Graecus 1818 (= A) και Codex Laurentianus Sancti Marci 304 (= B; AD 994)], τα οποία

Etymologicum Gudianum, εκδίδεται για πρώτη φορά στη Βενετία το 1499 από τους Καλλιέργη και Βλαστό με τη χρηματοδότηση της Άννα Νοταρά. Στο λεξικό αυτό περιέχονται τα σαπφικά:

Lobel-Page 36 (*Ετυμ. Μεγ.* 485.41ss)

Lobel-Page 37 / Cox 17 (*Ετυμ. Μεγ.* 576.23ss)

Lobel-Page 120 / Cox 69 (*Ετυμ. Μεγ.* 2.43)

Lobel-Page 126 (*Ετυμ. Μεγ.* 250.10s)

Πολυδεύκης, *Ονομαστικόν*

Οι πρώτες εκδόσεις του *Ονομαστικού* (*Onomasticon*), που έγιναν στο πρώτο μισό του 16^{ου} αι., περιέχουν μόνο το ελληνικό κείμενο (Aldus Matunius, Βενετία, 1502, B. Junta, Φλωρεντία, 1520 και S. Grynaeus, Βασιλεία, 1536). Σε αυτό περιλαμβάνεται το σαπφικό Lobel-Page 54 / Cox 61 (Πολυδ. 10,124).

Σχόλια Αριστοφάνους

Τα σχόλια στον Αριστοφάνη σώζονται σε πλήθος χειρογράφων⁵¹⁴, όπως στα Veteno Marciano 474, Florentino Laurentiano 2779, Mediolanensi Ambrosiano L, 39. Στα Σχόλια του Αριστοφάνη σώζεται το σαπφικό Lobel-Page 39 / Diehl 17 / Cox 19 (*Σχολία εις Αριστοφάνους Ειρήνην*1174).

ανακαλύφθηκαν μόλις τον 19ο αι. και σε μεγάλο βαθμό παραμένουν ανέκδοτα.

⁵¹⁴ Για περισσότερα στοιχεία πάνω στα σχόλια για τον Αριστοφάνη, βλ. Dickey, 2007, σσ. 28-31.

3. Η Νέα Σαπφώ Gaspara Stampa: μια Ιταλίδα ποιήτρια στα ίχνη της Σαπφούς

Η Gaspara Stampa έχει αναγνωρισθεί ως μία από τις σημαντικές ποιήτριες της Αναγέννησης⁵¹⁵. Γεννήθηκε στην Πάντοβα μεταξύ 1523 και 1525. Μετά τον θάνατό του πατέρα της, όταν η Stampa ήταν οχτώ ετών, η οικογένεια μετακινήθηκε στη Βενετία. Εκεί η μητέρα της, η Cecilia φρόντισε ιδιαίτερος για τη μόρφωση των τριών παιδιών της, της Gaspara, της Cassandra και του Baldassare. Οι δύο αδερφές ξεχώρισαν για το μουσικό τους ταλέντο, παίζοντας λαούτο και τραγουδώντας. Γρήγορα το σπίτι των Stampa μετατράπηκε σε κέντρο συνάντησης λογοτεχνών, ζωγράφων και μουσικών. Όταν ο Baldassare πεθαίνει το 1544, η Gaspara περνά μια εσωτερική κρίση και σκέφτεται να γίνει μοναχή, αλλά τελικά αλλάζει γνώμη και παραμένει στην πνευματική ζωή της Βενετίας ως μουσικός που παρουσίαζε τα μαδριγάλια της δημοσίως. Μετά τη γνωριμία της με τον κόμη Collaltino di Collalto αφιερώνει τα περισσότερα από τα 311 σωζόμενα ποιήματά της σε αυτόν. Από το 1550 έχει γίνει μέλος της Accademia dei Dabbiosi. Η σχέση με τον Collaltino διακόπτεται το 1551, ίσως λόγω των πολλών ταξιδιών του μακριά από τη Βενετία. Στο επόμενο διάστημα, κατά το οποίο η ποιήτρια διακατέχεται από συναισθήματα θλίψης, γράφει πολλά από τα ποιήματά της, με θέμα κυρίως τον έρωτα. Στη συνέχεια κάνει μια ακόμη σχέση με τον Bartolomeo Zen και μέχρι το 1552 περνά μια ήρεμη περίοδο. Μεταξύ 1553 και 1554, με ταλαιπωρημένη υγεία, περνά λίγους μήνες στη Φλωρεντία, ελπίζοντας ότι το καλύτερο κλίμα θα βοηθούσε στην ανάρρωσή της. Μετά την επιστροφή της στη Βενετία, η υγεία της επιδεινώνεται και πεθαίνει στις 23 Απριλίου 1554.

Η πρώτη έκδοση των ποιημάτων της έγινε τον Οκτώβριο του ίδιου έτους με τη μεσολάβηση της αδερφής της Cassandra⁵¹⁶.

Πολλά στοιχεία και φήμες σχετικά με τη ζωή της⁵¹⁷, αλλά και χαρακτηριστικά

⁵¹⁵ Η Gaspara Stampa αναγνωρίστηκε για την ποιητική της αξία από κριτικούς και ποιητές. Ενδεικτικά ως μνημονευθεί ότι τα σονέτα και τα μαδριγάλια της περιλαμβάνονται στον *Δυτικό Κανόνα* του H. Bloom, μαζί με σπουδαία έργα της ιταλικής λογοτεχνίας, όπως αυτά των Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Castiglione κ.ά., αλλά και ότι ο Γερμανός ποιητής Rainer Maria Rilke αναφέρεται σε αυτήν με θαυμασμό στην πρώτη από τις *Ελεγείες του Ντουίνο*, που αποτελεί ένα από τα κορυφαία έργα του.

⁵¹⁶ *Rime di madonna Gaspara Stampa*, Venezia: Plinio Pietrasanta, 1554.

⁵¹⁷ Για μια πιο αναλυτική βιογραφία βλ. Stortoni, 2008, σσ. 9-27.

και θέματα που αναπτύσσονται στο ποιητικό της έργο, παρουσιάζουν αντιστοιχίες με την περίπτωση της Σαπφούς, κάτι που θα προσπαθήσω να αναδείξω στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου.

Όπως η Σαπφώ, είναι και η Stampa μια ποιήτρια που γνωρίζει μουσική και μάλιστα τραγουδά δημοσίως και σε διάφορες περιστάσεις τις δημιουργίες της. Στο σαλόνι της μάλιστα εισρέουν πολλοί καλλιτέχνες και λόγιοι. Το πιθανότερο είναι ότι παρουσίαζε τα ποιήματά της τραγουδώντας τα⁵¹⁸. Η ικανότητα της Stampa να συνοδεύει τα ποιήματά της με τραγούδι, όπως έκαναν οι αρχαίοι ποιητές, ίσως οδήγησε πολλούς συγχρόνους της στο να αξιολογήσουν εικόνες προερχόμενες από την ελληνική μυθολογία, ώστε να κάνουν μια έμμεση αναφορά στη σύνδεση του ποιητικού της τρόπου με τον αρχαίο κόσμο. Για παράδειγμα πολλοί από τους θαυμαστές της την αποκαλούν *σειρήνα* (*sirena*), ενώ ο Torquato Bembo τη φαντάζεται να τραγουδά στην ουράνια χορωδία⁵¹⁹, θυμίζοντας με αυτή την εικόνα τις Μούσες και τις Χάριτες. Ο οργανίστας Gerolamo Parabosco την αντιπαραβάλλει με τον Ορφέα, διερωτώμενος:

Chi vide mai tal bellezza in altra parte? chi tanta grazia? e chi mai sì dolci maniere? a chi mai sì soavi e dolci parole ascoltò? chi mai sentì più alti concetti? che dirò io di quell' angelica voce, che qualora percuote l' aria de' suoi divini accenti, fa tale e sì dolce armonia che...infonde spirto e vita nelle più fredde pietre, facendole per soverchia dolcezza lacrimare?

[Ποιος είδε ποτέ τέτοια ομορφιά σε άλλο μέρος; Ποιος τόση χάρη; Και ποιος ποτέ τόσο γλυκούς τρόπους; Και ποιος ποτέ τόσο κομψές και γλυκές λέξεις άκουσε; Ποιος άκουσε ποτέ πιο υψηλά νοήματα; Τι μπορώ να πω εγώ για εκείνη την αγγελική φωνή που όταν δονεί τον αέρα με τους θείους της τόνους δημιουργεί τόσο γλυκιά αρμονία που...δίνει πνεύμα και ζωή και στις πιο κρύες πέτρες, κάνοντάς τες να δακρύζουν από απέραντη γλύκα;]⁵²⁰

Κι ο ίδιος σ' ένα του ποίημα, μετά το θάνατό της, την περιγράφει ως μια Αφροδίτη να περιβάλλεται από Ερωτιδείς που τραγουδούν χαρούμενα:

Venere è questa, a noi diletta madre.

⁵¹⁸ Di San Giusto, 1909, σσ. 30-31.

⁵¹⁹ Tower, Tylus, 2010, σ. 2.

⁵²⁰ Πρώτο βιβλίο των *Lettere Amorse* (Venezia: Giolito, 1545), που επιγράφεται *Lettera alla virtuosissima madonna Gaspara Stampa* (χ.σ.).

[Αυτή είναι η Αφροδίτη, η αγαπημένη μας μητέρα.]⁵²¹

Η ταύτιση της ποιήτριας με την Αφροδίτη οφείλεται στο περιεχόμενο του έργου της: η Stampa γράφει για τον έρωτα και υμνεί το κάλλος. Αυτή η κοινή θεματική της ποίησής της με τη σαπφική ποίηση οδηγεί τους συγχρόνους της στο να τη συγκρίνουν με την αρχαία ποιήτρια. Έτσι, ο ποιητής Benedetto Varchi την αποκαλεί *νέα Σαπφώ*, δεικνύοντας με τρόπο άμεσο την πίστη του ότι η Stampa πραγματώνει το ιδανικό της αρχαίας ποιήτριας, τόσο με την τέχνη της όσο και με τη ζωή της. Όταν το 1554 πεθαίνει η Stampa, ο Varchi γράφει για αυτήν ένα σονέτο⁵²², στο οποίο την αποκαλεί *θλιμμένη (trista)*, *όμορφη (bella)*, *ενάρετη (buona)*, *χαριτωμένο άνθος αρετής (leggiadro fiore di virtù)* και την ονομάζει *Σαπφώ των ημερών μας, υψηλή Gaspara (Saffo de' nostri giorni alta Gaspara)*. Αλλά και ο ποιητής Giulio Stufa προσδιορίζει τη Stampa με παρόμοιες φράσεις, όπως όταν γράφει ότι είναι γυναίκα μεγάλης αξίας (*alto valor*) και ότι έχει αποδειχθεί ανώτερη ακόμη και από τις μοναχές σε ομορφιά και αρετή (*vinse le dotte suore di beltade e virtù*), ενώ τη συγκρίνει κι αυτός με τη Σαπφώ, λέγοντας ότι είναι *αυτή των καιρών μας η νέα Σαπφώ (questa de' nostri di Saffo novella)*⁵²³.

Ο Perissone Cambio από την πλευρά του απευθύνεται σε αυτή με λόγια που εξυμνούν το μουσικό της ταλέντο⁵²⁴:

...niuna donna al mondo amar più la Musica di quello che fate voi, ne altra più raramente possederla, & di questo ne fanno fede i mille & mille spirti gentili & nobili: i quali udito havendo i dolci concerti vostri, v'hanno dato nome di divino sirena, restandovi per tempo devotissimi servi...

[...καμιά γυναίκα στον κόσμο δεν αγαπά περισσότερο τη Μουσική απ' όσο εσείς, ούτε καμία άλλη την κατέχει σ' αυτόν τον σπάνιο βαθμό και γι' αυτό σας είναι πιστά τα αμέτρητα ευγενή και εκλεκτά πνεύματα: αυτά που έχοντας ακούσει τις γλυκές σας αρμονίες, σας ονόμασαν θεία σειρήνα και αφιερωμένοι υπηρέτες σας για πάντα μένουν...]

⁵²¹ Το ποίημα περιλαμβάνεται στην έκδοση των ποιημάτων της Stampa από τον Salza (1913, σ.188) στο κεφάλαιο *Rime di diversi in lode e in morte di Gaspara Stampa*.

⁵²² Δύο από τα σονέτα του Varchi για τη Stampa περιλαμβάνονται στο *Appendix* της έκδοσης του Salza, 1913.

⁵²³ Τα ποιήματα που αφιερώνονται στη Stampa περιλαμβάνονται στις πρώτες δεκατέσσερις σελίδες της έκδοσης *Rime di Madonna Gaspara Stampa*, Venezia: Plinio Pietrasanta, 1554.

⁵²⁴ Η σχετική αναφορά γίνεται στο έργο του Perissone Cambio *Primo libro di madrigali a quattro voci con alcuni di Cipriano Rore*, το οποίο εκδόθηκε το 1547 (Feldman, 1995, σ. 373).

Τον Οκτώβρη του 1554, λίγο μετά τον θάνατο της Stampa, εκδίδονται στη Βενετία από την αδερφή της Cassandra οι *Rime*, που περιλαμβάνουν 311 ποιήματα. Ομαδοποιούνται κατά είδος, με διάκριση ανάμεσα στα σονέτα, τα 6 *capitoli*⁵²⁵ και τα 19 μαδριγάλια σε 8σύλλαβο και 11σύλλαβο στίχο. Αυτή η διάκριση ανακαλεί τη μουσική παιδεία της ποιήτριας, αφού κατά τον John Walter Hill, κατά τον 17ο αιώνα, ίσως και νωρίτερα, οι σπουδαστές της φωνητικής μάθαιναν να αυτοσχεδιάζουν πρώτα με σονέτα, μετά με μαδριγάλια και έπειτα με διάφορες μορφές *ottava rima*⁵²⁶. Επομένως, η συλλογή σε αυτή τη μορφή μπορεί να λειτουργούσε ως βιβλίο τραγουδιών ενός τραγουδιστή. Το κύριο σώμα των ποιημάτων αναφέρεται στη σχέση της με τον Collaltino di Collalto, με εξαίρεση κάποια ποιήματα που αφορούν τον Bartolomeo Zen και άλλα πρόσωπα του λογοτεχνικού της περίγυρου⁵²⁷.

Για την Gaspara Stampa, ο Collaltino μπήκε στο ρόλο της Βεατρίκης ή της Λάουρα. Άλλωστε στην ποίησή της εντοπίζονται συχνά οι τρόποι και η έκφραση του Πετράρχη, αλλά και η εικονοποιία που χρησιμοποιεί στα ποιήματα για τη Λάουρα⁵²⁸. Είναι προφανώς επηρεασμένη από τον Πετραρχισμό, δεν υπάρχει όμως το θέμα του θανάτου του αγαπημένου, αλλά των βασάνων που προκαλεί ο έρωτας που δεν έχει την αναμενόμενη ψυχική ανταπόκριση ή η απομάκρυνση από το αγαπημένο πρόσωπο. Σε άλλες περιπτώσεις, ο θεματικός πυρήνας αφορά τη χαρά που ακολουθεί το σμίξιμο με τον αγαπημένο. Έτσι, η Stampa “συναντά” τη Σαπφώ, αφού έρχεται στο προσκήνιο η γυναίκα δημιουργός που καταπιάνεται με το θέμα του έρωτα και όλες του τις εκφάνσεις. Όπως η αρχαία ποιήτρια παρουσιάζει το ερωτικό συναίσθημα ως αιτία της ποιητικής δημιουργίας (στο απ. 1 επιδιώκει με ενεργό τρόπο την εκπλήρωση των πόθων της), έτσι και η Stampa

⁵²⁵ Πρόκειται για μια μετρική μορφή που προήλθε από τη δαντική τερτσίνα (*terzina dantesca*). Κατά τον Minturno (1564, σ. 263) οφείλει το όνομά της στα *capitoli* των *Trionfi* του Πετράρχη. Για τη σύνθεση του *capitolo* βλ. Turri, 1900, σ.58. Μέχρι τον 15^ο αι. το *capitolo* είχε πολιτικό και διδακτικό χαρακτήρα με ποικίλη θεματολογία, ενώ στη συνέχεια με αυτή τη μορφή γράφονται και έργα ερωτικά (βλ. κυρίως τους ποιητές Chariteo, Tebaldeo, Serafino dell'Aquila). Από τον 16^ο αι. κι έπειτα αυτή η ποιητική επιλογή εμφανίζεται στη σατιρική ποίηση κυρίως (βλ. Francesco Berni, Francesco Maria Molza, Ariosto).

⁵²⁶ Tower, Tylus, 2010, σ. 13.

⁵²⁷ Αυτή η έκδοση της Cassandra ήταν και η μόνη μέχρι και το 1738, οπότε ο απόγονος του Collaltino, Antonio Rambaldo ανέθεσε στη Luisa Bergalli την επανέκδοση των ποιημάτων, η οποία μάλιστα παρουσίασε τη Stampa ως κορυφαία στο *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d' ogni secolo* (1726). Σε αυτή την έκδοση περιλαμβάνονται και τα δύο πρώτα χαρακτηριστικά που την αποτυπώνουν. Για την απεικόνιση της Stampa ως άλλης Σαπφούς βλ. O'Donoghue, 2003.

⁵²⁸ Για τον Πετραρχισμό στη Stampa βλ. Andreani, 2017, σσ. 1-10.

δημιουργεί λόγω των συναισθημάτων που προκαλεί ο έρωτας. Η Ιταλίδα ποιήτρια είναι κυνηγός, κυνηγά τον πόθο της και κάνει το κυνήγι τέχνη. Όλα μεταμορφώνονται μέσα στον παθιασμένο ποιητικό της κόσμο. Ακόμη και ο Collaltino γίνεται Collalto, δηλαδή ψηλός λόφος, όπου πρέπει να ανέβει⁵²⁹. Εκεί θα σκαρφαλώσει όχι με την υψηλή της καταγωγή ή με την οικονομική της δύναμη, αλλά ως ποιήτρια, με το χάρισμά της: δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, ότι συχνά κρίθηκε ως μια *cortigiana onesta*⁵³⁰, αφού συχνά θεωρείτο αδύνατον μια γυναίκα της καταγωγής της να ανέλθει κοινωνικά χωρίς να είχε αυτόν τον ρόλο. Αντίστοιχοι ήταν και οι χαρακτηρισμοί για τη Σαπφώ, που θεωρήθηκε *πορνικόν γύναιον*, *εταίρα*, *γυναικεράστρια*, της αποδόθηκαν δηλαδή γνωρίσματα, που, κατά τη γνώμη των μεταγενεστέρων της, δικαιολογούσαν τη φήμη της, παρακάμπτοντας το ποιητικό της χάρισμα.

Έτσι, ο *ψηλός λόφος* (*alto colle*: σονέτο αρ. 10, στ. 1) της Stampa γίνεται τελικά νέος Παρνασσός και Ελικώνας (*novo Parnaso mio, novo Elicona*: σονέτο 10, στ. 2) και ο έρωτας για τον Collaltino γίνεται εντέλει έρωτας και λατρεία για τις Μούσες, καθώς αυτές αποκαλύπτουν τον κόσμο στους φωτισμένους ποιητές. Η Stampa απέχει από το να είναι μετριόφρων και συγκρατημένη. Θέλει να κατακτήσει τη δόξα με την ποίησή της και να τη θυμούνται στην αιωνιότητα και το δηλώνει σε αρκετά ποιήματά της, στοιχείο που απαντάται και στη Σαπφώ⁵³¹. Το λογοπαίγνιο *penna-pena* (*πένα/γραφή-βάσανο*) εμφανίζεται συχνά στα ποιήματά της. Με τη γραφή της δημιουργεί τον μύθο της και παρόλο που τα ποιήματα είναι αφιερωμένα στον Collaltino εκείνη ασχολείται περισσότερο με τους καρπούς του έρωτα (*questi frutti*)⁵³², όπως αποκαλεί τα ποιήματά της.

Η σύνδεσή της με τη Σαπφώ αναφαίνεται ακόμη και στις φήμες σχετικά με τον θάνατό της: οι συγκαιρινοί της πιθανολογούν ότι δηλητηριάστηκε, αφότου έμαθε

⁵²⁹ Βλ. σονέτο αρ. 10: *Alto colle, gradito e grazioso, / novo Parnaso mio, novo Elicona*.

⁵³⁰ *Cortigiane oneste* (*τίμιες αυλικές*) ονομάζονταν οι αυλικές εταίρες, οι οποίες συναναστρέφονταν σημαντικούς ανθρώπους της εποχής τους, ενώ είχαν ξεχωριστή μόρφωση και καλλιτεχνικά talέντα. Παρά τις απόψεις που έχουν διατυπωθεί (βλ. Wilson, 1987, σ. xiii) ότι ήταν μια αυλική εταίρα, όπως η Veronica Franco, δεν μπορεί να γίνει μια επιβεβαίωση αυτής της άποψης. Έτσι, το πιθανότερο είναι ότι καταξιώθηκε στον κοινωνικό της περίγυρο μέσα από την καλλιτεχνική της δημιουργία αποκλειστικώς (ποιητική και μουσική). Πρβλ. Μπάρτζα, 2021, σσ. 22-25.

⁵³¹ Πρβλ. Lobel-Page 55.

⁵³² Πρόκειται για την αφιέρωση της ποιήτριας *Allo Illustré mio Signore* που προηγείται των ποιημάτων, όπου η Stampa αναφέρει ότι ακόμη και από την σκληρότητά του αγαπημένου της προέκυψαν για εκείνη καρποί, εννοώντας τα ποιήματά της.

για τον γάμο του Collaltino με την Giulia Torelli, στοιχείο που ανακαλεί τον θρύλο της αυτοκτονίας της Σαπφούς για τον Φάωνα, όπως καταγράφηκε από τον Οβίδιο και ήταν ευρέως γνωστό στην Αναγέννηση⁵³³.

Τα ποιήματα της Gaspara Stampa είναι τόσο σφικτά δεμένα μεταξύ τους, ώστε θα τολμούσε κανείς να πει ότι αποτελούν μία και μόνη ποιητική σύνθεση που δομήθηκε από τα επιμέρους ποιήματα. Ξεκινούν από την είσοδο της ποιήτριας στη φωτιά του έρωτα, ακολουθούν οι περιπέτειες και τα βάσανα, για φτάσει η λύτρωση, με τον ιδιότυπο τρόπο που εμφανίζεται στα τελευταία ποιήματα⁵³⁴, ως ένα πέρασμα από την αδυναμία της σάρκας μέχρι την τελική νίκη του πνεύματος και την είσοδό σε μια ανώτερη υπαρξιακή κατάσταση: μια αλληγορία για τον μακρύ και επίπονο αγώνα του ανθρώπου να βρει την αλήθεια μέσα από τον έρωτα. Ο έρωτας γίνεται άλλοτε μια κοσμογονική δύναμη κι άλλοτε μια ένθεη μανία⁵³⁵. Εντέλει το σύνολο του έργου ακολουθεί τη δομή του σονέτου. Θέτει το πρόβλημα, οδηγεί στην κορύφωση και δίνει στο τέλος τη λύση, που επαναφέρει την αρμονία, με τον τρόπο που η τραγωδία φθάνει στην κάθαρση. Ειδικότερα τα ποιήματα που αφορούν επικλήσεις και επιφάνειες θείων δυνάμεων μπορούν να αποκαλύψουν τον βαθύτερο πυρήνα του τρόπου με τον οποίο η ποιήτρια συλλαμβάνει τον έρωτα με τις παραπάνω διαστάσεις, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

Διαπιστώθηκε ότι η Stampa παρομοιάζεται από τους συγχρόνους της με τη Σαπφώ, ενώ σε προηγούμενο κεφάλαιο φάνηκε και ότι κατά τον 16^ο αι. η πρόσληψη τόσο της μορφής της Σαπφούς όσο και κάποιων ποιημάτων της είναι έντονη. Η Stampa άνηκε σε σημαντικούς πνευματικούς κύκλους της αναγεννησιακής Βενετίας. Μπορεί να υποθεθεί ότι είχε, σε έναν σημαντικό βαθμό, άμεση ή έμμεση γνώση, συνειδητή ή ασυνείδητη επιρροή της σαπφικής εικόνας και του σαπφικού έργου στη δική της ποιητική εικόνα και στο δικό της έργο. Σε ένα άλλο επίπεδο φαίνεται ότι οι δύο ποιήτριες συναντώνται θεματικά και υφολογικά όχι μόνο λόγω άμεσων ή έμμεσων επιρροών της παλαιότερης στη νεότερη, αλλά και λόγω μιας κοινής ιδιοσυγκρασίας και αναζήτησης, όπως συχνά συμβαίνει μεταξύ δημιουργών διαφορετικών περιόδων.

⁵³³ Αυτές οι φήμες είναι μάλλον αβάσιμες, αφού ο Collaltino παντρεύτηκε τρία χρόνια μετά τον θάνατό της. Η επίσημη αναφορά κάνει λόγο για πυρετό, κολικούς και την πάθηση *mal di mare*, όπως ονομάζονταν διάφορες κοιλιακές κυρίως παθήσεις στη Βενετία της εποχής της (Tower, Tylus, 2010, σ. 12)

⁵³⁴ Βλ. τα ποιήματα αρ. 308-331.

⁵³⁵ Πρβλ. Πλάτ. *Φαίδρος* 249e.

Η Σαπφώ και η Stampa θα μπορούσαν να μελετηθούν ως προς πολλές πτυχές συγκλίσεων και επιρροών, που αφορούν θεματικές προσεγγίσεις (η παντοδυναμία του έρωτα με όλες τις συναισθηματικές και υπαρξιακές του πτυχές, καθώς και η λατρεία του κάλλους) ή υφολογικές ομοιότητες (εικόνες, μοτίβα, σχήματα λόγου). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όμως, έχει η μελέτη του τρόπου μέσα από τον οποίο προσεγγίζουν και αντιλαμβάνονται τη σχέση του ανθρώπου με το θείο. Οι θείες επικλήσεις και επιφάνειες στο έργο τους δείχνουν αμεσότερα μια κοινή αντίληψη για την κοσμική πραγματικότητα, μέσα στην οποία εμπλέκονται όλοι οι θεματικοί πυρήνες του έργου τους, όπως ο έρωτας, η σημασία του κάλλους και της αρμονίας, η ιδιαιτερότητα της γυναικείας φύσης και μάλιστα της φύσης της γυναίκας δημιουργού.

Τελικά οι δύο ποιήτριες μπορούν να τεθούν ως οι εκπρόσωποι δύο εποχών που συναντώνται ουσιαστικά, αφού τόσο στην αρχαιότητα όσο και στην Αναγέννηση ο άνθρωπος επιζητά την άμεση προσέγγιση με το θείο, και μάλιστα μέσα από την τέχνη, με τρόπο τέτοιο ώστε όχι μόνο να κατανοήσει την αλήθεια των πραγμάτων, αλλά και να ενταχθεί σε έναν κόσμο, όπου ο έρωτας και η ομορφιά είναι στοιχεία αιώνια και άφθαρτα, μέτρα της ζωής και της ευδαιμονίας.

Είχε όμως η Gaspara Stampa γνώση των κλασικών κειμένων και ως εκ τούτου του σαπφικού έργου; Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η Stampa είχε λάβει μια πλούσια παιδεία από τα παιδικά της χρόνια, που περιελάμβανε μεταξύ άλλων ελληνικά και λατινικά⁵³⁶. Επίσης, μεταξύ 1535 και 1540, όταν δηλαδή η Gaspara Stampa βρισκόταν σε μια κρίσιμη ηλικία για την πνευματική της συγκρότηση, αφού διήνυε την εφηβεία, το σαλόνι των Stampa γίνεται τόπος συνάντησης καλλιτεχνών και λογίων, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονταν άτομα, τα οποία ήταν γνωστά για την κλασική τους παιδεία και τις σχετικές με την ελληνική και λατινική αρχαιότητα μελέτες τους. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους ουμανιστές Francesco Sansovino⁵³⁷ και Ortensio Lando⁵³⁸. Στη συνέχεια, η ενήλικη πια

⁵³⁶Benson, 1881, σ.19.

⁵³⁷ Ο Francesco Sansovino σπούδασε νομικά στα πανεπιστήμια της Πάδουας και της Μπολόνιας, ενώ παράλληλα είχε εκπονήσει μελέτες σχετικές με την αρχαιότητα, όπως το *Le antichità di Beroso Caldeo Sacerdote. Et d'altri scrittori, così Hebrei, come Greci et Latini, che trattano delle stesse materie* (1583).

⁵³⁸ Ο Ortensio Lando συνεργάστηκε με εκδότες της εποχής του, μελετώντας και μεταφράζοντας αρχαίους συγγραφείς, όπως τον Κικέρωνα (Ortensio Lando, *Cicero relegatus & Cicero reuocatus. Dialogi festiuissimi*, Venezia: Melchiorre Sessa il vecchio, 1534).

Gaspara Stampa μετέχει ενεργά σε πνευματικούς κύκλους, οι οποίοι εμπνέονταν από την αγάπη για τα κλασικά έργα. Φαίνεται πως τον καιρό που συνδέεται με τον Collaltino di Collalto (1548), κόμη του Treviso, συναναστρέφεται με γνωστούς πνευματικούς ανθρώπους της εποχής, ενώ ήδη είναι μια καταξιωμένη μουσικός και τραγουδίστρια. Τον Collalto άλλωστε τον συναντά πρώτη φορά στο σαλόνι του Domenico Venier⁵³⁹. Ο Venier έχει συγκροτήσει ένα είδος Ακαδημίας στη Βενετία, στην οποία συμμετείχαν σημαντικοί λόγιοι και καλλιτέχνες, όπως οι Pietro Aretino, Veronica Franco, Girolamo Muzio, Girolamo Molino και άλλοι. Η ομάδα αυτή αρθρώνει νέες θέσεις σχετικά με τη λογοτεχνία: γνωρίζοντας την κλασική γραμματεία, θεωρεί ότι τα παραδοσιακά λογοτεχνικά θέματα θα πρέπει να ανανεωθούν, αντλώντας στοιχεία από τα κλασικά έργα και εμπλουτίζοντάς τα με νέους λογοτεχνικούς τρόπους⁵⁴⁰. Την ίδια περίπου εποχή, μεταξύ 1549 και 1550, η Gaspara Stampa, σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές, εντάσσεται στην Accademia dei Dabbiosi με το ψευδώνυμο Anassilla. Αν και δεν γνωρίζουμε τις ακριβείς ενασχολήσεις της συγκεκριμένης Ακαδημίας⁵⁴¹, είναι ενδιαφέρουσες οι γνώσεις που μπορούμε να αποκομίσουμε από την αλληλογραφία του ιδρυτή της Ακαδημίας Fortunato Martinengo Cesaresco⁵⁴². Ο Marco Faini στη σχετική του μελέτη⁵⁴³ υποστηρίζει ότι ο πιος σημαντικός σκοπός της Accademia ήταν η μελέτη των πλατωνικών έργων. Με αυτό το δεδομένο, γίνεται κατανοητό ότι τα μέλη της ομάδας αυτής ενδιαφέρονταν για τα αρχαία κείμενα, σε μια εποχή μάλιστα που κυριαρχεί η άνθιση των εκδόσεων, ιδίως στη Βενετία, και η αναζήτηση χειρογράφων με ελληνικά έργα. Πολλά από τα μέλη της ομάδας, όπως

⁵³⁹ Ο Domenico Venier (1517-1582) υπηρέτησε ως δημόσιος λειτουργός (δικαστής και γεροϋσιαστής), αλλά λίγο μετά τα τριάντα του χρόνια μια σοβαρή ασθένεια τον ανάγκασε να παραιτηθεί από τα αξιώματα αυτά. Τότε μετατρέπεται το σπίτι του στη Santa Maria Formosa σε κέντρο λογοτεχνικών συναντήσεων. Έχει της εκτίμησης του κύκλου του και θεωρείτο βαθύς γνώστης της γλώσσας, γι' αυτό και πολλοί ποιητές υποβάλλουν τα έργα τους σε αυτόν προς κρίση. Ο ίδιος, μεταξύ πλήθους ποιητικών έργων ποικιλής θεματικής, έγραψε ερωτικούς στίχους, ακολουθώντας τον Πετραρχισμό, και επαινέθηκε από τους συγχρόνους του. Το θέμα όμως που κυρίως επανέρχεται στην ποίησή του είναι αυτό της προσωπικής του συμφοράς, που τον ωθεί να βλέπει τη ζωή με μελαγχολία. Μετέφρασε Οβίδιο και Οράτιο. Για τη ζωή και το έργο του Venier βλ. Serassi, 1751. Για την πνευματική δραστηριότητα του Venier βλ. Feldman, 1991, σσ. 476-512.

⁵⁴⁰ Βλ. Rossi, 2010, σσ. 38-62.

⁵⁴¹ Η Accademia dei Dabbiosi ιδρύθηκε το 1545 από τον κόμη της Brescia Fortunato Martinengo Cesaresco και συνέχισε να λειτουργεί έως και το 1553. Η έδρα της Ακαδημίας ήταν το Palazzo dei Conti Martinengo στη Βενετία.

⁵⁴² Ο Fortunato Martinengo Cesaresco (1512-1552), κόμης του Orzivecchi, ήταν γιος του Cesare II Martinengo Cesaresco, il Magnifico και της Ippolita, ενώ είχε νυμφευθεί τη Livia, κόμισσα του Arco.

⁵⁴³ Faini, 2012, σσ. 455-519.

η Stampa, γνωρίζουν ελληνικά, αλλά ακόμη κι αν δεν έχουν όλοι τις επαρκείς γνώσεις για τη μελέτη των κειμένων από το πρωτότυπο, μπορούμε να φανταστούμε ότι μελετούν τις λατινικές μεταφράσεις, αφού η γνώση λατινικών ήταν πιο διαδεδομένη από τη γνώση ελληνικών, ή πως, εντός του κύκλου, οι επαρκώς γνωρίζοντες την ελληνική θα μετάφεραν τα γραφόμενα στους υπολοίπους. Μάλιστα είναι χαρακτηριστικό ότι στην προσωπογραφία του Fortunato Martinengo Cesaresco⁵⁴⁴, την οποία συνέθεσε ο Moretto da Brescia, ο άνδρας παρουσιάζεται με μια επιγραφή στα ελληνικά, η οποία βρίσκεται στο καπέλο του: *Ἰοὺ λίαν ποθῶ*. Η επιγραφή αυτή θέλει να τονίσει την ελληνική παιδεία του εικονιζόμενου και υπονοεί μια ιδιαίτερη γνώση της ερωτικής ποίησης, κλασικής και μεταγενέστερης, όπως προτείνει ο Camillo Boselli⁵⁴⁵, ενώ παραπέμπει και σε συμφραζόμενα πλατωνικά⁵⁴⁶.

3.1 Σαπφικοί απόηχοι σε τρία ποιήματα της Gaspara Stampa

α) Το σονέτο αρ. 1 και η αδιόρατη παρουσία της Σαπφούς

Στο σονέτο αρ. 1 από τις *Rime*, η Gaspara Stampa, κατά το πετραρχικό πρότυπο, απευθύνεται στους αναγνώστες της (*Voi, ch'ascoltate*)⁵⁴⁷, προϊδεάζοντάς τους για το περιεχόμενο του έργου της: οι στίχοι της είναι θλιμμένοι (*in queste meste rime, / in questi mesti, in questi oscuri accenti*) και μιλούν για τα βάσανα της αγάπης (*il suon degli amorosi miei lamenti / e de le pene mie*)⁵⁴⁸. Η ελπίδα της είναι αυτό το κοινό να εκτιμήσει την τέχνη της, που έχει μια τόσο υψηλή αιτία (*poi che la lor cagione è sì sublime*), και να της χαρίσει τη δόξα (*gloria*) και όχι μόνο τη συγχώρεση (*non che perdon*). Σε αυτό το σημείο διαφοροποιείται από τον Πετράρχη, ο οποίος εκφράζει την ελπίδα του να βρει έλεος και όχι μόνο συγχώρεση (*pietà, non che perdono*)⁵⁴⁹. Αυτή η επιδιωκόμενη δόξα όχι μόνο αντιπαρατίθεται στο έλεος του Πετράρχη, αλλά δηλώνει την αυτογνωσία της

⁵⁴⁴ Η προσωπογραφία συνετέθη το 1542 και σήμερα βρίσκεται στη National Gallery του Λονδίνου.

⁵⁴⁵ Boselli, 1954, σ. 34.

⁵⁴⁶ Ο πόθος ή ίμερος στο *Συμπόσιον* (192e, 197a, 205c, 206d) αποκτά μια ιδιάζουσα σημασία, που εκτείνεται πέρα από τη σωματική έλξη, στον πόθο των άφθαρτων πραγμάτων.

⁵⁴⁷ Πρβλ. Petrarca, *Rime Sparse* 1.1 *Voi ch'ascoltate in rime sparse*.

⁵⁴⁸ Για το μοτίβο του βασάνου της αγάπης πρβλ. Dante, *VN* 3.5, αλλά και την πετραρχική χρήση, η οποία επανέρχεται σε πλήθος ποιημάτων (Braden, 1996, σ. 122).

⁵⁴⁹ *Rime Sparse* 1.8.

σχετικά με την ποιητική της αξία⁵⁵⁰. Πρόκειται για μια δόξα, η οποία ανήκει σε μια γυναίκα ποιήτρια και προκύπτει από την έκφραση των ερωτικών συναισθημάτων μέσω της ποίησης.

Το ποίημα κορυφώνεται, όταν η ποιήτρια δίνει τον λόγο σε μια γυναίκα εκ των αναγνωστών της (*E spero ancor che debba dir qualcuna*), η οποία θα τη μακαρίσει (*Felicissima lei*) για τα δεινά της, που χαρακτηρίζονται από μια ηθική ανωτερότητα, καθώς είχαν ως αιτία τον αληθινό έρωτα (*da che sostenne / per si chiara cagion danno si chiaro!*)⁵⁵¹. Στο τελευταίο τρίστιχο είναι η ίδια αυτή ανώνυμη γυναίκα, η οποία διερωτάται γιατί να μην έχει την ίδια τύχη, να αγαπήσει δηλαδή έναν ευγενή άνδρα (*Deh, perché tant'amor, tanta fortuna / per si nobil signor a me non venne*) όπως η ποιήτρια, και γιατί να μη μπορεί να γίνει ισάξια εκείνης (*ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro?*). Έτσι, δημιουργείται το παράδοξο των βασάνων, που παύουν να είναι κάτι το απευκταίο, αλλά επιζητώνται, αφού χαρίζουν δόξα, έχουν μια υψηλή αιτία και οδηγούν κοντά σε έναν σπουδαίο άνδρα: η Stampa, μέσα από το τέχνασμα της “φωνής” της γυναίκας, παρουσιάζει τον εαυτό της ως ένα πρόσωπο αξιοζήλευτο, αξιομακάριστο, δίπλα στο οποίο εύχεται κάθε γυναίκα να σταθεί.

Σε αυτούς τους τελευταίους στίχους του ποιήματος, η Stampa κάνει μια έμμεση αναφορά στη Σαπφώ, μέσα από την ανάκληση ενός εκφραστικού τρόπου που συναντάμε στο *Triumphus Cupidinis* (4.25-27) του Πετράρχη. Σε αυτό το ποίημα του Ιταλού ποιητή, η Σαπφώ εμφανίζεται δίπλα στους διάσημους άνδρες ποιητές ως ισάξια αυτών (*Una giovane Greca a paro a paro / coi nobili poeti i va cantando*) και επαινείται για τον τρόπο γραφής της, που είναι γλυκός και σπάνιος (*et avea un suo stil soave e raro*). Στο ποίημα της Stampa, τα λόγια της γυναίκας,

⁵⁵⁰ Moore, 2000, σ. 65.

⁵⁵¹ Το ηθικό πλαίσιο του κόσμου της ποιήτριας δηλώνεται και στους προηγούμενους στίχους, στους οποίους αναφέρει ότι την ενδιαφέρει να αποκτήσει δόξα από εκείνους που εκτιμούν την αξία των συνανθρώπων τους (*ove fia chi valor apprezzì e stime*) και διαθέτουν μια ευγενή φύση (*le ben nate genti*). Το ουσιαστικό *valore* συχνά στα λογοτεχνικά έργα είναι συνώνυμο της λέξης *virtù* και αναφέρεται στην ευγένεια της ψυχής βλ. *Purg.* 16.115-116: *In sul paese ch'Adice e Po rìga, / Solea valore e cortesia trovarsi*. Η Stampa αξιοποιεί μέσα από τη χρήση της συγκεκριμένης λέξης ένα πλήθος δαντικών αναφορών, αφού, πέρα από την ηθική ανωτερότητα, στον Dante η λέξη *valore* μπορεί να σημαίνει τα χαρίσματα των γυναικών (*VN* 34: *La gentil donna che per suo valore / Fu posta da l'altissimo signore / Nel ciel de l'umiltate, on'è Maria*) ή την ποιητική ικανότητα (*Par.* 1.13-14: *O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / Fammi del tuo valor sì fatto vaso*). Άλλοτε, η λέξη συνδέεται με την παντοδυναμία του Θεού (*Purg.* 11.4: *Laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore / Da ogne creatura*) ή είναι μια μετωνυμία του ίδιου του θείου (*Purg.* 15.72, *Par.* 1.107 και *Par.* 10.3), ενώ κάποτε γίνεται συνώνυμο της επίδρασης των αστεριών (*Par.* 21.15).

που εύχεται να αξιωθεί την τύχη της ποιήτριας (*ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro*), υπονοούν την υψηλή θέση της τελευταίας σε ένα πάνθεο ποιητών, αφού είναι μέσα στο ίδιο ποίημα που, όπως φάνηκε, η ποιήτρια έχει αυτοπροσδιοριστεί μέσω της τέχνης της. Η έμμεση αναφορά στην πετράρχικη Σαπφώ στην κορύφωση του ποιήματος μέσω του κοινού εκφραστικού τρόπου *a paro* έχει μian ιδιαίτερη σημασία, αφού δημιουργεί μια συνειρμική σύνδεση της Stampa με την αρχαία ποιήτρια: βρίσκονται και οι δύο στην χορεία των σπουδαίων ποιητών, ισάξιες, αθάνατες, θεϊκές. Η υπόνοια της θείας κατάστασης, στην οποία βρίσκεται η Stampa, προκύπτει από τη χρήση του επιθέτου *felicissima*, που δηλώνει μια μακαριότητα θείας φύσης⁵⁵², η οποία δεν κάμπτεται από τα βάσανα του έρωτα και τις παροδικές μεταπτώσεις των συναισθημάτων και γι' αυτό οι άλλες γυναίκες ποθούν να ακολουθήσουν τον δρόμο της.

Ήδη, το πρώτο αυτό ποίημα της Stampa καταγράφει έναν κόσμο έντονα γυναικείο. Πρωταγωνίστρια είναι η ερωτευμένη ποιήτρια, περιβαλλόμενη από άλλες γυναίκες. Αυτές τις γυναίκες διαρκώς τις συμβουλεύει, σε αυτές απευθύνεται, με αυτές επικοινωνεί, όπως φαίνεται σε όλη την έκταση του έργου. Ο Collaltino είναι συχνά μονάχα μια αφορμή, ένα πρόσχημα, για να μιλήσουν μεταξύ τους οι γυναίκες, να μοιραστούν τη γνώση και την εμπειρία τους και να κατανοήσουν το βάθος του ψυχικού τους κόσμου και των δυνάμεών τους⁵⁵³. Ο γυναικείος κόσμος της Stampa συναντά τον γυναικείο κόσμο της Σαπφούς στο σημείο που καταγράφονται τα ερωτικά συναισθήματα, τα βάσανα, οι μεταπτώσεις στην ψυχή της γυναίκας, στο σημείο, δηλαδή, όπου η ποιήτρια προσδιορίζει τον εαυτό της ως γυναίκα.

⁵⁵² Το επίθετο *felice*, χρησιμοποιούμενο στον υπερθετικό βαθμό, αποδίδει την απόλυτη μακαριότητα της ποιήτριας, την ευδαιμονία στον ύψιστο βαθμό της. Μια τέτοια ευδαιμονία δεν μπορεί παρά να την κατέχει κάποιος που έχει μια θεϊκή μοίρα. Στα ελληνικά οι όροι *εύτυχης*, *εὐδαιμόνων* και *μάκαρ* σχετίζονται συχνά με το θείο. Η *τύχη* είναι μια δύναμη που υπερβαίνει τον άνθρωπο και στους Ρωμαίους προσωποποιήθηκε ως θεά *Fortuna*. Η ετυμολογία της *εὐδαιμονίας* υπονοεί τον δαίμονα, δηλαδή τη θεία οντότητα που διάκειται ευνοϊκά προς τον άνθρωπο, ενώ το επίθετο *μάκαρ* αποδίδεται συχνά στους θεούς ή αποτελεί μετωνυμία αυτών (βλ. *Ομ. Ύμν. εις Απόλλ.* 14, *Ιλ.* 1:339, *Οδ.* 10:299, *Ησ. Έργα και Ημέραι* 135). Η λέξη *felice* προέρχεται από το λατινικό *felix*, το οποίο ετυμολογείται από το ελληνικό ρήμα *φύω*: υπονοείται, λοιπόν, στη λέξη η φύση, η γένεση, η δημιουργία των πραγμάτων, καταστάσεις δηλαδή οριζόμενες από τους θεούς. Στα λατινικά το *felix* σημαίνει συχνά γόνιμος, εύφορος: η ευφορία, η γονιμότητα αποτελούν για τους αρχαίους λαούς στοιχεία μαγικά και καθοριζόμενα από ανώτερες σφαίρες, όπως φαίνεται και από το πλήθος των τελετών και των θεοτήτων που σχετίζονται με τον κύκλο της βλάστησης.

⁵⁵³ Μέσα στις *Rime* 62 φορές χρησιμοποιείται η λέξη *donna* στον ενικό (συνήθως για να προσδιορίσει η ποιήτρια τον εαυτό της) και στον πληθυντικό για να απευθυνθεί στις γυναίκες ή να μιλήσει εκ μέρους τους. Βλ. ενδεικτικά τα σονέτα αρ. 7, 8, 20, 22, 64, 151, 276.

Όμως, υπάρχει και μια σημαντική διαφοροποίηση, εφόσον στην περίπτωση της Σαπφούς υπάρχει ένας κύκλος γυναικών, με τις οποίες η ποιήτρια είναι στενά συνδεδεμένη και καθεμιά από αυτές κατονομάζεται έχοντας συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αντιθέτως, στην ποίηση της Stampa προσφωνούνται συχνά στον πληθυντικό οι γυναίκες ως *donne*. Δεν κατονομάζονται κάποια συγκεκριμένα πρόσωπα, αφού υπονοείται η κάθε γυναίκα κάθε εποχής, που περνά μέσα από τις ίδιες περιπέτειες με την ποιήτρια, ενώ το ίδιο συμβαίνει και στις περιπτώσεις κατά τις οποίες δεν υπάρχει προσφώνηση, αλλά μια αναφορά στις γυναίκες, που σχετίζεται με την καταγραφή κοινών βιωμάτων. Παρά αυτές τις διαφορές, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι μέχρι την εμφάνιση της Stampa σε καμία άλλη ποιήτρια μετά τη Σαπφώ δεν είχαν κάνει τόσο ζωντανή και κυρίαρχη την παρουσία τους οι γυναίκες, ο κόσμος τους, η ψυχή τους, η βίωση του έρωτα, οι εκρηκτικές εσωτερικές τους αγωνίες.

β) Το σονέτο αρ. 28 σε ανταπόκριση με το σαπφικό απ. 31: επιφάνεια και θέωση

Στο σονέτο αρ. 28 υπολανθάνει η παρουσία της Σαπφούς. Όπως έχει υποστηριχθεί από τους μελετητές, σε αυτό το σονέτο διαφαίνεται μια απήχηση του σαπφικού απ.31⁵⁵⁴. Στο ποίημα η Stampa καταγράφει την κατάσταση στην οποία περιέρχεται, όταν αντικρίζει τα μάτια του αγαπημένου της (*Quando innanti ai begli occhi almi e lucenti...i' vegno*). Τότε το σύνολο των νοητικών και ψυχικών της λειτουργιών της (*lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno, / i pensieri, i concetti e i sentimenti*)⁵⁵⁵ διαταράσσεται και συμβαίνουν δύο πράγματα: είτε οι λειτουργίες αυτές βρίσκονται υπό την κυριαρχία της παρουσίας του αγαπημένου της και αναστέλλονται είτε σβήνουν (*o restan tutti oppressi o tutti spenti*)⁵⁵⁶. Τότε η ποιήτρια μένει βουβή και μοιάζει ανόητη (*quasi muta e stupida divegno*)⁵⁵⁷,

⁵⁵⁴ Βλ. Tylus, 2015, σσ.15-38. Στην εργασία αυτή γίνεται αναφορά σε όλες τις μελέτες, οι οποίες υποστήριξαν την απήχηση του σαπφικού απ.31 στο συγκεκριμένο σονέτο της Stampa.

⁵⁵⁵ Δεν είναι άνευ σημασίας το γεγονός ότι όλων των λειτουργιών της η ποιήτρια προτάσσει τη γραφή και τη γλώσσα: ορίζεται πρωτίστως ως ποιήτρια κι έτσι η απώλεια του εαυτού προκύπτει αρχικά ως απώλεια της ποιητικής δεινότητας.

⁵⁵⁶ Η δημιουργία ενός διπόλου, μέσα από το οποίο αναδεικνύονται οι ακραίες ψυχικές καταστάσεις στις οποίες οδηγείται το ποιητικό υποκείμενο, αξιοποιείται και σε άλλα ποιήματα της Stampa. Βλ. ενδεικτικά το ποίημα αρ. 230 στο οποίο το σώμα στερημένο πια από τους χυμούς του κατέληξε ή φωτιά ή πέτρα (*restò o tutto foco, o tutto sasso*).

⁵⁵⁷ Το επίθετο *stupido* ετυμολογείται από το ρήμα *stupire* (=καταπλήσσω, ξαφνιάζω) και γι' αυτό

λόγω της αδυναμίας της να σκεφτεί. Θεωρεί ότι η ευλάβεια, ο σεβασμός (*la riverenza*)⁵⁵⁸ ή η προσήλωση προς τον αγαπημένο της (*in quel bel lume intenti*)⁵⁵⁹ παραλύουν κάθε άλλη δυνατότητα λειτουργίας του σώματος και του νου της⁵⁶⁰, αφού η θεϊκή του όψη (*quel fatale e mio divino aspetto*)⁵⁶¹ της έχει στερήσει δύναμη και ψυχή (*la forza insieme e l'anima m'invola*).

Το ποίημα κλείνει με τη διαπίστωση πως εκείνο που δίνει ζωή μπορεί συγχρόνως να στερεί τον νου. Ο Έρωτας δηλαδή και η ενατένιση ενός θεϊκού όντος, όπως ο αγαπημένος, και της ομορφιάς αυτού, κάνει το άτομο να περάσει σε μια νέα υπαρξιακή κατάσταση, κατά την οποία η προηγούμενη ομαλότητα των λειτουργιών παύει να υπάρχει, αλλά έχει πια κατακτηθεί μια νέα ζωή (*ch'una sol cosa, una bellezza sola / mi dia la vita, e tolga l'intelletto!*).

Το σαπφικό απ.31 περιλαμβάνεται στο έργο *Περί Ύψους*, το οποίο εκδόθηκε το 1554, έτος θανάτου της Stampa, από τον Francesco Robortello. Δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε με βεβαιότητα αν η Stampa γνώριζε αυτή την εργασία του Robortello ή αν τελικά πρόκειται για μια απήχηση του ποιήματος 51 του Κάτουλλου, ο οποίος έκανε μια παράφραση του σαπφικού απ. 31⁵⁶². Πάντως, ο Robortello ήταν δάσκαλος ελληνικών και γνωστός λόγιος που δραστηριοποιήθηκε τόσο στην Πάντοβα, τόπο καταγωγής της Stampa, όσο και στη Βενετία, όπου εκείνη ζούσε. Έτσι, έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι η ποιήτρια,

σημαίνει πέρα από *ανόητος* και *κατάπληκτος*, ενώ το ουσιαστικό *stupore* αποδίδεται ως *έκπληξη*, *θαυμασμός*, *έκσταση*, *ξάφνιασμα*. Υπονοείται, λοιπόν, σε αυτό το σημείο η αδυναμία του νου, λόγω μιας εκστατικής κατάστασης, στην οποία έχει επέλθει το ποιητικό υποκείμενο ατενίζοντας ένα ον που ξεπερνά τα ανθρώπινα μέτρα.

⁵⁵⁸ Το ουσιαστικό *reverenza* προέρχεται από το λατινικό *reverentia*, το οποίο αποδίδει συχνά τη στάση του ανθρώπου απέναντι στο θείο στοιχείο (βλ. Sant'Agostino *Sermones* 33: *a Dio riverenza, e divozione*; 55: *riverenza della santa Trinità*). Η Reverentia στους Ρωμαίους προσωποποιείται ως θεά αντοίστοιχη της ελληνικής Αιδούς.

⁵⁵⁹ Ο Collaltino χαρακτηρίζεται ως φως (*lume*, πρβλ. στ. 1 *occhi lucenti*), εκφραστική επιλογή που αξιοποιεί συχνά η ποιήτρια, όταν αναφέρεται στον αγαπημένο της ή στα μάτια αυτού, βλ. ενδεικτικά τα ποιήματα αρ. 116, 118, 256, αλλά και την εισαγωγή, στην οποία μιλά *για τα μοιραία και αιώνια φώτα* του αγαπημένου της (*fatali ed eterni lumi*).

⁵⁶⁰ Χαρακτηριστική η φράση *Basta ch'io non so mai formar parola*, η οποία, πέρα από την αδυναμία της ποιήτριας να αρθρώσει λόγο μέσα στην έκστασή της, αποδίδει την κατάσταση του άρρητου, αυτού που δεν μπορεί να συλληφθεί από τη γλώσσα. Το *ἄρρητον* συχνά στους Έλληνες συνδέεται με τη βαθύτερη επαφή με το θείο και τη γνώση αυτού βλ. Αριστοφάνους *Νεφέλαι* 302, Ευρ. *Ιφιδέμεια εν Ταύροις* 41, *Βάκχαι* 472. Από την άλλη πλευρά, οι άρρητες τελετές απαιτούσαν τη διατήρηση του μυστικού τους χαρακτήρα. Υπό αυτό το πρίσμα, η ποιήτρια δεν μπορεί και ίσως δεν πρέπει να αποκαλύψει με τον λόγο τι είναι αυτό μπροστά στο οποίο αλλάζει όλη η ύπαρξή της και η συγκρότησή της ως υποκειμένου.

⁵⁶¹ Ο Collaltino παρουσιάζεται με θεϊκά χαρακτηριστικά σε ένα πλήθος ποιημάτων από τις *Rime*, ενδεικτικά βλ. 2, 4, 17, 5, 7, 111, 110, 101.

⁵⁶² Tower, Tylus, 2010, σσ. 35-36.

ανήκοντας στους πνευματικούς κύκλους της εποχής και όντας μια από τις γνωστότερες μουσικούς της Βενετίας με πλήθος κοινωνικών επαφών, είναι πολύ πιθανόν να γνώριζε τον Robortello και τις ενασχολήσεις του⁵⁶³.

Μελετώντας κανείς παράλληλα το σαπφικό απ. 31 και το σονέτο αρ. 28 της Stampa, θα μπορούσε να διαπιστώσει τα εξής:

- 1) Οι δύο ποιήτριες βρίσκονται μπροστά στην ενατένιση ενός προσώπου που διαθέτει μια θεία φύση. Τα δύο ποιήματα, που μοιάζουν σε μια πρώτη ανάγνωση να έχουν έναν πυρήνα ερωτικό, στην πραγματικότητα υποκρύπτουν μια θεϊκή επιφάνεια και τις συνέπειες αυτής στο άτομο που είναι παρόν. Η Stampa δηλώνει άμεσα τη θεία φύση του προσώπου που αντικρίζει, ενώ στο σαπφικό απόσπασμα αυτή η θεία φύση υπονοείται, μέσα από τα χαρακτηριστικά, που αποδίδονται στο πρόσωπο που έχει μπροστά της η ποιήτρια. Οι δύο ποιήτριες βρίσκονται, επομένως, μπροστά σε μια θεϊκή επιφάνεια.
- 2) Η ενατένιση του αγαπημένου θείου προσώπου οδηγεί τα δύο ποιητικά υποκείμενα σε μια διατάραξη των νοητικών-ψυχικών λειτουργιών με την εκδήλωση μιας κοινής, σε μεγάλο βαθμό, «συμπτωματολογίας»: στη Σαπφώ το ποιητικό υποκείμενο νιώθει την καρδιά του συντετριμμένη, το στόμα στεγνό και τη φωνή σπασμένη, το κορμί να φλέγεται, τα μάτια να θαμπώνουν και τα αυτιά να βουίζουν, το κορμί να λούζεται με κρύο ιδρώτα και να τρέμει, ενώ τελικά πρασινίζει σαν χόρτο και νομίζει πως ξεψυχά. Αντιστοίχως, στο σονέτο της Stampa το ποιητικό υποκείμενο αδυνατεί να γράψει, να σκεφτεί, να καταλάβει, να αισθανθεί, να μιλήσει, ενώ έχει απωλέσει τη δύναμη και την ψυχή του. Και στις δύο περιπτώσεις το μεγαλύτερο μέρος των στίχων αποδίδει αυτή τη διατάραξη των συνολικών λειτουργιών, που συγκροτούν τον εαυτό.
- 3) Όπως φάνηκε στην ανάλυση του σαπφικού απ.31, η μελέτη και ερμηνεία της εκδήλωσης των “συμπτωμάτων” ως αποτέλεσμα της ζήλιας του ποιητικού υποκειμένου καθίσταται ελλιπής, αν δεν εξετάσει κανείς τις εκφραστικές επιλογές, οι οποίες παραπέμπουν σε ένα λεξιλόγιο συνδεδεμένο με την επαφή του ανθρώπου με υπερβατικές καταστάσεις.

⁵⁶³ Tower, Tylus, 2010, σ. 36.

Στο σονέτο αρ. 28, ομοίως, το ποιητικό υποκείμενο, μετά την πρώτη κλιμακούμενη καταγραφή των “συμπτωμάτων” (στ.3-6) κάνει μια αρχική υπαινικτική δήλωση της αιτίας των δυσλειτουργιών αυτών, που είναι η ενατένιση ενός θείου όντος, αφού μπρος σε αυτό οφείλει κανείς ευλάβεια και προσήλωση, παραμερίζοντας κάθε άλλο ενδιαφέρον. Στη συνέχεια, η επαναφορά στα συμπτώματα (στ.9) γίνεται με την παράλληλη, ξεκάθαρη πια, αναφορά στη θεία φύση του ατενιζόμενου προσώπου (στ.10). Στο σαπφικό ποίημα, το ποιητικό υποκείμενο μοιάζει να οδεύει προς τον θάνατο (*τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης*). Αντιστοίχως, το ποίημα της Stampa κλείνει με την αναφορά στην απώλεια της δύναμης και της ψυχής (στ.11), που οδηγεί σε έναν “θάνατο” και μια νέα ζωή-αντιληπτικότητα (στ.14).

- 4) Η θέαση του θείου προσώπου οδηγεί τον άνθρωπο σε ενός είδους θέωση: η Σαπφώ το δηλώνει άμεσα, θέτοντας ένα τρίτο πρόσωπο στο ποίημα, το οποίο φαίνεται στην ποιήτρια ίσο με τους θεούς (*φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοισιν*), καθώς έρχεται σε επαφή με το θεϊκό πρόσωπο. Στη Stampa η “θέωση” αυτή δηλώνεται πιο έμμεσα, μέσα από την καταγραφή της δικής της τελικής κατάστασης, μέσα από το *θαυμαστό και σπάνιο αποτέλεσμα του Έρωτα που δίνει τη ζωή και αφαιρεί τον νου*. Υπονοείται εδώ πως η ενατένιση του αγαπημένου θείου προσώπου της χαρίζει τη ζωή (*mi dia la vita*) ως κάτι νέο και μακριά πια από την προηγούμενη συνειδητότητα.

Μέσα από την παράλληλη ανάγνωση των δύο ποιημάτων, διαπιστώνουμε ότι η Stampa διατηρεί την κεντρική σαπφική ιδέα σχετικά με τη διατάραξη της ισορροπίας ενός ατόμου, που αντικρίζει ένα ον θείας φύσης. Μπροστά σε αυτή την ενατένιση-επιφάνεια, επέρχεται το πέρασμα σε μια νέα υπαρξιακή κατάσταση.

γ) Η Σαπφώ στο σονέτο αρ. 249

Η Gaspara Stampa αναφέρεται άμεσα στη Σαπφώ μόνο σε ένα ποίημά της, στο σονέτο αρ. 249, στο οποίο ομολογεί τη διάθεσή της να γίνει αυτή η συνεχιστής των αρχαίων ποιητριών, της Σαπφούς και της Κόριννας, ως γυναίκα και δημιουργός.

Η ποιήτρια σε αυτό το ποίημα επικαλείται ένα μυθολογικό πουλί, τον φοίνικα, ο οποίος αναγεννάται από τις στάχτες του, δηλαδή είναι σύμβολο της αθανασίας,

και μάλιστα, κατά τους αλχημιστές, της τελικής μεταστοιχείωσης, του περάσματος από τη φωτιά και τη στάχτη σε ένα νέο υλικό⁵⁶⁴. Άλλωστε, και στο παρόν ποίημα ο φοίνικας χαρακτηρίζεται από το επίθετο *alma*, που εκτός από *μεγάλος, ένδοξος*, μπορεί να σημαίνει και *ζωογόνος, ζωοδότης, γόνιμος* αλλά και *ευγενής*. Η πολυσημία του επιθέτου υποδηλώνει τόσο τον συμβολισμό της αέναης ανανέωσης στην περίπτωση που σημαίνει *ζωογόνος, ζωοδότης, γόνιμος*, όσο και την ιδιότητα της ευγενούς φύσης στην περίπτωση που σημαίνει *ευγενής*, που υπονοεί τη θεϊκή καταγωγή και τα συνακόλουθα θετικά ψυχικά γνωρίσματα.⁵⁶⁵

Ο φοίνικας της Stampa πετά ανάμεσα στις γυναίκες ποιήτριες (*prendi fra l'altre donne un sì bel volo*) -άλλωστε η λέξη *fenice* στην ιταλική γλώσσα είναι θηλυκή και ίσως αυτό να μην είναι χωρίς σημασία για την ποιήτρια, αφού μέσα σε αυτό το ποίημα ποιητικής κυριαρχούν οι θηλυκές υπάρξεις, υποδηλώνοντας την ιδιαίτερη φύση της γυναικείας ποιητικής δημιουργίας: στον στ. 2 αναφέρεται η φράση *ανάμεσα στις άλλες τις γυναίκες και μονάχα στο προτελευταίο τρίστιχο αποκαλύπτεται για ποιες γυναίκες πρόκειται*. Αυτό το ποιητικό τέχνασμα της Stampa κορυφώνει απροσδόκητα το ποίημα στους έξι τελευταίους στίχους, σε συνδυασμό με τη μεταμόρφωση της ποιήτριας σε *ποτάμι ενγλωττίας (d'eloquenzia un fiume)*⁵⁶⁶. Ο φοίνικας σκορπίζει το φως του, είναι ένα πλάσμα αγγελικό, που εκτός από ομορφιά (*bellezza eterna, angelico costume = αιώνια ομορφιά, περιβλήμα αγγελικό*) διαθέτει και αρετή (*petto d'oneste voglie albergo*

⁵⁶⁴ Στην Αναγέννηση ο φοίνικας ως σύμβολο αποκτά σημαντική θέση σε συμφραζόμενα θρησκευτικά, λογοτεχνικά, αλλά και στις μυστικές διδασκαλίες, μέσω της επίδρασης των αρχαίων συγγραφέων, αλλά και λόγω του ενδιαφέροντος που οι λόγιοι αποκτούν για την αρχαία Αίγυπτο. Στη διάρκεια της Αναγέννησης ο φοίνικας ως σύμβολο αναβίωσης και αιωνιότητας γίνεται ευρέως γνωστός, λόγω της διάδοσης των κειμένων του Ηροδότου, μέσω των χειρογράφων και των εκδόσεων που πραγματοποιήθηκαν: ο Άλδος Μανούτιος προχωρά στην editio princeps το 1502 στη Βενετία (για περισσότερα σχετικά με τη διάδοση του έργου του Ηροδότου στη Δύση βλ. Wilson, 2017, σσ. 130-133, 139, 156). Ο Ηρόδοτος (2.73) αναφέρει τον Φοίνικα ως ένα από τα ιερά πουλιά των Αιγυπτίων, το οποίο επισκέπτεται την Ηλιούπολη κάθε πεντακόσια χρόνια, όταν πεθαίνει ο πατέρας του, για να τον αποθέσει στον ναό του Ήλιου μέσα σε ένα αυγό, που υποδηλώνει την αναγέννησή του. Αντίστοιχα, και ο Οβίδιος (*Met.* 192) αναφέρεται στη δυνατότητα αναγέννησης του φοίνικα. Βλ. επίσης Tac. *Ann.* 6.28. Ο Dante Alighieri (*Inf.* 24.107) επίσης περιγράφει τον φοίνικα, που *πεθαίνει και έπειτα αναγεννάται (che la fenice more e poi rinasce)*. Πρβλ. στο *Canzoniere* του Πετράρχη τα ποιήματα 135, 185, 210, 321, 323 και στον Annibale Caro τη sestina *Pellegrina Fenice in mezzo un foco*. Για τους συμβολισμούς του φοίνικα βλ. περισσότερα Zambon, Grossato, 2004.

⁵⁶⁵ Στην αρχαιότητα η ευγενής καταγωγή είχε ρίζες σε κάποιο πρόγονο θεϊκής καταγωγής, συνήθως επρόκειτο για κάποιον ήρωα και σήμαινε παράλληλα το αντίστοιχο ήθος.

⁵⁶⁶ Η Stampa γίνεται ένα με τα στοιχεία της φύσης και σε άλλα ποιήματά της, με κύριες αναφορές στο νερό και στη φωτιά και τη μετάβαση από το ένα στοιχείο στο άλλο βλ. σονέτα αρ. 8, 125, 150, 230.

solo=στήθος όπου διαμένουν μονάχα έντιμες επιθυμίες), ανακαλώντας την πεποίθηση των αρχαίων Ελλήνων περί *καλοκαγαθίας*.

Η ποιήτρια αναρωτιέται γιατί να μην μπορεί να στεφανωθεί με τις δάφνες της ποιητικής τέχνης, με το πιο ιερό κλαδί (*de la più sacra fronde*), που χαρίζεται στους θνητούς για τις ποιητικές τους ικανότητες και τους εντάσσει σε μια χορεία θείων προσώπων. Μόνο έτσι μπορεί να σταθεί δίπλα στη Σαπφώ και την Κόριννα, τις γυναίκες που μέσα στους αιώνες, χάρη στο ποιητικό τους έργο, μπόρεσαν να διατηρήσουν το όνομά τους αθάνατο. Επομένως, δηλώνει την πρόθεσή της να γίνει αυτή ισάξια των δύο αρχαίων ποιητριών. Όσο κι αν με έναν μετρίοφρονα τόνο δηλώνει πως αυτό δεν μπορεί να το πετύχει, το καταληκτικό τρίστιχο, στο οποίο απευθύνεται πια στις δύο ποιήτριες και όχι πλέον στον φοίνικα, δείχνει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την θέση της: επικοινωνεί με τις πνευματικές της μητέρες, επομένως αισθάνεται συγγενής σε αυτές και τους ζητά, σαν να έχουν θεϊκές δυνάμεις, να ευλογήσουν τη θάλασσα που την περιβάλλει⁵⁶⁷, κι έτσι με έναν τρόπο να περιβάλουν και εκείνη με το θείο τους φως.

Γιατί όμως η Stampa να απευθύνεται στον φοίνικα, θέλοντας τελικά να μιλήσει για την ποιητική τέχνη, τις αρχαίες ομοτέχνους της και τις προθέσεις της όσον αφορά το ποιητικό της έργο; Ο φοίνικας, έχοντας ως χαρακτηριστικό του την αναγέννηση, υπονοεί την αναγέννηση του έργου των αρχαίων ποιητριών σε μια νέα εποχή, ίσως όχι μόνο με την αναβίωση της μελέτης των αρχαίων γραμμάτων, αλλά και μέσω της ίδιας της Stampa, η οποία έχει ως στόχο να γίνει συνεχιστής του έργου των ποιητριών που αναφέρει.⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Και σε άλλα ποιήματα αναφέρεται στην Αδριατική, ως τη δική της θάλασσα (βλ. σονέτο 13). Η ταύτιση της ποιήτριας με το στοιχείο του νερού φαίνεται και από το όνομα που έχει υιοθετήσει στο πλαίσιο της Accademia dei Dubbiosi, εντός της οποίας ονομάζεται Anassilla, όπως είναι το αρχαίο όνομα του ποταμού Piave ή Anasso (Anaxum), που ρέει κοντά στο Treviso, περιοχή καταγωγής του Collaltino. Αλλά και στο παρόν ποίημα η ποιήτρια είναι ποτάμι που προσπαθεί να ρέει ευλωττία, όμορφες και αρμονικές λέξεις, όπως έκαναν και οι αρχαίες ποιήτριες.

⁵⁶⁸ Η Σαπφώ και η Κόριννα αποτελούν ένα δίπτυχο που συμβολίζει το απόγειο της ποιητικής τέχνης και στο έργο *Il Cortegiano* (Libro III, XXVIII) του Baltassare Castiglione. Η Κόριννα είναι γνωστή από τις αναφορές των αρχαίων Ελλήνων και Λατίνων συγγραφέων, που κυκλοφορούν κατά την Αναγέννηση σε έντυπες εκδόσεις και χειρόγραφα. Αναφέρουμε σε αυτό το σημείο επιγραμματικά κάποια από αυτά τα έργα, καθώς περαιτέρω πληροφορίες θα έπρεπε να γίνουν αντικείμενο μιας εκτενούς μελέτης: Πausan. 9.22.3, *Παλατινή Ανθολογία* 9.26, Prop. 2.3.21, Πλούτ. *Ηθικά* 347F-348A., Αιλ. *Ποικίλη Ιστορία* 13.25, Σουίδα, Τατιανός, *Προς Έλληνας*, 33-34. Τα έργα αυτά αποτελούν αναφορές στον βίο και την ποιητική της Κόριννας και δεν περιέχουν ποιήματά της.

Το συγκεκριμένο σονέτο είναι κομβικό για τον τρόπο με τον οποίο η ποιήτρια αντιλαμβάνεται τον εαυτό της: η ζωή της περιστρέφεται γύρω από την προσπάθεια δημιουργίας μιας άξιας τέχνης, με στόχο την ένταξή της στη χορεία των αιώνιων ποιητριών, των οποίων βασικοί οδηγοί είναι οι δύο αναφερόμενες αρχαίες ποιήτριες. Το γεγονός ότι από όλη την αρχαία γραμματεία η Stampa επιλέγει δύο γυναίκες ποιήτριες υποδηλώνει την αντίληψή της ότι το φύλο είναι καθοριστικό για τα χαρακτηριστικά της ποιητικής δημιουργίας. Η ίδια ως ποιήτρια δεν θα μπορούσε παρά να ακολουθήσει και να υιοθετήσει ως πρότυπα γυναίκες ποιήτριες, αφού η κοινή τους φύση προκαταβάλλει μια κοινή δημιουργική κατεύθυνση ή ιδιοσυγκρασία.

Επίσης, υπονοείται το γεγονός ότι η Stampa θεωρεί τον εαυτό της συνέχεια των αρχαίων ποιητριών, όχι μόνο ως προς τα χαρακτηριστικά και την ποιότητα του έργου της, αλλά και ως προς μια στάση ζωής και έναν κοινωνικό ρόλο που πρώτες διαμόρφωσαν οι αρχαίες ποιήτριες. Άλλωστε από όλα τα στοιχεία που είναι γνωστά για τις αρχαίες ποιήτριες εκείνη την εποχή τα περισσότερα αφορούν τη φιλολογία γύρω από τις μορφές τους και λιγότερο τους ίδιους τους στίχους τους.

3.2 Κοινοί τόποι του σαπφικού Ὕμνου στην Αφροδίτη και των ποιημάτων της Gaspara Stampa

Καθώς η Stampa επικεντρώνεται ιδιαίτερος στην ποιητική χρήση του θεού Έρωτα και δευτερευόντως της Αφροδίτης, θα πρέπει να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο Έρωτας μεταβιβάζεται λογοτεχνικά από την αρχαιότητα στην Αναγέννηση. Σύμφωνα με την ορφική διδασκαλία, ο Έρωτας-Φάνης προήλθε από το κοσμικό ωόν, που άφησε η Νύχτα στους κόλπους του Ερέβους⁵⁶⁹. Η Νυξ γέννησε το κοσμικό ωόν χωρίς τη συμμετοχή αρσενικού στοιχείου, δηλαδή με γονιμοποίηση μέσω του ανέμου⁵⁷⁰. Αντιστοίχως, ο Αριστοφάνης στο έργο του *Όρνιθες* αναφέρει ότι ο Έρωτας γεννήθηκε από ένα αβγό, καρπό της ένωσης της Νύχτας και του Σκότους⁵⁷¹. Υπέρ μιας κοσμογονικής καταγωγής του Έρωτα τίθεται και ο Ησίοδος στη *Θεογονία*, καθώς αναφέρει πως ο Έρωτας προήλθε από το Χάος⁵⁷². Από την άλλη πλευρά, ο Έρωτας παρουσιάζεται ως γιος της Αφροδίτης σε πλήθος αρχαίων χωρίων⁵⁷³. Στη Σαπφώ κατάγεται από τον Ουρανό και τη Γαία ή την Αφροδίτη⁵⁷⁴, ενώ στον Αλκαίο από τον Ζέφυρο και την Ίριδα⁵⁷⁵, στον Πausανία από την Ειλειθυία⁵⁷⁶ και στο πλατωνικό *Συμπόσιον* από τον Πόρο και την Πενία⁵⁷⁷.

Από τους τραγικούς ποιητές ιδιαίτερη σημασία στον θεό Έρωτα αποδίδει ο Ευριπίδης, ο οποίος διαχωρίζει τις δύο μορφές που λαμβάνει ο Έρωτας: αυτή

⁵⁶⁹ Υπάρχουν δύο εκδοχές της ορφικής θεογονίας, όσον αφορά στις πρώτες αρχές. Σύμφωνα με την πρώτη εκδοχή του Εύδημου, πρώτη γενεσιουργός αρχή ήταν η Νύχτα, ενώ σύμφωνα με τη δεύτερη, που συναντάμε στον Ιερώνυμο και στον Ελλάνικο, ο Χρόνος. Το κοινό σημείο και των δύο εκδοχών είναι η παρουσία της κατεξοχήν ορφικής οντότητας, του Πρωτόγονου (Πρωτόγονος-Φάνης-Έρωτος), ως γεννήματος της Νύχτας στην πρώτη εκδοχή και ως γεννήματος του Χρόνου στη δεύτερη. Αναλυτικά για την ορφική θεογονία βλ. Meisner, 2018. Ο ορφικός Φάνης ονομαζόταν επίσης Έρωτος και αυτό εξηγείται από τον Πρόκλο στα σχόλιά του στον Πλάτωνα (Taylor, 1926, σσ. 117-120).

⁵⁷⁰ Βλ. Williams, 1996-1999, σ. 446 και Guthrie, 1952, σσ. 95-105.

⁵⁷¹ Αριστοφάνους *Όρνιθες* 694-697.

⁵⁷² Ησ. *Θεογονία* 116-122.

⁵⁷³ Βλ. Ιβυκ. 282C (Campbell), Ανακρ.35 (Campbell), Πausαν. 9.27.1, Nonn. Διονυσιακά 4.238 και 33.4). Σύμφωνα με τον Σιμωνίδη τον Κείο είναι γιος της Αφροδίτης και του Άρη (575 Campbell).

⁵⁷⁴ Lobel-Page 198.

⁵⁷⁵ Lobel-Page 327.

⁵⁷⁶ Πausαν. 9.27.1.

⁵⁷⁷ Πλάτ. *Συμπόσιον* 178.

που μπορεί να οδηγήσει στην αρετή και εκείνη που οδηγεί στην αθλιότητα⁵⁷⁸. Παράλληλα, ο Έρωτας χαρακτηρίζεται ανίκητος στην τραγωδία *Αντιγόνη*⁵⁷⁹.

Όποια κι αν είναι η γενεαλογία του Έρωτα⁵⁸⁰, ο θεός έχει πάντοτε μια διάσταση κοσμογονική, θεωρείται ότι επιδρά σε όλες τις πτυχές της ζωής και λατρεύεται μέσα από συγκεκριμένες τελετές. Ο Πausanias υποστηρίζει ότι οι ύμνοι του Πάφου και του Ορφέα ήταν προς τιμήν του Έρωτα⁵⁸¹, ενώ στην Αθήνα αντίστοιχοι ύμνοι απαγγέλλονταν στις τελετές των Λυκομηδών⁵⁸². Επιπλέον, όπως έδειξε ο Claude Calame σε σχετικές εργασίες του, ο Έρωτας συχνά αποκτούσε έναν σημαντικό συμβολισμό σε ένα πλαίσιο μύησης, όπως στα Ελευσίνια ή στα Ορφικά μυστήρια⁵⁸³. Στους μεταγενέστερους χρόνους, ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς, επικρατούσα εκδοχή ήταν ότι ο Έρωτας-Cupido ήταν γιος της Αφροδίτης⁵⁸⁴.

Οι αντιλήψεις, όμως, των Ελλήνων και των Ρωμαίων για τον Έρωτα αναδεικνύονται και μέσα από τα έργα τέχνης. Ο Έρωτας απεικονίζεται συνήθως ως όμορφο αγόρι⁵⁸⁵, ενώ συχνά συνοδεύει την Αφροδίτη, έχει φτερά και κατέχει τόξο⁵⁸⁶.

Η αναβίωση των αρχαίων θεοτήτων κατά την Αναγέννηση επικεντρώθηκε σε μεγάλο βαθμό στον Έρωτα-Amore-Cupido, όπως φαίνεται τόσο μέσα από τις εικαστικές τέχνες όσο και μέσα από τη λογοτεχνία. Ο Έρωτας, κατά αυτή την εποχή, παραμένει ένα φτερωτό αγόρι με βέλη και τόξο, ενώ συχνά έχει τα μάτια του δεμένα με μαντήλι. Έτσι, ο Sandro Botticelli στο έργο του *Primavera* (1477-

⁵⁷⁸ Eur. *Ιππόλυτος* 392, 525-545, 1269-1275· *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 544-550· *Μήδεια* 330, 627· *Βάκχαι* 403.

⁵⁷⁹ Σοφ., *Αντιγόνη* 781-800.

⁵⁸⁰ Περισσότερα για τις αρχαίες πηγές και τη γενεαλογία του Έρωτα βλ. Dalby, 2005, σ.139.

⁵⁸¹ Βλ. Πausan. 9.27.2.

⁵⁸² Για τον Ορφέα και την εγκαθίδρυση της λατρείας της Περσεφόνης στην Αθήνα βλ. Linforth, 1973, σσ. 64-68 και 199.

⁵⁸³ Βλ. Calame, 1999, σσ. 175-198 και Calame, 1991, σσ. 227-247.

⁵⁸⁴ Βλ. Απολλ. Ρόδ. *Αργοναυτ.* 3.25 κ.ε., Οβιδ. *Μετ.* 1.452, 5.363 και 10.525, Seneca, *Octavia* 560 και *Phaedra* 274, Cic. *De natura deorum* 3.59-60, Stat. *Silv.* 1.2.51, Apul. 11.218.

⁵⁸⁵ Οι αρχαιολόγοι δεν γνωρίζουν την ύπαρξη εξακριβωμένων αναπαραστάσεων του θεού που να χρονολογούνται πριν από τον 6ο αιώνα π.Χ. Δύο από τις πρώτες παραστάσεις του θεού Έρωτα βρίσκονται στο Μουσείο της Ακρόπολης, στην Αθήνα. Η πρώτη (χρονολογημένη στα 580 π.Χ.) βρίσκεται σε ένα όστρακο από μελανόμορφο σκύφο, όπου η θεά Αφροδίτη φαίνεται να κρατά στο χέρι της ένα αγόρι. Η δεύτερη (χρονολογημένη στα 570 π.Χ.) είναι σε ένα μελανόμορφο πλακίδιο, όπου πάλι η Αφροδίτη κρατά με ανάλογο τρόπο δύο αγόρια, τον Έρωτα και τον Ίμερο.

⁵⁸⁶ Περισσότερα στοιχεία σχετικά με τις ελληνικές και ρωμαϊκές απεικονίσεις του Έρωτα βλ. Johns, 1993.

1482) απεικονίζει τον Έρωτα να προσπαθεί να στοχεύσει με το βέλος του μία από τις τρεις Χάριτες, ενώ πετά πάνω από την Αφροδίτη, με τα μάτια του καλυμμένα, αλλά χωρίς αυτό να τον εμποδίζει να στοχεύει σωστά. Ο Tiziano, από την πλευρά του, στο έργο του *Allegoria della Fortuna, Amore e Morte* (1520) συνδέει τις έννοιες της Τύχης, του Έρωτα και του Θανάτου σε μια ενότητα δυνάμεων. Ο Έρωτας γυρνά τον τροχό της Τύχης, ενώ το άλογο του Θανάτου βρίσκεται στο φόντο. Ο Lorenzo Lotto στο έργο του *Cupido e Venere* (1530) παρουσιάζει την Αφροδίτη, στολισμένη με κοσμήματα και φορώντας ένα πέπλο, να παίζει με τον Έρωτα, δίνοντάς του ένα στεφάνι από μύρτο. Ο ζωγράφος αξιοποιεί ένα πλήθος συμβόλων, που δείχνουν με ποιον τρόπο η Αναγέννηση προσλαμβάνει τις δύο θεότητες: η τιάρα και το πέπλο τη Αφροδίτης συμβολίζουν τον γάμο, τα άνθη υποδηλώνουν το κάλλος και την αρμονία, αλλά και την αφθονία και την καρποφορία, ενώ το στεφάνι και τα ούρα που εκτοξεύει ο θεός μέσα του αποτελούν σύμβολα γονιμότητας. Ο Parmigianino το 1535 απεικονίζει τον Cupido ως έναν όμορφο νέο, γεροδεμένο, που σκαλίζει το τόξο του σε ένα ξύλο, ενώ πίσω του υπάρχουν οι μορφές δύο παιδιών: η αντιπαλότητα στην οποία βρίσκονται ίσως να δηλώνει την ύπαρξη των δύο αντίθετων δυνάμεων, του Έρωτα και του Αντέρωτα, που απαντώνται ήδη σε έργα τέχνης από την αρχαιότητα⁵⁸⁷, ή του Amor Profano και Amor Sacro, που αποτελούν έναν μετασχηματισμό των δύο προηγούμενων δυνάμεων κατά την Αναγέννηση⁵⁸⁸.

Στα ποιήματα του Guido Guinizelli (π. 1230-1276), ευρετή του Dolce Stil Novo⁵⁸⁹, ο Έρωτας (Amore) προσωποποιείται, όπως και στον Guido Cavalcanti (π. 1255-1300). Στο έργο *Vita nuova* του Dante και στο *Canzoniere* του Πετράρχη ο

⁵⁸⁷ Ήδη κατά τον 1ο αι. μ.Χ. σε μια τοιχογραφία της Πομπηίας, η οποία εκτίθεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Νάπολης παρουσιάζονται οι δύο θεοί ως παιδάκια (Έρωσ–Αντέρωσ). Ο Έρωσ συνοδεύεται από την Πειθώ, που τον παραδίδει στη μητέρα του, την Αφροδίτη, η οποία βρίσκεται μαζί με τον Αντέρωτα. Πρβλ. στον Κικέρωνα, στο *De natura deorum* (III 23, 59-60), ο Αντέρωσ είναι ο γιος της Αφροδίτης με τον Άρη.

⁵⁸⁸ Ο Αντέρωσ αποτελεί τον Amor Sacro, σύμφωνα με τη νεοπλατωνική θεώρηση του κόσμου, και ο Έρωσ τον Amor Profano (επιθυμία, σαρκικότητα, αποπλάνηση). Έτσι, το δίπολο Έρωσ–Αντέρωσ ή Amor Profano–Amor Sacro αντικαθιστά συχνά το δίπολο Αφροδίτη Πάνδημος και Αφροδίτη Ουρανία, που απαντάται στο *Συμπόσιον*, τόσο το πλατωνικό (180c-181c) όσο και αυτό του Ξενοφώντα (VIII 9-10). Ο γήινος Έρωσ (*amore vulgare*) θεωρείται μια σκιά του πραγματικού Έρωτα (*una ombra dello amore celeste*) και στο *Commento sopra una Canzone de Amore composta da Girolamo Benivieni* του Giovanni Pico della Mirandola, που γράφτηκε το 1486 και τυπώθηκε το 1519. Πρβλ. P. Bembo, *Gli Asolani* (II xv): *ombra [...] d'amante, più tosto che amante*. Το δίπολο Έρωσ–Αντέρωσ απαντάται και στον Angelo Poliziano στο έργο του *Stanze per la giostra*. Περισσότερα βλ. Comboni, 2000, σσ.7-21.

⁵⁸⁹ Ο Dante μιλά για αυτόν με θαυμασμό και τον ονομάζει *il padre mio* βλ. *Purg.*26.97-98.

Έρωτας συνεχίζει να είναι μια προσωποποιημένη θεότητα, που καθορίζει τη ζωή του ανθρώπου⁵⁹⁰. Επίσης, στον Πετράρχη υπάρχει η αντίθεση-αμφιθυμία ανάμεσα στη σαρκικότητα και την πνευματικότητα του Έρωτα⁵⁹¹. Τόσο την προσωποποίηση του Έρωτα όσο και τις μορφές αυτού τις αξιοποιεί όλη η λογοτεχνία της Αναγέννησης με πρότυπο τα προαναφερθέντα έργα⁵⁹².

Η Gaspara Stampa ακολουθεί μυθολογική εκδοχή σύμφωνα με την οποία ο Έρωτας είναι γιος της Αφροδίτης. Χαρακτηριστικό είναι το σονέτο αρ. 34, στο οποίο η μητέρα του Έρωτα είναι που βάζει στα χέρια του γιου της τα βέλη και του δένει τα μάτια (*Sai tu, perché ti mise in mano, Amore, / gli stral tua madre, ed agli occhi la benda?*)⁵⁹³. Πίσω από τον Έρωτα, δηλαδή, υπάρχει η ενέργεια της Αφροδίτης: η θεά καθιστά αφανή τη δική της παρουσία, θέτοντας στο προσκήνιο τον γιο της, ο οποίος είναι διαμορφωμένος όπως εκείνη επιθυμεί και έχει αποκτήσει τις δικές της ιδιότητες.

Η Αφροδίτη κατονομάζεται μονάχα σε τέσσερα ποιήματα. Στο σονέτο αρ. 4 η θεά προσφέρει στον Collaltino ομορφιά και χάρη (*Vener gli diè bellezza e leggiadria*), ενώ στο σονέτο αρ. 30 παρουσιάζεται συνοδευόμενη από τους Ερωτιδείς (*Amori*), να μεταμορφώνει τον περιβάλλοντα χώρο σε ένα ειρηνικό και γεμάτο γλυκύτητα τοπίο (*Venere e gli Amori / si veggon l'aere far sereno intorno, / ovunque suoni il dolce accento fuori*)⁵⁹⁴. Στη συνέχεια του ίδιου ποιήματος, οι Ερωτιδείς εμφανίζονται ως μια χορεία αγγελικών πλασμάτων με προεξάρχουσα τη θεά και αποτέλεσμα της παρουσίας τους την πραγμάτωση της αρμονίας

⁵⁹⁰ Βλ. ενδεικτικά στο *Vita Nuova* τα σημεία όπου ο Έρωτας προσωποποιείται ή και συνομιλεί με τον ποιητή: 7 (*li fedeli d'Amore*), 9 (*A me parve che Amore mi chiamasse*), 14 (*Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse*), αλλά και μια αντίστοιχη κατάσταση επικοινωνίας με τον προσωποποιημένο Έρωτα στο έργο *Canzoniere* του Πετράρχη: 92.1: *Piangete, donne, et con voi pianga Amore*, 102.14: *il signor nostro Amore* κ.ά.

⁵⁹¹ Για τους συμβολισμούς των δύο μορφών του Έρωτα στο πετράρχικο έργο βλ. Bologna, Rocchi, 2010, σσ. 534-535.

⁵⁹² Βλ. Tonelli, 1933.

⁵⁹³ Πρβλ. τα σονέτα αρ. 44, 125, 267, στα οποία η Αφροδίτη είναι μητέρα του Έρωτα ή των Ερωτιδέων. Η λέξη *madre* στο σύνολο των ποιημάτων αποδίδεται κυρίως στην Αφροδίτη, και όταν δεν αφορά τη θεά του Έρωτα, αποδίδεται στην Παναγία (βλ. 265: *santa madre*, 296: *benigna madre*, 299: *madre cortese*, 302: *come qua giù fosti lor guida / e madre*) και μία μονάχα φορά στη μητέρα της ποιήτριας (βλ. σονέτο αρ. 61). Η Αφροδίτη και η Παναγία γίνονται οι δύο όψεις του θείου θηλυκού στοιχείου, που απλώνεται από τον ερωτισμό μέχρι την αγνότητα και από τη σκληρότητα μέχρι την απόλυτη ευσπλαχνία. Για τη σύνδεση της Αφροδίτης με την Παναγία βλ. όχι μόνο την κοινή χρήση της λέξης *madre*, αλλά και τη χρήση της φράσης *sacratissima madre degli Amori* (σονέτο αρ. 267), που αναφέρεται στην αρχαία θεά και ανακαλεί χριστιανικά συμφραζόμενα.

⁵⁹⁴ Πρβλ. τον ρόλο των Ερωτιδέων στα ποιήματα αρ. 44.

(*l'armonia di quei celesti cori*). Στα ποιήματα αυτά, επομένως, η Αφροδίτη εμφανίζεται ως η γενναιόδωρη θεά, που προσφέρει στους εκλεκτούς της θνητούς την ομορφιά, αλλά και ως μια υπερβατική δύναμη, που διαμορφώνει την αρμονία του κόσμου. Από την άλλη πλευρά, στο σονέτο 265 είναι μια σκληρή πολεμική θεά, που ξεπερνά σε αγριότητα και βία ακόμη και τον Άρη (*Venere sua, come più degna, n'arme, / poi ch'ella è più di lui sanguigna e cruda*). Άλλωστε, είναι αξιοσημείωτο ότι και στο σονέτο 97 η Αφροδίτη “συνυπάρχει” με τον Άρη, αφού η ποιήτρια δηλώνει πως οι ήρωες ακολουθούσαν εξίσου τους δύο θεούς, χωρίς να θεωρούν κατώτερη την Αφροδίτη (*non ebber a sdegno i grandi eroi / parimente seguir Venere e Marte*): η Αφροδίτη λοιπόν, αποκτά έναν χαρακτήρα πολεμικό, στέκεται στο ίδιο βάθρο με τον θεό του πολέμου, διαθέτει όπλα, τιμάται από τους γενναίους και ξεχωρίζει για τον βίαιο και αιματηρό της χαρακτήρα. Έτσι, ενώ ο Άρης είναι ο θεός των πολέμων που λαμβάνουν χώρα σε ένα εξωτερικό, ορατό τοπίο, η Αφροδίτη είναι το ανάλογο του θεού σε ένα εσωτερικό επίπεδο: δημιουργεί μια εμπόλεμη κατάσταση στον συναισθηματικό κόσμο του ανθρώπου, άλλοτε κάνοντάς τον θύμα των παθών του και άλλοτε μετατρέποντάς τον σε πολεμιστή προς την ικανοποίηση του πόθου του. Εξάλλου, στο σύνολο των ποιημάτων, κυριαρχεί η πολεμική γλώσσα του έρωτα: το λεξιλόγιο που επανέρχεται αφορά τα όπλα (*armi, strali, arco, scudo*), τον πόνο (*dolore, tormento, pena*)⁵⁹⁵ και τις πληγές (*piaga, sangue*), τον ερωτευμένο ως πολεμιστή και ως θύμα του Έρωτα⁵⁹⁶. Μετά τη Σαπφώ και την παράκλησή της προς την Αφροδίτη στο απ.1 να γίνει σύμμαχος της (*σύμμαχος ἔσσο*) στη μάχη του έρωτα, φαίνεται πως τις ίδιες πτυχές του γυναικείου πόθου εκφράζει με παρόμοια τόλμη και η Stampa. Έτσι, στο σονέτο αρ. 170 (στ. 1-4) καλεί τον Έρωτα να μη στερηθεί την ομορφιά του αγαπημένου της, που ισοδυναμεί με την εκπλήρωση κάθε επιθυμίας της:

Fammi pur certa, Amor, che non mi toglia

tempo, fortuna, invidia o crudeltade

⁵⁹⁵ Χαρακτηριστικό είναι το λογοπαίγνιο *pena-penna* (8), που υπονοεί πως στον πόλεμο του έρωτα η γραφή λειτουργεί ως φορέας των εσωτερικών συγκρούσεων, αλλά και ως παρηγοριά.

⁵⁹⁶ Στο σονέτο αρ. 6 η ποιήτρια ονομάζει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται *γλυκό και τιμημένο πόλεμο* (*dolce ed onorata Guerra*), ενώ στο σονέτο αρ. 52 δηλώνεται η σκληρότητα του ερωτικού πολέμου (*aspra e tenace*). Ο ερωτικός πόλεμος, επομένως, συνδυάζει για τον πολεμιστή του έρωτα ποικίλα χαρακτηριστικά, που αποδίδουν τις αντιθέσεις και τις εσωτερικές συγκρούσεις του ερωτευμένου.

*la mia viva ed angelica beltade,
quella ch'appaga e queta ogni mia voglia;*

[Βεβαίωσε με, Έρωτα, ότι δεν θα μου στερήσουν
ο χρόνος, η τύχη, ο φθόνος ή η ασπλαχνία
τη ζωντανή, την αγγελική ομορφιά μου,
εκείνη που εκπληρώνει και κατευνάζει κάθε επιθυμία μου.]

Η ποιήτρια βρίσκεται, επομένως, διαρκώς σε έναν πόλεμο με υπέρτερες δυνάμεις και μόνο η αρωγή ενός συμμάχου θεού μπορεί να τη βγάλει από τη βασιανιστική αυτή θέση.

Διαπιστώνουμε ότι, ενώ η παρουσία της Αφροδίτης λειτουργεί στα περισσότερα σημεία υπόγεια μέσα στο ποιητικό σώμα, το σύνολο των ποιημάτων ξεδιπλώνεται ως μια συνεχής και εναργής επικοινωνία με τον θεό Έρωτα⁵⁹⁷. Ο γιος μοιάζει να έχει υποκαταστήσει τη μητέρα του: η μητέρα βρίσκεται στο παρασκήνιο και κινεί τα νήματα, ενώ ο γιος δρα κατά την επιθυμία της μητέρας και μπορεί να προσεγγιστεί από την ποιήτρια, η οποία διαρκώς επικοινωνεί μαζί του. Έτσι, άλλοτε η ποιήτρια επικαλείται τον Έρωτα, άλλοτε συνομιλεί μαζί του και άλλο αποκαλύπτει στους θνητούς, και κυρίως στις γυναίκες, την ιδιαίτερη φύση του, όπως εκείνη τη γνώρισε κατά την επαφή μαζί του. Ο Έρωτας μοιάζει να είναι πανταχού παρών, η ποιήτρια είναι εξοικειωμένη με την παρουσία του και, ενώ αναγνωρίζει την παντοδυναμία του, τολμά να μιλήσει προς αυτόν με την οικειότητα που δείχνει κανείς σε ένα πρόσωπο με το οποίο συνδέεται με στενούς δεσμούς. Έτσι, στο σονέτο αρ. 21 το ποίημα ξεκινά με τον Έρωτα να μιλά σε α' πρόσωπο, απευθυνόμενος προς την ποιήτρια. Ο θεός εξυμνεί τις θεϊκές χάρες του Collaltino, ενώ συγχρόνως με ένα ρητορικό ερώτημα δηλώνει πως είναι αδύνατον να βοηθήσει την ποιήτρια στην εκπλήρωση των ερωτικών της πόθων, εφόσον ο άντρας που αγαπά είναι τόσο ξεχωριστός. Έχοντας δηλώσει εξαρχής ότι τα όπλα του δεν αρκούν (*ho meco tant'armi / non posso star col tuo signor a prova*), στο δεύτερο μισό του ποιήματος συμβουλεύει την ποιήτρια να αναμένει τον χρόνο ή την τύχη να σταθούν στο μέλλον δυνάμεις ευνοϊκές προς αυτήν (*Ti bisogna*

⁵⁹⁷ Πάντοτε ο Έρωτας ονομάζεται Amore και μόνο μια φορά Cupido (160), γεγονός που ίσως υποδηλώνει την προσέγγιση της ποιήτριας προς την αρχαία ελληνική γραμματεία παρά στη ρωμαϊκή παράδοση όσον αφορά τα συμφραζόμενα και τους υπαινιγμούς που αφορούν τον έρωτα.

aspettar tempo o fortuna, / che ti guidino a questo). Στη συνέχεια φεύγει πετώντας (*Così mi dice, e poi si vola via*), αφήνοντας την ποιήτρια να θρηνεί για τα ερωτικά της βάσανα. Το ποίημα αυτό, στο οποίο ο Έρωτας κατέρχεται, για να συνομιλήσει με την ποιήτρια σχετικά με την εκπλήρωση των πόθων της, απηχεί τον σαπφικό *Υμνο στην Αφροδίτη* (απ.1). Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει μια κάθοδος έπειτα από επιθυμία του θνητού σχετικά με την ικανοποίηση ενός πόθου, που αφορά ένα αγαπημένο άτομο. Στο σαπφικό ποίημα υπονοείται μια επίκληση που ανάγεται στο παρελθόν, η οποία είχε οδηγήσει στην κάθοδο της θεάς, όπως και στο ποίημα της Stampa υπονοείται το κάλεσμα του Έρωτα, αφού ο λόγος του θεού μοιάζει με μιαν απάντηση σε ένα αίτημα, που δεν περιλαμβάνεται στους στίχους. Και οι δύο θεότητες αρχίζουν τον λόγο τους με ένα ερώτημα, που αφορά τον ρόλο που καλούνται να παίξουν σε σχέση με τα αιτήματα των ποιητριών.

Στο σονέτο αρ. 125 η ποιήτρια και πάλι συνομιλεί με τον Έρωτα, ρωτώντας τον τι θα έπρεπε να κάνει με τον Φόβο (*Temenza*)⁵⁹⁸ και τη Ζήλια (*Gelosia*), τα δύο αδέρφια του, που ενώ θα μπορούσαν να επισκεφθούν άλλες καρδιές, επιμένουν να βασανίζουν εκείνη. Ο τόνος της ποιήτριας δηλώνει την οικειότητα κατά την επικοινωνία με τον θεό, αλλά και την αγανάκτησή της για τα βάσανα που αδικώς υπομένει. Ο Έρωτας της απαντά πως δεν μπορεί να αποτρέψει τα βάσανά της, αφού, όπου κι αν στείλει τα αδέρφια του, η μητέρα του έχει επιλέξει τον Collaltino, για να προκαλεί τα ερωτικά πάθη. Ο αφανής ρόλος της Αφροδίτης επανέρχεται, ενώ ο Έρωτας δηλώνει την αδυναμία του να αντιταχθεί στις επιθυμίες της μητέρας του. Σε αυτό το ποίημα, πέρα από την αμεσότητα της συνομιλίας της ποιήτριας με τον Έρωτα, ενδιαφέρον στοιχείο είναι και η προσωποποίηση των συναισθημάτων του Φόβου και της Ζήλιας, και μάλιστα ως αδερφών του Έρωτα, δηλαδή με θεϊκές διαστάσεις. Έτσι, η ποίηση της Stampa συνδέεται με τις αρχαίες αντιλήψεις, σχετικά με τη γενεαλογία του Φόβου⁵⁹⁹, που

⁵⁹⁸ Καθώς στην ιταλική γλώσσα η λέξη που χρησιμοποιείται είναι θηλυκή (*Temenza*), οι δύο προσωποποιημένες δυνάμεις γίνονται αδερφές (*sorelle*) του Έρωτα. Παρόλο που η λέξη *temenza* χρησιμοποιείται από την ποιήτρια αρκετές φορές μέσα στις *Rime*, μονάχα σε αυτό το ποίημα αποδίδει μια προσωποποιημένη δύναμη και γράφεται με κεφαλαίο. Το ίδιο συμβαίνει και με την προσωποποίηση της ζήλιας (*Gelosia*).

⁵⁹⁹ Στην ελληνική μυθολογία, ο Φόβος αποτελεί προσωποποίηση του συναισθήματος του φόβου. Οι Αρχαίοι Έλληνες τον θεωρούσαν γιο του Άρη και της Αφροδίτης. Μαζί με τον αδελφό του Δείμο, που ήταν η προσωποποίηση του τρόμου, συνόδευε τον πατέρα του στους πολέμους. Για τον λόγο αυτό, του προσφέρονταν θυσίες στα πεδία των μαχών. Η Λάρνακα του Κυψέλου, η προερχόμενη από το Ηραϊόν της Ολυμπίας, αναπαριστά με δύο διαφορετικές μορφές τον Φόβο: με κεφάλι λιονταριού και όμοιο με τον θεό Πάνα. Για τους Σπαρτιάτες το ιερό του Φόβου συνιστούσε

είναι γιος της Αφροδίτης και επομένως αδερφός του Έρωτα, ενώ παράλληλα και η αρχέγονη δύναμη της Ζήλειας⁶⁰⁰ είναι γνωστή στην αρχαιότητα⁶⁰¹.

Η ζωή της ποιήτριας κυριαρχείται από τον Έρωτα και τους Ερωτιδείς, τους φτερωτούς θεούς που την ανυψώνουν, την κάνουν και την ίδια ένα φτερωτό πλάσμα. Έτσι, στο σονέτο αρ. 8 δηλώνει ξεκάθαρα την εξύψωση στην οποία την οδηγεί ο Έρωτας (*S'Amor con novo, insolito focile, / on'io non potea gir, m'alzò a tal loco*), ενώ στο σονέτο αρ. 13 αναζητά τον τρόπο να κάνει τη γραφή της να πετάξει σαν πουλί στα πέρατα του κόσμου (*si ch'ei prenda il volo / da l'Indo al Mauro e d'uno in altro polo*). Η ποιήτρια μιλά στον Έρωτα, λαμβάνει απαντήσεις από αυτόν, τον αντικρίζει συνεχώς μπροστά της. Το σύνολο των ποιημάτων μοιάζει με την καταγραφή μιας διαρκούς επίκλησης και μιας αέναης επιφάνειας, μιας συνεχούς καθόδου του θεού και μιας παράλληλης κοπιαστικής ανόδου της ποιήτριας στις ανώτερες σφαίρες, εκεί όπου εδράζονται οι αιώνιες θείες δυνάμεις. Έχοντας ανέλθει σε αυτό το επίπεδο ύπαρξης, η Stampa μπορεί να συγκρίνει τον εαυτό της με τους αγγέλους και να συνομιλεί μαζί τους. Έτσι στο ποίημα αρ. 17 τολμά να δηλώσει ότι τίποτε δεν έχει να ζηλέψει από τους αγγέλους, αφού η ευτυχία της λόγω του έρωτα είναι απόλυτη. Στο τέλος μόνο του ποιήματος, δηλώνει εκείνο στο οποίο δεν μπόρεσε να υπερβεί τους αγγέλους, δηλαδή στην αιωνιότητα της ευτυχίας τους. Αντιστοίχως, στο ποίημα αρ. 110 (στ. 1-4) δηλώνει ότι η ευτυχία της μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο από τους αγγέλους ή από κάποιον που αγάπησε όσο κι εκείνη:

Chi può contar il mio felice stato,

σύμβολο πειθαρχίας και συνοχής των στρατιωτικών δυνάμεων. Στην *Ιλιάδα* ο Φόβος αναφέρεται αρκετές φορές (4:440, 13:299 και 15:119). Στον τελευταίο προστάζεται μαζί με τον Δείμο να ζέψει τα άλογα του Άρη.

⁶⁰⁰ Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την Έριδα ως προσωποποίηση της ζήλειας, και μάλιστα της ερωτικής, αφού στον μύθο του μήλου της Έριδος υπονοείται η σύνδεση της θεάς με την ερωτική κατάκτηση και τον ερωτικό ανταγωνισμό. Η Έρις ήταν κόρη της Νυκτός και κατά αλλές εκδοχές αδερφή του Άρη. Βλ. Όμ. *Ιλ.* 4:439-445, 5:738-740. 11:3-4, Ησ. *Θεογονία* 225 κ.ε. Ο Ησίοδος όμως γράφει ότι κάποτε λειτουργεί θετικά για τον άνθρωπο, αφού τον παροτρύνει να είναι εργατικός (Ησ. *Εργα και Ημέραι* 11-35).

⁶⁰¹ Μια άλλη θεϊκή δύναμη που συχνά εμφανίζεται στις *Rime* στενά δεμένη με τον Έρωτα είναι η Fortuna, η οποία προσωποποιείται σε επτά ποιήματα (12, 26, 60, 77, 177, 245, 273). Η ρωμαϊκή θεά Fortuna μοιάζει να διατηρεί την αίγλη της στον αναγεννησιακό κόσμο, δρώντας ως μια καίρια δύναμη στη διαμόρφωση της ζωής των θνητών: χαρακτηριστικός είναι ο ρόλος της Fortuna στα ποιήματα της Isabella di Morra: σε αυτά η Fortuna είναι η θεά η οποία διαρκώς επανέρχεται με επικλήσεις και άμεσες ή έμμεσες αναφορές. Με παρόμοιο καταλυτικό ρόλο και στενά δεμένος με τον Έρωτα, στη Stampa προσωποποιείται και ο Θάνατος (Morte) βλ. ποιήματα αρ. 26, 68, 129, 155, 194, 224, 271.

l'alta mia gioia e gli alti miei diletti?

O un di que' del ciel angeli eletti,

o altro amante, che l'abbia provato.

[Ποιος την ευτυχία μου μπορεί να μετρήσει,
την υψηλή χαρά μου και τις άλλες μου απολαύσεις;
Είτε ένας από τους εκλεκτούς ουράνιους αγγέλους,
είτε ένας άλλος εραστής, που το δοκίμασε.]

Η ποιήτρια, με την προστασία του φτερωτού θεού της, έχει καταφέρει να εισαχθεί σε έναν κόσμο όπου η ανθρώπινη ευτυχία γίνεται συγκρίσιμη με την αγγελική. Η «συνύπαρξη» αυτή του Έρωτα και των αγγέλων⁶⁰², η χρήση ενός λεξιλογίου που υποδηλώνει πως η ποιήτρια είναι ένας “μάρτυρας της αγάπης”⁶⁰³, αλλά και η απόδοση χριστιανικών χαρακτηριστικών, όπως η ευσπλαχνία, στον Έρωτα⁶⁰⁴, συνθέτει έναν παγανιστικό-χριστιανικό κόσμο, που καταλήγει στα τελευταία ποιήματα⁶⁰⁵ σε μια μετάβαση από τη συνομιλία με τον Έρωτα στη συνομιλία με τον Χριστό⁶⁰⁶. Αυτή η μετάβαση θα μπορούσε να αναγνωστεί ως το πέρασμα από τον επίγειο στον ουράνιο έρωτα: εξάλλου ο αγαπημένος περιγράφεται διαρκώς ως μια ύπαρξη αγγελική με τη διαρκή χρήση του επιθέτου

⁶⁰² Έχει υποστηριχθεί ότι ο Έρωτας και οι Ερωτιδείς, κατά την Αναγέννηση, αντικαθίστανται από τους αγγέλους, περισσότερο βλ. Dempsey, 2001.

⁶⁰³ Οι λέξεις *martire*, *martirio* (όπως και τα ουσιαστικά *tormento*, *pena* και οι ρηματικοί τύποι εκ του *pentire*) επανέρχονται σε ένα πλήθος ποιημάτων. Χαρακτηριστικό είναι το σονέτο αρ. 7, στο οποίο η εικόνα της ποιήτριας αποδεικνύει το ερωτικό της μαρτύριο (*imagin de la morte e de' martiri*): όπως οι χριστιανοί εικονοποιούν τα μαρτύρια των αγίων, έτσι κι εκείνη μετατρέπει τον εαυτό της σε μια ζωντανή εικόνα του μαρτυρίου του έρωτα. Πρβλ. σονέτο αρ. 56, όπου αξιοποιείται το ίδιο θέμα εικονοποίησης της όψης του ερωτικού μάρτυρα.

⁶⁰⁴ Παρόλο που η σκληρότητα και η δριμύτητα είναι αυτή που κυρίως χαρακτηρίζει τον Έρωτα, το αίτημα της ευσπλαχνίας, του ελέους του θεού προς τον ερωτευμένο, επανέρχεται σε ένα πλήθος ποιημάτων, κυρίως με τη χρήση των λέξεων *pietoso*, *pietà*. Μάλιστα, στο ποίημα αρ. 24, ο Έρωτας παύει να είναι ένας αδυσώπητος θεός και χαρακτηρίζεται από τον οίκτο (*la sua mercé*), που χαρίζει στην ερωτευμένη τη μεγάλη ερωτική ευτυχία.

⁶⁰⁵ Από το ποίημα αρ. 299 κ.ε. γίνεται προφανέστερη η υπαρξιακή μετάβαση της ποιήτριας και κορυφώνεται στο τελευταίο ποίημα (311).

⁶⁰⁶ Βλ το ποίημα αρ. 302, όπου η Αφροδίτη υποκαθίσταται από μια άλλη μητέρα, την Παναγία, η οποία οδηγεί τον άνθρωπο μακριά από τις σκιές του επίγειου κόσμου (*che per dritto sentier a te ne guida, / di quest'ombra qua giù squarciamo il velo*): η εικονοποιία αυτή απηχεί τα πλατωνικά συμφραζόμενα και την κατά Ficino ανάλυση της διαφοράς μεταξύ γήινης και ενουράνιας Αφροδίτης. Η Παναγία γίνεται μια *Venere Celeste*, που εισακούει τον ερωτευμένο, ο οποίος ποθεί για την άνοδο στον δικό της κόσμο.

*angelico*⁶⁰⁷, κάτι που δείχνει ότι ο έρωτας της ποιήτριας, ακόμη και στην επίγεια μορφή του, φέρει μέσα του ένα στοχείο θεϊκό⁶⁰⁸.

Θα ήταν σκόπιμο να κλείσουμε το παρόν κεφάλαιο με μια σύντομη αναφορά στο σονέτο αρ. 151, στο οποίο εισάγεται με έναν έντεχνο τρόπο ένα επιτάφιο ποίημα, κατά τα πρότυπα όσων διασώζει η *Παλατινή Ανθολογία*, ευρέως γνωστή στη Δύση κατά την εποχή της Stampa. Σε αυτό το ποίημα, η ποιήτρια καλεί τις γυναίκες να θρηνήσουν μαζί της για τα ερωτικά της βάσανα, ενώ στο β' μισό του ποιήματος τις προτρέπει να γράψουν στο τάφο της ένα επιτάφιο επίγραμμα, όπου θα δηλώνεται η αιτία του θανάτου της και θα δίδεται η συμβουλή στους ζώντες να μην ακολουθούν τους δύσκολους έρωτες. Η Stampa μοιάζει να έχει επιλέξει τον θάνατό της. Ξέρει ότι ο ανικανοποίητος έρωτάς της την οδηγεί στον όλεθρο, ξέρει ότι θα γίνει η νέα Σαπφώ, η σπουδαία ποιήτρια, που για χάρη ενός νέου Φάωνα θα πεθάνει, αφήνοντας πίσω της τον άσβεστο θρύλο της φλογισμένης ψυχής της.

⁶⁰⁷ Βλ. 6 (*intelletto angelico*), 16 (*angelica beltate*), 84 (*angelici costumi*), 170 (*angelica beltade*), 249 (*angelico costume*).

⁶⁰⁸ Το πνεύμα (σονέτο αρ. 6) και η όψη του αγαπημένου (σονέτο αρ. 28) ορίζονται με το επίθετο *divino*, ώστε να αναδειχθεί η θεία πλευρά του πόθου προς ένα άτομο που μετέχει της φύσης των θεών.

4. Η Laura Battiferra degli Ammannati ως Σαπφώ στη Φλωρεντία των Μεδίκων

Η Laura Battiferra (ή Battiferri) degli Ammannati αποτελεί μία από τις εξέχουσες μορφές της γυναικείας ιταλικής ποίησης των μέσων των 16^{ου} αι. Γεννημένη το 1523 στο Urbino, νόθα κόρη του Giovanni Antonio Battiferri, πλούσιου ιερέα με ισχυρές διασυνδέσεις με την παπική εξουσία αλλά και με την αριστοκρατία του Urbino, αναγνωρίστηκε από τον πατέρα της ως νόμιμο τέκνο και έλαβε μια προσεγμένη παιδεία από μικρή ηλικία. Το 1550, έναν χρόνο μετά τον θάνατο του πρώτου της συζύγου Vittorio Sereni⁶⁰⁹, παντρεύεται τον γλύπτη και αρχιτέκτονα Bartolomeo Ammannati. Το ζευγάρι ζει για πέντε χρόνια στη Ρώμη, όπου η ποιήτρια εντάσσεται στους καλλιτεχνικούς κύκλους, ενώ ο σύζυγός της εργάζεται μαζί με τον Michelangelo και άλλους σπουδαίους καλλιτέχνες σε αρχιτεκτονικά έργα υπό την πατρωνία του πάπα Ιούλιου Γ'. Μετά τον θάνατο του Ιουλίου Γ', με μεγάλη της λύπη η Laura θα αναγκαστεί να εγκαταλείψει τη Ρώμη το 1555, για να μετακινηθεί στη Φλωρεντία, όπου πλέον θα εργαστεί ο Bartolomeo με προστάτη τον Cosimo de' Medici. Στη νέα πόλη όπου διαμένει η ποιήτρια, παρά την αρχική της δυσθυμία, εντάσσεται γρήγορα στους πνευματικούς κύκλους και αποκτά μεγάλη φήμη. Το 1560 εκδίδει το πρώτο της βιβλίο (*Il primo libro delle opere toscane di Madonna Laura Battiferra degli Ammannati*, Giunti, Firenze). Σε αυτό το έργο περιλαμβάνονται 187 ποιήματα: τα 146 είναι δικά της και τα υπόλοιπα 41 επιφανών ανδρών της εποχής, με τους οποίους αλληλογραφεί και έχει στενή πνευματική επαφή⁶¹⁰. Το 1564 εκδίδεται το δεύτερο βιβλίο της (*I sette salmi penitentiali del santissimo profeta Davit. Tradotti in lingua Toscana da Madonna Battiferra Degli Ammannati. Con gli argomenti sopra ciascuno di essi, composti dalla medesima: insieme con alcuni suoi sonetti spirituali*, Giunti, Firenze): στο έργο αυτό η Battiferra συστήνεται στο κοινό της ως βιβλική μεταφράστρια και σχολιαστής, ιδιότητες που παραδοσιακά ανήκαν σε άνδρες. Ένα τρίτο βιβλίο της με τον τίτλο *Rime*, στο οποίο θα περιλαμβάνονταν

⁶⁰⁹ Στο ανέκδοτο corpus των έργων της ανήκουν εννέα σονέτα αφιερωμένα στον πρώτο της σύζυγο. Σε αυτά τα ποιήματα θρηνεί για τη μοναξιά μέσα στην οποία την άφησε ο αγαπημένος της, ενώ συγχρόνως μακαρίζει τον νεκρό για την ευλογημένη μεταθανάτια ζωή του (Kirkham, 2006, σ.17).

⁶¹⁰ Μεταξύ αυτών ας αναφερθούν οι Benedetto Varchi, Benvenuto Cellini, Agnolo Bronzino, Gherardo Spini, Silvano Razzi, Agostino de' Copeti.

όλα τα γραπτά της, εκείνα που είχε εκδώσει, αλλά και όσα παρέμεναν ανέκδοτα, δεν κατόρθωσε να το δει τυπωμένο όσο ζούσε⁶¹¹. Στα ανέκδοτα έργα της περιλαμβάνονται, εκτός των ποιημάτων, οι επιστολές της και το μόνο γνωστό έργο της σε πρόζα, που αφορά τη γέννηση του Χριστού, επηρεασμένο από τις *Πνευματικές ασκήσεις (Esercizi spirituali)* του Ignazio di Loyola, ιδρυτή των Ιησουιτών⁶¹². Άλλωστε, στα τελευταία χρόνια της ζωής της, κατά τα οποία γράφεται και το προαναφερθέν έργο της, το ζεύγος Ammannati βρίσκεται σε στενή επαφή με τους Ιησουίτες της Φλωρεντίας⁶¹³.

Πολλοί από τους συγχρόνους της Battifarra συνηθίζουν να επαινούν τα ποιητικά, πνευματικά και ηθικά χαρίσματά της. Μάλιστα συχνά την προσφωνούν Σαπφώ της εποχής τους. Ο Pietro Calzolari στην *Historia monastica (Terza Giornata)*, έργο που εκδίδει το 1561, αναφέρει:

Δεν έχει λόγο η εποχή μας να ζηλέψει την αρχαία και πολυμαθή Σαπφώ, από τη στιγμή που έχουμε αποκτήσει τις δικές μας Vittoria Colonna, Veronica Gamba και πολλές άλλες πράγματι διαπρεπείς για την ποίησή τους στην Ιταλία και εκτός αυτής. Και είχαμε αυτές όχι μόνο στα περασμένα χρόνια, αλλά ζει σήμερα, στη δίχως τέλος δόξα των γυναικών, η πιο πολυμαθής και ποτέ αρκετά δοξασμένη, η Madonna Laura Battifferra de gl'Amannati.

Λίγα χρόνια αργότερα, ο Dionigi Atanagi, στην ανθολογία Τοσκανών ποιητών που πραγματοποίησε, την χαρακτηρίζει ως νέα Σαπφώ (*novella Saffo de nostri tempi*) σχολιάζοντας ένα ποίημα του Annibal Caro⁶¹⁴. Ο Piero Vettori, από την πλευρά του, τη χαρακτηρίζει ως ανώτερη της Σαπφούς, αφού είναι ξεχωριστή όχι

⁶¹¹ Το έργο αυτό υπάρχει σε χειρόγραφη μορφή και παρέμενε για αιώνες στην αφάνεια (Roma, Biblioteca Casanatense, MS 3329). Βλ. σχετικά με το χειρόγραφο αυτό Kirkham, 1996, σσ.351–391.

⁶¹² Ο Loyola γράφει το έργο αυτό μεταξύ 1522 και 1535. Η μετάφραση από τα ισπανικά στα λατινικά έγινε από τον André des Freux. Η πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε το 1548 από τον Antonio Blado, με χρηματοδότηση του Francesco Borgia, δούκα της Gandía. Το έργο περιλαμβάνει διαλογισμούς και προσευχές. Οι ασκήσεις αυτές προτείνεται να έχουν διάρκεια τεσσάρων εβδομάδων και μέσω αυτών επιδιώκεται η εσωτερική κάθαρση και η προσέγγιση του ανθρώπου στο θείο.

⁶¹³ Το ζεύγος Ammannati προσέφερε σημαντικά ευεργετήματα στους Ιησουίτες που δραστηριοποιούνταν στην Φλωρεντία. Χαρακτηριστικό έργο, υπό την πατρωνία των Ammannati σε σχέδια του ίδιου του Bartolomeo, είναι η εκκλησία του San Giovannino, που χρησιμοποιείται από τους Ιησουίτες της Φλωρεντίας, ενώ οι διαθήκες που συντάσσει η Laura κατά τα έτη 1581 και 1587 αναφέρουν τους Ιησουίτες ως μοναδικούς κληρονόμους της (βλ. Kirkham, 2000, σσ. 331–54).

⁶¹⁴ *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi (Tavola del primo libro)*, Venezia, Lodovico Avanzo, 1565.

μόνο σε ποιητική δύναμη, αλλά και ως προς την ηθική της⁶¹⁵.

Ο Giorgio Vasari, στη δεύτερη έκδοση του έργου του *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*⁶¹⁶, στην ενότητα με τη ζωή της γλύπτριας Properzia dei Rossi (Parte Terza, Primo Volume), αναφερόμενος στις γυναίκες όλων των εποχών, καταγράφει τη Battiferra, μαζί με άλλες σύγχρονές της γυναίκες, όπως οι Vittoria del Vasto, Veronica Gambara, Caterina Anguisola, ως περιπτώσεις ξεχωριστές για τη μεγάλη φήμη τους (*donne [che] hanno acquistato grandissima fama*) και την ευρυμάθειά τους στις κλασικές γλώσσες και στην καθομιλούμενη (*si nella volgare, come nella latina e nella greca lingua, dottissime*). Έτσι, η Laura τοποθετείται από τον Vasari στην ίδια θέση με τις αρχαίες μεγάλες ποιήτριες, τη Σαπφώ, την Ήρινα και την Κόριννα, οι οποίες έχουν αναφερθεί στην ίδια ενότητα του έργου του.

Το γεγονός ότι η Battiferra ονομάζεται νέα Σαπφώ⁶¹⁷, πέρα από τον συνήθη επαινετικό χαρακτήρα που έχει αυτός ο χαρακτηρισμός, όταν αναφέρεται σε ποιήτριες της Αναγέννησης, μας ωθεί να διερευνήσουμε βαθύτερα τις απηχίσεις και τις ομοιότητες, θεματικές και υφολογικές, μεταξύ των δυο ποιητριών. Πράγματι, τόσο η αρχαία ποιήτρια όσο και η Battiferra γράφουν για κοινωνικές περιστάσεις που αφορούν σημαντικές για τη ζωή των ανθρώπων μεταβάσεις, οι οποίες είναι πάντοτε συνδεδεμένες με τελετουργίες, όπως όταν πρόκειται για τον θάνατο ενός προσώπου ή για τον γάμο. Επίσης, και οι δύο ποιήτριες απευθύνονται συχνά σε άτομα του ίδιου φύλου⁶¹⁸ με έναν τρόπο που παρουσιάζει σημαντική ομοιότητα: στο έργο της Battiferra η γυναίκα παρουσιάζεται με ιδιότητες θεϊκές, ως ένα ιδανικό πρότυπο ομορφιάς και αρετής, με εκφραστικές επιλογές που προσομοιάζουν σε σαπφικούς στίχους. Τέλος, μπορούν να εντοπιστούν στο έργο

⁶¹⁵ Η επιστολή του Vettori (1565) προς τον Mario Colonna, εντός της οποίας καταγράφεται η προαναφερθείσα σύγκριση με τη Σαπφώ, προτίθεται στην έκδοση με τις *Rime* που σκόπευε να κάνει η Battiferra και διασώζεται σε χειρόγραφη μορφή (Roma, Biblioteca Casanatense, MS 3229), μεταφρασμένη από τα λατινικά στα τοσκανικά από άγνωστο μεταφραστή (Kirkham, 2006, σ.365).

⁶¹⁶ *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti Dall'anno 1550 infino al 1567. Con le Tavole in ciascun volume, Delle cose più Notabili, De' Ritratti, Delle vite degli Artefici, et dei Luoghi dove sono l'opere loro.

⁶¹⁷ Για μια αναλυτική εξέταση των αποσπασμάτων στα οποία η Battiferra παρουσιάζεται από τους συγκαίρινούς της ως Σαπφώ βλ. Kirkham, 2005. 176-198.

⁶¹⁸ Το πρώτο βιβλίο της Battiferra είναι αφιερωμένο στην Eleonora di Toledo, ενώ πλήθος συνότων απευθύνονται σε σημαντικές γυναίκες, όπως οι Verginia Varana della Rovere, Lucrezia d'Este, Isabella de' Medici κ.ά.

της Battiferra στοιχεία επικλήσεων προς το θείο και θεϊκών επιφανειών⁶¹⁹, τα οποία υπονοούν την ύπαρξη σαπφικών απηχίσεων.

Η συγκριτική μελέτη ποιημάτων της Battiferra και σαπφικών στίχων παρουσιάζει ερευνητικό ενδιαφέρον, μιας και η ποιήτρια ζει και δημιουργεί σε ένα πνευματικό περιβάλλον εντός του οποίου το σαπφικό έργο (αλλά και έργα με σαπφικές επιδράσεις) χαίρει ευρείας διάδοσης: όταν η Battiferra το 1560 εκδίδει το πρώτο της βιβλίο, έχουν ήδη πραγματοποιηθεί οι σημαντικές εκδόσεις που περιλαμβάνουν τα ευρεθέντα σαπφικά σπαράγματα⁶²⁰. Επίσης, από το 1550 ζει πρώτα στη Ρώμη κι έπειτα στη Φλωρεντία, δηλαδή σε δύο σημαντικά κέντρα της Αναγέννησης, στα οποία κυκλοφορούν και διαδίδονται τα κλασικά έργα μεταξύ των λογίων και των καλλιτεχνών. Άλλωστε, η Battiferra διατηρεί στενή σχέση με σημαντικούς λόγιους και καλλιτέχνες της εποχής, οι οποίοι γνωρίζουν καλά και μελετούν την αρχαία γραμματεία: ας αναφέρουμε ενδεικτικά τον στενό της φίλο Benedetto Varchi⁶²¹, μέλος της Accademia Fiorentina και έναν από τους πρωτοπόρους στην αναβίωση του κλασικού πολιτισμού, τον Lasca (ψευδώνυμο του Anton Francesco Grazzini), θεατρικό συγγραφέα που μελετά και ακολουθεί τα πρότυπα του κλασικού θεάτρου, και τον ουμανιστή Piero Vettori, σημαντικό μελετητή των ελληνικών κειμένων. Τέλος, από το 1560 η Battiferra εντάσσεται στην Accademia degli Intronati⁶²², μια σημαντική Ακαδημία με έδρα τη Σιένα,

⁶¹⁹ Στην ποίηση της Battiferra γίνονται συχνά επικλήσεις θείων δυνάμεων ή επιφαίνονται θεότητες, όπως οι Μούσες, ο Απόλλων, ο Δίας, η Ήρα, η Αφροδίτη, οι Νύμφες, η Αθηνά, ο Άρης κ.ά. Επίσης, παρουσιάζει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο οι σύγχρονοί της προσλαμβάνουν τη σχέση της ποιήτριας με το θείο, εντάσσοντάς την συχνά σε έναν κόσμο με ρίζες αρχαιοελληνικές. Ο Gherardo Spini στο αφιερωματικό προς τη Battiferra ποίημα (Kirkham, 2006, σ.82) αναφέρει πως εκείνη τραγουδά, υπό τον ήχο της ταπεινής λύρας, στίχους που είναι ευχάριστοι και αγαπητοί στον Θεό (*cantando al suon di cetra umile / con alti versi a Dio graditi e cari*), δεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο, πέρα από το υψηλό ταλέντο της Laura, μία από τις στοχεύσεις της ποιήτριας, που είναι η επαφή με καταστάσεις που αφορούν το θείο, αφού η ψυχική «απόκριση» του θεού που ευχαριστείται από το ποίημα είναι πρωτίστως μια μορφή επικοινωνίας με την ποιήτρια. Επίσης, τα ποιήματα των Silvano Razzi και Agostino de'Coperti προς εκείνη (Kirkham, 2006, σσ.82-83) μεταφέρουν την ίδια πεποίθηση σχετικά με την επικοινωνία και τη βαθύτατη επαφή της Battiferra με το θείο: ο πρώτος την αποκαλεί νέο κλωνάρι του Απόλλωνα (*nuova fronde d' Apollo*), δηλώνοντας πως το έργο της πηγάζει από το θείο αλλά και απευθύνεται-δοξάζει αυτό, ενώ ο δεύτερος τη συνδέει επίσης με τον Απόλλωνα και τους προερχόμενους από αυτόν θησαυρούς της ελληνικής γλώσσας (*del Greco idioma il gran tesoro*), υπονοώντας έτσι τη σχέση της με την αρχαία γραμματεία. Στη συνέχεια του ποιήματος αυτού κάνουν την εμφάνισή τους πλήθος θεοτήτων (οι Μούσες, οι Φαύνοι, οι Σειρήνες, ο Δίας), στις οποίες επιδρά η ποίηση της Battiferra.

⁶²⁰ Βλ. Β' Μέρος της παρούσας εργασίας, Κεφ. 1, Κεφ. 2.

⁶²¹ Η στενή σχέση με τον Varchi και το πλήθος των ενδιαφερόντων των δύο γραφόντων φαίνεται στο corpus των επιστολών τους, των εκδομένων από τον Carlo Gargioli (1968).

⁶²² Η Accademia degli Intronati ιδρύθηκε μεταξύ 1525 και 1527 στη Σιένα και το πρώτο της μανιφέστο δημοσιεύεται το 1531 με την παρουσίαση της κωμωδίας *Gl'ingannati*, έργο ανωνύμου,

εντός της οποίας δραστηριοποιούνταν άτομα με γνώση των κλασικών κειμένων: για παράδειγμα, ο Alessandro Piccolomini (1508-1578) ήταν αστρονόμος και φιλόσοφος, ο οποίος δραστηριοποιήθηκε ενεργά στην προώθηση των κλασικών, ελληνικών και λατινικών, επιστημονικών και φιλοσοφικών κειμένων και θεωριών⁶²³. Πέρα από το πρώιμο έργο του *Il Dialogo della bella creanza delle donne o Raffaella* (1539) και τις κωμωδίες *Amor costante* και *Alessandro*, που συνέγραψε στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της Accademia degli Intronati, έκανε πολλές μεταφράσεις κλασικών κειμένων, όπως είναι το 13^ο Βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, το 6^ο Βιβλίο της *Αινειάδας* και η *Ποιητική* του Αριστοτέλη (με δικά του σχόλια), ενώ εξέδωσε και μια παράφραση τη *Ρητορικής* του Αριστοτέλη (επίσης με δικά του σχόλια).

Επίσης, ο Bartolomeo Carli Piccolomini (1503-1535), σημαντικό μέλος της Ακαδημίας, υποστήριξε ενεργητικά την αναγκαιότητα μελέτης των κλασικών κειμένων:

*Così dunque debben far quelli che vogliono honorare et arrichir la lingua Toscana leggendo et Greci et Latini libri.*⁶²⁴

[Έτσι λοιπόν οφείλουν να πράττουν εκείνοι που θέλουν να δοξάσουν και να πλουτύνουν την Τοσκανική γλώσσα διαβάζοντας και Ελληνικά και Λατινικά βιβλία.]

που όμως αποδίδεται κυρίως στον φιλόλογο Ludovico Castelvetro, που ήταν μέλος της Ακαδημίας. Το όνομα της Ακαδημίας είναι ειρωνικό (η παθητική μετοχή *intronati* προέρχεται από το ρήμα *intronare*, που σημαίνει καταπλήσσω, σαστιζώ, ζαλίζω). Οι ιδρυτές του ήταν *sex viri nobiles senenses*: οι Francesco Bandini Piccolomini, Antonio Vignali, Francesco Sozzi, Marco Antonio Piccolomini, Giovan Francesco Franceschi, Alessandro Marzi. Η Accademia degli Intronati είναι περισσότερο γνωστή για τη θεατρική της δράση, ενώ στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της ήταν και η μελέτη της λογοτεχνίας (Marcucci, 1988, σ. 454).

⁶²³ Περισσότερα για τον Alessandro Piccolomini και τη δράση του στο πλαίσιο της Accademia degli Intronati βλ. Tomasi, 2012, σσ. 23-38. Στη μελέτη αυτή ο Tomasi αναφέρεται και στο ζήτημα του έρωτα που απασχολούσε την Ακαδημία αλλά και στη σημασία που έδιναν τα μέλη στη μελέτη της ποίησης.

⁶²⁴ Belladonna, 1985, σσ. 154-197.

4.1 Επικλήσεις, επιφάνειες, κάθοδοι θεών στην ποίηση της Laura Battiferra

4.1.1 Από το έργο *Il primo libro delle opere toscane* μέχρι τα *Sonetti Spirituali*

Το ποίημα αρ. 14⁶²⁵ της Laura Battiferra από το έργο της *Il primo libro delle opere toscane* (όπως και τα ποιήματα αρ. 11-13 του ίδιου έργου) είναι γραμμένο με αφορμή τον γάμο του Federico Buonromeo⁶²⁶ και της Virginia Varana della Rovere⁶²⁷ και έχει τη μορφή ενός madrigale. Στο αυτό το ποίημα η ποιήτρια κάνει τρεις διαδοχικές επικλήσεις. Πρώτα απευθύνεται στην Αφροδίτη, καλώντας την να κατεβεί στη γη από τον τρίτο ουρανό στον οποίο βρίσκεται (*Scendi dal terzo cielo*)⁶²⁸. Η Αφροδίτη παρουσιάζεται με δύο διακριτά χαρακτηριστικά: είναι η θεά της ομορφιάς (*bella*) αλλά και του έρωτα. Όσον αφορά το δεύτερο χαρακτηριστικό δηλώνεται μέσα από τη φράση *santa madre d' amor*, η οποία μπορεί να ερμηνευτεί διττά: η Αφροδίτη είναι η μυθολογική μητέρα του Έρωτα, αλλά και η θεά που δημιουργεί το κοσμογονικό συναίσθημα του έρωτα και οδηγεί στην ένωση (ίσως γι' αυτό και η λέξη *amor* να μην είναι σε αυτό το σημείο γραμμένη με κεφαλαίο, προκειμένου να μην παραπέμπει αναγκαστικά στον θεό Έρωτα). Η Αφροδίτη χαρακτηρίζεται *santa* και έτσι υπονοείται τόσο η μορφή της Παναγίας και των αγίων γυναικών του χριστιανισμού⁶²⁹ όσο και οι αρχαίες θεές,

⁶²⁵ Για την αρίθμηση των ποιημάτων ακολουθείται σε όλη την έκταση του κειμένου η έκδοση της Kirkham (2006).

⁶²⁶ Ο Federico Buonromeo di Milano (1535– 1562) ήταν ανιψιός του Giovanni Angelo de' Medici, ο οποίος ανέβηκε στον παπικό θρόνο ως Pius IV (1559-1565).

⁶²⁷ Η Virginia Varana Della Rovere άνηκε στη δυναστεία των Della Rovere, που κυβερνούσε το Urbino από το 1508, με πρώτο τον Francesco Maria I della Rovere. Ήταν κόρη του Guidobaldo II (1514-1574) από την πρώτη του γυναίκα, Giulia Varana di Camerino. Ο γάμος της Virginia πραγματοποιήθηκε στο Pesaro το 1560. Ο Federico Buonromeo di Milano (1535– 1562) ήταν ανιψιός του Giovanni Angelo de' Medici, ο οποίος ανέβηκε στον παπικό θρόνο ως Pius IV (1559-1565).

⁶²⁸ Στο πτολεμαϊκό αστρονομικό σύστημα η Αφροδίτη είναι η τρίτη ουράνιος σφαίρα. Στον Dante ο Τρίτος Ουρανός του Παραδείσου είναι επίσης ο Ουρανός της Αφροδίτης (*Par.8, Par.19*). Στη *B' Επιστολή προς Κορινθίους* (12.2-12.4) ο Παύλος αναφέρεται στην άνοδο στον τρίτο ουρανό και την αδυναμία να καταγράψει κανείς με ανθρώπινη γλώσσα τα όσα συνέβησαν εκεί. Για τη Laura, που έχει προφανώς γνώση των παραπάνω πηγών, ο τρίτος ουρανός είναι όχι μόνο ο ουρανός του Έρωτα, αλλά και ένας υπέρτατος κόσμος, στον οποίο όσα συμβαίνουν είναι άρρητα, ασύλληπτα από τον άνθρωπο. Επομένως, η κάθοδος της Αφροδίτης όχι μόνο καθιστά δυνατή την κυριαρχία του Έρωτα στον επίγειο κόσμο, αλλά και αποτελεί μια εκφραστική επιλογή που δηλώνει την επαφή του ανθρώπου με δυνάμεις που τον υπερβαίνουν και δεν μπορούν να καταγραφούν με άλλο τρόπο παρά μόνον μέσα από τις ποιητικές της εικόνες.

⁶²⁹ Παρομοίως, στο ποίημα αρ. 32 της Laura από το πρώτο βιβλίο της, η ποιήτρια καταγράφει τις εξαιρετικές αρετές της Leonora Cibo de' Vitelli αναφέροντας ότι η υμνούμενη έχει λάβει από την Αφροδίτη, την οποία αποκαλεί μητέρα του έρωτα (*dalla madre d'amore*), την αρετή, που φλογίζει κάθε ευγενή καρδιά (*virtù ch'encende ogni cortese core*): η αρχαία θεά γίνεται μια Παναγία, ένας φορέας και εμπνευστής της αρετής του ανθρώπου, διατηρώντας παράλληλα τη σύνδεσή της με τον

οι οποίες συχνά προσφωνούνται με επίθετα, δηλωτικά της αγιότητάς τους, της αγνότητάς τους⁶³⁰. Αντιστοίχως, στα ποιήματα της Σαπφούς οι θεές είναι *άγναι*⁶³¹, δηλαδή αμόλυντες, άγιες. Το επίθετο συνδέεται με την Αφροδίτη στο απ. Lobel-Page/Voigt 2, στο οποίο χαρακτηρίζεται έτσι ο ναός της θεάς (*ναῶν ἄγνον*), καθώς και στο απ. Lobel-Page 22, όπου χαρακτηρίζεται αγνή η ίδια η θεά (*ἄγνα [K]υπρογέν[ηα]*).

Η χρήση του ρήματος *scendi* ως πρώτης λέξης του ποιήματος 14 της Battiferra ανακαλεί το σαπφικό απ.1. Και εκεί η Σαπφώ καλεί την Αφροδίτη, όχι μόνο να εισακούσει το αίτημά της, αλλά να έρθει κοντά της (*ἔλθ'*). Η προστακτική αυτή, που δηλώνει την προσέγγιση της θεάς με τον θνητό κόσμο, ουσιαστικά ισοδυναμεί με κάλεσμα προς τη θεά να προχωρήσει σε μια καθοδική κίνηση από τον ουρανό όπου βρίσκεται στη γη. Η Σαπφώ περιγράφει πώς έγινε στο παρελθόν η κίνηση αυτή της Αφροδίτης μέσω των αιθέρων (*ἀπ' ὠράνω ἴθερος διὰ μέσσω*), όταν ανεβασμένη στο ἄρμα της (*ἄρμ' ὑπασδεύζαισα*) και αφήνοντας το χρυσό ολύμπιο παλάτι της (*πάτρος δὲ δόμον λίποισα χρύσιον*) κατέφθασε τελικά στη γη (*ἤλθε*), για να συνομιλήσει και να ακούσει τα αιτήματα της ποιήτριας. Επομένως, η Σαπφώ αρχικά καλεί τη θεά, χρησιμοποιώντας ένα ρήμα που δηλώνει την

έρωτα. Η χρήση του όρου *virtù* κατά την Αναγέννηση αποκτά δύο βασικές σημασίες: από τη μία πλευρά απαντάται μια χρήση του όρου που εστιάζει πρωτίστως στην εσωτερική πορεία του ατόμου προς την τελείωση. Αυτή η σημασία γίνεται προφανής στα περισσότερα πετραρχικά έργα (*Secretum, De remediis, Rime Sparse, Epistole*), στα οποία οι περεκκλίσεις της ψυχής θεραπεύονται, όταν το άτομο ακολουθεί τον δρόμο της αρετής. Η *virtù* του Πετράρχη, όπως αναφέρει και ο Anedeo Quondam, «συνεχίζει να έχει ως πεδίο αναφοράς τον Θεό και την αμαρτία, την ενοχή και τη μεταστροφή, τον θάνατο και την αθανασία» (Quondam, 2018, σ.54). Την ίδια σημασία προσωπικής ηθικής τελείωσης έχει η *virtù* και στο πλαίσιο της Καθολικής Εκκλησίας, αφού οι επτά αρετές (*sette virtù*) αντιπαρατίθενται στα επτά θανάσιμα αμαρτήματα πρβλ. Chester, 2015, σσ.19-32 σχετικά με τη *virtù* και τη σχέση της με τη χριστιανική αντίληψη περί σωτηρίας στον Dante. Από την άλλη πλευρά, ο Machiavelli επαναπροσδιορίζει το σημασιολογικό βάρος της *virtù* εννοώντας ως αρετή κυρίως το θάρρος, τη δύναμη, την υπερηφάνεια, τον πολιτικό ανθρωπισμό: η *virtù* κατά Machiavelli ορίζεται κυρίως μέσα από τη σχέση με την αναγκαιότητα και τον πόλεμο (Bozja, 2016, σ.193), αφορά δηλαδή την ικανότητα να είναι κανείς ευέλικτος υπό την ιδιαιτερότητα των εκάστοτε συνθηκών. Στην περίπτωση του υπό εξέταση ποιήματος η έννοια της *virtù* δεν μπορεί παρά να έχει την πρώτη σημασία.

⁶³⁰ Το επίθετο *santo*, το οποίο έχει την σημασία του άγιου, του ενάρετου, εκείνου που είναι αγνός και ανόθευτος από την επίγεια κακία, αντιστοιχεί στα αρχαιοελληνικά *ἅγιος* ή *ἀγνός*. Το επίθετο *ἅγιος* στα αρχαία κείμενα συχνά απαντάται ως προσδιορισμός των θεών ή των ιερών των αφιερωμένων σε θεούς (βλ. Ηρόδ. 2.41 και 2.44, Πλάτ. *Κριτίας* 116C, Ξεν. *Ελληνικά* 3.2,19). Στη δεύτερη αυτή περίπτωση η ιδιότητα του θεού που είναι *ἅγιος* μετατίθεται στο ανθρώπινο αφιέρωμα: μάλιστα συναντάμε περιπτώσεις, στις οποίες *ἅγιον* φθάνει να σημαίνει ναός (Αριστ. *Περὶ θαυμασίων ακουσμάτων* 57.1). Ως συνώνυμο του *ἅγιος* συναντάμε συχνά το επίθετο *ἀγνός*, το οποίο χαρακτηρίζει τους θεούς δηλώνοντας την αγνότητά τους (βλ. Οδ. 5:123, 18:202, Πινδ. *Πύθ.* 9. 112, Αισχύλ. *Ικέτιδες* 652 κ.ά.).

⁶³¹ Lobel-Page 53 (*ἄγναι Χάριτες*), Lobel-Page 103 (*ἄγναι Χάριτες*).

προσέγγιση με τον κόσμο των θνητών, χωρίς να αναφέρεται άμεσα στην καθοδική πορεία που απαιτείται. Την κάθοδο αυτή, την κάνει φανερή στη συνέχεια μέσα από την περιγραφή που γίνεται στην αναδρομική αφήγηση. Η Battiferra, από την πλευρά της, ήδη από την πρώτη λέξη του ποιήματος επιλέγει να δηλώσει την κάθοδο που ζητά από τη θεά. Το ρήμα *scendi* αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία στο ποίημα, αν αναλογιστούμε ότι δεν αφορά μόνο την επίκληση προς την πρώτη θεότητα του ποιήματος, την Αφροδίτη, αλλά όλες τις θείες οντότητες στις οποίες απευθύνεται η ποιήτρια, δηλαδή την Ήρα, που ονομάζεται γυναίκα και αδερφή του παντοδύναμου Διός (στ.3-4), τον Υμέναιο⁶³², που ανάβει σε μια κοινή φωτιά τις καρδιές των ερωτευμένων (στ.5-6), και τους Ερωτιδείς, για τους οποίους επαναλαμβάνεται σε πληθυντικό πια η προστακτική του ίδιου ρήματος (*scendete*), συμπληρωμένη όμως από το γερούνδιο *cantando* που ολοκληρώνει την επίκληση. Οι Έρωτες θα κατέβουν και θα τραγουδήσουν, δείχνοντας έτσι τη χαρά των κοσμικών δυνάμεων για έναν σπουδαίο γάμο μεταξύ ανθρώπων που βρίσκονται κοντά στη θειότητα. Οι νυμφευόμενοι ονομάζονται ήρωες (*eroi*), χαρακτηρισμός που υποδηλώνει ότι, όπως οι ήρωες έχουν θεϊκά χαρακτηριστικά και αντλούν την καταγωγή τους από τους θεούς, έτσι και το ζευγάρι χαίρει θεϊκών γνωρισμάτων. Το ποίημα-επίκληση της Battiferra κλείνει με μια αναφορά στο μέλλον (στ.10-12), που μοιάζει με τις υποσχέσεις ανταπόδοσης που έδιναν οι θνητοί στις αρχαίες προσευχές. Αν παραφράσουμε τους συγκεκριμένους στίχους, η ποιήτρια φαίνεται πως εννοεί: το ζευγάρι, αν το ευλογήσετε, θεοί, με την παρουσία σας, θα δείτε να φέρνει στον κόσμο απογόνους που θα αποτελέσουν στολίδι για τον κόσμο. Η ανταπόδοση, επομένως, δεν σχετίζεται με μια ενέργεια των ανθρώπων που θα αποδώσει ένα προσωπικό όφελος στους θεούς, αλλά αφορά την ευεργεσία των

⁶³² Το ρήμα *scendere* επιλέγει η Battiferra και στο ποίημα αρ. 56 του ίδιου βιβλίου, όπου καλεί τον Απόλλωνα να κατεβαίνει κοντά της και να τη βοηθά να συνεχίζει το τραγούδι της στους νέους τόπους όπου έχει βρεθεί, έχοντας αφήσει πίσω της τη Ρώμη: *scendi talor nel dolce mio soggiorno* [κατέβαινε κάποτε στη γλυκιά μου κατοικία].

Επαναλαμβάνεται, επομένως, μια σύνδεση της θείας καθόδου με τη δυνατότητα θα φέρει η ποιήτρια σε πέρας την τέχνη της, αφού τόσο ο Απόλλων όσο και ο προσωποποιημένος Υμέναιος είναι δυνάμεις που σχετίζονται με τη μουσική και την ποίηση, δύο τέχνες που τόσο στην αρχαιότητα όσο και στην Αναγέννηση ήταν στενά δεμένες. Αν στην αρχαιότητα η εκτέλεση της ποίησης στο μεγαλύτερο μέρος της συνοδευόταν από μουσική, το ίδιο συμβαίνει και στην Αναγέννηση με το πλήθος των μουσικών-ποιητών. Ο Vincenzo Dente, στο σχετικό άρθρο του (2010, σσ.131-162), μας κατατοπίζει επαρκώς σχετικά με τη σημασία της σύνδεσης ποίησης και μουσικής κατά την Αναγέννηση, αφού μάλιστα κατά το πέρασμα από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση καταγράφονται στην εξέλιξη των μουσικών ειδών νέες μουσικοποιητικές μορφές, όπως το μαδριγάλι (*madrigale*) και το μελόδραμα (*melodramma*). Μάλιστα το τελευταίο αυτό νέο είδος αναμιγνύει στις δύο προαναφερθείσες τέχνες μια τρίτη, αυτή του θεάτρου.

θνητών μέσα από τους άξιους απογόνους που θα χαρίσει το ζευγάρι στον κόσμο, θεικό δημιούργημα, για το οποίο πάντοτε οι ανώτερες δυνάμεις μεριμνούν.

Συνελόντι ειπείν, η Battiferra συνθέτει το ποίημά της με την ευκαιρία μιας γαμήλιας τελετής, όπως συχνά έκανε η Σαπφώ⁶³³. Η Ιταλίδα ποιήτρια αναδεικνύει τον εαυτό της ως το πλέον κατάλληλο πρόσωπο, για να επικοινωνήσει με τις θείες δυνάμεις που θα ευλογήσουν τον γάμο, γίνεται δηλαδή ο μεσολαβητής μεταξύ θείου στοιχείου και θνητών σε μια σημαντική μετάβαση, όπως είναι ο γάμος. Στο σονέτο προσωποποιείται/θεοποιείται ο Υμέναιος, όπως αντιστοίχως η Σαπφώ προσωποποιεί το τραγούδι της και πραγματοποιεί μια προσφώνηση σε αυτό⁶³⁴ ή προσδίδει στο τραγούδι ιδιότητες θεικές⁶³⁵. Στην επίκληση η Battiferra επιλέγει έναν εκφραστικό τρόπο που παραπέμπει στην θεική «κάθοδο» του σαπφικού απ. 1, ενώ δίνει σημαίνοντα ρόλο στην Αφροδίτη, αφού, πέρα από την αρχική επίκληση προς εκείνη, κλείνει το ποίημα με τους Ερωτιδείς που γενεαλογικά προέρχονται από την ίδια θεά.

Η «κάθοδος» των θείων δυνάμεων και η άμεση προσέγγιση του ανθρώπου με αυτές είναι ένας εκφραστικός τρόπος στον οποίο η Battiferra εμμένει και σε άλλα σημεία του έργου της, δηλώνοντας έτσι μια κοσμοαντίληψη που προσεγγίζει τον αρχαίο κόσμο: οι θεοί με την προτροπή των θνητών αίρουν το φράγμα μεταξύ θείου και θνητού κόσμου. Στην ελληνική μυθολογία, και κατ' επέκταση στην ελληνική γραμματεία, οι θεοί δεν διστάζουν να εμπλακούν στις υποθέσεις των ανθρώπων. Στην *Ιλιάδα* επιφαίνονται συμβουλευοντας τους ήρωες ή παίρνοντας μέρος σε μάχες⁶³⁶, στην *Οδύσσεια* αντιστοίχως δίνουν λύσεις στα ανθρώπινα προβλήματα με καθοριστικές επεμβάσεις⁶³⁷, ενώ στην τραγωδία οι από μηχανής θεοί κατεβαίνουν στη σκηνή για να επαναφέρουν την αρχική ισορροπία και την κοσμική τάξη⁶³⁸. Στο δε σαπφικό απ.1 είναι εντυπωσιακή η κίνηση αυτή της

⁶³³ Βλ. Lobel-Page 30, Lobel-Page 111, Lobel-Page 112, Lobel-Page 113, Lobel-Page 114, Lobel-Page 141.

⁶³⁴ Lobel-Page 111.

⁶³⁵ Βλ. Lobel-Page 118.

⁶³⁶ Ενδεικτικά βλ. Όμ. *Ιλ.* 1:189-245, όπου η Αθηνά συμβουλεύει τον Αχιλλέα, 16:698-805, όπου ο Απόλλων παίρνει μέρος στη μάχη κατά του Πατρόκλου.

⁶³⁷ Ενδεικτικά βλ. Όμ. *Οδ.* 22:205-240, όπου η Αθηνά βοηθά στη μνηστηροφονία.

⁶³⁸ Ας αναφερθούν δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις από μηχανής θεών: στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή παρεμβαίνει ο θεός Ηρακλής έτσι ώστε ο Φιλοκτήτης να πειστεί τελικά να εκστρατεύσει μαζί με τους Αχαιούς στην Τροία, φέροντας το τόξο του Ηρακλή (που του έχει κληροδοτήσει ο ίδιος) και παραμερίζοντας την παλιά του έχθρα για τον Οδυσσέα. Στη *Μήδεια* του Ευριπίδη ο θεός Ήλιος εισακούοντας την παράκληση του Χορού, αποστέλλει ένα άρμα που το σέρνουν δράκοντες,

καθόδου της θεάς στα επίγεια, με σκοπό την εμπλοκή της στον κόσμο των θνητών. Βεβαίως, και στο χριστιανικό κοσμοείδωλο ο Χριστός κατεβαίνει στον «κόσμο του σκότους»⁶³⁹, ενώ ομοίως καθοδική είναι και η πορεία του Αγίου Πνεύματος⁶⁴⁰. Σε αυτές τις περιπτώσεις, όμως, οι κάθοδοι έχουν ουσιαστική διαφορά από τις αρχαίες θεϊκές επιφάνειες. Στην αρχαιοελληνική αντίληψη η επικοινωνία των άνω με τα κάτω εντάσσεται στην καθημερινή πραγματικότητα, δηλαδή οι θεοί «κατέρχονται» κατά βούληση, παίρνοντας ουσιαστικά μια ανθρώπινη φασματική μορφή, χωρίς να είναι άνθρωποι και χωρίς να αποκτούν μια ανθρώπινη μοίρα, όπως ο Χριστός⁶⁴¹. Ακόμη και όταν τραυματίζονται, όπως η Αφροδίτη ή ο Άρης στην *Ιλιάδα*⁶⁴², με την άνοδό τους στον Όλυμπο γίνονται ξανά άτρωτοι. Το Άγιο Πνεύμα, από την άλλη πλευρά, είναι η άυλη δύναμη που επιδρά σε μια κατάσταση φωτισμού, χωρίς να έχει ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Επίσης, στις χριστιανικές προσευχές το αίτημα δεν είναι ποτέ η κάθοδος της θείας οντότητας, αλλά η έμμεση επέμβαση, η αφανής αρωγή στους ανθρώπους. Η Battiferra, επομένως, επιζητώντας την άμεση, την αισθητή επαφή με το θείο, επαναφέρει ένα αρχαιοελληνικό κοσμοείδωλο, στο οποίο το θείο επιφάνεται στον υλικό κόσμο με τον τρόπο που παρατηρούμε να συμβαίνει στην αρχαία ελληνική ποίηση (επική, λυρική ή τραγική). Στο ποίημα αρ. 14 οι θείες οντότητες θα κατέβουν στα γήινα, για να μοιραστούν με τους ανθρώπους τη χαρά για ένα σπουδαίο γάμο, θα τραγουδήσουν και θα εμπλακούν στη γιορτή. Η εμπλοκή τους αυτή συνιστά τελικά μια ευλογία του γάμου.

για να μεταφέρει την παιδοκτόνο εγγονή του Μήδεια μακριά από το σύζυγό της Ιάσωνα, ώστε να βρει καταφύγιο στην ασφάλεια της πόλης των Αθηνών.

⁶³⁹ *Ιωάννης* 1:1-11.

⁶⁴⁰ *Πράξεις Αποστόλων* 2:1-13.

⁶⁴¹ Σύμφωνα με την επίσημη χριστιανική θεολογία, που εκφράζεται από το Σύμβολο της Πίστεως της Συνόδου της Νίκαιας, ο Ιησούς Χριστός ταυτόχρονα είναι και Θεός και άνθρωπος, χωρίς να του λείπει κανένα ανθρώπινο χαρακτηριστικό, και υπόκειται απόλυτα στην ανθρώπινη μοίρα. Αλλά και στις δύο βασικές μονοφυσικές αιρέσεις τα πράγματα είναι διαφορετικά από την αρχαιοελληνική αντίληψη: στη μεν νεστοριανή ο Ιησούς με τις δικές του δυνάμεις γίνεται θεός που ανασταίνεται και πάλι με ανθρώπινο σώμα (αδιανόητο στην αρχαία σκέψη), στη δε ευτυχιτική, παρόλο που η θεϊκή φύση επισκιάζει την ανθρώπινη, η ανθρώπινη μοίρα και φύση δεν εκλείπουν. Η μόνη περίπτωση που η χριστιανική θεολογία προσεγγίζει την αρχαιοελληνική αντίληψη είναι στη γνωστική αίρεση των δοκητιστών, όπου ο ενσαρκωμένος Θεός είναι φαινομενικά ενσαρκωμένος σε ανθρώπινη μορφή, λαμβάνοντας ένα φάσμα ανθρώπου, χωρίς στην πραγματικότητα να υπόκειται στα ανθρώπινα πάθη και την ανθρώπινη μοίρα. Ακόμη, όμως, και σε αυτή την περίπτωση ο Θεός έχει ένα λυτρωτικό έργο για τον άνθρωπο: κατεβαίνει άπαξ στον επίγειο κόσμο, χωρίς συνεχείς μεταβάσεις από τα άνω στα κάτω και αντιστρόφως, και καθόλου δεν έχει τη διάθεση εμπλοκής στα ανθρώπινα, με τον τρόπο των αρχαίων θεών πχ. εκδικήσεις, εμπλοκή σε μάχες και ερωτικές περιπέτειες.

⁶⁴² Βλ. *Ομ. Ιλ.* 5, στην οποία ο Διομήδης, κατά την αριστεία του, τραυματίζει τους δύο θεούς.

Ακόμη πιο προφανής γίνεται η παραπάνω αντίληψη περί του θείου σε ένα άλλο ποίημα της Battiferra από το έργο της *Sonetti Spirituali* (2), όπου αξιοποιείται η ίδια γλωσσική επιλογή, δηλαδή η χρήση του ρήματος *scendere*, αυτή τη φορά με αναφορά σε μια θεία δύναμη της χριστιανικής παράδοσης, δηλαδή του Αγίου Πνεύματος. Στο ποίημα αυτό η ποιήτρια κατορθώνει, παρότι ακολουθεί τα χριστιανικά κείμενα που μαρτυρούν το υπερφυσικό γεγονός, δηλαδή την κατάβαση του Αγίου Πνεύματος με τη μορφή πύρινων γλωσσών, να απομακρυνθεί με διακριτικό και τολμηρό τρόπο από το χριστιανικό κοσμοείδωλο, ενθέτοντας στο ποίημα στοιχεία που το συνδέουν με την προλεχθείσα αρχαιοελληνική αντίληψη περί θείου. Επικαλείται το Άγιο Πνεύμα με έναν τρόπο που εξ αρχής προκαλεί έκπληξη (*Spirito amoroso e santo*). Το Πνεύμα διασπάται από τον παγιωμένο προσδιορισμό του Άγιο (*santo*) με τη χρήση ενός επιθέτου που προέρχεται από συμφραζόμενα εντελώς διαφορετικά, από τον κόσμο της ερωτικής ποίησης (*amoroso*). Το επίθετο *amoroso* σημαίνει ερωτικός, αλλά και φιλόστοργος, τρυφερός, αγαπημένος. Η ποιήτρια εκμεταλλεύεται αυτή την πολυσημία. Το γεγονός ότι το Άγιο Πνεύμα ενέσκυψε στους Αποστόλους και τους φώτισε φανερώνει βεβαίως μια μέριμνα του θείου για τον άνθρωπο και μια στοργική διάθεση προς αυτόν. Το επίθετο *amoroso*⁶⁴³ όμως θα έπρεπε να διαβαστεί και σε συνδυασμό με τα συμφραζόμενα της κατακλείδας τους ποιήματος. Η Laura παρακαλεί το Άγιο Πνεύμα να της δώσει την ικανότητα τα τοσκανικά της λόγια να σταθούν στο ύψος των λατινικών θείων λόγων που απευθύνουν προς το θείο η Εκκλησία και οι πιστοί της (στ.12-14)⁶⁴⁴. Η Εκκλησία στο ποίημα δεν αναφέρεται ρητά, αλλά είναι μια νύφη (*sposa*) και οι πιστοί τα παιδιά της (*figli*). Έτσι, αρχικά, στον πρώτο στίχο το Άγιο Πνεύμα ανακαλεί τις δυνάμεις του Έρωτα, ενώ στο τέλος ο χριστιανικός ύμνος εμπλέκεται με τον υμέναιο μέσω της εμφάνισης της νύφης. Η νύφη του Θεού (*sposa di Dio* ή *sposa di Cristo*), όπως είθισται να αποκαλείται η Εκκλησία⁶⁴⁵, υμνεί ένα πνεύμα που είναι άγιο και

⁶⁴³ Στο έργο *Canzoniere* του Πετράρχη το επίθετο *amoroso* διατρέχει όλη τη σύνθεση προσδιορίζοντας μια μεγάλη γκάμα πραγμάτων που σχετίζονται με τον ανεκπλήρωτο έρωτα προς τη Laura, από εκείνα που αφορούν τον εσωτερικό κόσμο του ποιητικού υποκειμένου (π.χ. *amorosa speme*: 34,9, *pensiero amoroso*: 36,2, *fede amorosa*: 224,1, *amorosa voglia*: 270,65, *amorosa paura*: 335,2) μέχρι την απόδοση του ερωτικού βιώματος με μεταφορές παρμένες από τη φύση (*amorosa stella*: 33,1, *amorosi venti*: 66,10, *amorosa nebbia*: 123,2, *amoroso foco*: 135, 66) και την επίδραση του έρωτα στην ποιητική δημιουργία (*amoroso canto*: 292,12, *amoroso stile*: 332,13).

⁶⁴⁴ Ψαλτήριον 50:17.

⁶⁴⁵ Βλ. *Επιστολή Παύλου προς Εφεσίους* 5:24, 5:25-27 και *Επιστολή Παύλου προς Κορινθίους* 11:2 και την *Αποκάλυψη* Ιωάννου 19:7-9, 21:1-2. Ως *sposa dello Spirito Santo* μπορεί να εννοηθεί και η

στοργικό/ερωτικό, όπως μια νύφη υμνεί με τον υμέναιο τους θεούς του Έρωτα. Η ποιήτρια ακολουθεί τις προθέσεις της νύφης-Εκκλησίας, όπως οι ποιητές, συνοδεύοντας με το τραγούδι τους τον γάμο, ικανοποιούν τις επιθυμίες των μελλονύμφων.

Στο μέσο του ποιήματος η ποιήτρια καλεί το Πνεύμα να κατεβεί και να την φωτίσει, καθώς τρυφερές και παντοδύναμες «φροντίδες» την έχουν εγκλωβίσει μέσα σε ένα ασφυκτικό συναίσθημα παγωνιάς (*teneri affetti, oime, troppo possenti, /d'atro gelo hanno cinta*). Το επίθετο *teneri* δημιουργεί μια μεταφορά, που καταγράφει την ψυχική κατάσταση της ποιήτριας. Η γλωσσική αυτή επιλογή ανακαλεί την αίσθηση της αφής ή την οπτική αντίληψη ενός πράγματος συγκεκριμένων χαρακτηριστικών, πχ. ονομάζουμε τρυφερό ένα κλαδί ή ένα λουλούδι, που μόλις έχει βλαστήσει⁶⁴⁶. Υποδηλώνεται έτσι η σημασία του αισθητού κόσμου, των λεπτών αποχρώσεων των πραγμάτων, της υφής τους, της αίσθησης που δημιουργούν στον άνθρωπο. Αντιστοίχως, στα σαπφικά σπαράγματα, η ποιήτρια επιλέγει επίθετα με μια παρόμοια σημασία, προκειμένου να αναφερθεί σε στοιχεία της φύσης, σε υλικά αντικείμενα ή σε μέρη του σώματος των αγαπημένων της φιλενάδων⁶⁴⁷. Η αρχαία ποιήτρια αξιοποιεί την απτική αίσθηση των λέξεων, για να υποδηλώσει έναν συγκεκριμένο εσωτερικό κόσμο, μια δεδομένη ψυχική κατάσταση. Στη Σαπφώ, δηλαδή, το έξω συμβαδίζει με το μέσα, όπως τείνει να συμβαίνει και στα ποιήματα της Battiferra. Αυτό το στοιχείο θα γίνει εμφανέστερο στο επόμενο κεφάλαιο, όπου θα μελετηθούν τα ποιήματα που αφορούν τις γυναίκες στις οποίες αναφέρεται η ποιήτρια.

Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι ακόμη και στο ποίημα αρ. 2 από το έργο *Sonetti Spirituali*, όπου έχει πραγματοποιηθεί μια αλλαγή ύφους και θεματικής, λόγω της επαφής της ποιήτριας με τους Ιησουίτες, ο θείος κόσμος της μένει το ίδιο θερμός και οικείος στον άνθρωπο, ενώ τα θέματα της μετάνοιας, της αμαρτίας, της

Παρθένος Μαρία και παιδιά της όλοι οι πιστοί Χριστιανοί, αν και αυτός ο χαρακτηρισμός δεν είναι τόσο συνήθης: τον συναντάμε όμως στις *Προσευχές* του Φραγκίσκου της Ασίζης: *figlia e ancilla dell'altissimo sommo Re il Padre celeste, madre del santissimo Signore nostro Gesù Cristo, sposa dello Spirito Santo* (281) (Block, 2009, σ. 209).

⁶⁴⁶ Βλ. *tenera nube* (*Par.* 12.9), *tenero padre* (*Par.* 31.63), Petrarca, *Rime Sparse*: 53,58 *tenera etate*, 127, 43 *tenera neve*, 165, 4 *tenere piante*, 214, 7 *tenero fior*, 220, 3-4 *brine tenere*, 322, 9 *tenere frondi*.

⁶⁴⁷ *μολθάκαν* (Lobel-Page 46), *ἄπαλον* (Lobel-Page 58), *ἀπάλαισι* (Lobel-Page 82), *ἀπάλας* (Lobel-Page 82a), *ἀπάλαι*, *ἀπάλαν* (Lobel-Page 94 / Voigt 94), *ἀπάλαν* (L-P 122), *ἀπάλας* (L-P 126), *ἀπάλοισ'* (Lobel-Page i.a.16 / Diehl 93).

συντριβής, της ταπεινώσης, που θα μπορούσαν να απαντώνται κατά την επίκληση του Αγίου Πνεύματος, δεν υπάρχουν. Γι' αυτό, ναι μεν διακρίνεται στη δημιουργική πορεία της Laura το πέρασμα από μια «κλασικιστική» σε μια «θρησκευτική» περίοδο, όπως έχει υποστηριχθεί από τους μελετητές⁶⁴⁸, αλλά μπορεί παράλληλα να παρατηρήσει κανείς ότι, σε ποιήματα χριστιανικής θεματικής και εικονοποιίας, τα χριστιανικά στοιχεία εντάσσονται σε μια συγκεκριμένη αντίληψη περί του θείου, που αρμόζει σε πολλά σημεία στην αρχαία σκέψη και κοσμοαντίληψη. Εξάλλου, η Battiferra γοητεύεται από τη σκέψη και τις πρακτικές του Loyola και των Ιησουιτών⁶⁴⁹. Η συγκεκριμένη τάση του χριστιανισμού επιδιώκει κυρίως την άμεση επαφή του ατόμου με το θείο, με μεθόδους που αναπτύσσονται στο έργο *Esercizi Spirituali*. Η ποιήτρια έλκεται από την άμεση επαφή με το θείο, όπως φαίνεται από το πλήθος των επικλήσεων προς τις θείες οντότητες σε όλη την έκταση του έργου της, αλλά και από το αίτημα της «καθόδου» αυτών.

Σε ένα άλλο ποίημα από τις *Rime toscane* (36), η Laura, με αφορμή τον γάμο του ζεύγους Vespasiano Piccolhuomini και Lucrezia Soderina, καλεί ένα πλήθος θεοτήτων να κατέλθουν, αξιοποιώντας τον εκφραστικό τρόπο των προαναλυθέντων ποιημάτων (χρήση του ρήματος *scendere*). Η Lucrezia ήταν κόρη της ποιήτριας Fiammetta Soderini. Η Battiferra έστειλε τέσσερα ποιήματα στη Lucrezia, τα οποία περιλαμβάνονται στο πρώτο της βιβλίο⁶⁵⁰. Τα δύο προηγούνται του γάμου της, ενώ τα άλλα δύο αφορούν τη γαμήλια τελετή⁶⁵¹. Ο γάμος της με τον Piccolomini θεωρήθηκε σημαντικός από τους συγχρόνους της: η οικογένεια του γαμπρού κατέχει μια σημαίνουσα θέση στη Σιένα, ενώ ο ισχυρός οίκος των Soderini κατάγεται από τη Φλωρεντία. Ένα παρακλάδι των Soderini κατοικεί στη Ρώμη, όπου γίνεται και η τελετή. Οι εορτασμοί του γάμου

⁶⁴⁸ Kirkham, 2006, σ.11. Η Kirkham αναφέρει πως η Laura μετατρέπεται «από ακόλουθος των Μεδίκων σε προστάτιδα των Ιησουιτών, από μια νεαρή γυναίκα σε αναζήτηση δημόσιας φήμης σε μια γηραιότερη που περικλείστηκε στην ησυχία της προσευχής, από μελετητής των κλασικών κειμένων και ακόλουθος του Πετράρχη σε μελετητή της Βίβλου και σε καθρέφτη της Καθολικής Μεταρρύθμισης».

⁶⁴⁹ Βλ. Robin et al. σ.41.

⁶⁵⁰ Ο Francesco Soderini βοήθησε τον Bartolomeo Ammannati το 1558 να λάβει την αμοιβή του για ένα ταφικό μνημείο που είχε αρχίσει για τον Francesco del Nero στη Santa Maria sopra Minerva στη Ρώμη (Davis, 1976, σ. 472–484). Κατά την Kirkham, τα γαμήλια ποιήματα της Battiferra αποτελούν έναν τρόπο να δηλωθεί η ευγνωμοσύνη προς τον Francesco (Kirkham, 2006, σ.388)

⁶⁵¹ Kirkham, 2006, σ.388.

πραγματοποιούνται στους περίφημους κήπους που κατασκεύασε ο καρδινάλιος Francesco Soderini στο σημείο όπου βρισκόταν το μαυσωλείο του αυτοκράτορα Αυγούστου.

Η ποιήτρια επικαλείται πρώτα τις δύο θεότητες που παραδοσιακά σχετίζονται με τον γάμο: την Ήρα και τον Υμέναιο. Στη συνέχεια, η επίκληση στρέφεται προς την Αφροδίτη, η οποία δεν κατονομάζεται, αλλά καλείται *γλυκιά αληθινή μητέρα του Έρωτα* (*dolce d'Amor madre verace*). Σε αυτή την προσφώνηση, εντύπωση προκαλεί η χρήση του επιθέτου *verace*: η πραγματική θεά που εξουσιάζει τον έρωτα είναι η αρχαία θεά. Μόλις στον στ.12 δηλώνεται η ενέργεια την οποία ζητά η ποιήτρια από τους θεούς (*scendete*): στόχος του ποιήματος είναι να επιτευχθεί η κάθοδος των θεών στη γαμήλια τελετή, όπως το ζευγάρι περιμένει ότι θα γίνει. Μοιάζει με μια πρόσκληση εκλεκτών καλεσμένων αυτό το ποίημα. Οι θεοί θα κατέλθουν και θα εμπλακούν στην ανθρώπινη γιορτή, ενώ η παρουσία τους θα ευλογήσει τον γάμο, αφού πρόκειται για θεότητες που προστατεύουν την ένωση των ζευγαριών. Εξάλλου, οι θεοί-ποταμοί, προστάτες των δύο γενέθλιων πόλεων του ζευγαριού (*Arno, Arbia*), είναι επίσης δυνάμεις που εμπλέκονται στην ανθρώπινη κατάσταση, νιώθοντας περηφάνια για τους ξεχωριστούς ανθρώπους που κατάγονται από τον τόπο τους (*che l'Arno altero va, l'Arbia superba*). Ενδιαφέρων είναι ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται το ζευγάρι στο τέλος του ποιήματος: είναι ταπεινό στην όψη (*umil sembiente*), δηλαδή στον τρόπο που συμπεριφέρεται και στέκεται στον κόσμο, αλλά και όμορφο, χαριτωμένο και θεϊκό (*coppia v'attende sì leggiadra e diva*). Η αρετή του μέτρου, επομένως, συνδυάζεται με το κάλλος, τη χάρη. Αξίζει να επισημανθεί ότι το επίθετο *leggiadra* παρατάσσεται με το επίθετο *diva*. Με αυτή την κατακλείδα-κορύφωση του ποιήματος η ποιήτρια δίνει βάρος στη δημιουργία ενός κόσμου στον οποίο κυριαρχεί το κάλλος και η ένταξη των θνητών σε ένα σύμπαν όπου μπορεί κανείς να έρθει σε επαφή με τους θεούς, να αποκτήσει χαρακτηριστικά αυτών, να γίνει θεϊκός. Στο σύμπαν της Battiferra, τα ζευγάρια είναι όμορφα σαν θεοί, οι θεοί παίρνουν μέρος στις ανθρώπινες γιορτές και το κάλλος υπάρχει αμετάκλητα δεμένο με την αρετή.

Στον κόσμο αυτό των αρχαίων θεών και της κυριαρχίας της ομορφιάς, τα άγια λείψανα δεν θα μπορούσαν να είναι κάποιου χριστιανού αγίου, αλλά του Αυγούστου. Κατά την Kirkham, το γεγονός ότι η ποιήτρια αναφέρεται στον

Αύγουστο οφείλεται σε μια απόπειρα να επαινέσει έμμεσα τον οίκο των Μεδίκων, αφού ο Cosimo γοητευόταν ιδιαιτέρως από την ταύτισή του με τον Αύγουστο⁶⁵². Αυτή η ερμηνεία δεν αναιρεί, αλλά συμπληρώνει την προσπάθεια να δοθεί μια βαθύτερη ερμηνεία της επιλογής της Battiferra, που υπαγορεύεται από την αντίληψή της για τον άνθρωπο και την προσέγγισή του στο θείο: ο Αύγουστος είναι ένας άγιος, όχι διότι διέπρεψε στις χριστιανικές αρετές της ταπείνωσης και της αυτοθυσίας για χάρη του Θεού, όπως συμβαίνει με τους χριστιανούς αγίους, αλλά επειδή διέπρεψε στις αρετές του πολέμου και της άσκησης της πολιτικής εξουσίας. Διακρίθηκε, δηλαδή, για το θάρρος του και τη δύναμή του. Πρόκειται για μια παρόμοια κατάσταση με εκείνη των αρχαίων ηρώων, των καταγόμενων από μια θεϊκή ρίζα, που διέπρεπαν στα πολεμικά κατορθώματα και στην αντιμετώπιση των υπερφυσικών κινδύνων. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Ηρακλή, που μετατρέπεται σε μια μορφή «αγίου» και λατρεύεται με μοναδικό τρόπο για έναν ήρωα σε όλη την έκταση του αρχαίου κόσμου⁶⁵³.

4.1.2 Ο παγανιστικός κόσμος της «Τρίτης Εκλογής» («Egloga Terza»)

Παράλληλα με τα παραπάνω ποιήματα θα ήταν καίριο να αναγνωστεί και ένα πιο εκτεταμένο ποίημα (120, «Egloga Terza») από το πρώτο βιβλίο της Battiferra, το οποίο έχει τη μορφή της ιταλικής εκλογής (egloga).

Η εκλογή είναι το ποιητικό είδος που αναπτύχθηκε από του Έλληνες και τους Λατίνους συγγραφείς, με θεματολογία βουκολική. Σε αυτά τα έργα παρουσιάζεται η ειρηνική ζωή της υπαίθρου και η ευτυχής ζωή των ποιμένων. Έτσι, ο Θεόκριτος (315-260 π. Χ.) γράφει τα *Ειδύλλια*, ενώ στη συνέχεια ο Βιργίλιος (70-19 π. Χ.), κατά το πρότυπο του Θεόκριτου, συνθέτει τις δέκα *Εκλογές* του στα *Βουκολικά* (*Bucolica*). Κατά το πρότυπο του Βιργιλίου, συνθέτουν τις λατινικές εκλογές τους ο Δάντης και ο Πετράρχης (*Bucolicum carmen*)⁶⁵⁴. Παράλληλα, ο Βοκάκιος, καταγράφοντας στα έργα του *Ninfale d'Ameto* (1341) και *Ninfale fiesolano* (της

⁶⁵² Kirkham, 2006, σ. 388. Για τον τρόπο απεικονίσεων του Cosimo και τον απόηχο σε αυτές της μορφής του Αυγούστου βλ. Forster, 1971, σσ. 65–104.

⁶⁵³ Για τη λατρεία του Ηρακλή ως μεγάλου θεού στον αρχαίο κόσμο και τα μυστήρια που συνδέονταν με εκείνον βλ. Winiarczyk, 2013, σ. 30 και Burkert, 1987, σσ. 75–76.

⁶⁵⁴ Οι δύο εκλογές του Dante, η πρώτη 68 στίχων (*Vidimus in nigris albo patiente lituris*) και η δεύτερη 97 στίχων (*Velleribus Colchis prepes detectus Eous*), συνετέθησαν μεταξύ 1319 και 1320 στη Ravenna, αλλά εκδόθηκαν στη Φλωρεντία μόλις το 1719. Το έργο *Bucolicum Carmen* του Πετράρχη γράφτηκε μεταξύ 1346 και 1347 και δημοσιεύτηκε λίγα χρόνια αργότερα, το 1357.

ίδιας περίπτωσης περιόδου) τα βάσανα του έρωτα εντός του βουκολικού περιβάλλοντος, δίνει ένα σημαντικό λογοτεχνικό παράδειγμα για τη μετέπειτα ανάπτυξη του μυθιστορίου (*romanzo*)⁶⁵⁵.

Η ιταλική εκλογή αναπτύσσεται αρχικά κατά τον 15^ο αι. (Quattrocento)⁶⁵⁶. Σταθμό αποτελεί για την ανάπτυξη του είδους το έτος 1482, οπότε τυπώθηκε στη Φλωρεντία ένας τόμος με τον τίτλο *Bucoliche elegantissime*, που περιείχε τα *Βουκολικά* του Βιργιλίου και άλλες βουκολικές συνθέσεις λογοτεχνών εκείνης της εποχής (Arsochi, Beniveni, Boninsegna), καθώς και η έκδοση των *Ειδυλλίων* του Θεόκριτου⁶⁵⁷ το ίδιο έτος. Κατά τον επόμενο αιώνα, στη σημαντική άνθηση της εκλογής οδήγησε η μετάφραση του Annibal Caro το 1537 στο έργο του Λόγγου *Δάφνις και Χλόη*, που προσέφερε πλούσια μοτίβα περιγραφής της ποιμενικής ζωής και του βουκολικού έρωτα. Η αναγέννηση του είδους της εκλογής οδήγησε σταδιακά σε διαλογικές μορφές, κάποτε με ποικίλες μουσικές επενδύσεις, όπως έγινε με το έργο *Tirsi* του Castiglione που παρουσιάστηκε στο Urbino το 1506 ή με τα έργα *I due pellegrini* του Luigi Tansillo (1526) και *Egle* του Giambattista Giraldi Cinzio (1545)⁶⁵⁸. Έτσι, σταδιακά γίνεται η μετάβαση από την εκλογή στο ποιμενικό δράμα και στο μουσικοποιητικό είδος, που στη συνέχεια αποτέλεσε την όπερα (*opera lirica*)⁶⁵⁹. Η στιχουργική της ιταλικής εκλογής σε μεγάλο βαθμό στηρίζεται σε τερτσίνες με στίχους προπαροξύτονους (*versi sdruccioli*) και στους ανομοιοκατάληκτους ενδεκασύλλαβους (*endecasillabi sciolti*).

Η Battiferra γράφει τις δικές της εκλογές, γνωρίζοντας τις διαδεδομένες κατά τον 16^ο αι. κλασικές βουκολικές πηγές και δημιουργώντας μέσα στο κλίμα αναβίωσης του είδους στην Ιταλία. Όπως συμβαίνει σε όλα τα ποιήματα που ανήκουν στο ποιητικό είδος της εκλογής, στην *Egloga Terza* το περιβάλλον εντός

⁶⁵⁵ Πρβλ. το έργο *Arcadia* (1480?-1504) του Iacobo Sannazzaro, το οποίο στο κυρίως μέρος του αποτελείται από μια σύνθεση αφηγηματικών μερών και εκλογών (το μικτό αυτό είδος ονομάζεται *prosimitro*), υπό την επίδραση του Βιργιλίου, του Λόγγου, του Αχιλλέα Τάτιου, αλλά και του Βοκάκιου. Φαίνεται ότι ο συγγραφέας αρχικά είχε συγγράψει τις εκλογές κι έπειτα αποφάσισε να ενθέσει τα πεζά μέρη και να δημιουργήσει ένα ενιαίο αφηγηματικό σύνολο (Ricucci, 2001, σ.5). Έτσι, το έργο αποτελεί μια μετάβαση από την εκλογή στο *romanzo*.

⁶⁵⁶ Για μια εξαντλητική παρουσίαση της ανάπτυξης του είδους της εκλογής κατά αυτή την περίοδο βλ. Pieri, 1994, σσ. 273 – 292.

⁶⁵⁷ Theocritus, *Idyllia*, B. & J. A. de Honate, Milano, 1482.

⁶⁵⁸ Πρβλ. τα ποιμενικά δράματα με συγκεκριμένο αριθμό προσώπων και σύμφωνα με τις αριστοτελικές αρχές, όπως τα *Pastor Fido* (1590) του Guarini και *Aminta* (1573) του Torquato Tasso.

⁶⁵⁹ Βλ. το έργο *Dafne* (1595) του Ottavio Rinuccini, ο οποίος στη συνέχεια συνθέτει το έργο *Euridice* (1600), που θεωρείται η πρώτη όπερα.

του οποίου δρουν τα πρόσωπα είναι η εξοχή, με όλα τα φυτά, τα ζώα και τους ποιμένες που συνθέτουν το τοπίο. Στους στίχους του ποιήματος, παρουσιάζονται πέντε άτομα, τα οποία έχουν συγκεντρωθεί κατά της διάρκειας μιας εξοχικής εκδρομής, σε μια ειδυλλιακή τοποθεσία κοντά στον ποταμό Arno και στην πόλη Greve. Κατά την Kirkham⁶⁶⁰ πιθανόν πρόκειται για μια συγκέντρωση στη βίλα *Le Rose*, που απέκτησε ο Giovan Battista Cini, θεατρικός συγγραφέας της αυλής των Μεδίκων, το 1551 και στην οποία είναι παρόντα τα εξής άτομα: ο Giovan Battista Cini⁶⁶¹ και η σύζυγός του⁶⁶², με τα ονόματα Alfeo⁶⁶³ και Galatea⁶⁶⁴, η Laura Battiferra και ο σύζυγός της Bartolomeo Ammannati, με τα ονόματα Dafne και Fidia⁶⁶⁵ και ο Luca Martini⁶⁶⁶, αξιωματούχος επιφορτισμένος από τους Μεδίκους με διοικητικά καθήκοντα στην Πίζα, με το όνομα Tirsi. Η ποιήτρια σε αυτό το ποίημα φαίνεται να ακολουθεί στοιχεία από τη βουκολική λογοτεχνική παράδοση της αρχαιότητας αλλά και των νεότερων χρόνων. Έτσι, το όνομα Tirsi παραπέμπει

⁶⁶⁰ Kirkham, 2006, σ. 424.

⁶⁶¹ Ο Cini (1525-π.1586) ήταν γνωστός στην αυλή των Μεδίκων για τις αναπαραστάσεις θρησκευτικών θεμάτων (*sacre rappresentazioni*), αλλά και για την επεξεργασία αρχαίων θεμάτων μέσω ιντερμέδιων (*intermezzi*), όπως εκείνο του Έρωτα και της Ψυχής βασισμένο στον Απουλλήιο, που έτυχε μουσικής επένδυσης από τον μουσικό της αυλής των Μεδίκων Alessandro Striggio (1536/1537-1592). Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τον Cini βλ. Feo, Michel Angelo “Giovan Battista Cini” *Dizionario biografico degli Italiani. Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana*, 1960 -, 25, σσ.609–612.

⁶⁶² Ο Cini είχε δύο συζύγους, τις Maria Berardi και Alessandra di Luigi d'Alberto Altoviti, αλλά αγνοούνται οι χρονολογίες των γάμων. Πάντως, από την Berardi είχε τουλάχιστον δύο γιους: τον Cosimo και τον Francesco. Επομένως, αφού στη συνέχεια του ποιήματος γίνεται αναφορά στον απόγονο της Galatea, είναι πιθανόν αυτή να ταυτίζεται με την Maria Berardi. Εξάλλου, η Laura στο *Primo Libro* έχει γράψει ένα σονέτο (αρ. 102) αφιερωμένο στον θάνατο της Maria Berardi.

⁶⁶³ Ο Αλφειός, θεός-ποταμός της Πελοποννήσου, σχετίζεται με τον ιταλικό χώρο, αφού, κατά τον μύθο, τα νερά του μετά την εκβολή τους στο Ιόνιο πέλαγος συναντούν τα νερά της αγαπημένης του Αρέθουσας, η οποία μεταμορφώθηκε σε πηγή της Σικελίας (βλ. Στράβ. *Γεωγραφικά* 6.270 και Ον. *Met.* 5). Επίσης, ο Αλφειός παραπέμπει στην καταγωγή του Cini από την Πίζα: κατά τον Βιργίλιο (*Aen.* 10) η πόλη έχει ελληνικές ρίζες: *Alpheae ab origine Pisae*, δηλαδή με καταγωγή εκ του Αλφειού. Σύμφωνα με αυτή την εκδοχή, η ίδρυση της Πίζας αποδίδεται σε κάποιους κατοίκους που ζούσαν δίπλα στον Αλφειό ποταμό στην ελληνική πόλη Πίσα, εκεί όπου βασιλεύε ο Πέλοπας και ο γιος του Τάνταλος. Έτσι, συχνά απαντάται η Πίζα ως *Alfea* και ο κάτοικος της Πίζας ως *alfeo*.

⁶⁶⁴ Το όνομα απηγεί τον μύθο της Γαλάτειας: η κόρη του Νηρέως αγάπησε τον Άκη, εκείνος όμως δολοφονείται από τον αντίζηλό του Πολύφημο. Τότε η Γαλάτεια μετατρέπει το αίμα του αγαπημένου της σε πηγή, για να κρατήσει τον έρωτά της ζωντανό (βλ. Θεόκρ. *Κύκλωψ*, ειδύλλια 6, 11 και Ον. *Met.* 10.243 κ.ε.). Υπάρχει, όμως, και ο μύθος του Πυγμαλίωνα που ερωτεύτηκε το άγαλμα που δημιούργησε με το όνομα Γαλάτεια (Ον. *Met.* 10.243 κ.ε.).

⁶⁶⁵ Υπονοείται η ιδιαίτερη τέχνη του συζύγου της Battiferra στη γλυπτική, αλλά και οι αναφορές του σε έργα της κλασικής αρχαιότητας, από την οποία αξιοποιούσε τεχνικές και θέματα (Biagi, 1923, σσ. 49-66).

⁶⁶⁶ Δεδομένου ότι ο Martini πεθαίνει το 1561 και αν δεχτούμε ότι οι στίχοι 28-29 του ποιήματος αποτελούν μια αναφορά στο τέλος του πολέμου με τη Siena το 1555 (Kirkham, 2006, σ. 424), μπορούμε να υποθέσουμε ότι το ποίημα γράφτηκε μεταξύ 1555-1561.

στον Θεόκριτο⁶⁶⁷ αλλά και στο έργο *Tirsi* του Castiglione, η Galatea απηχεί το ενδέκατο ειδύλλιο του Θεόκριτου, καθώς και τα *Βουκολικά* του Πετράρχη⁶⁶⁸, η Dafne τα ειδύλλια 6, 8 και 9 του Θεόκριτου⁶⁶⁹. Επίσης, όπως οι ποιητές Δάντης και Πετράρχης στις *Εκλογές* τους έθεσαν, εντός του βουκολικού περιβάλλοντος που περιέγραφαν και της δράσης των προσώπων, πρωτότυπα θέματα, όπως οι αναφορές στην ποιητική δημιουργία⁶⁷⁰, η προσωπική στάση του ποιητή στη ζωή⁶⁷¹ ή τα σύγχρονα ιστορικά γεγονότα⁶⁷², έτσι και η Battiferra αναφέρεται στο ποιητικό της έργο (στ.64 κ.ε.), δηλώνει τη στάση της απέναντι στη ζωή (στ.44-46), ενώ κάνει και έμμεσες ιστορικές αναφορές (στ.28-29). Επιπροσθέτως, μοιάζει να ακολουθεί τον Βοκάκιο, ο οποίος στα έργα του *Ninfale d'Ameto* και *Ninfale fiesolano* δίνει έμφαση στην παρουσία των βοσκών και των Νυμφών, όπως κάνει και η ίδια με την κλιμακούμενη παρουσία των ποιμένων, μέχρι την τελική κορύφωση και την εμπλοκή τους με τις Νύμφες (στ.173 κ.ε.). Μια σύγκλιση, επίσης, παρατηρείται ανάμεσα στην εμπλοκή των θεών στη ζωή των θνητών στο ποίημα της Laura Battiferra και στο *Pastorale* του Matteo Maria Boiardo, το οποίο γράφτηκε μεταξύ 1482 και 1483 και περιλαμβάνει δέκα εκλογές (με πρότυπο, ακόμη και στον αριθμό των ποιημάτων, τον Βιργίλιο) και στο οποίο παρατηρείται η εμπλοκή μυθικών όντων στα σύγχρονα γεγονότα⁶⁷³. Από την άλλη

⁶⁶⁷ Θεόκρ. *Θύρσις ἢ Ωιδή*, ειδύλλιο 1, όπου οι ήρωες είναι δυο βοσκοί, ο ποιμένας (βοσκός προβάτων) Θύρσης και ένας ανώνυμος αιγοβοσκός, που συναντιούνται σ' έναν τόπο παραδείσιο: ο Θύρσης επαινεί τον αιγοβοσκό για το παίξιμο της σύριγγας και εκείνος εγκωμιάζει με τη σειρά του τον Θύρση για τις επιδόσεις του στο τραγούδι και τον πείθει να τραγουδήσει τα πάθη του Δάφνι, υποσχόμενος να του δώσει ως έπαθλο ένα ξυλόγλυπτο ποτήρι (*κισσύβιον*), που το κοσμούν θαυμάσιες παραστάσεις. Ο αιγοβοσκός περιγράφει λεπτομερώς το *κισσύβιον* με την περίτεχνη διακόσμηση και ο Θύρσης τραγουδάει τα *άλγεα* που βασανίζουν τον ερωτευμένο Δάφνι (στ. 64-145). Το ποίημα κλείνει με την παράδοση του επάθλου.

⁶⁶⁸ *Bucolicum Carmen*, XI, Galathea.

⁶⁶⁹ *Ειδύλλιον 6 Βουκολιασταί: Δαμοίτας και Δάφνις*, *Ειδύλλιον 8 Βουκολιασταί <β>: Δάφνις και Μενάλκας*, *Ειδύλλιον 9. Βουκολιασταί <γ>: Δάφνις και Μενάλκας*. Στα τρία αυτά ειδύλλια το όνομα Δάφνις γίνεται τυπικό ενός κόσμου ποιμενικού, πέρα από τα μυθολογικά συμφραζόμενα σχετικά με τον έρωτα του Απόλλωνα για τη νύμφη Δάφνη, που επίσης αξιοποιούνται από τη Laura, προσπαθώντας να αναδείξει, στη συνέχεια του ποιήματος, τον εαυτό της σε μια εκλεκτή του αρχαίου θεού εξαιτίας της ποιητικής της τέχνης.

⁶⁷⁰ Βλ. Dante, *Ecloga I*, όπου ο ποιητής αναφέρεται στην επιλογή της *lingua volgare* στη *Divina Commedia*.

⁶⁷¹ Ο Πετράρχης, στις βουκολικές του συνθέσεις, στο *Bucolicum carmen* ταλαντεύεται μεταξύ της θρησκευτικής ζωής και της κοσμικής δόξας.

⁶⁷² Ο Πετράρχης, στη δεύτερη εκλογή των *Bucolicum Carmen*, με τίτλο *Argus*, αναφέρεται στον θάνατο του Roberto d'Angiò, στις εκλογές 9-11 (*Querulo, Laurea occidens, Galathea*) γνωστές ως *Ecloghe del dolore* (Canali, 2005, σ. 145) στον λοιμό, στην 12 (*Conflictatio*) στον αγγλογαλλικό πόλεμο.

⁶⁷³ Στη δέκατη εκλογή του, ο Ορφέας εμφανίζεται να εξυμνεί τον Alfonso di Calabria για τις επιχειρήσεις του κατά τον πόλεμο ανάμεσα στη Μοντένα και τη Βενετία.

πλευρά, στο ποίημα της Battiferra δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη δύναμη του έρωτα και στον κομβικό ρόλο που έχει για τον άνθρωπο, τον κόσμο και τη φύση, καθώς φαίνεται μέσα από την επίκληση στην Αφροδίτη (στ. 99-110), την επιλογή ενός λεξιλογίου που αφορά την ιδιαίτερη ερωτική σχέση μεταξύ ενός ζευγαριού (*stretto e santo nodo, od in nodo maggiore*), αλλά και την αναφορά σε σχετικούς μύθους⁶⁷⁴ και σύμβολα⁶⁷⁵. Απηχείται με έναν έμμεσο τρόπο, δηλαδή χωρίς την αφήγηση μιας ερωτικής ιστορίας, το βασικό μοτίβο των βουκολικών έργων που έχουν στο επίκεντρό τους τις περιπέτειες ενός ζευγαριού⁶⁷⁶. Παρ' όλες, όμως, τις επιδράσεις και τις απηχήσεις ή τις συγκλίσεις θεμάτων και μοτίβων παρμένων από τα έργα των βασικών εκπροσώπων του βουκολικού είδους από την αρχαιότητα έως την Αναγέννηση, θα πρέπει να τονιστεί η πρωτοτυπία της σύνθεσης της Battiferra: το ποίημα μετατρέπεται από μια αρχική καταγραφή του φυσικού τοπίου σε μια κλιμακούμενη επίκληση θείων οντοτήτων, η οποία τελικά σε συνδυασμό με την επιφάνεια των δυνάμεων αυτών, συντείνει, καυτά την εκτίμησή μου, στο να έχουμε μπροστά μας ένα εκπληκτικό έργο παγανιστικής υφής, ένα πανδαιμόνιο της κοινής γιορτής θεών και ανθρώπων, εντός μιας άσπογης, όπως θα φανεί στη συνέχεια, δομής και σύνθεσης των επιμέρους στοιχείων.

Στην εκλογή αυτή, λοιπόν, η ποιήτρια καταγράφει με ιδιαιτέρως λεπτομερή τρόπο τα πρόσωπα που αποτελούν τη συντροφιά, το φυσικό τοπίο, αλλά και την επαφή με τις θείες οντότητες που προέρχονται από την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή θρησκεία. Αξίζει να σημειωθεί ότι μέσα στους στίχους του ποιήματος υπάρχει μια πολύμορφη επαφή-συσχέτιση των ανθρώπων με το θείο, που μπορεί να μορφοποιηθεί ως εξής:

⁶⁷⁴ Είναι προφανής ο κεντρικός ρόλος του μύθου του έρωτα του Απόλλωνα για τη Δάφνη, ενώ παράλληλα αξιοποιούνται σε όλο το ποίημα έμμεσες αναφορές σε ερωτικές αφηγήσεις (μύθος της Γαλάτειας και του Άκι ή του Πυγμαλίωνος, μύθος του Αλφειού και της Αρέθουσας, μύθος με πρωταγωνιστή τον Δάφνη μέσα από τον τραγουδιστή των βασάνων του έρωτα Θύρση).

⁶⁷⁵ Τα ρόδα αποτελούν βασικό δομικό στοιχείο του ποιήματος και σύμβολο της Αφροδίτης στον μύθο του Αδώνιδος, καθώς και σε τελετουργικά δρώμενα και λαϊκές παραδόσεις (Cyrino, 2010, σσ. 63, 96).

⁶⁷⁶ Αξιοσημείωτη είναι η σύγκλιση του ποιήματος της Battiferra με το έργο του Torquato Tasso *Aminta* (το έργο γράφεται το 1573 και δημοσιεύεται το 1580 περίπου): σε αυτό ο έρωτας παρουσιάζεται σαν μια δύναμη της φύσης που αγκαλιάζει το σύμπαν και κυβερνά τον άνθρωπο (στ. 152 κ.ε., 726-733, 850). Το έργο του Tasso, όμως, συνομιλεί με την εκλογή της Battiferra και ως προς το γεγονός ότι παρουσιάζει έναν αυλικό κόσμο (οι φίλοι της ποιήτριας, όπως και η ίδια με τον σύζυγό της, ανήκουν στον κύκλο των Μεδίκων, ενώ στην περίπτωση του Tasso γίνονται αναφορές στους Estensi της Ferrara), συνδυασμένο με την ποιμενική ζωή, τους αρχαίους θεούς και την ταύτιση του ποιητή με έναν από τους ήρωες (*Aminta*, στ. 572-575, 634-637, 1006 κ.ε.).

α) συγκρίσεις των ιδιοτήτων των θεών με τους θνητούς, που συχνά υπονοούν μια θεϊκή εύνοια ενός θεού προς συγκεκριμένο θνητό

β) θεϊκές επικλήσεις

γ) θεϊκές επιφάνειες, δηλαδή άμεση εμπλοκή-συνύπαρξη των θεών με τους ανθρώπους.

Αρχικά η ποιήτρια περιγραφεί την τοποθεσία στην οποία πραγματοποιείται η εκδρομή της συντροφιάς (στ.1-9). Αξίζει να σημειωθεί ότι η εισαγωγική αυτή καταγραφή του τόπου κλείνει με την αναφορά στη Flora, η οποία μπορεί να ταυτίζεται με τη Φλωρεντία⁶⁷⁷ είτε με την ομώνυμη ρωμαϊκή θεά της βλάστησης και της γονιμότητας⁶⁷⁸. Κατά την Αναγέννηση η Flora αποκτά μια ιδιαίτερη σημασία, όπως φαίνεται και από το πλήθος των απεικονίσεών της στην ιταλική αναγεννησιακή τέχνη, με γνωστότερα τα έργα των Botticelli και Tiziano⁶⁷⁹. Ήδη, λοιπόν, από την αρχή του ποιήματος, κάνει την εμφάνισή της μια θεά, η οποία ανήκει στο αρχαίο παρελθόν και μάλιστα χαρακτηρίζεται από έναν ξεκάθαρο ανθρωπομορφισμό, αφού παρουσιάζεται με συναισθήματα ανθρώπινα, δηλαδή καμαρώνει (*Flora si vanta e pregia*) για εκείνους που βρίσκονται υπό την εξουσία της⁶⁸⁰, όπως ένας βασιλιάς είναι περήφανος για τους πιστούς υπηκόους του. Στη συνέχεια κάνει την εμφάνισή του το ζεύγος των Alfeo και Galatea (στ. 10-19). Η Galatea παρουσιάζεται ως μια γυναίκα που έχει μοίρα θεϊκή, αφού μπορεί να συναγωνιστεί όχι μόνο τις θνητές αλλά και τις θεές ως προς την ομορφιά και την αξία (*beltà, valor*). Αλλά και ο απόγονος του ζευγαριού, ο οποίος χαρακτηρίζεται από πλήθος αρετών, είναι αποτέλεσμα της εύνοιας του ουρανού, δηλαδή των υπέρτατων δυνάμεων που επιδρούν στη ζωή των θνητών (στ. 20-22).

Μετά τον τόπο και τους κατόχους αυτού, η ποιήτρια περνά στην καταγραφή του χρόνου: η εκδρομή γίνεται κατά τον *Βασιλιά των Μηνών (Re de 'Mesi)*. Πρόκειται

⁶⁷⁷ Kirkham, 2006, σ. 424.

⁶⁷⁸ Χάριν αυτής της θεάς γιορτάζονταν τα Floralia κατά τους αρχαίους χρόνους, στα οποία κυριαρχούσε μια ατμόσφαιρα οργιαστικού ενθουσιασμού (Scullard, 1981, σ. 110).

⁶⁷⁹ Στην *Αλληγορία της Άνοιξης (Allegoria della Primavera, 1478-1482)* του Botticelli η Flora παρουσιάζεται μαζί με τον Ζέφυρο, ενώ στο έργο Flora (π.1515) του Tiziano η θεά κρατά άνθη που συμβολίζουν την αναγέννηση της φύσης. Επίσης, η Flora κάνει αισθητή την παρουσία της και στη μουσική, σε μια σειρά μαδριγαλιών κατά το τέλος του 16^{ου} αι., από τους συνθέτες Leon Leoni και Luca Marenzio.

⁶⁸⁰ Προφανώς σε αυτό το σημείο εννοούνται οι ποιμένες, οι οποίοι θα κάνουν έντονη την παρουσία τους στη συνέχεια του ποιήματος. Βρίσκονται σε αυτό το σημείο σε αντιπαράθεση με τους ανθρώπους των ανώτερων τάξεων, που έχουν πνευματική καλλιέργεια και πλούτο (*risplendon per ingegno e per ricchezza*).

για τον μήνα Αύγουστο, που πήρε το όνομά του από τον Καίσαρα Αύγουστο, ενώ η δεύτερη μέρα του Αυγούστου είχε ανακηρυχθεί γιορτή σε όλα τα εδάφη των Μεδίκων, προς τιμήν της νίκης του Cosimo στο Montemurlo το 1537⁶⁸¹. Αφού η ποιήτρια έχει καθορίσει τα δύο βασικά συστατικά στοιχεία της περιγραφής (τόπος και χρόνος), περνά στις ανθρώπινες ενέργειες. Η συντροφιά που διασκεδάει στην εξοχή είναι κάθε άλλο παρά μια συνηθισμένη παρέα ανθρώπων. Η ποιήτρια καταγράφει ένα στιγμιότυπο, κατά το οποίο οι άνθρωποι, απόλυτα εναρμονισμένοι με το παραδείσιο φυσικό τοπίο στο οποίο βρίσκονται, νιώθουν την ανάγκη να υμνήσουν τους θεούς με ελευθερία (στ.26-28), ως άτομα που διαφοροποιούνται μεταξύ τους, αφού ο καθένας στρέφεται προς μian άλλη θεία οντότητα, αλλά και με μια σύμπνοια ως προς την ανάγκη τους να έρθουν σε επαφή με τις υπέρτατες δυνάμεις και να τις ευγνωμονήσουν για την κοσμική αρμονία εντός της οποίας έχουν ενταχθεί⁶⁸². Έτσι, άλλος λατρεύει τον Δία κι άλλος τον Άρη (στ.26-29), ενώ ο Tirsi και ο Fidia παρουσιάζονται ως ιερείς των οργανιστικών δυνάμεων της φύσης, του Πάνα και του Βάκχου (στ.30).

Οι αναφορές στην ικεσία προς τον Δία και τον Άρη είναι ιδιαιτέρως πρωτότυπες και αιφνιδιαζουν τον αναγνώστη: ο Δίας, σαν να πρόκειται για τον χριστιανικό θεό, θα δώσει συγχώρεση (*impetrando per noi venia*)⁶⁸³, ενώ ο θεός του πολέμου καλείται για να δώσει ειρήνη (*per dare al mondo poi tranquilla Pace*)⁶⁸⁴. Την ίδια παραδοξότητα παρουσιάζει και η αναφορά στους Tirsi και Fidia, οι οποίοι, παρομοιαζόμενοι με ιερείς του Πάνα και του Βάκχου, υπηρετούν, διακονούν τη ζωή των θνητών (*il viver ministrando a noi mortali*)⁶⁸⁵, ενώ χαρακτηρίζονται και

⁶⁸¹ Kirkham, 2006, σ. 424-425. Η μάχη του Montemurlo έλαβε χώρα στις 2 Αυγούστου 1537, μεταξύ των υποστηρικτών του Cosimo I de' Medici και των δημοκρατικών εξόριστων με επικεφαλής τους Baccio Valori και Filippo Strozzi. Η νίκη των Μεδίκων σηματοδότησε την οριστική ήττα των επαναστατών και την εδραίωση της κυριαρχίας των Μεδίκων.

⁶⁸² Η ίδια εκφραστική επιλογή, με τη χρήση της αντωνυμίας *chi*, σε συνδυασμό με την επανάληψη του *altri*, απαντάται και στους στίχους 52-63: με αυτόν τον τρόπο, η ποιήτρια τονίζει εκ νέου την ποικιλία των προτιμήσεων και των έλξεων της συντροφιάς, που θαυμάζει τα διαφορετικά στοιχεία της φύσης, πάντοτε όμως σε ένα κοινό πλαίσιο εξύμνησης του κοσμικού θαύματος και δέους προς αυτό.

⁶⁸³ Πρβλ. Sannazzaro, *Arcadia*, Dedic. 23.34.

⁶⁸⁴ Κατά την Αναγέννηση είναι διαδεδομένη η αντίληψη της ομοιοπαθητικής χρήσης των πραγμάτων, που δήλωνε την πεποίθηση πως αυτό που προκαλεί το κακό είναι το ίδιο που μπορεί να το θεραπεύσει. Ο Antonio Clericuzio (1994, σσ. 103-115) καταγράφει μέσα από εντυπωσιακά παραδείγματα αυτή την αντίληψη, με χαρακτηριστικότερη τη λειτουργία της οπλο-αλοιφής, που αλειφόταν στο όπλο που προκάλεσε την πληγή, για να θεραπευτεί ο τραυματίας. Στην περίπτωση του ποιήματος της Battiferra, ο Άρης, που προκαλεί το δεινό του πολέμου, είναι ο ίδιος που θα θεραπεύσει τους ανθρώπους από αυτόν.

⁶⁸⁵ Το ρήμα *ministrare* απαντάται στο *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο* (20, 26-28), όπου δηλώνεται πως

ποιμένες (*due valorosi e saggi /pastor*)⁶⁸⁶. Οι δύο αυτές εκφραστικές επιλογές υποδηλώνουν μια διάθεση της ποιήτριας να αφομοιωθούν οι χριστιανικοί όροι από ένα σύμπαν καθαρά παγανιστικής φύσης. Στη συνέχεια οι δύο άντρες περιγράφονται με περισσότερα στοιχεία. Ο Tirsi είναι ένας εκλεκτός του Απόλλωνα και με τη μουσική του μοιάζει να έχει αποκτήσει και ο ίδιος μια θεία φύση, αφού μπορεί να ανατρέπει τους φυσικούς νόμους σταματώντας τη ροή του Arno (στ.34-36)⁶⁸⁷. Ο Fidia, επίσης, είναι ένας μικρός θεός, που μπορεί να αναπαράγει τα φυσικά πρότυπα μέσα από την τέχνη του. Είναι χαρακτηριστικό ότι μπορεί να φτιάχνει έναν ζωντανό άνθρωπο από άψυχο υλικό (στ.37-40): σε αυτό το σημείο ανακαλείται τόσο η *Παλαιά Διαθήκη*, κατά την οποία ο Θεός έπλασε τον άνθρωπο από λάσπη, όσο και οι αρχαιοελληνικοί μύθοι δημιουργίας του ανθρώπου⁶⁸⁸. Η Battiferra επιλέγει μια εικόνα που συγκεράζει χριστιανικά και παγανιστικά μοτίβα, φέρνοντας τον Bartolomeo στη θέση του καλλιτέχνη-μικρού θεού, που δίνει ζωή στα άψυχα, ενώ με έναν έμμεσο τρόπο, και σε συσχετισμό με την αναφορά εντός του ποιήματος στη Γαλάτεια, γίνεται ένας υπαινιγμός στον μύθο του Πυγμαλίωνα, που ερχόμενος σε επαφή με τη θεά Αφροδίτη κατόρθωσε να πραγματοποιήσει μια επιθυμία του πέρα από κάθε φυσική τάξη. Υπονοείται ότι ο Baltolomeo με την εύνοια των θεών μπορεί να ξεπεράσει τους περιορισμούς που θέτει η φύση της οποιασδήποτε τέχνης. Το γεγονός ότι οι δυνάμεις του έρωτα μπορούν να υπερβούν τους φυσικούς νόμους γίνεται ορατό και στο σονέτο αρ. 22⁶⁸⁹ από τις *Rime*, όπου ο θεός Έρωτας μπορεί να επαναφέρει το ποιητικό

οι ακόλουθοι του Ιησού οφείλουν να υπηρετούν, να διακονούν τους συνανθρώπους τους, όπως έκανε και ο ίδιος ο Υιός του Θεού (*Filius hominis non venit ministrari, sed ministrare*).

⁶⁸⁶ Σε αυτό το σημείο οι ποιμένες ανακαλούν, πέρα από τα συμφραζόμενα των βουκολικών έργων, τη χριστιανική παραβολή του καλού ποιμένος (*Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιον* 10, 1-21).

⁶⁸⁷ Η ανατροπή της φυσικής τάξης λόγω της ιδιαίτερης τέχνης ενός προικισμένου ανθρώπου απηχεί τον μύθο του Ορφέα, ο οποίος κατά τις μυθολογικές παραδόσεις μπορούσε να ανατρέψει τη ροή των ποταμών και να μαγεύει τα φυτά και τα ζώα (Απολλόδ. *Βιβλιοθήκη* 1.3.2, Ευρ. *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 1212 και *Βάκχαι* 562, Ον. *Met.*11). Ο μύθος του Ορφέα, μαζί με τις προαναφερθείσες μαγικές όψεις του ήρωα, χαίρει ευρείας διάδοσης κατά την Αναγέννηση, όπως φαίνεται από πλήθος λογοτεχνικών και μουσικών έργων της εποχής (βλ. Rietveld, 2007).

⁶⁸⁸ Ξενοφάνης, 29 Diels-Kranz., Απολλόδ. *Βιβλιοθήκη* 1.45.2, Ευρ. *Trag. Frag.* 182a1.

⁶⁸⁹ Το ποίημα είναι αφιερωμένο στην Isabella de' Medici (1542–1576), κόρη του Cosimo I de' Medici και της Eleonora di Toledo. Η Isabella ξεχώριζε για τη μεγάλη της παιδεία και τις μουσικές της ικανότητες. Στα δεκαέξι της παντρεύεται τον Giordano I Orsini, αλλά παραμένει στο σπίτι του πατέρα της απολαμβάνοντας μια μεγάλη ελευθερία. Τα διαστήματα που βρισκόταν μακριά από τον σύζυγό της ήταν μεγάλα, ενώ μετά τον θάνατο του πατέρα της εικάζεται ότι δολοφονήθηκε από τον σύζυγό της και τον αδερφό της λόγω μιας φήμης που αφορούσε σχέση της με τον Troilo Orsini, ξάδερφο του Paolo (Murphy, 2008, σσ.328–333), υπόθεση την οποία άλλοι μελετητές αντικρούουν (Mori, 2011). Η Battiferra, στο παρόν ποίημα, αναφέρεται στον αποχωρισμό από το αγαπημένο πρόσωπο δίνοντας φωνή στην ίδια την Isabella. Στον πρώτο στίχο υπάρχουν τετραρχικές

υποκείμενο στη ζωή. Σε αυτό το ποίημα ο θάνατος, στον οποίο οδηγεί ο πόνος του αποχωρισμού, ανατρέπεται από τον Έρωτα, ο οποίος θα κάνει εκείνο που άλλοι δεν μπορούν (*tu che fai / quel ch'altri far non può*), σκιαγραφούμενος ως ο πιο δυνατός θεός στο ποιητικό σύμπαν της ποιήτριας. Σε αυτό το σύμπαν, ο Έρωτας είναι ο μεγάλος θεός και το μαρτύριο (*lo mio martire*) δεν μπορεί να είναι άλλο από τον αποχωρισμό από το αγαπημένο πρόσωπο. Ο μάρτυρας, επομένως, δεν μοιάζει με τους χριστιανούς μάρτυρες, αλλά είναι μάρτυρας της αγάπης⁶⁹⁰.

Επιστρέφοντας στην εκλογή, παρατηρούμε ότι η ποιήτρια παρουσιάζει τον εαυτό της ως τελευταίο ανάμεσα στους παρευρισκόμενους και το κατορθώνει με την αναφορά στον δεσμό της με τον Fidia (στ.42-43). Η ίδια παρουσιάζεται ως ακόλουθος του Απόλλωνα, ερμηνεύοντας με αυτόν τον τρόπο το όνομά της (*Dafne*) και μάλιστα αξιοποιώντας μια πρωτότυπη παρομοίωση: όπως ο Απόλλων ακολούθησε την Δάφνη, έτσι εκείνη ακολουθεί τον θεό, αντιστρέφοντας τον ρόλο του κυνηγού και του θηράματος. Η νέα Δάφνη είναι η κυνηγός και ποθεί όχι τον έρωτα, αλλά την τέχνη και την επαφή με το θείο, που αποτελεί ένα άλλο είδος έρωτα, μια έλξη, έναν πόθο προς αυτό που για την ποιήτρια είναι το ουσιώδες, μακριά από τα ευτελή πράγματα του επίγειου κόσμου (στ.44-48): η Δάφνη του ποιήματος αρμόζει τόσο σε έναν κόσμο χριστιανικό, όπου το ιδεώδες του χριστιανού είναι να ξεφύγει από τον πειρασμό προς τα ευτελή, όσο και στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, όπου το ιδεώδες του φιλοσόφου είναι να υπερνικήσει τις πλάνες της ύλης και, μέσα από τον πόθο των θείων πραγμάτων, να αγγίξει τον άφθαρτο θείο κόσμο⁶⁹¹.

Μετά την παρουσίαση όλων των μελών της ομήγυρης και τον συσχετισμό τους με το υπερβατικό επίπεδο των θεών, παρουσιάζονται εκ νέου άλλοι να θαυμάζουν την ποικιλία του φυσικού τοπίου, άλλοι να υμνούν τον Φοίβο για τον καθάριο ουρανό και άλλοι να θαυμάζουν το ιερό, όπου προφέρονται λόγοι άξιοι του βασιλιά του σύμπαντος⁶⁹² (στ. 49-63). Μέσα στη διάχυτη αυτή ατμόσφαιρα

απηχίσεις (βλ. *Rime Sparse* 12.11: *gli anni, e i giorni, et l'ore*, 295.5: *l'ultimo giorno et l'ore estreme*).

⁶⁹⁰ Μια παρόμοια εκφραστική επιλογή είναι συχνή στην ποίηση της Gaspara Stampa, όπου οι μάρτυρες της αγάπης έχουν αντικαταστήσει το χριστιανικό μαρτύριο (βλ. ενδεικτικά τα ποιήματα αρ. 7, 12, 13, 34, 75). Πρβλ. Petrarca, *Rime Sparse* 12.127.

⁶⁹¹ Πλάτ. *Συμπόσιον* 201d-212c.

⁶⁹² Αν θεωρήσουμε ότι το ιερό είναι η Santa Maria dell'Impruneta, που βρίσκεται σε εκείνη την περιοχή και θεωρείτο θαυματουργή, έχει ενδιαφέρον να δούμε τη σύγκλιση του παγανιστικού και του χριστιανικού κόσμου μέσα στο ποίημα: λίγους στίχους νωρίτερα, η Battiferra αναφέρεται στον

εξύμνησης του θείου, η ποιήτρια φλέγεται να τραγουδήσει σύμφωνα με όσα της υπαγορεύει ο Απόλλων (στ.64-66). Γίνεται μια θεόπνευστη υμνωδός που κρατά μια ταπεινή σύριγγα σαν τις αρχαίες αυλήτριες. Το αντικείμενο του ύμνου της είναι ο τόπος, ο οποίος είναι φορέας ομορφιάς (*bellezza*), καλοσύνης (*bontate*) και αρετής (*virtute*) (στ.70-71). Η αναφορά στα χαρακτηριστικά του τόπου με τη χρήση των λέξεων *bontate* και *virtute*⁶⁹³ είναι ιδιαίτερη, αφού με αυτόν τον τρόπο το φυσικό κάλλος αποκτά μια ηθική ποιότητα. Η ποιήτρια καταγράφει, επομένως, έναν φυσικό κόσμο εντός του οποίου κυριαρχεί η *καλοκαγαθία*. Η σύνθετη αυτή έννοια της αρχαιότητας μετατοπίζεται από τα ανθρώπινα σε όλα τα στοιχεία της φύσης, δείχνοντας πως, κατά την κοσμοθεώρηση της Battiferra, ο άνθρωπος και η φύση βρίσκονται σε μια αδιάρρηκτη σχέση και πως κάθε ηθική ποιότητα έχει τη βάση της σε μια αντίστοιχη αρχή που συγκροτεί διαχρονικά τη φύση και τον κόσμο⁶⁹⁴. Η ποιήτρια, σε αυτό το σημείο, κάνει μια αναλογία ανάμεσα στον τόπο, που ξεπερνά κάθε άλλον ως προς τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν, και στο ρόδο, που είναι ανώτερο κάθε άνθους (στ. 69-70), για να καταλήξει πως τελικά λόγω αυτής της ανωτερότητας ο τόπος ονομάστηκε από τους σοφούς αρχαίους μάντεις⁶⁹⁵ *LE ROSE* (στ. 72-76) και έτσι το όνομα φαίνεται να απηχεί μια αλήθεια, που είναι διαχρονική και άφθαρτη⁶⁹⁶.

Το τραγούδι της Battiferra καθίσταται εντέλει ένας παγανιστικός ύμνος: επικαλείται τα φυτά να σκορπίσουν ολόγυρα ιερή και άγια μυρωδιά, σαν να είναι

Απόλλωνα, τον οποίο οι άνθρωποι μακαρίζουν. Μη γνωρίζοντας κάποιος την πραγματολογική λεπτομέρεια της ύπαρξης της Santa Maria dell'Impruneta, μπορεί να υποθέσει, με βάση τα συμφραζόμενα, ότι το ιερό αποτελεί έναν συμβολισμό που δηλώνει τη λατρεία του Απόλλωνα, ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί ως ο βασιλιάς του σύμπαντος.

⁶⁹³ Στην περίπτωση της λέξης *virtute* η ενδιαφέρουσα πολυσημία οδηγεί τον αναγνώστη σε περαιτέρω σκέψεις για τη φύση και τη λειτουργία της εντός του παγανιστικού κόσμου που χτίζει η Battiferra: πέρα από αρετή, *virtute* μπορεί να σημαίνει και δύναμη, ισχύς, ανδρεία, επομένως υπονοείται μια φυσική κατάσταση στην οποία η φύση επιβάλλει τους ακατάβλητους νόμους της στον άνθρωπο και στα υπόλοιπα πλάσματα.

⁶⁹⁴ Για τον Πλάτωνα το αγαθό και το κακό σχετίζονται με τη γνώση ή μη της αλήθειας. Η γνώση αυτή ξεπερνά την υποκειμενικότητα και ανάγεται σε κοσμικές αλήθειες που είναι άφθαρτες και αναλλοίωτες (*Πρωταγόρας* 358d, *Πολιτεία* 589c, *Τίμαιος* 86d–e). Πρβλ. το σαπφικό απ. Lobel-Page 50, όπου το αγαθό είναι ο φορέας της πραγματικής αναλλοίωτης ομορφιάς.

⁶⁹⁵ Η Battiferra, σε αυτό το σημείο, επιλέγει να αναφέρει τους μάντεις, διότι αυτοί είναι οι αμεσότεροι εκπρόσωποι της θείας βούλησης και έρχονται σε ευθεία επαφή με το θείο. Κατά την Αναγέννηση γεννάται η ανάγκη του ανθρώπου για την άμεση επαφή με το θείο κατά τα πρότυπα του αρχαίου κόσμου, η οποία εκφράζεται με την αναβίωση της μαντικής, όπως φαίνεται και σε κείμενα των Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, Pietro Pomponazzi, Gerolamo Cardano, Giambattista Della Porta (Copenhaver, 1988, σσ. 264-300).

⁶⁹⁶ Η ποιήτρια χρησιμοποιεί τα κεφαλαία για να αναφερθεί στον τόπο. Κατά την Καμπαλά το όνομα εκφράζει την ουσία του σημειομένου και υπό αυτή την έννοια κάθε αναφορά στο όνομα είναι αναφορά στην ουσία του πράγματος.

στοιχεία που φέρουν θεϊκές ιδιότητες, σαν να μεσολαβούν μεταξύ θεών και ανθρώπων. Έπειτα, η επίκληση συνεχίζει με την πρόσκληση του εμβλήματος της Αθηνάς (*E voi tranquille di Minerva insegna*). Ίσως η ποιήτρια επιλέγει να επικαλεστεί το σύμβολο και όχι την ίδια τη θεά, γιατί αυτό είναι ορατό στο φυσικό περιβάλλον ως μια υπόμνηση όσων προστατεύονται και ορίζονται από το θείο. Πρόκειται πιθανόν για τις ελιές που βρίσκονται μέσα στο φυσικό τοπίο. Η αποστροφή προς το έμβλημα ισοδυναμεί με μια επίκληση της ίδιας της θεάς, με στόχο να δώσει τις χάρες της στο ζευγάρι και να το δέσει με έναν ακόμη πιο στέρεο δεσμό. Είναι αξιοσημείωτο ότι πρόκειται για τη δεύτερη φορά που αξιοποιείται στο ποίημα η μεταφορά του δεσμού, για να δηλωθεί η σχέση ανάμεσα στον άντρα και τη γυναίκα. Και στις δύο περιπτώσεις, ο δεσμός είναι επιθυμητός και ευκαίος: είναι ο δεσμός που δίνει ελευθερία, στην πρώτη περίπτωση (στ. 43), και ο δεσμός που η ποιήτρια εύχεται να γίνει ακόμη πιο σφικτός και άλυτος, στη δεύτερη περίπτωση (στ.97). Η διπλή αυτή αναφορά, καθώς και η εμφάνιση της λέξης *amoroso* (στ.83) και των ρόδων-συμβόλων της θεάς, έχουν προετοιμάσει τον αναγνώστη για την επίκληση της Αφροδίτης, της οποίας η ποιήτρια επιζητά την κάθοδο και επιφάνεια, επαναλαμβάνοντας το εκφραστικό μοτίβο ποιημάτων που ήδη αναλύθηκαν στο παρόν κεφάλαιο (χρήση του ρήματος *scendere*). Η Αφροδίτη θα κυκλώσει με ρόδα τον ήλιο: τα ρόδα, σύμβολο της θεάς, προσδίδουν σε αυτό το ποίημα άρτιας και αξιοπρόσεκτης δομής έναν ακόμη συνδετικό κρίκο, αφού αυτά σμίγουν με την τοποθεσία *τα Ρόδα*, υποδηλώνοντας τελικά την αφανή και διαρκή παρουσία της Αφροδίτης σε όλο το ποίημα. Μάλιστα η ποιήτρια ονομάζει πια τη συντροφιά της *γιους της Αφροδίτης* (στ.105), υπονοώντας παράλληλα και τη διαρκή παρουσία στη γιορτή αυτή άλλων θείων οντοτήτων, που κατάγονται γενεαλογικά από τη θεά, όπως οι Ερωτιδείς. Οι δαυλοί που ανάβουν οι *γιοι της Αφροδίτης*⁶⁹⁷ αρμόζουν στα ερωτικά συμφραζόμενα, ανακαλώντας το στοιχείο της φωτιάς, το οποίο συχνά αποτελεί συμβολισμό της δύναμης του Έρωτα⁶⁹⁸, αλλά η ποιήτρια δίνει και μια επιπλέον

⁶⁹⁷ Ίσως εννοούνται οι Ερωτιδείς (Amorini), αλλά μπορεί να πρόκειται και για τους παρευρισκόμενους, οι οποίοι, καθώς υπονοεί η ποιήτρια, έχουν έναν ιδιαίτερο δεσμό με τη θεά της ομορφιάς και του έρωτα.

⁶⁹⁸ Ας θυμηθούμε το *p̄r* της Σαφούς στο ιδιαίτερος επιδραστικό κατά την Αναγέννηση απ.31 (στ.10) ή το έργο *Canzoniere* του Πετράρχη (βλ. 220: στ. 14, 241: στ. 9 -13, 264: στ.44, 270: στ.17-18) και της Gaspara Stampa (βλ. 4: στ.13, 35: στ.6, 36: στ.4, 44: στ. 3-14, 75: στ.5-7), όπου το στοιχείο της φωτιάς αποτελεί έναν από τους κύριους εκφραστικούς τρόπους με τους οποίους δηλώνεται η ακατάβλητη δύναμη του Έρωτα. Επιπλέον, ο δαυλός είναι ένα από τα

διάσταση λέγοντας ότι οι δαυλοί αυτοί φλέγουν προς τα ουράνια πράγματα. Έτσι, ανακαλείται στον νου του αναγνώστη η Ουράνιος Αφροδίτη (*Venere Celeste*), εκείνη που στην υψηλότερη μορφή της φλογίζει τον πόθο για μορφές ένωσης που ξεπερνούν τη σαρκική⁶⁹⁹. Η Αφροδίτη της Battiferra είναι ουράνια, αλλά και εναρμονισμένη με τα στοιχεία αυτού του κόσμου, χωρίς τις αρνητικές τάσεις που κυριαρχούν σε αυτόν. Στη συνέχεια, από τη θεά του Έρωτα η ποιήτρια περνά στην Αρτέμιδα, η οποία φαίνεται να τριγυρίζει σε εκείνα τα δάση κυνηγώντας μαζί με τα λαγωνικά της. Το αίτημα είναι να έρθει κοντά στη συντροφιά, να δείξει εύνοια προς αυτήν, να γίνει μια επιφάνειά της, καθώς οι παρόντες άνθρωποι δεν έχουν σκοπούς που θα προσβάλουν την παρθενικότητα της θεάς, όπως η τελευταία αυτή ένιωσε να συμβαίνει όταν άλλοι θνητοί σαν τον Ακταίωνα την αντίκρισαν (στ.112-116).

Το ποίημα, έπειτα, συγκεφαλαιώνει τις επικλήσεις προς τις τρεις κόρες του Διός και επιχειρηματολογεί για να τις πείσει να προχωρήσουν σε μια επιφάνειά τους (στ.119-120)⁷⁰⁰: η συντροφιά έχει καταφέρει να προσεγγίσει τον αρχαίο χρυσό (στ.121-123), γι' αυτό μπορεί να γίνει η επιστροφή των αρχαίων θεών σε έναν κόσμο που μπορεί να τους κατανοήσει και να αγγίζει την ουσία τους. Επιλέγεται το ρήμα *venite*, που δηλώνει με τρόπο άμεσο την έλευση των θεών στον κόσμο των ανθρώπων. Αναφέρεται άραγε η Battiferra μονάχα στη συντροφιά που έχει προσεγγίσει τον αρχαίο χρυσό ή σε όλη την εποχή της που επανευρίσκει την αρχαιότητα; Και πιο συγκεκριμένα, μήπως πρόκειται για μια έμμεση αναφορά στην προσπάθεια αναβίωσης της αρχαίας θρησκείας κατά την Αναγέννηση⁷⁰¹; Σε

χαρακτηριστικά σύμβολα των μυστηρίων: στα Ελευσίνια μυστήρια η Κόρη εικονίζεται κρατώντας τον αναμμένο δαυλό, ενώ το ίδιο κάνουν και οι μετέχοντες των Μυστηρίων. Η εικόνα, λοιπόν, υπονοεί τόσο τη δύναμη του έρωτα όσο και μια μυητική κατάσταση που αφορά την ένταξη του ανθρώπου στο πλαίσιο των δυνάμεων της φύσης που εξουσιάζει η Αφροδίτη.

⁶⁹⁹ Βλ. Ficino, *D'Amore*, VII, VIII, XI.

⁷⁰⁰ Η Kirkham (2006, σ. 245) υποστηρίζει ότι σε αυτό το σημείο η Laura επικαλείται τις Μούσες, θα μπορούσε όμως η επίκληση να ερμηνευτεί και ως μια συγκεφαλαίωση της επίκλησης στην Αφροδίτη, την Αρτέμιδα και την Αθηνά. Ανάμεσα στις διαφορετικές μυθολογικές εκδοχές για τη γενεαλογία της Αφροδίτης, η Σαπφώ (απ.1), ο Όμηρος (*Ιλ.* 5:348) και ο Απολλόδωρος (*Βιβλιοθήκη* 1.3) καταγράφουν την Αφροδίτη ως κόρη του Δία.

⁷⁰¹ Ο Ficino θεωρήθηκε ένας από τους πρωτεργάτες της αναβίωσης ενός θρησκευτικού πνεύματος που έχει τις βάσεις του στον αρχαίο παγανισμό: το 1485 ο Giovanni Pannonio κατηγόρησε τον Ficino για μια *renovatio antiquorum*, καθώς και για το γεγονός ότι τελικά προτείνει μια *theologia antiqua* (Gentile, 2012, σ.60). Η ιδέα αυτή της αναβίωσης της αρχαίας θρησκείας έχει βρει τις ρίζες της στις ιδέες του Γεώργιου Πλήθωνος Γεμιστού, μιας προδρομικής μορφής της Αναγέννησης: ο Πλήθων συνθέτει ύμνους για τους Έλληνες θεούς και συγκροτεί στον Μυστρά έναν φιλοσοφικό-λατρευτικό κύκλο. Οι ιδέες του Πλήθωνος για την πνευματική δύναμη της αρχαίας θρησκείας και φιλοσοφίας μεταφέρονται στη Δύση από τον ίδιο και τους επιφανέστερους

αυτή την ερμηνεία συντείνει κανείς αν διαβάσει τη συνέχεια του ποιήματος, όπου το φως του ουρανού (*Vago lume del ciel*), το ταυτιζόμενο με τον Απόλλωνα, ο οποίος κάποτε έτρεχε στη Θεσσαλία⁷⁰² (στ.126-129), καλείται να κατέβει (*scendi*), να γιατρευτεί από την εξορία του από τον κόσμο και να τραγουδήσει ξανά (στ.130-134). Για άλλη μια φορά, το τραγούδι, δηλαδή η τέχνη, φαίνεται να αρμόζει μονάχα σε έναν κόσμο αρμονίας μεταξύ θνητών και θεών.

Στα βουνά όπου βρίσκεται η συντροφιά, ο Λύκος (*Lico*) αφήνει τη φίλη του Νύσα (*Nisa*)⁷⁰³ να τριγυρνά, όπως συμβαίνει στη Σικελία με την Cerere⁷⁰⁴, ενώ εξίσου στα μέρη εκείνα αγαπούν να βρίσκονται ο Πάνας και η ρωμαϊκή θεά της βλάστησης Pomona. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι η ποιήτρια επιλέγει να αναφερθεί σε θεϊκές οντότητες, οι οποίες συνδέονται με μυστήρια που αφορούν τον κύκλο των εποχών, τη βλάστηση και τις οργιώδεις δυνάμεις της φύσης: εκείνο που έλκει τη Battiferia είναι ο αρχαίος κόσμος της άμεσης επαφής με το θείο, των μύθεων και της συμμετοχής του ανθρώπου στο κοσμικό μυστήριο. Μέσα σε αυτή τη συνένωση θεών και ανθρώπων, η ποιήτρια ζητά από το τραγούδι της να σταματήσει, για να ακούσει την υψηλή αυτή αρμονία (στ.144-146). Τότε αρχίζει τον δικό του ύμνο ο Alfeo, ο οποίος σαν ένας θεϊκός τραγουδιστής, με τη λύρα του, πολλές φορές έχει γοητεύσει τα ζώα⁷⁰⁵ (στ.150-151). Στο τραγούδι του απευθύνεται στους ποιμένες, που είναι στολισμένοι με ρόδα και από τους οποίους ζητά να τον ακούσουν. Δηλώνει ότι η Παλλάδα και η Άρτεμις συνηθίζουν να έρχονται σε εκείνον τον τόπο αφανείς, αφού αν κανείς τις αντικρίσει διατρέχει κινδύνους (στ.162-164). Η μυθολογία, επομένως, είναι η αλήθεια του παρόντος, ο κόσμος είναι το πεδίο όπου δρουν οι θείες οντότητες, εμπλεκόμενες με τους ανθρώπους. Το τραγούδι έπειτα εξακολουθεί με τον Tirsi, ο οποίος είναι κι αυτός εμβαπτισμένος στη χάρη των Μουσών και του Απόλλωνα (στ.168-170). Εκείνος καλεί τις Νύμφες σε μια επιφάνεια μπρος στη βασίλισσα του τόπου, τη Galatea,

μαθητές του, όπως ο Βησσαρίων (Masai, 2010, σ. 307).

⁷⁰² Βλ. Ον. *Met.* 1.452-567.

⁷⁰³ Η νύμφη Νύσα, κατά διάφορους αρχαίους συγγραφείς, όπως ο Διόδωρος Σικελιώτης (4.2), ήταν εκείνη που ανέθρεψε τον μικρό Διόνυσο κατόπιν εντολής του Δία, μακριά από την οργή της Ήρας, στο ομώνυμο βουνό. Το όρος Νύσα βρίσκεται στην περιοχή της Λυκίας: το αρχαίο βασίλειο της Λυκίας πήρε το όνομά του από τον γενάρχη-βασιλιά Λύκο (Ηρόδ. 1.173).

⁷⁰⁴ Η ρωμαϊκή θεά Cerere ταυτίζεται με την αρχαιοελληνική θεά Δήμητρα. Η Cerere, κατά τους αρχαίους συγγραφείς, έχει ιδιαίτερους δεσμούς με τη Σικελία (Διόδωρος Σικελιώτης 5.2, Cic. *In Verrem* 4.48-49).

⁷⁰⁵ Μετά την αναφορά στον Tirsi, ως έναν νέο Ορφέα που ανατρέπει τους φυσικούς νόμους, με τον ίδιο τρόπο παρουσιάζεται και ο Alfeo.

και τον σύζυγό της, τον Alfeo. Οι Νύμφες καλούνται να στολίσουν με ρόδα τους άρχοντες του τόπου και να τραγουδήσουν (στ.171-174).

Μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα, τελικά γίνεται η επιφάνεια του Απόλλωνα (στ.204-208), ο οποίος, ίσως εκδηλώνοντας μια περιφρονητική στάση (*sdegnoso forse*), βυθίζεται στη θάλασσα έχοντας δει πως οι θνητοί μπόρεσαν να τον συναγωνιστούν και μάλιστα να τον ξεπεράσουν σε τέχνη. Στον κόσμο της Battiferra ο άνθρωπος δεν είναι δούλος του θεού, όπως σε ένα σύμπαν χριστιανικό, αλλά προσεγγίζει την αρχαιοελληνική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος μπορεί να αγγίξει τον αιώνιο κόσμο, να αποκτήσει χάρες που αρμόζουν στους θεούς. Αυτό δεν σημαίνει ότι, κατά την ελληνική σκέψη, μια τέτοια προσπάθεια δεν ενέχει κινδύνους: ο θνητός οφείλει να σταθεί με δέος μπροστά στο μεγαλείο του κόσμου και στη θεία πνοή του, να κατανοήσει ότι η προσέγγισή του στο θείο είναι ένας πλήρης εναρμονισμός με τους νόμους των θεών και της φύσης και όχι η μετατροπή του σε θεό⁷⁰⁶. Ο συνήθως εκδικητικός Απόλλων, όταν ένας θνητός τον προσβάλλει, στην περίπτωση αυτή αποδέχεται τη χάρη των θνητών στο τραγούδι, αφού ως παιδιά του, ως ακόλουθοί του και υπό τη φώτιση που εκείνος τους δίνει ξεπερνούν σε χάρη το τραγούδι του: στη δηλούμενη περιφρόνηση λανθάνει μια αποδοχή, ενώ η επιφάνεια αποτελεί ανταπόκριση σε ένα κάλεσμα. Μπροστά στη θεϊκή αυτή επιφάνεια, όλοι κάνουν ένα βήμα πίσω και αποσύρονται στην κατοικία μαζί με το τέλος της μέρας (στ.209-210). Έτσι, ο Απόλλων έγινε Ήλιος⁷⁰⁷: ο ύψιστος θεός που στη διάρκεια της γιορτής έδινε το φως και με την κατάδυσή του στον Ωκεανό έφερε τη νύχτα⁷⁰⁸. Η τελευταία επίκληση γίνεται προς τον Απόλλωνα-Ήλιο να επιφανεί και πάλι, να σταθεί συμπαραστάτης της συντροφιάς, να ανυψώσει τους ανθρώπους μακριά από τη σκιά της θνητής κατάστασης (στ.215-219). Η τελευταία αυτή φράση ενέχει την πολυσημία που συναντήσαμε και σε άλλα σημεία του κειμένου: σε ένα πλαίσιο χριστιανικό η απομάκρυνση του ανθρώπου από τη θνητή σκιά συνεπάγεται το

⁷⁰⁶ Στην ελληνική μυθολογία, οι θνητοί που αξιώνουν να φτάσουν τους θεούς διαπράττουν ύβριν, δηλαδή ξεπέραςμα του μέτρου που τιμωρείται, όπως δείχνει πλήθος μύθων. Ειδικά στην περίπτωση του Απόλλωνα, οι εκδικήσεις είναι αγριότατες, όπως στον μύθο του Μαρσύα, ο οποίος προσπάθησε να τον ξεπεράσει στην τέχνη του.

⁷⁰⁷ Ο Pico della Mirandola και ο Marsilio Ficino επαναφέρουν στους πνευματικούς κύκλους της Αναγέννησης τον ζωροαστρισμό, ο οποίος έχει στο επίκεντρό του τον θεό Ήλιο, ως μέρος της Prisca Theologia.

⁷⁰⁸ Η εικόνα ενός Απόλλωνα ενέχει ομηρικές απηχίσεις:

ὁ δ' ἦ' ἔνε νυκτὶ εὐοικῶς (Ομ. *Ιλ.* 1:47)

[και αυτός ήρθε μοιάζοντας με τη νύχτα]

πέραςμα σε μια μεταθανάτια ουράνια βασιλεία. Όμως, στο παγανιστικό κλίμα που κυριαρχεί σε όλο το ποίημα η απομάκρυνση από τη θνητή σκιά μπορεί να αναγνωσθεί και ως το πέραςμα σε μια άλλη κατάσταση, στην οποία ο θνητός έχει αγγίξει το θείο, έχει αποκτήσει θεϊκές αρετές και ποιότητες. Έτσι, το ποίημα μοιάζει να επισφραγίζει μια διπλή ανάγνωση, που αρμόζει μεν σε χριστιανικά συμφραζόμενα και ερμηνείες στα περισσότερα σημεία του, αλλά αποκτά και μια ερμηνεία που προσεγγίζει την αναβίωση μια κοσμοαντίληψης που προέρχεται από έναν κόσμο καθαρά παγανιστικής φύσεως.

Μέσα από τη μελέτη των ποιημάτων του παρόντος κεφαλαίου γίνεται φανερό ότι η Battiferra αξιοποιεί τις επικλήσεις προς τις θείες οντότητες, όχι για να καλέσει τις υπερβατικές αυτές δυνάμεις σε μια αρωγή προς τους ανθρώπους, αλλά για να επιτύχει μια κάθοδο αυτών στον κόσμο των θνητών και μια άμεση εμπλοκή τους στα τεκταινόμενα του γήινου κόσμου. Στον ποιητικό της κόσμο οι θεοί κατέρχονται, ευχαριστιούνται με την αρμονία της φύσης, συμμερίζονται τις ανθρώπινες χαρές, κάνουν τους θνητούς κοινωνούς των θείων αρετών. Οι θνητοί στα ποιήματα της Laura είναι οι προικισμένοι φορείς ενός κόσμου που μπορεί να επιστρέψει στον αρχαίο χρυσό του παγανιστικού κόσμου και να επικοινωνήσει με τις αθάνατες οντότητες χωρίς μεσολαβητές.

4.2 Η Laura Battiferra και ο κύκλος των γυναικών: η γυναίκα ως θεά

Αν έπρεπε να αναφερθούμε σε κάποιο βασικό πραγματολογικό στοιχείο που καθορίζει την ποιητική τέχνη της Laura Battiferra, κάλλιστα αυτό θα μπορούσε να είναι η ύπαρξη ενός κύκλου γυναικών, μεταξύ των οποίων έχουν δημιουργηθεί στενοί συναισθηματικοί και πνευματικοί δεσμοί. Η ποιήτρια άλλοτε αναφέρεται στις γυναίκες του κύκλου της κι άλλοτε απευθύνεται σε εκείνες ή τους αφιερώνει τα ποιήματά της. Τα ποιήματα αυτά μπορούν να μας δώσουν ένα πλήθος στοιχείων σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο η ποιήτρια αντικρίζει τις ομόφυλές της, την ποιότητα των διαπροσωπικών τους σχέσεων αλλά και την κοσμοαντίληψη που φαίνεται να αρθρώνεται μέσα στους στίχους και έχει σχέση με την ιδιαιτερότητα του γυναικείου φύλου και τον ρόλο αυτού στον κόσμο.

Ο κεντρικός ρόλος που έχουν οι γυναίκες στο έργο της Battiferra επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι το *Primo Libro delle opere toscane* είναι αφιερωμένο στην Eleonora di Toledo (1519-1562). Η Eleonora, από το 1539, οπότε παντρεύτηκε τον Cosimo de' Medici, Δούκα της Φλωρεντίας, γίνεται ένα σημαντικό πρόσωπο της αυλής των Μεδίκων. Η Laura Battiferra, ανήκοντας στον κύκλο των καλλιτεχνών της αυλής, προφανώς γνωρίζει την Eleonora, η οποία συνδυάζει ένα πλήθος αρετών σύμφωνα με τις αντιλήψεις της εποχής⁷⁰⁹: ομορφιά, κομψότητα, διοικητικές ικανότητες και γονιμότητα. Η Eleonora γέννησε έντεκα παιδιά, από τα οποία οκτώ έφτασαν την ενηλικίωση, πράγμα που εξασφάλισε τη συνέχεια στον οίκο των Μεδίκων σε μια περίοδο που η δυναστεία κινδύνευε με αφανισμό⁷¹⁰. Επιπλέον, όταν ο Cosimo αναγκαζόταν να λείψει, ήταν εκείνη που αναλάμβανε τις διοικητικές αρμοδιότητες με ιδιαίτερη επιτυχία, ενώ ο δούκας συνήθιζε να

⁷⁰⁹ Ο Baltassarre Castiglione στο έργο του *Il libro del cortegiano* αναφέρεται σε μια ιδανική γυναίκα, η οποία πρέπει να είναι καλή μητέρα, φιλόξενη προς τους καλεσμένους, με λεπτούς τρόπους, μετρημένη, ενώ παραλλήλως θα διαθέτει μια μόρφωση που θα της επιτρέπει να μιλά για τις τέχνες. Ο Leon Battista Alberti, στα γραπτά του με θέμα την οικογένεια (*I libri della famiglia*, 1433-1440), αναφέρεται στις αρετές της γυναίκας: την τιμιότητα, την αξιοπρέπεια και τη διακριτικότητα, τη γονιμότητα και τη συζυγική πίστη. Από την άλλη πλευρά, η κομψότητα, η ομορφιά και η χάρη είναι αναγκαία εξωτερικά γνωρίσματα της ιδανικής γυναίκας, η οποία αφιέρωνε ώρες στον καλλωπισμό της (Burekhardt, 2010, σ.403).

⁷¹⁰ Ο Cosimo ανέλαβε την εξουσία το 1537, στην ηλικία των 17 ετών, μετά τη δολοφονία του Alessandro de' Medici. Ο Cosimo ήταν απόγονος του Giovanni il Popolano. Υπήρξε αναγκαίο να αναζητηθεί ένας διάδοχος πέρα από το βασικό κλαδί διαδοχής της οικογένειας των Μεδίκων, αφού ο μόνος αρσενικός απόγονος του Alessandro, τελευταίος απόγονος του βασικού κλαδιού διαδοχής, γεννήθηκε εκτός γάμου και ήταν μόλις τεσσάρων ετών, όταν πέθανε ο πατέρας του.

συμβουλευεται τη σύζυγό του για τα σοβαρά πολιτικά ζητήματα⁷¹¹. Είναι, επίσης, γνωστό ότι η Eleonora είχε μεγάλη αδυναμία στα όμορφα ρούχα, τα σπάνια υφάσματα και την εξεζητημένα κομψή εξωτερική εμφάνιση⁷¹². Η Battiferra επιλέγει να αφιερώσει το βιβλίο της σε αυτή τη γυναίκα, όχι μόνο για λόγους «τακτικής», όπως θα μπορούσε να υποθέσει κανείς, στο πλαίσιο ενός περιβάλλοντος στο οποίο το να είναι ένας καλλιτέχνης ευνοούμενος των Μεδίκων είναι ένα μεγάλο προνόμιο, αλλά και γιατί θαυμάζει τη δούκισσα για όλες τις παραπάνω αρετές της, όπως φαίνεται μέσα από συγκεκριμένους στίχους ιδιαίτερης ποιητικής συλλήψεως. Θέτοντας η ποιήτρια την Eleonora σε μια κυρίαρχη θέση στο ποιητικό της σύμπαν, υποδηλώνει το δικό της ιδανικό για τη γυναίκα: είναι εκείνη που στο πρόσωπό της συγκλίνουν η φυσική ομορφιά, η χάρη και η λατρεία της κομψότητας, η ευφυΐα και η δύναμη, η ένωση με έναν επιφανή άντρα και η συνέχιση ενός ισχυρού γένους. Όμως, στο εναρκτήριο σονέτο του βιβλίου (1), που αφιερώνεται στην Eleonora, φαίνεται ότι η Laura αναγνωρίζει στη γυναίκα όχι μόνο τις παραπάνω αρετές, οι οποίες ήταν προφανείς στον κοινωνικό της περίγυρο, αλλά της αποδίδει και μια ιδιότητα που ξεπερνά κάθε άλλη: την αντικρίζει ως μια παρουσία θεϊκή.

Σε αυτό το ποίημα η Battiferra δηλώνει πως η τέχνη της είναι αφιερωμένη στην Eleonora, ως μια μικρή ανταμοιβή για την αξία της (*ben che vil pregio all'alto valor vostro*). Με έναν δυνητικό τρόπο εκφράζει την επιθυμία της να οδηγηθεί από τη Μούσα στην έκφραση του βαθύτατου θαυμασμού προς τη βασιλική γυναίκα (στ.4-8). Στο β' μισό του ποιήματος (στ.9-14), η ποιήτρια κατορθώνει μια κορύφωση με έναν αξιοσημείωτο τρόπο, συνδυάζοντας ένα πλήθος στοιχείων και εικόνων με έναν απολύτως ισορροπημένο τρόπο: η ποιήτρια επιθυμεί να σταθεί στο ύψος του Πετράρχη⁷¹³ και ανερχόμενη σε αυτή την κορυφή να γίνει ένα πτηνό της ποιήσεως, που ταξιδεύοντας θα τιμά την Eleonora, η οποία θα έχει γίνει για εκείνην ο ήλιος⁷¹⁴, ο δικός της Απόλλων που φωτίζει τα σκοτεινά χαρτιά

⁷¹¹ Eisenbichler, 2004, σ. 1.

⁷¹² Ο Bronzino το 1545 δημιούργησε το πορτρέτο της Eleonora μαζί με τον γιο της Giovanni. Πρόκειται για το πρώτο επίσημο πορτρέτο κράτους που απεικονίζει γυναίκα κυβερνήτη. Εντύπωση σε αυτό το έργο προκαλεί ο ρουχισμός της Eleonora, που επιβεβαιώνει την αδυναμία της στα κομψά και ιδιαίτερα για τη μόδα της εποχής ρούχα Landini, 2005, σσ.70-74.

⁷¹³ Στο ποίημα *Chiare, fresche et dolci acque* (126) του έργου *Canzoniere* του Πετράρχη, που γράφτηκε μεταξύ 1340 και 1341 ο ποιητής εμπνέεται πιθανότατα από τον ποταμό Σόργκ (Sorga).

⁷¹⁴ Η εικόνα του ήλιου, του φωτός, το οποίο ο ποιητής ακολουθεί, είναι πετραρχικής σύλληψης, αφού συχνά η Laura του Πετράρχη είναι η φωτεινή πηγή που τον καθοδηγεί και τον εμπνέει (για

των στίχων της⁷¹⁵. Έτσι, μέσα στο ποίημα συντελείται μια μεταμόρφωση των δύο βασικών προσώπων: η βασιλική γυναίκα γίνεται Απόλλων-Ήλιος και η ποιήτρια γίνεται Πετράρχης, μέσω μιας ένθεης έμπνευσης προερχόμενης από τις Μούσες και τον νέο θεό του φωτός, που είναι πια μια γυναίκα. Οι δύο αρσενικές οντότητες του μυθολογικού και ιστορικού παρελθόντος, η θνητή (Πετράρχης) και η ουράνια (Απόλλων), μεταμορφώνονται σε δύο θηλυκές υπάρξεις, μια θνητή, που είναι η ποιήτρια Laura, και μια θεία, που επιφαίνεται στον κόσμο μέσα από μια *βασιλική γυναίκα (donna real)*⁷¹⁶.

Μια παρόμοια έκφραση του θείου στοιχείου στον επίγειο κόσμο μέσω μιας γυναίκας με εξουσία συναντούμε και στο ποίημα αρ. 6 από το ίδιο βιβλίο, το οποίο είναι αφιερωμένο στη Mary Tudor (1516-1558), βασίλισσα της Αγγλίας και της Ιρλανδίας από το 1553, δεύτερη σύζυγο του βασιλιά Φίλιππου της Ισπανίας και κόρη του βασιλιά Ερρίκου του Η΄ της Αγγλίας και της Αικατερίνης της Αραγωνίας.

Σε αυτό το ποίημα η Battiferra με έναν ευφυή ποιητικό χειρισμό ανατρέπει τον συνήθη μακαρισμό και ύμνο των θεϊκών οντοτήτων από τους θνητούς και παρουσιάζει έναν άγγελο να υμνεί τη βασίλισσα. Με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτεται μια νέα τάξη του κόσμου, εντός της οποίας η Μαρία γίνεται μια θεϊκή ύπαρξη ανώτερη των αγγέλων⁷¹⁷. Επιπλέον, το γεγονός ότι μόλις στους τρεις τελευταίους στίχους αποκαλύπτεται η ταυτότητα εκείνου που απευθύνεται στη βασίλισσα, δίνει ακόμη μεγαλύτερη ένταση στο ποίημα, αφού λειτουργεί με έναν τρόπο απροσδόκητο για τον αναγνώστη. Κατανοούμε, λοιπόν, ότι πέρα από

τη Laura ως ήλιο βλ. *Rime Sparse* 9, 119, 338)

⁷¹⁵ Η Battiferra με αυτόν τον τρόπο γίνεται η νέα Δάφνη, προσωνύμιο το οποίο εξάλλου χρησιμοποιεί συχνά (βλ. *Ecloga Terza*) για να δηλώσει τη σχέση της ποιητικής της τέχνης με τον Απόλλωνα, αλλά και για να υπονοήσει τη λατρεία του θεού προς εκείνη, όπως συνέβη με τη μυθική Δάφνη.

⁷¹⁶ Πρβλ. Tullia d'Aragona, *Rime* 12.1 και 13.2 (και τα δύο ποιήματα είναι αφιερωμένα στην Eleonora). Είναι χαρακτηριστικό ότι η δούκισσα Eleonora di Toledo αποκαλείται *donna reale*, σαν να επρόκειτο για βασίλισσα. Η Kirkham (2006, σ. 369) αναφέρεται στις ελπίδες του Cosimo να αποκτήσει τον τίτλο του Βασιλιά της Τοσκάνης, ερμηνεύοντας την εκφραστική επιλογή της Battiferra ως υπαγορευμένη από μια προσπάθεια να εκφράσει στο ποίημά της τις επιδιώξεις των Μεδίκων. Θα μπορούσαμε, όμως, να ισχυριστούμε ότι η εκφραστική αυτή επιλογή λειτουργεί ως μεταφορά, ως υποδήλωση μιας βαθύτερης αλήθειας: η Eleonora μέσα στο ποίημα είναι μια ύπαρξη θεϊκή, ένας Ήλιος-Απόλλων που κυβερνά το φως. Όπως οι θεοί είναι βασιλείς του κόσμου, τόσο στα παγανιστικά συμφραζόμενα όσο και όταν πρόκειται για τον χριστιανικό Θεό, έτσι κι εκείνη έχει ένα βασίλειο που ξεπερνά την Τοσκάνη και τις επιμέρους πολιτικές επιδιώξεις.

⁷¹⁷ Πρβλ. το ποίημα αρ. 17 της Gaspara Stampa, στο οποίο η ποιήτρια αναμετράται με τους αγγέλους, δηλώνοντας με τόλμη ότι δεν τους φθονεί, καθώς έχει αγγίξει την ευτυχία τους.

την ποιητική τόλμη του, το ποίημα διαθέτει και μια τόλμη σε επίπεδο αντιλήψεων της εποχής: το να τολμά μια ποιήτρια να διατυπώνει με τόσο άμεσο τρόπο την αντιστροφή μεταξύ υμνούντος και υμνούμενου αποτελεί, αν μη τι άλλο, μια θαρραλέα πράξη σε μια περίοδο κατά την οποία η Ιερά Εξέταση εντοπίζει έργα, τα οποία θεωρούνται αιρετικά για τις θέσεις τους⁷¹⁸. Η ποιήτρια είναι πιστή χριστιανή, αλλά αυτό δεν την αποτρέπει από το να διατυπώσει μια νέα θεώρηση του κόσμου, εντός της οποίας μια γυναίκα παίρνει τη θέση της θεϊκής οντότητας. Σε ένα πρώτο επίπεδο θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η Battiferra ξεχωρίζει τη Mary Tudor ανάμεσα σε όλες τις γυναίκες ως μια πιστή καθολική, που εναντιώθηκε στους προτεστάντες και στη Μεταρρύθμιση⁷¹⁹. Θα μπορούσε, δηλαδή, να θεωρηθεί ότι η Battiferra συγκινείται από τη βασίλισσα, διότι μοιράζονται τις ίδιες θρησκευτικές αντιλήψεις, σε μια κρίσιμη για τον καθολικό κόσμο στιγμή⁷²⁰. Αν, όμως, διαβάσουμε πιο προσεκτικά τους στίχους, θα εντοπίσουμε με έναν πληρέστερο τρόπο ποια είναι τα χαρακτηριστικά εκείνα που κάνουν την ποιήτρια να θεωρεί τη Μαρία μια ξεχωριστή, θεϊκή ύπαρξη.

Στον πρώτο στίχο η Μαρία χαρακτηρίζεται *sacra reina*, συνενώνοντας στο πρόσωπό της δύο επίπεδα: το θεϊκό (*sacra*) και το ανθρώπινο (*reina*), ενώ στη συνέχεια δηλώνεται η πηγή από την οποία αντλεί η βασίλισσα τις αρετές της, δηλαδή από τη Φύση και από τον Θεό (*Natura, Dio*): σε αυτό το σημείο φαίνεται πως η Battiferra διαφοροποιείται από τη χριστιανική αντίληψη. Ως δημιουργός δρα όχι μόνο ο Θεός, αλλά και η Φύση, δημιουργώντας έτσι ένα δίπολο δυνάμεων,

⁷¹⁸ Η αναδιοργάνωση της Ιεράς Εξέτασης στην Ιταλία (Inquisizione romana ή Sant'Uffizio dell'Inquisizione), η οποία πραγματοποιείται το 1542, με την παπική βούλα *Licet ab initio* του πάπα Παύλου Γ', ασχολήθηκε με την καταστολή αιρετικών και μεταρρυθμιστικών θέσεων στον ιταλικό χώρο, μιας και στην Ισπανία και την Πορτογαλία υπήρχαν αντίστοιχοι θεσμοί που ελέγχονταν από τους μονάρχες. Επομένως, όταν η Laura γράφει το ποίημά της, η Inquisizione romana δρα ενεργά στην Ιταλία. Παρ' όλα αυτά, το γεγονός ότι η ποιήτρια διατυπώνει τις πρωτότυπες θέσεις της για μια γυναίκα ανώτερη των αγγέλων, η οποία όμως δρα σε συντονισμό με τις παπικές θέσεις ενάντια στη Μεταρρύθμιση, κάνει το ποίημά της λιγότερο «ύποπτο» για αιρετικές θέσεις, σε περίπτωση που αυτό θα έπεφτε στην αντίληψη της Ιεράς Εξέτασης.

⁷¹⁹ Η Mary Tudor έμεινε στην ιστορία ως “Bloody Mary” εξαιτίας της σκληρότητας με την οποία αντιμετώπισε τους προτεστάντες. Ο John Knox επιτέθηκε με δριμύτητα εναντίον της στο έργο του *First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women* (1558), όπως και ο John Foxe στο κείμενό του *Actes and Monuments* (1563). Αυτά τα έργα συντέλεσαν στο να διαδοθεί η εικόνα μιας αιμοσταγούς βασίλισσας (Porter, 2007, σσ. 361–362, Waller, 2006, σσ. 113–115)

⁷²⁰ Η Battiferra, η οποία σταδιακά προσεγγίζει τον Ιησουιτισμό, στην ουσία εντάσσεται στις δυνάμεις της Αντιμεταρρύθμισης. Ο Πάπας Παύλος Γ' αναγνώρισε το 1540 το συγκεκριμένο τάγμα που ιδρύθηκε το 1534, του οποίου ως σκοπός τίθεται η διαφώτιση του λαού, η εκπαίδευση, αλλά και η δράση ενάντια στις μεταρρυθμιστικές θέσεις. Μάλιστα, σε πολλές περιπτώσεις, οι Ιησουίτες, θεωρούμενοι ως οι καλύτεροι σύμμαχοι του Πάπα, ήρθαν σε αντιπαράθεση με μονάρχες που προωθούσαν τις μεταρρυθμιστικές θέσεις (Bianchini, 2006, σ.7).

ένα ζεύγος εντός του οποίου υπάρχει το Άρρεν (εκφρασμένο από τον Θεό) και το Θήλυ (εκφρασμένο από τη Φύση). Η Φύση και ο Θεός, λοιπόν, χάρισαν στη βασίλισσα ό,τι σχετίζεται με την υλική (*sangue*), την κοινωνική (*stato, tesoro, per isposo re*) και την ηθική της υπόσταση (*virtù, valor*). Η Μαρία είναι ένα τέλειο, απεγάδιαστο πλάσμα, που επιφάνηκε στη γη, για να επιτελέσει έναν ανώτερο, σχεδόν μαγικό σκοπό: να μετατρέψει τον σίδηρο του παρόντος στο αρχαίο χρυσάφι, να οδηγήσει δηλαδή το ανθρώπινο γένος σε μια πρότερη ιδανική κατάσταση, στην οποία βρισκόταν στο απώτατο παρελθόν. Σε αυτό το σημείο η ποιήτρια αξιολογεί τον εκφραστικό τρόπο που μεταχειρίστηκε και στην Τρίτη Εκλογή της (*Egloga Terza*, στ. 121-123) αλλά και το αρχέτυπο του εκπεπτωκότος ανθρώπου, που συναντάμε τόσο σε αρχαίες παραδόσεις⁷²¹, όσο και στην Παλαιά Διαθήκη⁷²². Επιπλέον, η μεταβολή του υλικού από μια κατώτερη φθαρτή μορφή, αυτή του σιδήρου, σε μια ανώτερη και άφθαρτη, όπως είναι ο χρυσός, κρύβει σαφείς αλχημικές υποδηλώσεις⁷²³.

Η εικόνα της Μαρίας ολοκληρώνεται με το τελευταίο δίστιχο, στο οποίο οι άγγελοι μοιάζουν να δίνουν την πραγματική ερμηνεία στην αρχική προσφώνηση *sacra reina*: δεν πρόκειται για μια βασίλισσα ενός επίγειου βασιλείου, όπως νομίζει ο κόσμος, αλλά για μια βασίλισσα του κοσμικού όλου, αφού αυτή κυβερνά όσα θερμαίνει ο ήλιος και αγκαλιάζει η θάλασσα (*quanto il sol riscalda e 'l mare abbraccia*), όπως αρμόζει να δηλώνει κανείς για μια θεία οντότητα.

Σε επόμενο ποίημα του βιβλίου (8), το οποίο είναι αφιερωμένο στη Vittoria Farnese Della Rovere (1521-1602), δεύτερη σύζυγο του Guidobaldo II Della Rovere και δούκισσα του Ουρμπίνο⁷²⁴, η ποιήτρια γίνεται και πάλι πουλί, όπως στο ποίημα αρ. 1, για να υμνήσει τη γυναίκα, εντάσσοντας την σε ένα παγανιστικό σύμπαν, εντός του οποίου η τελευταία κατέχει μια ξεχωριστή θεία μοίρα. Η Vittoria είναι θησαυρός του ουρανού (*tesauro del cielo*), έχοντας λάβει όλες τις αρετές της από τον Δία. Στη συνέχεια οι δύο γυναίκες τους ποιήματος, η ποιήτρια

⁷²¹ Ησ. *Έργα και Ημέραι* στ.109-201, Πλάτ. *Κρατύλος* 397e, Ον. *Met.* 1.89-150.

⁷²² *Γένεσις* 3.

⁷²³ Είναι ενδιαφέρουσα η σύνδεση που πραγματοποιείται ανάμεσα στην ηθική ποιότητα της βασίλισσας Mary και στο πέρασμα των ανθρώπων από τον σίδηρο στον χρυσό: στην αλχημεία πάντοτε η επιτυχία του αλχημιστή να δημιουργήσει τον χρυσό από τα κατώτερα υλικά αποτελεί την επιβεβαίωση του εσωτερικού του περάσματος σε μια ανώτερη πνευματική-ηθική κατάσταση, που μπορεί να φτάσει μέχρι την επανένωση με το θείο (Burckhardt, 1967, σ. 149).

⁷²⁴ Στην ίδια γυναίκα η Battiferra αφιερώνει το έργο της *Sette salmi penitentiali* (1564).

και η δούκισσα, παρουσιάζονται ως εκλεκτές δύο διαφορετικών θεών: η ποιήτρια είναι η εκλεκτή του Απόλλωνα, το ιερό του κλωνάρι, η δάφνη του (*lauro*), και η Vittoria είναι το εκλεκτό κλωνάρι του Δία που ξεπερνά σε τιμές τη δάφνη (*alla sua antica amata infonde / promette onor via piu ch' Apollo al lauro*). Η ποιήτρια-δάφνη-πτηνό διαπιστώνει στο τελευταίο τρίστιχο του ποιήματος ότι δεν μπορεί με το πέταγμά της να απλώσει τις τιμές της Vittoria σε όλον τον κόσμο, όπως θα ήθελε, και επιλέγει να τιμήσει και να λατρέψει τη δούκισσα με την καρδιά της, μέσα της, ως κάτι όμορφο και αθάνατο, δηλαδή ως μια αρμονική θεϊκή ύπαρξη. Επομένως, στο ποίημα αυτό, ο Απόλλων και ο Δίας έχουν αποκτήσει δύο γυναίκες εκπροσώπους στη γη, οι οποίες έχουν δύναμη ανάλογη των θεών, από τους οποίους αντλούν τη δύναμή τους: όπως ο Δίας είναι ο μεγάλος πατέρας των θεών και κανείς άλλος θεός δεν τον ξεπερνά σε δύναμη, έτσι και η Vittoria είναι εκείνη που ξεπερνά με τη δύναμή της και τις αρετές της κάθε άλλη χάρη, ακόμη κι αν πρόκειται για τη χάρη που έχει η εκλεκτή του Απόλλωνα Laura.

Στο σονέτο αρ. 10 προς τιμήν της Verginia Varana della Rovere, η ποιήτρια επιλέγει στους πρώτους δύο στίχους να αποδώσει το πλήθος των αρετών της υμνούμενης: η Verginia χαρακτηρίζεται από την απόλυτη αγνότητα, όπως φαίνεται μέσα από τη χρήση των λέξεων *intatta, pura, vergine*, ενώ συνδυάζει σύνεση και ομορφιά, δηλαδή εξωτερική και εσωτερική χάρη, σε ένα αρμονικό σύνολο. Η ποιήτρια τονίζει ότι το όνομα της γυναίκας αποδίδει επακριβώς την ηθική της υπόσταση (*di nome e d' effetti*), κατά την προσφιλή της συνήθεια να αναζητά στις λέξεις την αλήθεια⁷²⁵. Η Virginia Varana della Rovere ήταν κόρη του δούκα Guidobaldo II από την πρώτη του σύζυγο, Giulia Varana of Camerino. Ο πατέρας του Guidobaldo, ο Francesco Maria I Della Rovere, μέσα από αυτόν τον γάμο θέλησε να σταθεροποιήσει τη δύναμή του στο Camerino. Το κληρονομικό δικαίωμα της Virginia επί του Camerino, μέσω της μητέρας της, έκανε τον Guidobaldo να ελπίζει ότι θα εμποδίσει τα κυριαρχικά σχέδια του Πάπα Παύλου Γ' σε εκείνα τα εδάφη. Έτσι, η Laura παρουσιάζει τη Virginia ως εκείνη που θα δώσει την ελευθερία στους ανθρώπους του τόπου καταγωγής της⁷²⁶, οδηγώντας τους τελικά στην εκπλήρωση της ανώτερης επιθυμίας των θνητών, που είναι η

⁷²⁵ Πρβλ. Egloga Terza στ.72-76.

⁷²⁶ Η Virginia κρίνεται αντιθετικά ως προς την καλή τύχη που θα έχουν οι δικές της προσπάθειες σε σχέση με τη Ρωμαία Virginia, κόρη του Aulus Virginius, η οποία δολοφονήθηκε από τον πατέρα της (Liv. *Ab Urbe Condita*, 3.44–50, Val. Max. *Factorum ac dictorum memorabilium libri*, 6.1.2, Giovanni Boccaccio, *De Mulieribus Claris*, 58.8.

κατάκτηση της ευτυχίας (*lieta... non pur sicura*). Επιπλέον, η Virginia είναι η ελπίδα (*speme*) των ευλογημένων ψυχών που βρίσκονται στον ουρανό, η οποία σαν σπόρος θα ανθίσει (*fiorir*). Η Kirkham ερμηνεύει αυτή τη φράση ως μια μεταφορά που εκφράζει την τιμή που θα αποδώσει η Virginia στους προγόνους της, της δυναστεία του Varano, οι οποίοι στο παρελθόν στερήθηκαν την εξουσία⁷²⁷. Στο τέλος του ποιήματος η ποιήτρια δηλώνει ότι ο πατέρας της Virginia θα μπορέσει, ενόσω ζει⁷²⁸, να δει την πραγματοποίηση των πολιτικών του επιδιώξεων, η οποία εικονοποιείται ως καρπός του σπόρου-Virginia (*goderà il frutto del suo chiaro seme*). Είναι, λοιπόν, η Virginia ένας σπόρος ενουράνιων ψυχών, που φέρει μέσα του ένα μαγικό άνθος. Το μαγικό αυτό άνθος καρπίζει ελευθερία, ασφάλεια και ευτυχία για τους θνητούς και δύναμη και δόξα για το γένος της.

Η εικόνα που δίνει η ποιήτρια για την Virginia συμπληρώνεται στο επόμενο σονέτο (11), το οποίο είναι αφιερωμένο στον γάμο της τελευταίας με τον Federico Buonromeo⁷²⁹: πέρα από τους επαίνους για το ζευγάρι, που είναι φορέας πλήθους αρετών (στ. 1-4), η ποιήτρια επαναφέρει το σύνηθες μοτίβο αρκετών ποιημάτων της, στα οποία η ίδια παρουσιάζει τον εαυτό της να προσπαθεί να αποδώσει την ανωτερότητα των αρετών ενός προσώπου χωρίς να τα καταφέρνει. Αυτό το μοτίβο υπονοεί το γεγονός ότι τα πρόσωπα που υμνούνται ξεπερνούν τα γήινα μέτρα, αλλά και όσα μπορεί να συλλάβει ο ανθρώπινος νους και η γλώσσα: αυτό που προσπαθεί να υμνήσει η Laura δεν είναι δύο επίγειοι μονάρχες, αλλά η *αρχαία ιερή βελανιδιά* (*la sacra quercia antica*), δηλαδή μια εξουσία της οποίας η πηγή είναι ο Δίας. Ενώ ο Federico είναι αυτός που διαθέτει μια υψηλή εξουσία (*alto*), η Virginia εμφανίζεται και πάλι ως *αγνή* (*pudica*). Η δύναμη και η αγνότητα λατρεύονται από τη Battiferra, όπως αυτή θα λάτρευε και θα υμνούσε το θείο, καθώς φαίνεται από τη χρήση των ρημάτων στον στ.13 (*ammiro e colo*).

Στο ίδιο ζευγάρι αναφέρεται το σονέτο αρ. 12, στο οποίο αξιοποιούνται τολμηρές εκφραστικές επιλογές, όπως είναι η προσωποποίηση των ποταμών Μετάουρο και Τίβερη και ο ευθύς λόγος, μέσω του οποίου ο πρώτος ποταμός

⁷²⁷ Kirkham, 2006, σ. 374.

⁷²⁸ Μεταφορά που χρησιμοποιεί ο Πετράρχης για το σώμα *Rime Sparse* 302.11, 319.14, 362.4.

⁷²⁹ Ο γάμος αυτός είχε τεράστια πολιτική σημασία. Τελέστηκε στο Pesaro στις 9 Μαΐου 1560 κι ακολούθησε μια θριαμβική πορεία προς τη Ρώμη. Ο Federico Borromeo (Buonromeo) di Milano (1535– 1562) ήταν ανιψιός του Giovanni Angelo de' Medici, που ανέβηκε στον παπικό θρόνο ως Pius IV το 1559.

απευθύνεται στις νύμφες. Οι ποτάμιες θεότητες και οι νύμφες πλημμυρίζουν με χαρά, δέος και ελπίδα λόγω του συγκεκριμένου γάμου⁷³⁰. Έτσι, η ένωση της Virginia με έναν άντρα, που έχει μια τόσο στενή συγγένεια με έναν εκλεκτό του θεού στη γη (*l'un nipote di lui, che 'n terra è dio*)⁷³¹, δηλώνει εμμέσως, για άλλη μια φορά, τη δική της φύση που ξεπερνά τα ανθρώπινα μέτρα.

Θα ήταν σκόπιμο να αναφερθεί και το ποίημα αρ. 30, το αφιερωμένο στη Leonora Cibo de'Vitelli⁷³². Σε αυτό το ποίημα η γυναίκα που υμνείται, φορέας αγνής ομορφιάς (*casta bellezza*)⁷³³, είναι μια ακτίνα ολόφωτη, φλεγόμενη και σπάνιας αρετής (*di rara virtude ardente raggio*). Η γυναίκα-ακτίνα, επομένως, κινείται ανάμεσα στον γήινο και στον υπερβατικό ουράνιο κόσμο, αφού ως φως γίνεται αντιληπτή από τους ανθρώπους, αλλά είναι συγχρόνως άπιαστη, άθικτη από την τριβή με τον υλικό κόσμο. Μοιάζει με ένα φωτεινό φάσμα, που επιφαίνεται στον επίγειο κόσμο και έχει μαγικές ιδιότητες:

α) οδηγεί τον άνθρωπο στο μονοπάτι του ουρανού (στ. 4)

β) ανατρέποντας τη φυσική τάξη των εποχών, απομακρύνει τον χειμώνα και φέρνει την άνοιξη (στ. 5-6)

γ) κάνει ακόμη και τους πιο σκληρούς ανθρώπους να γίνονται μειλίχιοι και ταπεινοί μέσα από την επίδραση του λόγου (στ. 7-8)

δ) μετατρέπει την ποιήτρια σε λευκό πουλί και της δίνει την αίσθηση της

⁷³⁰ Πρβλ. 13 (ποίημα αφιερωμένο στη Virginia Varana della Rovere): *Così lieto il gran Tebro; ed ecco fuori / mille voci s'udir dal fondo, e l'onde / VIRGINIA rimbombare dentro e d'intorno*. [Έτσι είναι ευτυχής ο μέγας Τίβερης, και να που έξω / χίλιες φωνές ακούγονται από τα βάθη, και τα κύματα / BIPTZINIA αντιλαλούν μέσα και γύρω].

27 (ποίημα αφιερωμένο στην Hieronima Colonna): *e saggia e bella ascolto di lontano / COLONNESE innalzar con nobile canto, / sì che 'l Tebro l'ammira e 'l Vaticano*. [και τη σοφή και όμορφη ακούω από μακριά / την COLONNESE να ξεσηκώνεται με ευγενές τραγούδι, / τόσο που ο Τίβερης τη θαυμάζει και το Βατικανό].

⁷³¹ Εντύπωση προκαλεί η αντίληψη της ποιήτριας ότι ο Πάπας είναι ένας επί της γης Θεός. Η εικόνα αυτή ανακαλεί τις ρωμαϊκές και αιγυπτιακές θρησκευτικές αντιλήψεις, σύμφωνα με τις οποίες ο κατέχων εξουσία ήταν ένας επίγειος θεός, και καθόλου ένα χριστιανικό πλαίσιο. Στον χριστιανισμό ο Χριστός είναι ο μόνος θεός που κατέβηκε στη γη και όχι βέβαια για να εξουσιάσει, για να αναλάβει έναν θεσμικό ρόλο εντός της κοινωνίας. Για άλλη μια φορά φαίνεται ότι η ποιήτρια αντιλαμβάνεται το επίγειο και το ουράνιο στοιχείο τόσο στενά δεμένα μεταξύ τους, ώστε η κάθοδος του θείου με ανθρώπινες μορφές να μπορεί να γίνεται εφικτή.

⁷³² Η Eleonora (1523-1594), κόρη του Lorenzo Cibo, δούκα του Ferentillo, παντρεύτηκε το 1548 τον Chiappino Vitelli, μαρκήσιο της Cetona. Φαίνεται πως η Battiferra είναι στενά συνδεδεμένη με τη συγκεκριμένη γυναίκα, όπως διαπιστώνει κανείς και από το γεγονός ότι η Eleonora είναι η πρωταγωνίστρια Ευρώπη (Europa) στην ομώνυμη εκλογή, στην οποία η Δάφνη–Laura συνομιλεί μαζί της (Cox, 2008, σ.116).

⁷³³ Πρβλ. 19: *LUCRETIA, e casta e saggia e bella*.

αιωνιότητας (στ. 10-14).

Έτσι, στο ποίημα δημιουργείται και πάλι το δίπολο υμνούμενης-ποιήτριας, το οποίο εκφράζει μια βαθιά πνευματική σχέση με ουσιώδεις συνέπειες. Η ποιήτρια αγγίζει μια ιερή ακτίνα, που υλοποιείται μέσω της Leonora, και περνά σε μια νέα οντολογική κατάσταση: γίνεται πουλί, και μάλιστα λευκό, χρώμα που υποδηλώνει την αγνότητα, την κατάκτηση μιας νέας ηθικής ποιότητας, ενώ η αίσθηση της αιωνιότητας υποδηλώνει ότι η ποιήτρια μπορεί να γνωρίσει τη φύση του θείου: επιτυγχάνει, λοιπόν, μια νέα αίσθηση-γνώση, που αποτελεί ένα ξεπέρασμα των ορίων που κρατούν τον άνθρωπο δέσμιο της γης και του θανάτου.

Παρόμοια εικόνα της ακτίνας που φωτίζει τους θνητούς αξιοποιεί η ποιήτρια και στο επόμενο ποίημα, το οποίο είναι αφιερωμένο στην ίδια γυναίκα. Με τρόπο πιο προφανή δηλώνεται ότι η Leonora χαίρει μιας θείας φύσης: στον ποιητικό κόσμο της Battiferra, στον οποίο ο χριστιανικός θεός και οι αρχαίοι θεοί συνυπάρχουν, ο Θεός⁷³⁴ απέκτησε το ύψιστο καλό (*l' sommo buono*)⁷³⁵ και το αληθές όμορφο (*il vero bel*) από την Αφροδίτη (*Da alma dea ch'al terzo cielo impera*)⁷³⁶, γνωρίσματα τα οποία χάρισε έπειτα στη Leonora. Έτσι, η γυναίκα αυτή χαρακτηρίζεται πια από την τελειότητα (*perfetta e intera*), ενώ υπερέχει κάθε θνητής γυναίκας. Είναι αξιοσημείωτο ότι η Leonora χαρακτηρίζεται θεϊκότερη (*più divina*): με αυτόν τον τρόπο υπονοείται ότι κάθε γυναίκα φέρει μέσα της μια θεϊκή πλευρά, αλλά η Leonora μοιάζει να κατέχει το μεγαλύτερο μερίδιο όλων στη θεία κατάσταση. Έτσι, η γυναίκα αυτή καθίσταται το φως που οδηγεί στον ουρανό⁷³⁷, ενώ η ποιήτρια πασχίζει να το ακολουθήσει λατρεύοντας την και υποκλινόμενη στις χάρες της, σαν να προσκυνά μια θεά (στ. 11-14).

Η χρήση του συγκριτικού βαθμού *più divina* σε ένα επίθετο που δεν επιδέχεται σύμφωνα με τους γραμματικούς κανόνες συγκριτικό βαθμό, αφού δηλώνει ποιότητα-κατάσταση, ανακαλεί εκφραστικές επιλογές των σαπφικών σπαραγμάτων που αφορούν τις γυναίκες: για παράδειγμα, στο απ. Lobel-Page 156 / Diehl 138 / Cox 115 η Σαπφώ καινοτομεί γλωσσικά, δημιουργώντας

⁷³⁴ Ο Θεός δηλώνεται με τρόπο έμμεσο και περιφραστικό (*Colui che sol se stesso intende*), ανακαλώντας, σε συνδυασμό με τη χρήση του *sommo* στον προηγούμενο στίχο, τον Δάντη: *Purg.* 28.91: *Lo sommo ben, che solo esso a sè piace.*

⁷³⁵ Πρβλ. *Par.* 3.90, 7.80, 14.47: *sommo ben.*

⁷³⁶ Το επίθετο *alma* είναι τυπικό της Αφροδίτης, πρβλ. L. Alamanni, *Della coltivazione* 1, Tullia d' Aragona, *Rime*, *Ecloga* 4.158.

⁷³⁷ Πρβλ. Dante, *VN* 26.

ανορθόδοξο συγκριτικό βαθμό (*χρυσότερα*) επιθέτου (*χρυσός*) που δηλώνει ύλη, ποιότητα ή κατάσταση και ως εκ τούτου κανονικά δεν σχηματίζει παραθετικά⁷³⁸.

Επιπλέον, στο ποίημα της Battiferra, οι προσδιορισμοί *sommo* για το ουσιαστικοποιημένο επίθετο *buono* και *vero* για το ουσιαστικοποιημένο επίθετο *bello* υπονοούν επίσης μια σύγκριση: υποδηλώνονται πολλές διαβαθμίσεις του αγαθού και του ωραίου, εκ των οποίων η Leonora κατέχει την ανώτερη σε σχέση με τις υπόλοιπες γυναίκες, οι οποίες ίσως κατέχουν άλλες βαθμίδες των ίδιων ποιότητων. Αντιστοίχως, στη σαπφική ποίηση, η χρήση των παραθετικών των επιθέτων, βαθμού άλλοτε συγκριτικού και άλλοτε υπερθετικού, είναι κατά κανόνα συνδεδεμένη με την αναζήτηση της υπέρτατης ομορφιάς, του τελείου κάλλους. Η ομορφιά στη Σαπφώ δεν συγκρίνεται με την ασχήμια, αλλά με την ίδια την ομορφιά, γιατί στην κλίμακα των αξιών της το ωραίο έχει βαθμίδες και χρέος της ποίησης είναι να το αναζητήσει και να το εγκαθιδρύσει στο υψηλότερο σκαλοπάτι⁷³⁹.

Μέσα στους ίδιους σαπφικούς απόηχους εντάσσεται και η φράση *da colei ch'eguale a Dio ne rende* (από εκείνη που μας κάνει όμοιους με Θεό), η οποία αναφέρεται στην Αφροδίτη. Στο σαπφικό απ. 31, επίσης *όμοιος με θεό* μοιάζει εκείνος ο άντρας που στέκεται απέναντι από την αγαπημένη γυναίκα. Και στις δύο περιπτώσεις, λοιπόν, ο έρωτας και η ομορφιά, που εξουσιάζονται από την Αφροδίτη, μπορούν να κάνουν έναν θνητό όμοιο με θεό.

Στο μαδριγάλιο 32, το οποίο είναι επίσης αφιερωμένο στη Leonora Cibo de'Vitelli, η ποιήτρια αναφέρεται στο σύνολο των χαρισμάτων της υμνούμενης. Τα χαρίσματα αυτά είναι αποτέλεσμα μιας εύνοιας των υπερβατικών δυνάμεων: το καλό και το όμορφο είναι δώρα του Θεού (*Da Dio, alma gentile, il bello e'l buono*)⁷⁴⁰, η αγνότητα στοιχείο που δόθηκε από τα ουράνια πνεύματα (*da gli spirti celesti*)⁷⁴¹, η μουσική-ποιητική ικανότητα αποτέλεσμα της επίδρασης των

⁷³⁸ Πρβλ. Δ. Σολωμού, Β' σχεδιάγραμμα των «Ελευθέρων Πολιορκημένων»: *Εκεί 'ρθε το χρυσότερο από τα ονειράτά μου.*

⁷³⁹ Καραγεωργίου, 2019, σσ.15-16 Πρβλ. Lobel-Page 82a / 63Diehl: *εὐμορφοτέρα Μνασιδίκα τὰς ἀπάλας Γυρίνως* [Η Μνησιδίκη πιο όμορφη κι απ' τη γλυκιά Γυρίννα].

⁷⁴⁰ Για άλλη μια φορά το αγαθό και το ωραίο είναι δυο έννοιες στενά δεμένες, που συγκροτούν μια *καλοκαγαθία* άφθαρτη και δοσμένη από τον Θεό. Πρβλ. το σαπφικό Lobel-Page 50 / 49Diehl, όπου η ομορφιά είναι άφθαρτη μόνο όταν υπάρχει δεμένη με το αγαθό.

⁷⁴¹ Πρβλ. Petrarca, *Rime Sparse* 335.4.

ουρανίων σφαιρών (*dalle spere superne il canto e 'l suono*)⁷⁴², η αρετή δώρο της Αφροδίτης (*dalla madre d'amore / virtù*), το φως δώρο του Απόλλωνα (*da Febo il lume*) και το θάρρος χάρισμα της Αρτέμιδος (*dalla sua sorella / mente d'ogni viltà sempre rubella*). Το ποίημα κλείνει με την εικόνα του περάσματος της Leonora από τον ουρανό στη γη. Η ποιήτρια, δηλαδή, θέλει να τονίσει ότι πρόκειται για ένα πλάσμα που δεν ανήκει σε αυτόν τον κόσμο, αλλά δημιουργημένο, σαν ένα καλοπλεγμένο ύφασμα, από τις χάρες των θεών, υπεισέρχεται στον επίγειο κόσμο ενδύοντάς τον με μια θεία πνοή (*per rivestir la terra, spogliò il cielo*)⁷⁴³.

Σε άλλο ποίημα (33) η γυναίκα που υμνείται συνδέεται με έναν ιδιαίτερο τρόπο με το θείο: μετατρέπεται σε ιερό βουνό, το οποίο ξεπερνά σε ύψος τον Όλυμπο και τον Άτλαντα⁷⁴⁴. Πρόκειται για το ποίημα που αφιερώνεται στην ποιήτρια Hersilia Cortesi de'Monti. Η Laura αξιοποιεί, όπως και σε άλλες περιπτώσεις⁷⁴⁵, το όνομα της γυναίκας (Monti), για να πλάσει μια πρωτότυπη μεταφορά: η Hersilia-βουνό υψώνεται σε πρωτόγνωρα ύψη χάρη στην εξαιρετική εύνοια των θεών. Η Αθηνά κάνει τις ελιές, τα ιερά της φυτά, που δηλώνουν τη σοφία, να φυτρώνουν στο βουνό αυτό (*l'amate piante / pose Minerva*), ενώ στο ποίημα εμφανίζονται ως θεές ευνοϊκές προς τη γυναίκα οι Μούσες (*le sorelle dive*) και με μετωνυμικό τρόπο ο Απόλλων μέσα από την αναφορά στη δάφνη (*il lauro*). Το νέκταρ (*nettar dalle cime sante*) γίνεται ένα σύμβολο της ποιητικής τέχνης της Hersilia: υπονοείται, δηλαδή, ότι η τέχνη της είναι αθάνατη και προσφέρει αθανασία σε όποιον τη δοκιμάζει. Έτσι, η Hersilia γίνεται ένας εκλεκτός τόπος, στον οποίο οι θεοί κατοικούν, αφήνουν τα ίχνη τους και προσφέρουν τα δώρα τους.

Τα φυσικά στοιχεία παίζουν έναν σημαντικό ρόλο και στην περίπτωση του σονέτου 37, το οποίο είναι αφιερωμένο πιθανότατα στην Elisabetta Della

⁷⁴² Σε αυτό το σημείο μπορούμε να ανιχνεύσουμε τις πυθαγόρειες επιδράσεις περί της μουσικής των σφαιρών.

⁷⁴³ Πρβλ. Petrarca, *Rime Sparse* 302.11: το πέπλο (*velo*) συχνά στον Πετράρχη αναφέρεται στο σώμα που καλύπτει την άφθαρτη ψυχή.

⁷⁴⁴ Κατά τον Οβίδιο, όταν ο Περσέας αποκάλυψε το κεφάλι της Μέδουσας μπροστά στον Άτλαντα, εκείνος μεταμορφώθηκε σε βουνό, το οποίο βρίσκεται στη βόρεια Αφρική και έχει το ίδιο όνομα. Το βουνό αυτό είναι τόσο ψηλό, που είναι πάντα χιονισμένο και κρατά τον ουρανό (Ον. *Met.* 4.631–662). Πρβλ. Petrarca, *Rime Sparse* 146.11, Chiara Matraini, *Rime* C.72.2.

⁷⁴⁵ Βλ. 10 (για τη Verginia Varana della Rovere), 94 (για την Alessandra de' Corsi), 104 (για τον θάνατο της Giovanna d' Austria).

Rovere⁷⁴⁶. Στο ποίημα αυτό οι ποταμοί, τα δέντρα, η θάλασσα, τα βουνά προσωποποιούνται και μετέχουν στη χαρά της επιστροφής μιας γυναίκας που υπερβαίνει τις υπόλοιπες και έχει αιώνια τιμή (*donna ch'a tutte l'altre tutte ha tolte / le grazie, d'Umbria e Massa eterno onore*). Μόνο μια γυναίκα που κατέχει ένα θεϊκό μερίδιο, που έχει μια φύση υπερβατική, θα μπορούσε με την εμφάνισή της να «εμψυχώσει» τα στοιχεία της φύσης με έναν μαγικό, υπερφυσικό τρόπο, οδηγώντας τα σε μια οργιαστική ακμή: έτσι τα βουνά του τόπου υψώνονται, στολίζονται και ομορφαίνουν περισσότερο κι από τα ιερά βουνά Παρνασσό και Κύνθο (στ.1-4)⁷⁴⁷. Ο ποταμός Metauro ρέει προς τις εκβολές του, χαρίζοντας στις όχθες του άνθη, γλόη και καρπούς (στ. 5-8), ενώ εξίσου ακμάζει η βελανιδιά, ιερό δέντρο του Δία, αλλά και σύμβολο του Ουρμπίνο (στ. 9-14). Έτσι, λοιπόν, η παρουσία μιας γυναίκας οδηγεί τα φυσικά στοιχεία στην ακμή, στην άνθιση και την ιδανική ομορφιά. Μια αντίστοιχη κατάσταση είναι παρούσα και στα σαπφικά ποιήματα, στα οποία η αγαπημένη φίλη εντάσσεται σε ένα πλαίσιο φυσικού κάλλους στην ιδανική του στιγμή: στο απόσπασμα Lobel-Page 94 / Voigt 94 / Diehl 96 η ποιήτρια θυμίζει στη φίλη της τις στιγμές που εκείνη ήταν παρούσα στη συντροφιά τους. Τότε η φύση έμοιαζε να μετέχει στη χαρά της παρουσίας της γυναίκας, προσφέροντας διαφόρων ειδών άνθη, που πλέκονταν σε στεφάνια ή ως περιδέραια στον λαιμό, ενώ άλλοτε γίνονταν αρώματα. Το ίδιο παρατηρείται και στο απόσπασμα Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98, στο οποίο η Αθίς κάνει τα λουλούδια να ανθίσουν, αφού η ομορφιά της μοιάζει με μια δροσιά που διεγείρει τη ζωτικότητα των φυτών. Στο ίδιο αυτό ποίημα είναι που η Αθίς, όπως συμβαίνει συχνά με τις γυναίκες-ακτίνες της Battiferra, μετατρέπεται σε μια φωτεινή πηγή, σε μια νέα Σελήνη, πιο φωτεινή από όλα τα ουράνια σώματα, που σκορπά φως στη φύση.

Η ίδια προσωποποίηση των φυσικών δυνάμεων απαντάται και στο ποίημα για τη μουσικό Eufemia (42)⁷⁴⁸, η οποία έχοντας κατέλθει από τους ουρανούς (*quaggiù scendesti*) κάνει τόσο τη φύση (*e non pur noi, ma le tempeste e i venti / e le fere e gli Augelli e i pesci e l'onde*) όσο και τα αθάνατα όντα (*gli Angeli stessi e*

⁷⁴⁶ Kirkham, 2006, σ. 389.

⁷⁴⁷ Ο Παρνασσός είναι κατοικία του Απόλλωνα και των Μουσών, ενώ το όρος Κύνθος βρίσκεται στη Δήλο και από αυτό πήρε η Άρτεμις το προσωνύμιο Κυνηθία (Ον. *Met.* 6.204).

⁷⁴⁸ Η μουσικός Madonna Eufemia έγινε διάσημη για το μουσικό της χάρισμα σε ολόκληρη τη Ρώμη, όπου έμεινε για μεγάλο διάστημα, όπως μαρτυρεί και ο Francesco Saverio Quadrio (1739, τόμος 2, 2.342).

i cerchi) να στέκονται για να ακούσουν το τραγούδι της. Η Eufemia μέσα στο ποίημα μετατρέπεται σε μια γυναίκα-άγγελο, σε έναν θηλυκό Ορφέα με υπερφυσικές δυνάμεις λόγω της τέχνης που κατέχει. Έτσι, ο ποταμός που διατρέχει τη Νάπολη, ο Sebeto, προσωποποιείται και παρουσιάζεται περήφανος για την Eufemia, ενώ τα μέρη από όπου περνούν τα νερά του οδηγούνται στη βλάστηση και την ανθοφορία (στ.12-14)⁷⁴⁹.

Στο ποίημα αρ. 44, ως κόρη του Δία, ως μια επιπλέον Μούσα, παρουσιάζεται η Laudomia Rucellai⁷⁵⁰. Η ποιήτρια τολμά να πει ότι αυτή τη Μούσα (*delle figlie di Giove il sacro e santo / numero accresci*) επιλέγει ανάμεσα σε όλες (*non vo' più ch'altra Musa*) ως μια ύψιστη θεότητα, εκλεκτή του Απόλλωνα (*Febo nella sua scola ogn'or t'insegna*). Αυτή η νέα κόρη του Δία, η νέα Μούσα, μοιράζει τους θείους της καρπούς που είναι μαζεμένοι στους ιερούς τόπους της Ελλάδας (*e di quei fiori e di quei frutti eterni, / ch'or in Parnaso cogli, or lungo Eurota, / si dolcemente mi comparti e doni*)⁷⁵¹: η Battiferra παρουσιάζεται ως μια ποιήτρια που αντλεί την τέχνη της από την εκλεκτή Laudomia⁷⁵² με τον ίδιο τρόπο που ένας ποιητής αντλεί την έμπνευσή του από τις Μούσες.

Στο σονέτο αρ. 65 η Battiferra εξυμνεί την Bianca Cappella⁷⁵³. Αυτή τη φορά η γυναίκα παρουσιάζεται ως ένας ξεχωριστός θησαυρός (*caro tesoro*), ως ένα μεγάλης αξίας πετράδι (*pregiata gemma*). Ο πλούτος που δίνει αυτός ο θησαυρός είναι ιδιαίτερος, αφού πρόκειται για έναν εσωτερικό, ηθικό πλούτο, για την προσφορά της πραγματικής, απεριόριστης αρετής στον κόσμο (*quell'immensa bontà*): πρόκειται, επομένως, για έναν κρυμμένο θησαυρό (*ella stesse fra noi così celata*). Η θειότητα της γυναίκας αποκαλύπτεται στην κορύφωση του ποιήματος (στ. 12-14): μετά την ένωσή της με τον σύζυγό της, τον Francesco de' Medici, το

⁷⁴⁹ Τα φυτά που αναφέρονται (κισσός και δάφνη) είναι συνδεδεμένα με τον Διόνυσο και τον Απόλλωνα αντιστοίχως, υποδηλώνοντας την εύνοια αυτών των θεών προς τη μουσική.

⁷⁵⁰ Ο σύζυγος της Laura συνδέθηκε με στενή φίλια με τον έμπορο Orazio Rucellai, έναν ισχυρό άντρα που είχε διασυνδέσεις ακόμη και με τον βασιλιά της Γαλλίας. Ο Ammannati δούλεψε για αυτόν τόσο στη Φλωρεντία όσο και στη Ρώμη (Palazzo Ruspoli) (Butters, 1991, σσ. 257–316).

⁷⁵¹ Όσον αφορά τη σχέση του Ευρώτα με τους αρχαίους θεούς βλ. Ον. *Met.* 2.247 και 10.169, Verg. *Ecl.* 6.82–84, *Aen.* 1.498.

⁷⁵² Η Kirkham (2006, σ. 392) υποθέτει ότι η Laudomia είχε στείλει κάποιο ποίημα στην Battiferra, γι' αυτό ίσως η τελευταία μιλά για την εξαιρετική τέχνη της πρώτης, που την καθιστά μια εκλεκτή Μούσα.

⁷⁵³ Η Βενετή Bianca Capello ή Cappella διατηρούσε δεσμό με τον Francesco de' Medici για δεκαπέντε χρόνια. Οι φήμες έλεγαν ότι εκείνος σκότωσε τον σύζυγό της. Με τον Francesco παντρεύτηκαν το 1579, αμέσως μετά τον θάνατο της Giovanna d'Austria, πρώτης συζύγου του Francesco.

ζευγάρι ανέρχεται στον ουρανό (*in ciel*), εστεμμένο με την αθάνατη αξία του (*corone d'immortal valore*). Έτσι, η γυναίκα, που στην αρχή του ποιήματος ήταν ένα πετράδι, ένα υλικό που συνειρμικά οδηγεί τον αναγνώστη σε μια εικόνα γήινη, σταδιακά αποκαλύπτεται ως ον διαφορετικής φύσεως: πρώτα φαίνεται ότι ο θησαυρός του είναι άυλος, δηλαδή η αρετή, και στη συνέχεια μετατρέπεται σε μια απελευθερωμένη από τα επίγεια ουράνια οντότητα, που η αξία της, η τιμή της δεν είναι μετρήσιμη, αλλά έχει σχέση με την αθανασία. Η γήινη, επομένως, εξουσία δεν είναι παρά μια επιφανειακή κατάσταση που υποκρύπτει το πραγματικό στέμμα, την πραγματική βασιλεία του ουρανού⁷⁵⁴.

Η εικόνα του φωτός επανέρχεται στο σονέτο 94, που είναι αφιερωμένο στην Alessandra de' Corsi. Η Alessandra είναι ένα φως που κατορθώνει να αφυπνίσει εντός της ποιήτριας μια παλιά, ξεχασμένη φλόγα, η οποία υπήρχε μέσα της σε λανθάνουσα κατάσταση. Επρόκειτο για τη φλόγα της χάρης και της ομορφιάς (*leggiadria, beltà*), δύο έννοιες που στον κόσμο της ποιήτριας είναι συνδεδεμένες με ηθικές ποιότητες και μπόρεσαν να αφυπνιστούν μονάχα όταν η Laura ήρθε σε επαφή με την ευγενική και ευλαβή Alessandra (*ed or deste da man cortese e pia, / crescon l'incendio lor dolce e cocente*). Η υμνούμενη, επομένως, δίνει τη φώτιση, κάνει την ποιήτρια να αντικρίσει ξανά την ομορφιά μέσα της και γύρω της⁷⁵⁵.

Μια ξεχωριστή, ιδιαίτερος σημαντική από άποψη ποιητικής εμπνεύσεως κατηγορία συνθέτουν τα ποιήματα τα αφιερωμένα στον θάνατο γυναικών με τις οποίες ήταν συνδεδεμένη η ποιήτρια. Στο σονέτο 98, το οποίο είναι αφιερωμένο στον θάνατο της Maria de' Medici⁷⁵⁶, η υμνούμενη παρουσιάζεται ως μια δεύτερη παρθένος, δίπλα στην Παναγία (*Vergine, che di stelle incoronata / presso a colei, da cui prendesti il nome*)⁷⁵⁷, παρόλο που η ποιήτρια τονίζει τη θνητή της φύση (*Non volle Dio che un'uom terreno e frale, / quantunque posto d'ogn'altezza in cima*). Η Maria, επομένως, θεώθηκε και τώρα οι ζώντες αναμένουν μια επιφάνεια της χάρης της στη γη, όπως φανερώνει η αγωνιώδης ερώτηση στο τέλος του

⁷⁵⁴ Επειδή η γυναίκα έχει μια θεία φύση και ανήκει στην πραγματικότητα στον ουράνιο κόσμο, στον ουρανό αποκτά το πραγματικό της βασίλειο. Πρβλ. *Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιον* 3.3: *ἐὰν μὴ τις γεννηθῆ ἄνωθεν, οὐ δύναται ἰδεῖν τὴν βασιλείαν τοῦ Θεοῦ.*

⁷⁵⁵ Πρβλ. *Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιον* 1.4-1.9: Ο Ιησούς είναι το πραγματικό φως, δίνει πνευματική φώτιση.

⁷⁵⁶ Η Maria ήταν το πρώτο παιδί του Cosimo και της Eleonora (1540–1557), το οποίο ύστερα από βαριά αρρώστια πέθανε πρόωρα.

⁷⁵⁷ Πρβλ. Petrarca, *Rime Sparse* 366.1–2: *Vergine bella, che di sol vestita / coronata di stelle.*

ποιήματος (*Ed oh pur quando e come / rivedrem noi la luce tua beata?*).

Στην περίπτωση του θανάτου της Hirene (σονέτο αρ. 100)⁷⁵⁸, γίνεται μια ενδιαφέρουσα αντιπαράθεση μεταξύ της θλίψης της γης για τον θάνατο της υμνούμενης (*Quanto ebbe dianzi il mondo e doglie e pianti*)⁷⁵⁹ και της χαράς των ουράνιων οντοτήτων, που υποδέχονται μια ψυχή, η οποία μοιάζει να τους ανήκει (*vergine eletta da i più alti e santi / chori, ove degno al tuo ben far si serba / pregio*). Όπως στο σονέτο 98 ο Θεός ξεριζώνει την όμορφη κόμη της Maria (*il biondo crin fatale / svelse di lei*), έτσι και σε αυτό το ποίημα ξεριζώνεται το άνθος, ο καρπός που συμβολίζει την επίγεια ζωή της Hirene (*svelse ingorda morte acerba / al più bel fiore e 'l miglior frutto in erba*). Φαίνεται, λοιπόν, ότι μέσα από αυτές τις γυναίκες μαίνεται ένας πόλεμος ουρανού και γης, στον οποίο ο ουρανός προσπαθεί να οικειωθεί όσα, σαν δάνειο, βρίσκονταν στη γη.

Στον ποιητικό κόσμο της Battiferra ο θάνατος των αγαπημένων της γυναικών πονά τους ανθρώπους, όχι επειδή σημαίνει το τέλος τους, αλλά γιατί στερεί τον επίγειο κόσμο από τις ουράνιες χάρες τους. Ο θάνατός τους δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση το τέλος της χάρης τους, αλλά τη μετάβασή της στον κόσμο όπου πραγματικά ανήκει: στον κόσμο των αθανάτων οντοτήτων. Έτσι, κάποτε η ποιήτρια ξεπερνά τον θρήνο, αφού κατανοεί ότι σε ένα άλλο επίπεδο οι ουράνιες οντότητες στήνουν γιορτή για να υποδεχτούν τις εκλεκτές τους στην πραγματική τους κατοικία. Έτσι, η ποιήτρια δείχνει στους αναγνώστες της εκείνο που η Σαπφώ εξέφρασε με έναν άλλο, προφανέστερο τρόπο, όταν έλεγε στο απόσπασμα Lobel-Page 150 ότι στην οικία των *μοισσοπόλων*, εκείνων που έζησαν λατρεύοντας τις Μούσες, δηλαδή την ομορφιά και την θεία αρμονία, δεν ταιριάζει θρήνος.

Μια παρόμοια περιγραφή με το σονέτο για την Hirene έχουμε στο ποίημα αρ. 104 για τον θάνατο της Giovanna d' Austria⁷⁶⁰, όπου οι άγγελοι σκορπούν τις προσφορές τους για τη νεκρή σαν να ετοιμάζουν για εκείνη τον δρόμο προς τον

⁷⁵⁸ Το ποίημα είναι γραμμένο για τον πρόωρο θάνατο της Irene di Spilimbergo (1538–1559) και περιλαμβάνεται στο βιβλίο που αφιερώθηκε στον θάνατό της από τον Atanagi με τη συμμετοχή πολλών ποιητών (*Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo, alle quali si sono aggiunti versi latini di diversi egregij poeti in morte della medesima signora*, Venice, 1561). Στο άρθρο της η Anne Jacobson Schutte (1991, σσ. 42–61) δίνει την εικόνα μιας γυναίκας εξαιρετικού ταλέντου, η οποία θρυλείται ότι έμαθε να ζωγραφίζει άριστα σε έξι εβδομάδες με δάσκαλο τον Tiziano.

⁷⁵⁹ Πρβλ. Chiara Matraini, *Rime*, A 26.9, B. Tasso, *Amori*, 2.22.6.

⁷⁶⁰ Η Giovanna of Austria πέθανε το 1578 κατά τον τοκετό (πρβλ. το ποίημα αρ. 301 από τις *Rime* της Battiferra).

ουρανό: ρόδα, άνθη, γιρλάντες, μυρωδιές (*Spargete rose e fiori, / angeli santi, e voi, alme beate, / vaghe ghirlande e preziosi odori*)⁷⁶¹. Έτσι, εκκινώντας από τα μέλη (*le membra amate*), δηλαδή από το σώμα της Giovanna, το ποίημα κορυφώνεται με το πέρασμα στην αθάνατη, την άυλη αρετή της, που διαπερνά τόσο τον γήινο όσο και τον ουράνιο κόσμο (στ. 5-10).

Προκύπτει, επομένως, ότι η ποίηση της Battiferra, παράλληλα με τα πετραρχικά πρότυπα, συναντά τα κλασικά κείμενα και τα σαπφικά σπαράγματα με ουσιώδη τρόπο, όσον αφορά τη θέαση της γυναίκας και την ιδιαίτερη φύση της μέσα στο κοσμικό όλον.

⁷⁶¹ Πρβλ. Tullia d' Aragona, *Rime* 1.1. στ. 5– 6

5. Sara Copia Sullam: Η Σαπφώ στη Βενετία του 17^{ου} αι.

Η Sara Copia Sullam (1592-1641)⁷⁶² ήταν μια από τις τρεις κόρες του Simone και της Ricca (Rebecca) Copia, που αποτελούσαν μία από τις πιο επιφανείς οικογένειες της εβραϊκής κοινότητας της Βενετίας⁷⁶³. Η Sara και οι αδερφές της έλαβαν μια ιδιαίτερη παιδεία, βασισμένη στα εβραϊκά και τα ελληνικά, λατινικά και ιταλικά κείμενα. Μεταξύ 1609 και 1612 η ποιήτρια παντρεύτηκε τον Giacobbe Sullam, γνωστό τοπικό αξιωματούχο και επιχειρηματία της Βενετίας. Σταδιακά η Sara αρχίζει να διακρίνεται στην κοινωνία της εποχής για τις ιδιαίτερες πνευματικές της αναζητήσεις και αποκτά επαφές με λόγιους και καλλιτέχνες. Τον Μάιο του 1618, μετά την ανάγνωση του δράματος *Η Βασίλισσα Εσθήρ*⁷⁶⁴ του Γενοβέζου μοναχού και συγγραφέα Ansaldo Cebà (1565-1623), η Sara Copia Sullam αποφασίζει να του γράψει, για να του εκφράσει τον θαυμασμό της για το έργο του, αναφέροντας χαρακτηριστικά πως «έχει πάντα το βιβλίο του κάτω από το μαξιλάρι της»⁷⁶⁵. Εκείνος της απαντά πως επιθυμεί να συνεχιστεί η αλληλογραφία τους και δηλώνει την ελπίδα του να τη μεταστρέψει στον χριστιανισμό⁷⁶⁶. Πράγματι η αλληλογραφία τους συνεχίζεται, χωρίς όμως ποτέ να επιδιώκεται πρακτικά κάποια μεταξύ τους συνάντηση.

Η Copia Sullam συγκέντρωνε στο σαλόνι της συχνά ανθρώπους των γραμμάτων.

⁷⁶² Το όνομα έχει ποικίλες γραφές: Sarra ή Sara, Coppio ή Copio ή Copia ή Coppia, Sullam ή Sulam.

⁷⁶³ Η περιοχή όπου δημιουργήθηκε η εβραϊκή συνοικία ονομαζόταν γκέτο τουλάχιστον από τις αρχές του 14ου αι. Ήδη εκείνη την εποχή ήταν χωρισμένη σε δύο μέρη, το παλιό και το νέο γκέτο (Ghetto Vecchio και Ghetto Nuovo). Στις 29 Μαρτίου του 1516 η Γερουσία ζητά όλοι οι Εβραίοι να μεταφερθούν υποχρεωτικά στο Ghetto Nuovo. Τότε γεννιέται ο όρος που αργότερα θα χρησιμοποιείται πλέον ευρέως σε όλη την Ευρώπη. Στο Ghetto Nuovo, η είσοδος γινόταν –και συνεχίζει ακόμη να γίνεται– μέσω δύο γεφυριών. Και στα δύο υπήρχαν βαριές πύλες, που τη νύχτα παρέμεναν κλειστές και φρουρούνταν, αφού για τους κατοίκους του η έξοδος επιτρεπόταν μόνο κατά τη διάρκεια της μέρας και με διακριτικά σημάδια. Οι βενετικές αρχές αναγκάζονται σε δύο περιπτώσεις να διευρύνουν το Ghetto Nuovo: το 1541 παραχωρήθηκε το Ghetto Vecchio στους λεγόμενους Λεβαντίνοους Εβραίους, που έφτασαν από την Ιβηρική Χερσόνησο και την Οθωμανική αυτοκρατορία, και το 1633 άνοιξε το Ghetto Novissimo, μια μικρή περιοχή στα ανατολικά του Ghetto Nuovo. Σιγά σιγά η κοινότητα άνθισε οικονομικά και παρουσίασε ιδιαίτερη πολιτιστική κίνηση (περισσότερα για την ιστορία του εβραϊκού γκέτο της Βενετίας βλ. Calimani et al., 2014).

⁷⁶⁴ Cebà, Ansaldo, *La reina Esther*, Genoa: Appresso Giuseppe Pauoni, 1615.

⁷⁶⁵ Harrán, 2009, σ.30,

⁷⁶⁶ Οι σχέσεις της εβραϊκής κοινότητας με τις αρχές της Βενετίας ήταν ασταθείς και κατά διαστήματα γίνονταν προσπάθειες μεταστροφής των Εβραίων στον καθολικισμό. Το γεγονός αυτό είχε επιδράσει γενικότερα στη στάση των χριστιανών προς τους Εβραίους κάνοντάς τους να επιδιώκουν συχνά τη μεταστροφή των Εβραίων, ακόμη και χωρίς την παρότρυνση των αρχών (βλ. Perani, 2014).

Οι περισσότεροι από αυτούς, όπως και η ίδια, συμμετείχαν γύρω στο 1630 στην περίφημη Accademia degli Incogniti (Ακαδημία των Αγνώστων)⁷⁶⁷. Σε αυτόν τον κύκλο, μεταξύ πολλών άλλων, μετέχουν οι Numidio Paluzzi (1567-1625), συγγραφέας και ποιητής, Alessandro Berardelli, ζωγράφος, ποιητής και στενός φίλος του Paluzzi, Baldassare Bonifaccio (1586-1659), ποιητής, ιερέας και νομικός, επίσης στενά συνδεδεμένος με τον Paluzzi, Giovanni Francesco Corniani (1581-1646), συγγραφέας, ποιητής και ανώτατος κρατικός υπάλληλος, Leon Modena (1571-1648), ραβίνος, συγγραφέας και λόγιος, ο οποίος διατηρούσε στενές επαφές με την οικογένεια της Sara, αλλά και ο Ansaldo Cebà⁷⁶⁸. Η Coria Sullam απολάμβανε τον θαυμασμό των φίλων της λογοτεχνών. Το 1619 ο Modena έγραψε ένα θεατρικό, επίσης πάνω στο θέμα της Εσθήρ, και της το αφιέρωσε⁷⁶⁹. Παράλληλα, ο Cebà στην αλληλογραφία τους δείχνει πόσο ιδιαίτερες θεωρεί τις δυνατότητές της σε πνευματικά θέματα, ενώ το ίδιο φαίνεται και από ποιήματα που αφιερώθηκαν σε εκείνη, όπως για παράδειγμα τα δύο ποιήματα (24, 46) του Gabriele Zinano⁷⁷⁰ που περιελήφθησαν στις *Rime* του⁷⁷¹.

Τον Ιούνιο του 1621, όμως, ύστερα από μια συζήτηση που είχε πραγματοποιηθεί δύο χρόνια νωρίτερα και είχε συνεχιστεί μέσα από την ανταλλαγή επιστολών, στις οποίες η Coria Sullam διαπίστωνε πρωτότυπες φιλοσοφικές θέσεις για την ύλη, τη μορφή και την ψυχή⁷⁷², ο Baldassare Bonifaccio δημοσίευσε το κείμενο *Dell'immortalità dell'anima, discorso di Baldassare Bonifaccio (Για την αθανασία της ψυχής, λόγος του Baldassare Bonifaccio)*, στο οποίο υποστήριζε ότι η Coria

⁷⁶⁷ Η Accademia degli Incogniti ήταν μια ομάδα διανοουμένων, κυρίως ποιητών, ιστορικών, μουσικών, αλλά και σημαντικών αξιωματούχων της Βενετίας, που επέδρασε σημαντικά στην πνευματική και πολιτική ζωή της Βενετίας του 17^{ου} αι. μέχρι και το 1661, οπότε σταματά τη δράση της. Ιδρύθηκε το 1630 από τον Giovanni Francesco Loredano και τον Guido Casoni. Βασίστηκε σε βασικές αριστοτελικές διδασκαλίες του Cesare Cremonini, ενώ εργάστηκε στην προώθηση του μουσικού θεάτρου στη Βενετία, ιδρύοντας το Teatro Novissimo, το οποίο λειτούργησε μεταξύ 1641-1645 (Rosand, 1991, σσ.37-40). Τα μέλη της Ακαδημίας συχνά εξέδιδαν τα έργα τους ανώνυμα και έγραφαν πολλές φορές σε μια μυστική γλώσσα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα λιμπρέτων μελών της Ακαδημίας είναι τα εξής: *Il ritorno d'Ulisse in patria* του Giacomo Badoaro σε μουσική Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea* του Giovanni Francesco Busenello επίσης σε μουσική Monteverdi (Ringer, 2006, σσ. 213–214). Για τη συγκεκριμένη Ακαδημία βλ. Miato, 1998.

⁷⁶⁸ Veltri, 2018, σ.197.

⁷⁶⁹ Modena, Leon, *L'Ester, tragedia tratta dalla Sacra Scrittura*, Giacomo Sarzina, Venezia, 1619. Ο Modena είναι εκείνος που γράφει και το επιτάφιο επίγραμμα της Coria Sullam: για μια μετάφραση του επιγράμματος από τα εβραϊκά βλ. Harrán, 2009, σ.521.

⁷⁷⁰ Harrán, 2009, σσ. 515-517.

⁷⁷¹ Zinano, Gabriele, *Rime diverse*, Evangelista Deuchino, Venezia, 1627.

⁷⁷² Harrán, 2009, σσ.269-279.

Sullam δεν πίστευε στην αθανασία της ψυχής, όπως ορίζεται από τα χριστιανικά και ιουδαϊκά δόγματα. Εκείνη, διαβάζοντας το κείμενο και ενώ ανάρρωνε από μια σοβαρή ασθένεια, έγραψε ως απάντηση μέσα σε δύο μέρες, τον Ιούνιο ή Ιούλιο του 1621, το κείμενο που η ίδια τιτλοφόρησε *Manifesto di Sara Copia Sullam hebrea nel quale è da lei riprovata e detestata l'opinione negante dell'Immortalità dell'Anima, falsamente attribuitale da SIG. BALDASSARE BONIFACCIO* (*Μανιφέστο της Sara Copia Sullam, Εβραίας στο οποίο αποδοκιμάζει και αποστρέφεται την αρνητική γνώμη για την Αθανασία της Ψυχής, λανθασμένα αποδιδόμενη σε εκείνη από τον KYPIO BALDASSARE BONIFACCIO*). Το έργο, στο οποίο παρουσιάζει τις απόψεις της, κάνοντας συγχρόνως μια σφοδρή επίθεση στις κατηγορίες που τις προσάπτει ο Bonifaccio, δημοσιεύτηκε σε τρεις διαφορετικές εκδόσεις μέσα στον ίδιο χρόνο⁷⁷³. Στο κείμενό της εκφράζει θυμό για τις κατηγορίες εναντίον της, χρησιμοποιεί το χιούμορ και αξιοποιεί την κλασική και εβραϊκή της παιδεία, με αναφορές στην Παλαιά και Καινή Διαθήκη, τον Αριστοτέλη και τον Δάντη. Επίσης, παρεμβάλλει στο κείμενο τέσσερα σονέτα. Με τις θέσεις του Bonifaccio δημιουργείται για εκείνην ένας πραγματικός κίνδυνος: να δικαστεί από την Ιερά Εξέταση με τις κατηγορίες της βλασφημίας και της αίρεσης⁷⁷⁴. Η ποιήτρια στέλνει το *Μανιφέστο* στον Cebà. Εκείνος δεν της απαντά για εφτά μήνες και όταν της απαντά, δεν έχει καμιά διάθεση να της προσφέρει πραγματική βοήθεια, αλλά συνεχίζει να προσπαθεί να τη μεταστρέψει στον χριστιανισμό. Παράλληλα κανείς από τους φίλους της δεν της προσφέρει πραγματική υποστήριξη⁷⁷⁵. Αντιθέτως, από αυτό το σημείο αρχίζουν ποικίλες επιθέσεις εις βάρος εκείνης και του έργου της: ο Marcantonio Doria εκδίδει επιστολές του Cebà⁷⁷⁶ προς τη Sara, που περιλαμβάνουν προσωπικά της στοιχεία χωρίς η ίδια να έχει δώσει την άδειά της⁷⁷⁷, ενώ ο Paluzzi μαζί με τον Berardelli

⁷⁷³ Harrán, 2009, σ.311.

⁷⁷⁴ Eisenberg, 2003, σ. 115.

⁷⁷⁵ Eisenberg, 2003, σ. 116.

⁷⁷⁶ Σε αυτή την έκδοση (Cebà, Ansaldo. *Lettere d'Ansaldo Cebà scritte a Sara Copia*. Ed. Marcantonio Doria, Genoa: 1623) περιλαμβάνονται παραφρασμένες οι επιστολές της Sara προς τον Cebà και τέσσερα σονέτα της.

⁷⁷⁷ Πρόσφατα ανακαλύφθηκε στη Γένοβα ένα γράμμα της Copia Sullam στη σύζυγο του Doria, την Isabella della Tolfa, με ημερομηνία 8 Ιανουαρίου 1623. Ο Cebà τότε ήταν ακόμη ζωντανός. Σε αυτό το γράμμα η ποιήτρια ζητάει από την Isabella να τη διαβεβαιώσει ότι ο σύζυγός της δεν θα δημοσιοποιήσει το γράμμα του Cebà προς εκείνη με ημερομηνία 1 Νοεμβρίου 1619 (Harrán, 2009, σσ. 257-259).

δημοσιεύουν ένα φυλλάδιο με τίτλο *Le Satire Sarreidi*⁷⁷⁸, με το οποίο κατηγορούν την Coria Sullam ότι, επωφελούμενη από την ασθένεια του Paluzzi, του έκλεψε τα γραπτά, συμπεριλαμβανομένου και του *Μανιφέστου*. Αυτές οι κατηγορίες εύκολα έγιναν δεκτές από τον κοινωνικό της περίγυρο. Το γεγονός αυτό, όμως, ερχόταν σε αντίφαση με την κατηγορία του Bonifaccio, ο οποίος υποστήριζε στην απάντηση προς την ποιήτρια (Αύγουστος 1621) μετά την έκδοση του *Μανιφέστου* ότι εκείνη βοηθήθηκε από έναν ραβίνο για να γράψει το κείμενο⁷⁷⁹.

Στην εισαγωγή της μεταθανάτιας έκδοσης των ποιημάτων του Paluzzi, *Rime del Signor Numidio Paluzzi all'illustre ed eccellentissimo Signore Giovanni Soranzo* (*Ρίμες του Κυρίου Numidio Paluzzi στον επιφανή και εξαίρετο Κύριο Giovanni Soranzo*), που πραγματοποιήθηκε το 1626, ο Berardelli επανέλαβε τις κατηγορίες σε βάρος της Coria Sullam για λογοκλοπή. Χάρη στις πρόσφατες ανακαλύψεις σύγχρονων μελετητών⁷⁸⁰, φάνηκε ότι οι κατηγορίες είναι αβάσιμες. Οι ίδιες κατηγορίες αντικρούονται και στο χειρόγραφο που δημοσίευσε η Carla Boccato⁷⁸¹, το οποίο ονομάζεται *Codice di Giulia Soliga* (*Κώδικας της Giulia Soliga*) από το όνομα μιας άγνωστης γυναίκας που αναγράφεται σε αυτό⁷⁸² ή *Anvisi di Parnaso* (*Ανακοινώσεις του Παρνασσού*), και χρονολογείται από το 1626 κι έπειτα. Σε αυτό το κείμενο παρουσιάζεται μια δίκη⁷⁸³ που πραγματοποιείται στον Παρνασσό ενώπιον του Απόλλωνα, με κατηγορούμενους τους Paluzzi και Berardelli εξαιτίας

⁷⁷⁸ Veltri, 2018, σ.197.

⁷⁷⁹ Harrán, 2009, σσ. 332-343.

⁷⁸⁰ Πρόκειται για τις διδακτορικές διατριβές των Corinna da Fonseca-Wollheim, 1999 και Lynn Lara Westwater, 2003.

⁷⁸¹ Boccato, 1974, σσ. 303-316.

⁷⁸² Στην αφιέρωση που προτίθεται η Giulia Solinga αφιερώνει το κείμενο στον Marco Trivigiano, Βενετό ευγενή, γνωστό κυρίως για τους ρητορικούς του λόγους και για τη βιογραφία του Δόγη Francesco Erizzo.

⁷⁸³ Το κείμενο φαίνεται να ακολουθεί ως προς την κεντρική του ιδέα το πρότυπο διάφορων σατιρικών έργων της Αναγέννησης, στα οποία παρουσιάζονται ενώπιον του Απόλλωνα σπουδαίοι καλλιτέχνες και άρχοντες και συζητούν μαζί του ένα πλήθος θεμάτων βλ. Cesare Caporali, *Viaggio di Parnaso* (1582) και *Gli anvisi di Parnaso* (από τα μέσα της δεκαετίας 1580), Giulio Cesare, *Viaggio di Parnaso* (1621) σε διάλεκτο της Νάπολης και με κεντρικό θέμα την παρακμή της ποίησης σε μια διεφθαρμένη κοινωνία, Marc'Antonio Nali, *Anvisi di Parnaso a' poeti toscani* (1644) με θέμα τον έπαινο της τοσκανικής ποίησης. Όμως το έργο που επιδρά περισσότερο στη σύνθεση του κειμένου που εξετάζουμε φαίνεται να είναι το *Ragguagli di Parnaso* (1612-13) του Traiano Boccalini (1556-1613), δηλαδή *Νέα από τον Παρνασσό*, που δημοσιεύτηκε σε δύο τόμους, με εκατό «ειδήσεις» να περιλαμβάνονται στον καθένα. Σε αυτό το έργο οι σπουδαίοι άντρες όλων των αιώνων παρουσιάζονται μπροστά στον Απόλλωνα, συζητώντας μαζί του για την τέχνη και την πολιτική. Τα περισσότερα από τα πρόσωπα που εμφανίζονται ή αναφέρονται σε αυτό το έργο τα συναντάμε και στο χειρόγραφο της Solinga (Pietro Aretino, Lodovico Ariosto, Bembo, Annibale Caro, Baldassare Castiglione, Cino da Pistoia, Vittoria Colonna, Lodovico Dolce, Veronica Gambara, Girolamo Muzio, Oddi Sforza, Petrarca).

της συμπεριφοράς και των γραπτών τους που αφορούσαν την Copia Sullam. Αυτό το χειρόγραφο φέρνει στο φως άγνωστα σονέτα της. Την ποιήτρια στη δίκη αυτή υπερασπίζονται οι μεγαλύτερες γυναίκες ποιήτριες της Αναγέννησης, όπως η Vittoria Colonna (1492-1547), η Veronica Gambara (1485-1559), η Isabella Andreini (1562-1604), καθώς και της ελληνικής αρχαιότητας, όπως η Σαπφώ και η Κόριννα. Αλλά και οι Pietro Aretino (1492-1556) και Baldassare Castiglione (1478-1529), μεταξύ άλλων, έρχονται ως υπερασπιστές της. Το γεγονός ότι γράφεται ένα κείμενο με αποκλειστικό θέμα την υπεράσπισή της ενάντια στους κατηγορούς της, αλλά και το γεγονός ότι μετά το 1620 έως και την θάνατό της δεν έχουμε καμία άλλη πληροφορία για τη λογοτεχνική της δραστηριότητα, κατά κάποιους μελετητές, αποδεικνύει τον αντίκτυπο που είχαν οι επιθέσεις εναντίον της στην καλλιτεχνική της δράση⁷⁸⁴.

Δεκατέσσερα ποιήματα της Sara έφτασαν έως εμάς⁷⁸⁵. Πρόκειται για σονέτα, τα οποία χαρακτηρίζονται από ένας πλήθος θεματικών. Υπάρχουν εκείνα που αποτελούν μέρος την αλληλογραφία της με τον Cebà με διάφορες αφορμές (ανταλλαγή δώρων, ανταλλαγή απόψεων επί των έργων τους, πένθος για τον θάνατο του αδερφού του). Ένα ακόμη σονέτο αφορά τον θάνατο του ίδιου του Cebà. Τα υπόλοιπα αναφέρονται σε προβληματισμούς της που σχετίζονται με το θείο και τη θέση του ανθρώπου στον κόσμο ή εκφράζουν την οργή και την περιφρόνησή της για τα πρόσωπα που την πολεμούν με τρόπο βίαιο και αναιδή.

Η Copia Sullam μετατρέπεται σε μια «Σαπφώ» του 17^{ου} αι. από ποικίλες σκοπιές, που έχουν σχέση τόσο με τα γεγονότα της ζωής της όσο και με το έργο της. Στις 10 Αυγούστου 1619, ο Cebà σε επιστολή του προς εκείνη περιλαμβάνει ένα εκτενές άτιτλο ποίημα (canzone), στο οποίο γράφει πως το ταλέντο της μπορεί, καθώς η ίδια επιθυμεί, να ανέλθει στα ύψη όπου βρίσκεται το αιώνιο όνομα της

⁷⁸⁴ Robin et al., 2007, σ.98.

⁷⁸⁵ Τα ποιήματα αυτά δεν δημοσιεύτηκαν σε ένα ξεχωριστό ποιητικό βιβλίο από την ποιήτρια, αλλά περιλαμβάνονταν στο *Μανιφέστο*, στην έκδοση της αλληλογραφίας με τον Cebà, στο χειρόγραφο των *Anvisi di Parnaso (Codice di Giulia Soliga)* και στο βιβλίο ποιημάτων του Gabriele Zinano. Πιο συγκεκριμένα, τα σονέτα I-IV (κατά την αρίθμηση της έκδοσης του Fortis, 2003, που ακολουθείται και στο Παράρτημα) προέρχονται από την έκδοση A. Cebà, *Lettere d'Ansaldo Cebà scritte a Sarra Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria*, Genova: Pavoni, 1613. Τα σονέτα V-VIII από το *Μανιφέστο* της Copia Sullam (βλ. Παράρτημα). Το σονέτο IX από την έκδοση G. Zinano, *Rime diverse* στο *Opere di poesia*, Venezia: Deuchino, 1627. Τα σονέτα X-XIV από το *Codice di Giulia Soliga* (βλ. Boccato, 1974).

Σαπφούς (στ.72-8)⁷⁸⁶. Για τον συγγραφέα, η Sara είναι μια νέα Σαπφώ, που ανέρχεται με το έργο της στον νέο Παρνασσό της Αναγέννησης.

Ο Cebà σε άλλη επιστολή του (25 Απριλίου 1620) δηλώνει στη Sara ότι θα προτιμούσε να πεθάνει παρά να την αγαπήσει, όπως συνέβη στον Αλκαίο που αγάπησε τη Σαπφώ⁷⁸⁷. Από αυτή την αναφορά φαίνεται ότι τόσο ο Cebà όσο και η Sara γνωρίζουν την παράδοση που διασώζει ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική*⁷⁸⁸, σύμφωνα με την οποία, όταν ο Αλκαίος έγραψε ότι *θέλω τι είπην, αλλά με κωλύει αιδώς* (θέλω κάτι να πω, αλλά με εμποδίζει η ντροπή), η Σαπφώ τού απάντησε ότι αν ήθελε να πει κάτι καλό και όμορφο, δεν θα ντρεπόταν⁷⁸⁹. Η δεύτερη πηγή, την οποία ίσως έχουν υπόψη η Sara και ο Cebà, είναι ένας στίχος του Αλκαίου, ο οποίος αναφέρεται άμεσα στη Σαπφώ και διασώθηκε μέσω του Ηφαιστίωνα (14,4)⁷⁹⁰. Αλλά και ο Αθήναιος κάνει αναφορά στον δεσμό μεταξύ της Σαπφούς και του Αλκαίου⁷⁹¹. Ο Cebà, λοιπόν, γίνεται ένας νέος Αλκαίος, ο οποίος, καθώς υπονοεί στο γράμμα του, προσπαθεί να καταπνίξει τους πόθους του για τη Sara-Σαπφώ ώστε να μην την προσβάλει⁷⁹².

Όμως, δεν συνδέει μόνο ο Cebà τη Sara με τη Σαπφώ. Ο Bonifaccio αναφέρει πως, όπως κάποτε η Σαπφώ ήταν αδερφή των Μουσών, έτσι τώρα η Sara είναι μια κόρη αυτών⁷⁹³. Ο Harrán υποθέτει ότι από αυτή τη φράση του Bonifaccio επηρεάστηκε ο άγνωστος συγγραφέας του *Anvisi di Parnaso*, ώστε να θέσει τη Σαπφώ ανάμεσα στους μετέχοντες της φανταστικής δίκης⁷⁹⁴.

Ποια είναι όμως η πρόσβαση που θα μπορούσε να έχει η Coria Sullam στο

⁷⁸⁶ Harrán, 2009, σ.167.

⁷⁸⁷ Harrán, 2009, σσ. 41, 205.

⁷⁸⁸ Αριστ. *Ρητορική* 1367a.

⁷⁸⁹ *αἰ δ' ἤγχεσ ἐσθλῶν ἡμερον ἢ καλῶν / καὶ μὴ τι εἶπην γλῶσσ' ἐκόκα κακόν / αἰδώς κέν σε οὐκ εἶχεν ὄμματ', / ἀλλ' ἔλεγεσ περὶ τῶ δικαίω.* [αν η λαχτάρα σου ήταν για κάτι όμορφο ή καλό, / κι αν η γλώσσα σου δεν σάλευε να πει κάτι κακό, / τα μάτια σου δεν θα τα κατείχε η ντροπή, / κι ο λόγος σου θα ήταν για το σωστό]. Το απόσπασμα αυτό αντιστοιχεί στο Lobel-Page 137.

⁷⁹⁰ Ήδη τον 16^ο αι. έχει γίνει έκδοση του έργου αυτού (Hephaestio Alexandrinus, *Encheiridion hephaestionos*. Florentiae: per haeredes Philippi Iuntae, 1526). Για τον Ηφαιστίωνα στην Αναγέννηση βλ. Β' Μέρος, Κεφ. 2. Ο Canfora υποστηρίζει ότι οι τελευταίες λέξεις του στίχου (*μελλιχόμειδε Σάπφοι*) μπορούν να χωριστούν με διαφορετικό τρόπο (*μελλιχόμειδες Άπφοι*) από εκείνον που επέλεξε ο Maas (Canfora, 2013, σ. 94).

⁷⁹¹ Αθήν. 13.598B.

⁷⁹² Η αλληλογραφία ανάμεσα στον Cebà και τη Sara σταδιακά έγινε πιο προσωπική, ενώ μπορεί κανείς να διακρίνει ερωτικά υπονοούμενα, σαν να παίζουν και οι δύο ένα ερωτικό παιχνίδι χωρίς όμως τίποτα να μην εξωτερικεύεται με προφανή τρόπο (D'Accone et al., 1996, σ. 372).

⁷⁹³ *Dell'immortalità dell'anima, discorso di Baldassare Bonifaccio*, Venezia appresso Antonio Pinelli, 1621.

⁷⁹⁴ Harrán, 2009, σ.310.

σαπφικό έργο; Βρισκόμαστε πια στον 17^ο αι. Πέρα από τα κείμενα, αρχαία ή νεότερα, που διέσωζαν πληροφορίες για τη Σαπφώ, υπήρχε και η δυνατότητα της άμεσης πρόσβασης σε ένα πλήθος αποσπασμάτων του σαπφικού έργου, τα οποία είχαν δημοσιευτεί είτε ένθετα σε εκδόσεις κειμένων αρχαίων συγγραφέων είτε σε χωριστές εκδόσεις⁷⁹⁵. Επιπλέον, η Sara γνωρίζει αρχαία ελληνικά και λατινικά⁷⁹⁶, άρα έχει τη δυνατότητα να καταφύγει στις πρωτότυπες πηγές. Επιπλέον, μετέχει σε κύκλους διανοουμένων που ασχολούνται ενεργά με τη μελέτη των αρχαίων κειμένων. Ο Baldassare Bonifaccio είχε άριστη γνώση των ελληνικών και λατινικών⁷⁹⁷, ενώ το έργο του επηρεάστηκε από την αρχαία γραμματεία⁷⁹⁸. Επίσης, ο Gabriele Zinano⁷⁹⁹, με τον οποίο η Sara διατηρεί στενή επαφή, είναι επηρεασμένος από την αρχαία γραμματεία, όσον αφορά σε λογοτεχνικά του έργα, όπως ποιμενικά έργα⁸⁰⁰, τραγωδίες⁸⁰¹ ή επικά έργα⁸⁰², και σε μελέτες του⁸⁰³. Εξάλλου, η Accademia degli Incogniti μελετά συστηματικά τα αρχαία έργα, με σκοπό να αποκομίσει ιδέες για την εύρυθμη λειτουργία της κοινωνικής και πολιτικής ζωής του 17^{ου} αι., ενώ θεωρεί ότι η κλασική λογοτεχνία μπορεί να δώσει ηθικά *exempla*. Για τους παραπάνω λόγους, στο πλαίσιο των συναντήσεων, πραγματοποιούνται μεταφράσεις αλλά και επανερμηνείες των αρχαίων κειμένων⁸⁰⁴. Έτσι, ο Giacomo Badoaro γράφει επηρεασμένος από την ελληνική μυθολογία και κυρίως από τα ομηρικά έπη⁸⁰⁵, όπως και ο Giovanni Francesco

⁷⁹⁵ Βλ. Β' Μέρος, Κεφ. 1 και 2.

⁷⁹⁶ Η πληροφορία καταγράφεται από τη Ruth Palmer στη σχετική μελέτη της βλ. <https://www.projectcontinua.org/sarra-copia-sullam/>

⁷⁹⁷ Στις 3 Οκτωβρίου 1619 ανακηρύχθηκε καθηγητής Λατινικών και Ελληνικών στο Πανεπιστήμιο της Πάντοβα, αλλά αρνήθηκε τη θέση, προτιμώντας να αφιερωθεί στις δικές του μελέτες. Επίσης, ανάμεσα στα έργα του συγκαταλέγεται μια συλλογή λατινικών επιγραμμάτων (*Stichidion libri XVIII*, 1619).

⁷⁹⁸ Βλ. *Castore e Polluce. Rime di Baldassarre Bonifaccio e di Gio. Maria Vanti*, Venezia, appresso Francesco Prati, 1618 και *Amata: tragedia di Baldassarre Bonifaccio*, Venezia, appresso Antonio Pinelli, 1622.

⁷⁹⁹ Ο Gabriele Zinano ή Zinani (1557-1637), ποιητής και δραματουργός, υπήρξε εκπρόσωπος της μπαρόκ καλλιτεχνικής κίνησης. Μαζί με τον Giambattista Marino δημιούργησαν το λογοτεχνικό είδος που ονομάστηκε *idillio barocco* (μπαρόκ ειδύλλιο). Συχνά υπέγραφε τα έργα του και ως Gabriele Zinan.

⁸⁰⁰ *Il Caride*, Vittorio Baldini, Ferrara, 1583; *Le due giornate della ninfa*, Ercoliano Bartoli, Reggio Emilia, 1590.

⁸⁰¹ *L'Almerigo*, Ercoliano Bartoli, Reggio Emilia, 1590.

⁸⁰² *L'Eraclide*, Venezia, 1623.

⁸⁰³ *Sommarii di varie retoriche greche, latine, et volgari*, edito a Reggio Emilia da Ercoliano Bartoli nel 1590.

⁸⁰⁴ Rosand, 2007, σ.20

⁸⁰⁵ Εκτός από το *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) έγραψε επίσης τα λιμπρέτα για τις όπερες *Ulisse errante* του Francesco Saccati (1644) και *Elena rapita da Teseo* (1653) του Jacopo Melani. Βλ. Ringer, 2006, σ. 137 κ.ε. Fabbri, 1994, σ. 251.

Busenello⁸⁰⁶. Φαίνεται, επίσης, πως οι μεταφράσεις στα ομηρικά έπη που πραγματοποίησε ένα άλλο μέλος της Ακαδημίας, ο Federico Malipiero, και οι απόψεις που διατύπωσε για τη σημασία των επών⁸⁰⁷ επέδρασαν σημαντικά στον πνευματικό αυτόν κύκλο. Η Coria Sullam μελετά μαζί με τα υπόλοιπα μέλη της Ακαδημίας, στην οποία μετέχει ενεργά, την αρχαία γραμματεία και είναι παρούσα στους φιλοσοφικούς προβληματισμούς που τίθενται. Εξάλλου, η διατύπωση των θέσεών της στην επιστολή προς τον Bonifaccio αλλά και στο *Μανιφέστο* δηλώνουν μια βαθιά γνώση των αρχαίων κειμένων⁸⁰⁸. Τα ποιήματά της, επίσης, συνθέτουν έναν κόσμο στον οποίο οι έννοιες της ηθικής, της αλήθειας, της ομορφιάς, της ποιητικής έμπνευσης, της αθανασίας ζωογονούνται από τα αντίστοιχα κλασικά ιδεώδη.

Paolo Fabbri Monteverdi, translated by Tim Carter (Cambridge University Press, 1994) σ. 251

⁸⁰⁶ Βλ. *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1640) και *La Didone* (1641) σε μουσική του Francesco Cavalli, *L'incoronazione di Poppea* (1642) σε μουσική του Monteverdi και *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646, δεν υπάρχουν στοιχεία για το αν μελοποιήθηκε). Περισσότερα για τον Busenello και την εργογραφία του βλ. λεξικό Walker, 2001 (στο λήμμα «Giovanni Francesco Busenello»).

⁸⁰⁷ Ο Malipiero αφιέρωσε μεγάλο μέρος της ζωής του στη μελέτη και παρουσίαση των επών, παρόλο που η έκδοση της μετάφρασής του (*L' Iliada d' Omero trapportata dalla Greca nella Toscana lingua da Federico Malipiero*, Venezia, Baglioni, 1642) άργησε να πραγματοποιηθεί. Για τη ζωή και το έργο του Malipiero βλ. Gullino, 2007.

⁸⁰⁸ Μέσα σε λίγες σελίδες ο αναγνώστης διαπιστώνει το πλήθος των αναφορών στην αρχαία ελληνική και λατινική γραμματεία (Βιργίλιος, Οράτιος, Πλούταρχος, Ιώσηπος, Αριστοτέλης, Λουκρήτιος, Επίκουρος, Εμπεδοκλής, Αναξαγόρας, Αλέξανδρος Αφροδισιεύς, Πλάτων).

5.1 Ο ποιητής μπροστά στον θάνατο: από τη Σαπφώ στη Sara Copia Sullam

Στην ποίηση της Copia Sullam εκείνο που υπερέχει είναι ο φιλοσοφικός στοχασμός. Ακόμη κι όταν η ποιήτρια παίρνει αφορμή από συμβάντα της ζωής, όπως ο θάνατος ενός προσώπου ή οι επιθέσεις που δέχτηκε από τους άσπονδους φίλους της, μετατρέπει γρήγορα το συναίσθημα της στιγμής σε έναν ολοκληρωμένο στοχασμό για τα ανθρώπινα και τη φύση του θείου. Υπό αυτή τη σκοπιά, θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει δύσκολη την εύρεση απόηχων του σαπφικού έργου σε μια τέτοια ποίηση, αφού στη συνείδηση των περισσότερων η Σαπφώ γράφει πρωτίστως για την παντοδυναμία του έρωτα και τα βιώματα που προκύπτουν από αυτόν. Όμως, το σαπφικό έργο περικλείει έναν ολόκληρο κόσμο, τον κόσμο της αρχαϊκής Ελλάδας: μέσα σε αυτόν τον κόσμο επωάζονται οι ιδέες της κλασικής αρχαιότητας, κατά την οποία ο φιλοσοφικός στοχασμός έλαβε μια πλήρη και συμπαγή μορφή. Και αν θεωρήσουμε ότι μία από τις ύψιστες στιγμές του φιλοσοφικού στοχασμού είναι η «μελέτη θανάτου»⁸⁰⁹, τότε δεν θα πρέπει να διαφύγουν της ιδιαίτερης προσοχής μας τα σαπφικά σπαράγματα που έχουν αναφορά σε αυτή τη θεματική.

Με την ίδια θεματική καταπιάνεται και η Copia Sullam σε δύο ποιήματά της προς τον Cebà, με αφορμή τον θάνατο του νεότερου αδερφού του Lanfranco (II, III). Ο Lanfranco κατόρθωσε να λάβει τον βαθμό του *Commendatore* στο τάγμα των Ιπποτών της Μάλτας⁸¹⁰. Ο Cebà αφιέρωσε στον αδερφό του έναν εκτενή επιτάφιο λόγο των 71 σελίδων⁸¹¹. Στο γράμμα του προς τη Sara στις 9 Μαρτίου 1619 την ευχαριστεί για το ποίημά της με το οποίο προσπαθεί να του προσφέρει

⁸⁰⁹ Πλάτ. *Φαίδων* 63b4 – 69e2.

⁸¹⁰ Το τάγμα των Ιπποτών της Μάλτας ή αλλιώς Τάγμα των Οσπιταλιέρων Ιπποτών (*Cavalieri Ospitalieri*) αρχικά δημιουργήθηκε κατά το πρώτο μισό του 11^{ου} αι. από τους Ιππότες του Τάγματος του Νοσοκομείου του Αγίου Ιωάννη της Ιερουσαλήμ (*Cavalieri dell'Ordine dell'Ospedale di San Giovanni di Gerusalemme*). Το τάγμα ήταν γνωστό και ως Ιππότες της Κύπρου, έπειτα της Ρόδου και ακολούθως της Μάλτας. Μετά την πρώτη Σταυροφορία μετατράπηκε σε θρησκευτικό χριστιανικό ιπποτικό τάγμα και το 1113 ο Πάπας Πασχάλης Β' (*Pasquale II*) τού προσέφερε αυτονομία. Αρχικά ακολουθούσε τον Κανόνα των Βενεδικτίνων, αλλά σιγά σιγά προσχώρησε στον Κανόνα των Αυγουστινιανών. Στη συνέχεια, με Μάγιστρο τον *Raymond du Puy de Provence*, το Τάγμα δημιούργησε έναν δικό του Κανόνα, με βάση πάντα τον αυγουστινιανό.

⁸¹¹ *Epitafio d'Ansaldo Cebà per la memoria del Commendator Fra Gian Lanfranco suo fratello, alla valorosa militia de cavalieri Gerosolimitani*, Genoa: Giuseppe Pavoni, 1619.

παραμυθία για τον θάνατο του αγαπημένου αδερφού του⁸¹², ενώ της απαντά κι εκείνος με τη σειρά του με ένα σονέτο⁸¹³.

Το συγκεκριμένο σονέτο της Coria Sullam ξεκινά με μια δήλωση, η οποία αποτελεί τη στάση-θέση της ποιήτριας απέναντι στον θάνατο ενός ξεχωριστού προσώπου: δηλώνει, δηλαδή, η ποιήτρια πως δεν αξίζει θρήνος για τον θάνατο του σπουδαίου Lanfranco (*Signor, pianto non merta il gran Lanfranco*). Η χρήση του αρνητικού ρήματος *non merta* τονίζει πόσο ακατάλληλος, ίσως και προσβλητικός, μοιάζει ο θρήνος σε αυτή την περίπτωση, αφού υπονοείται ότι η αξία του Lanfranco (*merito*) είναι τόσο μεγάλη, ώστε να υπερνικά την κραταιά δύναμη του θανάτου. Αν τον θρηνεί κανείς, μοιάζει να μειώνει την αξία του. Στη συνέχεια φαίνεται ότι η εξαιρετική τύχη του Lanfranco οφείλεται στο γεγονός ότι τα έργα του υπηρέτησαν το θείο, ήταν θεάρεστα, γιατί λάμπρυναν τον κόσμο (*Illustrò d'opre il mondo*). Έτσι, αν και θνητός (*Ché s'ei, mentre già fu nel human velo*)⁸¹⁴, τελικά ανταμείφθηκε από το θείο με μια θέση στον ουρανό (*in Cielo*), εκεί όπου θα απολαμβάνει την αιώνια δόξα (*gode in Cielo, / giunto al porto, di gloria, invitto e franco*). Είναι χαρακτηριστική η χρήση της μεταφοράς του ουρανού-λιμανιού (*Giunto al porto*): ο Lanfranco είχε μια σπουδαία θέση σε ένα τάγμα που ανήκε σε ένα ιδιαίτερης σημασίας για την εποχή νησί, τη Μάλτα. Εκείνο το νησί ήταν το λιμάνι του όσο βρισκόταν στα επίγεια και εκεί υπερασπιζόταν τα προτάγματα της θρησκείας του. Τώρα όμως έφτασε στον πραγματικό, τον αιώνιο προορισμό του, που είναι το ουράνιο λιμάνι. Ο Lanfranco είναι, επομένως, ένας ταξιδιώτης που σταθερά στη ζωή του ακολουθούσε τον δρόμο που οδηγεί στον ουρανό: αυτός ήταν ένας δρόμος γεμάτος τιμές (*Se per calle d'honor già non mai stanco/Mostrossi in terra*), ο οποίος όμως χαρακτηριζόταν από τις εναλλαγές της επίγειας ζωής. Αυτές τις εναλλαγές ο Lanfranco τις αντιμετώπιζε με θάρρος (*ardor spreggiando e gelo*)⁸¹⁵. Το παρόν

⁸¹² Harrán, 2009, σ.146-147.

⁸¹³ Harrán, 2009, σ.148.

⁸¹⁴ Το πέπλο-σώμα, εκείνο που ο Πετράρχης ονομάζει *mortal velo* (*Rime Sparse* 70.34), καλύπτει την αιώνια ψυχή και αποτελεί ένα σύνθετο πετραρχικό μοτίβο (πρβλ. *Rime Sparse* 11, 77, 122, κ.ά.). Αυτό το μοτίβο η Coria Sullam το επαναλαμβάνει και στο ποίημα III που είναι επίσης γραμμένο με αφορμή τον θάνατο του Lanfranco, αλλά και στο ποίημα IX. Φαίνεται μέσα από αυτά τα ποιήματά της η πλατωνική-πυθαγόρεια αντίληψη για την παραμονή της ψυχής στο αστρικό επίπεδο, όπου είναι προορισμένη να ζήσει αιώνια εν μέσω πνευμάτων και αγγέλων, μια παραμονή που διακόπτεται από τους κύκλους των μετενσαρκώσεων, κατά τις οποίες η ψυχή ενδύεται γήινο ή ανθρώπινο πέπλο.

⁸¹⁵ Τον ίδιο εκφραστικό τρόπο χρησιμοποιεί η ποιήτρια στο ποίημα III. Το μοτίβο της αντίθεσης

του Lanfranco, όμως, είναι η απαλλαγή του από τη θνητή φύση του κόσμου, αφού κι ο ίδιος έχει μετατραπεί πια σε μια λαμπρή ακτίνα φωτός (*Converso in raggio rilucente, fiamma novella*). Η θέωση αυτή είναι αποτέλεσμα μιας ηθικής πληρότητας, η οποία φαίνεται από τις εκφραστικές επιλογές της ποιήτριας που παραπέμπουν στην ψυχική αγνότητα (*alma pura, in puro zelo, bianco*). Στρέφοντας κανείς το βλέμμα του προς τον ουρανό μπορεί να δει μια διαφορετική θεϊκή επιφάνεια: θα αντικρίσει τον Lanfranco-Ήλιο-πολεμιστή, που θα τρομάζει μονάχα όσους στερούνται το φως της αρετής (*Ond'è che sol de gli empì il cor pavente*)⁸¹⁶.

Στο άλλο ποίημα (III), το οποίο είναι αφιερωμένο στον θάνατο του Lanfranco, η ποιήτρια γίνεται ο ερμηνευτής όσων συμβαίνουν στον θείο ουράνιο κόσμο⁸¹⁷: κάνοντας αρχικά μια έμμεση αναφορά στον μύθο του Ορφέα, γράφει πως, αφού κάποτε μια λύρα μπόρεσε να κάνει πιο ευσπλαχνικές τις δυνάμεις του Κάτω Κόσμου (*Se mover a pietà Stige et Averno / Poteo con mesto suon famosa lira*)⁸¹⁸, τώρα η εξαιρετη λύρα του Ansaldo μπορεί επίσης να τραβήξει την ψυχή του αδερφού του από τον ύψιστο ουράνο (*La tua, Signor, ch'a maggior gloria aspira / Può l'alme anco ritrar dal ciel superno*). Με αυτόν τον τρόπο δηλώνει την πίστη της στην ποιητική αξία του Ansaldo αλλά και την πεποίθησή της ότι η τέχνη μπορεί να υπερβεί τους φυσικούς νόμους: ακόμη και οι ουράνιες σφαίρες σταματούν την κίνησή τους για να ακούσουν το τραγούδι (*Fermar veggio ogni sfera il moto eterno / Ch'i grati accenti del tuo pianto ammira / Per l'estinto germano*).

πάγου και ζέστης το συναντάμε συχνά σε ποιητές της εποχής, υπό την πετραρχική επιρροή (βλ. *Rime Sparse* 11, 141, 236, 362). Με αυτόν τον εκφραστικό τρόπο, εικονοποιούνται οι δυσκολίες και οι μεταστροφές της επίγειας ζωής. Πιο συγκεκριμένα, η φωτιά αφορά συχνά τα πάθη του έρωτα και ο πάγος τις δυστυχίες των γηρατειών ή τη μοναξιά και την απώλεια. Πρβλ. τις *Rime* της Gaspara Stampa, όπου η φωτιά (*foco, fiamma*), επανέρχεται αμέτρητες φορές και δηλώνει τα βάσανα του έρωτα, ενώ ο πάγος (*gelo*) αποτελεί μια μεταφορά της μοναξιάς και την εγκατάλειψη.

⁸¹⁶ Ο Lanfranco πολεμά ενάντια στον Μονομάχο (Trace). Κατά τον Harrán (2009, σ. 148) σε αυτό το σημείο υπάρχει ένας συμβολισμός των εχθρών, ίσως των Οθωμανών, εναντίον των οποίων πολέμησε ο Lanfranco και οι οποίοι πάντα αποτελούν έναν ορατό κίνδυνο. Θα μπορούσαμε, όμως, να υποθέσουμε ότι ο Μονομάχος αυτός είναι ο εχθρός της αρετής, το σκοτάδι που αντιπαλεύει το αιώνιο, καθαρό φως του Lanfranco-Ήλιου σε έναν ουράνιο κόσμο, όπου οι πόλεμοι διεξάγονται σε ένα υπερβατικό επίπεδο ιδεών.

⁸¹⁷ Σε αυτό το ποίημα απαντά με ένα δικό του σονέτο ο Cebá (Harrán, 2009, σ. 195).

⁸¹⁸ Η Στύγα είναι ποταμός του Άδη, ενώ η αναφορά της λέξης Averno παραπέμπει στην *Αινειάδα* (Cantus VI): ο Αινείας κατεβαίνει στον Κάτω Κόσμο από την σπηλιά κοντά στη λίμνη Averno. Το όνομα της λίμνης πιθανολογείται πως προέρχεται από το ελληνικό «άορνος», που σημαίνει «χωρίς πτηνά» και συνδέεται με το γεγονός ότι τα πουλιά που πετούν πάνω από την λίμνη πεθαίνουν λόγω κάποιων τοξικών αερίων.

Στο μέσον του ποιήματος συμβαίνει, όμως, μια απροσδόκητη ανατροπή. Ενώ ο Ansaldo έχει καταφέρει κάτι που θεωρείται ανέφικτο, είναι η ψυχή του ίδιου του αδερφού του που αντιδρά στο θαυμαστό γεγονός που συντελείται. Αυτός ο τελευταίος ομολογεί ότι η επιθυμία του είναι να παραμείνει στον υπερβατικό κόσμο μακριά από τα βάσανα της επίγειας ζωής. Ο Lanfranco μοιάζει να θέλει να απωθήσει το ενδεχόμενο μιας επιστροφής, που θα του στερούσε την ευλογημένη ζωή του (*viver suo beato*), γι' αυτό παρουσιάζεται να στενάζει (*ei sospira*) και να τρομάζει (*teme*).

Το ποίημα τελειώνει με την προτροπή στον Ansaldo να σταματήσει τον θρήνο του, ώστε να πάψει η αντιπαράθεση του επίγειου και του ουράνιου κόσμου, που χαρακτηρίζονται από αντίθετες συνθήκες. Στον επίγειο κόσμο κυριαρχεί το κλάμα και ο πόνος (*pianto, pianger, duol*), ενώ στον ουράνιο κόσμο η μακαριότητα (*felice stato*).

Επομένως, στο κοσμοείδωλο της Saga ο θρήνος δεν αρμόζει για τον θάνατο όσων υπηρέτησαν το θείο και τις ανώτερες ηθικές αξίες που πηγάζουν από αυτό, όπως στον σαπφικό κόσμο *οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισιπόλων οἰκία / θρῆνον ἔμμεν*⁸¹⁹. Η βεβαιότητα της αποτρεπτικής αυτής δήλωσης δηλώνει την πεποίθηση των δύο ποιητριών για τη καλή μεταθανάτια τύχη των ευσεβών. Και οι δύο ποιήτριες είναι εκλεκτές, βλέπουν το υπερπέραν του μεταθανάτιου κόσμου με όλες τις αισθήσεις τους ανοιχτές: η Sara βλέπει (*veggio*) και ακούει τη φωνή του νεκρού αδερφού, ενώ αντιστοίχως η Σαπφώ, σε ένα από τα γνωστότερα σπαράγματά της, στρέφει το βλέμμα της εξίσου μακριά, στο μεταθανάτιο μέλλον μιας γυναίκας, την οποία βλέπει, χωρίς τη χάρη των Μουσών να τριγυρνά αφανής στα δώματα του Άδη⁸²⁰. Ο ποιητής, επομένως, παρακολουθεί τον κόσμο που απλώνεται πέρα από τα σύνορα της επίγειας ζωής, χωρίς να φοβάται, χωρίς να θρηνεί και να καταστρέφει την αιώνια γαλήνη. Και για τις δύο ποιήτριες, το αγαθό είναι φως που διαπερνά κάθε σκοτάδι. Ο Lanfranco ως αγαθός μετατράπηκε σε αιώνιο Ήλιο, σε ανίκητη ακτίνα, όπως αντιστοίχως η «φεύγουσα κόρη» της Σαπφούς⁸²¹, η απουσία της οποίας μοιάζει για τις φίλες της με μια απώλεια εξίσου οδυνηρή με τον θάνατο. Γίνεται Σελήνη (*σελάννα*) και ξεχωρίζει με τη λάμψη της από όλα τα αστέρια

⁸¹⁹ Lobel-Page 150 / Diehl 109.

⁸²⁰ Lobel-Page 55 / Voigt 55 / Diehl 58 / Bergk 68 / Cox 65.

⁸²¹ Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98.

(πάντα παρρέχοισ' ἄστρα), θριαμβεύοντας παράλληλα επί των διαφόρων στοιχείων της φύσης (φάος δ' ἐπί-/σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν/ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις). Εξάλλου, στο *Μανιφέστο* της η Coria Sullam επαναλαμβάνει την πεποίθησή της για το ανίκητο φως που περιλαμβάνει τους ενάρετους, λέγοντας απευθυνόμενη στον Bonifaccio:

*Τερματίζετε τον λόγο σας, για τύχη και χαρά, παραθέτοντας ένα σονέτο, προκειμένου να απεικονίσετε τον εαυτό σας, με μια λύρα στο χέρι, όπως ο Ορφέας ο οποίος προσποιείστε ότι είστε: ένας άνθρωπος δηλαδή ικανός να σύρετε μια νέα Ευρυδίκη έξω από την Κόλαση. Για να εμφανιστώ στη σκηνή σε αυτό το ίδιο μέρος που αναφέρατε, ως εκ τούτου, θα προσφέρω μια αντίστιξη στο τραγούδι σας. Αλλά δεν θα σας βάλω στον κόπο να πάτε στο Βασίλειο των Σκιών, από τη στιγμή που με βρίσκετε σε αυτό του Φωτός.*⁸²²

Σε αυτό το καταληκτικό απόσπασμα του *Μανιφέστου*, η Coria Sullam μετατρέπει τον Κάτω Κόσμο σε ένα φωτεινό βασίλειο: εκεί η σκοτεινή πλευρά της ζωής και ο θάνατος καταργούνται, όπως ο Lanfranco-Ήλιος καταργεί τον θρήνο και τη δυστυχία.

Ο θάνατος για εκείνους που άγγιξαν την αιωνιότητα της αρετής γίνεται ποθητός, αφού απομακρύνει από τις δυστυχίες των επίγειων. Το ομολογεί τόσο ο Lanfranco στο ποίημα της Coria Sullam όσο και η Σαφώ, όταν αφήνει το βασανισμένο από τα επίγεια ποιητικό υποκείμενο να πει ότι *κατθάνην δ' ἡμερός τις*⁸²³.

⁸²² Βλ. το πρωτότυπο του χωρίου στο Παράρτημα. Το μοτίβο του φωτός αξιοποιείται κι άλλες φορές στα γραπτά της Coria Sullam ως μια μεταφορά της γνώσης και της αλήθειας. Ο άνθρωπος μένει έκθαμβος, όταν πλησιάζει αυτό το φως, ενώ περιπλανιέται τυφλός, όταν στρέφεται μακριά του:

...μένει το θαμπωμένο πνεύμα μας, με εκείνον τον τρόπο ακριβώς που συνηθίζουν να μένουν σκοτεινιασμένα τα μάτια στην έξοδο από τα σκοτάδια σε ένα ξαφνικό φως. (Επιστολή της Sara Coria Sullam προς τον Baldassare Bonifaccio, 10 Ιανουαρίου 1619). Βλ. το πρωτότυπο στο Παράρτημα.

...λυπάμαι για τον νου σας, ο οποίος, επιθυμώντας τη δόξα, πορεύεται σαν να ικετεύει για αυτήν σε διαφορετικές οδούς, ικανοποιώντας τον εαυτό του με καπνό, όπου δεν μπορεί να έχει το φως. (*Μανιφέστο*)

⁸²³ Lobel-Page 95 / Diehl 97.

5.2 Εφήμερο και αιώνιο κάλλος

Το *Dell'immortalità dell'anima* του Bonifaccio κλείνει με ένα σονέτο, στο οποίο ο συγγραφέας διατυπώνει τις φιλοσοφικές του κρίσεις σχετικά με την ομορφιά της επίγειας ζωής⁸²⁴. Υποστηρίζει, δηλαδή, απευθυνόμενος στην Coria Sullam, ότι η ομορφιά της είναι αλαζονική, επιθυμώντας να ξεπερνά κάθε άλλη επίγεια ομορφιά (*Sarra, la tua beltà cotanto audace, / Che sdegnà tra le prime esser seconda*), αφού η ίδια δεν αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για μια ομορφιά που είναι εφήμερη (*caduca*) και φευγαλέα (*fugace*). Μάλιστα, για να δείξει με έναν εντονότερο τρόπο την πραγματική φύση αυτής της ομορφιάς, την ονομάζει τάφο της ψυχής (*ch'ella è tomba*). Αυτή φαίνεται να είναι η τιμωρία για το προπατορικό αμάρτημα: το να κείται ακάθαρτη μέσα στον τάφο της ψυχής (*immonda / di colpa original sepolta giace*). Μέσα σε αυτή την πραγματικότητα, της θαμμένης και ακάθαρτης ψυχής, που βρίσκεται απονεκρωμένη στον τάφο του σώματος, η μορφή της αθανασίας (*la forma immortal di vita*) έχει λησμονηθεί, όπως και η εικόνα του Θεού (*l'immagine di Dio*). Θα πρέπει, λοιπόν, ο άνθρωπος, εν προκειμένω η ποιήτρια, να τρέξει σε μια άγια πηγή-καθατήριο, για να βρει ξανά την πραγματική ζωή, για να ξεφύγει από τον θάνατο-σώμα, καθώς από και τις διεστραμμένες μορφές και ιδέες που δημιουργεί. Εκεί ο Χριστός-Πουλί (*quell'Angel sì pio*) χαρίζει ξανά τη ζωή στα νεκρά του παιδιά. Το ποίημα πραγματεύεται ιδέες που είναι γνωστές σε διάφορες παραδόσεις, όπως το σώμα ως *σήμα* (τάφος) της ψυχής⁸²⁵, κατά την αρχαία ελληνική παράδοση, το εφήμερο του σώματος και η αφθαρσία της ψυχής, η έλευση του Χριστού προς σωτηρία της ανθρωπότητας ή το βάρος του προπατορικού αμαρτήματος κατά τη χριστιανική παράδοση. Παρ' όλα αυτά, οι στίχοι μετατρέπονται τελικά σε μια προσωπική επίθεση κατά της ποιήτριας και των πεποιθήσεών της. Η προσφώνηση με την οποία ξεκινά το ποίημα, αλλά και η χρήση του β' ενικού προσώπου σε όλο το

⁸²⁴ Harrán, 2009, σ. 329.

⁸²⁵ Στα πλατωνικά έργα το σώμα άλλοτε ονομάζεται *σήμα*, δηλαδή τάφος της ψυχής (*Γοργίας* 493a, *Κρατύλος* 400c) κι άλλοτε περιγράφεται ως φυλακή της ψυχής (*Κρατύλος* 400c, *Φαίδων* 62b). Επίσης, το σώμα θεωρείται ένα όχημα της ψυχής (*Τιμ.* 69c), ενώ ο θάνατος συνίσταται στον χωρισμό της ψυχής από το σώμα, στην απαλλαγή της από τη δουλεία και την απατηλή σαγήνη του υλικού μέρους του ανθρώπου (*Φαίδων* 67d, 81d). Η θέση που διατυπώνεται στον *Κρατύλο* (400c) είναι ότι το σώμα ως *σήμα* της ψυχής έχει ορφική προέλευση (*ταύτη σήμα ὀρθῶς καλεῖσθαι. δοκοῦσι μέντοι μοι μάλιστα θέσθαι οἱ ἀμφὶ Ὀρφέα τοῦτο τὸ ὄνομα, ὡς δίκην διδούσης τῆς ψυχῆς ὧν δὴ ἔνεκα δίδωσιν, τοῦτον δὲ περίβολον ἔχειν, ἵνα σφύζηται, δεσμοτηρίου εἰκόνα*).

ποίημα, με την κορύφωση που δημιουργεί η επαναλαμβανόμενη χρήση της προστακτικής στο κλείσιμο του ποιήματος (*corri, corri*), κάνει τον αναγνώστη να αντιληφθεί ότι ο Bonifaccio γράφει το ποίημα υπό τη σκιά μιας εμπαθούς, αντιφεμινιστικής στάσης απέναντι στην ποιήτρια, την οποία προσπαθεί να κρύψει κάτω από έναν φιλοσοφικό μανδύα. Άλλωστε, πρόκειται για ένα έργο που δημοσιεύτηκε και όχι για μια προσωπική επιστολή προς την Coria Sullam. Επομένως, το συγκεκριμένο κείμενο πρωτίστως δημιουργεί μια εικόνα για την ποιήτρια σε έναν συγκεκριμένο κοινωνικό περίγυρο. Πρόκειται για την εικόνα μιας αλαζονικής γυναίκας, που δεν αναγνωρίζει τις διαχρονικές πνευματικές αξίες, μιας Εβραίας που ανήκει σε μian ακάθαρτη πίστη και χρειάζεται να της υποδείξει κανείς τον δρόμο προς την αξία της χριστιανικής πίστης⁸²⁶.

Η Coria Sullam απαντά στον Bonifaccio επίσης με ένα σονέτο (VII), στο οποίο διατυπώνει τις δικές της θέσεις για το κάλλος. Για εκείνη, η ομορφιά που αγαπά ο κόσμος (*la beltà ch'al mondo piace*), δηλαδή το πλήθος των μέσων ανθρώπων, είναι ένα άνθος εφήμερο και αλαζονικό (*È fior caduco e di superbia abonda*), γιατί δεν έχει αίσθηση της παροδικότητάς του. Η ποιήτρια, όμως, διαφοροποιεί τη δική της στάση. Για εκείνη, δεν έχει καμία αξία η ομορφιά της μορφής που έχει λάβει ο εαυτός της. Μάλιστα, είναι χαρακτηριστικό ότι η σάρκα, η εξωτερική μορφή μοιάζει με ένα εύθραυστο υλικό που τυλίγει τον πραγματικό της πυρήνα (*spoglia fral che mi circonda*)⁸²⁷. Αυτός ο πυρήνας είναι η ψυχή της (*l'alma*), η πραγματική της ουσία, που μπορεί να σχηματίζει κρίσεις και να γνωρίζει την αλήθεια, όπως φαίνεται από την αρχική φράση του ποιήματος (*Ben so*)⁸²⁸. Στη δεύτερη στροφή, η ποιήτρια αποκαλύπτει ότι δική της μέριμνα δεν είναι η διατήρηση μιας εύθραυστης ομορφιάς, αλλά έχει μια πιο ευγενή επιθυμία (*Per più nobil desio mio cor si sface*): να βρει την πηγή που θα της χαρίσει την πραγματική

⁸²⁶ Στο *Μανιφέστο* της η Coria Sullam μιλά ξεκάθαρα για τις προσπάθειες που γίνονται από τους χριστιανούς φίλους της να τη μεταστρέψουν στον χριστιανισμό: *...μια γυναίκα Εβραία, η οποία συνεχώς σύρεται σε αυτές τις συζητήσεις από πρόσωπα που κοπιάζουν να τη μεταστρέψουν στην Χριστιανική πίστη, όπως εσείς ξέρετε.*

⁸²⁷ Το πετράρχικο μοτίβο της σάρκας που τυλίγει ως ένα πέπλο την ψυχή, η οποία ταυτίζεται με την ουσία του ανθρώπου, επαναλαμβάνεται στο ποίημα IX της Sullam (*Perché spogliato del terren suo velo*). Πρβλ. Isabella di Morra, *Rime*, I, στ. 12-4: *Questa spoglia, dov'or mi trovo involta, / forse tale alto Re nel mondo vive / che 'n saldi marmi la terra sepolta*. Σε αυτούς τους στίχους, η ποιήτρια παρουσιάζει τον εαυτό τυλιγμένο στη σάρκα και εύχεται κάποιος βασιλιάς να κρατήσει το σώμα της θαμμένο στο στέρεο μάρμαρο ενός τάφου. Έτσι, το σώμα-σήμα αποκτά σε αυτή την περίπτωση ένα ακόμη σήμα, αυτή το φορά κυριολεκτικά, όταν η ψυχή-εαυτός θα έχει πια απέλθει.

⁸²⁸ Πρβλ. την πλατωνική αντίληψη περί της λανθασμένης δόξας των πολλών, που αντιπαράθεται στην πραγματική γνώση (*Πολιτεία* 476d-480a).

δόξα (*Quel fonte cerco, onde stillar suol l'onda / Che rende a i nomi altrui fama verace*)⁸²⁹. Στη συνέχεια, το ποίημα ξετυλίγεται μέσα από «υδάτινες» εικόνες, οι οποίες οδηγούν στην τελική κορύφωση. Η ποιήτρια προτρέπει να μην αναζητήσει κανείς άλλη πηγή ή ρυάκι (*Né cercar dee altro Fonte od'altro Rio*)⁸³⁰ που να οδηγεί στην αθανασία της μνήμης του (*Chi di lasciar immortalmente viva / La sua memoria al mondo ha pur desio*), δηλαδή να μην έχει μια άλλη στάση, παρά να ατενίζει την αιωνιότητα των όντων μακριά από τις παροδικές μορφές⁸³¹. Εκείνη δηλώνει ότι αυτόν τον δρόμο ακολουθεί στη ζωή της, ο οποίος έχει μόνο προορισμό τον ουρανό (*Ché s'a far l'alma in Ciel beata arriva*). Για να φτάσει

⁸²⁹ Σε αυτό το σημείο απηχείται η καβαλιστική παράδοση κατά την οποία το όνομα ενός όντος αντικατοπτρίζει την ουσία. Επομένως, η πραγματική φήμη δεν μπορεί παρά να προκύπτει από το όνομα εκείνο που αποδίδει την αλήθεια του όντος. Την ίδια θέση εκφράζει η Sullam και στην αφιέρωση του *Μανιφέστου*, απευθυνόμενη προς τον πατέρα της: ...για σένα, στον οποίο, από τη θεία καλοσύνη, επιτρέπη να συμμετάσχεις στα επίγεια, ώστε να αυξηθεί η χαρά σου βλέποντας ίσως τη μικρή φήμη που προέρχεται από το όνομά μου. Για τον λόγο αυτό πιστεύω ότι το να έχεις φέρει μια Γυναίκα στον κόσμο δεν θα είναι λιγότερο αγαπητό σε σένα, για τη διατήρηση του ονόματός σου, από ό, τι αν είχες φέρει έναν άντρα σε αυτόν, όπως πολύ διακαώς θα ήλπιζες ότι θα συμβεί σε αυτή τη ζωή.

Σε αυτή την περίπτωση η κάθοδος στα επίγεια αποτελεί δείγμα της θείας καλοσύνης, αφού κατακτάται η πραγματική φήμη, σε αντίθεση με το ποίημα II, όπου η έξοδος από τα επίγεια αποτελεί την απόδειξη μιας θείας εύνοιας, με συνέπεια την πραγματική δόξα. Παρ' όλα αυτά, οι δύο θέσεις δεν αντιφάσκουν, αλλά λειτουργούν συμπληρωματικά: η δόξα στα επίγεια ολοκληρώνεται με την ουράνια δόξα.

Σε άλλο σημείο του *Μανιφέστου* η δόξα στα επίγεια είναι αποτέλεσμα κοπιώδους προσπάθειας: η αληθινή δόξα δεν αποκτάται από την επίδειξη, αλλά από την προσπάθεια.

⁸³⁰ Πρόκειται για μια έμμεση αναφορά στην πηγή της ζωής (βλ. *Ψαλμοί* 36:10 και 42:2–3, *Άσμα Ασμάτων* 4:12): στα δύο αυτά έργα, η πηγή, το νερό συμβολίζουν το θείο στοιχείο, που χαρίζεται στον άνθρωπο με όλη του την ομορφιά, και όχι την άφεση των αμαρτιών και την κάθαρση των ακάθαρτων ψυχών. Με την έμμεση αυτή αναφορά στην πηγή της ζωής, η Coria Sullam δηλώνει την αντίθεσή της προς την κοσμοαντίληψη του Bonifaccio.

⁸³¹ Στην επιστολή της 10ης Ιανουαρίου 1619 προς τον Bonifaccio, η Coria Sullam αναφέρεται διεξοδικά στο ζήτημα της αιωνιότητας της ύλης και της παροδικότητας των εκάστοτε μορφών: *αν από τα δύο συνθετικά μέρη, που βλέπουμε στα φυσικά πράγματα, που ονομάζω ύλη και μορφή, το ένα διαρκεί αιώνια και το άλλο εξαφανίζεται, σε ποιο από τα δύο θα ήταν λογικό να αποδώσουμε τη φθαρτότητα;* (βλ. Παράρτημα). Η Sara θίγει με αφορμή τα λεγόμενα του Bonifaccio το ζήτημα του αριστοτελικού συνθέματος ύλης και μορφής, καταλήγοντας στην παράδοξη θέση της αιωνιότητας της ύλης, σε αντίθεση με τη φθαρτότητα και παροδικότητα της μορφής, και παραινώντας τον συνομιλητή της να πει και εκείνος την άποψή του επί του θέματος, εντοπίζοντας τυχόν λανθασμένα σημεία της συλλογιστικής της. Στην πραγματικότητα διερωτάται: θα μπορούσε ο θεός να είχε φτιάξει μια αιώνια μορφή, που σε συνδυασμό με την ύλη της να δομεί εξαρχής ένα αιώνιο ανθρώπινο όν; Δεν πρόκειται για κάποιο υπονοούμενο ότι ο άνθρωπος χάνεται μαζί με την απώλεια της μορφής του, όπως το εκλαμβάνει ο Bonifaccio, αλλά για μια γνήσια ερώτηση, που έμεινε αναπάντητη από την πληθώρα των λογίων που την περιστοίχιζαν, μπροστά στον φόβο της κατηγορίας για αίρεση. Ο Bonifaccio αντιδρά σπασμωδικά και εκδικητικά, σαν να αντιμετωπίζει κάποια αιρετική που δεν πιστεύει στην αθανασία της ψυχής, όταν γράφει και εκδίδει τόσο την δική της επιστολή όσο και τη δική του απάντηση (*Discorso*). Η θέση της Sara για την αιωνιότητα της ύλης και τη φθαρτότητα των μορφών συντονίζεται με το *De la causa, principio et uno* του Giordano Bruno. Όταν οι θέσεις αυτές προκάλεσαν την καταδίκη του Bruno είκοσι χρόνια πριν, είναι εύλογο να φανταστεί κανείς την αγωνία της ποιήτριας, όταν δημοσιοποιήθηκαν οι απόψεις της από τον Bonifaccio.

εκεί θα κάνει κάθε θυσία, θα καθαρθεί πλένοντας το πρόσωπό της και το στήθος της (*bagni il volto o 'l petto mio*), ακόμη και χύνοντας δάκρυα (*Di lacrime versar non sarò schiva*).

Επομένως, η ποιήτρια δηλώνει με εναργή τρόπο τη συμφωνία της με τον Bonifaccio ως προς το εφήμερο του επίγειου κάλλους και ως προς την αλαζονεία όσων δεν αντιλαμβάνονται αυτή την αλήθεια. Διαφοροποιείται, όμως, από τον συγγραφέα του *Discorso* ως προς την παρουσίαση της σχέσης σώματος και ψυχής: για τη Sara το σώμα δεν είναι τάφος της ακάθαρτης ψυχής⁸³², αλλά ένα πέπλο μέσα στο οποίο κρύβεται μια ψυχή που ατενίζει προς την αιωνιότητα⁸³³. Η δική της πηγή δεν ξεπλένει τις βαριές αμαρτίες της ανθρωπότητας, αλλά δίνει την πραγματική, την αιώνια τιμή στις ψυχές που θα πλυθούν στα νερά της⁸³⁴. Η ποιήτρια-πουλί έχει πάρει τη θέση του Χριστού-πουλιού. Δεν είναι ο Χριστός αυτός που κατέρχεται και θυσιάζεται για τη σωτηρία των αμαρτωλών ανθρώπων, αλλά η ίδια η ψυχή της οδεύει σταθερά προς τον ουρανό και τις άφθαρτες οντότητες. Αυτή η άνοδος αποτελεί το πέρασμα σε μια νέα υπαρξιακή κατάσταση, σε μια θέωση.

Επομένως, η Sara διαφοροποιείται όχι μόνο από τη χριστιανική παράδοση, αλλά και από την εβραϊκή, όπου το προπατορικό αμάρτημα βαραίνει τις γενιές των ανθρώπων. Για την ποιήτρια, η ανθρώπινη ψυχή έχει κάθε δυνατότητα ανόδου σε ανώτερες σφαίρες και μπορεί να διακρίνει την ομορφιά που παρέρχεται κι εκείνη που είναι αιώνια. Δεν ενδιαφέρεται η Sara για την αμαρτία, δεν οικτρίζει τον εαυτό

⁸³² Στην αρχή του *Μανιφέστου* η Coria Sullam διατυπώνει τη συνέργια ανθρώπου και θεού, αφού ο Θεός διαχέει την ψυχή στο σώμα τη στιγμή της σύλληψης. Το σώμα κατά τη Sullam είναι μια κατοικία της ψυχής κατά τη θεϊκή πρωτοβουλία και όχι ένας τάφος-φυλακή: *Η Ψυχή του ανθρώπου, Κύριε Baldassare, είναι άφθαρτη, αθάνατη και θεϊκή, έχοντας πλαστεί και διαχυθεί από τον Θεό μέσα στο σώμα μας εκείνη τη στιγμή κατά την οποία έγινε δυνατή η πρόσληψή της από το έμβρυο μέσα στην μητρική κοιλιά*. Πρόκειται για την παραδοσιακή εβραϊκή άποψη, όπως καταγράφεται στο *Talmud, Sanhedrin 91b* (Harrán, 2009, σ.317).

⁸³³ Πρβλ. την αφιέρωση του *Μανιφέστου*, όπου η Sullam γράφει απευθυνόμενη στον πατέρα της: *Σε εσένα, λέω, τον πιο αφοσιωμένο γονιό, ο οποίος, αν και ντύθηκε ένα εφήμερο πέπλο, κατοικεί τώρα ανάμεσα σε πνεύματα που ζουν εκεί στην αιωνιότητα*.

⁸³⁴ Στην Επιστολή της 10ης Ιανουαρίου 1619 προς τον Bonifaccio, η Sullam αναφέρεται και πάλι στο νερό, αυτή τη φορά ως μια μεταφορά της πορείας του ανθρώπου στη ζωή, με πρότυπο τα βιβλικά κείμενα (Σαμουήλ Β 14:14): *...σαν νερά χυνόμενα, χωρίς αξιοσημείωτο στην Αγία Γραφή, αφού έτσι όπως ένα τρεχούμενο ποτάμι φανερώνει μπροστά στα μάτια μας νερά που τρέχουν, και περνούν σε μια στιγμή και όμως πάντα είναι εκείνο το ποτάμι και όχι πάντα εκείνα τα ίδια νερά, έτσι το ανθρώπινο είδος μας φανερώνει κάθε ώρα άτομα παροδικά, τα οποία δεν είναι πάντοτε τα ίδια αν και το είδος είναι το ίδιο*. Στο *Μανιφέστο* η ποιήτρια κάνει αναφορά στην *Ποιητική* του Οράτιου (309), όπου η γνώση είναι *πρώτη πηγή και ρυάκι της καλής γραφής*.

της, αλλά λαχταρά και αγωνίζεται για την κατάκτηση της αιώνιας, της άφθαρτης εσωτερικής ομορφιάς που έχει ηθική ποιότητα.

Για εκείνην, άλλωστε, ο άνθρωπος είναι η εικόνα (είδωλο) μιας αιώνιας και απολύτως αρμονικής ιδέας, όπως φαίνεται στο ποίημα IV⁸³⁵, όπου απηχείται η σωκρατική-πλατωνική αντίληψη περί ιδέας και ειδώλου, με το είδωλο να αποτελεί μίμηση της ιδέας. Το πορτρέτο της ποιήτριας σε αυτό το ποίημα είναι μια εικόνα-είδωλο της πραγματικής Sara (*l'ombra accogli di tua fida Ancella / E goda almeno il finto mio sembante*), η οποία αντιστοίχως παίρνει τη θέση της θείας ιδέας, της *θεικής μορφής* (*di vita mortal forma divina*), όπως αυτή αποκαλείται στο ποίημα VIII⁸³⁶. Στη συνέχεια, στο ποίημα εμβάλλεται η προσωπική καινοτομική φιλοσοφική θέση της Coria Sullam. Δεν αρκείται στο σύμβολο του ειδώλου - πορτρέτου. Μέσα στο ίδιο το πορτρέτο, στη θέση της καρδιάς, βρίσκεται σκαλισμένο ένα ακόμη είδωλο, είδωλο μέσα σε είδωλο, ένα είδωλο δευτέρου βαθμού. Πρόκειται για την εικόνα του αγαπημένου της, του Ansaldo, το ιερό της Είδωλο, που παροτρύνει όλους να το λατρέψουν (*Qui porto l'Idol mio, ciascun l'adore*). Η μορφή, λοιπόν, του Ansaldo, ως είδωλο χαραγμένο πάνω σε ένα άλλο είδωλο, αν και βρίσκεται οντολογικά σε μεγαλύτερη απόσταση από την αλήθεια, σε σχέση με το πορτρέτο της, που είναι άμεσο είδωλο, αποκτά στο ποίημα μεγαλύτερη σημασία και αξία από αυτό. Το είδωλο του Ansaldo είναι ιερό και πρέπει όλοι να το λατρέψουν, ενώ το πορτρέτο της χαρακτηρίζεται ως ψεύτικη μορφή.

Ας αναλογιστούμε την νεοπλατωνική διαβάθμιση του Όντος (Εν-Νους-Ψυχή-Ύλη), την οποία όλοι οι λόγιοι της Αναγέννησης γνώριζαν μετά τη μετάφραση των *Εννεάδων* του Πλωτίνου από τον Ficino τον 15^ο αιώνα αλλά και την έκδοση της *Πλατωνικής Θεολογίας*, των *Στοιχείων Θεολογίας* και των *Σχολίων* του Πρόκλου στον *Τίμαιο*, τον *Παρμενίδα* και την *Πολιτεία*, καθώς και του έργου του Πρόκλου *Περί συστάσεως του κακού* (*De malorum subsistentia*) στα αρχαία

⁸³⁵ Το σονέτο πιθανότατα αναφέρεται σε ένα πορτρέτο της Sara, το οποίο αποστέλλει στον Cebà. Η ποιήτρια δεν μιλά για τα εξωτερικά γνωρίσματά της, αλλά για το αφανές κομμάτι της, για τον πυρήνα της, που είναι η καρδιά της, μέσα στην οποία υπάρχει η μορφή του Cebà.

⁸³⁶ Σε αυτό το ποίημα δηλώνεται ότι μέσα στο θνητό σώμα υπάρχει το ένθεο στοιχείο (*confina / L'immortal col mortale*), που είναι η ψυχή. Η τελείωση του έργου του θεού έρχεται όταν μέσα στο σώμα εμφυσηθεί η αθάνατη ψυχή (*dell'opre di Dio meta sublime*), ενώ ο άνθρωπος μπορεί να φτάσει από τα βάθη της άγνοιας μέχρι τον ουρανό της γνώσης και την επαφή με το θείο (*Pensier...sol ti scopri allhor ch'a Dio t'appressi*). Επίσης, ο νους του ανθρώπου προστατεύεται και υπηρετείται από τα θεία όντα (*gl'Angeli stessi / A custodirti et a servirti eletti*).

ελληνικά ή σε λατινική μετάφραση⁸³⁷. Ας τοποθετήσουμε την πραγματική Sara, που αντιπροσωπεύει τη θεία ιδέα (τη θεϊκή μορφή) στο επίπεδο του Νου, το οποίο σε όλους τους νεοπλατωνικούς θεωρείται ως ο κόσμος των ιδεών. Ας τοποθετήσουμε το είδωλο-πορτρέτο, ως εικόνα, στο επίπεδο της Ψυχής, η οποία θεωρείται ως ο κόσμος των εικόνων. Τέλος, ας τολμήσουμε να τοποθετήσουμε το ιερό είδωλο το χαραγμένο πάνω σε είδωλο, το είδωλο δευτέρου βαθμού, στο επίπεδο της Ύλης. Στη θεώρηση αυτή ο κόσμος μας, αν και ο πιο απομακρυσμένος σταθμός της θεϊκής ενέργειας, είναι ταυτόχρονα και η κορύφωση της θείας δύναμης και επιδεξιότητας, η οποία κατορθώνει στα έσχατα όρια του είναι, στην ύλη, να δημιουργήσει μορφές, να την κοσμήσει και να την κάνει πραγματικά κόσμο. Με αυτή την έννοια όλη η υλική δημιουργία και οι μορφές της, αν και παροδικές, λόγω της φύσης του επιπέδου, είναι αφορμές για τη δόξα του Δημιουργού, για τη λατρεία Εκείνου, του οποίου η δημιουργική δράση είναι αδύνατο να παρεμποδιστεί⁸³⁸.

Η θεώρηση αυτή είναι πολύ κοντά και στη νεοπλατωνική οντολογία. Ο Πρόκλος στο *Περί συστάσεως του κακού* ερμηνεύει την παθητική φύση της ύλης, της τελευταίας βαθμίδας του καλού, ως όρεξη, ως υπέρτατη ανάγκη να ενδυθεί μορφή. Η περιορισμένη της ικανότητα να συγκρατήσει τις μορφές δεν είναι δικό της σφάλμα⁸³⁹, μια έκφραση πολύ κοντά στα λεγόμενα της Coria Sullam στην Επιστολή της 10^{ης} Ιανουαρίου 1620 προς τον Bonifaccio. Επίσης, ο Πρόκλος στα *Στοιχεία Θεολογίας* παραδέχεται ότι η ύλη, παρά τη μέγιστη δυνατή οντολογική της απόσταση από το Ένα, είναι παραδόξως πολύ κοντά σε αυτό λόγω της απλότητάς της, μια απλότητα, βέβαια, που χαρακτηρίζει την κενότητα, ενώ η απλότητα του Ενός χαρακτηρίζει την πληρότητα. Αυτοί οι δυο ακραίοι πόλοι του οντολογικού φάσματος έχουν την κοινή ιδιότητα του *μη όντος*⁸⁴⁰, η οποία στην περίπτωση του Ενός σηματοδοτεί την *υπέρβαση του όντος*, ενώ στην περίπτωση της ύλης την *ιδέα του μη όντος*, την αδυναμία δημιουργίας χωρίς κάποια έξωθεν παρέμβαση.

Η Coria Sullam συνδέει την αριστοτελική έννοια της υλικής μορφής με την

⁸³⁷ Βλ. Allen, 2015, σσ. 179-195.

⁸³⁸ Για μια αναλυτική ερμηνεία του φιλοσοφικού υπόβαθρου του ποιήματος βλ. Δενδρινός, 2019, σσ. 77-96.

⁸³⁹ Chlup, 2012, σ. 82.

⁸⁴⁰ Chlup, 2012, σσ. 88-90.

πλατωνική έννοια της εικόνας-ειδώλου και βρίσκει την εμπνευσμένη συλλειτουργικότητα των δύο αρχαίων φιλοσόφων και την απάντηση σε ένα πολύ εμφανές και ανοιχτό μέχρι εκείνη τη στιγμή ερώτημα. Η ανθρώπινη ψυχή, στην οπτική αυτή, είναι αιώνια, καθώς συνδέεται με την αρχική ιδέα, τη θεϊκή μορφή, ενώ η υλική μορφή είναι είδωλο τρίτου βαθμού, που, αν και καταδικασμένο λόγω φύσεως στη φθορά και τον αφανισμό, είναι ιερό, αφού είναι εμποτισμένο από το κάλλος.

Χρειάστηκε να περάσουν χιλιάδες χρόνια, για να έρθει μια γυναίκα ποιήτρια και να μιλήσει για το ωραίο ως παροδική επίγεια κατάσταση και το ωραίο ως ηθική αιώνια ποιότητα, με τον τρόπο που είχε μιλήσει για αυτά η Σαπφώ στο απ. Lobel-Page 50 / Diehl 49. Στο συγκεκριμένο σαπφικό δίστιχο η αρχαία ποιήτρια αναζητά τις ρίζες και τις εκδοχές του ωραίου και ανακαλύπτει το ωραίο που είναι παροδικό και το αγαθό που είναι συγχρόνως αιώνια ωραίο (*ὁ δὲ κάγαθος αὐτικά καὶ κάλλος ἔσσεται*)⁸⁴¹. Η Σαπφώ ανήκει σε έναν κόσμο όπου το αμάρτημα και η τιμωρία του ανθρώπου για αυτό δεν βαραίνουν τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος οφείλει να αναζητά τις φύσεις και τις εκδοχές των πραγμάτων και να ανέρχεται στις ανώτερες καταστάσεις που του επιτρέπει η φύση του. Η Coria Sullam επιστρέφει στον κόσμο της Σαπφούς. Το σονέτο της για την ομορφιά δείχνει την ίδια αυτή στάση: ο άνθρωπος οφείλει να ανακαλύψει το αιώνιο όμορφο και να το κατακτήσει ανεβαίνοντας σαν ένας μικρός θεός στις ανώτερες σφαίρες και όχι να γογγύζει υπό το βάρος των αμαρτημάτων και της προσπάθειας για συγχώρεση. Στο σονέτο IX, η Coria Sullam δηλώνει αυτή την πεποίθησή της ακόμη καθαρότερα: το ύψιστο καλό που αντίκρισε στη γη (*qui il ben d'ogni ben mio*) γίνεται ομορφότερο όταν αγγίζει την ομορφιά του θεού (*Fatt'è più bel ne la beltà di Dio*). Ο θεός της ποιήτριας δεν είναι συγχώρεση ή οίκτος προς τον άνθρωπο, αλλά ομορφιά, το απόλυτο κάλλος μέσα στο οποίο το καλό ολοκληρώνεται. Η ζωή τόσο για τη Σαπφώ όσο και για την Coria Sullam είναι ένας δρόμος προς την αιωνιότητα και την πραγματική δόξα της άφθαρτης ομορφιάς.

⁸⁴¹ Για τη σχέση ωραίου και αγαθού πρβλ. Lobel-Page 137 / Diehl 149.

5.3 Η χάρη των Μουσών

Παρά το μικρό *corpus* των ποιημάτων της Coria Sullam, αρκετοί είναι οι στίχοι της που αναφέρονται στην ποιητική δημιουργία. Πιο συγκεκριμένα, στα ποιήματα επανέρχονται εικόνες του ποιητή-πουλιού, της προσωποποιημένης λύρας, της Μούσας που γίνεται ο φορέας της αλήθειας για τον επίγειο και τον υπερβατικό κόσμο.

Το ποίημα IX απευθύνεται στον Gabriele Zinano και γράφεται από την ποιήτρια ως απάντηση σε δικό του ποίημα με αφορμή τον θάνατο του Cebà. Ο Zinano με το ποίημα εκείνο αναφερόταν στην αθανασία της φήμης⁸⁴², ενώ προέτρεπε τη φίλη του Sara να του δώσει μian απάντηση πάνω στο ίδιο θέμα. Η Coria Sullam στο δικό της ποίημα-απάντηση εκφράζει τη θέση πως ο Zinano φιλοδοξεί να ξεφύγει από τον θάνατο χάρη στη βοήθεια των Μουσών (*E se tu aspiri a uscir di man di morte / Co'l favor de le Muse*): όντας δηλαδή ποιητής, μπορεί να ξεπεράσει τα θνητά όρια και να περάσει σε έναν κόσμο αθάνατων οντοτήτων, των οποίων οι Μούσες ηγούνται. Η Coria Sullam, όμως, τοποθετεί και τον εαυτό της στο ίδιο αυτό σύμπαν, αφού η επιθυμία της είναι να οδηγηθεί στον αιώνιο κόσμο του αγαπημένου της ποιητή (*E crescendo l'amor, cresce il desio / Di gire a lui con più devoto zelo*). Θα γίνει, δηλαδή, μια ποιήτρια-πουλί που θα ανέλθει στους ουρανούς. Ας αναφερθεί ότι την ίδια εικόνα του πουλιού αξιοποιεί η ποιήτρια πιο άμεσα στο ποίημα XIII, όπου ξεφεύγει από τις διαβολές εναντίον της⁸⁴³, χάρη σε έναν ευνοϊκό άνεμο που την βοηθά να απλώσει με έναν μαγικό τρόπο τα φτερά της (*Spirar d'aura hor m'annvien che i vanni impiumi*) και να ελευθερωθεί στα ουράνια.

Καθώς οδηγούμαστε προς το τέλος του ποιήματος IX, η Sullam αποκαλύπτει πως και δική της φιλοδοξία είναι να πατήσει στο αιώνιο δώμα (*io porre il piede /*

⁸⁴² Το ποίημα αυτό όπως και η απάντηση της Coria Sullam περιλαμβάνονται στο έργο Gabriele Zinano, *Rime diverse*, Venice: Evangelista Deuchino, 1627, ενώ δεν είναι ξεκάθαρο γιατί το όνομα του Cebà από Ansaldo έχει μετατραπεί σε Anselmo (Harrán, 2009, σ. 516), επιλογή που ακολουθεί και η Coria Sullam στο δικό της απαντητικό ποίημα.

⁸⁴³ Στους στ.3-4 η Coria Sullam παρομοιάζει τους εχθρούς της με ασήμαντα βόδια, που σκορπίζουν τα μουγκρητά τους χωρίς κανένα σκοπό. Έτσι, γίνεται ακόμη πιο έντονη η αντίθεση ανάμεσα σε εκείνους και στη δική της φύση, που είναι φτερωτή, ανάλαφρη και τραγουδά με αρμονία. Στο *Μανιφέστο* ο Bonifaccio παρουσιάζεται ως ένα τέτοιο κακόφωνο ον: *Ο μόνος θόρυβος που μπορεί να ακουστεί είναι η παράφωνη τρομπέτα σας.*

Con maggior forza ne l'eterna stanza), εκεί δηλαδή όπου κυριαρχεί η αφθαρσία που χαρίζει η τέχνη. Μάλιστα είναι χαρακτηριστική η χρήση του προσδιορισμού *con maggior forza*, που δηλώνει τη σφοδρότητα της επιθυμίας της ποιήτριας να κατακτήσει την αφθαρσία των Μουσών. Έτσι, η ποιήτρια μέσα από την κατάσταση της πτήσης στον ουράνιο κόσμο παρουσιάζει τον εαυτό της να πατά ξανά μόνο στο στέρεο έδαφος του αιώνιου δώματος της τέχνης. Εκεί μπορεί κανείς να εισέλθει μόνο όταν θα ανοίξουν οι πόρτες του ουρανού χάρη στην αρετή (*Ché s'apre la virtù del Ciel le porte*): η αρετή είναι το κλειδί για την άξια ποιητική δημιουργία που χαρίζει την αιωνιότητα. Τα αιώνιο δώμα της Coria Sullam, το οποίο στην ποιητική της γεωγραφία βρίσκεται στον ουρανό και κατοικείται από τους άξιους δοξασμένους ποιητές, από εκείνους δηλαδή που γεύτηκαν τις χάρες των Μουσών, αντιπαράκειται στο υπόγειο και σκοτεινό δώμα του Άδη, στο οποίο η Σαπφώ θέτει τους ανάξιους ποιητές που δεν άγγιζαν τα περικό ρόδα (Lobel-Page 55 / Voigt 55 / Diehl 58 / Bergk 68 / Cox 65). Οι δύο ποιήτριες εποπτεύουν τον κόσμο και γνωρίζουν τα αόρατα: η μεν Coria Sullam βλέπει το ουράνιο δωμάτιο που κυβερνούν οι Μούσες και στο οποίο κατοικούν οι ποιητές-πουλιά που ολοκλήρωσαν την πτήση τους στους αιθέρες, η δε Σαπφώ βλέπει το καταχθόνιο δώμα όπου κυβερνά ο Άδης και στο οποίο κατοικούν ξεχασμένοι ανάξιοι ποιητές. Μέσα στην εικόνα που η κάθε ποιήτρια δημιουργεί, υπονοείται και η αντίστροφη κατάσταση: η Sara υπονοεί την ύπαρξη του καταχθόνιου δώματος και η Σαπφώ υπονοεί τον ουράνιο δοξασμένο κόσμο στον οποίο και η ίδια ανήκει. Με αυτόν τον τρόπο τα δύο ποιήματα λειτουργούν συμπληρωματικά.

Στο ποίημα XII η Coria Sullam αναφέρεται με πικρία στις επιθέσεις τις οποίες αναγκάστηκε να αντιμετωπίσει, τις προερχόμενες από τον κοινωνικό της περίγυρο, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο τις αντιμετώπισε. Πιο συγκεκριμένα, δηλώνει ότι ο χρόνος που σπατάλησε σε διαφωνίες με πρόσωπα που της φέρθηκαν ανάξια προς τον σεβασμό που τους έδειξε, όπως ο Bonifaccio ή ο Paluzzi, ήταν χαμένος: οι διαμάχες με τέτοιους ανθρώπους τίποτε άλλο δεν μπορούν να προσφέρουν πέρα από τρόπαια εφήμερα και χωρίς καμία αξία (*trofeo scuro e volgare*). Μάλιστα, η ποιήτρια αξιοποιεί έναν πολεμικό λόγο, για να δείξει τη σφοδρότητα της διαμάχης στην οποία αναγκάστηκε να πάρει μέρος. Για παράδειγμα χρησιμοποιεί λέξεις όπως *τρόπαιο, παράταξη, όπλα, αρένα, εχθρός, φαρέτρα, βέλος, στόχος* (*trofeo,*

schiera, armi, aringo, nimico, faretra, strale, telo)⁸⁴⁴. Σε αυτή τη μάχη με τους εχθρούς-κατηγόρους της, η Coria Sullam εισέρχεται ως ποιήτρια, που προστατεύεται από τη Μούσα της. Έχοντας αυτή τη θεότητα δίπλα της, δεν καταδέχεται να παραμένει για πολύ μέσα σε αυτή την ανούσια μάχη. Γρήγορα η ίδια και η προστάτιδα θεά της, που της προσέφερε τα πνευματικά όπλα με τα οποία ανταπεξήλθε στις επιθέσεις, αποχωρούν, ακολουθώντας πια τον δικό τους δρόμο μακριά από ανούσιες συγκρούσεις. Έτσι, η Μούσα μεταμορφωμένη στη διάρκεια της επίθεσης ώστε κανείς να μην την αναγνωρίζει, τώρα πια αποχωρεί από τη μάχη (*Talhor la Musa, se furor l'assale, / Cinta di larve entro incognito velo*). Στον κόσμο της Sullam, οι θεοί και οι άνθρωποι συνυπάρχουν, ενώ οι θείες οντότητες μεταμορφώνονται, ενανθρωπίζονται, για να βρεθούν στο πλάι των προστατευομένων τους. Αυτή η ενανθρώπιση δηλώνεται εντονότερα μέσα από τη χρήση του ρήματος *s'ode*, με το οποίο η ποιήτρια δείχνει ότι η παρουσία της Μούσας είναι αισθητή: μπορούν οι θνητοί να την ακούσουν, καθώς αφήνει τη μάχη. Η Μούσα είναι μια πολεμική θεά, κατεβαίνει στη γη και αναμιγνύεται στις ανθρώπινες μάχες, έτσι όπως οι αρχαίοι θεοί αναμιγνύονταν στις ανθρώπινες συγκρούσεις⁸⁴⁵.

Στο τελευταίο τρίστιχο, όμως, η ποιήτρια κάνει μια ανατροπή, αφού ομολογεί πόσο θα ήθελε να κατατροπώσει τους εχθρούς της, ακόμη κι αν ξέρει ότι η νίκη αυτή δεν έχει καμιά σημασία μπροστά στα αιώνια ζητήματα που την απασχολούν. Η ίδια διαθέτει ένα ένδοξο βέλος (*illustre telo*) που θα καρφωνόταν με ικανοποίηση σε έναν ευτελή στόχο (*infame segno*).

Στο ποίημα XIV η Sara δηλώνει πως είχε πέσει σε ποιητική σιωπή λόγω των κατηγοριών που έπρεπε να αντιμετωπίσει: η καλλιτεχνική σιωπή δηλώνεται με την εικόνα της λύρας, η οποία έχει αποθεθεί (*qual pose la cetra*). Έτσι, η λύρα γίνεται ένα μαγικό αντικείμενο που το άγγιγμά του ή η απομάκρυνση από αυτό οδηγούν αντιστοίχως είτε στην τέχνη και στη δόξα (*Onde sen gio talhor mia fama*

⁸⁴⁴ Στο Μανιφέστο γράφει η Sullam αξιοποιώντας έναν πολεμικό λόγο: *Μπορείτε να σκεφτείτε, ίσως, από τον ήχο αυτών των λίγων λόγων μου, ότι βρήκατε κάποια περίπτωση για την ανάληψη μιας νέας κονταρομαχίας. Ωστόσο, μπορώ να απαντήσω σε εσάς, όπως σας εξήγησα πιο πάνω, ότι αυτή δεν είναι μια γραπτή αποδοχή της πρόκλησής σας, αλλά ένα απλό μανιφέστο για να ζητήσω συγγνώμη που δεν εμφανίστηκα. Δεν υπάρχει κανένας λόγος για μάχη, όταν ούτε με λόγια ούτε με έργα δεν υπάρχει διαφορά απόψεων. Όσο εξαρτάται από εμένα λοιπόν, μπορείτε να αποθέσετε εντελώς τα όπλα σας.* (Βλ. Παράρτημα).

⁸⁴⁵ Είναι η ίδια η Αφροδίτη που στην *Ιλιάδα* δηλώνει πως ο πόλεμος δεν γίνεται μόνο μεταξύ ανθρώπων, αλλά και μεταξύ ανθρώπων και θεών (5:379-80).

intorno) είτε στη σιωπή και τη λήθη. Χωρίς τη λύρα η ποιήτρια χάνει τα φτερά της λαχτάρας της, παύει να είναι ένα ένθεο πουλί (*Noiose cure al bel desio troncornio / L'ali, onde s'alza il canto e vita impetra*).

Αλλά στο τελευταίο αυτό ποίημα του *corpus* της, που αποτελεί και μια κατακλείδα της εσωτερικής της πορείας, φαίνεται πως ξαναβρίσκει τον εαυτό της και μαζί με αυτόν την ποίηση. Η ποιήτρια ακολουθεί τη Μούσα, η οποία εμφανίζεται όχι μόνο να δίνει την έμπνευση, αλλά και να καθαρίζει κάθε όνειδος και κάθε διαβολή, σαν θεά της δικαιοσύνης και της αλήθειας. Η Μούσα προχωρά σε μια επιφάνειά της που καταγράφεται με έναν πρωτότυπο τρόπο από την ποιήτρια: στο πέρασμά της ακούγεται ένα τραγούδι, ενώ το δάσος από το οποίο περνά διώχνει από πάνω του το όνειδος στο οποίο είχε οδηγηθεί η ποιήτρια λόγω των κατηγοριών εις βάρος της (*Campi, Musa ch'al canto spronò il corso / E de l'infamie altrui crollò la selva*). Η ποιήτρια δεν κάνει άλλο από το να την ακολουθεί κι έτσι γίνεται παντοδύναμη. Όταν πια στρέφεται πίσω, το μόνο που βλέπει είναι το τέρας του κακού και του ψεύδους να είναι νεκρό (*Rivolta, scorsi, lacerato il dorso, / Di mille ponte offesa l'empia belva*).

Επομένως, η Μούσα στην ποίηση της Coria Sullam είναι η θεά-προστάτης, η θεά-υπερασπιστής στον πνευματικό πόλεμο που διεξάγει η ποιήτρια, η θεά οδηγός στην επανεύρεση του δρόμου της ζωής, η θεά της ομορφιάς, της αλήθειας και της δικαιοσύνης. Δεν επιφαίνεται μονάχα, αλλά μοιάζει να είναι μια διαρκές παρουσία δίπλα της, άλλοτε αόρατη κι άλλοτε ορατή. Η ύπαρξη και η ευτυχία της ποιήτριας μοιάζει να εξαρτάται από τη Μούσα της και από τη μαγική λύρα της, που την μετατρέπουν σε ένα αιώνιο φτερωτό πλάσμα, παντοδύναμο και αιώνιο.

6. Συνοπτικός πίνακας καταγραφής των βασικότερων σαπφικών επιδράσεων, απηχίσεων και αντικατοπτρισμών στο έργο των τριών υπό εξέταση Ιταλίδων ποιητριών

Στο παρόν κεφάλαιο καταγράφονται με τη μορφή ενός πίνακα αναφοράς οι βασικότερες σχέσεις που διαπιστώθηκαν εντός της παρούσας μελέτης μεταξύ του σαπφικού έργου και των ποιημάτων των τριών Ιταλίδων ποιητριών. Η καταγραφή αυτή εκτιμούμε ότι θα δώσει στον αναγνώστη μια εναργέστερη και πιο σαφή εικόνα σχετικά με τις επιδράσεις, τις κυριότερες απηχίσεις και τους αντικατοπτρισμούς που επισημάνθηκαν στο πλαίσιο της διατριβής, ενώ θα καταστήσει ευκολότερη την προσπάθειά του να ανατρέξει στο εσωτερικό της μελέτης με σκοπό να κατανοήσει ουσιαστικότερα την ερμηνεία των συγκλίσεων αυτών. Η διάκριση των εννοιών *επίδραση*, *απήχηση* και *αντικατοπτρισμός* έχει πραγματοποιηθεί τόσο στο Κεφάλαιο 8 της Εισαγωγής όσο και στο Β΄ Μέρος της διατριβής, όπου αναπτύσσεται αναλυτικά η σχέση του σαπφικού κειμένου με το έργο των Ιταλίδων ποιητριών.

Ασφαλώς ο πίνακας που ακολουθεί στις επόμενες σελίδες δεν υποκαθιστά ούτε θα ήταν δυνατόν να περιλάβει στο σύνολό τους και αναλυτικά τα αποτελέσματα της μελέτης που επιχειρήθηκε, εφόσον το αντικείμενο της έρευνας δεν περιορίστηκε στην καταγραφή λεξιλογικών και εκφραστικών ομοιοτήτων, αλλά εκτάθηκε στις πνευματικές αντιλήψεις των δύο εποχών, της αρχαϊκής Ελλάδας και της Ιταλικής Αναγέννησης, ώστε να διαφανεί με μεγαλύτερη ακρίβεια η αναβίωση και αναζωογόνηση καιρίων ιδεών μέσα από τον δημιουργικό λόγο των γυναικών.

Sara Copia Sullam				Σαπφώ					Σχόλια		
2:στ.1				L.-P.150					Επίδραση, βλ. Β' Μέρος, 5.1		
Signor, pianto non merta il gran Lanfranco				οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισσοπόλων †οικίαι θρῆνον ἔμμεν'							
3:στ.12											
Deh frena il pianto e 'l duol ch'in te s'accoglie;											
7: στ.9-12				L.-P. 50					Απήχηση, βλ.Β' Μέρος, 5.2		
Ben so che la beltà ch'al mondo piace				ὁ μὲν γὰρ κάλος ὅσσον ἴδην πέλεται [κάλος],							
È fior caduco e di superbia abonda;				ὁ δὲ κάγαθος αὐτίκα καὶ κάλος ἔσσεται.							
9:στ.1-4											
Amai, Zinan, qui il ben d'ogni ben mio,											
Ma l'amo or più, ché sta beato in Cielo,											
Perché spogliato del terren suo velo											
Fatt'è più bel ne la beltà di Dio.											
9: στ.9-11				L.-P.55					Απήχηση βλ.Β' Μέρος, 5.3		
E se tu aspiri a uscir di man di morte				ἀλλ' ἀφάνης							
Co'l favor de le Muse, io porre il piede				κὴν Ἀίδα δόμω							
Con maggior forza ne l'eterna stanza				φοιτάσεις πεδ' ἀμαύρων νεκύων							
				ἐκπεποταμένα							
2:στ.8,10,12-13				L.-P. 96					Απήχηση, βλ. Β' Μέρος, 5.1		
Converso in raggio rilucente e bianco.				ὥς ποτ' ἀελίω							
				δύντος ἀ βροδοδάκτυλος σελάννα;							

E vedrai scintillar fiamma novella									
				πάντα παρρέχοισ' ἄστρα φάος δ' ἐπί-					
Del tuo fido german la luce è quella,			σχει						
Che contra il Trace ancor cometa ardente									
Gaspara Stampa			Σαπφώ					Σχόλια	
28			L.-P.31					Επίδραση, βλ.Β' Μέρος,3.1	
Quando innanti ai begli occhi almi e lucenti,			Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν						
per mia rara ventura al mondo, i' vegno,			ἔμμεν ὦνηρ, ὅστις ἐναντίος τοι						
lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno,			ἰζάνει, καὶ πλουσίον ἄδου φωνεύ-						
i pensieri, i concetti e i sentimenti			σας ὑπακούει						
o restan tutti oppressi o tutti spenti,									
e quasi muta e stupida divegno;			καὶ γελαίσας ἡμερόεν, τό μοι μάν						
o sia la riverenza, in che li tegno,			καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόασεν·						
o sia che sono in quel bel lume intenti.			ὡς γὰρ εὐῖδον βροχέως σε, φώνας						
Basta ch'io non so mai formar parola,			οὐδὲν ἔτ' εἴκει·						
sí quel fatale e mio divino aspetto									
la forza insieme e l'anima m'invola.			ἀλλὰ κάμ μὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον δ'						
O mirabil d'Amore e raro effetto,			αὐτικά χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,						
ch'una sol cosa, una bellezza sola			ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ', ἐπιρρόμ-						
mi dia la vita, e tolga l'intelletto!			βεισι δ' ἄκουαι.						
			ἀ δέ μίδρωσ κακχέεται, τρόμος δε						
			παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας						

14:στ.1-2					L.-P.1					Επίδραση, βλ. Β' Μέρος, 4.1
Scendi dal terzo cielo,					ἀλλὰ τὶδ' ἔλθ', αἶ ποτα κατέρωτα					
santa madre d'amor, Venere bella;					τὰς ἔμας αὐδας αἰοῖσα πῆλοι					
					ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα					
36: στ.12					χρῦσιον ἤλθες					
scendete										
					ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον					
120: στ.99					ῶκεες στρουῖθοι περὶ γᾶς μελαινας					
Scendi, Venere bella					πύκνα δίνεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωϊθε-					
					ρος διὰ μέσσω·					
2:στ.2,5 (Rime spirituali)										
che scendesti					αἶψα δ' ἐξέικοντο·					
scendi										
14: στ.2					L.-P.22					Απήχηση, βλ. Β' Μέρος, 4.1
santa madre d'amor, Venere bella;					ἄγνα					
					[Κ]υπρογέν[ηα					
14: στ.5					L.-P. 111					Απήχηση. Βλ. Β' Μέρος, 4.1
dolce Imeneo					ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον·					
					ὑμήναον·					
36: στ.5					ἀέρρετε τέκτονες ἄνδρες·					
santo Imeneo					ὑμήναον.					
					γάμβρος †εἰσέρχεται ἴσος† Ἄρει, <ὑμήναον>					
					ἄνδρος μεγάλω πόλυ μέζων.					

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία εξετάστηκαν τρεις σημαντικές Ιταλίδες ποιήτριες που έδρασαν από το α΄ μισό του 16ου αι. μέχρι το α΄ μισό του 17ου αι. Πρωτίστως εξετάστηκε η σχέση τους με τη Σαπφώ και το έργο της, κυρίως με τις επικλήσεις προς το θείο και τις θεϊκές επιφάνειες που πραγματοποιούνται στα σαπφικά σπαράγματα.

Στο Α΄ Μέρος της εργασίας εξετάστηκαν αναλυτικά οι επικλήσεις προς το θείο και οι θεϊκές επιφάνειες που απαντώνται στο έργο της Σαπφούς, με σκοπό να γίνει στη συνέχεια ευκολότερη η συνανάγνωση με τα ποιήματα των Ιταλίδων ποιητριών. Σε αυτό το μέρος τα σαπφικά σπαράγματα φωτίστηκαν υπό μια νέα σκοπιά, που εστιάστηκε πρωτίστως στον ρόλο της γυναίκας κατά την επαφή με υπερβατικές καταστάσεις. Έτσι, κατά την εξέταση των ιταλικών ποιημάτων, που έπεται στην εργασία, ο αναγνώστης μπορεί να εντοπίσει την ανταπόκριση συγκεκριμένων θεματικών ενοτήτων μεταξύ του «σαπφικού» Α΄ Μέρους και του «ιταλικού» Β΄ Μέρους.

Προχωρώντας στο Β΄ Μέρος, αρχικά εξετάστηκαν αναλυτικά οι πηγές που είχαν στη διάθεσή τους οι λόγιοι της Αναγέννησης και αφορούσαν την παράδοση του ίδιου του έργου της Σαπφούς ή τις πληροφορίες για τη ζωή της (Κεφ. 1, 2). Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, όπως φάνηκε, τα σαπφικά κείμενα, καθώς και η φιλολογία για τη ζωή και το έργο της Σαπφούς, κατακλύζουν τη Δύση κυρίως μέσω της έκδοσης έργων αρχαίων συγγραφέων. Οι τρεις ποιήτριες, ζώντας στα σπουδαία κέντρα της Αναγέννησης (Βενετία, Φλωρεντία, Ρώμη, Ουρμπίνο), μετέχουν σε πνευματικούς κύκλους και Ακαδημίες, που ασχολούνται ενεργά με τα κλασικά κείμενα και τον αρχαίο πολιτισμό και είναι εύλογο ότι έρχονται σε επαφή και με το σαπφικό έργο (βλ. Β΄ Μέρος, Κεφ. 3, 4, 5). Εξάλλου, η Σαπφώ είναι έντονα «παρούσα» και στο έργο σύγχρονων με αυτές συγγραφέων και καλλιτεχνών, οι οποίοι βλέπουν την αρχαία ποιήτρια ως ένα διαχρονικό σύμβολο της γυναικείας δημιουργίας και χειραφέτησης.

Το έργο των τριών αναγεννησιακών ποιητριών, σαφώς επηρεασμένο από τον Πετράρχισμο, ακολουθεί τα πετράρχικα πρότυπα και μοτίβα, τα οποία δρουν παράλληλα με κλασικές επιρροές. Στην εργασία αυτή, αναδείχθηκαν οι πετράρχικες επιδράσεις, καθώς και οι επιδράσεις εν γένει των ιταλικών κειμένων της Αναγέννησης, αλλά και οι επιδράσεις των αρχαίων ελληνικών και λατινικών κειμένων, πρωτογενώς ή με τη μεσολάβηση άλλων συγγραφέων. Αναδείχθηκε, επίσης, ο τρόπος με τον οποίο οι τρεις αυτές γυναίκες αναζωογονούν τις πετράρχικες επιδράσεις και τις εντάσσουν σε ένα καινούριο πλαίσιο. Το φύλο τους έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη μετατροπή των πετράρχικων επιδράσεων σε ένα νέο ποιητικό σύμπαν. Στην κατανόηση αυτής της μετάβασης-ανανέωσης είναι καίρια η συνανάγνωση του έργου των Ιταλίδων ποιητριών με το σαπφικό έργο. Για πρώτη φορά μετά την αρχαιότητα, η γυναίκα δημιουργός έρχεται στο προσκήνιο και μπορεί να ορίσει ποιητικά τον εαυτό της και τη σχέση της με τον κόσμο και το θείο, με έναν τρόπο που παρουσιάζει πολλές κοινές συνισταμένες με τον σαπφικό κόσμο. Εξάλλου, είναι χαρακτηριστικό ότι για τους συγχρόνους τους οι τρεις ποιήτριες αποτελούν μια «επανεμφάνιση» της Σαπφούς σε μια νέα εποχή και το ίδιο φαίνεται ότι αισθάνονταν και οι ίδιες για τον εαυτό τους (Βλ. Β' Μέρος. Κεφ. 3, 4, 5).

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, δεν θα ήταν σκόπιμο να περιοριστεί κανείς σε μια μελέτη που θα εξέθετε αποκλειστικώς τις επιμέρους πιθανές επιδράσεις λέξεων και εκφραστικών σχημάτων της σαπφικής ποίησης στο έργο των αναγεννησιακών ποιητριών, πράγμα που ούτως ή άλλως περιλαμβάνεται στην εργασία. Εκείνο που οδηγεί στη βαθύτερη κατανόηση της περιόδου της Αναγέννησης είναι μια ευρύτερη και σε βάθος συνεξέταση των κοινών τόπων και των απηγήσεων των σαπφικών κειμένων στο έργο των Ιταλίδων ποιητριών, που αναδεικνύει τον νέο ρόλο της γυναίκας δημιουργού. Τελικά αναφαίνεται είναι ότι ο κόσμος της Σαπφούς επανέρχεται ζωντανός και ακμαίος στην Ιταλική Αναγέννηση, όχι απλώς και μόνο ως λογοτεχνικό μοτίβο, αλλά ως μια πραγματικότητα, την οποία κατορθώνουν να απεικονίσουν ποιητικά οι αναγεννησιακές ποιήτριες ως ευαίσθητοι δέκτες.

Πιο συγκεκριμένα, η Gaspara Stampa επαναφέρει το πρότυπο της παθιασμένης ποιήτριας, που εκφράζει τολμηρά τα ερωτικά της αισθήματα: ο

χριστιανός μάρτυρας μετατρέπεται σε μάρτυρα του Έρωτα, η Αφροδίτη και ο Έρωτας γίνονται θεοί-προστάτες, με τους οποίους η ποιήτρια βρίσκεται σε μια διαρκή επικοινωνία, η ποιήτρια αυτοπροσδιορίζεται με θάρρος ως δημιουργός που στέκεται δίπλα στη Σαπφώ, ενώ απευθύνεται σε έναν κόσμο γυναικών, που κατανοούν σε βάθος τον ψυχικό της κόσμο. Στο Κεφ. 3.1 (Β' Μέρος) εξετάστηκαν τρία ποιήματα, στα οποία η Σαπφώ είναι έντονα παρούσα. Στο σονέτο αρ. 1 η Σαπφώ επανέρχεται με τη μεσολάβηση του Πετράρχη, στο σονέτο αρ. 28 σημειώνεται μια αξιοσημείωτη επίδραση του σαπφικού απ. 31, ενώ στο σονέτο αρ. 249 η Σαπφώ κατονομάζεται και είναι μια ποιήτρια-θεά στον δρόμο της Ιταλίδας ποιήτριας προς τις κορυφές της τέχνης. Στο Κεφ. 3.2 (Β' Μέρος) εξετάζονται τα ποιήματα της Stampa, τα οποία αποτελούν μια επάνοδο στο ποιητικό σύμπαν του σαπφικού *Ύμνου στην Αφροδίτη* (απ.1). Είναι αξιοσημείωτος ο τρόπος με τον οποίο η Stampa επικαλείται την Αφροδίτη και τον Έρωτα ή παρουσιάζει τις επιφάνειες των ίδιων θεών προσεγγίζοντας την ιδιαιτερότητα του σαπφικού απ. 1. Από τα παραπάνω γεννάται εύλογα το ερώτημα έως ποιο σημείο ο κόσμος αυτός της Stampa παραμένει τυπικά «πετραρχικός» και από ποιο σημείο κι έπειτα γίνεται ένας κόσμος «σαπφικός».

Η Laura Battiferra, από την πλευρά της, η οποία δρα κυρίως στη Φλωρεντία, εκθέτει τον προνομιακό ρόλο της γυναίκας όσον αφορά την επαφή με το θείο στοιχείο. Όπως η Stampa μετατρέπει τον χριστιανό μάρτυρα σε παγανιστή μάρτυρα του Έρωτα, έτσι και η Battiferra μετατρέπει την άμεση επαφή με το θείο των *Πνευματικών Ασκήσεων* του Loyola σε μια άμεση επαφή με τους αρχαίους θεούς, τους οποίους καλεί να κατέλθουν στη γη. Οι εκφραστικοί της τρόποι συχνά προσεγγίζουν εκείνους με τους οποίους η Σαπφώ, ως εκλεκτή γυναίκα, κατορθώνει την κάθοδο στη γη των δικών της θεών, όπως αναφαίνεται στο Κεφ. 4.1 (Β' Μέρος). Ο «παγανιστικός κόσμος» της Battiferra, έτσι όπως αναφαίνεται σε συγκεκριμένα ποιήματα από τις *Rime Toscane*, παρουσιάζει αξιοσημείωτες ομοιότητες με τον σαπφικό κόσμο των θεών, στους στίχους όπου η αρχαία ποιήτρια πραγματοποιεί επικλήσεις και παρουσιάζει τις θεϊκές επιφάνειες και ιδιαιτέρως στο απ.1. Παράλληλα, η Battiferra καταγράφει στους στίχους της έναν ιδανικά πλασμένο κόσμο γυναικών, που αποτελεί τον κοινωνικό της κύκλο, με τον οποίο είναι στενά

δεμένη. Στο Κεφ. 4.2 αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο η γυναίκα στο έργο της Battiferra αποκτά θεϊκά χαρακτηριστικά, που μπορεί να αξιοποιούν πετραρχικά μοτίβα, αλλά έχουν μια ουσιαστική διαφορά από τα πρότυπα αυτά, αφού η γυναίκα πλέον δεν είναι αντικείμενο ερωτικού πόθου ενός άντρα, αλλά μια ιδεατή ύπαρξη που μόνο η ποιήτρια μπορεί να κατανοήσει σε βάθος, ως ομόφυλη και γι' αυτό πιο κοντά στο μυστικό της ιδιαίτερης φύσης της. Μετά τη Σαπφώ για πρώτη φορά μια ποιήτρια τολμά να απεικονίσει τον κύκλο των ομοφύλων της με όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, τα οποία κανείς άνδρας δεν μπορεί λόγω διαφοράς φύσεως να δει σε τέτοια ακρίβεια και λεπτομέρεια.

Η Sara Coria Sullam επιλέχθηκε, γιατί αποτελεί μια ιδιάζουσα περίπτωση ποιήτριας, η οποία αποκαλύπτει μια πρωτότυπη φιλοσοφική σύγκλιση του αρχαίου κόσμου με τον αναγεννησιακό. Είναι μια ποιήτρια-φιλόσοφος, που θέτει στο προσκήνιο, σε όλο το βάθος τους, τις αρχαίες ιδέες, σχετικά με το κάλλος, τον θάνατο και την ποίηση. Στα ποιήματα της Coria Sullam, η γυναίκα γίνεται φορέας έκφρασης των ιδεών αυτών, με τρόπους και εκφραστικές επιλογές που παρουσιάζουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τη Σαπφώ. Είναι εντυπωσιακοί οι κοινοί τόποι ανάμεσα στην ποίηση της Σαπφούς και της Coria Sullam, με τους οποίους δηλώνεται η φύση του ωραίου και η σχέση του με το αγαθό (Β' Μέρος, Κεφ. 5.2), η αισθητηριακή επαφή με τη μεταθανάτια ζωή και ο στοχασμός πάνω στον θάνατο (Β' Μέρος, Κεφ. 5.1), καθώς και η πεποίθηση ότι η Μούσα ενσκήπτει και προστατεύει τις εκλεκτές της γυναίκες (Β' Μέρος, Κεφ. 5.3). Μέσα από το έργο της Coria Sullam, φαίνεται ότι η γυναίκα της Αναγέννησης μπορεί να διατυπώνει τις απόψεις της για τον θεό, τον άνθρωπο και τον κόσμο, ενώ συνθέτει τη δική της φιλοσοφική στάση: ανατρέπεται έτσι το στερεότυπο της γυναίκας δημιουργού, σύμφωνα με το οποίο εκείνη περιορίζεται στην έκφραση ενός πλούσιου συναισθηματικού κόσμου, αλλά στερείται διανοητικών συλλήψεων και ικανότητας διατύπωσης ακριβών φιλοσοφικών θέσεων. Γίνεται, δηλαδή, η γυναίκα ποιήτρια μια «σοφή» κατά τον τρόπο που η Σαπφώ ξεχώριζε στις συνειδήσεις των αρχαίων Ελλήνων για τη σοφία και την παιδεία της (Βλ. Β' Μέρος, 1).

Οι τρεις ποιήτριες, σκοπίμως ή μη, αναβιώνουν τον σαπφικό κόσμο με τρόπο

άμεσο ή έμμεσο. Αν το φύλο καθορίζει τον τρόπο έκφρασης ενός ανθρώπου ακόμη και στην καθημερινότητά του, θα ήταν παράλογο να αρνηθούμε μια τέτοια επίδραση στη βαθύτερη έκφραση του εαυτού, που είναι η ποίηση και εν γένει η τέχνη. Θα μπορούσε ένας άντρας άραγε να αποδώσει τον φόνο του Ολοφέρνη από την Ιουδήθ με τον ίδιο τρόπο που το έκανε η Artemisia Gentileschi στο έργο της *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-1613), όταν ως θύμα βιασμού ταυτίζεται με την γυναίκα που επιθυμεί να εκδικηθεί⁸⁴⁶; Θα μπορούσε ένας άντρας να μιλήσει για τον εγκλεισμό με τον τρόπο που το κάνει στα ποιήματά της η Isabella di Morra, η οποία γνωρίζει ότι η επιθυμία της για ελευθερία περιορίζεται από ένα πατριαρχικό δίκαιο, κατά το οποίο ο αδερφός μπορεί να σκοτώσει την αδερφή για την ελάχιστη αφορμή, όπως πράγματι έγινε στη δική της περίπτωση⁸⁴⁷; Πώς λοιπόν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οι τρεις υπό μελέτη ποιήτριες αναπαράγουν πετράρχικά και κλασικά μοτίβα, στα οποία το φύλο τους δεν επιδρά διόλου στο ποιητικό αποτέλεσμα; Πώς θα μπορούσαμε να μην τολμήσουμε μια συνεξέταση της Σαπούς, της γυναίκας που γίνεται πρότυπο κάθε γυναίκας δημιουργού της Αναγέννησης, με τις τρεις ποιήτριες;

Μονάχα ένα τέτοιο εγχείρημα, που περιλαμβάνει τόσο τις βαθύτερες εκφάνσεις όσο και τις εξωτερικές ομοιότητες του σαπφικού έργου και του έργου των Ιταλίδων ποιητριών, μπορεί να αναδείξει τον πυρήνα του αναγεννησιακού κόσμου. Στον μονοθεϊστικό χριστιανικό κόσμο, εντός του οποίου η γυναίκα παύει να έχει ρόλο τελετουργικό, παρεισφρεί πια η αναγέννηση του αρχαίου πνεύματος, των πολλών θεών, της άμεσης επικοινωνίας με το θείο, της γυναίκας που θεουργεί, που μεταβαίνει στις ενουράνιες καταστάσεις, που επικοινωνεί με τα υπερβατικά μυστήρια, πρώτα μέσω του Πετράρχισμού, όπου η γυναίκα είναι αντικείμενο λατρείας και περιγραφής, και στη συνέχεια μέσω της γυναίκας ως δημιουργού. Υπό αυτή τη σκοπιά, υπήρξε καίριο στην παρούσα μελέτη να αναδειχθούν τα ιδιαίτερα στοιχεία της γυναικείας δημιουργίας και της αναβίωσης του σαπφικού κόσμου, κυρίως μέσα από τις θεϊκές επικλήσεις και τις επιφάνειες των θεών. Η Stampa, η Battiferra και η Copia Sullam εμπλέκονται σε μεταρρυθμιστικές

⁸⁴⁶ Περισσότερα για τον συγκεκριμένο πίνακα της Gentileschi βλ. Straussman-Pflanzer, 2013.

⁸⁴⁷ Για μια πλήρη βιογραφία της Isabella di Morra και της πατριαρχικής δομής του περιβάλλοντός της, που την ώθησε σε συγκεκριμένες εκφραστικές επιλογές βλ. Caserta, 1976.

θηρσκευτικές κινήσεις με καινοτόμες αντιλήψεις περί του θείου (Βλ. Β' Μέρος 3,4,5). Τα μεταφυσικά και υπερβατικά ζητήματα για εκείνες είναι κομβικά στη σύλληψη του κόσμου, ενώ οι ίδιες επιθυμούν να έχουν έναν ενεργό ρόλο στη διαμόρφωσή των ιδεών αυτών. Η ποίησή τους δεν μπορεί να παρά να εκφράζει με τον πιο προσωπικό τρόπο τον συνδυασμό των μεταφυσικών τους αναζητήσεων και του νέου ρόλου που αποκτά η γυναίκα στο ιδεατό για αυτές αναγεννησιακό κοσμοείδωλο.

Ελπίζω ότι η διατριβή αυτή μπορεί να συμβάλει στο πεδίο των συγκριτικών ερευνών που αφορούν τη σαφική επίδραση στην Αναγέννηση, ενώ παράλληλα μπορεί να αποτελέσει έναυσμα περαιτέρω μελέτης της «παρουσίας» των αρχαίων ποιητριών στο έργο των ποιητριών της Ιταλικής Αναγέννησης.

Παράρτημα:
τα κείμενα και οι μεταφράσεις τους

1. Σαπφώ

Η αρίθμηση των ποιημάτων είναι σύμφωνη με τις εκδόσεις Lobel-Page (1955), Voigt (1971), Diehl (1936), Bergk (1843), Cox (1925), Edmonds (1909), Obbink (2016).

Lobel-Page 1 / Voigt 1 / Diehl 1 / Bergk 1 / Cox 1

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον,

ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἶ ποτα κατέρωτα
τὰς ἔμας αὐδας αἰοῖσα πήλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρύσιον ἦλθες

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
ῶκεες στρουῖθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δίνεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω ἴθε-
ρος διὰ μέσσω,

αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιαίσαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ
ἦρε' ὅτι δηῦτε πέπονθα κῶττι
δηῦτε κάλημμι,

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλα θύμῳ· τίνα δηῦτε πείθω
ἄψ σ' ἄγην ἐς φᾶν φιλότατα; τίς σ', ὦ
Ψά]πφ', ἀδικήει;

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κῶκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἱμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτα
σύμμαχος ἔσσο.

[Αθάνατη Αφροδίτη, που κάθεται σε πλουμιστό θρόνο,
κόρη του Δία, δολοπλόκε, σε παρακαλώ,
μη βασανίζεις με έγνοιες και στεναχώριες,
δέσποινα, την ψυχή μου.

Αλλά έλα κοντά μου, όπως και κάποτε άλλοτε
άκουσες από μακριά την ικεσία μου
και το χρυσό παλάτι του πατέρα σου αφήνοντας
ήρθες

ζεύοντας το άρμα σου. Όμορφα γρήγορα σπυργίτια
σε φέρανε γύρω απ' τη μαύρη γη
χτυπώντας γοργά τα φτερά τους και διασχίζοντας
τον αιθέρα ήρθαν από τον ουρανό,

γρήγορα φτάσανε· κι εσύ, μακάρια,
με γελαστό το αθάνατό σου πρόσωπο,
με ρωτούσες τι έπαθα πάλι,
γιατί πάλι σε κάλεσα,

τι επιθυμώ τόσο πολύ να γίνει
με μανιασμένη καρδιά. «Ποια πάλι να πείσω
να έρθει τώρα στην αγάπη σου; Ποια
Σαπφώ, σε αδικεί;

Γιατί κι αν σε αποφεύγει, γρήγορα θα σε κυνηγά,
κι αν δεν δέχεται τα δώρα σου, όμως θα σου προσφέρει.
Κι αν δεν σ' αγαπά, γρήγορα θα σ' αγαπήσει,
ακόμη και παρά τη θέλησή της».

Έλα σε μένα και τώρα και λύτρωσέ με
από τη βαριά μου έγνοια. Εκπλήρωσε αυτά
που η καρδιά μου ποθεί. Εσύ πάλι
γίνε βοηθός μου.]

...ὀρράνοθεν

...κατίοι[σα

δεῦρὺ μ†μ' ἐκ Κρήτας .π[]ναῦον
ἄγνον, ὄππ[α δὴ] χάριεν μὲν ἄλσος
μαλί[αν], βῶμοι †δ' ἐνι θυμιάμε-
νοι [λι]βανώτω·

ἐν δ' ὕδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὕσδων
μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος
ἐσκίαστ', αἰθυσσομένων δὲ φύλλων
κῶμα †κατέρρ[ει]·

ἐν δὲ λείμων ἰππόβοτος τέθαλεν
ἠρίνοισιν ἄνθεσιν, αἰ δ' ἄηται
μέλλιχα πνέοισιν [
[]

ἔνθα δὴ σὺ ... ἔλοισα Κύπρι,
χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωσ
ὀμ[με]μείχμενον θαλίασι νέκταρ
οἰνοχόαισον

[από τον ουρανό
κατεβαίνοντας

έλα σε μένα από την Κρήτη σε αυτόν τον
αγνό ναό, όπου υπάρχει ἄλσος χαριτωμένο
μῆλων και όπου καίνε οι βωμοί
θυμίαμα

και δροσερό νερό κελαρύζει
ανάμεσα στα κλαδιά· και ὅλος ο χώρος έχει σκιά
από ρόδα· κι από τις φυλλωσιές που θροῖζουν
ὑπνος σταλάζει

εδώ το λιβάδι όπου βοσκάνε τ' ἄλογα φούντωσε

από άνθη της άνοιξης κι ολόγλυκες
πνέουν οι αύρες

εδώ, έλα, Αφροδίτη,
σε κάλυκες χρυσούς με χάρη
προσμεμιγμένο νέκταρ στους συμπότες
κερνώντας.]

Lobel-Page 5 / Voigt 5 / Diehl 25

Κύπρι και] Νηρηίδες άβλάβη[ν μοι
τόν κασί]γνητον δ[ό]τε τυίδ' ίκεσθα[ι
κώσσα F]οι θύμω κε θέλη γένεσθαι
πάντα τε]λέσθην,

όσσα δέ πρ]όσθ' άμβροτε πάντα λῦσα[ι
και φίλοισ]ι Φοϊσι χάραν γένεσθαι
κώνιαν δ' έ]χθροισι· γένοιτο δ' άμμι
πῆμ' έτι μ]ηδ' είς·

τάν κασιγ]νήταν δέ θέλοι πόησθαι
έμμορον] τίμας. [όν]ίαν δέ λύγραν
έκλύοιτ',] ότοισι π[ά]ροισ' άχεύων
τῶμον έδάμ]να

[Κύπριδα και Νηρηίδες, κάντε
αβλαβής εδώ να έρθει σε μένα ο αδερφός μου,
κι όσα η ψυχή του λαχταράει
όλα να γίνουν·

τα λάθη που έκανε να επανορθώσει,
χαρά στους φίλους δίνοντας
και πίκρα στους εχθρούς·
κι άλλη συμφορά να μη μας βρει·

και την αδερφή του να θέλει
στις τιμές του συμμετοχη
κι οι πίκρες την καρδιά
που βασανίζαν παλιότερα να έφευγαν]

**Η εκδοχή του ίδιου ποιήματος στους νέους παπύρους
(Obbink, 2016, σσ. 22-23)**

πότνιαι Νηρηίδες ἀβλάβη[ν μοι]
τόν κασίγνητον δ[ό]τε τυίδ' ἴκεσθα[ι]
κῶττι Φῶι θύμωι κε θέλῃι γενέσθαι
κῆνο τελέσθην,

ὄσσα δὲ πρόσθ' ἄμβροτε πάντα λῦσα[ι]
καὶ φίλοισι Φοῖσι χάραν γένεσθαι
κώνίαν ἔχθροισι, γένοιτο δ' ἄμμι
μηδάμα μηδ' εἷς·

τὰν κασιγνήταν δὲ θέλοι πόησθαι
[μέ]σδονος τίμας, [ὄν]ίαν δὲ λύγραν
[...].[...]οτοισι π[ά]ροιθαχεύων
[...].να

[...].εισαῖω[ν] τὸ κέγχρω
[...].λ' ἐπαγ[ορί]αι πολίταν

ὥς ποτ' οὐ[κ ἄ]λλως, [ἐσύ]νηκε δ' αὐτ' οὐ-
δὲν διὰ [μά]κρω.

καὶ τιμα[...].ον αἰ κ[...].εο[.....].ι
γνωσθ[.].[.].ν· σὺ [δ]ὲ Κύπ[ρ]ι σ[έμ]να
ουκον. [.....]θεμ[έν]α κάκαν [
[.].[.].[.....].ι. [?]

[Σεβάσμιες Νηρηίδες, κάντε
αβλαβῆς ἐδώ να ἐρθει σε μένα ο αδερφός μου,
κι ὅσα η ψυχὴ του λαχταράει
ὅλα να γίνουιν·

τα λάθη που ἔκανε να επανορθώσει,
χαρὰ στους φίλους δίνοντας
και πίκρα στους εχθρούς·
κι ἄλλη συμφορὰ να μη μας βρει·

και την αδερφή του να θέλει

να θέσει σε μεγαλύτερες τιμές
κι οι πίκρες την καρδιά
που βασανίζουν παλιότερα...

... ακούγοντας ... του κεχριού
... μέσα από των πολιτών τις επικρίσεις
όσο ποτέ άλλοτε, κι όμως το κατόρθωσε
όχι πολύ καιρό μετά.

Και ...
...Αλλά εσύ, Κύπριδα...
μετά από τέτοια συμφορά...]

Lobel-Page 16 / Diehl 27a 27b Voigt 16

οἱ μὲν ἰππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲ νάων φαῖς' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἐγὼ δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται·

πά]γχν δ' εὖμαρες σύνετον πόησαι
π]άντι τ[ο]ῦτ'· ἂ γὰρ πολὺ περσκέθοισα
κά]λλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα
τὸν [πανάρ]ιστον

καλλ[ίποι]σ' ἔβας 'ς Τροίαν πλέοι[σα
κωὺδ[ε] πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων
πά[μπαν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν
]σαν

Κύπρις· εὐκ]αμπτον γὰρ ἔφν βρότων κῆρ
] ...κούφως τ . . . οησ . . . ν
κᾶ]με νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]νέμναι-
σ' οὐ] παρεοίσας

τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἦ τὰ Λύδων ἄρματα κᾶν ὄπλοισι

πεσδομ]άχεντας.

[Άλλοι τον στρατό των ιπέων, άλλοι των πεζικάριων
κι άλλοι τα καράβια νομίζουν το καλύτερο
πάνω στη μαύρη γη, εγώ νομίζω πιο καλό
ό,τι αγαπά ο καθένας.

Κι όλοι μπορούν να το νιώσουν αυτό,
αφού η Ελένη, που όλες τις άλλες
στην μορφιά ξεπερνούσε,
τον άντρα της τον άριστο

τον άφησε κι έφυγε στην Τροία με πλοίο
και καθόλου δεν νοιάστηκε
για γονείς και κόρη,
μα την παρέσυρε η Κύπριδα.

Εύκολα ο νους και η καρδιά μας
λυγίζει. Έτσι κι εγώ την Ανακτορία
λαχταρώ
που είναι μακριά μου.

Το λικνιστό της βάδισμα ποθώ,
το φωτεινό της πρόσωπο να δω,
παρά τα άρματα Λυδών με ένοπλους
να μάχονται.]

Lobel-Page 17 / Diehl 18

πλάσιον δὴ μ' [εὐχομέναι φανείη,
πότνι Ἥρα σὰ χ[αρίεσσα μόρφα,
τὰν ἀράταν Ἀτ[ρεΐδαι θέσαν κλη-
τοι βασίλῃες·

έκτελέσαντες μ[άλα πόλλ' ἄεθλα
πρῶτα μὲν πὲρ Ἴ[λιον, ἔν τε πόντωι,
τυίδ' ἀπορμάθεν[τες ὄδον περαίνην
οὐκ ἐδύναντο,

πρὶν σὲ καὶ Δί' ἀντ[ίαιον κάλεσσαν
καὶ Θυώνας ἱμε[ρόεντα παῖδα.
νῦν δὲ κ[ᾶμοι πραϋμένης ἄρηξον
κὰτ τὸ πάλ[αιον

ἄγνα καὶ κα[λα
π]αρθ[εν
ἄ]μφι σ[
[]

[]
·[·]·ν ἰλ[
ἔμμενα[ι
[]ρ ἀπικε[σθαι.

[Δίπλα μου, εὐχομαι να φανερωνόταν,
σεβάσμια Ἴρα, η ωραία μορφή σου,
ὅπως τότε που οι ξακουστοί βασιλιάδες,
οι Ατρείδες κέτευαν...

αφού εκτέλεσαν τους ἀθλους τους
πρώτα στο Ἴλιον και μέσα στη θάλασσα
να γυρίσουν στην πατρίδα
δεν μπορούσαν,

πριν καλέσουν εσένα και τον Δία
και τον λατρεμένο γιο της Θυώνης·
έτσι και τώρα, βοήθα που εὐχομαι
ὅπως παλιά εκείνοι.

Αγνές και ὀμορφες...
παρθένες
γύρω απ' τον βωμό...
.....
σε καλούν να ἐρθεις
.....]

Lobel-Page 22 / Diehl 36

[.]ε.[. . . . κ]έλομαι σ' ἀ[είδην
[Γο]γγύλαν [Ἄβ]ανθι λάβοισαν ἀ.[. .]
[πᾶ]κτιν, ἄς σε δηῦτε πόθος τ.[. . .
ἀμφιπόταται

τὰν κάλαν· ἀ γὰρ κατάγωγις αὐτα[ς σ'
ἐπτόαισ' ἴδοισαν, ἔγω δὲ χαίρω·
καὶ γὰρ αὐτα δῆπο[τ'] ἐμέμφ[ετ' ἄγνα
Κ]υπρογέν[ηα,

ὥς ἄραμα[ι.
τοῦτο τῶ[πος.
[β]όλλομα[ι.
.

[Πάρε τη λύρα σου, Ἄβανθι, ἔλα,
τραγούδα, σε παρακαλώ , την όμορφη
Γογγύλα, που γι'αυτήν φτερουγίζει ο πόθος ολόγυρα

και σκιρτάς όταν βλέπεις πώς πέφτουν επάνω της
οι πτυχές του χιτώνα της. Χαίρομαι εγώ.
Η ίδια η Αφροδίτη η αγνή
θα τη ζήλευε.

Παρακαλώ...
αυτόν τον ύμνο...
θέλω...]

Lobel-Page 23 / Diehl 35

.
.
.]ἔρωτος ἦλπ[.
.]

[- ^ ὥς γὰρ ἄν]τιον εἰσίδω σ[ε
[φαίνεται μ' οὐδ'] Ἑρμιόνα τεαύ[τα
[ἔμμεναι,] ξάνθαι δ' Ἑλέναι σ' εἰσ[κ]ην

[οὐδεν ἄει]κες

[αἰ θε]μις θνάταις, τόδε δ' ἴσ[θι] τὰι σᾶι
[καρδίαι,]παίσαν κέ με τὰν μερίμναν
.....]λαῖσ' ἀντιδ[.].[.]αθοῖς δὲ
.....]

..... δροσόεν]τας ὄχθοις
.....]ταιν
..... παν]νυχίς[δ]ην

[.....
ὅταν σε αντικρίζω, πιο ὁμορφη εἶσαι
ἀπ'την Ερμιόνη νομίζω
καὶ οὔτε ἀπρεπο ἀν πω ὅτι μοιάζεις
στην ξανθιά Ελένη,

κι ἀς εἶσαι θνητή, ὅλη μου βέβαια ἡ ἐγνοῖα γιὰ σένα
.....
.....στις δροσερές ὄχθες
.....ὅλη τη νύχτα.]

Lobel-Page 27 / 38Diehl

ἦσθ]α καὶ γὰρ [δ]ῆ σὺ πάις ποτ[ἄβρα
...]ικῆς μέλπεσθ' ἄγι ταῦτα [
σοῖ] ζάλεξαι, κᾶμμ' ἀπὸ τῶδε κ[ῆρος
ἄ]δρα χάρισσαι·

σ]τείχομεν γὰρ ἐς γάμον· εὖ δὲ [γ' οἶσθα
κα]ὶ σὺ τοῦτ', ἀλλ' ὅττι τάχιστα[
πα]ρ[θ]ένοις ἄπ[π]εμπε, θεοῖ[
[]εν ἔχοιεν·

[οὐ γὰρ ἔστ'] ὁδος μ[έ]γαν εἰς Ὀλ[υμπον
[ἀ]νθρω[π]αίκι [
...
[Κι ἐσύ καλή μου κάποτε
τον ἔρωτα υμνώντας

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅστις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεί-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμερόεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βροχέ', ὥς με φώναι-
σ' οὐδ' ἔν' ἔτ' εἴκει·

ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσά <μ'> ἔαγε, λέπτον
δ' αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἔν' ὄρημ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

καὶ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἰπιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐτ[α].

ἀλλὰ πᾶν τόλματον, [ἐπεὶ καὶ πένητα].

[Μου φαίνεται ἴσος με θεοῦς πως εἶναι
ο ἄντρας ἐκεῖνος, που κάθεται ἀντικρὺ σου,
κι ὅταν μαγευτικά μιλάς κοντά του
σε ἀκούει·

κι ὅταν θελκτικά του γελάσεις, τότε ἀλήθεια
μέσα στα στήθια μου ἡ καρδιά ταραάζεται.
Γιατί ὅταν σε δω μου πιάνεται ἡ φωνή μου
τότε ἀμέσως,

μα κι εἶναι σαν να μου κόπηκε κι ἡ γλῶσσα·
κι ἀμέσως μέσ' ἀπ' το κορμί μου κάποια
φωτιά περνάει, τα μάτια μου δε βλέπουν,
τ' αὐτιά βουίζουν,

ίδρωτας κρύος με λούζει κι όλη τρέμω,
και γίνομαι πιο πράσινη απ' το χόρτο,
και φαίνομαι, πως λίγο θέλω ακόμη
για να πεθάνω

αλλά όλα πρέπει να τ'αντέξω, αφού.....]

Lobel-Page 34 / Voigt 34 / Bergk 3 / Cox 4

Ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν
ἄψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος,
ὄπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη
γᾶν

[Τα άστρα δίπλα στην όμορφη σελήνη
χάνουν τη φωτεινή μορφή τους,
όταν ολόγιομη λάμπει
στη γη]

Lobel-Page 41 /12Diehl

ταῖς κάλαισιν ὕμμι νόημα τῶμον
οὐ διάμειπτον

[Της καρδιάς μου η αγάπη για τις όμορφες
δεν σβήνει.]

Lobel-Page 42 / Cox 16

ταῖσι [δὲ] ψῦχρος μὲν ἔγεντὸ θυμός,
πὰρ δ' ἴεισι τὰ πτέρα ...

[κρύωσε η ψυχή τους, έσβησε
κρεμάσαν τα φτερά τους]

Lobel-Page 44 / Voigt 44

Κυπρο [....]ας.

κάρυξ ἦλθε θέ[ων]ελε[...]θεις

ἴδαος τάδε κα[ῖνα] φ[όρε]ις τάχυς ἄγγελος·

[]

τάς τ' ἄλλας Ἄσιας τ[ό]δε γᾶν κλέος ἄφθιτον·

Ἔκτωρ καὶ συνέταιρ[ο]ι ἄγοισ' ἐλικώπιδα

Θήβας ἐξ ἱέρας Πλακίας τ' ἀπ' ἀ[ι]ν[ν]άω

ἄβραν Ἀνδρομάχαν ἐνὶ ναῦσιν ἐπ' ἄλμυρον

πόντον· πόλλα δ' ἐλί]γματα χρύσια κᾶμματα

πορφύρα] καταύτ[με]να, ποίκιλ' ἀθύρματα,

ἀργύρα τ' ἀνάρ[ι]θμα [ποτή]ρ[ια] κἀλέφαις.

ὥς εἶπ'· ὀτραλέως δ' ἀνόρουσε πάτ[η]ρ φίλος·

φάμα δ' ἦλθε κατὰ πτόλιν εὐρύχορον φίλοις.

αὐτικ' Ἰλιάδαι σατίναι[ς] ὑπ' ἐυτρόχοις

ἄγον αἰμιόνοις, ἐπ[έ]βαινε δὲ παῖς ὄχλος

γυναικῶν τ' ἅμα παρθενικά[ν] τ' ἀπ[αλ]οσφύρων,

χωρίς δ' αὖ Περάμοιο θύγ[α]τρεις [...]

ἵππ[οις] δ' ἄνδρες ὑπαγον ὑπ' ἀρ[μα]τα ...

π[άντ]ες ἠίθεοι, μεγάλω[σ]τι δι

δι[ίφοις]· ἀνίοχοι φ[.....]·[

π[]ξαλο[ν

[]

ἴ]κελοι θεοί[ς]

[] ἄγνον ἀολ[λεις

ὄρμαται[]νον ἐς Ἴλιο[ν

αὐλός δ' ἀδυ[μ]έλη[ς..]τ' ὄνεμίγνυ[το

καὶ ψ[ό]φο[ς κ]ροτάλ[ων λιγέ]ως δ' ἄρα πάρ[θενοι

ἄειδον μέλος ἄγν[ον ἴκα]νε δ' ἐς αἴθ[ερα

ἄχω θεσπεσία γέλ[

πάνται δ' ἦς κατ' ὄδο[ις

κράτηρες φίαλαί τ' ὀ[...]υεδε[...].εακ[.].[

μύρρα καὶ κασία λίβανός τ' ὄνεμείχνυτο

γύναικες δ' ἐλέλυσδον ὄσαι προγενέστερα[ι

πάντες δ' ἄνδρες ἐπ]ήρατον ἴαχον ὄρθιον

Πάον' ὄνκαλέοντες ἐκάβολον εὐλύραν,

ὑμνην δ' Ἔκτορα κ' Ἀνδρομάχαν θεοεικέλο[ις].

[Τρέχοντας έφτασε ο κήρυκας Ίδαος,
γρήγορος αγγελιοφόρος

.....

και της Ασίας της υπόλοιπης μέγιστη δόξα.
«ο Έκτωρ και οι σύντροφοί του έφεραν τη λαμπερή
Ανδρομάχη με τα εύστροφα μάτια
από την ιερή Θήβα και την Πλακία
με καράβια περνώντας τον αρμυρό πόντο.
Και φέρνουν μαζί τους πολλά χρυσά βραχιόλια
και πορφυρά υφασμένα φορέματα,
πλουμιστά στολίδια κι αναρίθμητα ασημένια ποτήρια
στολισμένα με ελεφαντόδοντο».

Έτσι είπε. Κι ο αγαπημένος γονιός ορμητικά σηκώθηκε.
Κι η φήμη έφτασε στην ευρύχωρη πόλη στους φίλους.
Κι αμέσως οι γιοι του Ίλιου στα καλότροχα αμάξια τους
ζεύαν μουλάρια, κι ανέβαινε όλο το πλήθος
των γυναικών και οι παρθένες με τα όμορφα πόδια
και του Πρίαμου πάλι οι κόρες πήγαιναν χωριστά
και οι άντρες τα άλογά τους έζευαν στα άρματα
και οι ηνίοχοι μεγαλόπρεπα τα στόλιζαν

.....

ίδιοι θεοί... αγνό...
και πλήθος κόσμου στο Ίλιον.
γλυκύτατοι αυλοί έσμιγαν...
και ήχοι κροτάλων και οι παρθένες ολόγλυκα
ιερό τραγούδι ψάλλανε
και θεσπέσιο ήχο πλημμύριζε ο αέρας.
Σε όλους τους δρόμους
κρατήρες και φιάλες, μύρα και κασία και λιβάνι
αναμείγνυαν τη μυρωδιά τους
και οι γυναίκες οι μεγαλύτερες τραγούδησαν
και όλοι οι άντρες όρθιοι έψαλλαν τον παιάνα
καλώντας τον τοξευτή Απόλλωνα με την ωραία λύρα
κι υμνούσαν τους θεόμορφους Έκτορα και Ανδρομάχη.]

Lobel-Page 47 / Voigt 47 / Diehl 50 / Bergk 42

Ἔρος δ' ἐτίναξέ μοι
φρένας, ὡς ἄνεμος κὰτ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων.

[Ο Ἔρωτας συντάρραξε τον νου μου
ὅπως ο ἄνεμος που ρίχνεται στις δρυς των ορέων]

Lobel-Page 48 / 48Diehl

ἦλθες, †καλ' † ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν,
ὄν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομέναν πόθῳ.

[Ἦρθες κι ἔκανες καλά, ἐγώ σε λαχταρούσα,
την ψυχή μου δρόσισες που καιγόταν ἀπὸ πόθο].

Lobel-Page 50 / 49Diehl

ὁ μὲν γὰρ κάλος ὅσσον ἴδην πέλεται [κάλος],
ὁ δὲ κᾶγαθος αὐτικά καὶ κάλος ἔσσεται.

[Ο ὀμορφος εἶναι ὀμορφος ὅσο ἡ ὀμορφιά κρατάει,
ο ἀγαθός εἶναι ἀμέσως κι ὀμορφος]

Lobel-Page 53 / 57Diehl / Bergk 65

βροδοπάχεες ἄγναι Χάριτες δεῦτε Δίος κόραι

[αγνές Χάριτες, που ἔχετε ρόδα στα χέρια, ἐλάτε του Δία κόρες]

Lobel-Page 55 / Voigt 55 / Diehl 58 / Bergk 68 / Cox 65

κατθάνοισα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
ἔσσειτ' οὐδὲ †ποθ' †ϋστερον· οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας· ἀλλ' ἀφάνης κῆν Ἄϊδα δόμῳ
φοιτάσεις πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα

[Νεκρή θα κείτεσαι, και οὔτε ἡ μνήμη σου θ' ἀπομείνει σου σε κανέναν,
οὔτε κανεῖς θα σε ποθεῖ, γιατί μερίδιο δεν ἔχεις στα ρόδα

της Πιερίας, αλλά στα δώματα του Άδη αφανής
θα τριγυρνάς, ανάμεσα στις σκιές των πεθαμένων.]

Lobel-Page 57 / 61Diehl / Cox 67 / Bergk 70

τίς δ' ἀγροΐωτις θέλγει νόον
τίς δ' ἀγροΐωτιν ἐπεμμένα στόλαν
οὐκ ἐπισταμένα τὰ βράκε' ἔλκην ἐπὶ τῶν σφύρων;

[Ποιο χωριατοκόριτσο σου μαγεύει το μυαλό ...
ντυμένη με χωριάτικο φουστάνι ...
που το φόρεμα δεν ξέρει να σηκώσει πάνω από τους αστραγάλους;]

Voigt 63

ὄνοιρε μελαινα[,
φ[ο]ίταις ὅτα τ' ὕπνος[
γλύκυσ θ[έ]ος, ἦ δεῖν' ὀνίας μ]
ζά χῶρις ἔχην τάν δυναμ[
ἐλπιδέ μ' ἔχει μὴ πεδέχη[ν
μηδὲν μακάρων ἐλ[
οὐ γάρ κ' ἔον οὕτω[. .
ἀθύρματα κα . [
γένοιτο δέ μοι[
τοῖς πάντα[

[Ὀνειρο στη μαύρη νύχτα
έρχεσαι μαζί με τον ύπνο
γλυκὺς θεὸς και διώχνεις τους πόνους...
χωρίς τη δύναμη...
ἐλπίδα με κατέχει πως δεν θα μοιραστῶ...
τίποτα των μακάρων...
δεν θα ήθελα...
παιχνίδια...
ας γίνει σε εμένα..
όλα...]

Lobel-Page 71

[]μισσε Μίκα
[]ελα[...].λά σ' ἔγωϋκ ἐάσω
[]ν φιλότ[ατ'] ἤλεο Πενθιλήαν[
[]δα κα[κό]τροπ', ἄμμα[
[] μέλ[ος] τι γλύκερον .[
[]α μελλιχόφων[
[]δει, λίγυραι δ' ἄη[
[] δροσ[ό]εσσα[

[Γλυκιά μου Μίκα
να σ' αγαπώ δεν θα πάσω,
κι ας προτίμησες τη φιλία της Πενθελίδας
της κακότροπης.
Γλυκό τραγούδι ψάλλει
μαγευτική φωνή
τρελαίνονται τ' αηδόνια
τα δροσερά.]

Lobel-Page 82 / 80Diehl / Cox 75

σὺ δὲ στεφάνοις, ὧ Δίκα, πέρθεσθ' ἐράτοις φόβαισιν
ὄρπακας ἀνήτω συναέρραισ' ἀπάλαισι χέρσιν·
εὐάνθεα †γὰρ† πέλεται καὶ Χάριτες μάκαιραι
μᾶλλον †προτερην†, ἀστεφανώτοισι δ' ἀπυστρέφονται.

[Εσύ, Δίκη, στεφάνια όμορφα από βλαστάρια ανήθου πλέξε
με τα απαλά σου χέρια, στολίδι στα μαλλιά σου·
γιατί άνθη ωραία για στολίδια οι μακάριες Χάριτες ζητούν·
καθόλου δεν στρέφονται στις αστεφάνωτες.]

Lobel-Page 94 / Voigt 94 / Diehl 96 (απόσπασμα στ.12-20)

πό[λλοις γὰρ στεφάν]οις ἴων
καὶ βρ[όδων κρο]κίων τ' ὕμοι
κά[νῆτω] πὰρ ἔμοι παρεθήκαο

καὶ πό[λλαις ὑπα]θύμιδας
πλέκ[ταις ἀμφ' ἀ]πάλαι δέραι
ἀνθέων ἐ[βαλες] πεποημέναις.

καὶ πο[λλαις] μύρω
βρενθείω τε κάλον χροά
ἀξαλείψαο κα[ὶ βασι]λιγίω

[Με στεφάνια πολλά μενεξέδες
καὶ ρόδα στα μαλλιά
πλάι μου καθόσουν

καὶ αρμαθιά λουλούδια φόραγες
στον τρυφερό λαιμό σου
καὶ μύρα ἀπὸ ἀνθη

καὶ τρυφερά την ομορφιά σου
ανθόνερο τη ράντιζες
με μυρωδιές βρενθείου καὶ βασιλικού]

Lobel-Page 95 / Diehl 97

ου[

ἦρ' ἀ[
δηρατ.[
Γογγυλα.[

ἦ τι σᾶμ' ἔθεε.[
παισι μάλιστα .[
μας γ' εἴσηλθ' ἐπ.[

εἶπον· ὦ δέσποτ', ἐπ.[

ο]ὐ μὰ γὰρ μάκαιραν [
ο]ὐδὲν ἄδομ' ἔραρθ' ἀγα[

κατθάνην δ' ἴμερός τις [ἔχει με καὶ
λωτίνοις δροσόεντας [ᾠ-
χ[θ]οῖς ἴδην Ἀχερ[οντος

.]. .δετο .[
μητι. .[

[Ἡ Γογγύλα [με ρώτησε]

.....

κάποιο σημάδι
στ' ἀλήθεια ἦρθε...

εἶπα: «Δέσποτα,
καμιά χαρά δεν ἔχω
πάνω στη γη που ζω

πόθος θανάτου με κατέχει
καὶ να δω τα ἀνθη τα δροσερά της λήθης
στις υγρές ὄχθες του Ἀχέροντα
.....]

Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98

.....

.... Σαρδίων . . .
.... πόλλακι τυῖδε νῶν ἔχοισα

ὥς ποτ' ἐζώομεν·
σε θέα σ' ἰκέλαν, Ἄρι-
γνώτα σᾶ δὲ μάλιστ' ἔχαιρε μόλπα·

νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναι-
κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίω
δύντος ἅ βροδοδάκτυλος σελάννα;

πάντα παρρέχοισ' ἄστρα φάος δ' ἐπί-
σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν

ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις·

ἂ δ' ἔερσα κάλα κέχυται, τεθά-
λαισι δὲ βρόδα κᾶπαλ' ἄν-
θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης·

πόλλα δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι-
μνάσθεισ' Ἴαθιδος ἡμέρω
λέπταν ποι φρένα κῆρ δ' ἄσα βόρηται·

κῆθι δ' ἔλθην ἄμμ'

[Στις Σάρδεις τώρα...
ὅμως ο νους της σε μας τριγυρίζει

ὅμοια με θεά σε εἶχε ἡ Ἀριγνώτα
καὶ στο τραγούδι σου χαιρόταν.

Τώρα μέσα στις γυναῖκες τῆς Λυδίας
σαν ροδοδάκτυλη σελήνη ξεχωρίζει,
αφοῦ δῦει ὁ Ἥλιος

καὶ ξεπερνάει ὅλα τ' ἄστρα καὶ το φως τῆς
αστράφτει στὴν αλμυρὴ θάλασσα
καὶ στ' ανθισμένα λιβάδια

δροσιά χυμένη ἡ ομορφιά τῆς
κι ἀνθίζουν τα ρόδα καὶ ὁ μᾶραθος
κι ὁ μελένιος λωτός.

Κι ὅταν σε θυμάται, τρυφερὴ μου Ατθίδα
νευρική τριγυρνά καὶ τὴ συνεπαίρνει ὁ πόθος
καὶ στὴν καρδιά τῆς κάθετα ἡ ἄχνα τῆς λύπης.

Μας φωνάζει νὰ πάμε

...

]

Lobel-Page 98 / Diehl 98a, 98b

[τ]α[ι]ς κόμα[ι]ς δάιδος προφ[ανεστέραις]

[με τα μαλλιά πιο έντονα κι από τις αναμμένες δάδες]

Lobel-Page 105a / Voigt 105a / Diehl 116 / Bergk 93 / Cox 90

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρω ἐπ' ὕσδω,
ἄκρον ἐπ' ἄκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπης,
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι

[Ὅπως το γλυκόμηλο στου κλωναριού την άκρη
ψηλά στην κορυφή, που ξέχασαν οι μηλοτρυγάδες.
αλοίμονο, δεν το ξέχασαν, αλλά δεν μπορούσαν να το φτάσουν.]

Lobel-Page 112 / 128Diehl

ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρτῳ κέχυται προσώπῳ

[στο ποθητό πρόσωπο ο έρωτας έχει χυθεί]

Lobel-Page 114 / 131Diehl / Cox 104 / Voigt 114

παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισα †οἴχη;
†οὐκέτι ἦξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἦξω†.

[- Παρθενία, παρθενία, πού φεύγεις και μ' αφήνεις;
-Πότε πια σε σένα δεν θα γυρίσω, ποτέ πια δεν θα γυρίσω.]

Lobel-Page 118 /103Diehl

ἄγι <δή,> χέλυ δῖα, μοι
φωνάεσσα γένοιο

[έλα, λύρα θεϊκή, για μένα
πάρε φωνή]

Lobel-Page 121 / 100 Diehl

ἄλλ' ἔων φίλος ἄμμι
λέχος ἄρνυσο νεώτερον·
ἔγω συνοί-
κην ἔοισα γεραιτέρα ...

[Αλλά ενώ σ' αγαπώ
να διαλέξεις νεότερη κλίνη.
Εγώ δεν θα αντέξω να ζω
μαζί σου που είμαι μεγαλύτερη...]

Lobel-Page 128 / 90Diehl

δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι

[ελάτε Χάριτες αβρές και Μούσες καλλίκομες]

Lobel-Page 136 / Diehl 121 / Cox 37

ἦρος ἄγγελος ἱμερόφωνος ἀήδων

[αγγελιαφόρε της άνοιξης γλυκόφωνο αηδόνι]

Lobel-Page 137 / 149Diehl

αἰ δ' ἦγες ἔσλων ἴμερον ἦ κάλων
καὶ μή τι εἶπεν γλῶσσ' ἐκύκα κάκον

[Αν ποθούσες να μου πεις κάτι καλό και όμορφο
και όχι να λαχταρά η γλώσσα σου το κακό]

Lobel-Page 140 / Bergk 62 / Voigt 140 / Cox 59

Καθνάσκει, Κυθήρη', ἄβρος Ἄδωνις, τί κε θεῖμεν;
καττύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε χίτωνας.

[- Πεθαίνει, Κυθήρεια, ο όμορφος Ἄδωνις, τι να κάνουμε;
- Να χτυπάτε τα στήθη σας, κόρες, και τους χιτώνες να σκίζετε.]

Lobel-Page 141 / Cox 47

κῆ δ' ἀμβροσίας μὲν
κράτηρ ἐκέκρατ'
Ἕρμαις δ' ἔλων ὄλπιν θεοῖς' ὤνοχόαισε.
κῆνοι δ' ἄρα πάντες
καρχάσι' ἦχον
κᾶλειβον ἀράσαντο δὲ πάμπαν ἔσλα
τῷ γάμβρω.

[Αναμείχθηκε η αμβροσία
στον κρατήρα
κι ο Ερμής, αφού πήρε τα ποτήρια των θεών, τα γέμισε.
Κι έτσι ὅλοι εκείνοι
τα κύπελλα κρατούσαν
κι ἔκαναν σπόνδες κι εὐχόνταν κάθε καλό
για τον γαμπρό.]

Lobel-Page 150

οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισοπόλων ἴοικίαι
θρῆνον ἔμμεν'· οὐ κ' ἄμμι τάδε πρέποι

[Γιατί στο σπίτι αυτών που υπηρετούν τις Μούσες σωστό δεν είναι
να ακούγεται θρήνος · δεν θα ήταν ταιριαστό σε μας.]

Lobel-Page 154 / 88D / Cox 49

πλήρης μὲν ἐφαίνεται' ἂ σελάννα
αἰ δ' ὡς περὶ βῶμον ἐστάθησαν

[Ολόγιομη η σελήνη φαινόταν
κι οι κοπέλες στάθηκαν γύρω από τον βωμό.]

Lobel-Page 156 / Diehl 138 / Cox 115

πόλυ πάκτιδος ἀδυμελεστέρα ...
χρῦσω χρυσοτέρα ..

[Απ' τη λύρα πολύ πιο γλυκιά στο τραγούδι
απ' το χρυσό χρυσότερη]

Lobel-Page 160 / Diehl 11 / Cox 11

τάδε νῦν ἐταίραις
ταῖς ἔμαις τέρπνα κάλως ἀείσω.

[Στις φίλες μου τώρα αυτές
θα τραγουδήσω όμορφα τερπνό τραγούδι].

Lobel-Page 166 / Diehl 105 / Bergk 56

φαῖσι δὴ ποτα Λήδαν ἴακίνθινον ἴπεπυκάδμενον
εὔρην ὦον

[Κάποτε λένε η Λήδα βρήκε αυγό
με υάκινθο στεφανωμένο]

Voigt 168C

ποικίλεται μὲν
γαῖα πολυστέφανος.

[Στολίζεται
η πολυστέφανος γη.]

Diehl 94 / Voigt 168b / Cox 48

Δέδυκε μὲν ἄσελάννα
καὶ Πληιάδες· μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὄρα,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω

[Έδυσε η σελήνη
και οι Πλειάδες. Μεσάνυχτα.
Περνά η ώρα
κι εγώ μόνη κοιμάμαι.]

Edmonds 41

[έν θυέλλαισι ζαφ]έλοισι ναῦται
[έκφοβηθέντες] μεγάλαις ἀήται[ς]
[ἄββαλον τὰ φόρτι]α κάπι χέρσω
[πλοῖον ὄκελλαν]

[μὴ μάλιστ' ἔγωγ' ἄ] μοθεν πλέοιμ[ι]
[χειμάσαντος, μη] δὲ τὰφόρτι' εἶκ[α]
[ἄββάλην εἰς ἄλμα]ν ἄτιμ', ἐπεὶ κῆ-
[τ' ἐν φρέσι τάρβος]

[αἱ δὲ Νήρηι προ]ρέοντι πόμπα
[έννάλω τᾶμ ἐξεσεται]αι δέκε[σθαι
[φόρτι']...

[Μέσα στις άγριες θύελλες οι ναύτες
καθώς φοβήθηκαν τους δυνατούς ανέμους
πέταξαν το φορτίο τους στη θάλασσα
κι έριξαν το πλοίο στη στεριά

εγώ όμως ας μην πλέω
με άγριο καιρό, ούτε το φορτίο μου να αδειάσω
απλήρωτο στη θάλασσα την αλμυρή
με την ψυχή γεμάτη τρόμο

Στον Νηρέα τον ρέοντα
σε θαλάσσια πομπή το φορτίο μου να πρόσφερα
να το δεχθεί ευνοϊκά
.....]

Kypris Song, Obbink, σσ.26-27

πῶς κε δὴ τις οὐ θαμέφραϊται,
Κύπρι, δέσπριϋ, ὅττινα [δ]η` φιλ[ησι,]
[κωὺ] θέλοι μάλιστα πάθανγάλ[ατσι;]
[ποι]ον ἔχηθα
[νῶν] κάλοιμί μ' ἀλεμάτω ς δαιέδ[ην]
[ιμέ]ρω(ι) λύ(ι)σαντι γόν' ωμε- [x
[. .] α α [.]αίμ' οὐ' προ [0-3] ερησι
[- υ]νεερ []αι

[c.8].. [.] σέ, θέλω[υ - x
[- υ - x τοῦ]το πάθη[υ υ - x
[- υ - x -] αν, ἔγω δ' ἐμ' αὔται
τοῦτο κύνοιδα

[c.13] [] τοις[...]
[c.13]εναμ[
15 [] [] []
[c.12]

[Πῶς μπορεί κανείς να μην πληγώνεται συνέχεια,
δέσποινα, Κύπριδα, με αυτόν που αγαπά
και πιο πολύ πῶς γίνεται ανακούφιση να μην θέλει απ' τον πόνο;
Τι σκέψεις έχεις
και ρίγος με διαπερνά παράφορο
από τον πόθο παραλύουν τα γόνατα
...δεν...

...

...εσύ, μακάρι...
...να υποφέρω αυτό...
...Αυτό
ξέρω για μένα.]

2. Gaspara Stampa

Η αρίθμηση των ποιημάτων είναι σύμφωνη με την έκδοση του Ceriello (1976).

1

Voi, ch'ascoltate in queste meste rime
in questi mesti, in questi oscuri accenti
il suon degli amorosi miei lamenti
e de le pene mie tra l'altre prime, 4
ove fia chi valor apprezzì e stime,
gloria, non che perdon, de' miei lamenti
spero trovar fra le ben nate genti,
poi che la lor cagione è sì sublime. 8
E spero ancor che debba dir qualcuna:
- Felicissima lei, da che sostenne
per sì chiara cagion danno sì chiaro! 11
Deh, perché tant'amor, tanta fortuna
per sì nobile signor a me non venne,
ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro? 14

[Ω εσείς που ακούτε στους θλιβερούς αυτούτους στίχους,
σ' αυτές τις πικραμένες και σκοτεινές μου λέξεις,
τον ήχο των θρήνων της αγάπης
και των πόνων μου που είναι όλων μεγαλύτεροι,
ελπίζω πως θα βρω από ευγενείς ανθρώπους,
όπου κι αν βρίσκονται αυτοί που εκτιμούν αξία και τιμές,
δόξα, κι όχι συγχώρεση μονάχα, για τους θρήνους μου,
αφού και η αιτία τους τόσο θαυμάσια είναι.
Κι ελπίζω ακόμη κάποτε κάποια γυναίκα πως θα πει:
- Μακαριότατη είναι εκείνη, για λόγο τόσο ευγενή
που άντεξε να ζει την ευγενή της θλίψη!
Αλίμονο, γιατί τέτοια αγάπη, τέτοια τύχη
για τόσο ένδοξο κύριο δεν έλαχε σε μένα,
ώστε να γίνω και εγώ τέτοιας γυναίκας ίση;]

2

Era vicino il dì che 'l Creatore,
che ne l'altezza sua potea restarsi,
in forma umana venne a dimostrarsi,
dal ventre virginal uscendo fore, 4
quando degnò l'illustre mio signore,
per cui ho tanti poi lamenti sparsi,
potendo in luogo più alto annidarsi,
farsi nido e ricetto del mio core. 8
Ond'io sì rara e sì alta ventura
accolsi lieta; e duolmi sol che tardi
mi fe' degna di lei l'eterna cura. 11
Da indi in qua pensieri e speme e sguardi
volsi a lui tutti, fuor d'ogni misura
chiaro e gentil, quanto 'l sol giri e guardi. 14

[Ήταν κοντά η μέρα που ο Δημιουργός,
που στο ύψος του μπορούσε να απομείνει,
πήρε ανθρώπινη μορφή κι αποκαλύφθηκε,
βγαίνοντας απ' την παρθενική κοιλιά,
τότε το έκρινε άξιο ο ένδοξος κύριος μου,
εκείνος που για χάρη του σκορπίζω τόσους θρήνους,
αν και μπορούσε να φωλιάσει σε μέρος πιο ψηλό,
να βρει φωλιά και καταφύγιο στην καρδιά μου.
Την τόσο σπάνια τύχη μου, την τόσο ευγενή
ευφρόσυνα τη δέχτηκα. Λυπάμαι μοναχά
που αργά έγινα άξια αιώνιας φροντίδας.
Σκέψεις κι ελπίδες και ματιές, έκτοτε όλα
προς εκείνον προσηλώνονται, μόνος καθάριος
κι ευγενής , από όσα στρέφεται και βλέπει ο ήλιος.]

Se di rozzo pastor di gregge e folle
 il giogo ascreo fe' diventar poeta
 lui, che poi salse a sì lodata meta,
 che quasi a tutti gli altri fama tolle, 4
 che meraviglia fia s'alza ed estolle
 me bassa e vile a scriver tanta pièta
 quel che può più che studio e che pianeta,
 il mio verde, pregiato ed alto colle? 8
 La cui sacra, onorata e fatal ombra
 dal mio cor, quasi sùbita tempesta,
 ogni ignoranza, ogni bassezza sgombra. 11
 Questa da basso luogo m'erge, e questa
 mi rinnova lo stil, la vena adombra;
 tanta virtù nell'alma ognor mi desta! 14

[Αν το βουνό της Άσκρας από έναν τραχύ βοσκό,
 που θρέφει κοπάδια και αγέλες, τον ποιητή δημιούργησε
 κι έπειτα τον ανέβασε σε δοξασμένες κορυφές
 που να αφαιρεί σχεδόν όλων των άλλων τις τιμές,
 τι θαύμα θα είναι αν εγώ, μια ταπεινή κι αδόξαστη,
 με τόση θέρμη υψώνομαι να γράφω
 εκεί που απ' τον πλανήτη μου ή κι από τη μελέτη,
 πίοτερο με σηκώνει ο τιμημένος, υψηλός, πράσινος λόφος;
 Η ιερή και δοξασμένη, η άφευκτη σκιά του
 σαν καταιγίδα ξαφνική, μέσα απ' την καρδιά μου,
 κάθε ευτέλεια και κάθε άγνοια σκορπά.
 Αυτή απ' τα χαμηλά με ανασηκώνει
 και κάνει νέα τη γραφή μου, αυτή τη φλέβα μου κυριεύει
 και μέσα στην ψυχή μου τόση αρετή ξυπνά!]

Quando fu prima il mio signor concetto,
 tutti i pianeti in ciel, tutte le stelle
 gli dier le grazie, e queste doti e quelle,
 perch'ei fosse tra noi solo perfetto. 4
 Saturno diègli altezza d'intelletto;
 Giove il cercar le cose degne e belle;
 Marte appo lui fece ogn'altr'uomo imbelle;
 Febo gli empì di stile e senno il petto; 8
 Vener gli dié bellezza e leggiadria;
 eloquenza Mercurio; ma la luna
 lo fe' gelato più ch'io non vorria. 11
 Di queste tante e rare grazie ognuna
 m'infiammò de la chiara fiamma mia,
 e per agghiacciar lui restò quell'una. 14

[Όταν εν αρχή ο κύριός μου δημιουργήθηκε,
 όλοι οι πλανήτες του ουρανού, όλα τ' αστέρια
 του πρόσφεραν τις χάρες και τα δώρα τους,
 έτσι που ο μόνος τέλειος να είναι ανάμεσά μας.
 Ο Κρόνος τού έδωσε το υψηλό του πνεύμα,
 ο Δίας την αγάπη για πράγματα ωραία και άξια,
 ο Άρης έκανε να φαίνεται ο κάθε άνδρας δίπλα του δειλός,
 ο Φοίβος γέμισε το στήθος του με αρχοντιά και σύνεση,
 η Αφροδίτη τού έδωσε ομορφιά και γοητεία,
 κι ο Ερμής του πρόσφερε ευλωτία, αλλά η σελήνη
 πιο παγερό τον έκανε απ' τον θερμό μου πόθο.
 Κάθε μια από τις τόσες σπάνιες χάρες του
 με φλόγα καθάρια με πυρπόλησε
 και μόνο εκείνη απέμεινε για να παγώνει εκείνον.]

Io assimiglio il mio signor al cielo
 meco sovente. Il suo bel viso è 'l sole;
 gli occhi, le stelle, e 'l suon de le parole
 è l'armonia, che fa 'l signor di Delo. 4
 Le tempeste, le piogge, i tuoni e 'l gelo
 son i suoi sdegni, quando irar si suole;
 le bonacce e 'l sereno è quando vuole
 squarciar de l'ire sue benigno il velo. 8
 La primavera e 'l germogliar de' fiori
 è quando ei fa fiorir la mia speranza,
 promettendo tenermi in questo stato. 11
 L'orrido verno è poi, quando cangiato
 minaccia di mutar pensieri e stanza,
 spogliata me de' miei più ricchi onori. 14

[Για μένα ο κύριός μου μοιάζει συχνά του ουρανού.
 Τ' ωραίο πρόσωπό του είναι ο ήλιος,
 τα μάτια του τ' αστέρια, και ο ήχος της φωνής του
 η αρμονία που έπλασε ο άρχοντας της Δήλου.
 Οι καταιγίδες, οι βροχές, ο πάγος κι οι βροντές
 είναι ο θυμός του, όποτε αυτός οργίζεται,
 η νηνεμία, η ξαστεριά είναι όταν θέλει
 να ξεσκίσει μειλίχιος το πέπλο του θυμού του.
 Η άνοιξη και των ανθών το βλάστημα
 είναι όταν κάνει την ελπίδα μου ν' ανθίζει,
 με την υπόσχεση να με κρατά σ' αυτή την ηρεμία.
 Μα ύστερα είναι φρικτός χειμώνας, όταν μεταμορφώνεται
 και με απειλεί ότι θ' αλλάξει τον τόπο και τις σκέψεις του,
 έτσι γυμνώνοντάς με απ' τις πιο πλούσιες τιμές μου.]

Chi vuol conoscer, donne, il mio signore,
 miri un signor di vago e dolce aspetto,
 giovane d'anni e vecchio d'intelletto,
 imagin de la gloria e del valore: 4
 di pelo biondo, e di vivo colore,
 di persona alta e spazioso petto,
 e finalmente in ogni opra perfetto,
 fuor ch'un poco (oimè lassa!) empio in amore. 8
 E chi vuol poi conoscer me, rimiri
 una donna in effetti ed in sembante
 imagin de la morte e de' martiri, 11
 un albergo di fé salda e costante,
 una, che, perché pianga, arda e sospiri,
 non fa pietoso il suo crudel amante. 14

[Όποια από εσάς, γυναίκες, θέλει τον κύριό μου να γνωρίσει,
 ας ψάξει για έναν κύριο όμορφης όψης και γλυκιάς,
 στα χρόνια νέο αλλά και ώριμο στο πνεύμα,
 εικόνα δόξας και αξίας:
 ξανθά είναι τα μαλλιά του και φωτεινό το δέρμα του,
 ψηλή η κορμοστασιά του, ευρύ το στέρνο του,
 και προπαντός σε κάθε πράξη του είναι τέλειος,
 μονάχα που στον έρωτα -αχ! - είναι λιγάκι άκαρδος.
 Κι όποια θέλει έπειτα εμένα να γνωρίσει, ξανά ας γυρέψει
 μια γυναίκα, που έχει στους τρόπους και στην όψη
 εικόνα θανάτου και βασάνων,
 πανδοχείο στέρεας πίστης και ακλόνητης,
 αυτή, που φλέγεται, στενάζει και θρηνεί
 κι ο σκληρός αγαπημένος της καθόλου δεν σπλαχνίζεται.]

8

Se così come sono abietta e vile
donna, posso portar sì alto foco,
perché non debbo aver almeno un poco
di ritraggerlo al mondo e vena e stile? 4
S'Amor con novo, insolito focile,
ov'io non potea gir, m'alzò a tal loco,
perché non può non con usato gioco
far la pena e la penna in me simile? 8
E, se non può per forza di natura,
puollo almen per miracolo, che spesso
vince, trapassa e rompe ogni misura. 11
Come ciò sia non posso dir espresso;
io provo ben che per mia gran ventura
mi sento il cor di novo stile impresso. 14

[An έτσι όπως είμαι, γυναίκα ανάξια, ταπεινή,
μπορώ να φέρω εντός μου τόσο ευγενή φωτιά,
γιατί να μην μπορώ τουλάχιστον λιγάκι
με ωραία γραφή και οίστρο στον κόσμο να τη δείξω;
Με νέα σπίθα και πρωτάκουστη, ο Έρωτας αν με ανεβάζει,
σε τέτοιο ύψος, που ποτέ μου δε θα μπορούσα να υψωθώ,
γιατί να μην μπορώ με ένα ασυνήθιστο παιχνίδι
τον πόνο και την πένα μου όμοια να κάνω μέσα μου;
Κι αν τούτο δεν μου μέλλεται από τη δύναμη της φύσης,
τουλάχιστον μπορεί να γίνει από ένα θαύμα:
νικώντας κάθε μέτρο, το διαπερνά και το συντρίβει.
Πώς είναι αυτό, με ακρίβεια δεν μπορώ να το εξηγήσω.
Όμως εγώ ήδη το νιώθω ότι από τύχη ευνοϊκή
η καρδιά μου έχει αποκτήσει την καινούργια της γραφή.]

Chi darà penne d'aquila o colomba
 al mio stil basso, sì ch'ei prenda il volo
 da l'Indo al Mauro e d'uno in altro polo,
 ove arrivar non può saetta o fromba? 4
 e, quasi amara e risonante tromba,
 la bellezza, il valor, al mondo solo,
 di quel bel viso, ch'io sospiro e colo,
 descriva sì, che l'opra non soccomba? 8
 Ma, poi che ciò m'è tolto, ed io poggiare
 per me stessa non posso ove conviene,
 sì che l'opra e lo stil vadan di pare, 11
 l'udranno sol queste felici arene,
 questo d'Adria beato e chiaro mare,
 porto de' miei dilette e di mie pene. 14

[Ποιος θα δώσει τα φτερά αετού ή περιστέρας
 στην ταπεινή γραφή μου, έτσι που να πετάξει
 απ' την Ινδία στη Μαυριτανία, κι από έναν πόλο προς τον άλλο
 εκεί όπου δεν φτάνει το βέλος κι η σφεντόνα;
 Και ποιος, σαν σάλπιγγα καθάρια κι ηχηρή,
 την ομορφιά, την αξιοσύνη, ξεχωριστή στον κόσμο όλο,
 αυτού του ωραίου προσώπου, ενώ στενάζω και βυθίζομαι,
 θα περιγράψει έτσι, που το έργο ποτέ να μην πεθάνει;
 Μα αφού αυτό στερήθηκα, και δεν μπορώ
 από μόνη μου να φτάσω εκεί που πρέπει,
 έτσι που ο μόχθος μου να είναι ισάξιος της γραφής μου,
 μονάχα αυτές οι ευφρόσυνες ακτές θα με ακούσουν,
 η ευλογημένη, η καθάρια Αδριατική,
 λιμάνι της χαράς μου και των πόνων μου.]

Io non v' invidio punto, angeli santi,
 le vostre tante glorie e tanti beni,
 e que' disir di ciò che braman pieni,
 stando voi sempre a l'alto Sire avanti; 4
 perché i diletti miei son tali e tanti,
 che non posson capire in cor terreni,
 mentr'ho davanti i lumi almi e sereni,
 di cui conven che sempre scriva e canti. 8
 E come in ciel gran refrigerio e vita
 dal volto Suo solete voi fruire,
 tal io qua giù da la beltà infinita. 11
 In questo sol vincete il mio gioire,
 che la vostra è eterna e stabilita,
 e la mia gloria può tosto finire. 14

[Εγώ καθόλου δεν φθονώ, άγιοι άγγελοι,
 τις τόσες δόξεις σας, τις τόσες αρετές σας,
 ούτε και την εκπλήρωση των πόθων σας,
 ενώ πάντοτε στέκεστε στον υψηλό μας Κύριο μπρος.
 Γιατί οι χαρές μου τόσες είναι, τέτοιες είναι,
 που δεν μπορούνε να χωρέσουν σε θνητή καρδιά,
 ενώ έχω εμπρός μου τα ευγενή, γαλήνια φώτα,
 που κάνω πάντοτε τραγούδι μου και στίχο.
 Κι όπως σταουράνια, από το πρόσωπό Του
 απολαμβάνετε ζωή και αναψυχή, έτσι κι εγώ
 εδώ κάτω χαίρομαι για την ατέλευτη ομορφιά του.
 Σ' ένα μονάχα ξεπερνάτε τη χαρά μου:
 ότι η δική σας είναι αιώνια, σταθερή
 ενώ η δική μου γρήγορα τελειώνει.]

- S'io, che son dio, ed ho meco tant'armi,
 non posso star col tuo signor a prova,
 ed è la sua bellezza unica e nova
 pronta mai sempre a tante ingiurie farmi, 4
 come a tuo pro poss'ora io consigliarmi,
 e darti il modo, con che tu rimova
 quel saldo ghiaccio, che nel cor si trova,
 per via di preghi, di consiglio o carmi? 8
 Ti bisogna aspettar tempo o fortuna,
 che ti guidino a questo; ed altra via
 non ti posso mostrar, se non quest'una. - 11
 Così mi dice, e poi si vola via;
 ed io mi resto, al sole ed a la luna,
 piangendo sempre la sventura mia. 14

[- Εάν εγώ που είμαι θεός, κι έχω τόσα όπλα,
 δεν μπορώ να αγωνιστώ στον κύριό σου ενάντια,
 κι είναι η ομορφιά του ασύγκριτη και νέα,
 έτοιμη πάντα να μου φέρει τόσο μεγάλες βλάβες,
 πώς τώρα να μπορώ εσένα να βοηθήσω,
 και τρόπο να σου βρω, τον σκληρό πάγο να κινήσεις
 που στην καρδιά του βρίσκεται
 με προσευχές, με συμβουλές ή με τραγούδια;
 Θα πρέπει να προσμένεις τον χρόνο ή την τύχη,
 εκεί να σε οδηγήσουν. Και να σου δείξω άλλο δρόμο
 δεν μπορώ, παρά μονάχα αυτόν τον ένα. -
 Έτσι μου λέει (ο Έρωτας), κι έπειτα πετά μακριά,
 κι εγώ μένω μονάχη, στον ήλιο, στο φεγγάρι,
 πάντα θρηνώντας για τη μοίρα μου τη μαύρη.]

Vengan quante fûr mai lingue ed ingegni,
 quanti fûr stili in prosa, e quanti in versi,
 e quanti in tempi e paesi diversi
 spirti di riverenza e d'onor degni; 4
 non fia mai che descrivan l'ire e' sdegni,
 le noie e i danni, che 'n amor sofferi,
 perché nel vero tanti e tali fêrsi,
 che passan tutti gli amorosi segni. 8
 E non fia anche alcun, che possa dire,
 anzi adombrar la schiera de' diletti
 ch'Amor, la sua mercé, mi fa sentire. 11
 Voi, ch'ad amar per grazia sète eletti,
 non vi dolete dunque di patire;
 perché i martir d'Amor son benedetti. 14

[Ας έρθουν όσες υπήρξανε ποτέ γλώσσες και διάνοιες,
 όσες υπήρξανε γραφές, πεζά ή στίχοι,
 και όσα σεβάσμια πνεύματα και άξια τιμής
 σε διάφορες χώρες έζησαν και σε άλλες εποχές.
 Κανείς δε θα μπορεί να περιγράψει τον θυμό, τις ταπεινώσεις,
 τις λύπες και τους πόνους, που από αγάπη υποφέρω,
 γιατί στ' αλήθεια είναι τόσοι, είναι τέτοιοι,
 που ξεπερνούν όλα τα άλλα σημάδια της αγάπης.
 Και ούτε κανείς υπάρχει, που να μπορεί να πει,
 ή έστω περίγραμμα να φτιάξει στο πλήθος των χαρών
 που ο Έρωτας, η ευσπλαχνία του, με έκανε να νιώσω.
 Γι' αυτό εσείς, αφού σας δόθηκε η χάρη να αγαπάτε,
 να μην γογγύζετε μπροστά στις συμφορές.
 Του Έρωτα τα μαρτύρια είναι ευλογημένα.]

Arsi, piansi, cantai; piango, ardo e canto;
 piangerò, arderò, canterò sempre
 (fin che Morte o Fortuna o tempo stembre
 a l'ingegno, occhi e cor, stil, foco e pianto) 4
 la bellezza, il valor e 'l senno a canto,
 che 'n vaghe, sagge ed onorate tempore
 Amor, natura e studio par che tempore
 nel volto, petto e cor del lume santo: 8
 che, quando viene, e quando parte il sole,
 la notte e 'l giorno ognor, la state e 'l verno,
 tenebre e luce darmi e tôrmi suole, 11
 tanto con l'occhio fuor, con l'occhio interno,
 agli atti suoi, ai modi, a le parole,
 splendor, dolcezza e grazia ivi discerno. 14

[Κάηκα, έκλαψα, τραγούδησα, κλαίω, καίγομαι και τραγουδώ,
 θα κλαίω, θα καίγομαι, θα τραγουδάω πάντα
 (μέχρι ο Θάνατος, η Τύχη ή ο χρόνος να διαλύσει
 πνεύμα, μάτια και καρδιά, γραφή, φωτιά και δάκρυα)
 την ομορφιά, την αξιοσύνη και τη φρόνηση μαζί,
 που με σοφή και θελκτική και έντιμη διάθεση
 ο Έρωτας, η φύση και η μελέτη έχουν πλάσει
 στο πρόσωπο, το στήθος, την καρδιά του άγιου φωτός μου,
 που, όταν ανατέλλει και δύει ο ήλιος,
 τη μέρα και τη νύχτα, το καλοκαίρι, τον χειμώνα,
 μου δίνει και μου παίρνει τα σκοτάδια και το φως,
 τόσο με το έξω μάτι, αλλά και με το μέσα,
 στις πράξεις του, στους τρόπους του, στις λέξεις του,
 τη λάμψη, τη γλυκύτητα, τη χάρη του διακρίνω.]

Altri mai foco, stral, prigione o nodo
 sì vivo e acuto, e sì aspra e sì stretto
 non arse, impiagò, tenne e strinse il petto,
 quanto 'l mi' ardente, acuto, acerba e sodo. 4
 Né qual io moro e nasco, e peno e godo,
 mor'altra e nasce, e pena ed ha diletto,
 per fermo e vario e bello e crudo aspetto,
 che 'n voci e 'n carte spesso accuso e lodo. 8
 Né fũro ad altrui mai le gioie care,
 quanto è a me, quando mi doglio e sfaccio,
 mirando a le mie luci or fosche or chiare. 11
 Mi dorrà sol, se mi trarrà d'impaccio,
 fin che potrò e viver ed amare,
 lo stral e 'l foco e la prigione e 'l laccio. 14

[Ποτέ φωτιά, βέλος, θηλιά ή φυλακή
 τόσο θερμά και κοφτερά, τόσο τραχιά, τόσο σφικτά
 δεν έκαψε, δεν πλήγωσε, δεν έσφιξε, δεν έκλεισε ένα στήθος,
 όσο το δικό μου, όλο φωτιά και κόψεις, τόσο σκληρά και άγρια.
 Ούτε όπως εγώ πεθαίνω και γεννιέμαι, πονάω και ευφραίνομαι,
 άλλη δεν πεθαίνει και γεννιέται, δεν χαίρει και πονά,
 για το στέρεο και πάντα άλλο, για τ' όμορφο, σκληρό του πρόσωπο,
 που στη φωνή μου ή στα χαρτιά μου οικτίρω και δοξάζω.
 Ούτε είχε άλλος άνθρωπος μιαν όμορφη χαρά,
 όσο εγώ, όταν λιώνω κι υποφέρω
 κοιτάζοντας τα φώτα μου, καθάρια μαζί και σκοτεινά.
 Θα θλίβομαι μονάχα, όταν μπορώ να ζω και να αγαπάω,
 αν χάσω τα εμπόδια που υποφέρω:
 τα βέλη, τη φωτιά, τη φυλακή, τον βρόγχο.]

Quando innanti ai begli occhi almi e lucenti,
 per mia rara ventura al mondo, i' vegno,
 lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno,
 i pensieri, i concetti e i sentimenti
 o restan tutti oppressi o tutti spenti,
 e quasi muta e stupida divegno;
 o sia la riverenza, in che li tegno,
 o sia che sono in quel bel lume intenti.
 Basta ch'io non so mai formar parola,
 sí quel fatale e mio divino aspetto
 la forza insieme e l'anima m'invola.
 O mirabil d'Amore e raro effetto,
 ch'una sol cosa, una bellezza sola
 mi dia la vita, e tolga l'intelletto!

[Όταν μπροστά στα όμορφα μάτια, τα εξαίσια και φωτεινά,
 έρχομαι εγώ, από την σπάνια στον κόσμο τύχη μου,
 η γραφή, η γλώσσα, το σθένος και το πνεύμα μου,
 οι σκέψεις, τα νοήματα και τα αισθήματα
 ή όλα καταπνίγονται ή όλα σβήνουν,
 και σχεδόν βουβή, συνεπαρμένη απομένω.
 Είτε ετούτο μου συμβαίνει απ' την ευλάβεια για αυτά
 είτε απ' την προσήλωση σ' εκείνο το ωραίο φως.
 Αρκεί που λέξη δεν ξέρω να σχηματίσω,
 τόσο εκείνη η μοιραία και θεία όψη
 τη δύναμη μαζί και την ψυχή μου κλέβει.
 Ω θαυμαστό και σπάνιο αποτέλεσμα του Έρωτα,
 που ένα μονάχα πράγμα, μία μονάχα ομορφιά
 μου δίνει τη ζωή και μου αφαιρεί τη νόηση!]

Sai tu, perché ti mise in mano, Amore,
 gli stral tua madre, ed agli occhi la benda?
 Perché quella saetti, impiaghi e fenda
 i cor di questo e quel fido amatore; 4
 e con questi non possi veder fuore
 de' colpi tuoi la crudeltà stupenda,
 sì che pietoso affatto non ti renda,
 o almen non tempri l'empio tuo furore. 8
 Che, se vedessi un dì la piaga mia,
 o non saresti dio, ma cruda fèra,
 o pietoso o men aspro ti faria. 11
 Non vorrei già che tu vedessi in cera
 i raggi del mio sol; ché ti parria
 forse a l'incontro picciola e leggera. 14

[Ερωτα, εσύ γνωρίζεις γιατί η μητέρα σου έβαλε
 στα χέρια σου τα βέλη, και γιατί τα μάτια σου έδεσε;
 Για να τοξεύει, να πληγώνει και να σχίζει
 την καρδιά κάθε πιστού εραστή.
 Κι έτσι δεν θα μπορείς να δεις
 τη φοβερή σκληρότητα των επιθέσεών σου,
 ώστε έλεος πια κανένα δεν θα έχεις,
 ούτε τουλάχιστον θα μετριάξεις την άγρια μανία σου.
 Γιατί μια μέρα την πληγή μου αν έβλεπες,
 ή δε θα ήσουν θεός, αλλά άγριο θηρίο,
 ή που θα γινόσουν πιο σπλαχνικός και μαλακός.
 Δεν θα 'θελα κατάματα να δεις
 του ηλίου μου τις αχτίδες, γιατί σ' αυτόν εμπρός
 το τραύμα μου θα σου φάνταζε ασήμαντο και λίγο.]

Voi, che 'n marmi, in colori, in bronzo, in cera
 imitate e vincete la natura,
 formando questa e quell'altra figura,
 che poi somigli a la sua forma vera, 4
 venite tutti in graziosa schiera
 a formar la più bella creatura,
 che facesse giamai la prima cura,
 poi che con le sue man fe' la primiera. 8
 Ritraggete il mio conte, e siavi a mente
 qual è dentro ritrarlo, e qual è fore;
 sì che a tanta opra non manchi niente. 11
 Fategli solamente doppio il core,
 come vedrete ch'egli ha veramente
 il suo e 'l mio, che gli ha donato Amore. 14

[Εσείς, που με το μάρμαρο, με χρώματα, με μπρούτζο ή με κερι
 μιμούμενοι τη φύση τη νικάτε,
 σχήμα δίνοντας στη μία ή στην άλλη τη μορφή,
 έτσι που να βρίσκουν το αληθινό τους σχήμα,
 ελάτε όλοι κοντά, πλήθος γεμάτο χάρες
 σχήμα για να δώσετε στο πιο ωραίο δημιούργημα,
 που έπλασε ποτέ η θεία πρόνοια,
 απ' όταν έφτιαξε στα χέρια της το πρώτο ον.
 Ζωγραφίστε το πρόσωπο του αφέντη μου, και βρείτε με το πνεύμα σας
 πώς θα αποδώσετε όσα είναι μέσα του κι εκείνα που είναι έξω,
 έτσι που στο έργο σας τίποτα να μην λείπει.
 Μονάχα να του πλάσετε διπλή να έχει καρδιά:
 καθώς θα δείτε αυτός στ' αλήθεια έχει μαζί
 και τη δική του και τη δική μου, δώρισμα του Έρωτα.]

Ritraggete poi me da l'altra parte,
 come vedrete ch'io sono in effetto:
 viva senz'alma e senza cor nel petto
 per miracol d'Amor raro e nov'arte; 4
 quasi nave che vada senza sarte,
 senza timon, senza vele e trinchetto,
 mirando sempre al lume benedetto
 de la sua tramontana, ovunque parte. 8
 Ed avvertite che sia 'l mio sembiente
 da la parte sinistra afflitto e mesto;
 e da la destra allegro e trionfante: 11
 il mio stato felice vuol dir questo,
 or che mi trovo il mio signor davante;
 quello, il timor che sarà d'altra presto. 14

[Έπειτα στην άλλη την πλευρά εμένα ζωγραφίστε,
 όπως με βλέπετε στ' αλήθεια να 'μαι:
 ζωντανή δίχως ψυχή, χωρίς καρδιά στο στήθος
 από ένα σπάνιο θαύμα του Έρωτα κι από μια νέα τέχνη.
 Σαν καράβι δίχως τα ξάρτια που πορεύεται,
 δίχως πανί, τιμόνι και ιστίο,
 κοιτάζοντας πάντα το φως το ευλογημένο
 του βόρειου άστρου, όπου κι αν φθάνει.
 Και δείτε πως είναι η όψη μου
 στ' αριστερά θλιμμένη, ανήσυχη,
 στα δεξιά γιορταστική κι ευτυχισμένη,
 η ευτυχής πλευρά μου δείχνει αυτό:
 ο κύριός μου είναι μπροστά μου,
 ενώ η θλιμμένη είναι ο φόβος ότι θα βρει μιαν άλλη.]

Voi che novellamente, donne, entrate
 in questo pien di tèma e pien d'errore
 largo e profondo pelago d'Amore,
 ove già tante navi son spezzate, 4
 siate accorte, e tant'oltra non passate,
 che non possiate infine uscirne fore,
 né fidare in bonacce o 'n second'ore;
 ché come a me vi fian tosto cangiate. 8
 Sia dal mio esempio il vostro legno scorto,
 cui ria fortuna allor diede di piglio,
 che più sperai esser vicina al porto. 11
 Sovra tutto vi do questo consiglio:
 prendete amanti nobili; e conforto
 questo vi fia in ogni aspro periglio. 14

[Γυναίκες, εσείς που τώρα μπήκατε,
 στο ολάνοιχτο βαθύ πέλαγο του Έρωτα,
 που 'ναι γεμάτο σφάλματα, που 'ναι γεμάτο φόβους,
 πλήθος σκαριά εκεί που γίνανε κομμάτια,
 προσέχτε, μην περάσετε ποτέ σ' αυτό το μέρος,
 που έξοδος δεν βρίσκεται,
 ούτε την άπνοια να εμπιστεύεστε ή ευμενείς ανέμους,
 γιατί κι εγώ το έπαθα, ξάφνου αλλάζουν διαθέσεις.
 Ας οδηγείται το σκαρί σας απ' το παράδειγμά μου,
 καθώς εμένα με άρπαξε η τύχη μου η αντίξοη,
 ενώ μεγάλωνε η ελπίδα μου πως πλησιάζω το λιμάνι.
 Και πάνω απ' όλα, τη συμβουλή αυτή σας δίνω:
 ευγενικούς να βρείτε εραστές,
 θα είναι για σας παρηγοριά σε κάθε κίνδυνο σκληρό.]

Qui, dove avien che 'l nostro mar ristagne,
 conte, la vostra misera Anassilla,
 quando la luna agghiaccia e 'l sol favilla,
 pur voi chiamando, si lamenta ed agne. 4
 Voi, dove avien che l'Oceano bagne,
 la notte, il giorno, a l'alba ed a la squilla,
 menando vita libera e tranquilla,
 mirate lieto il mar e le campagne. 8
 E sì l'assenzia e 'l poco amor v'invola
 la memoria di lei, la vostra fede,
 che pur non le scrivete una parola. 11
 O fra tutt'altre mia miseria sola!
 o pena mia, ch'ogn'altra pena eccede!
 Ciò si comporta, Amor, ne la tua scola? 14

[Ω κόμη, εδώ όπου λιμνάζει η θάλασσα,
 η δύστυχη Ανάσιλλά σας,
 όταν παγώνει το φεγγάρι κι ο ήλιος καίει,
 εσάς καλώντας, κλαίει και θρηνεί.
 Εκεί που ο Ωκεανός λούζει τ' ακρογιάλια,
 τη νύχτα, τη μέρα, την αυγή, το ηλιοβασίλεμα,
 εσείς περνώντας μια γαλήνια και ελεύθερη ζωή,
 τη θάλασσα και τους αγρούς με ευτυχία ατενίζετε.
 Κι έτσι η απουσία κι η λίγη αγάπη που είχατε
 σας αφανίζουνε τη μνήμη εκείνης και την πίστη,
 γι' αυτό λοιπόν μια λέξη δεν της γράφετε.
 Ανάμεσα σε όλες μοναδική μου δυστυχία!
 Ω βάσανό μου που υπερβαίνεις όλα τα άλλα βάσανα!
 Έρωτα, στο σχολείο σου, έτσι να υποφέρουν;]

Lassa, chi turba la mia lunga pace?
 chi rompe il sonno e l'alta mia quiete?
 chi mi stilla nel cor novella sete
 di gir seguendo quel che più mi sface? 4
 Tu, Amore, il cui strale e la cui face
 ogni contento uman recide e miete;
 tu ber mi desti del tuo fiume Lete,
 che più mi nòce, quanto più mi piace. 8
 Ahi, quando fia giamai ch'un giorno possa
 voler col mio voler, resa a me stessa,
 del grave giogo periglioso scossa? 11
 Quando fia mai che la sembianza impressa
 dentro a le mie midolle e dentro a l'ossa
 mi smaghi Amor, e' miei martir con essa? 14

[Αλίμονο, ποιος να τaráζει τη συνεχή γαλήνη μου;
 Ποιος τον ύπνο μου διακόπτει και την μακάρια ησυχία μου;
 Ποιος νέα δίψα μες στην καρδιά μου να σταλάζει
 να ακολουθάω πιο πολύ αυτό που με διαλύει;
 Έρωτα, εσύ, που ο δαυλός σου και το βέλος σου
 κάθε ανθρώπινη ευτυχία πληγώνουν και τσακίζουν,
 εσύ με έβαλες να πω από της Λήθης το ποτάμι,
 κι όση ευχαρίστηση μου δίνει, τόσο και με βλάπτει.

Αλίμονο, θα το μπορέσω κάποια μέρα
 ελεύθερη να 'χω θέληση, σε μένα να βασίζομαι,
 απαλλαγμένη απ' τον ζυγό τον τόσο βαρύ και επίφοβο;
 Και πότε άραγε στα κόκαλα και στο μεδούλι μέσα
 ο Έρωτας θα λύσει τα μάγια απ' τη μορφή μου
 μαζί με αυτήν και τα μαρτύρια;]

O beata e dolcissima novella,
 o caro annunzio, che mi promettete
 che tosto rivedrò le care e liete
 luci e la faccia graziosa e bella; 4
 o mia ventura, o mia propizia stella,
 ch'a tanto ben serbata ancor m'avete,
 o fede, o speme, ch'a me sempre sète
 state compagne in dura, aspra procella; 8
 o cangiato in un punto viver mio
 di mesto in lieto; o queto, almo e sereno
 fatto or di verno tenebroso e rio; 11
 quando potrò giamai lodarvi a pieno?
 come dir qual nel cor aggio disio?
 di che letizia io l'abbia ingombro e pieno? 14

[Ω γλυκύτετη είδηση εσύ κι ευλογημένη,
 ω αγαπημένο μήνυμα, μου υπόσχεστε πως γρήγορα
 θα ξαναδώ τα προσφιλή κι ευτυχισμένα φώτα
 και πως θα δω το πρόσωπο που είναι όλο χάρη κι ομορφιά.
 Ω τύχη μου καλή, ευνοϊκό μου αστέρι,
 που για ένα τέτοιο αγαθό ακόμη με φυλάσσετε,
 ω πίστη, ω ελπίδα, που για μένα στην σκληρή
 και άγρια καταιγίδα ήσασταν πάντα συντροφιά.
 Ω ζωή μου εσύ που αιφνίδια διαβαίνεις
 από τη θλίψη στη χαρά. Ω καθάρια, ζωοδότρα ηρεμία
 που απ' τον κακό, τον σκοτεινό χειμώνα τώρα ξεπρόβαλες.
 Πότε θα το μπορέσω να σας δοξάσω απόλυτα;
 Και πώς να πω ποια ανταμοιβή επιθυμώ μες στην καρδιά;
 Με ποια χαρά την εμποδίζω, μαζί και τη γεμίζω;]

Con quai degne accoglienze o quai parole
 raccorrò io il mio gradito amante,
 che torna a me con tante glorie e tante,
 quante un non vide forse il sole? 4
 Qual color or di rose, or di viole
 fia 'l mio? qual cor or saldo ed or tremante,
 condotta innanzi a quel divin sembante,
 ch'ardir e tèma insieme dar mi suole? 8
 Osarò io con queste fide braccia
 cingerli il caro collo, ed accostare
 la mia tremante a la sua viva faccia? 11
 Lassa, che pur a tanto ben penare
 temo che 'l cor di gioia non si sfaccia:
 chi l'ha provato se lo può pensare. 14

[Ποια υποδοχή είναι αντάξια του διαλεκτού αγαπημένου μου
 και ποιες οι λέξεις που ταιριάζουνε να τον καλωσορίσω;
 Αυτόν που έρχεται σε μένα με τόσες και τόσες δόξες,
 όσες ποτέ δεν είδε ο ήλιος σ' έναν μονάχα άνδρα;
 Ποιο χρώμα, της βιολέτας ή των ρόδων, θα είναι το δικό μου;
 Και η καρδιά μου θα σταθεί ήρεμη ή ταραγμένη,
 όταν βρεθώ μπροστά στην όψη του τη θεία,
 εκείνη που με κάνει να φλέγομαι μαζί και να φοβάμαι;
 Και θα τολμήσω στην αγκάλη μου που του έχει τόση πίστη
 τον λατρευτό λαιμό να σφίξω, και στο ζωηρό του πρόσωπο
 θα καταφέρω να σιμώσω το δικό μου που θα τρέμει;
 Αλίμονο, έχοντας τόσο υποφέρει για τούτο το καλό
 φοβάμαι η καρδιά μου απ' τη χαρά μη σπάσει:
 μονάχα αν κάποιος το δοκίμασε μπορεί να καταλάβει.]

Mille volte, signor, movo la penna
 per mostrar fuor, qual chiudo entro il pensiero,
 il valor vostro e 'l bel sembiante altero,
 ove Amor e la gloria l'ale impenna; 4
 ma perché chi cantò Sorga e Gebenna,
 e seco il gran Virgilio e 'l grande Omero
 non basteriano a raccontarne il vero,
 ragion ch'io taccia a la memoria accenna. 8
 Però mi volgo a scriver solamente
 l'istoria de le mie gioiose pene,
 che mi fan singolar fra l'altra gente: 11
 e come Amor ne' be' vostr'occhi tiene
 il seggio suo, e come indi sovente
 sì dolce l'alma a tormentar mi viene. 14

[Κύριε, χίλιες φορές κινώ την πένα μου,
 να δείξω αυτό που έχω στη σκέψη μου κλεισμένο:
 περήφανη την όψη σας κι ωραία και την αξία σας μαζί,
 εκεί όπου ο Έρωτας με συντροφιά τη δόξα ανοίγουνε φτερά.
 Μα αφού εκείνος που τραγούδησε τον Σόργη και τον Γέβεννη,
 μαζί του κι οι μεγάλοι Βιργίλιος και Όμηρος
 δεν φτάνουν η αλήθεια να ειπωθεί,
 το λογικό με συμβουλεύει τη μνήμη να σωπάσω.
 Όμως εγώ μονάχα ρίχνομαι επάνω στη γραφή μου
 για να μπορώ να ιστορώ τους ευτυχείς μου πόνους,
 που διαλεκτή με κάνουνε μέσα στον άλλο κόσμο:
 να λέω πώς ο Έρωτας στα όμορφα μάτια σας εδρεύει,
 και πώς σε μένα έρχεται συχνά να βασανίσει
 με γλυκά την ψυχή μου.]

- Vorrei che mi dicessi un poco, Amore,
 c'ho da far io con queste tue sorelle
 Temenza e Gelosia? ed ond'è ch'elle
 non sanno star se non dentro il mio core? 4
 Tu hai mille altre donne, che l'ardore
 provan, com'io, de l'empie tue facelle:
 or manda dunque queste a star con quelle,
 fa' ch'un dì n'escan dal mio petto fore. 8
 - Io ho ben - mi dic'ei - mille persone
 a chi mandarle; ma nessuna d'esse
 ha, qual tu, da temer alta cagione. 11
 Le luci ch'ami son le luci stesse,
 che, per dar gelosia e passione
 a tutto il mondo, la mia madre elesse. 14

[- Έρωτα, θέλεις λιγάκι να μου πεις
 τι θα 'πρεπε να κάνω με τα αδέρφια σου,
 τον Φόβο και τη Ζήλεια; Γιατί άλλο δεν ξέρουνε
 παρά να ζούνε στην καρδιά μου;
 Χιλιάδες γυναίκες σαν εμένα την κάψα δοκιμάζουν
 από τη φωτιά σου τη μαινόμενη:
 στείλε λοιπόν τα αδέρφια σου σε κείνες συντροφιά,
 και κάνε πια να φύγουνε απ' τα δικά μου στήθια.
 - Εγώ - εκείνος μου απαντά - βρίσκω χιλιάδες πρόσωπα
 τ' αδέρφια μου να στέλνω, όμως κανένα από αυτά
 δεν έχει, όπως εσύ, τον λόγο να φοβάται.
 Τα φώτα που αγαπάς είναι τα ίδια εκείνα φώτα
 που διάλεξε η μάνα μου σ' ολάκερο τον κόσμο
 τη ζήλεια να δίνουν και το πάθος.]

Larghe vene d'umor, vive scintille,
 che m'ardete e bagnate in acqua e 'n fiamma,
 sì, che di me omai non resta dramma,
 che non sia tutta pelaghi e faville, 4
 fate che senta almeno una di mille
 aspre mie pene chi mi lava e 'nfiamma,
 né di foco che m'arda sente squamma,
 né d'umor goccia che dagli occhi stille. 8
 - Non son - mi dice Amor - le ragion pari;
 egli è nobile e bel, tu brutta e vile;
 egli larghi, tu hai li cieli avari. 11
 Gioia e tormento al merto tuo simile
 convien ch'io doni. - In questi stati vari
 io peno, ei gode; Amor segue suo stile. 14

[Πλατιές φλέβες υγρού και σπίθες ζωηρές,
 με καίτε και με πλένετε μια στο νερό μια στη φωτιά,
 τόσο που από μένανε δε μένει πια μια στάλα,
 που να μη γίνει πέλαγος, που να μη γίνει φλόγες,
 κάντε να νιώσει αυτός τουλάχιστον ένα απ' τα χίλια
 άγρια βάσανα που με μουσκεύουν και με καίνε:
 απ' τη φωτιά που φλέγομαι ούτε φολίδα νιώθει,
 ούτε σταγόνα απ' το υγρό που απ' τα μάτια στάζει.
 Κι ο Έρωτας μου λέει - Δεν είναι ίδιο το μέτρο σας.
 Εκείνος είναι ωραίος κι ευγενής, εσύ και ταπεινή και άσχημη,
 σ' εκείνον οι ουρανοί τα δώρα τους προσφέραν, σε σένα τίποτα.
 Χαρά και δυστυχία σου δωρίζω έτσι μονάχα, όπως ταιριάζει.
 - Τέτοιες λοιπόν σαν είναι οι θέσεις μας,
 εγώ πονώ, εκείνος χαίρεται. Έχει κι ο Έρωτας τους τρόπους του.]

Piangete, donne, e con voi pianga Amore,
 poi che non piange lui, che m'ha ferita
 sì, che l'alma farà tosto partita
 da questo corpo tormentato fuore. 4
 E, se mai da pietoso e gentil core
 l'estrema voce altrui fu essaudita,
 dapoi ch'io sarò morta e sepelita,
 scrivete la cagion del mio dolore: 8
 "Per amar molto ed esser poco amata
 visse e morì infelice, ed or qui giace
 la più fidel amante che sia stata. 11
 Pregale, viator, riposo e pace,
 ed impara da lei, sì mal trattata,
 a non seguir un cor crudo e fugace". 14

[Κλάψτε, γυναίκες, και μαζί με σας ας κλαίει ο Έρωτας,
 αφού δεν κλαίει αυτός, που μ' έχει πληγώσει τόσο,
 και σύντομα η ψυχή μου θε να βγει
 από το σώμα μου που τόσο βασανίζεται.
 Κι αν κάποτε από καρδιά ευγενική και σπλαχνική
 κάποιου η έσχατη φωνή εισακούστηκε,
 τότε αφού θα έχω πεθάνει, θα έχω θαφτεί,
 του πόνου μου γράψτε την αιτία:
 «Επειδή πολύ αγάπησε και λίγο αγαπήθηκε,
 δυστυχισμένη έζησε και πέθανε, και τώρα ενθάδε κείται
 η πιο πιστή εραστής που έχει ποτέ υπάρξει.
 Διαβάτη, προσευχήσου για ανάπαυση, γαλήνη,
 και μάθε απ' αυτήν, που τόσο την πονέσαν,
 να μην ακολουθείς μια καρδιά σκληρή και άστατη.»]

L'empio tuo strale, Amore,
è più crudo e più forte
assai che quel di Morte;
ché per Morte una volta sol si more,
e tu col tuo colpire
uccidi mille, e non si può morire.
Dunque, Amore, è men male
la morte che 'l tuo strale.

5

[Το σκληρό σου βέλος, Έρωτα,
είναι πιο άγριο, πιο δριμύ
και από εκείνο του Θανάτου.
Γιατί από τον Θάνατο πεθαίνεις μια φορά,
ενώ εσύ όταν χτυπάς
δίχως να φέρνεις θάνατο, χίλιες φορές σκοτώνεις.
Έρωτα, ο θάνατος μικρότερο κακό
απ' το δικό σου βέλος.]

Signor, per cortesia,
 non mi dite che, quand'andaste via,
 Amor mi negò 'l pianto
 perché, vedendo in me già spento il foco,
 l'acqua non v'avea loco 5
 per temperarlo alquanto;
 anzi dite più tosto che fu tanto
 in quel punto l'ardore,
 che disseccò l'umore;
 e non potei mostrare 10
 l'acerba pena mia col lagrimare,
 per ciò che 'l corpo mio, d'ogni umor casso,
 o restò tutto foco, o tutto sasso.

[Κύριέ, παρακαλώ σας,
 μη μου λέτε ότι όταν φύγατε,
 ο Έρωτας μου αρνήθηκε το κλάμα
 γιατί είχε σβήσει η φωτιά μου
 κι έτσι νερό δε χρειαζόμουν
 λιγάκι να δροσίζομαι.
 Πείτε καλύτερα πως τότε
 ήταν τέτοια η φωτιά μου,
 που στέγνωσε το κλάμα.
 Κι έτσι δεν μπόρεσα να δείξω
 τον άγριο πόνο μου με δάκρυα,
 χωρίς χυμούς το σώμα μου
 έμεινε όλο ή φωτιά ή πέτρα.]

Le pene de l'inferno insieme insieme,
 appresso il mio gran foco,
 tutte son nulla o poco;
 perch'ove non è speme
 l'anima risoluta al patir sempre 5
 s'avezza al duol, che mai non cangia tempore.
 La mia è maggior noia,
 perché gusto talor ombra di gioia
 mercé de la speranza,
 e questa varia usanza 10
 di gioir e patire
 fa maggior il martire.

[Τα μαρτύρια της κόλασης όλα μαζί,
 με τη μεγάλη μου φωτιά αν συγκριθούν,
 είναι ένα τίποτά ή έστω λίγα,
 γιατί η ψυχή στον πόνο πάντα στρέφεται,
 όταν ελπίδα δεν υπάρχει,
 στη θλίψη αφήνεται, που να αλλάξει δε μπορεί.
 Κι ο πόνος μου είναι μεγαλύτερος,
 καθώς κάποτε εξαιτίας της ελπίδας,
 δοκίμασα τον ίσκιο της χαράς.
 Ετούτα τα γυρίσματα
 από τον πόνο στην χαρά
 μου μεγαλώνουν το μαρτύριο.]

Se 'l cibo, onde i suoi servi nutre Amore,
 è 'l dolore e 'l martire,
 come poss'io morire
 nodrita dal dolore? 4
 Il semplicetto pesce,
 che solo ne l'umor vive e respira,
 in un momento spira
 tosto che de l'acqua esce; 8
 e l'animal, che vive in fiamma e 'n foco,
 muor, come cangia loco.
 Or, se tu voi ch'io moia, 11
 Amor, trammi di guai e pommi in gioia;
 perché col pianto, mio cibo vitale,
 tu non mi puoi far male. 14

[Αν η τροφή, που τρέφονται οι υπηρέτες του Έρωτα,
 είναι ο πόνος και τα βάσανα,
 πώς να μπορέσω να πεθάνω
 εγώ η θρεμμένη από τον πόνο;
 Το ασήμαντο ψαράκι,
 που ζει και ανασαίνει μονάχα στο νερό,
 σε μια στιγμή πεθαίνει
 απ' το νερό μόλις θα βγει.
 Μα ακόμη και το ζώο, που ζει μες στη φωτιά,
 τόπο όταν αλλάξει, αμέσως θα πεθάνει.
 Έρωτα, αν εσύ με θέλεις πεθαμένη,
 πάρε με απ' τα βάσανα κι οδήγησέ με στη χαρά,
 γιατί από τα δάκρυα, τη ζωοδότρα μου τροφή,
 κακό να πάθω δε μπορώ.]

Alma fenice, che con l'auree piume
 prendi fra l'altre donne un sí bel volo,
 ch'Adria ed Italia e l'uno e l'altro polo
 tutto di meraviglia empi e di lume,
 bellezza eterna, angelico costume,
 petto d'oneste voglie albergo solo,
 deh, perché non poss'io, come vi còlo,
 versar, scrivendo, d'eloquenzia un fiume?
 Ché spererei de la piú sacra fronde,
 cosí donna qual sono, ornarmi il crine,
 e star con Saffo e con Corinna a lato.
 Poi che lo stil al desir non risponde,
 fate voi co' be' rai, luci divine,
 chiare voi stesse e questo mar beato.

[Σπουδαίε φοίνικα, που με τα χρυσά φτερά σου
 ανάμεσα στις άλλες τις γυναίκες τόσο ωραία πετάς,
 ώστε την Ανδριατική και την Ιταλία και τον ένα και τον άλλο πόλο
 με θαύματα και φως γεμίζεις,
 αιώνια ομορφιά, μορφή αγγελική,
 στήθος όπου διαμένουν μονάχα τίμιες επιθυμίες,
 αλίμονο, γιατί δεν μπορώ, καθώς εκεί σταλάζω,
 με τη γραφή μου, να κάνω να ρέει ένα ποτάμι ευγλωττίας;
 Γιατί θα ήλπιζα τέτοια γυναίκα που είμαι,
 να στολίσω τα μαλλιά μου με το πιο ιερό κλαδί,
 και να σταθώ στο πλάι της Σαφφούς και της Κόριννας.
 Αφού η γραφή στην επιθυμία δεν αποκρίνεται,
 κάντε εσείς με ωραίες ακτίνες, φώτα θεϊκά,
 φωτεινό τον εαυτό σας, και αυτή τη θάλασσα ευλογημένη.]

Signor, che doni il paradiso e tolli,
 doni e tolli a la molta e poca fede
 (per opre no, ch' a sì larga mercede
 sono i nostri operar deboli e folli), 4
 da' tuoi alti, celesti e sacri colli,
 ov' è 'l soggiorno tuo proprio e la sede,
 china gli occhi al mio cor, che mercé chiede
 del suo fallir co' miei umidi e molli. 8
 E, perché suol la tua grazia sovente
 a buon dare, ove il fallo è via maggiore,
 per mostrar la tua Gloria maggiormente, 11
 nel petto mio, ricetto d' ogni errore,
 entra col foco tuo vivo ed ardente,
 e, spento ogn' altro, accendivi il tu' amore. 14

[Κύριε, που τον παράδεισο δωρίζεις σ' όποιον πολύ πιστεύει
 και τον στερείς διαπαντός απ' όποιον πιστεύει λίγο,
 (όχι για τις πράξεις, γιατί μπροστά στην ευσπλαχνία σου
 τρελά κι αδύναμα τα έργα μας φαντάζουν),
 απ' τους ψηλούς, ουράνιους, από τους άγιους λόφους σου,
 όπου ο τόπος σου είναι μαζί κι ο θρόνος σου,
 στρέψε το βλέμμα στη καρδιά μου, που έλεος ζητά
 με μάτια υγρά κι δακρυσμένα για το αμάρτημά της.
 Και επειδή η χάρη σου συχνά δωρίζεται απλόχερα,
 εκεί που η αμαρτία πολύ μεγάλη είναι,
 για να δείχτεί κι η δόξα σου τρανότερη ακόμη,
 στα στήθη μου βαθιά, εκεί που σκέπη βρήκανε τα λάθη όλα,
 να μπεις με τη φωτιά σου, τη ζωντανή και φλέγουσα,
 και να σβηστούν άλλες αγάπες, μόνο η δική σου πια ν' ανάβει.]

- Volgi a me, peccatrice empia, la vista -
 mi grida il mio Signor che 'n croce pende;
 e dal mio cieco senso non s'intende
 la voce sua di vera pietà mista, 4
 sì mi trasforma Amor empio e contrista,
 e d'altro foco il cor arde ed accende;
 sì l'alma al proprio e vero ben contende,
 che non si perde mai, poi che s'acquista. 8
 La ragion saria ben facile e pronta
 a seguire il suo meglio; ma la svia
 questa fral carne, che con lei s'affronta. 11
 Dunque apparir non può la luce mia,
 se 'l sol de la tua grazia non sormonta
 a squarciar questa nebbia fosca e ria. 14

[- Γύρνα το βλέμμα σου σε μένα, άτιμη αμαρτωλή -
 φωνάζει ο Κύριός μου κρεμασμένος στον σταυρό.
 Μα οι τυφλές αισθήσεις μου δεν τον ακούν καθόλου
 ενώ η φωνή του μείγνυται με αληθινή συμπόνια.
 Έτσι ο αχρείος Έρωτας με αλλάζει και με θλίβει,
 ώστε η καρδιά μου καίγεται κι ανάβει απ' άλλη φλόγα.
 Έτσι η ψυχή μου εγείρεται μπρος στο αληθές καλό μου
 που αφότου κατακτήθηκε δε γίνεται να σβήσει.
 Το λογικό είναι έτοιμο να ακολουθήσει το καλό του,
 μα αυτή η σάρκα αδύναμη το βγάζει από τον δρόμο,
 μιας και παλεύει πάντοτε ενάντια σε κείνο.
 Λοιπόν το φως μου δεν μπορείς παρά εσύ να φανερώσεις,
 όταν της χάρης σου ο ήλιος θα ανατείλει
 για να διαλύσει αυτό το μοχθηρό, σκοτεινιασμένο νέφος.]

Purga, Signor, omai l'interno affetto
 de la mia coscienza, sì ch'io miri
 solo in te, te solo ami, te sospiri,
 mio glorioso, eterno e vero obietto. 4
 Sgombra con la tua grazia dal mio petto
 tutt'altre voglie e tutt'altri disiri;
 e le cure d'amor tante e i sospiri,
 che m'accompagnan dietro al van diletto. 8
 La bellezza ch'io amo è de le rare
 che mai facesti; ma poi ch'è terrena,
 a quella del tuo regno non è pare. 11
 Tu per dritto sentier là su mi mena,
 ove per tempo non si può cangiare
 l'eterna vita in torbida, e serena. 14

[Λύτρωσέ με, Κύριε, από τούτη τη λαχτάρα
 που πνίγει το μυαλό μου, εσένα πια να βλέπω μόνο,
 εσένα μόνο ν' αγαπώ, για σένα να στενάζω,
 λαμπρή, αληθινή κι αιώνια φροντίδα μου.
 Σκόρπισε με τη χάρη σου μέσα από το στήθος μου
 κάθε άλλη θέληση και κάθε επιθυμία,
 του έρωτα τις έγνοιες, τους τόσους στεναγμούς,
 που συνοδεύουν πάντοτε τις μάταιες χαρές μου.
 Η ομορφιά που αγαπώ στις σπανιότερες ανήκει
 απ' όσες έπλασες ποτέ, αλλά μιας κι είναι επίγεια,
 να συγκριθεί δεν το αντέχει με τ' όμορφό σου το βασίλειο.
 Εσύ οδήγησέ με στο ίσιο μονοπάτι,
 εκεί όπου ο χρόνος να τρέψει δε μπορεί
 ζωή αιώνια, ειρηνική σε μια ζωή βασανισμένη.]

Mesta e pentita de' miei gravi errori
 e del mio vaneggiar tanto e sì lieve,
 e d'aver speso questo tempo breve
 de la vita fugace in vani amori, 4
 a te, Signor, ch'intenerisci i cori,
 e rendi calda la gelata neve,
 e fai soave ogn'aspro peso e greve
 a chiunque accendi di tuoi santi ardori, 8
 ricorro; e prego che mi porghi mano
 a trarmi fuor del pelago, onde uscire,
 s'io tentassi da me, sarebbe vano. 11
 Tu volesti per noi, Signor, morire,
 tu ricomprasti tutto il seme umano;
 dolce Signor, non mi lasciar perire! 14

[Μεταنيωμένη, λυπημένη για τα βαριά μου σφάλματα
 και για την τόσο ανόητη μανία μου,
 και για το ζόδεμα του χρόνου της σύντομης ζωής
 που γρήγορα περνά, σε μάταιους έρωτες,
 Κύριε, σε σένανε, που μαλακώνεις τις καρδιές,
 και κάνεις να ζεσταίνεται το παγωμένο χιόνι,
 σε σένα που γλυκαίνεις κάθε επαχθές και άγριο βάρος
 για κείνους που φλογίζονται στις άγιες φωτιές σου,
 σε σένανε προστρέχω. Και σου προσεύχομαι
 το χέρι να μου απλώσεις για να με βγάλεις απ' το πέλαγος,
 εδώ που μάταιο είναι να προσπαθώ να βρω την έξοδο.
 Εσύ το θέλησες για μας, Κύριε, να πεθάνεις,
 εσύ τη λύτρωση έδωσες στο γένος των ανθρώπων,
 γλυκέ μου Κύριε, μη με αφήσεις να χαθώ!]

3. Laura Battiferra

Η αριθμηση των ποιημάτων ακολουθεί την έκδοσης της Kirkham (2006).

1 ALLA DUCHESSA DI FIORENZA E DI SIENA

A voi, donna real, consacro e dono,
ben che vil pregio all'alto valor vostro,
questa man, questa penna e questo inchiostro
e se mai nulla fui, saraggio o sono, 4
così agguagliasse di mia Musa il suono
il pensier c'ho di voi, ch'altrui non mostro,
come a gloria ed onor del secol nostro,
mandarei fuor quel che entro il cor ragiono; 8
e forse a par di lui che su la Sorgia
cantando alzò il bel lauro a tanto onore,
n'andrei sempre volando in ogni parte, 11
che voi qual sol, ch'al mondo cieco porga
lume, col dolce vostro almo splendore
chiare fareste le mie scure carte. 14

ΣΤΗ ΔΟΥΚΙΣΣΑ ΤΗΣ ΦΛΩΡΕΝΤΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΙΕΝΑΣ

Σ' εσάς, βασιλική γυναίκα, αφιερώνω και δωρίζω,
αν και μικρή ανταμοιβή στην υψηλή αξία σας,
αυτό το χέρι, αυτή την πένα και τούτο το μελάνι
κι αν ήμουνα ποτέ, θα είμαι ή είμαι κάτι,
ο ήχος της Μούσας μου αν ταίριαζε
στη σκέψη μου για εσάς, σκέψη που για άλλον άνθρωπο δεν έχω,
πως είστε του αιώνα μας η δόξα κι η τιμή,
θα έλεγα εκείνο που μες στην καρδιά μου συλλογίζομαι.
Και ίσως δίπλα σ' εκείνον που στον Σοργκ
με το τραγούδι του ύψωσε την όμορφη δάφνη όλο τιμή
θα πήγαινα κι εγώ, πετώντας σε κάθε τόπο δίχως τέλος,
κι εσείς σαν ήλιος, που στον τυφλό τον κόσμο μας δίνει
το φως του, με τη γλυκιά θαυμάσια λάμψη σας
θα κάνατε ολοφώτεινα τα σκοτεινά χαρτιά μου.

6 ALLA REINA MARIA

“Sacra reina, a cui Natura e Dio
per far fede quaggiù d’ogni ben loro,
sangue, virtù, valor, stato, tesoro
e per isposo re, sì forte e pio, 4
dieder, doti conformi al bel disio
vostro di ritornar nell’antico oro
il ferro nostro, e dare alto ristoro
al secol, che fia buon, quant’ora è rio; 8
o più ch’altra ancor mai felice eletta
coppia, ov’è giunto in un potere e ‘ngegno,
chi fia che ‘n contra voi difesa faccia? ” 11
Così dicea dal ciel pura angioletta,
e poi soggiunse, “E non fia vostro un regno,
ma quanto il sol riscalda e ‘l mare abbraccia.” 14

ΣΤΗ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΜΑΡΙΑ

«Άγια βασίλισσα, που η Φύση κι ο Θεός
για να μας κάνουν να πιστέψουμε στη γη κάθε καλό τους,
αίμα, αρετή, αξία, θέση, θησαυρό
και ως σύζυγο έναν βασιλιά, τόσο ισχυρό και ευσεβή
σ’ εσάς τα πρόσφεραν, προίκα που αρμόζει στον πόθο σας
τον όμορφο να κάνετε ξανά αρχαίο χρυσάφι
το σίδηρό μας, και να δώσετε ευγενή γαλήνη
στον θνητό μας χρόνο, που όσο άγριος είναι τώρα, τόσο θα γίνει ενάρετος.
Ω! εσείς που άλλο διαλεκτό ζευγάρι
εξαίσιας δύναμης και πνεύματος ποτέ του δεν σας έφτασε,
ποιος είναι εκείνος που εναντίον σας θα στραφεί;»
Έτσι από τον ουρανό λέει ένας άγγελος αγνός,
κι έπειτα προσθέτει: «Και δικό σας δεν θα ‘ναι ένα βασίλειο,
αλλά όσα θερμαίνει ο ήλιος και αγκαλιάζει η θάλασσα».

8 ALLA DUCHESSA D'URBINO

Là verso l'Apennino, ove 'l Metauro
bagna le sue fiorite e vaghe sponde,
e dove con più chiare e rapid'onde
seco s'aduna il gentil fiume Isauro, 4
siede la donna, anzi 'l ricco tesoro
del cielo, a cui sì larghe grazie infonde
Giove, che alla sua antica amata fronde
promette onor via più ch'Apollo al lauro. 8
Così le rime al gran soggetto eguali
avess'io, che sonar farei il suo nome
fin dove nasce e si nasconde il sole; 11
ma poi ch'a sì gran volo ho corte l'ali,
co'l cor l'onoro e riverisco come
cosa bella immortal s'adora e cole. 14

ΣΤΗ ΔΟΥΚΙΣΣΑ ΤΟΥ ΟΥΡΜΠΙΝΟ

Εκεί προς τα Απέννινα, όπου ο Μέταυρος
βρέχει τις ανθισμένες κι όμορφες όχθες του,
και όπου με πιο καθάρια, με κύματα γοργά
ο ευγενής Ιζάουρο ποταμός ενώνεται μαζί του,
κάθεται η γυναίκα και πλούσιος θησαυρός
του ουρανού, εκείνη που εμπνέεται απ' τις μεγάλες χάρες
του Διός, που στο αρχαίο αγαπημένο του κλαδί
υπόσχεται τιμή τρανότερη απ' όσο ο Απόλλωνας στη δάφνη.
Έτσι τους στίχους μου αν είχα εγώ αντάξιους
της σπουδαιότητάς της, το όνομά της θα έκανα
να ηγήσει εκεί που δύει κι ανατέλλει ο ήλιος.
Αλλά αφού τόσο μεγάλο είναι το πέταγμα κι εγώ έχω κοντά φτερά,
με την καρδιά μου την τιμή και τη λατρεύω
όπως λατρεύει κανείς και προσκυνά κάτι ωραίο κι αθάνατο.

10 A VERGINIA VARANA DELLA ROVERE

O di nome e d'effetti intatta e pura
vergine, che di senno e di beltade
trappassi lei che 'n mezzo a lance e spade
Roma e sé tolse a servitù sù dura, 4
per te, ma con diversa altra ventura,
l'alta tua Camerino in libertade
dolce, servendo a te per ogni etade,
lieta si mostrerà, non pur sicura. 8
Sì ristorare a pien vedremo i danni
di quell'alme beate che dal cielo
veggono in te di lor fiorir la speme, 11
e 'l tuo gran genitore, a cui t'affanni
farti simile, ancor nel mortal velo
goderà il frutto del suo chiaro seme. 14

ΣΤΗ ΒΕΡΤΖΙΝΙΑ ΒΑΡΑΝΑ ΝΤΕΛΛΑ ΡΟΒΕΡΕ

Ω στο όνομα και στη ζωή ανέπαφη κι αγνή
παρθένε, που σε σύνεση και σε ομορφιά
εκείνη ξεπερνάς που μέσα από λόγχες και σπαθιά
τον εαυτό της και τη Ρώμη απάλλαξε απ' τη σκληρή δουλεία,
μέσα από σένα, αν και διαφέρει η μοίρα σου,
η υψηλή σου πόλη η Καμερίνο, ζώντας σε ελευθερία
γλυκιά, μέσα στα χρόνια υπηρετώντας σε,
χαρούμενη θ' αναδειχθεί, κι όχι μονάχα ασφαλής.
Θα δούμε στ' αλήθεια ολότελα οι συμφορές να παύουν
των ψυχών εκείνων των ευλογημένων που απ' τον ουρανό
σε σένα βλέπουν να ανθίζει η ελπίδα τους,
και ο σπουδαίος σου γονιός, που εσύ κοπιάζεις
όμοια αυτού να γίνεις, όσο ακόμη βρίσκεται στο πέπλο το θνητό
θα απολαμβάνει τον καρπό του ολόλαμπρού σου σπόρου.

11 NELLE NOZZE DEL SIGNOR FEDERIGO BUONROMEO E DELLA
SIGNORA VIRGINIA DELLA ROVERE

O d'ogni gloria, o d'ogni imperio degna,
coppia felice, a cui dal ciel fu dato
senno, bontà, virtù, ricchezza e stato,
cose ch'a gli altri dar rado s'ingegna; 4
se 'l gran vostro valor non si disdegna
che gli onor vostri e 'l vostro amico fato,
se ben degni di stil chiaro ed ornato,
la rozza musa mia cantando vegna, 8
forse anco un di la sacra quercia antica
sì cara e conta a l'uno e a l'altro polo,
porria sentirsi in piu sublime parte; 11
e l'alto federICO e la pudica
VIRGINIA, ch'or tacendo ammiro e colo,
cantati andarne in mille e mille carte. 14

ΣΤΟΥΣ ΓΑΜΟΥΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΦΕΝΤΕΡΙΓΚΟ ΜΠΟΥΟΝΡΟΜΕΟ ΚΑΙ
ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΒΙΡΤΖΙΝΙΑ ΝΤΕΛΛΑ ΡΟΒΕΡΕ

Ω κάθε δόξας , ω κάθε βασιλείου άξιο,
μακάριο ζεύγος, στο οποίο απ' τα ουράνια δόθηκε
σύνεση, καλοσύνη, αρετή, πλούτος κι εξουσία,
πράγματα που σε άλλους αν δοθούν κάποτε φέρνουν πλάνη,
αν η μεγάλη σας αξία δεν αδικείται
καθώς οι δόξες σας και η καλή σας μοίρα
τραγουδιούνται απ' την αδέξια μούσα μου,
αν κι είναι άξια περίλαμπρης και ολοστόλιστης γραφής,
ίσως ξανά μια μέρα η ιερή, η αρχαία βελανιδιά
τόσο ακριβή και φημισμένη από τη μιαν άκρη του κόσμου ως την άλλη,
να ακουστεί σε τόπο πιο σπουδαίο
κι ο υψηλός ο Φεντερίκο και η αγνή
Βιρτζίνια, που τώρα στη σιωπή θαυμάζω και λατρεύω,
να υμνηθούν σε αμέτρητες σελίδες.

12 ALLA MEDESIMA

“Prendete in mano il mio lucente corno,
di vaghi fior, di dolci frutti pieno,
leggiadre ninfe, che ‘l mio fondo ameno
rendete tanto e sovra ogn’altro adorno” 4
dicea il Metauro, “e dove fan soggiorno
valore e cortesia, dove il terreno
più d’altro è lieto, e l’aer più sereno,
itene in compagnia del nuovo giorno. 8
Ivi vedrete l’alma coppia eletta,
l’un nipote di lui, che ‘n terra è dio,
l’altra del giusto mio gran duce figlia; 11
datele questo in dono, e dite ch’io
veggo di speme carco e meraviglia
il Tebro, che sol lor bramando aspetta.” 14

ΣΤΗΝ ΙΔΙΑ

«Πάρτε στο χέρι το λαμπρό μου κέρασ,
που είναι με άνθη όμορφα και με γλυκούς καρπούς γεμάτο,
χαριτωμένες νύμφες, εσείς που τον βυθό μου κάνετε
τόσο όμορφο και στολισμένο πάνω από κάθε άλλο»
λέει ο Μέταυρος «εκεί που κατοικούν
η αξία κι η ευγένεια, εκεί που η γη
είναι χαρούμενη πιότερο κάθε άλλης, κι ο αέρας πιο γαλήνιος
τη νέα μέρα συντροφεύοντας.
Εκεί θα δείτε το εξάισιο εκλεκτό ζευγάρι,
ο ένας ανιψιός εκείνου, που στη γη είναι θεός,
η άλλη κόρη του σπουδαίου και δίκαιου δούκα μου.
Αυτό να της χαρίσετε ως δώρο και πείτε ότι εγώ
βλέπω γεμάτο με δέος και ελπίδα
τον Τίβερη, να περιμένει λαχταρώντας μόνο εκείνους.

14 ALLA MEDESIMA

Scendi dal terzo cielo,
santa madre d'amor, Venere bella;
e tu, sposa e sorella
di lui che regge il tutto al caldo e al gelo, 4
dolce Imeneo, che fai
d'una medesima fiamma arder due cori;
e voi, leggiadri e pargoletti Amori
scendete in riva al grande Isauro omai, 8
lieti cantando intorno
al casto letto di quei chiari eroi
per cui vedrete poi
di lor feconda prole il mondo adorno. 12

ΣΤΗΝ ΙΔΙΑ

Κατέβα από τον τρίτο ουρανό,
άγια μητέρα του έρωτα, όμορφη Αφροδίτη.
Κι εσύ, νύφη και αδερφή
αυτού που κυβερνά όλο τον κόσμο στη ζέστη και στο κρύο,
γλυκέ Υμέναιε, που κάνεις
να καίνε δυο καρδιές με μία φλόγα.
Κι εσείς, χαριτωμένοι, μικροί Ερωτιδείς
κατεβείτε τώρα στην όχθη του μεγάλου Ιζάουρο,
χαρούμενοι πιάνοντας τραγούδι γύρω
απ' την κλίνη την αγνή εκείνων των περίφημων ηρώων
απ' τους οποίους θα δείτε έπειτα
τον κόσμο στολισμένο με άξιους απογόνους.

22 A ISABELLA DE' MEDICI

Deh, quando il giorno, e deh, quando fia l'ora
che più benigno fato
renda a quest'alma il suo conforto usato?
Dolce pensier ch'ogn'ora 4
mi pasci di speranza e di desire,
deh, fa meco dimora,
sin ch'io veggia apparire
chi può solo acquetar lo mio martire. 8

Qual corpo suol da sua più nobil alma
misero abbandonato
gelida rimaner, caduca salma,
tal'io, mia dolce ed alma 12
vita e sostegno amato,
al vostro dipartir lassa restai.
Santo Amor, tu che fai
quel ch'altri far non può, tornami in vita,
a mia bell'alma unita.

ΣΤΗΝ ΙΖΑΜΠΙΕΛΛΑ ΝΤΕ' ΜΕΝΤΙΤΣΙ

Ω, πότε η μέρα, πότε η ώρα θα 'ρθει
που μία μοίρα πιο ευγενής
σε τούτη την ψυχή θα δώσει την οικεία παρηγοριά;
Σκέψη γλυκιά που κάθε ώρα
με θρέφεις με πόθο και ελπίδα,
ω, μαζί μου μείνε,
μέχρι που εγώ να δω
εκείνον, τον μόνο που μπορεί το μαρτύριο μου να ατονήσει.

Όπως ένα αξιοθρήνητο κορμί αφημένο
από την πιο ευγενή ψυχή του
μένει ένα παγωμένο ολιγόζωο κουφάρι,
έτσι κι εγώ στην αναχώρησή σας
ανήμπορη έμεινα, ω εσείς γλυκιά, θαυμάσια ζωή μου
κι αγαπημένο μου έρεισμα.
Άγιε Έρωτα, εσύ που κάνεις

αυτό που άλλοι δεν μπορούν, γύρνα με στη ζωή,
ενώνοντάς με με την ωραία μου ψυχή.]

30 ALLA SIGNORA LEONORA CIBO DE' VITELLI

O di casta bellezza esempio vero,
e di rara virtude ardente raggio,
donna che 'n questo uman cieco viaggio
ne mostrate del ciel l'alto sentiero, 4
voi sola il nostro verno ingrato e nero
cangiate in chiaro e grazioso maggio;
voi sola col parlar cortese e saggio
rendete umile ogn'aspro ingegno e fero; 8
tal ch'io, che vaga son del vostro lume,
con l'ali del pensier tant'alto ascendo,
quanto in bianco augel basta a cangiarme, 11
indi fuor d'ogni mio vecchio costume,
da voi, dalla stagion novella, prendo
tanto vigor ch'io sento eterna farme. 14

ΣΤΗΝ ΚΥΡΙΑ ΛΕΟΝΟΡΑ ΤΣΙΜΠΙΟ ΝΤΕ' ΒΙΤΕΛΛΙ

Ω αγνής ομορφιάς αληθινό παράδειγμα,
και σπάνιας αρετής φλέγουσα ακτίνα,
γυναίκα που σε αυτό το ανθρώπινο τυφλό ταξίδι
δείχνετε του ουρανού το μονοπάτι το υψηλό,
εσείς μονάχα τον αγνώμονα και μαύρο μας χειμώνα
αλλάζετε σε φωτεινό και εύχαρη Μάη.
Μονάχα εσείς με τον σοφό, τον ευγενή σας λόγο
κάνετε ταπεινό κάθε σκληρό και άγριο πνεύμα.
Έτσι που εγώ, καθώς είμαι με το φως σας ευτυχής,
με τα φτερά της σκέψης τόσο ψηλά ανεβαίνω,
όσο χρειάζεται, ώστε να γίνω ένα πουλί λευκό,
και τότε έξω απ' τις παλιές συνήθειες,
από εσάς, από τη νέα εποχή, παίρνω
τόση ισχύ ώστε να νιώθω ότι αιώνια γίνομαι.

31 ALLA MEDESIMA

Da l'alma dea ch'al terzo cielo impera
e i più leggiadri cor d'amore accende,
e da colei ch'eguale a Dio ne rende
scevri dall'ignorante e vile schiera; 4
il vero bel della sua vaga spera,
e 'l sommo buono, ond'ogni ben s'attende,
tolse Colui che sol se stesso intende,
per far l'alma di voi perfetta e intera, 8
donna più d'altra bella e più amorosa,
e più d'ogni altra saggia e più divina,
per cui di gire al ciel la via s'impara; 11
così— o che sper'io!—fosse pur'osa
l'alma mia d'appressar luce sì chiara,
come oggi da lontan v'adora e 'nchina. 14

ΣΤΗΝ ΙΔΙΑ

Απ' τη θαυμάσια θεά που κυβερνά στον τρίτο ουρανό
και μ' έρωτα ανάβει τις πιο όμορφες καρδιές
κι από εκείνη που μας κάνει όμοιους με Θεό
ελεύθερους από τον αμαθή κι αχρείο όχλο
πήρε Αυτός, που μόνο τον εαυτό του εννοεί,
το αληθινά ωραίο της θελκτικής της σφαίρας
και το υψηλότατο καλό, απ' όπου πηγάζει κάθε καλού η προσδοκία,
ώστε να κάνει την ψυχή σας τέλεια κι ακέραιη,
γυναίκα εσείς κάθε άλλης πιο όμορφη κι αγαπημένη,
και κάθε άλλης πιο σοφή και θεϊκή,
εσείς που είστε ο τρόπος να μάθει κανείς τον δρόμο που οδηγεί στον ουρανό.
Έτσι - ω τι ελπίζω! - να τολμούσε
η ψυχή μου να πλησιάσει τόσο καθάριο φως
όπως σήμερα σας λατρεύει από μακριά και υποκλίνεται.

32 ALLA MEDESIMA

Da Dio, alma gentile, il bello e' l buono,
da gli spirti celesti
il puro cor prendesti,
dalle spere superne il canto e 'l suono, 4
dalla madre d'amore
virtù ch'encende ogni cortese core,
da Febo il lume e dalla sua sorella
mente d'ogni viltà sempre rubella,
alor che 'l tuo bel velo
per rivestir la terra, spogliò il cielo. 10

ΣΤΗΝ ΙΔΙΑ

Απ' τον Θεό, ψυχή ευγενική, το όμορφο και το αγαθό,
κι απ' τα ουράνια πνεύματα
την καθαρή καρδιά σου πήρες,
από τις θείες σφαίρες το τραγούδι και τον ήχο,
απ' τη μητέρα του έρωτα
την αρετή που ανάβει σε κάθε ευγενή καρδιά,
από τον Φοίβο το φως του πήρες κι από την αδερφή του
πνεύμα που ανθίσταται σε κάθε δειλία μπροστά
έτσι που το ωραίο σου πέπλο
γύμνωσε τα ουράνια, για να ενδυθεί η γη.

33 ALLA SIGNORA HERSILIA CORTESI DE' MONTI

Non siano oggi superbi Olimpo e Atlante,
perché di nubi l'un non copra il velo,
l'altro perché, cinto d'eterno gelo,
di sostener il ciel si glori e vante, 4
ché 'l nostro Monte, in cui l'amate piante
pose Minerva, con sì caldo zelo
s'erge al primo, al secondo e al maggior cielo,
spargendo nettari dalle cime sante. 8
Parnaso, il lauro e le sorelle dive
cedano omai, poi che benigna stella
tutto il ben di lassù raccolto ha in una; 11
altre frondi, altro Monte ed altre rive
a noi discopre dea cortese e bella,
in cui tanto è valor quanto fortuna. 14

ΣΤΗΝ ΚΥΡΙΑ ΕΡΣΙΛΙΑ ΚΟΡΤΕΖΙ ΝΤΕ' ΜΟΝΤΙ

Ας μην είναι σήμερα περήφανοι ο Όλυμπος κι ο Άτλας,
ο ένας που δεν καλύπτεται από το πέπλο των νεφών,
κι ο άλλος γιατί, με αιώνιο πάγο κυκλωμένος,
έχει ως δόξα του και καύχημά του ότι βαστάζει τα ουράνια,
αφού το δικό μας το Βουνό, στο οποίο τα αγαπητά φυτά της
η Αθηνά προσέφερε, με ζήλο ολόθερμο
υψώνεται στον πρώτο, στον δεύτερο, στον ύψιστο ουρανό,
σκορπώντας νέκταρ απ' τις άγιες κορυφές του.
Ο Παρνασσός, η δάφνη κι οι θείες αδερφές
τώρα ας δίνουν τα αγαθά τους, αφού ένα άστρο ευγενές
το καλό ολόκληρο απ' τα ψηλά σε μια γυναίκα το συγκέντρωσε.
Άλλα κλωνάρια, άλλο Βουνό και άλλες ακτές
μια ευγενική και όμορφη θεά σ' εμάς αποκαλύπτει,
εκεί όπου είναι τόση η αξία όση κι η τύχη.

36 NELLE NOZZE DEL SIGNOR VESPASIANO PICCOLHUOMINI E
DELLA SIGNORA LUCREZIA SODERINA

Santissima Giunon, che 'n mille modi,
come a tua deità superna piace,
l'alme in ciel legghi con eterna pace,
e i corpi in terra castamente annodi; 4
santo Imeneo, che sol t'allegri e godi
arder due cori ad una stessa face;
e tu, dolce d'Amor madre verace,
che gli altrui giusti prieghi ascolte ed odi, 8
sovra 'l gran Tebro alla sinistra riva,
là ve l'antico mausoleo riserba
del grande Augusto le reliquie sante, 11
scendete, ch'ivi con umil sembante
coppia v'attende sì leggiadra e diva,
che l'Arno altero va, l'Arbia superba. 14

ΣΤΟΥΣ ΓΑΜΟΥΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΒΕΣΠΑΖΙΑΝΟ ΠΙΚΚΟΛΟΥΟΜΙΝΙ ΚΑΙ
ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΛΟΥΚΡΕΤΣΙΑ ΣΟΝΤΕΡΙΝΑ

Αγιότατη Ήρα, που με τρόπους αμέτρητους,
όπως στην ουράνια θεότητά σου αρέσει,
τις ψυχές με γαλήνη αιώνια στα ουράνια ενώνεις,
και τα σώματα δένεις στη γη με αγνότητα.
Άγιε Υμέναιε, που σου δίνει χαρά και συνάμα απόλαυση
μονάχα να φλέγεις δυο καρδιές στον ίδιο, στον έναν πυρσό
κι εσύ, γλυκιά κι αληθινή του Έρωτα μητέρα,
που ακούς κι αφουγκράζεσαι των ανθρώπων τις δίκαιες προσευχές,
πάνω απ' τον μεγάλο Τίβερη στην όχθη την αριστερή του,
εκεί όπου το αρχαίο μαυσωλείο κρατά κρυμμένα
του σπουδαίου Αυγούστου τα άγια λείψανα,
κατεβείτε, εκεί όπου με όψη ταπεινή
σας περιμένει ένα ζευγάρι τόσο όμορφο και θείο,
ώστε περήφανα ρέουν ο Άρνος και ο Άρμπια.

37 PER LA SIGNORA MARCHESA DI MASSA

Trapassa, almo Appenin, l'aer sereno
e fa nel terzo ciel dolce soggiorno,
più che Parnaso e più che Cinto adorno
rendi il tuo sacro ed onorato seno; 4
corri lieto e tranquillo al Mar Tirreno,
cinto d'erbe e di fiori il crine intorno,
chiaro Metauro, e tu tuo ricco corno
ne mostra fuor, di frondi e frutti pieno; 8
spandi fin dove nasce e dove more
d'Apollo il raggio, altera pianta e bella,
le foglie tue da Giove amate e colte, 11
poi ch'a voi riede un'altra volta quella
donna ch'a tutte l'altre tutte ha tolte
le grazie, d'Umbria e Massa eterno onore. 14

ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑ ΜΑΡΚΕΖΑ ΝΤΙ ΜΑΣΣΑ

Διαπέρασε, ευγενικό βουνό των Απέννινων, τον γαλήνιο αέρα,
την κατοικία σου φτιάξε στον γλυκό τρίτο ουρανό,
πιότερο στόλισε από τον Παρνασσό και τον Κύνθο
το ιερό και τιμημένο στήθος σου.
Τρέξε χαρούμενος και ήρεμος προς την Τυρρηνική τη θάλασσα,
κυκλωμένη από χλόη κι άνθη τριγύρω η κόμη σου,
καθάριε Μέταυρε, και εσύ το πλούσιο κέρας σου
φανέρωσε το, γεμάτο καρπούς και κλωνάρια.
Άπλωσε, μέχρι εκεί που γεννιέται και χάνεται
η ακτίνα του Απόλλωνος, ω δέντρο περήφανο κι όμορφο,
τα φύλλα σου τ' αγαπητά, τα συλλεγμένα απ' τον Δία,
αφού σε εσάς επέστρεψε για άλλη μια φορά
εκείνη η γυναίκα που έχει στερήσει όλων των άλλων
τις χάρες, τιμή αιώνια της Ούμπρια και της Μάσσα.

42 ALLA SIGNORA EUFEMIA

Del coro eterno e delle eterne genti
son queste voci angeliche e gioconde,
e 'l suon che tanta in noi dolcezza infonde,
donna, mercé de' tuoi celesti accenti; 4
e non pur noi, ma le tempeste e i venti
e le fere e gli Augelli e i pesci e l'onde
stanno, e gli Angeli stessi e i cerchi, donde
quaggiù scendesti, ad ascoltarti intenti. 8
Per te Sebeto, d'alta gloria adorno,
né 'l Tebro invidia, né 'l suo grande impero,
con quanti trionfar dall'Indo al Mauro; 11
e di frutti e di fiori empiendo il corno
va di te sola e del tuo nome altero,
d'edera cinto il petto e 'l crin di lauro. 14

ΣΤΗΝ ΚΥΡΙΑ ΕΟΥΦΕΜΙΑ

Του αιώνιου χορού και των αιώνιων λαών
είναι αυτές οι αγγελικές, οι πρόσχαρες φωνές,
κι ο ήχος που μέσα μας τόση γλυκύτητα προσφέρει,
γυναίκα, απ' τους δικούς σου ουράνιους τόνους έρχεται.
Και όχι μονάχα εμείς, αλλά κι οι άνεμοι κι οι καταγίδες
και τα θηρία και τα Πουλιά, τα ψάρια και τα κύματα
και οι ίδιοι οι Άγγελοι και οι σφαίρες, απ' όταν εδώ κατήλθες,
στέκονται, για να σε ακούσουνε ευλαβικά.
Εξαιτίας σου ο Σήβηθος, στολισμένος με δόξα υψηλή,
ούτε τον Τίβερη φθονεί, ούτε και τη μεγάλη του αυτοκρατορία,
με τόσους θριάμβους απ' τον Ινδό έως το Μάουρο.
Και γεμίζοντας το κέρασ με καρπούς και άνθη
προχωρά για σένα μόνο, για το περήφανο όνομά σου,
κι έχει το στήθος κυκλωμένο με κισσό και τα μαλλιά με δάφνη.

44 A LAUDOMIA RUCELLAI

O d'ogni laude e d'ogni' alto onor degna,
vergine pura e bella, ch'oggi tanto
delle figlie di Giove il sacro e santo
numero accresci, e per te vive e regna, 4
or che la voce tua non si disdegna,
con antico sermone e nuovo canto,
a me, che nulla imparo, ridir quanto
Febo nella sua scola ogn'or t'insegna, 8
e di quei fiori e di quei frutti eterni,
ch'or in Parnaso cogli, or lungo Eurota,
sì dolcemente mi comparti e doni, 11
non vo' più ch'altra Musa, e mi perdoni
qual oggi in Pindo è più famosa e nota,
questa man, questo stil regga e governi. 14

ΣΤΗ ΛΑΟΥΝΤΟΜΙΑ ΡΟΥΤΣΕΛΛΑΪ

Άξια εσύ για κάθε έπαινο και υψηλή τιμή,
παρθένα αγνή και όμορφη, που σήμερα αυξάνεις
τον ιερό, τον άγιο αριθμό των θυγατέρων του Διός,
καθώς αυτός μέσα από σένα ζωή και εξουσία αποκτά,
τώρα που η φωνή σου καθόλου δεν στερείται την τιμή,
πες μου ξανά, λοιπόν, στην αδαή εμένα,
με λόγο αρχαίο και με τραγούδι ολοκαίνουριο,
όσα ο Φοίβος πάντοτε στο σχολείο του σε διδάσκει.
Κι εκείνα τα άνθη κι εκείνους τους αιώνιους καρπούς,
που τώρα στον Παρνασσό και κατά μήκος του Ευρώτα συγκεντρώνεις
τόσο γλυκά σε μένα μοιράζεις και χαρίζεις.
Τις άλλες Μούσες πια δεν λαχταρώ, κι ας μου προσφέρει τη συγχώρεση
όποια σήμερα τιμάται και δοξάζεται στην Πίνδο:
αυτό το χέρι, ετούτη τη γραφή ποθώ επάνω μου να έχει εξουσία.

65 ALLA SIGNORA BIANCA CAPPELLA

Così caro tesoro e sì pregiata
gemma, che 'l mondo ricco far doveva,
che tanto in sè medesima risplendea,
tant'alta donna a tanti imperi nata, 4
quell'immensa bontà, mai sempre usata
a quanto in cielo, a quanto in terra crea,
se stessa palesar già non voleva,
ch'ella stesse fra noi così celata; 8
e però in sposa al più giusto e maggiore
duce d'Europa oggi vien data in sorte,
ambo d'onor, ambo di gloria degni, 11
ed ambo in ciel di pari amica sorte,
doppo aver vinto i più famosi regni,
avran corone d'immortal valore. 14

ΣΤΗΝ ΚΥΡΙΑ ΜΠΙΑΝΚΑ ΚΑΠΠΕΛΛΑ

Τόσο αγαπημένος θησαυρός και ακριβότατο
πετράδι, ώστε προορίζεται τον κόσμο να πλουταίνει,
καθώς ολόλαμπρη αναφαίνεται μέσα στον εαυτό της,
γυναίκα αξίας υψηλότερης, σε τόσα βασίλεια γεννημένη,
καλοσύνη τέτοια απέραντη ποτέ ο ουρανός
δεν αξιώθηκε, όση στη γη δημιουργεί,
η ίδια εκείνη που δεν ήθελε ποτέ να φανερώνεται,
ώστε ανάμεσά μας καλά κρυμμένη έμενε.
Κι όμως ως νύφη στον πιο δίκαιο και ισχυρό
δούκα της Ευρώπης σήμερα δίδεται απ' τη μοίρα,
κι οι δύο άξιοι τιμής και δόξας,
κι οι δύο στον ουρανό με ίδια τύχη ευνοϊκή,
αφού νικήσανε τα πιο σπουδαία βασίλεια,
θα έχουν κορόνες αθάνατης αξίας.

94 A MADONNA ALESSANDRA DE' CORSI

L'alte faville di quel puro ardente
foco, ch'entro 'l mio petto accese in pria
antico senno in nuova leggiadria,
e in singular beltà pudica mente, 4
coperte furon sì, ma non già spente,
dal tempo che volando il tutto oblia,
ed or deste da man cortese e pia,
crescon l'incendio lor dolce e cocente; 8
così m'è CORSA nuovamente al core
ALESSANDRA gentil, la vostra luce,
che visto e vinto tutto inceso l'ave, 11
in tal guisa il tuo ardor caro e soave
provò chi fu del mio ministro e duce,
e sempre a' suoi desir proprio amore. 14

ΣΤΗΝ ΚΥΡΙΑ ΑΛΕΞΑΝΤΡΑ ΝΤΕ' ΚΟΡΣΙ

Οι ευγενείς φλόγες εκείνης της καθαρής φλεγόμενης
φωτιάς, που μέσα στο στήθος μου άναψε παλιότερα
το αρχαίο πνεύμα σε νέα χάρη,
και το αγνό μου πνεύμα σε μοναδική ομορφιά,
ήταν τόσο κρυμμένες, αλλά όχι σβησμένες ήδη,
από τον χρόνο που πετώντας φέρνει λήθη,
και τώρα ξυπνά από ένα χέρι ευγενικό και ευλαβές,
μεγαλώνουν τη γλυκιά και καυτή πυρκαγιά τους.
Έτσι ξανά στην καρδιά μου ΠΟΡΕΥΤΗΚΕ
ευγενική ΑΛΕΞΑΝΤΡΑ, το φως σας,
που το είδε και κατακτημένη φλογίστηκε.
Με αυτόν τον τρόπο τη θέρμη σου την ακριβή κι απαλή
δοκίμασε εκείνος που ήταν πάντοτε η αγάπη
του κυβερνήτη κι αρχηγού μου και στις επιθυμίες του ακόλουθος.

98 IN MORTE DI MARIA DE' MEDICI

Non volle Dio che un'uom terreno e frale,
quantunque posto d'ogn'altezza in cima,
possedesse tesoro a cui mai prima
non fu nel mondo, e non fia poscia eguale; 4
e però dianzi il biondo crin fatale
svelse di lei, ch'era sua gloria prima
quaggiuso, e tanto in cielo or la sublima
quanto può salire alto alma mortale. 8
Vergine, che di stelle incoronata
presso a colei, da cui prendesti il nome,
e i costumi immitasti e l'opre sante, 11
lieta soggiorni, e noi tra quali e quante
lagrime lasci! Ed oh pur quando e come
rivedrem noi la luce tua beata? 14

ΣΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑ ΝΤΕ'ΜΕΝΤΙΤΣΙ

Δεν ήθελε ο Θεός ένας θνητός κι εύθραυστος άνθρωπος,
ακόμη κι βρισκότανε στην ύψιστη κορφή,
να κατέχει έναν θησαυρό που πριν ποτέ
δεν φάνηκε στον κόσμο, και ούτε στο μέλλον όμοιος θα φανεί.
Κι όμως λίγο πριν τα ξανθά μοιραία μαλλιά
τής τα ξερίζωσε, που ήταν η πρώτη δόξα του
εδώ κάτω, και τόσο τώρα την υψώνει στα ουράνια
όσο μπορεί μια ευγενής θνητή ψυχή να ανέλθει.
Παρθένα, που στεμμένη με άστρα
δίπλα σε εκείνη, απ' την οποία πήρες τ' όνομά σου,
καθώς τα ήθη της μιμήθηκες και τα άγια της τα έργα,
κατοικείς όλο χαρά, κι εμάς μέσα σε τέτοια και τόσα
δάκρυα αφήνεις! Και τώρα πότε, πώς
θα ξαναδούμε εμείς το ευλογημένο φως σου;

100 IN MORTE DI HIRENE SPILIMBERGO

Quanto ebbe dianzi il mondo e doglie e pianti,
alor che svelse ingorda morte acerba
al più bel fiore e 'l miglior frutto in erba,
tanto fu colmo il ciel di gioie e canti, 4
vergine eletta da i più alti e santi
chori, ove degno al tuo ben far si serba
pregio, a noi ti rivolgi e disacerba
con la tua vista i nostri dolor tanti; 8
sì risonare in ogni estrema parte
ne' secoli avvenire udrai 'l tuo nome,
ch'a' più chiari imporrà silenzio eterno, 11
e mille Atene e mille Flore e Rome
IRENE cantaran la state e 'l verno,
e fien piene di te tutte le carte. 14

ΣΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ ΤΗΣ ΙΡΕΝΕ ΣΠΙΛΙΜΠΕΡΓΚΟ

Πόσο πριν λίγο γέμισε ο κόσμος με δάκρυα και θλίψη,
αφού ο άπληστος, ο άγριος θάνατος ξερίζωσε
το ομορφότερο άνθος και τον καλύτερο καρπό στη χλόη.
Τόσο γεμάτος ήταν ο ουρανός από χαρές κι από τραγούδια,
παρθένα που σε διάλεξαν οι πιο ευγενείς, οι άγιοι
χοροί, εκεί όπου αντάξια του καλού σου υπήρξε
ανταμοιβή. Στρέψου σ' εμάς, μαλάκωσε
τους τόσους πόνους μας με τη ματιά σου.
Έτσι σε κάθε τόπο μακρινό να αντηχεί
μέσα στους μέλλοντες αιώνες θα ακούσεις τ' όνομά σου,
που θα επιβάλει στα πιο λαμπρά ονόματα αιώνια σιωπή,
και χίλιες Αθήνες και Φλωρεντίες και Ρώμες
ΙΡΕΝΕ θα τραγουδούν το καλοκαίρι, τον χειμώνα,
και θα γεμίζουν με σένα όλες οι σελίδες.]

104 IN MORTE DELLA SERENISSIMA GIOVANNA D'AUSTRIA GRAN
DUCHESSA DI TOSCANA

Spargete rose e fiori,
angeli santi, e voi, alme beate,
vaghe ghirlande e preziosi odori,
sopra le membra amate, 4
di lei, che sol giovar le piacque tanto,
come il suo nome segna;
ond'or che fatta è degna
del ciel col mezzo dell'oprar suo santo,
pregatela ch'ancora
giovar ne voglia ognora. 10

ΣΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ ΤΗΣ ΓΑΛΗΝΟΤΑΤΗΣ ΤΖΟΒΑΝΝΑ ΤΗΣ ΑΥΣΤΡΙΑΣ
ΜΕΓΑΛΗΣ ΔΟΥΚΙΣΣΑΣ ΤΗΣ ΤΟΣΚΑΝΗΣ

Σκορπίστε ρόδα και άνθη,
άγιοι άγγελοι, κι εσεις, ψυχές ευλογημένες,
ωραίες γιρλάντες κι εξαίσιες μυρωδιές,
πάνω στ' αγαπημένα μέλη
εκείνης που ποθούσε το καλό μόνο να δίνει,
καθώς και τ' όνομά της δείχνει,
και τώρα που άξια έγινε
για τα ουράνια, μέσω των ιερών της έργων,
παρακαλέστε την ακόμη
κάθε στιγμή να θέλει να ωφελεί.

120 EGLOGA TERZA

Sopra un fiorito e diletto collea
ch'Arno vagheggia, e le campagne intorno
fertili e verdi, che colmando vanno
di speme il petto a gli stanchi cultori,
siede altero edificio, e con tal'arte 5
fatto e da mano industriosa tanto,
ch'invidia face non pur ivi a quanti
risplendon per ingegno e per ricchezza,
ma a quei, per cui Flora si vanta e pregia.
Né minor già, né men gradito albergo 10
si conveniva a sì gentile e saggio
pastor, di cui non hanno i toschi campi
né più cortese già, né più felice,
ALFEO, che per suo merto e per destino
ne divenne ha gran tempo possessore; 15
e seco a sua fida GALATEA,
ch'ogn'altra oggi non par trapassa e vince
caste donne, ma dee celesti e sante,
di beltà, di valor chiaro e sublime;
a cui fatto ha benigno amico cielo 20
copia di dolce e graziosa prole,
conforme apunto all'alta lor fortuna.

Ivi il secondo di del Re de' Mesi,
più de gli altri fiorito e più festoso,
in compagnia di molt'altri pastori— 25
chi sacrò all'alto e sempiterno Giove,
impetrando per noi venia e salute,
chi al guerreggiante e minaccioso Marte,
per dare al mondo poi tranquilla Pace;
quei di Pan, quei di Bacco sacerdoti 30
il viver ministrando a noi mortali—
si ritrovar due valorosi e saggi
pastor, l'un caro amico al biondo Apollo,
TIRSI gentil, che con sue dolci note
fa quando corre piu veloce al mare 35
Arno arrestare ad ascoltarlo intento;

l'altro di marmo una persona viva
 per far talor, talora in bronzo eterno,
 mostrando quanto l'Arte la Natura
 imitar possa, FIDIA vien nomato. 40
 E loro in mezzo pastorella incolta
 all'ultimo congiunta in stretto e santo
 nodo d'ogn'altra libertà più caro;
 che per sprezzar quant'ha[n] le donne in pregio
 ogni cosa mortal tenendo a vile, 45
 sol'è intenta a seguir d'Apollo l'orme,
 forse quant'ei seguio qua giù per terra
 l'amata sua, da cui prendella il nome.
 Quinci sopra fiorito e verde prato
 assisi tutti, rimirando giano 50
 con vaghezza e stupor piu che mai intenti,
 chi i colti campi, chi l'ombrese e folte
 selve, chi gl'alti magisteri eletti,
 chi 'l pian, chi 'l monte, e chi l'altre piante
 di lauri, d'elci, d'olmi e di ginepri, 55
 ch'arditi inverso il ciel s'ergeano in alto;
 altri l'aer dolcissimo e benigno
 lodando già, benedicendo Febo,
 ch'a quello inspira sì tranquilla vita;
 altri in mirar l'alto e sacrato tempio, 60
 che tant'alme in sè chiude elette e pure,
 ch'in silenzio parole accorte e saggie
 spiegano al sommo re dell'universo.
 E 'n questa DAFNE, che d'ardente brama
 d'alzar cantando tutta dentro ardea, 65
 sì come meglio le dettasse Apollo,
 con l'umil sua zampogna il bel paese
 e 'l dolce loco che nell'alma ha impresso,
 che sì come le rose ogn'altro fiore
 vincono, questo di virtute avvanza 70
 ogn'altro di bellezza e di bontate,
 onde gl'antichi e memorandi vati
 che dell'aria, dell'erbe e delle stelle
 conosceano il valore insieme uniti,
 e di comun consentimento tutti 75

volser che 'l nome suo fusse Le ROSE.
 La Pastorella dunque incominciando
 a dar principio all'umil canto suo,
 sì come il cor avea colmo di gioia
 così nel volto si mostrò gioconda: 80
 "Perch'a mille famose altere fronti
 s'intessino ghirlande, e a mille e mille,
 spirti amorosi e conti,
 si rinfreschin l'ardenti lor faville,
 verdi piante novelle 85
 ch'incendeste già tanto
 lui ch'incende di sè le vaghe stelle,
 spargete in queste e 'n quelle
 parti i be' rami e l'odor sacro e santo.
 E voi tranquille di Minerva insegna, 90
 di pace annunzio e di gioconda vita,
 frondi all'onesta e degna
 coppia che ben' oprando al ciel n'invita,
 infondete nel core
 vostre gioie più elette, 95
 sì che quai son quest'edre a tutte l'hore,
 od in nodo maggiore,
 stian sì bell'alme in un congiunte e strette.
 Scendi, Venere bella, alla dolce ombra
 del tuo sacro arbocel, deh, scendi omai; 100
 e 'l terso oro ch'adombra
 il sol, qual ora è più cinto di rai,
 cingi di fresche rose,
 or che tra l'erbe e i fiori
 hanno i tuoi figli ardenti faci ascose 105
 ch'alle celesti cose
 infiammeranno i piu leggiadri cori.
 In queste ombrose valli e 'n queste selve,
 gl'audaci veltri tuoi predando vanno
 le timidette belve; 110
 che 'n contra lor difesa altra non hanno;
 dunque, casta Diana,
 muovi tua amica schiera,
 quinci Ateon, quinci empia voglia insana

non è, ma saggia umana 115
 gente e desir d'eterna gloria e vera.
 Qui dove è l'aer più sereno e dove
 l'ora più fresca, e son più chiare l'acque,
 alme figlie di Giove,
 a cui la terra un tempo abitar piaque, 120
 or par che 'l ferro nostro
 simil'è all'oro antico,
 di virtute e d'onor tanto s'è mostro;
 venite, e seggio vostro
 fate il bel fonte e 'l dolce colle aprico. 125
 Vago lume del ciel, se in variando
 i tempi e l'ore, non variasti unquanco
 il bel disio, ch'amando
 ti fe in Tessaglia sì di correr stanco,
 qui dove la tua fronde 130
 gioia apporta e salute,
 scendi e le piaghe tue sana profonde,
 e con note gioconde
 fa noto altrui l'immensa lor virtute.
 I campi sicilian Cerere antica, 135
 e 'l giovane Lico lasciar consente
 sua bella NISA amica,
 e 'n questo Monte dimorar sovente;
 PAN vedesi e POMONA
 gir spazziando intorno; 140
 ogni piano, ogni colle s'abbandona
 così secondo suona
 l'aer ch'abbraccia questo bel soggiorno.
 Deh semplicitta mia, taci ch'io sento
 nuovo et alto contento 145
 apparecchiarsi; ond'io t'ascondo e 'nvolò."
 Poscia il nobile ALFEO, tosto finito
 ch'ell'ebbe, sciolse sì soavemente
 la lingua al suon della sua altera cetra,
 con cui fermato avea più volte il volo 150
 de' vaghi augelli e delle fere il corso,
 "All'acqua sagra del novello fonte
 ch'a chi ne gusta infonde

rime liete e gioconde,
 ascoltate, pastor del vago monte 155
 che di rose ha la fronte,
 gregge già mai né fera
 non s'avvicini a turbar sua chiarezza;
 che non Pallade pur con la sua schiera,
 ma di venirci è avvezza 160
 Diana casta spesso;
 e chi le giugne appresso
 mentre si bagna, o chi a quest'ombre dorme
 cangiar fa in mille disusate forme.”
 Sì disse; e TIRSI, che sedea all'incontro, 165
 già vedendol tacer lento non fue
 quanto pensato avea cantando dire;
 mostrando ben che lungamente avvezzo
 fosse in Parnaso, e d'Helicon al fonte
 fin dalle fasce poi beuto avesse. 170
 “Fuor della pura e chiara
 tranquilla Greve, uscite liete e pronte,
 muschiose Ninfe, e su correndo a gara
 questo salite vago altero monte,
 ove tra l'erba e i fiori 175
 in compagnia di mille almi pastori,
 e mille accorte e belle
 leggiadre pastorelle,
 siede la lor reina, anzi lor dea
 e bella e casta e saggia, GALATEA, 180
 co'l suo via piu d'ogni'altro avventuroso
 felice sposo, Alfeo dotto e gentile;
 e con sembiante umile
 mille e mille vezzose
 cogliete ardenti rose, 185
 e di mille colori,
 mille fioretti di soavi odori;
 e sopra lor con disusata foggia
 fate arder spargendo lenta pioggia.
 Poscia con riverenza 190
 tiratevi da parte e rimirate
 i balli e le sonate

che fatte sono all'alta lor presenza
 da ninfe e da pastor soggetti loro
 d'un faggio all'ombra, o d'un fronzuto alloro: 195
 ma servando il decoro
 come voi poi vedete
 tacer ogn'un, cantando ardate e liete
 mostrate il vostro immenso alto valore,
 facendo a voi e a lor perpetuo onore; 200
 onde vostra merce gloria maggiore
 ara la Greve e fregio un dì più bello
 che non ha l'Arno o 'l Tebro suo fratello."
 Poi perchè già dalla sinistra parte
 Apollo si vedea scendere in fretta, 205
 per tuffar la sua chiara fronte altera
 nel profondo Ocean sdegnoso forse,
 d'esser vinto quaggiù da mortal voce;
 nel dolce albergo, in pie' rittosi ogn'uno,
 movendo il passo dolcemente entrarò. 210
 Quel Sol che sol n'alluma e sol n'avviva
 quando ver noi risplende,
 or ch'altro clima di sé vago incende,
 e di vita e del dì ne spoglia e priva.
 Deh, chiara luce viva, 215
 e deh, nostro vital chiaro splendore,
 del tuo bell'Arno onore,
 a noi riedi, a noi vieni, e da noi sgombra
 quest'atra e mortal'ombra. 219

[Πάνω στον ανθισμένο και τερπνό λόφο
 που ο Άρνος λαχταρά, και στις γύρω εξοχές
 τις εύφορες και πράσινες, που με σπόρους γεμίζουν
 την αγκαλιά των κουρασμένων χωρικών,
 στέκει περήφανο κτίριο, και με τέχνη περισσή 5
 φτιαγμένο, από χέρι πολύ εργατικό,
 που το ζηλεύουν όχι μόνο αυτοί που
 ακτινοβολούν από πνεύμα και πλούτο,
 αλλά και εκείνοι, για τους οποίους η Φλόρα καυχιέται και τους εκτιμά.
 Ούτε βέβαια μικρότερος ή λιγότερο ευάρεστος τόπος φιλοξενίας 10
 έλαχε σε τόσο ευγενή και σοφό

ποιμένα και από αυτόν δεν έχουν οι τοσκανικές πεδιάδες
 άλλον ούτε πιο ευγενή ούτε για ευτυχή,
 τον ΑΛΦΕΙΟ, που απ' την αξία του και τη μοίρα του
 έγινε εδώ και πολύ καιρό ιδιοκτήτης τους, 15
 και δίπλα του η πιστή του ΓΑΛΑΤΕΙΑ,
 που τώρα όχι μόνο όλες τις άλλες αγνές γυναίκες νικά και ξεπερνά,
 αλλά ακόμη και τις ουράνιες και άγιες θεές,
 στην ομορφιά και στη λαμπρή και υψηλή αξία.
 Σε αυτήν ο ευγενής, ευνοϊκός ουρανός όμοιο έδωσε 20
 γλυκό κι εύχαρη απόγονο,
 τέλεια ταιριαστό στην υψηλή τους τύχη.

Εκεί τη δεύτερη μέρα του Βασιλέα των Μηνών,
 τον πιο ανθηρό, τον πιο γιορτινό από τους άλλους,
 με συντροφιά πολλών άλλων ποιμένων - 25
 άλλος λάτρεψε τον υψηλό κι αιώνιο Δία,
 ικετεύοντάς τον για χάρη μας να δώσει συχώρεση και υγεία,
 άλλος στον πολεμοχαρή και απειλητικό Άρη
 ικέτεψε να δώσει στον κόσμο έπειτα γαλήνια ειρήνη.
 Όπως οι ιερείς του Πάνα και του Βάκχου 30
 τη θνητή τη ζωή μας υπηρετώντας
 βρέθηκαν δύο άξιοι και σοφοί
 ποιμένες, ο ένας φίλος αγαπητός στον ξανθό Απόλλωνα,
 ο ευγενής ΘΥΡΣΙΣ, που με τις γλυκές του νότες
 κάνει τον ΑΡΝΟ, ενώ πολύ γοργά στην θάλασσα τρέχει, 35
 να σταματήσει για να τον ακούσει,
 κι ο άλλος κάποτε από μάρμαρο έναν άνθρωπο ζωντανό
 φτιάχνοντας, κάποτε από αιώνιο μπρούτζο,
 δείχνοντας πόσο η Τέχνη τη Φύση
 μπορεί να μιμείται, ΦΕΙΔΙΑΣ ονομάζεται. 40
 Και ανάμεσά τους μια βοσκοπούλα αμαθής
 με τον τελευταίο αυτόν δεμένη σ' έναν στενό και ιερό
 δεσμό από κάθε άλλη ελευθερία πιο αγαπητό,
 περιφρονώντας όσα τιμούνε οι γυναίκες
 κάθε πράγμα θνητό κρίνοντας ευτελές 45
 μονάχα θέλει ν' ακολουθεί του Απόλλωνα τα χνάρια,
 ίσως όσο αυτός εδώ κάτω στη γη ακολούθησε
 την αγαπημένη του, απ' την οποία αυτή παίρνει το όνομά της.
 Εκεί πάνω στο ανθισμένο και πράσινο λιβάδι

βρίσκονται όλοι, ατενίζοντας 50
 με χαρά και θάμβος κι όσο ποτέ με προσοχή,
 άλλος τους καλλιεργημένους κάμπους, άλλος τα σκιερά και πυκνά
 δάση, άλλος τις εκλεκτές υψηλές κορφές,
 άλλος την πεδιάδα, άλλος το βουνό κι άλλος τα περήφανα φυτά
 των δαφνών, των πουρναριών, των φτελιών και των άρκευθων 55
 που με τόλμη ψηλά στον ουρανό υψώνονται,
 άλλοι τον γλυκύτατο και προσηνή αέρα
 υμνώντας ήδη, ευγνωμονώντας τον Φοίβο,
 που σε αυτόν εμπνέει μια τόσο γαλήνια ζωή,
 άλλοι ατενίζοντας τον υψηλό και ιερό ναό, 60
 που μέσα του κλείνει τόσες ψυχές εκλεκτές και αγνές,
 που μες σε σιωπή λόγια συνετά και σοφά
 ξεδιπλώνουν στον υπέρτατο βασιλιά του σύμπαντος.
 Και τότε η ΔΑΦΝΗ, με φλογερή λαχτάρα
 να σηκωθεί τραγουδώντας φλέγεται όλη μέσα της, 65
 έτσι όπως καλύτερα ο Απόλλων της υπαγόρευσε,
 με την ταπεινή της σύριγγα για την όμορφη χώρα
 και για τον τόπο τον γλυκό που στην ψυχή της έχει χαραχθεί,
 αυτόν που, όπως τα ρόδα κάθε άλλο άνθος
 νικούν, έτσι ξεπερνά κάθε άλλον
 σε αρετή, σε ομορφιά και σε αφθονία, 70
 γι' αυτό οι αρχαίοι και αξιομνημόνευτοι μάντεις
 που του αέρα, των φυτών και των αστεριών
 την αξία γνωρίζουν αφού ενωθούν μαζί,
 και με κοινή συμφωνία όλοι, 75
 θέλησαν το όνομά του να είναι ΤΑ ΡΟΔΑ.
 Η ποιμένας λοιπόν αρχίζοντας
 το ταπεινό της τραγούδι,
 όπως γέμισε η καρδιά της χαρά
 έτσι στο πρόσωπό της η ευθυμία φανερώθηκε: 80
 «Σε χίλια φημισμένα περήφανα μέτωπα
 για να πλέκονται γιρλάντες, και σε χίλια και σε χίλια,
 πνεύματα αγαπημένα κι ευγενή,
 για να ανανεώνονται οι φλογερές τους σπίθες,
 νεαρά πράσινα φυτά 85
 που τόσο ήδη πυρπολήσατε
 αυτόν που πυρπολεί με τις φλόγες του τα κινούμενα άστρα,
 σκορπίστε σε αυτά και σε εκείνα

τα μέρη τα ωραία κλαδιά και την ιερή και άγια μυρωδιά.
 Κι εσείς της Αθηνάς γαλήνιο έμβλημα, 90
 ειρήνης αγγελία και χαρούμενης ζωής,
 κλαδιά στο έντιμο και άξιο
 ζευγάρι που με τις καλές του πράξεις στα ουράνια προσκαλεί,
 εμπνεύστε στην καρδιά μας
 τις πιο εκλεκτές χαρές σας, 95
 όπως είναι πάντα εδώ αυτοί οι κισσοί
 ή και με κόμπο μεγαλύτερο,
 έτσι να είναι οι όμορφες ψυχές τόσο σφικτά δεμένες σε έναν δεσμό.
 Κατέβα, όμορφη Αφροδίτη, στη γλυκιά σκιά
 του ιερού σου δενδρυλλίου, ω, κατέβα τώρα πια. 100
 Και το καθάριο χρυσάφι που σκιάζει
 τον ήλιο, την ώρα που είναι περισσότερο κυκλωμένος από ακτίνες,
 κύκλωσε με ρόδα δροσερά,
 τώρα που ανάμεσα στα χορτάρια και στα λουλούδια
 οι γιοι σου έχουν κρύψει φλεγόμενους δαυλούς 105
 που προς τα ουράνια πράγματα
 θα φλογίσουν τις πιο όμορφες καρδιές.
 Σε αυτές τις σκιερές κοιλάδες και σε αυτά τα δάση,
 τα τολμηρά σου λαγωνικά τρέχουν κυνηγώντας
 τα μικρά φοβισμένα πλάσματα 110
 που άλλη άμυνα δεν έχουν εναντίον τους.
 Λοιπόν, αγνή Αρτέμιδα,
 κίνησε την ευνοϊκή στρατιά σου,
 εδώ ο Ακταίων, εδώ ανίερη τρελή επιθυμία
 δεν υπάρχει, αλλά σοφός ανθρώπων 115
 κόσμος και πόθος για αιώνια δόξα και αληθινή.
 Εδώ όπου ο αέρας είναι πιο γαλήνιος και
 η ώρα πιο δροσερή, και είναι τα ύδατα πιο καθαρά,
 σπουδαίες κόρες του Δία,
 που κάποτε η γη σας άρεσε να κατοικείτε, 120
 τώρα φαίνεται ότι το σίδερό μας
 όμοιο είναι με τον αρχαίο χρυσό,
 τόση αρετή και τιμή έδειξε.
 Ελάτε, και τόπο σας
 κάντε την ωραία πηγή και τον γλυκό ολόλαμπρο λόφο. 125
 Όμορφο φως του ουρανού, αν αλλάζοντας
 τους καιρούς και τις ώρες, δεν άλλαξε ποτέ

τον όμορφο πόθο, που αγαπώντας
σ' έκανε στη Θεσσαλία να τρέχεις τόσο κουρασμένος,
εδώ όπου το κλωνάρι σου 130
φέρνει χαρά και υγεία,
κατέβα και τις βαθιές πληγές σου γιάτρεψε
και με ευχάριστες νότες
κάνε σε όλους γνωστή την απέραντη τιμή τους.
Όπως οι σικελικοί κάμποι την αρχαία Τσέρερε 135
έτσι και ο νεαρός Lico συμφωνεί να αφήσει
την όμορφη φίλη του ΝΙΣΑ
και σ' αυτό το βουνό συχνά να μένει.
Ο ΠΑΝ και η ΠΟΜΟΝΑ φαίνονται
γύρω να τριγυρνούν. 140
Πεδιάδες και λόφοι είναι έρημοι
έτσι αντηχεί
ο αέρας που αγκαλιάζει αυτή την ωραία κατοικία.
Ω απλή μου εσύ μικρή, σώπασε ν' ακούσω
μια νέα και υψηλή αρμονία 145
να δημιουργείται. Γι' αυτό κι εγώ σε κρύβω και σε παραμερίζω».
Τότε ο ευγενής ΑΛΦΕΙΟΣ, μόλις εκείνη τελείωσε,
έλυσε τόσο απαλά
τη γλώσσα του στον ήχο της περήφανης λύρας του,
που με αυτή πολλές φορές είχε παύσει το πέταγμα 150
των χαρούμενων πουλιών και την πορεία των άγριων ζώων,
«Στο ιερό νερό της δροσερής πηγής
που σε όποιον το γευτεί εμπνέει
χαρούμενες και εύχαρεις ρίμες,
ακούστε, ποιμένες του χαρούμενου βουνού 155
που έχετε το μέτωπο με ρόδα στολισμένο,
κοπάδια ή θηρία
να μην πλησιάσουν την καθαρότητά του ταράζοντας.
Γιατί όχι μονάχα η Παλλάδα με τη στρατιά της
αλλά συνηθίζει να έρχεται 160
και η αγνή Αρτέμιδα.
Και όποιος τη σιμώσει
ενώ λούζεται, ή όποιος σε αυτές τις σκιές κοιμάται
μεταμορφώνεται με χίλιες σπάνιες μορφές».
Έτσι μίλησε. Και ο ΘΥΡΣΙΣ, που απέναντι καθόταν 165
βλέποντας ήδη σιωπή να έχει πέσει δεν άργησε

τραγουδώντας να πει αυτό που είχε σκεφτεί
 δείχνοντας καλά ότι για πολύ καιρό συνήθιζε
 να βρίσκεται στον Παρνασσό, και στην πηγή του Ελικώνα
 από τα γεννοφάσκια του είχε πιει. 170

«Απ' την αγνή και καθάρια
 γαλήνια Γκρέβε, βγείτε χαρωπές και γρήγορες,
 εύοσμες Νύμφες, και τρέχοντας γοργά
 ανεβείτε αυτό το όμορφο περήφανο βουνό,
 όπου ανάμεσα στο χορτάρι και τα άνθη 175
 με συντροφιά χίλιους ευγενείς ποιμένες,
 και χίλιες συνετές και όμορφες
 χαριτωμένες βοσκοπούλες,
 κάθεται η βασίλισσά τους, αλλά και θεά τους
 και όμορφη κι αγνή και σοφή, η ΓΑΛΑΤΕΙΑ, 180
 με τον πάνω από κάθε άλλον τολμηρό
 τον ευτυχή σύζυγό της, τον πολυμαθή και ευγενή Αλφειό.
 Και με όψη ταπεινή
 αμέτρητα εξαίσια
 συλλέξτε φλογερά ρόδα, 185
 και χιλίων χρωμάτων,
 χίλια λουλουδάκια με αρώματα γλυκά.
 Και πάνω τους με ασυνήθιστη μορφή
 κάντε να φλέγονται σκορπίζοντας αργόσυρτη βροχή.
 Τότε με ευλάβεια 190
 σταθείτε στην άκρη και θαυμάστε
 τους χορούς και τα τραγούδια
 που γίνονται μπρος στην υψηλή τους παρουσία
 από νύμφες και ποιμένες που τις ακολουθούν
 στη σκιά μιας οξιάς ή μιας πλατύφυλλης δάφνης: 195
 αλλά διατηρώντας την κοσμιότητα
 καθώς έπειτα εσείς βλέπετε
 να σωπαίνουν όλοι, τραγουδώντας τολμηρές και χαρούμενες
 δείξτε την απέραντη υψηλή σας αξία,
 δίνοντας στους εαυτούς σας και σε αυτούς αιώνια τιμή. 200
 Γι' αυτό χάρη σε εσάς μεγαλύτερη δόξα
 θα λάβει η Γκρέβε και μια μέρα ομορφιά
 θα έχει μεγαλύτερη από τον Άρνο ή τον αδερφό του τον Τίβερη».
 Έπειτα αφού πια από την αριστερή πλευρά
 τον Απόλλωνα είδαν να κατεβαίνει βιαστικά, 205

για να βυθίσει το λαμπρό υπερήφανο μέτωπό του
στον βαθύ Ωκεανό περιφρονητικά ίσως,
που νικηθήκε εδώ κάτω από τη θνητή φωνή,
όλοι σηκώθηκαν, προς στη γλυκιά κατοικία
κινώντας ανάλαφρα το βήμα πίσω. 210

Εκείνος ο Ήλιος που μόνος φωτίζει και μόνος ζωογονεί
όταν λάμπει στον δρόμο μας,
τώρα που άλλο κλίμα το φως του ανάβει χαρούμενο
γυμνώνει και στερεί εμάς από ζωή κι από τη μέρα.

Ω, καθάριο φως ζωντανό, 215
και, ω, δική μας καθάρια λάμψη που δίνεις ζωή,
του όμορφου Άρνου σου τιμή,
επίστρεψε σε εμάς, έλα σε εμάς, και από κοντά μας διώξε
αυτή τη σκοτεινή και θνητή σκιά.

Από το έργο *SONETTI SPIRITUALI*.

2

Spirto amoroso e santo, che scendesti
in forma d'infocate lingue ardenti
dal ciel, sopra l'oscure e fredde menti
di lor da cui lodata esser volesti, 4

scendi sopra la mia, che tanto questi
teneri affetti, oime, troppo possenti,
d'atro gelo hanno cinta, e omai consenti
ch'io di te canti ed altri a cantar desti. 8

Aprè, Signor, le labbra mie, che tanto
son chiuse, a dir di te, de gl'onor tuoi,
quanto aperte in lodar mortal valore, 11

si ch'in versi toscani il latin canto
possa tradur, ch'a te co' figli suoi
l'alma sposa ti porge a tutte l'ore. 14

[Πνεύμα της αγάπης άγιο, που κατέβηκες
με τη μορφή των φλογερών διάπυρων γλωσσών
από τον ουρανό, πάνω στα σκοτεινά και κρύα πνεύματα
εκείνων απ' τους οποίους ήθελες να δοξαστείς,
κατέβα πάνω απ' το δικό μου πνεύμα, που τόσο, αλίμονο,
αυτές οι τρυφερές φροντίδες, οι κραταιές,

το έχουν κυκλώσει με σκοτεινή παγωνιά, και τώρα
δέξου πως εγώ για σένα τραγουδώ και παρακινώ κι άλλους στο τραγούδι.
Άνοιξε, Κύριε, τα χείλη μου, που είναι
τόσο σφραγισμένα, για να μιλώ για σε, για τις τιμές σου,
όσο είναι ανοιχτά θνητές τιμές δοξάζοντας,
έτσι που σε στίχους τοςκανικούς να μπορώ να μεταφράσω
το Λατινικό τραγούδι, που η σπουδαία νύφη με τα παιδιά της
σε σένα προσφέρει όλες τις ώρες.

4. Sara Copia Sullam

Η αρίθμηση είναι σύμφωνη με την έκδοση του Umberto Fortis (2003)

II

Signor, pianto non merta il gran Lanfranco,
ché s'ei, mentre già fu nel human velo,
illustrò d'opre il mondo, hor gode in Cielo, 4
giunto al porto, di gloria, invitto e franco;

Se per calle d'honor già non mai stanco
mostrossi in terra, ardor spreggiando e gelo,
hor fiammeggia alma pura, in puro zelo
converso in raggio rilucente e bianco. 8

Rivolgi gl'occhi, Ansaldo, all'oriente
e vedrai scintillar fiamma novella,
ond'è che sol de gli empi il cor pavente; 11

Del tuo fido german la luce è quella,
che contra il Trace ancor cometa ardente
in ciel si mostra e minacciante stella. 14

[Θρήνος δεν πρέπει, Κύριε, για τον σπουδαίο Λανφράνκο,
αυτός ενώ βρισκότανε μέσα σε πέπλο ανθρώπινο,
με τα έργα του λάμπρυνε τον κόσμο, και τώρα στα Ουράνια
ελεύθερος κι ανίκητος, φθάνοντας στο λιμάνι, τη δόξα απολαμβάνει.

Κι αν στις τιμές το μονοπάτι πάντα φαινότανε ακούραστος,
όσο βρισκότανε στη γη, φωτιά και πάγο αψηφώντας,
τώρα καθάρια η ψυχή του φλογίζεται με ζήλο καθαρό,
αφότου μετατράπηκε σε ακτίνα λευκή κι ολόλαμπρη.

Γύρνα τα μάτια, Ανσάλντο, προς την Ανατολή,
θα δεις εκεί να λάμπει μια φλόγα ολοκαίνουρια,
και θα τρομάζουν μοναχά των ανόσιων οι καρδιές.

Εκείνο είναι το φως απ' τον πιστό αδερφό σου,
που στα ουράνια φαίνεται στον Μονομάχο ενάντια,
το επικίνδυνο αστέρι, κομήτη που ακόμη φλέγεται.]

III

Se mover a pietà Stige et Averno
poteo con mesto suon famosa lira,
la tua, Signor, ch'a maggior gloria aspira
può l'alme anco ritrar dal ciel superno. 4

Fermar veggio ogni sfera il moto eterno
ch'i grati accenti del tuo pianto ammira
per l'estinto germano; et ei sospira,
ché tornar teme a soffrir caldo e verno. 8

Teme ch'al tuo languir pietoso il fato
renda il suo spirto alle mortali spoglie
e ponga indugio al viver suo beato. 11

Deh frena il pianto e 'l duol ch'in te s'accoglie;
Odi ch'ei dice in sì felice stato
che 'l pianger tuo dal suo gioir lui toglie. 14

[An μια λύρα σπουδαία με ήχο θλιμμένο μπορούσε να κάνει
τον Αβέρνο, τη Στύγα να στραφούν προς το έλεος,
Κύριε, η δική σου, που τρανότερη δόξα στοχεύει
απ' τα ύψιστα ουράνια μπορεί τις ψυχές να τραβήξει.

Βλέπω πως παύουν όλες οι σφαίρες την αιώνια κίνηση
για να θαυμάσουν φωνές όλο χάρη του θρήνου σου
για τον νεκρό αδερφό σου. Κι εκείνος στενάζει,
γιατί τον τρομάζει να υποφέρει ξανά χειμώνα και ζέστη.

Φοβάται ότι η μοίρα βλέποντάς σε από αγάπη να φθίνεις,
θα βάλει το πνεύμα του σε σάρκα θνητή
και πως θ' αναβάλει την ευλογημένη ζωή του.

Ω, σταμάτα τον θρήνο, το πένθος που απλώνεται εντός σου,
άκουσέ τον να λέει πώς με το κλάμα σου, ενώ ευτυχεί,
τη χαρά του στερείται.]

IV

L'imgo è questa di colei ch'al core
porta l'imgo tua sola scolpita,
che con la mano al seno al mondo addita:
“Qui porto l'Idol mio, ciascun l'adore.” 4

Sostien con la sinistra arme d'amore
che fur tuoi carmi; il loco ov'è ferita
la destra accenna; e pallida e smarrita
dice: “Ansaldo, il mio cor per te si more.” 8

Prigionera se 'n viene a te davante
chiedendo aita, et a te porge quella
catena ond'è 'l mio amor fido e costante. 11

Deh, l'ombra accogli di tua fida Ancella
e goda almeno il finto mio semblante
quel che nega a quest'occhi iniqua stella. 14

[Αυτή είναι η εικόνα εκείνης, που μέσα στην καρδιά της
φέρει σκαλισμένη μονάχα την εικόνα σου,
εκείνη που στον κόσμο το δηλώνει με το χέρι στην καρδιά:
«Εδώ το Είδωλό μου φέρω, όλοι ας το λατρέψουν».

Με το αριστερό της χέρι φανερώνει πως τα τραγούδια σου
ήταν τα όπλα της αγάπης, και το δεξί της χέρι δείχνει
τον τόπο που είναι πληγωμένη, και λέει ωχρή και σαστισμένη:
«Ανσάλντο, πεθαίνει για σένα η καρδιά μου».

Φυλακισμένη εμπρός σου έρχεται
βοήθεια ζητώντας, την αλυσίδα εκείνη να προσφέρει
που κάνει την αγάπη μου πιστή και σταθερή.

Ω, δέξου τον ίσκιο της πιστής σου Δούλης
και απόλαυσε τουλάχιστον την ψεύτικη μορφή μου
καθώς κάποιο αστέρι αντίξοο σ' αυτά τα μάτια την αρνείται.]

V

Signor, che dal mio petto arderti avanti
mai sempre scorgi in holocausto il core,
e sai ch'altro desio che frale honore
m'instiga a porger preghi, a versar pianti.

Deh, volgi in me il tuo sguardo, e mira quanti
strali m'avventa il perfido livore,
sgombra da cieche menti il fosco errore
né d'oltraggiar il ver l'empio si vanti.

Ben so ch'indegna di tue gratie io sono;
Ma l'alma che formasti a tua sembianza
fia ch'ad esserle scudo ogn'hor ti mova.

Cessi d'audace lingua il falso suono,
e chi adombrar la vuol scorga per prova
che la mia fede ha in te ferma possanza.

[Κύριε, που πάντα θωρείς μέσα στα στήθη μου
να φλέγεται μπρος σου η καρδιά μου ολόκαυστη
κι όπως ξέρεις κινούμαι να θρηνώ και να δέομαι
από πόθους που αρνούνται τις ασήμαντες δόξες,

ω, ρίξε σ' εμένα τη ματιά σου και δεξ
πόσα είναι τα βέλη μοχθηρά εναντίον μου,
το μαύρο το λάθος από σκέψεις τυφλές τώρα ας διώξεις
κανείς μην καυχιέται για πράγμα ανόσιο την αλήθεια προσβάλλοντας.

Ξέρω καλά, είμαι ανάξια εγώ για τις χάρες σου,
μα κατ' εικόνα σου την ψυχή μου σχημάτισες
και σε κινεί για να είσαι κάθε ώρα ασπίδα της,

πάψε τον ψεύτικο τόνο της αναίσχυντης γλώσσας
και διάκρινε εκείνον που ποθεί να τη σκιάσει, να φανεί καθαρά
ότι η πίστη μου έχει από εσέ στέρα δύναμη.]

VI

Con la tua scorta, ecco, Signor, m'accingo
a la difesa, ove m'oltraggia e sgrida
guerrier, che ardisce querelar d'infida
l'alma che, tua mercé, di fede i cingo.

Entro senz'armi in non usato aringo,
né guerra io prendo contra chi mi sfida
ma perché tua pietà mio Dio m'affida,
col petto ignudo i colpi suoi respingo.

Che se di polve già l'armi formasti
al grand'Abram contra i nemici Regi
sì ch'ei di lor fe' memorando scempio.

Rinova in me, bench'inequal l'esempio,
e l'inchiestro ch'io spargo fa ch'hor basti
a dimostrar di tua possanza i pregi.

[Κύριε, να, από τη συνοδεία σου περιβάλλομαι,
για ν' αμυνθώ, αφού με χλεύασε, με πρόσβαλε
ένας φιλόμαχος που τολμά να δικάσει ως άπιστη
αυτή την ψυχή που, με τη χάρη σου, με πίστη έχω δέσει.

Μπαίνω, δίχως όπλα, σε μια ασυνήθιστη αρένα,
χωρίς να θέλω πόλεμο με όποιον με προκαλεί,
αλλά, καθώς η ευσπλαχνία σου εμένα με φυλάττει, Θεέ μου,
γυμνό έχοντας στήθος τα πλήγματά του απωθώ.

Γιατί εσύ αν κάποτε από τη σκόνη τα όπλα έφτιαξες
για τον μεγάλο Αβραάμ ενάντια στους εχθρικούς του Βασιλείς
έτσι που αυτός περίλαμπρα να τους φονεύσει,

μ' εμένα πάλι κάνε καινούριο το παράδειγμα, κι ας είναι άνισο,
και άφησε το μελάνι ν' απλώνεται τώρα αρκετό,
ώστε σε όλους πια να δείξω της δύναμής σου τις τιμές.]

VII

Ben so che la beltà ch'al mondo piace
è fior caduco e di superbia abonda;
Ma de la spoglia fral che mi circonda,
qual si sia, stima in me l'alma non face. 4

Per più nobil desio mio cor si sface,
Baldassare, ond'ardita, e sitibonda
quel fonte cerco, onde stillar suol l'onda
che rende a i nomi altrui fama verace. 8

Né cercar dee altro Fonte od'altro Rio
chi di lasciar immortalmente viva
la sua memoria al mondo ha pur desio, 11

ché s'a far l'alma in Ciel beata arriva
onda che bagna il volto o 'l petto mio,
di lacrime versar non sarò schiva. 14

[Ξέρω καλά πως η ομορφιά που αγαπά ο κόσμος
είναι εφήμερος ανθός, αλαζονεία γεμάτος,
μα στη δική μου την ψυχή, μικρή είναι η έγνοια
για την αδύναμη τη σάρκα μου, όπως κι αν είναι αυτή, που με τυλίγει.]

Η καρδιά μου αναλίσκεται σε πιο ευγενή λαχτάρα,
Μπαλντασάρε, διψασμένη εγώ και τολμηρή,
γυρεύω εκείνη την πηγή, απ' όπου σταλάζει συνήθως το κύμα
που δίνει φήμη αληθινή για των ανθρώπων τα ονόματα.]

Όποιος στον κόσμο επιθυμεί να αφήσει αθάνατη
και ζωντανή τη μνήμη του
άλλη Πηγή να μη ζητήσει ούτε Ρυάκι άλλο,

η ψυχή μου για να φτάσει στον Ουρανό ευλογημένη
κύμα αν χρειάζεται να πλύνει το πρόσωπο ή το στήθος μου,
δεν θα 'μαι εχθρική ακόμη και δάκρυα να χύσω.]

VIII

O di vita mortal forma divina,
e dell'opre di Dio meta sublime,
in cui sé stesso e 'l suo potere esprime
e di quanto ei creò ti fé Reina; 4

Mente che l'huomo informi, in cui confina
l'immortal col mortale, e tra le prime
essenze hai sede nel volar da l'ime
parti, là dove il Cielo a te s'inchina: 8

Stupido pur d'investigarti hor cessi
pensier che versa tra caduchi oggetti,
ché sol ti scopri allhor ch'a Dio t'appressi; 11

E per far paghi qui gl'Humani petti,
basti saper che son gl'Angeli stessi
a custodirti et a servirti eletti. 14

[Ω θεία μορφή της θνητής ζωής,
και ύψιστο τέλος των έργων του Θεού,
σε σένα αυτός αποκαλύπτεται, τη δύναμή του δείχνει,
Βασίλισσα για να σε κάνει των όσων δημιουργησε.

Νου, τον άνθρωπο διαπλάθεις, να συνορεύει μέσα του
το αθάνατο με το θνητό, κι ανάμεσα στις πρώτες τις υπάρξεις
εδρεύεις μες στο πέταγμα από τα πιο βαθιά τα μέρη
μέχρι εκεί, που ο Ουρανός σε σένα υποκλίνεται:

Ανόητε λογισμέ, εσύ που τώρα παραιτείσαι
απ' το να ερευνάς τον εαυτό σου και ζεις μέσα σε πράγματα σαθρά,
μονάχα αποκαλύπτεσαι όταν προς τον Θεό πλησιάσεις,

και για να είναι εδώ γαλήνια τ' Ανθρώπινα τα στήθη,
αρκεί να ξέρεις ότι οι ίδιοι οι Άγγελοι
είναι αυτοί που εκλέχθηκαν να γίνουν υπηρέτες σου μαζί και φύλακές σου.]

IX

Amai, Zinan, qui il ben d'ogni ben mio,
ma l'amo or più, ché sta beato in Cielo,
perché spogliato del terren suo velo
fatt'è più bel ne la beltà di Dio. 4

E crescendo l'amor, cresce il desio
di gire a lui con più devoto zelo,
ché dove non può entrar caldo né gelo,
se spero tu d'andar, no'l despero io. 8

E se tu aspiri a uscir di man di morte
co'l favor de le Muse, io porre il piede
con maggior forza ne l'eterna stanza, 11

ché s'apre la virtù del Ciel le porte,
de le virtù d'Anselmo io fatta erede,
d'andarlo ivi a goder prendo speranza. 14

[Αγάπησα εδώ, Τζινάν, κάθε καλού μου το καλό,
μα τ' αγαπάω τώρα πότερο, στον Ουρανό που ευλογείται,
γιατί καθώς γυμνώθηκε από το γήινο πέπλο του
πιο ωραίο τώρα έγινε μέσα στο κάλλος του Θεού.

Και μεγαλώνοντας η αγάπη, η επιθυμία μεγαλώνει
σ' αυτόν να οδηγηθώ με ζήλο πιο ευλαβικό,
γιατί εκεί που πάγος, ζέστη να μούνε δεν μπορούν,
αν εσύ να μπεις ελπίζεις κι εγώ δεν απελίζομαι.

Και αν εσύ το θες να βγεις από το χέρι του θανάτου
έχοντας χάρη των Μουσών, κι εγώ θέλω το πόδι μου
με δύναμη σφοδρότερη στο αιώνιο δώμα ν' ακουμπήσω.

Γιατί αν η αρετή τις πόρτες του ουρανού ανοίξει,
εγώ σαν κληρονόμος των αρετών του Ανσέλμο,
ελπίζω εκεί να πάω και τη χαρά να βρω.]

XII

A vile e indegno oggetto di mirare
talhor fui astretta, ma la mente altera
tosto a dietro si volse, ché non spera
da vil tenzon fama illustre destare. 4

Se con armi in aringo si de' entrare
conformi al vil nimico, ah, che dispera
ch'in alto aspira e sdegna uscir di schiera
per ignobil trofeo scuro e volgare. 8

Quindi è, Signor, ch'uscir s'ode repente
talhor la Musa, se furor l'assale,
cinta di larve entro incognito velo. 11

Ma per il più, qui vaglia il ver, si pente
d'aver mai da faretra schiuso strale,
né affisso a infame segno illustre telo. 14

[Κάποτε υποχρεώθηκα να δω το ανάξιο,
το ευτελές, όμως το πνεύμα μου περήφανο
στράφηκε πίσω γρήγορα, καθώς δεν το ελπίζει
φήμη τρανή να ξεσηκώσει με ποταπές αμάχες.

Εάν κανείς εισέρχεται μες στην αρένα με όπλα
ανάλογα ενός αχρείου εχθρού, ω! πόσο είναι μάταιο
να επιθυμεί τα ύψη κι απ' την παράταξη να μην κουνά
χάριν κάποιου τρόπαιου άτιμου, ασήμαντου και σκοτεινού.

Είναι κάποτε, Κύριε, η Μούσα, που κι αν με μανία επιτέθηκε,
ξαφνικά να φεύγει ακούγεται,
σε πέπλο αγνώριστο κρυμμένη.

Όμως τις πιο πολλές φορές, αλήθεια είναι, μετανοεί κανείς
να μην έχει ποτέ απ' τη φαρέτρα βγάλει βέλος
ή το ένδοξο βέλος του να έχει καρφώσει σε έναν άθλιο στόχο.]

XIII

Se può vil nube anco adombrar del cielo
a le più chiare stelle i suoi orizzonti,
per ch'a vil bue vietar, sorga o tramonti
il sol, ch'ei non rimugg[h]i e al caldo e al gelo? 4

Non fia che adduggi al verde del mio stelo
livor d'infame mostro, monti a monti
inalzi, ch'ivi al mondo pur son conti
suoi indegni vanti e non gli adombra velo. 8

Ma che? Vil core d'ignominia al pondo
forsi pon cura se in sozzi costumi
gode qual entro al lezzo porco immondo? 11

Quindi è, Signor, ch'ai fiati odiosi, ai fumi
d'empie fauci non bado: a più secondo
spirar d'aura hor m'avvien che i vanni impiumi. 14

[An ένα ασήμαντο σύννεφο μπορεί να σκοτεινιάσει
τα λαμπρότερα αστέρια του ουρανού τους ορίζοντες,
γιατί ένα ασήμαντο βόδι, στη δύση ή στη φέξη,
στην παγωνιά και στο καύμα, να μουγκρίζει δεν πρέπει;

Ο φθόνος του άθλιου τέρατος σκοτάδι να ρίξει δεν δύναται
σου βλασταριού μου το πράσινο, σε βουνά να υψώσει βουνά δεν μπορεί,
γιατί όλοι στον κόσμο γνωρίζουν τα ανάξια καυχήματα
και πέπλο κανένα δεν σκιάζει αυτά.

Κι όμως τι; Μια καρδιά ευτελής νοιάζεται διόλου
για της ατιμίας το βάρος, αν με ήθη απρεπή
ηδονίζεται, σαν ακάθαρτος χοίρος στη βρόμα;

Κύριε, σε απαίσιες ανάσες, σε μυρωδιές ανόσιων στομάτων
σημασία δεν δίνω: όπως τώρα συμβαίνει
πιο ευνοϊκός ένας άνεμος πνέει και τα φτερά μου απλώνω.]

XIV

Tace, è gran tempo, qual pose la cetra,
onde sen gio talhor mia fama intorno;
Noiose cure al bel desio troncornò
l'ali, onde s'alza il canto e vita impetra. 4

Poscia d'odiosa lingua indegna e tetra
calunnia al furto infame unì lo scorno;
Stimai quei detti qual suolsi il ritorno
d'assinea voce a noi da cava pietra. 8

Fu poi, non so se da gli elisij o stigi
campi, Musa ch'al canto spronò il corso
e de l'infamie altrui crollò la selva. 11

Signor, fu allora ch'[e], ai costei vestigi
rivolta, scorsi, lacerato il dorso,
di mille ponte offesa l'empia belva. 14

[Στη σιωπή, πολύ καιρό, τη λύρα αποθέτοντας,
αυτή που κάποτε τη φήμη μου άπλωσε,
καθώς φροντίδες ανιαρές μου κόψαν τα φτερά της όμορφης λαχτάρας,
που το τραγούδι ξεσηκώνει και για ζωή παρακαλεί.

Έπειτα η φρικτή, η ευτελής συκοφαντία της μισητής της γλώσσας
μεγάλωσε την περιφρόνηση για τον ανάξιο κλέφτη.
Κι εγώ εννόησα τα λόγια του σαν τη συνήθη ηχώ
του γαϊδουριού που αντιλαλεί από την πέτρινη σπηλιά.

Κι ήταν μετά, που από τα Ηλύσια πεδία ή τη Στύγα,
δεν ξέρω σίγουρα να πω, η Μούσα εμφανίστηκε σηκώνοντας
στο πέρασμά της το τραγούδι και τίναξε το δάσος από το ξένο όνειδος.

Κύριε, αφού τα ίχνη εκείνης ακολούθησα
γυρνώντας πίσω, το ανόσιο τέρας με νώτα ξεσκισμένα
από χιλιάδες μαχαιριές ήτανε πληγωμένο.]

**Η Επιστολή της Sara Copia Sullam προς τον Baldassare Bonifaccio, 10
Ιανουαρίου 1619**

AL MOLTO ILLUSTRÉ SIGNOR Baldassare Bonifaccio.

Dal gentilissimo animo di V.[ostra] S.[ignorìa] non potevo aspettare se non cortesissimi effetti, tale è stato l'annuncio di felicità recatomi dalla sua lettera nell'ingresso del nuovo anno: ma da triplicato favore accompagnato, per li tre Sonetti de quali li è compiaciuto honorare a mia intercessione il meritevole ritratto del mio Signor Ansaldo, e benché a me non siano giunti in tutto novi ho però con nova ammirazione contemplata la loro bellezza che a pena lampeggiò alla mia debole cognizione, quando alla sfugita mi furono da lei recitati, e poi sa che al repentino apparire de gl'ogetti che recano meraviglia, resta l'intelletto nostro abbagliato, in quella guisa apunto che sogliono restar adombrati gl'occhi nell'uscir dalle tenebre ad una improvvisa luce, rendo dunque hora a V.[ostra] S.[ignorìa] quelle grazie che all' hora passai sotto devoto e osservante silenzio, e la supplico ad accompagnare a gli altri honori che mi fa anco quelli de suoi commandamenti, ché non mancherò di riverire in ogni occasione i suoi meriti. Non resterò però di soggiungerle che l'altezza della dottrina della sua lettera è stata talmente osservata e commendata dal Signor Paluzzi, il quale capitò qui da me per udirla in compagnia del Signor Corniani che mi ha dato occasione di farne seco più che un discorso, e non so immaginarmi come V.[ostra] S.[ignorìa] mostri una certa invidia all'anno mentre dice, che esso ringiovanisce, e noi invecchiamo poiché se ella stima rinovazione lo sparir di uno col succeder di un'altro anno questa medema felicità la gode tanto più compitamente l'huomo, quanto la sua durazione non è terminata da un solo giro della sfera solare come l'anno, che hora mediante ii numero conosciamo non esser più quello: e che prendendosi l'esser del numero si perde anco l'essere dell'individuo, che nella numerica distinzione apparisce, è tanto chiaro che sarebbe superfluo il dimostrarlo, onde se V.[ostra] S.[ignorìa] ha per vanto, che l'anno si conservi nella specia, e sparisca ne' numeri, non si lagni, che l'huomo anch'egli invecchiando faccia il simile, né mi replichi che l'essenza sia solamente nelle specie e che gl'individui non differiscano in altro che gl'accidenti perché se ben questa potrebbe esser vera opinione in qualche Filosofia io dirò che se l'essenza di un'huomo non si distinguesse

essenzialmente dall'altra, ne seguirebbe che mancando l'essenza di Socrate, mancasse anco quella di Platone, e così de gl'altri; in modo che nella morte di un individuo morirebbono tutti; che poi cagione di questa corruttibilità sia la materia, è comunissima dottrina, e approvata sentenza delle scole Peripatetiche, ma, com'io credo, più difficile a dire, che approvare, posciaché se la materia è parte intrinseca e sostanziale del composto ed essa è eterna come è possibile che una cosa prenda l'essere corruttibile da quella parte che là in sé eterna e incorruttibile? E che tale sia la materia vedesi espressamente, poiché dissolvasi, e corrompasi qual si voglia composto, sempre di esso rimane la materia se non in altro modo almeno ne suoi primi fonti che sono gl'elementi, dunque se di due parti componenti che vediamo nelle cose naturali, dico materia e forma, una dura eternamente e l'altra svanisce, a qual di loro sarà ragionevole di attribuire la corruttibilità? La materia appunto del cielo, senza ricorrere alla sofistica dottrina di Telesio può benissimo darci a dividere questa verità, con pace però di Aristotile ateso che se il non poter corrompersi nel cielo deriva, dal non poter ricevere altra forma è di conseguenza che ne habbia una che non riceva corruttibilità, dunque se quella forma che ha non fusse eterna sarebbe necessario che per sodisfare all'eternità della materia, un'altra ne subentrasse e se quella si corrompesse anco un'altra sino all'infinito, ché per ciò la stessa potenza e desiderio infinito all'esser informata connota la poca durabilità di esse forme a sodisfare a tale appetito, il che non succede nel cielo; dove una sola forma con la sua durazione adempisce ogni desiderio della materia, la quale se da quella fusse abbandonata e per ciò necessitata a rimaritarsi segno sarebbe, che per la sua parte non può ammettere il non essere se la colpa dunque dicio è nella forma perché ascriverla alla materia? Può ben ammettersi che ne lombi del primo huomo avesse principio la corruzione dell'humano linguaggio, se pur vogliamo far pregiudicio alla dottrina Aristotelica di conceder principio alla generazione, ma per qual cagione il Creatore non fece l'huomo per natura immortale, se hebbe intenzione che tale si preservasse? O se tale non havea stabilito che fusse perché costituirlo miracolosamente in essere, nel quale non havea da durare? Dico miracolosamente perché V.[ostr] S.[ignoria] attribuisce a virtù di grazia soprannaturale la potenza all'immortalità che godea l'huomo nel primo stato e se egli si fusse in esso preservato in modo che ne avesse conseguito

attualmente l'essere incorruttibile vorrei sapere se la generazione dovea continuare come ha fatto? E in tal caso come si sarebbe dato luogo all'infinito, in un mondo di quantità terminato, o se pur non dovea continuare la generazione a me pare che sarebbe cessata la comunicabilità dell'esser suo come sommo bene, e in qual si voglia modo il costituire una cosa in un esser nel quale è impossibile che essa subsista pare intollerabile ne gli huomini non che in Dio concedasi dunque come si cava dalla proposizioni stesse di V.[ostr] S.[ignoria] che l'huomo fu sempre di natura mortale e che per ciò non habbia fatto passaggio di una in altra specie nel cader dal primo stato, e concedasi di conseguenza che *quasi acque dilabimur* luogo in vero notabilissimo nella Sacra Scrittura, poiché sì come un corrente fi ume ci rappresenta avanti a gli occhi acque che corrono, e passano in un istante e pur sempre è quel fiume e non sempre quell'acque stessi, così l'humane specie ci mostra ad ogn' hora individui transitorij, li quali non sono sempre li medemi ben che sempre sia la specie medema. E dalle ragioni accennate chiaramente riporteremo che né dell'anno né di alcun'altra essenza corruttibile può darsi rinovazione né redificazione di che fa testimonianza l'esempio medemo, che ella adduce del muratore il quale se di una casa disfatta formerà una nuova fabrica non potrà mai dirsi esser la medema casa, ma solo, fatta della medema materia; sì che Signor mio altro non ne resta da desiderare nell'essere di questi nostri individui che la durazione, la quale è sì breve che possiamo infallibilmente dire non esser il tempo misura del moto, come pare a i Filosofi , ma il moto misura del tempo, poi che col moto de gl'orologi si misurano l'hore; col moto del Sole violento si contano i giorni; col moto della Luna si distinguono i mesi; e col moto del Sole naturale si numerano gl'anni de quali piaccia al cielo con influssi di prosperità farne goder tanti a V.[ostr] S.[ignoria] quanti ne vide Nestore, e compiaciasi ella scusar il mio ardimento nell'haver promosse queste deboli dubitazioni per desiderio di sentire a suo tempo la dichiarazione da V.[ostr] S.[ignoria] e da quel Signor che è sempre Nume.

Venetia li 10. Genajo 1619.

Di V.[ostr] S.[ignoria] molto Illustre Affettionatiss.[ima] & obligatiss. [ima]
Sarra Copia Sula.[m]

Προς τον πολύ επιφανή Κύριο Baldassare Bonifaccio:

Από το ευγενέστατο πνεύμα της Εξοχότητάς σας δεν μπορούσα να αναμένω παρά τα πιο ευγενικά επακόλουθα. Τέτοια ήταν η ευχή για ευτυχία που υπήρχε στην επιστολή σας για την είσοδο του νέου έτους: αλλά και συνοδευμένη από τριπλή χάρη, εξαιτίας των τριών σονέτων τα οποία κατόπιν παρότρυνσής μου τιμούν το πολύτιμο πορτρέτο του Κυρίου μου Ανσάλντο. Παρόλο που δεν έφτασαν εντελώς καινούργια σε εμένα, έχω όμως με νέο θαυμασμό αντικρίσει την ομορφιά τους, η οποία κάποτε μόλις έλαμψε στην αδύναμη διάνοιά μου, όταν βιαστικά τα απαγγείλατε σ' εμένα. Έπειτα ξέρει κανείς ότι μπροστά στην ξαφνική εμφάνιση των αντικειμένων που προκαλούν έκπληξη μένει το θαμπωμένο πνεύμα μας, με εκείνον τον τρόπο ακριβώς που συνηθίζουν να μένουν σκοτεινιασμένα τα μάτια στην έξοδο από τα σκοτάδια σε ένα ξαφνικό φως. Έτσι εγώ τώρα δίνω στην Εξοχότητά Σας τις ευχαριστίες που έως τώρα διατήρησα με σεβασμό και άγρυπνη σιωπή και σας παρακαλώ να συνοδεύσετε τις άλλες τιμές που μου κάνετε με τις γνώσεις σας, γιατί δεν θα παραλείψω να τιμώ τις χάρες σας σε κάθε περίπτωση. Δεν θα παραλείψω όμως να προσθέσω ότι η υψηλότητα των γνώσεων του γράμματός σας παρατηρήθηκε και σχολιάστηκε τόσο από τον κύριο Paluzzi, ο οποίος ήρθε στο σπίτι μου για να το ακούσει παρέα με τον Κύριο Corniani, ο οποίος μου έδωσε την ευκαιρία να το συζητήσουμε σε περισσότερες από μία συνομιλίες. Δεν μπορώ να φανταστώ πώς η Εξοχότητά Σας θα μπορούσε να δείξει μια κάποια ζήλια για τον χρόνο λέγοντας ότι ανανεώνεται, ενώ εμείς γερνάμε, αφού αν θεωρείτε ανανέωση την εξαφάνιση ενός έτους με τη διαδοχή του άλλου, τότε ο άνθρωπος απολαμβάνει αυτήν την ίδια ευτυχία πολύ πληρέστερα, εφόσον η διάρκειά του δεν τερματίζεται από μια στροφή του ηλιακού πλανήτη, όπως συμβαίνει με το έτος, που μέσω του αριθμού δύο ξέρουμε ότι δεν είναι πια το ίδιο: το ότι παίρνοντας το είναι του αριθμού χάνεται το είναι του ατόμου, καθώς εμφανίζεται στην αριθμητική διάκριση, είναι λοιπόν τόσο ξεκάθαρο, που θα ήταν περιττό το να το αποδείξω, έτσι ώστε αν η Εξοχότητά Σας θεωρεί ως αρετή ότι το έτος διατηρείται ως είδος και χάνεται στο πλαίσιο των αριθμών, δεν θα πρέπει να διαμαρτύρεται ότι ο άνθρωπος γερνώντας κάνει το ίδιο, ούτε να μου απαντήσετε ότι το είναι υπάρχει μόνο στο είδος και ότι τα άτομα δεν διαφέρουν σε τίποτα άλλο παρά στα συμβεβηκότα, γιατί αν αυτή θα

μπορούσε να είναι μια πραγματική γνώμη σύμφωνα με κάποια Φιλοσοφία, εγώ θα πω, όμως, ότι αν η ουσία ενός ανθρώπου δεν διακρίνεται από την ουσία του άλλου, θα προέκυπτε ότι καθώς χάνεται η ουσία του Σωκράτη θα χανόταν ακόμη κι εκείνη του Πλάτωνα και έτσι και των υπολοίπων. Έτσι, με τον θάνατο του ενός ατόμου θα πέθαιναν όλοι. Ότι έπειτα ο λόγος αυτής της φθαρτότητας έγκειται στην ύλη είναι μια πολύ διαδεδομένη διδασκαλία και αποδεκτή κρίση από τις περιπατητικές σχολές⁸⁴⁸, αλλά όπως εγώ πιστεύω, πιο δύσκολο είναι να ειπωθεί⁸⁴⁹ παρά να γίνει δεκτό, αφού αν η ύλη είναι ένα εγγενές και συστατικό μέρος του συνθέματος⁸⁵⁰ και αυτή είναι αιώνια, πώς είναι δυνατόν ένα πράγμα να παίρνει το φθαρτό είναι από εκείνο το μέρος που καθεαυτό είναι αιώνιο και άφθαρτο; Και ότι τέτοια είναι η ύλη μπορείτε να το δείτε καθαρά, καθώς αφού διαλυθεί και καταστραφεί όποιο είναι σύνθετο, πάντα από αυτό διατηρείται η ύλη αν όχι με άλλο τρόπο τουλάχιστον στις πρώτες της αρχές που είναι τα στοιχεία, επομένως αν από τα δύο συνθετικά μέρη, που βλέπουμε στα φυσικά πράγματα, που ονομάζω ύλη και μορφή, το ένα διαρκεί αιώνια και το άλλο εξαφανίζεται, σε ποιο από τα δύο θα ήταν λογικό να αποδώσουμε τη φθαρτότητα; Η ύλη του ουρανού, χωρίς να ανατρέξουμε στη σοφιστική θέση του Τελέζιο⁸⁵¹, μπορεί να μας κάνει να δούμε ακριβώς αυτή την αλήθεια, όμως κατά τον Αριστοτέλη αν η αδυναμία να καταστραφεί κάτι στον ουρανό προέρχεται από την ανικανότητα να λάβει μια άλλη μορφή, προκύπτει ότι ο ουρανός έχει μία μορφή και κατά συνέπεια δεν επιδέχεται τη φθαρτότητα. Λοιπόν αν η μορφή που έχει δεν ήταν αιώνια,

⁸⁴⁸ Σύμφωνα με την αριστοτελική άποψη η ύλη στην οποία κυριαρχεί η μεταβολή συνδέεται με τη φθορά, ενώ η μορφή ως ουσία και τέλος είναι άφθαρτη.

⁸⁴⁹ Εννοεί: να ειπωθεί με την έννοια του αποδεικτικού λόγου.

⁸⁵⁰ Αναφέρεται στο αριστοτελικό σύνθεμα ύλης και μορφής.

⁸⁵¹ Bernardino Telesio (1509-1588). Ιταλός φιλόσοφος, ο οποίος συχνά αναφέρεται από τους μετέπειτα εμπειριστές ως ο πρώτος διδάξας. Στο βασικό του έργο *De Rerum Natura Iuxta Propria Principia* (*Περί της Φύσεως των Πραγμάτων σύμφωνα με τις ίδιες Αρχές τους*), παρουσιάζει σαν κύρια πηγή της γνώσης την καθαρή παρατήρηση και τη μνήμη και όχι τον αφηρημένο ορθό λόγο. Επίσης, διαφοροποιείται από την αριστοτελική θεωρία ύλης-μορφής, αντικαθιστώντας την με το σύνθεμα παθητικής ύλης-ενεργητικής δύναμης, όπου η δύναμη αποτελείται από δύο αντίρροπες συνιστώσες, τη θερμότητα και το ψύχος. Οι συνιστώσες της δύναμης είναι υπαίτιες της πολλαπλότητας των μορφών, ενώ η ύλη επί της οποίας ενεργούν παραμένει ίδια. Όσον αφορά την πορεία των όντων, αυτή δεν καθορίζεται από κάποια θεία πρόνοια αλλά από την ίδια τους τη φύση, που δομείται από τη θερμότητα και το ψύχος. Τέλος, όλη η αριστοτελική διάκριση του κόσμου σε φθαρτό υποσελήνιο και άφθαρτο υπερσελήνιο απορρίπτεται από τον Telesio, ο οποίος θεωρεί ότι όλο το σύμπαν υπακούει στις ίδιες φυσικές δυνάμεις και αυτή είναι η θέση την οποία υπαινίσσεται η Sara. Το βιβλίο του Telesio περιελήφθη στο Index των απαγορευμένων βιβλίων μετά τον θάνατό του.

θα ήταν απαραίτητο, για να ικανοποιήσει την αιωνιότητα της ύλης, κάτι άλλο να πάρει τη θέση του, και αν εκείνο καταστραφεί, ακόμα ένα άλλο επ' άπειρον, εξού και η ίδια δύναμη και η άπειρη επιθυμία να σχηματιστεί (η ύλη) υποδηλώνει τη μικρή αντοχή αυτών των μορφών στην ικανοποίηση μιας τέτοιας όρεξης. Αυτό δεν συμβαίνει στον ουρανό, όπου μια μόνο μορφή με την διάρκειά της πραγματοποιεί κάθε επιθυμία της ύλης, η οποία αν από εκείνη (τη μορφή) εγκαταλειπόταν και ως εκ τούτου υποχρεωνόταν να ξαναενωθεί⁸⁵² (μαζί της), θα ήταν ένα σημάδι ότι, κατά το μέρος της δεν μπορεί να δεχθεί το μη είναι. Αν λοιπόν το φταίξιμο, στη συνέχεια, γι' αυτή την εγκατάλειψη ανήκει στη μορφή, γιατί αποδίδουν αυτό στην ύλη; Μπορεί εύλογα να δεχτεί κανείς ότι στη γέννηση του πρώτου ανθρώπου είχε την αρχή της η φθορά του ανθρώπινου γένους, αλλά αν θέλουμε να αντιπαρατεθούμε στην άποψη του Αριστοτέλη να αποδίδει μια αρχή στη γένεση, για ποιο λόγο τότε δεν έκανε ο Δημιουργός τον άνθρωπο από τη φύση του αθάνατο, αν είχε την πρόθεση να τον διατηρήσει έτσι;⁸⁵³ Ή αν δεν τον είχε κάνει έτσι όπως ήταν γιατί να τον δημιουργήσει ως εκ θαύματος σε μια ύπαρξη, στην οποία δεν πρόκειται να διατηρηθεί; Λέω ως εκ θαύματος γιατί η εξοχότητά Σας αποδίδει στη δύναμη της υπερφυσικής χάρις τη δυνατότητα της αθανασίας που απολάμβανε ο άνθρωπος στην πρώτη κατάσταση και αν ο άνθρωπος είχε διατηρηθεί σε αυτή την κατάσταση με τέτοιο τρόπο ώστε να προκύψει στο παρόν το άφθαρτο είναι, θα ήθελα να ξέρω αν η γένεση θα έπρεπε να συνεχίσει όπως είχε συμβεί. Και σε αυτή την περίπτωση πώς θα μπορούσε να δοθεί θέση στο άπειρο, μέσα σε έναν πεπερασμένο ποσοτικά κόσμο; Ακόμη κι αν δεν χρειαζόταν να συνεχίσει η γένεση, σε εμένα φαίνεται ότι θα σταματούσε η μεταδοσιμότητα⁸⁵⁴ της ίδιας της ύπαρξης (του ανθρώπου) που είναι το μεγαλύτερο αγαθό, και οποιοσδήποτε τρόπος να συσταθεί ένα πράγμα μέσα σε μια ύπαρξη, στην οποία είναι αδύνατο αυτή να συντηρείται, φαίνεται ανυπόφορος στους ανθρώπους, πόσω μάλλον στον θεό, αν δεχτεί κανείς

⁸⁵² Το κείμενο λέει στη κυριολεξία *ξαναπαντρευτεί*.

⁸⁵³ Εδώ εννοεί: γιατί δεν έκανε ο Δημιουργός τον άνθρωπο από τη φύση του αθάνατο, με αποτέλεσμα να υποπέσει στο προπατορικό αμάρτημα; Δηλαδή αν ο άνθρωπος σύμφωνα τη χριστιανική θεώρηση προορίζεται να γίνει αθάνατος, πώς είναι δυνατόν να μην αποτελεί η αθανασία εξαρχής στοιχείο της φύσης του; Και όμως αυτή είναι η χριστιανική θέση, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την αριστοτελική θέση.

⁸⁵⁴ Ως μεταδοσιμότητα μπορούμε να εννοήσουμε τη μετάδοση του είναι από έναν άνθρωπο στον επόμενο.

βέβαια όπως προκύπτει από τις ίδιες τις θέσεις της Εξοχότητάς Σας ότι ο άνθρωπος ήταν πάντα θνητής φύσης και γι' αυτό δεν πέρασε από ένα είδος σε άλλο κατά την πτώση από την πρώτη κατάσταση,⁸⁵⁵ και αν δεχτεί κανείς ως συνέπεια ότι *σαν νερά χυνόμεαστε*, χωρίο αξιοσημείωτο στην Αγία Γραφή,⁸⁵⁶ αφού έτσι όπως ένα τρεχούμενο ποτάμι φανερώνει μπροστά στα μάτια μας νερά που τρέχουν, και περνούν σε μια στιγμή και όμως πάντα είναι εκείνο το ποτάμι και όχι πάντα εκείνα τα ίδια νερά. Έτσι το ανθρώπινο είδος μάς φανερώνει κάθε ώρα άτομα παροδικά, τα οποία δεν είναι πάντοτε τα ίδια αν και το είδος είναι το ίδιο. Και από τους λόγους που υποδεικνύονται θα αναφέρουμε καθαρά ότι ούτε για τον χρόνο ούτε για κάποια άλλη φθαρτή ύπαρξη μπορεί να θεωρηθεί ότι υπάρχει ανανέωση ή αναδημιουργία όπως μαρτυρεί το ίδιο το παράδειγμά σας για τον κτίστη, ο οποίος αν από ένα κατεστραμμένο σπίτι σχηματίσει ένα καινούργιο κτίσμα δεν θα μπορέσει ποτέ να πει κανείς ότι είναι το ίδιο σπίτι, αλλά μόνο ότι είναι φτιαγμένο από την ίδια ύλη. Έτσι, Κύριέ μου, δεν μένει άλλο να επιθυμεί κανείς στην ύπαρξη των ατόμων μας από τη διάρκεια, η οποία είναι τόσο σύντομη ώστε μπορούμε αλάνθαστα να πούμε ότι δεν είναι ο χρόνος μέτρο της κίνησης, όπως φαίνεται στους Φιλοσόφους, αλλά η κίνηση μέτρο του χρόνου, αφού με την κίνηση των ρολογιών μετρώνται οι ώρες. Και με την κίνηση του δυνατού Ήλιου μετρώνται οι μέρες. Με την κίνηση της Σελήνης διακρίνονται οι μήνες. Και με την κίνηση του φυσικού Ήλιου αριθμούνται τα χρόνια εκ των οποίων είτε ο ουρανός να κάνει την Εξοχότητά Σας να ευτυχεί μέσα σε πλημμυρίδες ευημερίας έχοντας τόσα, όσα είδε ο Νέστορας, και συγχωρέστε την τόλμη μου για το ότι έχω προβάλει αυτές τις αδύναμες αμφιβολίες από την επιθυμία να ακούσω εν καιρώ τις διευκρινίσεις από την Εξοχότητά Σας και από εκείνον τον Κύριο που είναι πάντα η Θεία Βούληση.

Βενετία εντεύθεν, 10 Ιανουαρίου 1619

Στην πολύ Ένδοξη Εξοχότητά Σας πολύ Αφοσιωμένη και υποχρεωμένη

Sara Copia Sulam

⁸⁵⁵ Ο άνθρωπος δεν πέρασε ποτέ από το είδος των αθανάτων στο είδος των θνητών.

⁸⁵⁶ Σαμουήλ Β 14:14. Στο σημείο αυτό ομιλεί η Θεοκώιτις προς τον βασιλιά Δαβίδ.

Manifesto di Sarra Copia Sulam Hebrea

Nel quale è da lei riprovata, e detestata l'opinione negante l'immortalità dell'Anima, falsamente attribuitale dal Sig. Baldassare Bonifaccio, con Licenza de' Superiori, IN VENETIA, MDCXXI. Appresso Antonio Pinelli

A chi legge

Posso creder, benigni Lettori, che sia per parervi cosa strana che il mio Nome, non affatto ignoto in questa Città né fuori, comparisca la prima volta alle stampe in materia assai diversa da quella che poteva forse esser aspettata dalla mia penna; ma l'altrui, o sia stata malignità, o semplicità, o trascuratezza, mi ha necessitata a quello, a ché non ero per movermi facilmente per qual si voglia occasione ancorché io mi ritrovi qualche fatica da poter mandar alla luce, la quale, se io non fallo, potrebbe dal mondo esser più volentieri veduta e forse più gradita di questa. Dico che sono stata astretta a comporre e dar fuori frettolosamente questa breve scrittura, non con fine o pensiero alcuno di procacciarmi gloria, ma solo per defendermi da una falsa calunnia datami dal Sig. Baldassarre Bonifaccio il quale, in un suo discorso stampato ultimamente dell'Immortalità dell'Anima, dice affirmativamente che io nego quest'infalibile verità, che l'Anima humana sia immortale: cosa tanto lontana dalla mia opinione quanto è lontano da ogni sua scienza il poter sapere l'interno de' cuori; onde non dovete promettervi novità di pensieri né copia de dottrina; prima perché il mio fonte ne è scarso, massime hora che mi è molestissima la fatica de gli studii, per esser a pena risorta da una grave infirmità, che lungamente mi ha tenuta oppressa con pericolo di morte, dalla quale non per altro credo che la Divinta bontà sia sia «sic!» compiaciuta preservarmi, che perché io potessi liberar la mia fama da una sì grave macchia che mi si era preparata; poiché la mia morte non haverebbe punto ritenuto l'avversario dall'ambitiosa resolutione, per la quale quasi due anni si è affaticato; poi perché non conveniva che io interponessi dilatione di tempo né longhe dicerie a ributtar l'offesa, per lo pericolo del danno che poteva risultarmene. E finalmente, perché il fatto stesso non richiedeva altra dottrina che la sinceratione dell'animo mio e di quel religioso affetto che io devo a Dio et alla legge che egli mi ha data, potendo nel resto ogni giudicioso intelletto per sé stesso conoscere, in leggendo quel libro, quanto spropositamente

l'Autore vada disfidando altri in cosa, alla quale a nessuno, o Hebreo o Cristiano, è lecito di contraddire. Piacciavi dunque, cortesissimi Lettori, di veder per semplice curiosità questa mia necessaria difesa e, come giusti e benigni giudici, assolvendo chi falsamente viene accusato, rimosse dalla vostra presenza il falso accusatore, e vivete lieti.

Dedicatione Dell'Opera al Signor Simon Copia suo diletteffimo Genitore.

La Dedicatione di questa mia breve ma necessaria fatica non poteva convenevolmente esser diretta se non a chi ha fatto passaggio da questa mortal vita, accioché gl'effetti stessi corrispondessero a quel che nell'opera affermo esattamente l'essere immortale dell'anime: onde a te, anima direttissima, che desti l'essere a quel caro composto da cui fu generata in questo mondo, a te dico, mio svisceratissimo genitore, che, benché spogliato del caduco velo tra spiriti viventi dimori e dimorerai in eterno, ho voluto io far questo picciolo dono. Primieramente perché concedendoti la Divina bontà di essere partecipe delle cose di qua, possi accrescer le tue gioie, con quel poco acquisto di fama che nel mio nome forse vedrai, per la qual cagione penso non ti farà men caro haver prodotto una donna per conservazione del tuo nome al mondo di quel che ti sarebbe stato l'haver prodotto un huomo come in questa vita mostravi estremo desiderio, e poi anco per darti qualche segno della continuazione che in me perpetuamente si conserva di quell'inespressibile amore che sempre mi portasti. Godi dunque per hora questa picciola caparra dell'affetto immenso di una tua diletta figliola, ché se mi sarà concesso poter sperar salute che vita, come mi è conceduta alcuna fecondità de' parti dell'ingegno, vivrà in essi vivamente espresso, non meno il tuo che il mio nome.

Signor, che dal mio petto arderti avanti
mai sempre scorgi in holocausto il core,
e sai ch'altro desio che frale honore
m'instiga a porger preghi, a versar pianti.

Deh, volgi in me il tuo sguardo, e mira quanti
Sstrali m'avventa il perfido livore,
sgombra da cieche menti il fosco errore
né d'oltraggiar il ver l'empio si vanti.

Ben so ch'indegna di tue gratie io sono;
ma l'alma che formasti a tua sembianza
fia ch'ad esserle scudo ogn'hor ti mova.

Cessi d'audace lingua il falso suono,
e chi adombrar la vuol scorga per prova
che la mia fede ha in te ferma possanza.

*

Con la tua scorta, ecco, Signor, m'accingo
a la difesa, ove m'oltraggia e sgrida
guerrier, che ardisce querelar d'infida
l'alma che, tua mercé, di fede i cingo.

Entro senz'armi in non usato aringo,
né guerra io prendo contra chi mi sfida
ma perché tua pietà mio Dio m'affida,
col petto ignudo i colpi suoi respingo.

Che se di polve già l'armi formasti
al grand'Abram contra i nemici Regi
sì ch'ei di lor fe' memorando scempio.

Rinova in me, bench'inequal l'esempio,
e l'inchiostro ch'io spargo fa ch'hor basti
a dimostrar di tua possanza i pregi.

Manifesto di Sarra Copia al Signor Baldassare Bonifacio

L'Anima dell'huomo, Signor Baldassare, è incorruttibile, immortale e divina, creata et infusa da Dio nel nostro corpo in quel tempo che l'organizzato è reso habile nel ventre materno a poterla ricevere: e questa verità è così certa, infallibile et indubitata appresso di me, come credo sia appresso ogn'Hebreo e Christiano, che il titolo del vostro libro, dove vi siete accinto in farsetto a discorrer di tal materia, mi ha fatto sovvenire il detto di quel galante Romano, il quale essendo invitato a voler andar ad ascoltare una oratione in lode di Hercole, disse, "ec quis Herculem vituperat?". Et a tale imitatione dissi anch'io: che bisogno vi è hora e massime in Vinegia di tal trattato et a che proposito stamparli tra Christiani simili materie? Ma quando poi, leggendo più a basso, trovai che il discorso era a me diretto con falsissima supposizione che io sia quella che habbia contrario opinione alla chiarezza di tal verità, non potei non prendere grandissima ammiratione e sdegno insieme della troppo audace calunnia che affirmativamente, e senza alcuna eccectione, mi date, quasi che voi siate perscrutatore de' cuori humani e sappiate l'intimo del mio animo, solo a Dio noto, ché se pure in alcun discorso io vi ho promossa alcuna difficoltà filosofica o teologica, ciò non è stato per dubio o vacillamento che io habbia mai havuto nella mia fede, ma solo per curiosità d'intender da voi, con la soluzione de miei argomenti, qualche curiosa e peregrina dottrina, stimando ciò esser concesso ad ogni persona che professi studii, non che ad una donna, a donna Hebraea, la quale continuamente vien posta in questi discorsi da persone che si affaticano di ridurla, come voi sapete, alla Christiana fede.

Inconsiderata, dunque, è stata senza dubio la vostra calunnia et io haverei potuto, conforme al merito di essa con altre difese che con quella della penna, farne resentmentto, potendo il vostro libro ricever anco querela di libello famoso; ma la pietà della mia legge mi fa pietosa della vostra simplicità, la

quale vi ha fatto credere di farvi immortale di fama con trattar dell'immortalità dell'anima e, non havendone alcuna pronta occasione, ve l'havete finta da voi stesso. E però, in vece di venire ad altri cimenti, mi sono disposta, con la breve fatica di due giorni, atterrar quanto da voi mi è stato machinato contra con l'inutili vigilie quasi di due anni, facendo costare pubblicamente al mondo per mezzo della presente scrittura, che falsissima, ingiusta e fuori di ogni ragione, è l'imputatione da voi datami nel vostro discorso, che da me sia negata l'immortalità dell'anima; il che sarà solo per giustificarmi e sincerarmi appresso tutti coloro li quali non conoscendomi potessero dar qualche credenza all'accusa, in quanto appartiene alla Religione che io professo, che nel resto lascio al giuditio di qual si voglia persona di mediocre intelligenza quanto sia a poter torre né dar fama la vostra penna; benché a rimover ogni dubbio della mia opinione in questo dovrebbe bastare il mio preservarmi Hebrea, perché quando io credessi, come voi dite, e non temessi di perder la felicità dell'altra vita, non mi sarebbero mancate occasioni, col cangiar legge, di migliorar il mio stato, cosa nota a persone di molta autorità, che l'hanno istantemente procurato e tentato.

Ma hora che con queste poche linee credo haver cancellata a bastanza quella nota d'impietà che forse incosideratamente havete preteso dare al mio nome, desidero mi facciate piacere che discorriamo tra noi in questo proposito un poco più alla libera e familiarmente. Ditemi dunque, di gratia, Signor Baldassarre, che cosa vi ha mosso a far quel trattato, a stamparlo et ad imbrogliarvi il mio nome. Voi dite con i versi di Virgilio che Dio vi ha eletto a questo: grand'arroganza veramente. Dunque non haveva il Signor Iddio per materia sì sublime e sì importante un ingegno più elevato et un ministro più dotto di voi, Voi solo ha scielto fra la schiera di tutti i litterati per atto a trattar sì degno soggetto: se l'immortalità dovesse esser [13] inserta ne gl'animi, non con altra forza che d'humane ragioni, mal fornita al sicuro si troverebbe se non avesse altre ragioni che le vostre che, benché da voi siano state cavate da dotti Autori, sono però state male intese e peggio riportate et il trattar debolmente materie tanto importanti è un invigorire le ragioni averse. Potreste dirmi che spesso Dio si serve di mezi bassi e vili ad oprar cose grandi per maggiormente far costare la sua onnipotenza e che fino all'asino di Balaam una volta parlò: è

vero, ma in tali casi gl'effetti stessi sono apparsi divini e la viltà de gl'istrumenti non ha loro punto pregiudicato. Voi che scioccamente avete preteso di profetar da voi stesso senza altra inspiratione che di una troppa arroganza, avete mostrato ne gl'effetti la vostra crassissima ignoranza più tosto che alcuna maravigliosa virtù divina: onde potevate, in vece de' versi di Virgilio, appropriarvi quei di Dante:

Nel mezo del camin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la dritta via havea smarrita.

Potrei anco dire che lo stato in che vi ritrovate di Sacerdote e di persona esemplare vi spinge a prender tutte l'occasioni che vi si presentano di giovare con la dottrina e con le opere al prossimo: ah, Signor Bonifaccio, quando anco lo zelo religioso vi avesse mosso, non conveniva però che presumeste più oltre di quello che le vostre forze comportavano.

Voi, che scrivendo ogn'hor v'affaticate
di guadagnarvi un honorato nome,
prendete a vostra forza ugual soggetto.

E quel che segue

Voi trattar dell'anima? Voi dell'immortalità? Materia la più difficile & ardua che habbia la Filosofia, la quale vi resterebbe forse in qualche parte avviluppata, se non fusse il soccorso della Teologia; sapete pure, in coscienza vostra, che non siete né filosofo né teologo e, se non erro, di vostra bocca ho udito dire che tali scienze non sono di vostra professione, e pur così audacemente avete voluto metter mano in pasta circa materia sì alta! E vi

siete assicurato a stampar vostri discorsi con titolo così sublime? Con tutto che voi mostriate di far tanta riflessione sopra quella famosa sentenza, Conosci te stesso, sapete pure che Horatio dice nella Poetica, se pur l'havete veduta:

Il primo fonte, e'l rio del scriver bene
senza dubbio è 'l saper

tradotto dal Dolce. Poiché la vera gloria non si procaccia con l'ostentatione ma con la fatica, sentenza del medesimo Autore:

Vedesi, che colui, che giunger tenta
a la meta, ch'ei brama nel suo corso
molte cose patì sendo fanciullo;
sudò sovente, e provò caldo, e gelo.

Ma l'importanza è che anco in voi può quella pestifera opinione

A me par brutto in vero esser lasciato
indietro da color, che dotti sono,
e convenirmi confessar in tutto
non saper quel, che mai non imparai.

Dovea in questo almeno farvi alquanto ritenuto l'esempio di Aristotele al quale non è quasi bastato l'animo di lasciarsi intender chiaramente in tal materia. Io per me non vi parlo in questa guisa per far la maestra o la filosofessa in insegnarvi, come voi per ischernò mi dite nel medesimo tempo, che venite a farmi il pedante, poiché confesso di esser assai più ignorante di voi in queste scienza <sic!>, ma per riferirvi quello che odo da tutti coloro che vedono il

vostro libro. Altro ci vuole, Signor mio, che il titolo di “Iuris utriusque Doctor”, per trattare dell’immortalità dell’anima: ma per farvi accorgere della poca pratica che havete, sì delle scritture spettanti al Teologo come delle ragioni spettanti al Filosofo, basti rammentarvi l’istessa calunnia che a me date nel principio, nella quale, supposto falsamente che io neghi l’immortalità, dite che io, sola tra gl’Hebrei dopo tanti migliaia d’anni, sono trascorsa in tal errore, nel che se pur non havete vedute le altre scritture, e Gioseffo Flavio Historico che le varie opinioni dell’Hebraica Natione riferisce, vi scuso: ma non vi scuso già che non habiate a mente l’Evangelio della vostra Fede, poiché vi sareste ricordato che in San Mattheo, al cap. 22, li Saducei, una fetta di Hebrei che negava l’immortalità, andorono a promoverne anco difficoltà a Christo, dal quale fu saviamente sodisfatto e posto silentio alle loro interrogazioni. Soggiungete anco che io nego fede all’infalibil chirografo che scrisse Dio di sua mano: io non so che altro chirografo si trovi nella Sacra Scrittura dalla mano di Dio scritto che il Decalogo, al quale io non solo aderisco con la fede ma anco con le opere, per quanto posso. Se voi havesti alcun’altra scrittura fatta dalla mano di Dio in proposito dell’immortalità, haverei caro di vederla. Ma veggiamo quanto bene e con quanta pratica della lingua e della scrittura Hebraica vi siate anco valuto della voce Ruach per formarne argomento a vostro proposito. Dite che nella Sacra Scrittura significa propriamente questa voce, la mente Humana, l’Angelica e la Divina: io qui potrete richiedervi strettissimo conto di sì fatta interpretatione, se haveste parlato di vostro sentimento. Ma perché so che voi non havete mai veduta lingua Hebraica e che da altri è stato soffiato nella vostra ciarbotana, dirovvi solo che da questo fate conoscere chiaramente che anco le altre cose tutte che havete dette vi siete assicurato a dirle senza intenderle. Almeno in questo particolare, parlando voi con una Hebrea dovevate farvi imboccare da chi meglio intendesse la proprietà della lingua poiché Ruach altro di sua proprietà non significa che l’aria, il vento et il fiato col quale noi respiriamo, onde si può vedere quanto bene calzi la vostra conseguenza mentre pretendete per tal voce provare che l’anima sia assolutamente incorporea et immateriale, [18] benché a voler ancor trovare quello che in tal luogo concludiate, vi vuole altra logica che quella di Aristotele.

Delle ragioni poi spettanti al filosofo quanto siate intelligente, veggasi nell'istesso bel principio: dove dite che Lucretio chiama a torto "sole de' filosofi" Epicuro, il quale negava l'immortalità dell'anima, et a me che voi stimiate dell'istessa opinione, dite che conviene a ragione il nome di "luna delle filosofesse" e qual sia la proportionione di questa ragione, lasci considerarlo a chi legge, benché io credo che quella comparatione sia stata da voi posta per occasione di scherzare insipidamente come in altro luogo quando affermate che la corruttione non si fa senza moto, cosa altrettanto pregiudicante alla gravità della materia che si tratta quanto alla modestia conveniente alla vostra condizione et alla professione che fate di religioso; né posso contenermi di notare anco un altro luogo appresso me tanto degno di riso, quanto voi lo fate di compassione et a carte dieci del vostro Libro nel fine, dove dite "Piacesse a Dio che più tosto da burla che la buon senso si morisse", modo di parlare che esprime il vostro desiderio, il quale sarebbe di non [19] morire, ancorché crediate l'anima immortale! Eh, Signor Bonifaccio, a che giuoco giochiamo? Credete fermamente quel che predicate o no? Se l'anima con la separatione dal corpo acquista miglior conditione di essere, come voi provate e come è certo, perché dunque posponete mal volentieri questo stato a quello donde deriva il vostro affetto più alla presente che all'altra vita? È pur vostro argomento a carte num. 14 che la morte, secondo la retta ragione, è alcuna volta da desiderarsi e preporsi alla vita, massime per le operationi di fortezza e di altre virtù, come voi ne apportate gl'esempi e l'autorità di Aristotele avvertite che questo contradirsi è cattivo segno.

Se non fusse per me digressione, mostrerei tante di queste sciocchezze e luoghi contraddittorii che non resterebbe alcuna vostra propositione intatta; ma ciò fuori dal mio proponimento, perché non vorrei che alcuno potesse credere che con oppugnar le vostre ragioni io mi opponga in maniera alcuna alla verità della vostra conclusione: oltre che mostrare i difetti et imperfettioni della vostra scrittura, altro volume vi bisognerebbe che di un breve foglio, non havendo ella altro di buono che la causa che difendete: nel resto, è così piena di false intelligenze di termini, di storti e mal intesi sentimenti di scrittura, di false forme di sillogismi, di cattive connessioni e strani passaggi da una in altra

materia, di sproposite citazioni di autori e, finalmente, di errori di lingua, che nessuno può continuare a leggerla senza dar qualche titolo al compositore.

Fin hora però non habbiamo scoperta la cagione che vi ha potuto movere ad intraprendere sì notabile impresa: non posso credere esser stata malignità, poiché di questa pare che mi assicuri la vostra amicizia e la piacevolezza della vostra natura. Potrebbe forse dirsi esser stato l'istesso non sapere, atteso che mi ricordo haver letto nel Galateo che, tra l'inciviltà che commettono gli huomini, una è il voler far ostentatione di se stessi in quello in che manco vagliono e però, dice egli, si trovano molti li quali non sapendo cantare o havendo cattiva voce prorompono sempre in qualche cantilena mentre sono nelle conversationi; e chi non sa ballare vuol sempre far lo snello et il leggiardo ne' movimenti, il che si può creder che facciano per esser tenuti scientifici in quello in che fanno di esser più ignoranti, e non si accorgono che non solo accrescono il concetto della lor ignoranza ma disgustano la conversatione, al qual proposito può applicarsi anco l'esempio di coloro li quali havendo qualche parte difettosa cercano sempre adornarla di vestimenti vaghi, come alcuno che havendo le gambe storte procura portarvi sempre calze de vaghi colori quasi per fare che la bellezza esterna compensi il difetto interno e non si avvede che in tal guisa fa maggiormente riguardevole esso difetto et alletta gl'occhi de' riguardanti a considerarlo. Se da tal movimento havesse havuto origine la vostra opra, Signor Baldassare, faccio giudice voi stesso se sarebbe da sottoporre alla disciplina del Galateo.

Horsù, senza più andar affaticando il pensiero per investigare altre ragioni, a me da l'animo d'indovinar la vera questa volta e so che voi il confesserete alla libera: altro non vi ha indotto a far sì longa e vana fatica se non quella vana che vi fa correr volentieri alle stampe credendo che la fama consista in haver di molti volumi fuori, senza haver consideratione alla stima che ne fa il mondo, il qualche credo sappiate per esperienza quanto mal di soffisfaccia [22] di cose mediocrement buone, non che le dozzinali e sciocamente composte e però a non correr così facilmente alla stampa, ci fa avvertiti la medema Poetica di Horatio.

Stimasi degno di riprensione
qual, che si sia Poema ove l'autore
consumato non v'abbia a lungo tempo
e più volte mutata questa, e quella
parte, fin che corretto e castigato,
al suo perfetto fin condotto il veggia.

Con tutto questo per sì fatta cagione compatisco al vostro animo il quale
cupido di gloria va, per così dire, mendicandola per diverse strade, appagandosi
del fumo ove non può haver la luce, poiché la vana immoderata sete di gloria
indulse anco Empedocle a gittarsi nella voragine di Etna.

Empedocle bramoso
di lascia falsa opinione al Mondo,
ch'egli fosse rapito vivo in Cielo,
e raccolto nel numero degli Dei
gettossi d'Etna nell'ardenti fiamme.

Ma per sì bel pensiero a che effetto sfidar una donna? Et una donna che, se
bene è vaga di studii, non ha però tali scienze per sua professione.

Bisognava per mostrarsi intrepido e valoroso sfidar gl'Empedocli,
gl'Anassagori, gl'Epicuri, gl'Aristoteli, gl'Alessandri Anfredisei, gl'Averroi e
poiché a loro non è concesso venire dove campeggiate voi, andarli a trovare
ne' loro steccati medemi, che con altrettanta facilità haverebbono forse
rintuzzato il vostro orgoglio, con quanta poca modestia voi sparlare di alcuni di
loro con titolo anco di porci. Ma, per quel che vedo, voi havete voluto fare,
come si suol dire, il bravo in credenza, poiché non solo siete comparso in
isteccato dove non è chi contradica alla vostra querela, ma dove, quando anco
haveste contraddittore, che non credo, non è concesso il campo franco, di

modo che, o valoroso fidatore delle donne, il campo è tutto vostro: passeggiate in esso pur altiero, vibrando i colpi all'aria, o valoroso campione, o generoso guerriero, e senza che si oda altro strepito che della vostra rauca tromba, gridate pur da voi stesso: "vittoria, vittoria!" e, benché al suono di queste mie brevi parole vi parrà forse di haver trovato qualche incontro da poter intraprender nuova giostra, vi replico, come di sopra vi ho dichiarato, che questo non è cartello di risposta alla vostra sfida, ma un [24] semplice manifesto per iscusarmi del mio non comparire, non essendo cagion di combattimento dove non è contrarietà di pareri, né in detti né in fatti, sì che per me potete deporre affatto l'armi che ancorché mi provocaste di nuovo con mille ingiurie, non sono più per contraporvi alcuna replica per non consumare inutilmente il tempo, massime essendo io così nemica di sottopormi a gl'occhi del mondo nelle stampe, come voi ve ne mostrate vago, vivete lieto, e sperate per voi giovevole quell'immortalità che predicate e se viverete così osservatore della vostra Christiana legge come io professo di essere della mia Hebrea.

Hora, poiché voi per terminare con piacevolezza e diletto il vostro discorso, vi aggiungete la cantilena di un Sonetto per mostrarvi in effetto, con la cetra in mano quell'Orfeo, che nell'opera stessa presumete di essere sufficiente a cavare una novella Euridice dall'Inferno; io, per comparire in Scena con questa parte che voi mi date, terrò contrapunto al vostro canto senza però darvi briga di andare al Regno dell'Ombre, poiché mi trovate in quello della luce.

Sonetto del Signor Baldassare Bonifaccio a Sarra Copia Sulam

Sara, la tua beltà cotanto audace,
che sdegna tra le prime esser feconda,
e però più caduca assai che fronda,
e però più che vento assai fugace.

E, se potessi dir, ma con tua pace,

ciò che la tua bellezza in sé nasconda,
io direi ch'ella è tomba, ou'alma, immonda
di colpa original, sepolta giace.

Questa è la colpa, onde quel colpo uscio,
che la forma immortal di vita priva,
e corrompe l'immagine di DIO.

Corri, corri al lavacro, ond'hor deriva
la vita: CHRISTO è quell'angel sì pio,
che col sangue i morti figli avviva.

Risposta di Sarra Copia Sulam

Ben so che la beltà ch'al mondo piace
è fior caduco e di superbia abonda;
Ma de la spoglia fral che mi circonda,
qual si sia, stima in me l'alma non face.

Per più nobil desio mio cor si sface,
Baldassare, ond'ardita, e sitibonda
quel fonte cerco, onde stillar suol l'onda
che rende a i nomi altrui fama verace.

Né cercar dee altro Fonte od'altro Rio
chi di lasciar immortalmente viva

la sua memoria al mondo ha pur desio.

Ché s'a far l'alma in Ciel beata arriva
onda che bagni il volto o 'l petto mio,
di lacrime versar non sarò schiva.

Della medesima. Sonetto all'Anima humana

O di vita mortal forma divina,
e dell'opre di Dio meta sublime,
in cui sé stesso e 'l suo potere esprime
e di quanto ei creò ti fé Reina.

Mente che l'huomo informi, in cui confina
l'immortal col mortale, e tra le prime
essenze hai sede nel volar da l'ime
parti, là dove il Cielo a te s'inchina.

Stupido pur d'investigarti hor cessi
pensier che versa tra caduchi oggetti,
ché sol ti scopri allhor ch'a Dio t'appressi;

E per far paghi qui gl'Humani petti
basti saper che son gl'Angeli stessi
a custodirti et a servirti eletti.

Μανιφέστο της Sarra Copia Sulam, Εβραίας, στο οποίο αποδοκιμάζει και αποστρέφεται την αρνητική γνώμη για την Αθανασία της Ψυχής, λανθασμένα αποδιδόμενη σε εκείνη από τον Κύριο Baldassare Bonifaccio, Ιούλιος 1621

Σε όποιον το διαβάσει:

Μπορώ να φανταστώ, καλοί μου αναγνώστες, ότι ίσως βρείτε περίεργο το γεγονός ότι το όνομα μου, που δεν είναι εντελώς άγνωστο σε αυτή την πόλη ή και πέρα από αυτή, χρειάστηκε να κάνει την πρώτη του εμφάνιση σε έντυπη μορφή σε ένα θέμα αρκετά διαφορετικό από αυτό που θα μπορούσε ίσως να αναμένει κανείς από την πένα μου. Αλλά υπάρχει ένα πρόσωπο που, είτε από κακεντρέχεια είτε από αφέλεια είτε από απερισκεψία, με ανάγκασε να κάνω ό,τι δύσκολα θα έκανα σε κάθε άλλη περίπτωση. Ακόμα κι έτσι, έχω προσπαθήσει να δημιουργήσω ένα έργο που, αν δεν έχω σφάλει, θα μπορούσε να διαβαστεί με περισσότερη χαρά και ίσως θα γινόταν πιο εύκολα αποδεκτό από τους ανθρώπους [από όσο θα ήταν ένα άλλο].

Λέω, λοιπόν, ότι αναγκαστικά και με βιασύνη εγώ συνέγραψα και δημοσίευσα αυτό το σύντομο κείμενο, όχι με σκοπό ή οποιαδήποτε σκέψη να επιτύχω προσωπική δόξα, αλλά μόνο για να υπερασπιστώ τον εαυτό μου ενάντια στις ψευδείς κατηγορίες που διατυπώθηκαν για εμένα από τον Κύριο Baldassare Bonifaccio. Στον πρόσφατα εκδεδομένο «Λόγο για την Αθανασία της Ψυχής» κατηγορηματικά υποστηρίζει ότι αρνούμαι τη βέβαιη αλήθεια για την αθανασία της ανθρώπινης ψυχής. Ωστόσο, η άρνηση αυτή είναι τόσο μακριά από τη σκέψη μου, όσο είναι μακριά από τη γνώση του η ικανότητά του να γνωρίζει το εσωτερικό της καρδιάς.

Δεν θα πρέπει να αναμένετε κάποια καινοτομία ιδεών ούτε κάποια επανάληψη γνωστών πραγμάτων [για τρεις λόγους]. Ο πρώτος είναι ότι οι πηγές μου είναι ελλιπείς σε αυτά τα ζητήματα, ειδικά τώρα που βρίσκω τη συνέχιση της μελέτης ιδιαίτερα επίπονη: έχω μόλις ανακάμψει από μια σοβαρή ασθένεια που με ταλαιπώρησε, για μεγάλο χρονικό διάστημα, με τον κίνδυνο του θανάτου. Αν η θεία καλοσύνη θεώρησε καλό να με προστατεύσει από αυτόν, δεν νομίζω ότι ήταν για τίποτα άλλο, αλλά για να μου επιτρέψει να απαλλάξω τη φήμη μου από μια τέτοια σοβαρή κατηγορία, έτσι όπως έχει

διατυπωθεί. Ούτε ο θάνατός μου δεν θα μπορούσε με οποιονδήποτε τρόπο να εμποδίσει τον εχθρό μου από τη φιλόδοξη απόφασή του να κάνει αυτό για το οποίο έχει καταναλώσει προσπάθειές για σχεδόν δύο χρόνια.

Ο δεύτερος λόγος είναι ότι δεν με ωφελούσε να αφήσω άλλο περιθώριο χρόνου ή την αφθονία των κουτσομπολιών να παρεμβληθούν μεταξύ του αδικήματος για το οποίο κατηγορούμαι και της διάψευσής του εκ μέρους μου, γιατί υπήρχε κίνδυνος να υποστώ βλάβη.

Το τρίτο και τελευταίο είναι ότι η πράξη από μόνη της δεν απαιτεί καμία άλλη γνώση πέρα από τη δύναμη του μυαλού μου και τη θρησκευτική αίσθηση ότι το χρωστάω στον Θεό και στον νόμο που μου έδωσε. Κάθε συνετή διάνοια, εξάλλου, θα καταλάβει από μόνη της, κατά την ανάγνωση του βιβλίου, πόσο λανθασμένα ο συγγραφέας του αγνοεί άλλους συγγραφείς σε ένα θέμα που κανείς, είτε Εβραίος είτε Χριστιανός, δεν είναι δυνατόν να αμφισβητήσει. Μπορεί να χαρείτε τότε, ευγενικοί μου αναγνώστες, όταν δείτε αυτή την αναγκαία υπεράσπισή του εαυτού μου όχι μόνο από απλή περιέργεια και, όπως ακριβώς και οι συνετοί δικαστές που αθώνουν ένα άτομο που έχει κατηγορηθεί ψευδώς, απομακρύνετε τον ψεύτη κατηγορο από κοντά σας και ζήσετε ευτυχισμένοι.

Αφιέρωση

Αφιέρωση του έργου στον κύριο Simon Coria, τον πολυαγαπημένο γονιό:

Η αφιέρωση αυτής της σύντομης αλλά αναγκαίας εργασίας μου θα μπορούσε να απευθύνεται δίκαια σ' αυτόν παρά σε καθέναν που έχει περάσει από αυτή τη θνητή ζωή, έτσι που οι ίδιες οι συνέπειες⁸⁵⁷ θα ανταποκρίνονταν σε αυτά που υποστηρίζω στο έργο μου για την αδιαμφισβήτητη πίστη μου στην αθάνατη ύπαρξη των ψυχών. Σε εσένα ήθελα να παρουσιάσω αυτό το μικρό δώρο, ναι, πράγματι, σε εσένα, την πιο αγαπημένη ψυχή, που ερχόμενη στην ύπαρξη, μέσα από την αγαπημένη ένωση, δημιούργησες εμένα σε αυτόν τον κόσμο. Σε εσένα, λέω, θέλησα να προσφέρω αυτό το μικρό δώρο, τον πιο αφοσιωμένο γονιό, ο οποίος, αν και αποδύθηκες το εφήμερο πέπλο, κατοικείς τώρα ανάμεσά σε πνεύματα που ζουν εκεί στην αιωνιότητα.

⁸⁵⁷ Ως συνέπειες η συγγραφέας εννοεί το πέρασμά του μέσω του θανάτου στην κατάσταση της αθανασίας.

Το έκανα πρώτα για εσένα, στον οποίο, από τη θεία καλοσύνη, επετράπη να συμμετάσχεις στα επίγεια, ώστε να αυξηθεί η χαρά σου βλέποντας ίσως τη μικρή φήμη που προέρχεται από το όνομά μου. Για τον λόγο αυτό πιστεύω ότι το να έχεις φέρει μια Γυναίκα στον κόσμο δεν θα είναι λιγότερο αγαπητό σε εσένα, για τη διατήρηση του ονόματός σου, από ό,τι αν είχες φέρει έναν άντρα σε αυτόν, όπως πολύ διακαώς θα ήλπιζες ότι θα συμβεί σε αυτή τη ζωή.

Επίσης, το έκανα ώστε να αποδείξω κάπως τη συνέχιση της ανείπωτης αγάπης που μου με έκανες να νιώθω πάντα και θα διατηρηθεί για πάντα. Απόλαυσε τώρα αυτό το μικρό εκταμίευμα της τεράστιας στοργής, που, πληρώντας την αγαπημένη σου κόρη, αν μου επιτρέπεται να ελπίζω για υγεία και ζωή, θα βρίσκεται μέσα στα μέρη του πνεύματός μου, στο οποίο έχει χορηγηθεί κάποια γονιμότητα, έτσι ώστε το όνομά μου όχι λιγότερο από ό,τι το δικό σου να συνεχίσει, γεμάτο ζωντάνια, να παραμένει στη ζωή.

Κύριε, που πάντα θωρείς μέσα στα στήθη μου
να φλέγεται μπρος σου η καρδιά μου ολόκαυστη
κι όπως ξέρεις κινούμαι να θρηνώ και να δέομαι
από πόθους που αρνούνται τις ασήμαντες δόξες,

ω, ρίξε σ' εμένα τη ματιά σου και δεξ
πόσα είναι τα βέλη μοχθηρά εναντίον μου,
το μαύρο το λάθος από σκέψεις τυφλές τώρα ας διώξεις
κανείς μην καυχιέται για πράγμα ανόσιο την αλήθεια προσβάλλοντας.

Ξέρω καλά, είμαι ανάξια εγώ για τις χάρες σου,
μα κατ' εικόνα σου την ψυχή μου σχημάτισες
και σε κινεί για να είσαι κάθε ώρα ασπίδα της,

πάψε τον λάθος τον τόνο της αναισχυντης γλώσσας

και διάκρινε εκείνον που ποθεί να τη σκιάσει, να φανεί καθαρά
ότι η πίστη μου έχει από εσέ στέρα δύναμη.

*

Κύριε, να, από τη συνοδεία σου περιβάλλομαι,
για ν' αμυνθώ, αφού με χλεύασε, με πρόσβαλε
ένας φιλόμαχος που τολμά να δικάσει ως άπιστη
αυτή την ψυχή που, με τη χάρη σου, με πίστη έχω δέσει.

Μπαίνω, δίχως όπλα, σε μια ασυνήθιστη αρένα,
χωρίς να θέλω πόλεμο με όποιον με προκαλεί,
αλλά, καθώς η ευσπλαχνία σου εμένα με φυλάττει, Θεέ μου,
γυμνό έχοντας στήθος τα πλήγματά του απωθώ.

Γιατί εσύ αν κάποτε από τη σκόνη τα όπλα έφτιαξες
για τον μεγάλο Αβραάμ ενάντια στους εχθρικούς του Βασιλείς
έτσι που αυτός περίλαμπρα να τους φονεύσει,

μ' εμένα πάλι κάνε καινούριο το παράδειγμα, κι ας είναι άνισο,
και άφησε το μελάνι ν' απλώνεται τώρα αρκετό,
ώστε σε όλους πια να δείξω της δύναμής σου τις τιμές.

Η Ψυχή του ανθρώπου, Κύριε Baldassare, είναι άφθαρτη, αθάνατη και θεϊκή,
έχοντας πλαστεί και διαχυθεί από τον Θεό μέσα στο σώμα μας εκείνη τη
στιγμή κατά την οποία έγινε δυνατή η πρόσληψή της από το έμβρυο μέσα στη
μητρική κοιλιά: και αυτή η αλήθεια είναι τόσο βεβαία, αλάθητη και
αναμφίβολη μέσα μου, όπως είναι, πιστεύω, και μέσα σε κάθε Εβραίο και
Χριστιανό, ώστε ο τίτλος του Βιβλίου σας, όπου καταπιαστήκατε σε μια

διαλογική μάχη μαζί μου για αυτό το ζήτημα, μου έφερε στον νου τα λόγια εκείνου του γενναίου Ρωμαίου, ο οποίος, όταν τον κάλεσαν να πάει να ακούσει έναν λόγο προς εξύμνηση του Ηρακλή, είπε: *Ecquis Herculem vituperat?* [ποιος θα κακολογήσει τον Ηρακλή;]⁸⁵⁸. Κατά μίμηση είπα κι εγώ: ποια η ανάγκη, ειδικά στη Βενετία, μιας τέτοιας πραγματείας, και ποιος ο σκοπός τού να τυπώνονται ανάμεσα στους Χριστιανούς τέτοια κείμενα; Όμως, διαβάζοντας πιο προσεκτικά και βρίσκοντας ότι ο λόγος απευθυνόταν σε εμένα, βασισμένος στην απόλυτα εσφαλμένη υπόθεση ότι έχω μια θέση αντίθετη στην καθαρότητα μιας τέτοιας αλήθειας, δεν μπόρεσα να μην αισθανθώ μεγάλη έκπληξη και περιφρόνηση μαζί για την τόσο αυθάδη διαβολή που με τόση βεβαιότητα και χωρίς κανένα περιορισμό αποδίδετε σε εμένα, σχεδόν σαν να είσαστε επιθεωρητής των ανθρώπινων καρδιών και γνωρίζετε τα βάθη της ψυχής μου, που είναι γνωστά μόνο στον Θεό. Κι αν σε κάποια συζήτηση εγώ σας προκάλεσα κάποια φιλοσοφική ή θεολογική δυσκολία, αυτό δεν ήταν από κάποια αμφιβολία ή ταλάντευση που είχα ποτέ στην πίστη μου, αλλά μόνο από την περιέργεια να ακούσω από μέρους σας, με την αντίκρουση των επιχειρημάτων μου, κάποια περίεργη και ασυνήθιστη διδασκαλία, εκτιμώντας ότι αυτό είναι δεκτό για κάθε πρόσωπο που σπουδάζει, πόσω μάλλον για μια γυναίκα, και μάλιστα μια γυναίκα Εβραία, η οποία συνεχώς σύρεται σε αυτές τις συζητήσεις από πρόσωπα που κοπιάζουν να τη μεταστρέψουν στη Χριστιανική πίστη, όπως εσείς ξέρετε.

Έπειτα, η συκοφαντία σας ήταν, δίχως αμφιβολία, απερίσκεπτη και σύμφωνα με τη σοβαρότητά της, θα μπορούσα να ενεργήσω, χρησιμοποιώντας άλλους τρόπους άμυνας από την πένα μου, να έχω καταγγείλει το βιβλίο σας για τον ποταπό του λίβελο. Αλλά η ευσπλαχνία του νόμου μου με κάνει να νιώθω συμπόνια για την απλοϊκότητά σας, η οποία σας έκανε να πιστεύετε ότι μπορείτε να γίνετε αθάνατος σε δόξα χρησιμοποιώντας την αθανασία της ψυχής. Και μην έχοντας καμιά άμεση ευκαιρία για να κάνετε αυτό, επινοήσατε μόνος σας μία. Αντί να υποβληθώ σε περαιτέρω δικαστικές περιπέτειες, ωστόσο, έθεσα στον εαυτό μου ως σκοπό να εξαλείψω μετά από δύο μέρες πενιχρών προσπαθειών όσα μηχανευτήκατε εναντίον μου σχεδόν μετά από δύο

⁸⁵⁸ Δεν πρόκειται για Ρωμαίο, όπως γράφει η Sara, αλλά για τον βασιλιά της Σπάρτης Ανταλκίδα, έτσι όπως καταγράφονται τα λόγια του στο έργο του Πλούταρχου *Λακωνικά αποφθέγματα* (Don Harrán, 2009, σ.317).

χρόνια άσκοπων νυχτερινών αγρυπνιών. Μέσω του παρόντος γραπτού θα κάνω δημοσίως σαφές σε όλους ότι η κατηγορία που διατυπώνετε εναντίον μου στον λόγο σας, δηλαδή ότι αρνούμαι την αθανασία της ψυχής, είναι ακραία ψευδής, άδικη και πέρα από κάθε λογική. Το κάνω αυτό για να υπερασπίσω και να αθώσω τον εαυτό μου στα μάτια όλων εκείνων που, χωρίς να με ξέρουν, θα μπορούσαν να θεωρήσουν αξιόπιστη την κατηγορία σας, ότι δηλαδή αυτή η θέση αποτελεί μέρος της θρησκείας που ομολογώ. Αλλά τελικά αφήνω στην κρίση οποιουδήποτε προσώπου μέσης νοημοσύνης τη γραφή σας, αν είναι κατάλληλα εφοδιασμένη, ώστε να είναι σε θέση να αφαιρέσει ή να προσδώσει φήμη. Για να εξαλειφθεί οποιαδήποτε αβεβαιότητα σχετικά με τη δική μου άποψη στο θέμα αυτό, θα έπρεπε να είναι αρκετό ότι δηλώνω Εβραία, γιατί αν δεν πίστευα, όπως λέτε, και δεν φοβόμουν ότι θα χάσω την ευτυχία της άλλης ζωής, δεν θα υπήρχε καμία έλλειψη ευκαιριών για εμένα να βελτιωθεί η κατάσταση μου με την αλλαγή της πίστης μου, ένα πράγμα γνωστό σε πρόσωπα μεγάλου κύρους, τα οποία έχουν επίμονα δοκιμάσει και κόπιασαν να το πράξουν.

Μα τώρα με αυτές τις λίγες γραμμές πιστεύω ότι έχω επαρκώς διαγράψει αυτή την αναφορά της ασέβειας που ίσως αστόχαστα προσάψατε στο όνομά μου. Ούτως εχόντων των πραγμάτων, θα ήθελα να μου δώσετε τη χαρά να συζητήσουμε για το θέμα αυτό λίγο πιο ελεύθερα και οικεία μεταξύ μας. Πείτε μου λοιπόν, σας παρακαλώ, Κύριε Baldassare: τι σας κίνησε να προετοιμάσετε και να τυπώσετε την πραγματεία σας και να αναμείξετε το όνομά μου σε αυτή; Λέτε, με στίχους του Βιργιλίου, ότι ο Θεός σάς όρισε για τον σκοπό αυτό⁸⁵⁹. Μεγάλη αλαζονεία, σίγουρα! Υπονοείτε ότι, για ένα θέμα τόσο υψηλό και σημαντικό, ο Κύριός μας, ο Θεός δεν είχε μια πιο οξυμένη διάνοια και έναν πιο ευρυμαθή υπηρέτη από εσάς και ότι εσάς και μόνο, από το πλήθος όλων των ανθρώπων των γραμμάτων, επέλεξε ως κατάλληλο για να χειριστείτε ένα τόσο σοβαρό θέμα. Αν η αθανασία έπρεπε να εισαχθεί στο μυαλό χρησιμοποιώντας όχι κάποια άλλη δύναμη εκτός από τις ανθρώπινες εξηγήσεις, αυτό σίγουρα θα μπορούσε ελάχιστα να γίνει εάν οι μόνες εξηγήσεις ήταν οι δικές σας. Αν και αντλήσατε αυτές από πολυμαθείς συγγραφείς, αυτοί έχουν άσχημα κατανοηθεί από εσάς και ακόμη πιο ανεπαρκώς έχουν αναφερθεί, και

⁸⁵⁹ Verg. *Aen.* 6.461–463.

μια αδύναμη συζήτηση θεμάτων τόσο σημαντικών τείνει να ενισχύσει αντίθετες εξηγήσεις. Μπορείτε να μου πείτε ότι συχνά ο Θεός κάνει χρήση των ταπεινών και σεμνών μέσων για τα σπουδαία πράγματα, έτσι ώστε πληρέστερα να τονίσει την παντοδυναμία Του και ότι μια φορά μίλησε ακόμη και στο γαϊδούρι του Βαλαάμ⁸⁶⁰. Αυτό είναι αλήθεια, αλλά σε τέτοιες περιπτώσεις τα αποτελέσματα τα ίδια εμφανίστηκαν ως θεία και η σεμνότητα των μέσων δεν έκανε καμία ζημιά σε αυτά. Εσείς, ανόητα παριστάνοντας τον προφήτη, χωρίς καμία άλλη έμπνευση, από υπερβολική αλαζονεία, έχετε δείξει, όπως προκύπτει, την εντελώς γελοία άγνοιά σας παρά κάποια θαυμαστή θεϊκή αρετή. Έτσι, αντί για στίχους του Βιργίλιου, θα μπορούσατε να έχετε χρησιμοποιήσει εκείνους του Δάντη:

Στα μισά του δρόμου της ζωής μας,
βρέθηκα σε δάσος σκοτεινό
γιατί είχα χάσει τον σωστό τον δρόμο⁸⁶¹.

Μπορείτε επίσης να πείτε ότι η κατάσταση, στην οποία «βρίσκετε τον εαυτό σας», ότι είστε ιερωμένος και πρότυπο, παρακίνησε εσάς να αρπάξετε όλες τις ευκαιρίες που έρχονται στον δρόμο σας, έτσι ώστε να βοηθήσετε, με τη διδασκαλία σας και τα έργα σας, τον πλησίον σας. Ω, Κύριε Bonifaccio, ακόμη και αν είχατε κινηθεί από θρησκευτικό ζήλο, δεν ήταν σωστό να τολμήσετε κάτι πέρα από τη δύναμή σας:

Εσείς, που κάθε ώρα γράφοντας κοπιάζετε
να αποκτήσετε ένα όνομα τιμημένο,
αναλάβετε με τη δική σας δύναμη όμοιο θέμα⁸⁶².

⁸⁶⁰ Αριθμοί 22: 28–30.

⁸⁶¹ *Inf.* 1.1–3.

⁸⁶² Hor. *Ars poetica* 38– 39: *Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / Viribus* [Εσύ που γράφεις διάλεξε καλύτερα ένα θέμα ίσο / με τη δύναμή σου].

Κι εκείνο που ακολουθεί⁸⁶³.

Συζητάτε για την ψυχή; Για την αθανασία; Είναι το πιο δύσκολο και επίπονο θέμα στη Φιλοσοφία, το οποίο ίσως εν μέρει θα είχε παραμείνει άγνωστο σε εσάς, αν δεν υπήρχε ως βοηθός της Θεολογίας. Στη συνείδησή σας, ωστόσο, ξέρετε ότι δεν είστε ούτε Φιλόσοφος, ούτε Θεολόγος. Αν δεν κάνω λάθος, άκουσα να λέγεται από το στόμα σας ότι τέτοιες επιστήμες δεν είναι το επάγγελμά σας. Όταν πρόκειται για τόσο υψηλό θέμα, πόσο αυθάδες από εσάς να θέλετε να βάλετε το δάχτυλο στο μέλι! Μήπως δεν νιώθετε σίγουρος και τυπώνετε τις θέσεις σας κάτω από έναν τίτλο τόσο υψηλό; Δείχνετε πόσο συλλογίζεστε το περίφημο απόφθεγμα «Γνώθι σαυτόν», ξέρετε, όμως, ότι ο Οράτιος, στην *Ποιητική* του, αν έχετε δει ποτέ το βιβλίο, λέει:

Πρώτη πηγή και ρυάκι της καλής γραφής

είναι, χωρίς αμφιβολία, η γνώση⁸⁶⁴

όπως μεταφράζεται από τον Dolce. Από τη στιγμή που η αληθινή δόξα δεν αποκτάται από την επίδειξη, αλλά από την προσπάθεια, σημειώστε αυτό το απόφθεγμα του ίδιου συγγραφέα:

Μπορείτε να δείτε ότι αυτός που προσπαθεί να επιτύχει

τον στόχο που επιθυμεί είχε, στον δρόμο του, να υποβληθεί

σε πολλές περιπέτειες, όπως ένα αγόρι,

συχνά έχυσε ιδρώτα και γεύτηκε τη ζέστη και το κρύο⁸⁶⁵.

Αλλά αυτό που είναι σημαντικό είναι εκείνη η οξεία παρατήρηση που θα

⁸⁶³ Hor. *Ars poetica* 39–40: *Et versate diu, quid ferre recusent, / Quid valeant umeri* [Και σκέψου σε μάκρος αυτό που οι ώμοι σου αρνούνται να σηκώσουν/ και αυτό το οποίο δύνανται].

⁸⁶⁴ Hor. *Ars poetica* 309.

⁸⁶⁵ Hor. *Ars poetica* 412–413.

μπορούσε να εφαρμοστεί και σε εσάς επίσης:

Σ' εμένα φαίνεται πράγματι απαίσιο να μείνω

πίσω από αυτούς που γνωρίζουν

και να παραδεχθώ ότι δεν ξέρω

όσα δεν έμαθα ποτέ⁸⁶⁶.

Σε αυτό τουλάχιστον θα έπρεπε να έχετε κάπως περιοριστεί λόγω του παραδείγματος του Αριστοτέλη, του οποίου το μυαλό σχεδόν δεν στάθηκε αρκετό, για να καταλήξει σε μια σαφή κατανόηση του εν λόγω θέματος. Από την πλευρά μου, δεν μιλώ σε εσάς με αυτόν τον τρόπο, για να σας διδάξω παριστάνοντας τον εκπαιδευτή ή τον Φιλόσοφο, όπως υποτιμητικά λέτε ότι κάνω, ενώ την ίδια στιγμή έρχεστε σε εμένα, παριστάνοντας τον Σχολαστικό, αφού ομολογώ ότι είμαι πολύ πιο αδαής σε αυτή την επιστήμη από εσάς, αλλά εγώ θα σας αναφέρω τι ακούω από όλους εκείνους που έχουν δει το βιβλίο σας.

Απαιτούνται περισσότερα, Κύριέ μου, από τον τίτλο του δόκτορος *iuris utriusque*⁸⁶⁷, για να πραγματευτείτε την Αθανασία της ψυχής. Αλλά για να σας κάνω να συνειδητοποιήσετε τη λίγη τριβή που έχετε με τα γραπτά που αφορούν τον Θεολόγο, καθώς και με τις εξηγήσεις που απασχολούν τον Φιλόσοφο, είναι αρκετό να σας υπενθυμίσω την ίδια συκοφαντία που απευθύνετε σε εμένα αρχικά. Έχοντας ψευδώς υποθέσει ότι αρνούμαι την αθανασία, είπατε ότι εγώ και μόνο μεταξύ των Εβραίων, μετά από τόσες πολλές χιλιάδες χρόνια, έχω καταλήξει σε ένα τέτοιο σφάλμα. Σας συγχωρώ που δεν έχετε δει άλλα κείμενα, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων του ιστορικού Ιώσηπου Φλάβιου, ο οποίος αναφέρει τις διάφορες απόψεις του εβραϊκού έθνους γύρω από αυτό το θέμα⁸⁶⁸. Αλλά τελικά δεν σας δικαιολογώ που δεν έχετε κατά νου το Ευαγγέλιο της Πίστης σας, από τη στιγμή που θα έπρεπε να θυμόσασταν ότι στο ευαγγέλιο του Άγιου Ματθαίου, κεφάλαιο 22,

⁸⁶⁶ Hor. *Ars poetica* 417-418.

⁸⁶⁷ Δόκτωρ του εκκλησιαστικού και του αστικού δικαίου ή, σε μια κυριολεκτική μετάφραση, δόκτωρ και των δυο νομικών κατηγοριών.

⁸⁶⁸ Πιθανόν αναφέρεται στα βιβλία του *Περί του Ιουδαϊκού Πολέμου* και *Ιουδαϊκές Αρχαιότητες*.

οι Σαδδουκαίοι, μια εβραϊκή αίρεση που αρνήθηκε την αθανασία, πήγαν στον Χριστό, για να εγείρουν ορισμένες δυσκολίες όσον αφορά αυτό το θέμα και αυτός σοφά τους απάντησε, βάζοντας τέλος στις ερωτήσεις τους⁸⁶⁹. Επίσης, επισημαίνετε ότι αρνούμαι την πίστη στην αλάνθαστη διαθήκη που ο Θεός έγραψε με το ίδιο του το χέρι. Στην Αγία Γραφή δεν ξέρω καμία άλλη διαθήκη γραμμένη από το χέρι του Θεού από τον Δεκάλογο, με τον οποίο συμμορφώνομαι, όσο μπορώ, όχι μόνο με την πίστη μου, αλλά και στα έργα. Αν είχατε οποιαδήποτε άλλη γραφή του Θεού, με το δικό Του χέρι, σχετικά με το θέμα της αθανασίας, θα σας ήμουν ευγνώμων να τη δω. Αλλά ας δούμε πόσο καλά και πόσο πρακτικά εκμεταλλευτήκατε τον όρο *Ruah* της εβραϊκής γλώσσας και των κειμένων της, για να σχηματίσετε ένα επιχείρημα για τον σκοπό σας. Λέτε ότι στην Αγία Γραφή ο όρος αυτός ταιριαστά δηλώνει τον ανθρώπινο, αγγελικό και θείο νου. Εδώ θα μπορούσα να σας ζητήσω μια εξαιρετικά λεπτομερή έκθεση μιας τέτοιας ερμηνείας, αν είχατε εκφράσει τη γνώμη σας. Αλλά επειδή ξέρω ότι δεν έχετε δει ποτέ την εβραϊκή γλώσσα και ότι άλλοι ενσωμάτωσαν αυτά τα πράγματα στις παγίδες σας, θα σας πω μόνο ότι από αυτό, καθώς και από όλα τα άλλα πράγματα που έχετε πει, είναι σαφές, όπως φαίνεται, ότι τα λέτε χωρίς να τα καταλαβαίνετε. Σε αυτό συγκεκριμένα τουλάχιστον, όταν μιλάτε με μια Εβραία, θα πρέπει να τα αφομοιώνετε από κάποιον, ο οποίος να κατανοεί καλύτερα τις ιδιαιτερότητες της γλώσσας, δεδομένου ότι *Ruah* δεν σημαίνει τίποτα περισσότερο από μόνο του από τον αέρα, τον άνεμο και την ανάσα με την οποία αναπνέουμε. Έτσι, μπορεί κανείς να δει αν είναι ικανοποιητικό το συμπέρασμα, όταν επιχειρείτε να αποδείξετε με έναν τέτοιο όρο ότι η ψυχή είναι απολύτως ασώματη και άυλη. Ωστόσο, ακόμη και αν θέλετε να διαπιστώσετε τι συμπέρασμα βγαίνει από αυτή την άποψη, θα χρειαστείτε μια λογική άλλη από του Αριστοτέλη.

Όπως καλά καταλαβαίνετε, οι εξηγήσεις που απασχολούν τον Φιλόσοφο μπορούν να γίνουν εμφανείς στην ίδια όμορφη αρχή του κειμένου σας. Εκεί υποστηρίζετε ότι ο Λουκρήτιος κακώς καλεί τον Επίκουρο, ο οποίος αρνήθηκε την αθανασία της ψυχής, Ήλιο των Φιλοσόφων, όμως λέτε για εμένα, για την

⁸⁶⁹ Κατά Ματθαίον 22:23. Για την ακρίβεια, στο χωρίο αυτό οι Σαδδουκαίοι αρνούνται την ανάσταση και όχι την αθανασία της ψυχής, όπως επισημαίνει ο Bonifaccio στην απάντησή του στη Sara. Βέβαια, στην ιουδαίο-χριστιανική δογματική η οδός για την αθανασία του ανθρώπου είναι η ανάσταση των σωμάτων κατά τη Δευτέρα Παρουσία, οπότε σε τελική ανάλυση αυτές οι δυο θέσεις είναι αλληλεξαρτώμενες.

οποία θεωρείται ότι έχω την ίδια γνώμη, ότι αξίζει να ονομάζομαι η Σελήνη των θηλυκών Φιλοσόφων. Η συμμετρία σε αυτή την εξήγηση είναι κάτι που το αφήνω για εξέταση σε όποιον διαβάσει αυτό, αν και πιστεύω ότι χρησιμοποιήσατε την ίδια σύγκριση ως ευκαιρία για να κάνετε ένα ανούσιο αστείο. Έτσι κάνατε και αλλού, δηλώνοντας ότι η φθορά δεν συμβαίνει χωρίς κίνηση, μια δήλωση τόσο επίσημα για τη σοβαρότητα του θέματος που συζητείται όσο και για τη σεμνότητα που αρμόζει στη θέση σας και στη δήλωσή σας ότι είστε θρησκευόμενος⁸⁷⁰. Ούτε μπορώ να συγκρατήσω τον εαυτό μου από το να σημειώσω ακόμη ένα άλλο σημείο, κατά την άποψή μου, ως άξιο γέλιου, όσο εσείς θα το θέλατε άξιο να το συμεριστεί κανείς. Είναι προς το τέλος της σελίδας 10 του βιβλίου σας. Εκεί λέτε: «Ίσως ευχαριστεί τον Θεό ότι κάποιος πεθαίνει περισσότερο ως αστείο παρά από την κοινή λογική!» Τέτοιος τρόπος του λέγειν, εκφράζει τη δική σας επιθυμία, η οποία είναι να μην πεθάνετε, παρόλο που πιστεύετε ότι η ψυχή είναι αθάνατη! Ε! Κύριε Bonifaccio, τι παιχνίδι παίζουμε; Πιστεύετε απολύτως ή όχι αυτά που κηρύσσετε; Αν η ψυχή στον χωρισμό της από το σώμα αποκτά μια καλύτερη κατάσταση της ύπαρξης, όπως υποστηρίζετε και όπως είναι βέβαιο, γιατί τότε απρόθυμα αναβάλλετε την τελευταία κατάσταση για να διατηρήσετε την προηγούμενη; Είναι αυτός ο λόγος για τον οποίο είστε περισσότερο προσκολλημένος στην παρούσα από ό, τι σε μια άλλη ζωή; Ακόμη υποστηρίζετε στη σελίδα 14 ότι ο θάνατος, ακριβώς για τους ίδιους λόγους, είναι μερικές φορές ευκαίος και προτιμότερος από τη ζωή, ειδικά ως προς την επίδειξη σθένους και άλλων αρετών, για τις οποίες αναφέρετε ως παραδείγματα και την αυθεντία του Αριστοτέλη. Και προειδοποιείτε για την ενάντια θέση ως ένα κακό σημάδι.

Αν δεν ήταν μια παρέκβαση για εμένα, εγώ θα ήθελα να δείξω τόσες πολλές από αυτές τις γελοιότητες και τα αντιφατικά σημεία που καμία από τις δηλώσεις σας δεν θα παρέμενε ανέπαφη. Αλλά αυτό είναι πέρα από τον σκοπό μου, γιατί δεν θα ήθελα να αφήσω κανέναν να σκεφτεί ότι αντιτιθέμενη στις εξηγήσεις σας, μπορεί με κάποιο τρόπο να ανθίσταμαι στην αλήθεια του

⁸⁷⁰ Το σχόλιο αυτό της Sara σχετικά με τη θέση του Bonifaccio ότι η φθορά δεν συμβαίνει χωρίς κίνηση, που αποτελεί όμως και κλασική αριστοτελική θέση, δεν γίνεται εύκολα κατανοητό. Πάντως, ενισχύει την εικόνα της Coria Sullam ως μιας ανεξάρτητης στοχαστού, η οποία δεν υποτάσσεται a priori σε καμία φιλοσοφική θέση, ακόμη και σε εκείνη του μεγάλου Αριστοτέλη.

συμπεράσματός σας. Ούτε θα δείξω τα ελαττώματα και τις ατέλειες του δοκιμίου σας, για το οποίο εγώ δεν θα χρειαζόμουν ένα σύντομο κείμενο, αλλά έναν ακόμη τόμο. Το μόνο καλό σε αυτό είναι η αιτία που υπερασπίζεται. Ως προς τα υπόλοιπα, είναι τόσο γεμάτο με λανθασμένες συλλήψεις των όρων, στρεβλά και λανθασμένα εννοημένα τα νοήματα των γραπτών, λανθασμένους τύπους των συλλογισμών, κακές συνδέσεις μεταξύ των θεμάτων και παράξενες μεταβάσεις από το ένα στο άλλο από αυτά, ακατάλληλες αναφορές των συγγραφέων, και, τελικά, λάθη της γλώσσας που κανείς δεν μπορεί να συνεχίσει την ανάγνωση χωρίς να παρέχει στον συγγραφέα καταχρηστικά τον τίτλο του.

Μέχρι τώρα, πάντως, δεν έχουμε ανακαλύψει τον λόγο που θα μπορούσε να κινήσει εσάς να αναλάβετε ένα τέτοιο αξιοσημείωτο εγχείρημα. Δεν μπορώ να πιστέψω ότι ήταν κακία, καθώς για όλο το διάστημα φαινόταν να με διαβεβαιώνετε για τη φιλία σας και την ευχάριστη διάθεσή σας προς εμένα. Θα μπορούσε κανείς να πει, ίσως, ότι ήταν η ίδια η κατάσταση της άγνοιας. Θυμάμαι που είχα διαβάσει στο έργο Galateo⁸⁷¹ ότι ανάμεσα στις αστοχίες που διαπράττουν οι άνθρωποι είναι ότι κάποιιο επιθυμούν να κάνουν μια επίδειξη του εαυτού τους σε περιοχές όπου είναι ελάχιστα επαρκείς. Το βιβλίο λέει ότι υπάρχουν πολλοί που μην ξέροντας πώς να τραγουδήσουν ή έχοντας κακή φωνή, πάντα ξεσπούν σε κάποιο τραγούδι, ενώ είναι σε συνομιλία. Και ότι τα άτομα που δεν ξέρουν πώς να χορεύουν θέλουν πάντα να κοιτάζουμε την ελαφρότητα και την ευκινησία στις κινήσεις τους. Κάνουν αυτό, μπορεί να θεωρήσει κανείς, προκειμένου να θεωρηθούν γνώστες από τους πιο αδαείς, χωρίς να συνειδητοποιούν ότι όχι μόνο επιδεινώνουν τη θέση τους με το να καταλάβουν οι άλλοι την άγνοιά τους, αλλά κάνουν τη συναναστροφή μαζί τους δυσάρεστη. Στο πλαίσιο αυτό, θα μπορούσε κανείς επίσης να αναφερθεί στο παράδειγμα εκείνων που, έχοντας κάποιο ελαττωματικό μέρος, πάντα προσπαθούν να το στολίζουν με όμορφα ρούχα, όπως όταν κάποιος με στραβά πόδια φροντίζει πάντα να φορά κάλτσες με όμορφα χρώματα, σαν να θέλει με την εξωτερική ομορφιά να αντικαταστήσει το εσωτερικό ελάττωμα και δεν καταλαβαίνει ότι μια τέτοια συμπεριφορά κάνει το ελάττωμα πολύ πιο

⁸⁷¹ Ο Don Harrán (2009, σ. 325) αναφέρει ότι πρόκειται για το βιβλίο του Giovanni della Casa, περί το 1550.

εμφανές, προσελκύοντας τα μάτια των θεατών να το εξετάσουν. Εάν η εργασία σας, Κύριε Baldassare, έχει τις ρίζες της σε ένα τέτοιο κίνητρο, εγώ θα σας αφήσω να είστε εσείς ο κριτής ως προς το αν θα έπρεπε να υποβληθεί το έργο σας στη μέθοδο του Galateo.

Ας προχωρήσουμε. Η σκέψη μου δεν χρειάζεται να εκταθεί περαιτέρω διερευνώντας άλλες εξηγήσεις. Μάλλον παίρνω το θάρρος να μαντέψω την αληθινή αιτία των τεχνασμάτων σας. Εσείς, το ξέρω, θα το ομολογήσετε με ευκολία: τίποτα άλλο δεν σας έκανε να μπειτε σε τόσο μακρές και μάταιες προσπάθειες έξω από τη μάταιη ποταπή φιλοδοξία που σας κάνει να τρέχετε πρόθυμα στον τύπο, με την πεποίθηση ότι η φήμη συνίσταται στο να έχετε πολλές εκδόσεις βιβλίων. Αλλά δεν μπορείτε να αναλογιστείτε πώς θα τα δει το κοινό, το οποίο, νομίζω ότι ξέρετε από την εμπειρία σας, ελάχιστα ικανοποιείται από πράγματα μέτριας ποιότητας, να μη μιλήσουμε για αυτά που είναι κοινότοπα ή ανόητα γραμμένα. Η ίδια η *Ποιητική* του Οράτιου μας προειδοποιούσε να μην τρέχουμε τόσο εύκολα προς δημοσίευση:

Κάθε ποίημα θα πρέπει να θεωρείται
άξιο επίπληξης αν ο συγγραφέας
δεν έχει ξοδέψει πολύ χρόνο σε αυτό.
Μεταβάλλοντας αυτό και εκείνο αρκετές φορές,
το οδηγεί τελικά, διορθωμένο και εξευγενισμένο
στο τέλειο τέλος του⁸⁷².

Παρ' όλα αυτά, για τον ίδιο λόγο, λυπάμαι για τον νου σας, ο οποίος, επιθυμώντας τη δόξα, πορεύεται σαν να ικετεύει για αυτήν σε διαφορετικές οδούς, ικανοποιώντας τον εαυτό του με καπνό, όπου δεν μπορεί να έχει το φως. Η μάταιη, υπέρμετρη δίψα για δόξα οδήγησε ακόμη και τον Εμπεδοκλή να ρίξει τον εαυτό του στο χάσμα της Αίτνας:

⁸⁷² Hor. *Ars poetica* 291-294.

ο Εμπεδοκλής, επιθυμώντας
να αφήσει στους ανθρώπους την εσφαλμένη πεποίθηση
ότι ανήλθε ζωντανός στον ουρανό
και έγινε δεκτός στη συντροφιά των θεών,
ρίχτηκε στις καυτές φλόγες της Αίτνας⁸⁷³.

Αλλά γιατί για μια τέτοια όμορφη σκέψη να προκαλέσει κανείς μια γυναίκα, μια γυναίκα που στ' αλήθεια, αν και αφοσιώθηκε στις μελέτες, δεν ασκεί τις εν λόγω επιστήμες επαγγελματικά; Για να θεωρηθείτε ατρόμητος και θαρραλέος, θα έπρεπε να έχετε κινητοποιηθεί από θέσεις του διαμετρήματος του Εμπεδοκλή, του Αναξαγόρα, του Επίκουρου, του Αριστοτέλη, του Αλέξανδρου του Αφροδισιεύς και του Αβερρόη. Αλλά δεδομένου ότι δεν είχαν τη δυνατότητα να βρεθούν εκεί που εσείς βρεθήκατε, θα έπρεπε να έχετε περάσει εσείς στις δικές τους περιφέρειες και εκεί θα μπορούσαν ίσως να καταστείλουν την υπερηφάνειά σας με τόσο μεγάλη ευκολία, όπως μπορείτε εσείς με λίγη σεμνότητα να συκοφαντείτε μερικούς από αυτούς, ακόμα και αποκαλώντας τους γουρούνια. Αλλά απ' όσο μπορώ να δω, ενεργείτε, όπως λέει και η παροιμία, σαν «αυτόν που καυχιέται σε ένα άδειο ακροατήριο». Εμφανιστήκατε σε έναν χώρο, όπου όχι μόνο δεν υπήρχε κανείς για να αντικρούσει τις κατηγορίες σας, αλλά όπου, ακόμη και αν είχατε έναν τέτοιο αντίπαλο, πράγμα το οποίο δεν πιστεύω, δεν θα υπήρχε ένα ανοιχτό πεδίο. Το αποτέλεσμα είναι, ω θαρραλέε αμφισβητία των γυναικών, ότι το πεδίο είναι όλο δικό σας. Περήφανα πράγματι περπατάτε μέσα σε αυτό, ρίχνοντας εντυπωσιακά χτυπήματα στον αέρα, ω θαρραλέε πρωταθλητή, ω γενναίε πολεμιστή! Ο μόνος θόρυβος που μπορεί να ακουστεί είναι η παράφωνα τρομπέτα σας. Φωνάζετε στον εαυτό σας: νίκη, νίκη! Μπορείτε να σκεφτείτε, ίσως, από τον ήχο αυτών των λίγων λόγων μου, ότι βρήκατε κάποια περίσταση για την ανάληψη μιας νέας κονταρομαχίας. Ωστόσο, μπορώ να απαντήσω σε εσάς, όπως σας εξήγησα πιο πάνω, ότι αυτή δεν είναι μια γραπτή αποδοχή της πρόκλησής σας, αλλά ένα απλό μανιφέστο για να ζητήσω συγγνώμη που δεν

⁸⁷³ Hor. *Ars poetica* 464-466.

εμφανίστηκα. Δεν υπάρχει κανένας λόγος για μάχη, όταν ούτε με λόγια ούτε με έργα δεν υπάρχει διαφορά απόψεων. Όσο εξαρτάται από εμένα λοιπόν, μπορείτε να αποθέσετε εντελώς τα όπλα σας. Αν και με προκαλέσατε και πάλι με χίλιες κατηγορίες, δεν επιθυμώ στο εξής να ανταχθώ με απαντήσεις που καταναλώνουν άσκοπα τον χρόνο μου. Εγώ, ιδιαίτερα, είμαι τόσο εχθρική στο να εκθέτω τον εαυτό μου στα μάτια του κόσμου μέσω εντύπων, όσο εσείς επιθυμείτε να το πράττετε. Να ζείτε ευτυχισμένα και να ελπίζετε ότι η ίδια η αθανασία που διακηρύσσετε θα είναι συμφέρουσα για εσάς, αν ζείτε σύμφωνα με τον χριστιανικό νόμο σας, όπως εγώ τηρώ τον εβραϊκό.

Τερματίζετε τον λόγο σας, για τύχη και χαρά, παραθέτοντας ένα σονέτο, προκειμένου να απεικονίσετε τον εαυτό σας, με μια λύρα στο χέρι, όπως ο Ορφέας ο οποίος προσποιείστε ότι είστε: ένας άνθρωπος δηλαδή ικανός να σύρετε μια νέα Ευρυδίκη έξω από την Κόλαση. Για να εμφανιστώ στη σκηνή σε αυτόν τον ίδιο ρόλο (της Ευρυδίκης) που αναφέρεστε, λοιπόν, θα προσφέρω μια αντίστιξη στο τραγούδι σας. Αλλά δεν θα σας βάλω στον κόπο να πάτε στο Βασίλειο των Σκιών, από τη στιγμή που με βρίσκετε σε αυτό του Φωτός.

Σονέτο του Κυρίου Baldassare Bonifaccio στη Sarra Copia Sulam⁸⁷⁴

Σάρα, τόσο αλαζονική είναι η ομορφιά σου,
που απεχθάνεται ανάμεσα στις πρώτες να είναι δεύτερη.
Κι όμως είναι πολύ πιο εφήμερη από τα φύλλα,
κι όμως είναι πολύ πιο φευγαλέα από τον άνεμο.

Και αν μπορούσα να πω, αλλά με δική σου συγκατάθεση,
εκείνο που η ομορφιά σου κρύβει εντός της,
εγώ θα έλεγα ότι αυτή είναι τάφος, όπου η ψυχή, ακάθαρτη

⁸⁷⁴ Το ποίημα παρατίθεται στο τέλος του Discorso του Bonifaccio(πρβλ. Harrán, 2009, σ. 329).

από το προπατορικό αμάρτημα, θαμμένη κείται.

Αυτή είναι η αμαρτία, απ' όπου ήρθε το πλήγμα
που την αθάνατη μορφή της ζωής αποστερεί
και διαφθείρει την εικόνα του Θεού.

Τρέξε, τρέξε στο λουτρό, από όπου τώρα πηγάζει
η ζωή: ο Χριστός είναι εκείνο το τόσο ευσεβές πουλί
που με το αίμα του έδωσε πάλι ζωή στα νεκρά του παιδιά.

Απάντηση της Sarra Copia Sulam

Ξέρω καλά πως η ομορφιά που αγαπά ο κόσμος
είναι εφήμερος ανθός, αλαζονεία γεμάτος,
μα στη δική μου την ψυχή, μικρή είναι η έγνοια
για την αδύναμη τη σάρκα μου, όπως κι αν είναι αυτή, που με τυλίγει.

Η καρδιά μου αναλίσκεται σε πιο ευγενή λαχτάρα,
Μπαλντασάρε, διψασμένη εγώ και τολμηρή,
γυρεύω εκείνη την πηγή, απ' όπου σταλάζει συνήθως το κύμα
που δίνει φήμη αληθινή για των ανθρώπων τα ονόματα.

Όποιος στον κόσμο επιθυμεί να αφήσει αθάνατη
και ζωντανή τη μνήμη του
άλλη Πηγή να μη ζητήσει ούτε Ρυάκι άλλο,

η ψυχή μου για να φτάσει στον Ουρανό ευλογημένη

κύμα αν χρειάζεται να πλύνει το πρόσωπο ή το στήθος μου,
δεν θα 'μαι εχθρική ακόμη και δάκρυα να χύσω.

Της ίδιας, σονέτο στην ανθρώπινη ψυχή

Ω θεία μορφή της θνητής ζωής,
και ύψιστο τέλος των έργων του Θεού,
σε σένα αυτός αποκαλύπτεται, τη δύναμή του δείχνει,
Βασίλισσα για να σε κάνει των όσων δημιουργησε.

Νου, τον άνθρωπο διαπλάθεις, να συνορεύει μέσα του
το αθάνατο με το θνητό, κι ανάμεσα στις πρώτες τις υπάρξεις
εδρεύεις μες στο πέταγμα από τα πιο βαθιά τα μέρη
μέχρι εκεί, που ο Ουρανός σε σένα υποκλίνεται:

Ανόητε λογισμέ, εσύ που τώρα παραιτείσαι
απ' το να ερευνάς τον εαυτό σου και ζεις μέσα σε πράγματα σαθρά,
μονάχα αποκαλύπτεσαι όταν προς τον Θεό πλησιάσεις,

και για να είναι εδώ γαλήνια τ' Ανθρώπινα τα στήθη,
αρκεί να ξέρεις ότι οι ίδιοι οι Άγγελοι
είναι αυτοί που εκλέχθηκαν να γίνουν υπηρέτες σου μαζί και φύλακές σου.

Βιβλιογραφία

Εκδόσεις αρχαίων ελληνικών και λατινικών κειμένων

Adams, Francis (ed. and transl.), *The genuine works of Hippocrates*, New York: W. Wood and company, 1886

Allen, Thomas W.; Halliday, William R.; Sikes, Edward E. (eds), *The Homeric hymns*. 2d ed. Oxford: Clarendon, 1936

Ambaglio, Dino et al. (eds), *Diodoro Siculo: Biblioteca storica: commento storico: introduzione generale. Storia. Ricerche*. Milano: V&P, 2008.

Anderson, William S. (ed.), *Ovid's Metamorphoses, Books 1-5*, University of Oklahoma Press, 1998

Anderson, William S. (ed.), *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10*, University of Oklahoma Press, 1989

Barnes, Jonathan (ed.), *The Complete Works of Aristotle*, 2 vols, Princeton University Press, 1984

Bekker, Immanuel (ed.), *Apollodori Bibliotheca*, Lipsiae sumptibus et typis B. G. Teubneri, 1854

Bennett C. E.; Rolfe, J. C. (eds), *Horace: The Complete Works*, Boston: Allyn & Bacon, 1901

Bergk, Theodor (ed.), *Poetae lyrici graeci*, Apud Reichenbachios, 1843

Bowen, A.J. (ed.), *Xenophon, Symposium*, Warminster: Aris & Phillips Ltd, 1998

Bowra, C.M. (ed.), *Pindari Carmina cum fragmentis*, Oxford, 1968

Brooks, Francis (ed.), *Marci Tullii Ciceronis, De Natura Deorum*, Methuen & Company, 1896

Campbell, D.A. (ed.), *Greek Lyric, vol.I-V*, Loeb Classical Library, 1991

Campbell, D.A. (ed.), *Greek Lyric Poetry: Volume I. Sappho and Alcaeus*, Loeb Classical Library, no. 142, Cambridge, 1982

Canali, L. (ed.), F. Petrarca, *Bucolicum Carmen*, Pietro Manni ed., 2005

Casaubon, Isaac; Schweighäuser, Johann (eds), *Athenaeus of Naucratis*,

Deipnosophistarum libri quindecim, Publisher Argentoratum, Typ. Soc. Bipontinae, 1801

Caserta, Giovanni, *Isabella Morra e la soceità meridionale del Cinquecento*, Rome: Edizioni Meta Matera, 1976

Consbruch, M. F. J. (ed.), *Hephaestionis enchiridion*, Leipzig 1906

Cox, E. M. (ed.), *The poems of Sappho with historical and critical Notes, Translations and a Bibliography*, London: Williams and Norgate, New York: Charles Scribner' s Sons, 1925

Cooper, John M.; Hutchinson, D. S. (eds), *Plato: Complete Works*, Indianapolis / Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997

Davies, M. (ed.), *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta, vol. I. Alcman Stesichorus Ibycus*, Oxford, 1991

Diels, H. ; Kranz, W. (eds), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 6th edition, Berlin: Weidmann, 1951

Diehl, E. (ed.), *Anthologia Lyrica Graeca*, Leipzig, 1936

Diggle, J. (ed.), *Euripidis Fabulae I-III*, Oxford, 1981-1984

Dilts, M. R. (ed.), *Claudius Aelianus, Varia historia*, Leipzig, 1974

Dindorfi, Ludovico; Büttner-Wobst, Theodorus (eds), *Polybii Historiae*, a Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, vol. 1, vol. 2, vol. 3, vol. 4, vol. 5, 1882-1904

Doehner, Theodor; Dübner, Fr. (eds), *Plutarchi opera Omnia*, Parisius, Didot, 1877-1890

Dörrie, H. (ed.), *P. Ovidi Nasonis Epistulae Heroidum*, Berlin and New York, 1971

Edmonds, J.M. (ed.), *Greek elegy and iambus*, vols I,II, Loeb Classical Library, 1982

Edmonds, J.M. (ed.), *The fragments of Attic Comedy*, Brill Archive, 1957

Edmonds, J.M., *The new fragments of Alcaeus, Sappho and Corinna; the text edited with critical notes*, Cambridge D. Bell, 1909

- Gow, A.S.F. (ed.), *Theocritus. The Greek text with translation and commentary*, Cambridge, 1952 (2nd ed.)
- Graver, M.; Long, A. A. (eds), *Lucius Annaeus Seneca: Letters on Ethics to Lucilius*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2015
- Hall, F.W.; Geldart, W.M. (eds), *Aristophanis Comoediae* vols 1-2, Oxford Classical Texts, 1906
- Henry, P.; Schwyer, H.-R.(eds), *Plotini Opera, Editio minor in 3 vols*, Oxford, Clarendon Press, 1964-1982.
- Hilgard, A. (ed.), *Scholia in Dionysii Thracis Artem Grammaticam, recensuit et apparatus criticum indicesque adiecit Alfredus Hilgard*, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri, 1901
- Hude, C. (ed.), *Herodoti Historiae*, Editio Tertia, Tomus Prior, Oxford, 1967
- Hude, C. (ed.), *Herodoti Historiae*, Editio Tertia, Tomus Posterior, Oxford, 1966
- Jacobs, F. (ed.), *Anthologia graeca ad fidem codicis olim Palantini nunc Parisini ex apographo Gothano edita*, Volume 1, Opus impressum typis Hertelio-Breitkopfianis, 1813
- Kannicht, Richard (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Volume 5. Euripides (in two parts)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004
- Kock, T., (ed.), *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Leipzig, 1880-8
- Kuster, Ludolf ; Adams, John (eds), *Σοῦίδαξ, Suidae Lexicon, Graece & Latine*, Tribus voluminis, Cantabrigiae : Typis Academicis, 1705
- Law, Vivien; Sluiter, Ineke (eds), *Dionysius Thrax and the Techne grammatike Münster*, Nodus Publikationen, 1995
- Lee, Guy (ed.), *Catullus: The Complete Poems*, Oxford University Press; Oxford World's Classics, 1991
- Mayhoff, Karl Friedrich Theodor (ed.), *Pliny the Elder, Naturalis Historia*, Lipsiae: Teubner, 1906
- Meineke, August (ed.), *Ioannis Stobaei Florilegium*, Volumes 3-4, Leipzig: B.

- G. Teubner, 1856
- Meineke, August (ed.), *Ioannis Stobaei Florilegium*, Volumes 1-2, Leipzig: B. G. Teubner, 1855
- Morno, D.B.; Allen, T. W. (eds), *Homeri Opera: Ilias, vols I-II*, Oxford (repr.), 1969 (I), 1971 (II)
- Morno, D.B.; Allen, T. W. (eds), *Homeri Opera: Odyssea, vols III- IV*, Oxford (repr.), 1967 (III), 1966 (IV)
- Mynors, R. A.B. (ed.), *P. Vergili Maronis: Opera*, Oxford, 1969
- Pack, Roger (ed.), *Artemidori Daldiani Onirocriticon Libri V*, Teubner, 1963
- Page, D.L. (ed.), *Supplementum lyricis Graecis*, Oxford, 1974
- Page, D.L. (ed.), *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, Oxford, 1972
- Page, D.L. (ed.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1966
- Page, D.L.; Lobel, E. (eds), *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford, 1955
- Pearson, A.C. (ed.), *Sophoclis Fabulae*, Oxford, 1975
- Race, William R. (ed.), *Apollonius Rhodius: Argonautica*, Loeb Classical Library, 2008
- Radt, Stefan (ed.), *Strabons Geographika : mit Übersetzung und Kommentar*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002-2011
- Roberts, W. R. (ed.), *Dionysius of Halicarnassus, On literary composition, being the Greek text of the De compositione verborum*, London, Macmillan, 1910
- Roberts, W. R. (ed.), *Longinus, On The Sublime. The Greek Text Edited After the Paris Manuscript*, Published by Cambridge UP, 1907
- Schibli, Hermann S. (ed.), *Hierocles of Alexandria*, Oxford University Press, 2002
- Shilleto, A.R. (ed.), *Pausanias' Description of Greece*, Two Volumes, London: George Bell and Sons, 1886
- Smith, M. F. (ed.), *Lucretius, De rerum natura*, Loeb Classical Library, 1975

- Smyth, Herbert Weir (ed.), *Greek melic poets*, New York: Biblio and Tannen, 1963
- Stadtmüller, Hugo (ed.), *Anthologia Graeca epigrammatum Palatina cum Planudea, Volume 3, Pars Prior, Palatinae libri IX εσσ. 1-563, Planudeae Libr. I continens*, Leipzig : Teubner, 1906
- Stadtmüller, Hugo (ed.), *Anthologia Graeca epigrammatum Palatina cum Planudea, Volum. II Pars Prior. Palatinae Librum VII Planudeae L. III Continens*, Leipzig : Teubner, 1899
- Stadtmüller, Hugo (ed.), *Anthologia graeca, epigrammatum Palatina cum Planudea: Volumen primum: Palatinae libr. I-VI (Planudeae libr. V-VII)*, Leipzig : Teubner. 1894
- Stern, J. (ed.), *Palaephatus: On Unbelievable Tales*, Wauconda, Ill.: Bolchazy-Carducci, 1996
- Trapp, Michael (ed.), *Dissertationes [electronic resource] / Maximus Tyrius*, Stutgardiae : B.G. Teubner, 1994
- van der Valk, Marchinus (ed.), *Eustathius. Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, vols. 1-4 Leyden: Brill, 1:1971; 2:1976; 3:1979; 4:1987
- Voigt, E.-M. (ed.), *Sappho et Alcaeus: fragmenta*, Amsterdam, 1971
- von Arnim, Hans, *Dionis Prusaensis quem uocant Chrysostomum quae exstant Omnia*, Berlin, 1893-1896
- West, M.L. (ed.), *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati* (2nd revised ed.), Oxford, 1989-92
- West, M.L. (ed.), *Hesiod: Theogony and Works and Days*, Oxford, 1988
- West, M.L. (ed.), *Delectus exiambis et elegis Graecis*, Oxford, 1980
- Whittaker, Molly (ed.), *Tatian, Oratio ad Graecos and fragments*, Oxford, 1982
- Yonge, C. D. (ed.), *The Orations of M. Tullius Cicero*, London: George Bell & Sons, 1903

Young, Douglas (ed.), *Theognis, Ps.-Pythagoras, Ps-Phocylides, Chares, Anonymi aulodia, Fragmentum teliambicum. Post Ernestum Diehl, edidit Douglas Young, indicibus ad Theognidem adiectis*, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Lipsiae In aedibus B.G. Teubneri 1961

Ιακώβ, Δανιήλ (Εισαγωγή & σχόλια), Γιάννης Οικονομίδης (Μτφρ), *Πινδάρου Επίνικοι. τ. Α'. Πυθιόνικοι*, Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2000

Μαρωνίτης, Δ.Ν. (Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια), Κακριδής, Ι.Θ. (Πρόλογος), *Ηροδότου Ιστορίαι, Κλειώ*, Αθήνα: Γκοβόστης, 1964

Εκδόσεις κειμένων της Αναγέννησης

Atanagi, M. Dionigi (a cura di), *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, Venezia, Lodovico Avanzo, 1565

Bellotto, Lorenzo (a cura di), *Benvenuto Cellini, La Vita*, Collana Biblioteca di scrittori italiani, Parma, Guanda, 1996.

Benson, Eugene (ed.), *Gaspara Stampa, With a Selection from her Sonnets*, transl. George Fleming, Boston: Roberts Brothers, 1881

Bergalli, Luisa (a cura di), *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d' ogni secolo*, 1726

Boccaccio, Giovanni, *De Genealogia deorum gentilium*, a cura di Vincenzo Romano, Bari : G. Laterza, 1951

Branca, Vittore (a cura di), *Giovanni Boccaccio, Tutte le Opere*, Mondadori, 1974

Brown, Virginia, *Giovanni Boccaccio, De mulieribus claris. Famous women*, Cambridge: Harvard University Press, 2001.

Calzolari, Pietro, *Historia monastica di D. Pietro Calzolari, da Buggiano di Toscana, Monaco della Badia di Firenze, della congregatione di Monte Casino, Distinta in cinque giornate, nella quale, brevemente si raccontano tutti i Sommi Pontefici, e quelli, che hanno predicata la fede Christiana a i Gentili.*

Gl'imperadori, i Re, Duchi, Principi, e Conti. L'Imperatrici, e Reine, et altre Donne Illustri, e Sante. Huomini dotti, che hanno scritto qualche opera. E Santi, i quali sono stati dell'ordine Monastico. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1561

Canali, L. (a cura di), *F. Petrarca, Bucolicum Carmen*, Pietro Manni ed., 2005

Cartari, Vincenzo, *Imagini colla sposizione degli dei degli antichi*, In Padoa, appresso Pietro Paulo Tozzi, 1608

Ceriello, C.R. (a cura di), *Rime di Gaspara Stampa*, Milano: Rizzoli, 1976

Cortese, Giacomo (a cura di), *Corrispondenza poetica fra Dante Alighieri e Giovanni del Virgilio: testo e versione con traduzione e note*, Roma, 1920

Cox, Virginia (ed.), *Moderata Fonte, The Worth of Women: Wherein is Clearly Revealed Their Nobility and Their Superiority to Men*, University of Chicago Press, 1997

d'Aragona, Tullia, *Rime della signora Tullia di Aragona et di diverse a lei*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia, 1547

Di San Giusto, Luigi (a cura di), *Gaspara Stampa*, Bologna : Formiggini, 1909

Dionisotti, Carlo (a cura di), *Pietro Bembo, Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, I classici italiani TEA Tascabili Editori Associati, Milano 1989 (su licenza UTET Torino 1966)

Fortis, Umberto, *La bella ebrea. Sara Copio Sullam, poetessa nel ghetto di Venezia del '600*, Zamorani, 2003

Gargioli, Carlo (a cura di), *Lettere di L. Battiferri Ammannati a B. Varchi*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1968

Hamm, Victor Michael (ed.), *Pico Della Mirandola of Being and Unity (De Ente Et Uno)*, Milwaukee, WI: Marquette University Press, 1943

Harrán, Don (ed.-transl.), *Jewish Poet and Intellectual in Seventeenth-century Venice: The Works of Sarra Copia Sulam in Verse and Prose Along with Writings of Her Contemporaries in Her Praise, Condemnation, or Defense*, University of Chicago Press, 2009

Kirkham, Victoria (ed.), *Laura Battiferra and Her Literary Circle: An*

- Anthology*. University of Chicago, 2006
- Maclachlan, Elaine (ed.), *Chiara Matraini, Selected Poetry and Prose*, University of Chicago Press, 2007
- McGaw, Jessie Brewer (ed.), *Pico della Mirandola, Heptaplus or Discourse on the seven days of creation*, New York : Philosophical Library, 1977
- Merlini, Ilaria (a cura di), *Bucoliche elegantissime (Bernardo Pulci, Francesco de Arsochi, Hyeronymo Benvenuti, Jacopo Fiorino de Boninsegni)* Roma: Vecchiarelli, 2009
- Miller, Clarence H. (ed.), *The Complete Works of St. Thomas More, The Latin Poems*, Volume 3, Part 2, Yale UP, 1984
- Minturno, Antonio Sebastiano, *L'Arte poetica*, Venezia: Gio. Andrea Valuassori, 1564
- Montagnani, Cristina; Tissoni Benvenuti, Antonia (eds), *Matteo Maria Boiardo, Pastorale. Carte de triumphs*, Interlinea, 2015
- Parabosco, Gerolamo, *Lettere Amoroze*, Venezia: Giolito, 1545
- Petrarca, Francesco, *Rime sparse*, Ugo Mursia Editore, 1979
- Lazzeri, E. (a cura di), *Angelo Poliziano, Commento inedito all'epistola ovidiana di Saffo a Faone*, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento - Studi e testi, vol. 2, 1971
- Orlando, Saverio (a cura di), *Stanze de messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de' Medici*, Rizzoli, B.U.R., 1988
- Petrocchi, Giorgio, *La Commedia secondo l'antica vulgata* (4 vol.), Ed. Naz. della Società Dantesca Italiana, Milano 1966-1967
- Quondam, Amedeo (a cura di), *Baldassarre Castiglione, Il Cortegiano*, Collana Oscar Classici n.586, Milano: Mondadori, 2002
- Salza, Abdelkader (a cura di), *Rime di Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Bari: Laterza, 1913
- Sannazaro, Jacopo, *Arcadia & Piscatorial Eclogues*, transl. Ralph Nash, Wayne State University Press, 1966

Saslow, James M. (ed. and transl.), *Michelangelo Buonarroti, The Poetry of Michelangelo*, New Haven: Yale University Press, 1991

Serassi, P. A. (ed.), *Rime di Domenico Venier*, Bergamo, 1751

Stampa, Gaspara, *Rime di Madonna Gaspara Stampa*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554

Stortoni, Laura Anna (ed.), *Gaspara Stampa: Selected Poems*, transl. Mary Prentice Lillie, 2008

Tasso, Torquato. *Aminta: A Pastoral Play*. transl. Charles Jernigan and Irene Marchegani Jones, New York: Italica Press, 2000.

Téoli, Carlo (a cura di), *Tullia d'Aragona, Dialogo della infinità di amore*, Milano: G. Daelli, 1864

Tower, Troy; Tylus, Jane (eds), *Gaspara Stampa, The Complete Poems, The 1554 Edition of the "Rime," a Bilingual Edition*, Chicago: University of Chicago Press, 2010

Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Giunti, 1568

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Ahearne-Kroll, Stephen P., "Mnemosyne at the Asklepieia", *Classical Philology*. 109 (2), April 2014, σσ.99-118

Alcyonius, Peter, *De exilio*, Liepzig, 1707

Allen, Michael "Marsilio Ficino as a Reader of Proclus and Most Notably of Proclus' In Parmenidem" in *Essays in Renaissance Thought and Letters*, Brill Online Books and Journals, 2015, σσ. 179-195

Allen, Michael J. B., "Renaissance Neoplatonism" in *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol III: The Renaissance*. Glyn P. Norton (ed.), Cambridge U, 1999

Allen, Michael J. B., *Nuptial Arithmetic: Marsilio Ficino's Commentary on the Fatal Number in Book VIII of Plato's Republic*, University of California Press,

1994

Andreadis, Harriett, *Sappho in Early Modern England: Female Same-Sex Literary Erotics 1550-1714*, University of Chicago Press, 2001

Andreani, Veronica, "Sul petrarchismo di Gaspara Stampa: il modello di Pietro Bembo" in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon (eds), Roma: Adi editore, 2017, σσ. 1-10.

Austin, Norman, "The Function of Digressions in the Iliad", *Greek, Roman & Byzantine Studies* 7 (4), 1966, σσ. 295-312.

Backus, Irena, "Agrippa on 'Human Knowledge of God' and 'Human Knowledge of the External World'", *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 65(2), 1983, σσ. 147-159.

Belladonna, Rita, "The Waning of the Republican Ideal in Bartolomeo Carli Piccolomini's 'Trattato del perfetto cancelliere'(1529)", *Bullettino senese di storia patria*, 92, 1985, σσ. 154-197

Biagi, L., "Di Bartolomeo Ammannati e di alcune sue opere" in *L'Arte*, XXVI (1923), σσ. 49-66

Bianchini, Paolo (a cura di), *Morte e resurrezione di un ordine religioso*, Milano: Vita e pensiero, 2006

Bierl, Anton, "Sappho as Aphrodite's Singer, Poet, and Hero(ine): The Reconstruction of the Context and Sense of the Kypris Song" in *The newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4*, Bierl, Anton and Lardinois, André (eds), Brill, 2016, σσ. 339-352

Block, Wieslaw, "Esperienza del «Pulchrum» in san Francesco d'Assisi. Appunti per una riflessione pomeridiana", *Italia Francescana* 84, 2009, σσ.197-217

Bloom, H., *The western canon*, Harcourt Brace, 1994

Bocato, Carla, «Un altro documento inedito su Sara Copio Sullam: il "Codice di Giulia Soliga»,», *La Rassegna Mensile di Israel*, terza serie, Vol. 40, No. 7/8,

Luglio-Agosto 1974, σσ. 303-316

Boehringer, Sandra; Calame, Claude, “Sappho and Kypris: ‘The Vertigo of Love’ (P. Sapph. Obbink 21-29; P. Oxy. 1231, fr. 16)” in *The newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4*, Bierl, Anton and Lardinois, André (eds), Brill, 2016, σσ. 353-367

Borja, Anthony Lawrence, “Virtù, Fortuna and Statecraft: A Dialectical analysis of Machiavelli”, *KRITIKE*, VOLUME TEN NUMBER ONE, JUNE 2016, σσ. 192-212

Bologna, C., Rocchi P., *Rosa fresca aulentissima*, volume 1, Loescher, 2010

Turri, Vittorio, *Dizionario storico manuale della letteratura italiana (1000-1900)*, Ditta G. B. Paravia e Comp. (Figli di I. Yoliardi-Paratia), 1990

Boselli, Camillo, “Il Moretto, 1498-1554”, *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1954 - Supplemento*, Brescia, 1954

Braden, Gordon. "Gaspara Stampa and the Gender of Petrarchism", *Texas Studies in Literature and Language*, 38, 1996, σσ.115-139

Braund, Susanna, “The Metemphychosis of Horace: the reception of the satires and epistles” in *A Companion to Horace*, Davis, Gregson (ed.), 2010, σσ. 367-390

Breitenberger, Barbara, *Aphrodite and Eros: The Development of Greek Erotic Mythology*, Routledge, 2013

Bremmer, Jan N., “Initiation into the Eleusinian Mysteries: A “Thin” Description” in *Mystery and Secrecy in the Nag Hammadi Collection and Other Ancient Literature: Ideas and Practices*, Christian H. Bull, Liv Lied and John D. Turner (eds), 2011, σσ.375-397

Bremmer, Jan N.; Erskine, Andrew, *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edinburgh University Press, 2010

Brenner, Carla McKinney et al, *The inquiring eye: Classical mythology in European Art*, National Gallery of Art, Washington, 1996

Budin, Stephanie Lynn, *The Ancient Greeks: New Perspectives*, Santa Barbara, California, 2004

- Bull, Malcolm, *The Mirror of the Gods, How Renaissance Artists Rediscovered the Pagan Gods*, Oxford UP, 2005
- Burckhardt, Jacob, *La civiltà del rinascimento in Italia*, trad. D. Valbusa, Newton Compton, 2010
- Burckhardt, Titus, *Alchemy: Science of the Cosmos, Science of the Soul*, transl. William Stoddart, Baltimore: Penguin, 1967
- Burkert, Walter, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, transl. Margaret E. Pinder, Walter Burkert, Harvard University Press, 1992
- Burkert, Walter (1987). *Ancient Mystery Cults*, Cambridge: Harvard University Press, 1987
- Burkert, Walter, *Greek Religion*, transl. John Raffan, Harvard University Press, 1985
- Bush, Douglas, *Classical Influences In Renaissance Literature*, Vol. XIII, Harvard University Press, 1952
- Butters, Susan, "Ammannati et la villa Médicis," in *La Villa Médicis*, ed. André Chastel and Philippe Morel, 2, Rome: Académie de France à Rome, 1991
- Caciagli, Stefano, "Sappho Fragment 17: Wishing Charaxos a Safe Trip?" in *The newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4*, Bierl, Anton and Lardinois, André (eds), Brill, 2016, σσ. 424-448
- Calame, C., *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton, 1999
- Calame, C., "Eros initiatique et la cosmogonie orphique" in *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*, Borgeaud, P. (ed.), Genève, 1991
- Calimani, Riccardo; Sullam, Anna-Vera; Calimani, Davide; *Ghetto di Venezia*, Milano: Mondadori, 2014
- Calimani, Riccardo, *Storia del ghetto di Venezia*, Milano: Mondadori, 2000
- Campbell J.; Moyers B., *The power of myth*, New York: Doubleday, 1988
- Canfora, Luciano, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari: Editori Laterza,

2013

Cassirer, E., *La philosophie des forms symboliques. II. La pensee mythique*, transl. J. Lacoste, Paris, 1972

Castor, Grahame, *Pléiade Poetics: A Study in Sixteenth-Century Thought and Terminology*, Cambridge University Press, 1964

Chester, Ruth, "Dante's virtù: Creation, Embodiment, and Revelation" in *Italian Studies* 70(1), February 2015, σσ. 19-32

Chlup, Radek, *PROCLUS, An Introduction*, Cambridge Univ. Press, 2012

Cipollone, Annalisa, "Ovidio nel Petrarca volgare" in *Per leggere* 16, 2009, σσ. 157-174

Cole, S., *Landscapes, Gender and Ritual Space*, University of California Press, 2004

Colonna, A., *L'antica lirica greca*, Torino: Lattes (5a edizione), 1962

Comboni, Andrea, "Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento : appunti per una ricerca", *Italique*, III, 2000, σσ.7-21

Copenhaver, Brian P., "Astrology and magic" in *The Cambridge history of renaissance philosophy*, Schmitt, Charles B. (ed.), Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1988, σσ. 264-300

Copenhaver, Brian P., "Iamblichus, Synesius and the Chaldaean Oracles in Marsilio Ficino's De Vita Libri Tres: Hermetic Magic or Neoplatonic Magic?" in *Supplementum Festivum: Studies in Honor of Paul Oskar Kristeller*, Hankins, James et al. (eds), Binghamton, N.Y.: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1987, σσ. 441-455

Cox, Virginia, *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, JHU Press, 2008

Cox-Miller, Patricia, *The Corporeal Imagination: Signifying the Holy in Late Ancient Christianity*, University of Pennsylvania Press, 2009

Cox-Miller, Patricia, *Dreams in Late Antiquity: Studies in the Imagination of a Culture*, Princeton University Press, 1994

Croce, B., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, III, Bari, 1952

- Croce, Benedetto, “Gaspara Stampa nella immaginazione. Gaspara Stampa nella realtà. Estetismo astratto a proposito di Gaspara Stampa” in *Conversazioni Critiche*, serie II, Bari: Laterza, 1950
- Crombie, A. C., *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science 1100-1700*, Oxford: Clarendon Press, 1953
- Cyrino, Monica S., *Aphrodite, Gods and Heroes of the Ancient World*, New York City, New York and London, England: Routledge, 2010
- D'Accone, Frank A.; Alm, Irene; McLamore, Alyson; Reardon, Colleen, *Música franca: essays in honor of Frank A. D'Accone*, PENDRAGON PRESS, 1996
- Dalby, Andrew, *Venus: A Biography*, Getty Publications, 2005
- Davis, Charles, “Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco del Nero” *Burlington Magazine* 118.880, July 1976, σσ. 472-484
- Dempsey, Charles, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2001
- De Nichilo, Mauro, “La cultura greca nell’Occidente europeo tra Umanesimo e Rinascimento”, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 25, 2013, σσ. 255-257
- De Souza, Philip, *Piracy in the Graeco-Roman World*, Cambridge University Press, 2002
- Demetriou, Denise, «Τῆς πάσης ναυτιλίας φύλαξ: Aphrodite and the Sea», *Kernos [En ligne]*, 23, 2010, last visit 15/5/2019
- Dente, Vincenzo. “Poesia e musica tra Medioevo e Rinascimento: interferenza e tradizione”, *Misure critiche*, 1, 2010, σσ.131-162.
- Dickey, Eleanor, *Ancient Greek Scholarship: A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises: From Their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford University Press, 2007
- Dillon, Matthew, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London and New York: Routledge, 2002
- Dimock, Wai Chee, “A Theory of Resonance”, *Modern Language Association*,

Vol. 112, No. 5, 1997, σσ. 1060-1071

Eisenbichler, Konrad, *The Cultural World of Eleonora di Toledo: Duchess of Florence and Siena*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2004

Eisenberg, Joyce; Scolnic, Ellen, *The JPS dictionary of Jewish words*, The Jewish Publication Society, 2003

Eliade, Mircea, *Cosmos and History, The Myth of the Eternal Return*, transl. R. Willard Trask, New York: Harper Torchbooks, 1959

Engel, Michael, *Elijah Del Medigo and Paduan Aristotelianism*, Bloomsbury, 2016

Faini, Marco, "A ghost Academy between Venice and Brescia: Philosophical Scepticism and Religious Heterodoxy in the Accademia dei Dubbiosi" in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Everson, J. E. et al. (eds), Oxford: Legenda, 2016 σσ. 102-117

Fabbri, Paolo, *Monteverdi*, transl. Tim Carter, Cambridge University Press, 1994

Faini, Marco, "Fortunato Martinengo, Girolamo Ruscelli e l'Accademia dei Dubbiosi tra Brescia e Venezia" in *Girolamo Ruscelli. Dall'Accademia alla Corte alla Tipografia. Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011)*, Marini, Paolo; Procaccioli, Paolo (eds), Manziana, 2012, σσ. 455-519.

Farnell L., *The Cults of the Greek States*, Vol. II, New Rochelle, 1977

Feldman, Martha, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley: University of California Press, 1995

Feldman, Martha, "The Academy of Domenico Venier, Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice" in *Renaissance Quarterly*, Vol. 44, No. 3, Autumn, 1991, σσ. 476-512

Feo, Michel Angelo. "Giovan Battista Cini" in *Dizionario biografico degli Italiani*. Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960 -, 25, σσ. 609-612

Forster, Kurt W., "Metaphors of Rule: Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici," *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes*

in Florenz, 15, 1971, σσ. 65-104

Franceschini A., *Nuovi documenti relativi ai docenti dello Studio di Ferrara*, Ferrara, 1970

Franklin, Margaret, *Boccaccio's Heroines: Power And Virtue in Renaissance Society*, Routledge, 2017

Friis-Jensen, Karsten, "Horace in the Middle Ages" in *The Cambridge Companion to Horace*, Harrison, Stephen (ed.), Cambridge University Press, 2007, σσ. 291-304

Gainsford, Peter, "Sibling Terminology in Homer: Problems with ΚΑΣΙΓΝΗΤΟΣ and ΑΔΕΛΦΕΟΣ", *Classical Quarterly* 62.2, 2012, σσ. 441-465

Gentile, Sebastiano, "Considerazioni attorno al Ficino e alla prisca theologia" in *Nuovi maestri e antichi testi. Umanesimo e Rinascimento alle origini del pensiero moderno, Atti del Convegno internazionale in onore di Cesare Vasoli*, Firenze, 2012, σσ. 57-72

Gimbutas, Marija *The Living Goddesses*, University of California Press, 2001

Gombrich, Ernst H., "Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of his circle", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, σσ. 7-60

Goldhill, Simon, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1986

Grabovszki, E., *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Böhlau, 2011

Graf, Fritz, *Rituals of Purification, Rituals of Initiation, Ablution, Initiation, and Baptism: Late Antiquity, Early Judaism, and Early Christianity*, Walter de Gruyter, 2011

Greene, Ellen (ed.), *Re-Reading Sappho: Reception and Transmission*, University of California Press, 1996

Gregorovius, Ferdinand, *Lucretia Borgia, According to Original Documents and Correspondence of Her Day*, transl. J.L. Garner, 2007

Gullino, Giuseppe, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 68, 2007, last

visit 12/11/2021, [https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-malipiero_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-malipiero_(Dizionario-Biografico)/)

Guthrie, W.K.C., *Orpheus and the Greek Religion*, Cambridge 1952

Hale, John, *The Civilization of Europe in the Renaissance*, Atheneum, 1994

Hallett, Judith P., "Sappho and her Social Context: Sense and Sensuality", *Signs*, 4 (3), 1979, σσ. 447-464

Harris, William V., *Dreams and Experience in Classical Antiquity*, Harvard University Press, 2009

Howie, J.G., *Exemplum and myth, Criticism and Creation: Papers on Early Greek Literature (Collected Classical Papers)*, Francis Cairn Publications, 2012

Hutchinson, G.O., *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces : Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides*, Oxford University Press, 2001

Ivanov, Viacheslav Ivanovich, *Selected Essays*, Watchel, Michael (ed.), transl. Robert Bird, Northwestern University Press, 2001

Jacobsen, Thorkild, *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*, Yale University Press, 1976

Jacobson Schutte, Anne, "Irene di Spilimbergo: The Image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy", *Renaissance Quarterly* 44, 1991, σσ. 42-61

Jameson, Michael H., *Cults and Rites in Ancient Greece: Essays on Religion and Society*, Cambridge University Press, 2015

Jauß, H.-R., "Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation" in H. Sund & M. Timmermann (eds), *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1979, σσ. 387-397

Johns, Catherine, *Eros dans l'art antique*, Gremese Editore, 1993

Johnston, Sarah Isles (ed.), *Religions of the Ancient World: A Guide*, Harvard University Press, 2004

- King, Margaret L., *Le donne nel Rinascimento*, trad. L. Nencini, Laterza, 1991
- Kirkham, Victoria, "Sappho on the Arno: The Brief Fame of Laura Battiferra degli Ammannati" in *Strong Voices, Weak History: Early Women Writers and Canons in England, France and Italy* (eds P. Benson and V. Kirkham), Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005, σσ. 176-198
- Kirkham, Victoria, "Laura Battiferra degli Ammannati benefattrice dei Gesuiti fiorentini" in Sara F. Matthews Grieco and Gabriella Zarri (eds), *Committenza artistica femminile, Quaderni storici* 104 (2), 2000, σσ. 331-54
- Kirkham, Victoria, "Laura Battiferra's 'First Book' of Poetry: A Renaissance Holograph Comes out of Hiding", *Rinascimento* 35, 1996, σσ.351-391
- Kolsky, Stephen, *The Ghosts of Boccaccio: Writings on Famous Women in Renaissance Italy*, Turnhout: Brepols, 2005
- Konstam, Angus, *A Complete History of Piracy*, Osprey, 2008
- Kowalzig, Barbara, *Singing for the Gods: Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, New York : Oxford University Press, 2012
- Kraemer, Ross Shepard, *Women's Religions in the Greco-Roman World: A Sourcebook*, Oxford, 2004
- Kristeller, Oskar P., *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Donzelli Editore, 1998
- Kuhn, Heinrich, "Aristotelianism in the Renaissance", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/aristotelianism-renaissance/>>.
- Laffineur, R.; Hägg, R. (eds), *POTNIA. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference Göteborg, Göteborg University, 12-15 April 2000* [Aegaeum 22], Liège: Université de Liège; Austin: University of Texas at Austin, 2001
- Landini, Roberta Orsi; Niccoli, Bruna, *Moda a Firenze 1540-1580: Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Mauro Pagliai, 2005
- Lardinois, André "The New Sappho Poem (P. Köln 21351 and 21376): Key to

the Old Fragments," *Classics@* Volume 4, Green, Ellen; Skinner, Marilyn (eds), The Center for Hellenic Studies of Harvard University, online edition of March 9, 2011,

<http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=3534>, last visited 6/6/2019

Larson, Jennifer, *Ancient Greek Cults: A Guide*, New York: Routledge, 2007

Lefkowitz, Mary R., "The Pindar Scholia", *The American Journal of Philology*, Vol. 106, No. 3, Autumn 1985, The Johns Hopkins University Press, σσ. 269-282

Lidov, Joel, "Songs for Sailors and Lovers" in *The newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4*, Bierl, Anton; Lardinois, André (eds), Brill, 2016, σσ. 55-109

Linforth, I.M., *The Arts of Orpheus*, New York, 1973

Loi, Maria Rosa; Pozzi, Mario, "Le lettere familiari di Sperone Speroni", *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 163, 1986, σσ. 383-413

Louden, Bruce, *Homer's Odyssey and the Near East*, Cambridge University Press, 2011

Lowry, M.J.C., "The 'New Academy' of Aldus Manutius: a Renaissance dream" (PDF), *Bulletin of the John Rylands Library*, 1976

Lozynsky, Yuriy, *Ancient Greek Cult Hymns: Poets, Performers and Rituals*, University of Toronto, 2014

Majercik, Ruth, *The Chaldaean Oracles, Studies in Greek and Roman Religion*, vol. 5, Brill, Leiden etc. 1989

Marcucci, Marcello "Accademia Senese degli Intronati" in *Accademie e istituzioni culturali in Toscana*, Adorno, Francesco (a cura di), Firenze: Leo S. Olschki, 1988

Marinatos, Nanno, *Minoan Kingship and the Solar Goddess: A Near Eastern Koine*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2010

Marinatos, Nanno, "Minoan and Mycenaean Civilizations" in *Religions of the Ancient World: A Guide*, Isles Johnston, Sarah (ed.), Harvard University Press,

2004, σσ.206-209

Martines, Lauro, *Strong Words: Writing and Social Strain in the Italian Renaissance*, JHU Press, 2003

Masai, François, *Pletone e il platonismo di Mistra*, Forlì: Victrix, 2010

Masiero, Roberto, "Eticità e passione. Saggio su Laugier e l'imitazione" in *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Ugo, Vittorio (a cura di), Edizioni Dedalo, 1990, σσ. 191 – 219

Maylender, Michele, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna: Cappelli, 5 voll., 1926-1930

Meisner, Dwayne A., *Orphic Tradition and the Birth of the Gods*, Oxford University Press, 2018

Merkelbach, R., "Sappho und ihr Kreis." *Philologus* 101, 1957, σσ. 1-29

Miato, Monica, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze: Olschki, 1998

Moore, Mary, *Desiring Voices: Women Sonneteers and Petrarchism*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000

Mori, Elisabetta, *L'onore perduto di Isabella de' Medici*, Garzanti, 2011

Most, Glenn W., "Reflecting Sappho" in *Re-Reading Sappho: Reception and Transmission*, Greene, Ellen (ed.), University of California Press, 1996, σσ. 11-35

Most, Glenn W., "Reflecting Sappho", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40, 1995, σσ. 15-38

Mugnai Carrara D., "Nicolò Leonicensi interprete di Galeno sulla *causa coniuncta*", *Medicina nei secoli*, 22/1-3, 2010, σσ. 593-610

Mugnai Carrara D., "Una polemica umanistico-scolastica circa l'interpretazione delle dottrine ordinate di Galeno", *Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze*, 8,1983, σσ. 31-57

Murphy, Caroline, *Murder of a Medici Princess*, Oxford: Oxford University Press, 2008

Mylonopoulos, Joannis (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Columbia University, 2010

Nagy, G., "Copies and Models in Horace Odes 4.1 and 4.2", *Classical World* 87, 1994, σσ. 415-426

Nagy, G., "Mythological Exemplum in Homer" in *Innovations of Antiquity*, Hexter R.; Selden D. (eds), London, 1992, σσ. 311-331

Nelli, Rene, *L'erotique des troubadours*, tome II, Union générale d'éditions, 1974

Newcomb, Anthony J., "Courtesans, Muses, or Musicians: Professional women musicians in sixteenth-century Italy" in *Women Making Music: the Western Musical Tradition, 1150-1950*, Bowers, J. Tick. (ed.), Urbana, IL., 1986, σσ. 90-115

Nilsson, Martin Persson, *Geschichte der griechischen Religion*, Τόμος Α', C.H.Beck, 1992

Obbink, Dirk, "The Newest Sappho: Text, Apparatus Criticus, and Translation" in *The newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4*, Bierl, Anton; Lardinois, André (eds), Brill, 2016, σσ. 13-33

O'Donoghue, Clare, *Beautiful and Good, the Sappho of our Time: Images of Gaspara Stampa, Courtesan Poet*, University of Melbourne, 2003

Olcott, William Tyler, *Sun Lore of All Ages: A Collection of Myths and Legends Concerning the Sun and Its Worship* Adamant Media Corporation, New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1914

Page, D.L., *Sappho and Alcaeus: an introduction to the study of ancient Lesbian poetry*, Clarendon Press, 1959

Parker, Holt, "Sappho Schoolmistress", *Transactions of the American Philological Association* 123, 1993, σσ. 309-351

Parker, Robert, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford University Press, 2005

Parker, Robert, "Greek Religion" in *The Oxford History of the Classical World*, Boardman J. et al. (eds), Oxford, 1991, σσ. 254-274

Penrose, Walter, "Sappho's Shifting Fortunes from Antiquity to the Early Renaissance", *Journal of Lesbian Studies*, 18: 4, 2014, σσ. 415-436

Perani, Mauro (ed.), "Strategie normative per la conversione degli Ebrei del Medio Evo all'età contemporanea, Atti del Convegno Internazionale, Ravenna 30 settembre - 2 ottobre 2013", *Materia Giudaica* XIX/1-2, 2014

Pichois, C., Rousseau, A.M., *La littérature comparée*, Armand Colin, Paris, 1967

Pieri, M., "La pastorale" in *Manuale di letteratura italiana, Storia per generi e problemi, Volume secondo: Dal cinquecento alla meta del Settecento*, Brioschi, Franco; Di Girolamo, Costanzo (eds), Bollati Boringhieri, 1994, σσ. 273 - 292

Pirenne-Delforge, Vinciane, "Greek priests and 'cult statues': In how far are they unnecessary?" in *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Mylonopoulos, Joannis (ed.), Columbia University, 2010, σσ. 121-141

Plastina, Sandra, "Donne e scrittura tra Cinquecento e Seicento", *Bruniana & Campanelliana*, Vol. 19, No. 1, 2013, σσ. 193-200

Pohlenz, Max, *Herodot und Thucydides, Gestalten aus Hellas*, Munchen: Bruckmann, 1950

Pompeo Faracovi, Ornella, "L'astrologia nella cultura del Rinascimento", *Rivista di Storia della Filosofia*, 2002, Vol. 57, No. 3, σσ. 513-515

Porter, Linda, *Mary Tudor: The First Queen*, London, 2007

Quadrio, Francesco Saverio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna: Ferdinando Pisarri, 1739

Quondam, Amedeo, "Francesco Petrarca", in *Il contributo italiano alla storia del pensiero: Letteratura*, Ferroni, Giulio (a cura di), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, σσ. 48-59

Quondam, Amedeo, "Sull'orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento" in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Milano, 1995, σσ. 65-81.

Raaflaub, Kurt A., "The Newest Sappho and Archaic Greek-Near Eastern Interactions" in *The newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs.*

- I-4, Bierl, Anton; Lardinois, André (eds), Brill, 2016, σσ.127-147
- Rabitti, Giovanna, "Vittoria Colonna as role model for Cinquecento women poets" in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Panizza, Letizia (ed.), Oxford: European Humanities Research Centre, 2000, σσ. 478-497.
- Rayor, Diane, "Reimagining the Fragments of Sappho through Translation" in *The newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4*, Bierl, Anton; Lardinois, André (eds), Brill, 2016, σσ. 396-412
- Refini, Eugenio, "Longinus and poetic imagination in Late Renaissance Literary Theory" in *Translations of the Sublime: The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, van Eck, Caroline et al. (eds), Leiden and Boston, MA: Brill, 2012. σσ. 33-54
- Reynolds, Margaret, *The Sappho Companion*, London: Vintage, 2001
- Riccucci, Marina, *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli: Liguori, 2001
- Rietveld, Laura, *Il trionfo di Orfeo. La fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi*, PhD thesis, FGw: Instituut voor Cultuur en Geschiedenis (ICG), 2007
- Ringer, Mark, *Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*, Newark N.J.: Amadeus Press, 2006
- Robin, Diana; Larsen, Anne R.; Levin, Carole, *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, ABC-CLIO, 2007
- Rosand, Ellen, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*, University of California Press, 2007
- Rosand, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 1991
- Rossi, Daniella, "The illicit poetry of Domenico Venier: a British Library codex", *The Italianist*, 30, 2010, σσ. 38-62
- Ruderman, D.B. "The Italian Renaissance and Jewish Thought" in *Renaissance Humanism: Foundations, Forms, and Legacy, Volume 1:*

Humanism in Italy, Rabil, A. (ed.), University of Pennsylvania Press, 1988, σσ. 382-433

Sanford, Fernando, “Francis and Roger Bacon and Modern Science”, *The Scientific Monthly*, Vol. 44, No. 5, May, 1937, σσ. 440-452

Sberlati, Francesco, “Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma”, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* Vol. 7, 1997, σσ. 119-174

Schlesier, Renate, “Loving, but not Loved: The New Kypris Song in the Context of Sappho’s Poetry” in *The newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4*, Bierl, Anton; Lardinois, André (eds), Brill, 2016, σσ. 368-395

Schlesier, Renate, "Sappho" in *Brill's New Pauly Supplements II - Volume 7: Figures of Antiquity and Their Reception in Art, Literature, and Music*, van Möllendorff, Peter; Simonis, Annette; Linda Simonis (eds), 2015, last visited 3/7/2019

Scullard, H.H., *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, Cornell University Press, 1981

Shaw, Gregory, *Theurgy and the Soul: The Neoplatonism of Iamblichus*, Penn State Press, 1971

Shields, Emily Ledyard, *The cults of Lesbos*, Publisher Menasha, Wis., George Banta publishing company, 1917

Sophocleous, S., “L' Aphrodite en tant qu' androgyne”, *Archaeologia Cypria I*, 1985 in honour of Professor Einar Gjerstad, σσ. 79-96

Tylus, Jane, “Naming Sappho: Gaspara Stampa and the Recovery of the Sublime in Early Modern Europe” in *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*, Unn Falkeid, Aileen Feng (eds), Farnham: Ashgate, 2015, σσ.15-38

Stehle, Eva, “Women and Religion in Greece” in *A Companion to Women in the Ancient World*, James, Sharon L.; Dillon, Sheila (eds), 2013, σσ. 191-203

Stockwell, P., “The cognitive poetics of literary resonance”, *Language and*

Cognition, 1(1), 2009, σσ.25-44

Straussman-Pflanzer, Eve, *Violence & Virtue: Artemisia Gentileschi's Judith Slaying Holofernes*, Chicago, Illinois: Art Institute of Chicago, 2013

Struck, P.T., "Allegory and Ascent in Neoplatonism", in *The Cambridge Companion to Allegory*, Copeland, R.; Struck, P.T. (eds), Cambridge University Press, 2010, σσ.57-70.

Taylor, A.E., *Plato. The Man and his work*, Methuen, 1926

Tomasi, F., "L'Accademia degli Intronati e Alessandro Piccolomini: strategie culturali e itinerari biografici", in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*. *Actes du Colloque International (Paris 23-25 septembre 2010)*, Réunis et présentés par M.-F. Pliéjus, Plaisance, M.; Residori, M. (eds), Paris, 2012, σσ. 23-38

Tonelli, Luigi, *L'amore nella poesia e nel pensiero del rinascimento*, L'Arte della Stampa, 1933

Veltri, Giuseppe, *Alienated Wisdom: Enquiry into Jewish Philosophy and Scepticism*, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2018

von Ehrenheim, Hedvig, *Greek incubation rituals in Classical and Hellenistic times*, Stockholm: Department of Archaeology and Classical Studies, Stockholm University, 2011

Wåghäll Nivre, Elisabeth et al. (eds), *Allusions and Reflections Greek and Roman Mythology in Renaissance Europe*, Cambridge Scholars Publishing, 2015

Walker, Thomas, "Giovanni Francesco Busenello" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Root, Deane L. (ed.), Oxford University Press, 2001

Waller, Maureen, *Sovereign Ladies: The Six Reigning Queens of England*, New York: St. Martin's Press, 2006

Warburg, Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity*, transl. David Britt, Los Angeles, 1999

Westwater, Lynn Lara, *The disquieting voice : women's writing and*

antifeminism in seventeenth-century Venice Thesis (Ph. D.), University of Chicago, Dept. of Romance Languages and Literatures, 2003

Wilkins, Ernest H., "The Genealogy of the Genealogical Trees of the 'Genealogia Deorum' ", *Modern Philology*, Vol. 23, No. 1, Aug. 1925, σσ. 61-65

Willetts, R. F., *The Civilization of Ancient Crete*, University of California Press, 1977

Williams, S., *Taming the winds*, Edinburgh, 1996-1999

Wilson, Katharina M., *Women Writers of the Renaissance and Reformation*, University of Georgia Press, 1987

Wilson, Nigel G., *From Byzantium to Italy*, Bloomsbury Academic, London, 2017

Wind, Edgar, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Nuova edizione riveduta, trad. Piero Bertolucci, gli Adelphi, 2012, 2^a ediz.

Winiarczyk, Marek, *The "Sacred History" of Euhemerus of Messene*, Walter de Gruyter, 2013

Woodbury, Leonard, "Pindar and the Mercenary muse: Isthmian. 2.1-13", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 99, 1968, σσ. 527-542

Wyatt, W.F., "Sappho and Aphrodite", *Classical Philology*, 69 (3), 1974, σσ. 213-214

Yatromanolakis, Dimitrios, "Alcaeus and Sappho" in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Budelmann, Felix (ed.), Cambridge: Cambridge University Press. 2009, σσ. 204-226

Zambon, Francesco; Grossato, Alessandro, *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Venezia: Marsilio Editori, 2004

Zollner, Frank, *Botticelli: Images of Love and Spring*, Munich, 1998

Θέμου, Άννα, «Dotti Bizantini nella Letteratura Italiana del Rinascimento» στο *Ελλάδα-Ιταλία: Πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις*, Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας 30/11/2011, Αθήνα: ΕΚΠΑ, 2012, σσ. 53-73

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Armstrong, K., *Σύντομη ιστορία του μύθου*, μτφρ. Λεωνίδας Καρατζάς, Αθήνα: Ωκεανίδα, 2005

Berry, Philippa, «Το αινιγματικό σώμα της γυναίκας, στο Φάουστ» στο *Η μαγεία της φιλοσοφίας, η φιλοσοφία της μαγείας*, Πελεgrίνης Θ. (επιμ.), Παν/μιο Αθηνών, Ελλ. Γράμματα, 1994, σσ. 81-102

Bowra, C.M., *Αρχαία ελληνική λυρική ποίηση*, Τόμος Β΄, (Ιβυκος, Ανακρέων, Σιμωνίδης, Αττικά συμποτικά τραγούδια), μτφρ. Ι. Ν. Καζάζης, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1982

Bowra, C.M., *Αρχαία ελληνική λυρική ποίηση*, Α΄ Τόμος (Αλκμάν, Στησίχορος, Αλκαίος, Σαπφώ), μτφρ. Ι.Ν. Καζάζης, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1980

Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική θρησκεία*, μτφρ. Νικ. Π. Μπεζαντάκος, Αφροδίτη Αβαγιανού, Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1993

Calame, Claude, «Ο κύκλος της Σαπφούς: Μύηση στον κόσμο των γυναικών», στο *Θέλξις, Δεκαπέντε μελετήματα*, Γιόση, Μ.- Κιούση, Δ.- Τάτση, Α. (επιμ.), Αθήνα: Σμίλη, 2004, σσ.32- 49

Clericuzio, Antonio, “Η μαγνητική θεραπεία των πληγών: φυσική ή διαβολική μαγεία” στο *Η μαγεία της φιλοσοφίας, η φιλοσοφία της μαγείας*, Πελεgrίνης, Θ. (επιμ.), Παν/μιο Αθηνών, Αθήνα: Ελλ. Γράμματα, 1994, σσ. 103-115

Della Mirandola, Pico, *Λόγος περί της αξιοπρέπειας του ανθρώπου*, μτφρ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, πρόλογος: Yves Hersant, Αθήνα: Άγρα, 2014

Detienne, Marcel, *Η ανακάλυψη της μυθολογίας*, μτφρ. Μ. Ι. Γιόση, Αθήνα: Σμίλη, 2006

Diehl, Ch., *Αρχαιολογικά εκδρομαί εν Ελλάδι*, μτφρ. Αλεξάνδρου Μ. Καραλή, Πελεκάνος, 2006

Gourinat, Jean - Baptiste, *Οι Στωικοί για την ψυχή*, μτφρ. Κωνσταντίνος Ν. Πετρόπουλος, Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1999

Hagg, Tomas, *Το αρχαίο μυθιστόρημα*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1992

Hall, J. M., *Αρχαία ελληνική ιστορία, η αρχαϊκή περίοδος, 1200π.Χ.-479π.Χ.*, μτφρ. Ιωάννης Κ. Ξυδόπουλος, Ζήτης, 2013

Kott, J., *Θεοφαγία. Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, Εξάντας, 1993

Nagy, Gregory, «Αρχαϊκές ελληνικές αντιλήψεις για τους ποιητές και την ποίηση» στο *Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας/1: Αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κριτική*, Kennedy, George A. (επιμ.), Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 2008, σσ. 23- 121

Nesselrath, Heinz-Guenther, *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία Τ.Α': Αρχαία Ελλάδα*, Ιακώβ, Δ.Ι. - Ρεγκάκος Α.(επιμ.), Αθήνα: Παπαδήμας, 2001

Rossi, Paolo, «Δαίμονες και μοίρα στο περιθώριο της ελίτ και της λαϊκής κουλτούρας στην ιταλική Αναγέννηση» στο *Φάουστ, Η μαγεία της φιλοσοφίας, η φιλοσοφία της μαγείας*, Πελεγρίνης, Θ. (επιμ.), Παν/μιο Αθηνών, Ελλ. Γράμματα, 1994, σσ. 35-80

Rougemont, Denis De, *Ο έρωσ και η δύση*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, Αθήνα: Ίνδικτος, 2002

Sacerdotti, Gilberto, «Η κοπερνίκεια αλήθεια ως ερμική αποκάλυψη στον Σαίξπηρ στο Φάουστ» στο *Η μαγεία της φιλοσοφίας, η φιλοσοφία της μαγείας*, Πελεγρίνης, Θ. (επιμ.), Παν/μιο Αθηνών, Ελλ. Γράμματα, 1994, σσ. 152-167

Saïd, Suzanne - Trédé, Monique - le Boulluec, Alain, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, Τόμος I, μτφρ. Γεωργία Ξανθάκη-Καραμάνου, Εκδόσεις Παπαζήση, 2001

Snell, B., *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, μτφρ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα: ΜΙΕΤ., 1981

West, S., «Υπόμνημα στη ραψωδία α» στο West, S. -Heubeck, A. -Hainsworth, J.B. (επιμ.), *Ομήρου Οδύσσεια, Τόμος Α', Ραψωδίες α-θ, Κείμενο και ερμηνευτικό υπόμνημα*, Ρεγκάκος, Αντώνης (επιμ.), μτφρ: Μαρία Καίσαρ, Αθήνα: Παπαδήμας, 2004, σσ.193-279

Αντωνοπούλου Α., Καρακάση Κ., Πετροπούλου Ε., *Συγκριτολογία*, Σύνδεσμος ελληνικών ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, 2015

Γιαννίκου, Μαρία Γ., *Η Σαπφώ στην αρχαία ελληνική και τη βυζαντινή λογοτεχνία*, Διδακτορική διατριβή (Συμβουλευτική Επιτροπή: Ι.Ν.

Περυσινάκης, Ι. Αναστασίου, Σ. Κωνσταντινίδη), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Φιλολογίας. Τομέας Κλασικής Φιλολογίας, 2010

Δενδρινός, Μάρκος, «Μια ποιήτρια φιλόσοφος», *Sara Coria Sullam, La Bella Hebraea* (Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια: Άννα Γρίβα, Επίμετρο: Μάρκος Δενδρινός), Ρώμη, 2019, σσ. 77-96

Δημοπούλου-Πηλιούνη, Αθηνά, *Λεσβίων Πολιτεία. Πολίτευμα, θεσμοί και δίκαιο των πόλεων της Λέσβου (αρχαίοι, κλασικοί, ελληνιστικοί, ρωμαϊκοί χρόνοι)*, Ευρασία, 2015

Κακριδής, Ι.Θ., «Ανάλυση του μύθου» στο *Ελληνική Μυθολογία, Ανάλυση και ερμηνεία του μύθου*, Τόμος Α', Εκδοτική Αθηνών, 2013, σσ. 151-220

Κάλφας, Β., «Ο έρωτας στην Πλάτωνα», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 109, Δεκέμβριος 2008, σσ. 10-15

Καραγεωργίου, Τ., «Η Σαπφώ και η λατρεία της ομορφιάς» στο *Γυναίκες ποιήτριες μέσα στον χρόνο: Από τη Σαπφώ έως την Έμιλυ Ντίκινσον*, Γαβριηλίδης, 2019, σσ. 9-24

Καραγιώργης, Β., «Η Μεγάλη Θεά της Κύπρου και η γένεση της Αφροδίτης», στο *Λατρείες στην περιφέρεια του αρχαίου ελληνικού κόσμου*, Ινστιτούτο Βυζαντινών Σπουδών, 2002, σσ. 113-146

Κυρτάτας, Δ. (επιμ.), *Όψις ενυπνίου. Η χρήση των ονείρων στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα*, Ηράκλειο 1993

Μεγακλής, Μιχαήλ, *Ελληνική Λαογραφία*, Εκδ. Οδυσσέας, 1998

Μπάρζα, Χριστίνα, *Μύθοι της ελληνικής και ρωμαϊκής λογοτεχνίας και η αξιοποίησή τους στο έργο της Γκάσπαρα Στάμπα*, Διδακτορική Διατριβή (Τριμελής Επιτροπή: Σ. Πριοβόλου, Α. Θέμου, Β. Βαϊόπουλος), ΕΚΠΑ. Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, 2021

Μπάτζιου, Ανδρομάχη, *Οι μαρτυρίες για τη χρήση μουσικής στα Ελευσίνια Μυστήρια*, Διδακτορική Διατριβή (Συμβουλευτική Επιτροπή: Χ. Ξανθουδάκης, Ε. Πέππα-Παπαϊωάννου, Δ. Γιαννέλος), Ιόνιο Πανεπιστήμιο/Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2007

Νικολαΐδης Ν., Σαββόπουλος Σ., *Θεοφαγία*, Αθήνα: Εκδ. Εστίας, 1994

Νικολαΐδου-Κυριανίδου, Βάνα, « Καταγωγή και πολιτική εξουσία κατά τον Γεώργιο Γεμιστό Πλήθωνα», *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση*, 10, 1993, σσ. 34-45

Παπαδίτσα, Δ.Π. -Λαδιά, Ε. (κείμενο - μετάφραση - σχόλια), *Ορφικοί ύμνοι*, Imago, 1983

Πελεγρίνης, Θ., *Μάγοι της Φιλοσοφίας*, Β' έκδοση συμπληρωμένη, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1994

Περυσινάκης, Ιωάννης, *Αρχαϊκή λυρική ποίηση*, Αθήνα: Παπαδήμας, 2012

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ελένη, *Η συγκριτική φιλολογία, Χώρος, σκοπός και μέθοδοι έρευνας*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1981

Πόλκας, Λ., «Το κλέος του Οδυσσέα: δόλος και τίσις», στο Μαρωνίτης, Δ. Ν. και Πόλκας, Λ., *Αρχαϊκή Επική Ποίηση: Από την Ιλιάδα στην Οδύσσεια*, , Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2012

(http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/epos/page_087.html,

τελευταία επίσκεψη: 20/7/2019)

Σιαφλέκης, Ζ.Ι., *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός*, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1989

Σικελιανός, Άγγ., *Λυρικός Βίος*, Ε', Αθήνα: Ίκαρος 1968

Σκιαδάς, Α., *Αρχαϊκός Λυρισμός*, Β' τόμος, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1999

Τσαρνά, Ηρώ, «Η Λυωνέζα Σαπφώ και το χνάρι της στην ιστορία της γυναικείας δημιουργίας» στο *Γυναίκες ποιήτριες μέσα στον χρόνο: Από τη Σαπφώ έως την Έμιλυ Ντίκινσον*, Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2019, σσ. 25-39

Τσόλκας, Ιωάννης Δ., *Ιστορία της ιταλικής λογοτεχνίας, Φιλολογική, ιστορική και κοινωνικοπολιτική προσέγγιση*, Αθήνα: Πεδίο, 2015

Χαρίσης, Χ.Β., «"Σπήλιος" Άντισσας. Το μαντείο του Ορφέα στην Λέσβο», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 83, 2002, σσ. 68-73

Χατζηϊωάννου, Κ., *Η Αρχαία Κύπρος εις τας Ελληνικός Πηγάς*, ΙΙ, Λευκωσία, 1973

