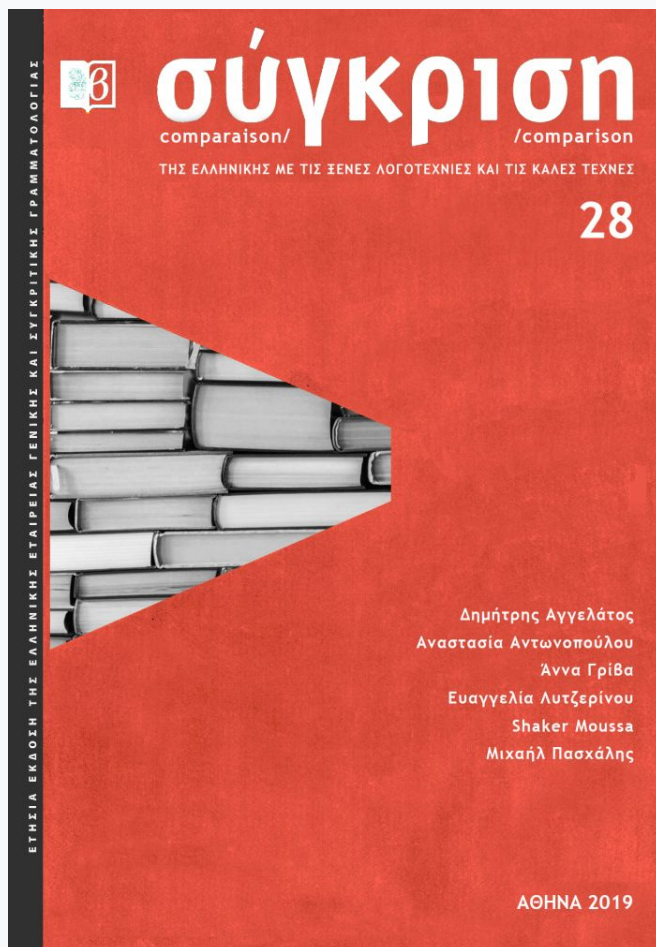


Σύγκριση

Τόμ. 28 (2019)

Σύγκριση



Κοινοί τόποι του σαπφικού Ύμνου στην Αφροδίτη (Lobel-Page 1) και των ποιημάτων της Gaspara Stampa

Άννα Γρίβα

doi: [10.12681/comparison.21742](https://doi.org/10.12681/comparison.21742)

Copyright © 2020, ANNA ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΡΙΒΑ



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Γρίβα Α. (2020). Κοινοί τόποι του σαπφικού Ύμνου στην Αφροδίτη (Lobel-Page 1) και των ποιημάτων της Gaspara Stampa. *Σύγκριση*, 28, 22–38. <https://doi.org/10.12681/comparison.21742>

**Κοινοί τόποι του σαπφικού Ύμνου στην Αφροδίτη (Lobel-Page 1)
και των ποιημάτων της Gaspara Stampa**

Εισαγωγή

Η Ιταλίδα ποιήτρια Gaspara Stampa (1523-54) έχει αναγνωριστεί ως μία από τις μεγαλύτερες ποιήτριες όλων των εποχών.¹ Παρόλο που πέθανε σε νεαρή ηλικία, κατόρθωσε να κατακτήσει τη φήμη όσο ακόμη βρισκόταν εν ζωή: καθιερώθηκε από πολύ νέα στην πνευματική ζωή της Βενετίας ως μουσικός που παρουσίαζε τα μαδριγάλια της,² ενώ μετά τη γνωριμία της με τον κόμη Collaltino di Collalto το 1548 στρέφεται με πάθος στην ποίηση: σε εκείνον και στις χαρές ή τα βάσανα του έρωτα είναι που αφιερώνει τα περισσότερα από τα 311 σωζόμενα ποιήματά της. Άλλωστε είναι η ίδια η ποιήτρια που αποκαλεί τα ποιήματά της καρπούς του έρωτα (*questi frutti*).³ Η πρώτη έκδοση των ποιημάτων της έγινε τον Οκτώβριο του 1554, λίγο μετά τον θάνατό της, με τη μεσολάβηση της αδερφής της Cassandra.⁴ Τα ποιήματα ομαδοποιούνται κατά είδος, με διάκριση ανάμεσα στα σονέτα, τα 6 capitoli⁵ 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 της ottava rima.⁶ Επομένως, η συλλογή σε αυτή τη μορφή μπορεί να λειτουργούσε ως βιβλίο τραγουδιών. Το κύριο σώμα των ποιημάτων αναφέρεται στη σχέση της με τον Collaltino di Collalto, με εξαίρεση κάποια ποιήματα που αφορούν τον Bartolomeo Zen, με τον οποίο επίσης συνήψε σχέση, και άλλα πρόσωπα του λογοτεχνικού της περίγυρου.⁷

¹ Η Gaspara Stampa αναγνωρίστηκε διαχρονικά για την ποιητική της αξία από κριτικούς και ποιητές. Ενδεικτικά ως αναφερθεί ότι τα σονέτα και τα μαδριγάλια της περιλαμβάνονται στον *Δυτικό Κανόνα* του H. Bloom, μαζί με σπουδαία έργα της Ιταλικής Αναγέννησης, 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.

² Παρά τις απόψεις που έχουν διατυπωθεί (βλ. Wilson, 1987, σ. xiii) ότι ήταν μια αυλική εταίρα (*cortigiana onesta*), 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).

³ Πρόκειται για την αφιέρωση της ποιήτριας *Allo Illustrissimo 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.

⁴ *Rime di Madonna Gaspara Stampa*. Plinio Pietrasanta, Venezia, 1554.

⁵ 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 του έργου *Trionfi* του Πετράρχη. Για τη σύνθεση του capitolo βλ. Turri, 1900, σ. 58. Μέχρι τον 15^ο αι. το είδος του capitolo είχε πολιτικό και διδακτικό χαρακτήρα με ποικίλη θεματολογία, ενώ στη συνέχεια με αυτή τη μορφή γράφονται και έργα ερωτικά (βλ. κυρίως τους ποιητές Cariteo, 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).

⁶ Tower&Tylus, 2010, σ. 13.

⁷ 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 παρουσίασε

Τα ποιήματα της 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 να φτάσει η λύτρωση, με τον ιδιότυπο τρόπο που εμφανίζεται στα τελευταία ποιήματα,⁸ ως ένα πέρασμα από την αδυναμία της σάρκας μέχρι την τελική νίκη της ύπαρξης και την είσοδό της σε μια ανώτερη κατάσταση: μια αλληγορία για τον μακρύ και επίπονο αγώνα του ανθρώπου να βρει την αλήθεια, μέσα από τον έρωτα. Ο έρωτας εντός των στίχων εμφανίζεται άλλοτε ως μια κοσμογονική δύναμη κι άλλοτε ως μια ένθεη μανία.⁹ 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.

Συγκλίσεις στη ζωή και το έργο των δύο ποιητριών

Πολλά στοιχεία από τη ζωή της Gaspara Stampa και τη φιλολογία που αναπτύχθηκε για αυτήν,¹⁰ αλλά και αρκετά χαρακτηριστικά της ποίησής της, παρουσιάζουν αντιστοιχίες με την περίπτωση της Σαπφώς. Όπως η Σαπφώ, είναι και η Stampa μια ποιήτρια που γνωρίζει μουσική και μάλιστα τραγουδά δημοσίως και σε διάφορες περιστάσεις τις δημιουργίες της.¹¹ Στο σαλόνι της μάλιστα εισρέουν πολλοί καλλιτέχνες και λόγιοι. Η ικανότητα της Stampa να συνοδεύει τα ποιήματά της με τραγούδι, όπως έκαναν οι αρχαίοι λυρικοί ποιητές, ίσως οδήγησε πολλούς συγχρόνους της στο να αξιοποιήσουν εικόνες προερχόμενες από την ελληνική μυθολογία, ώστε να κάνουν μια έμμεση αναφορά στη σύνδεση του ποιητικού της τρόπου με τον αρχαίο κόσμο. Για παράδειγμα, ο Torquato Bembo τη φαντάζεται να τραγουδά στην ουράνια χορωδία,¹² κάνοντας με αυτή την εικόνα μια υπόμνηση στις Μούσες και τις Χάριτες, ενώ 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 senti 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 γι' αυτή την αγγελική φωνή που όταν συνταράσσει τον αέρα

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 Σαπφώς βλ. O'Donoghue, 2003.

⁸ Βλ. τα ποιήματα 308-331 από τις *Rime*. Σε όλα τα ποιήματα της Stampa που ακολουθούν τηρείται η αρίθμηση της έκδοσης του Ceriello (1976).

⁹ Πρβλ. Πλ. *Φαίδρ.* 249e.

¹⁰ Για μια πιο αναλυτική βιογραφία βλ. Stortoni, 2008, σσ. 9-27.

¹¹ Di San Giusto, 1909, σσ. 30-31.

¹² Tower&Tylus, 2010, σ. 2.

με τους θείους της τόνους, δημιουργεί τόσο γλυκιά αρμονία που...
εμφυσά πνεύμα και ζωή στις πιο κρύες πέτρες, κάνοντάς τες να
δακρύζουν από μεγάλη γλύκα;]¹³

Ο ίδιος σ' ένα του ποίημα, μετά το θάνατό της, την περιγράφει να περιβάλλεται από
Ερωτιδείς που τραγουδούν χαρούμενα:

Venere è questa, a noi diletta madre.

[Αυτή είναι η Αφροδίτη, η αγαπημένη μας μητέρα.]¹⁴

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
ποίησης της με τη σαπφική ποίηση οδηγεί τους συγχρόνους της στο να τη συγκρί-
νουν άμεσα 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 σονέτο,¹⁵ στο οποίο την
αποκαλεί όμορφη (*bella*), ενάρετη (*buona*), λαμπρό άνθος αρετής (*leggiadro fiore di
virtù*) και την ονομάζει Σαπφώ των ημερών μας υψηλή *Gaspara* (*Saffo de' nostri
giorni alta Gaspara*). Αλλά και ο Giulio Stufa εκφράζεται για τη Stampa με παρόμοιες
φράσεις, όπως γράφοντας 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*).¹⁶

Ο Perissone Cambio από την πλευρά του¹⁷ απευθύνεται σε αυτή με λόγια που
εξυμνούν το μουσικό της ταλέντο:¹⁸

*...niuna donna al mondo amar piu la Musica di quello che fate voi, ne altra
piu raramente possederla, & di questo ne fanno fede i mille & mille spirti
gentili & nobili: i quali udito havendo i dolci concenti vostri, v'hanno dato
nome di divino sirena, restandovi per tempo devotissimi servi...*

[...καμιά γυναίκα στον κόσμο δεν αγαπά τη Μουσική όσο εσείς, ούτε την
κατέχει σ' αυτόν τον σπάνιο βαθμό και γι' αυτό σας δίνουν πίστη τα
αμέτρητα ευγενή και εκλεκτά πνεύματα: αυτά που έχοντας ακούσει τις
γλυκές σας αρμονίες, σας ονόμασαν θεία σειρήνα, παραμένοντας για
καιρό πολύ αφιερωμένοι υπηρέτες σας...]

¹³ Πρώτο βιβλίο των *Lettere Amorse* (Giolito, Venezia, 1545), που επιγράφεται *Lettera alla
virtuosissima Madonna Gaspara Stampa*.

¹⁴ Το ποίημα περιλαμβάνεται στην έκδοση των ποιημάτων της Stampa από τον Salza (1913), στο
κεφάλαιο *Rime di diversi in lode e in morte di Gaspara Stampa*.

¹⁵ Δύο από τα σονέτα του Varchi για τη Stampa περιλαμβάνονται στο *Appendix* της έκδοσης του
Salza (1913).

¹⁶ Τα ποιήματα που αφιερώνονται στη Stampa περιλαμβάνονται στις πρώτες δεκατέσσερις σε-
λίδες της έκδοσης *Rime di Madonna Gaspara Stampa*, Plinio Pietrasanta, Venezia, 1554.

¹⁷ Πρόκειται για το έργο του Perissone Cambio *Primo libro di madrigali a quarto voci con alcuni
di Cipriano Rore* (1547).

¹⁸ Feldman, 1995, σ. 373.

Η Gaspara Stampa ακολουθεί τον πετραρχισμό. Άλλωστε στην ποίησή της εντοπίζονται συχνά οι τρόποι και η έκφραση του Πετράρχη, αλλά και η εικονοποιία που χρησιμοποιεί στα ποιήματα για τη Λάουρα.¹⁹ Για την Gaspara Stampa, ο Collaltino μπήκε στο ρόλο της Βεατρίκης ή της Λάουρας. 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 των ποιημάτων της αφορά τη χαρά που ακολουθεί το σμίξιμο με τον αγαπημένο. Έτσι, η Stampa «συναντά» με τρόπο ουσιώδη τη Σαπφώ, αφού επαναφέρει στο προσκήνιο τη γυναίκα δημιουργό, που καταπιάνεται με τόλμη με το θέμα του έρωτα και όλες του τις εκφάνσεις. Όπως η αρχαία ποιήτρια παρουσιάζει το ερωτικό συναίσθημα ως αιτία της ποιητικής δημιουργίας, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το απ. 1 (Lobel-Page 1), όπου επιδιώκει με ενεργό τρόπο την εκπλήρωση των πόθων της, έτσι και η Stampa 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 ανέβει.²⁰ 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*, αφού κατά την εποχή της θεωρείτο αδύνατον μια γυναίκα της καταγωγής της να ανέλθει κοινωνικά χωρίς να έχει αυτόν τον ρόλο. Αντίστοιχοι ήταν και οι χαρακτηρισμοί που αποδόθηκαν στη Σαπφώ, που θεωρήθηκε *πορνικόν γύναιον, εταίρα, γυναικεράστρια*:²¹ της αποδόθηκαν δηλαδή γνωρίσματα, που, κατά τη γνώμη των μεταγενεστέρων της, δικαιολογούσαν τη φήμη της, παρακάμπτοντας το ποιητικό της χάρισμα.

Η σύνδεση της Stampa με τη Σαπφώ αναφαίνεται ακόμη και στις φήμες σχετικά με τον θάνατό της: οι συγκαίρινοί της πιθανολογούν ότι δηλητηριάστηκε, αφότου έμαθε για τον γάμο του Collaltino με την Giulia Torelli,²² στοιχείο που ανακαλεί τον θρύλο της αυτοκτονίας της Σαπφώς για τον Φάωνα, όπως καταγράφηκε από τον Οβίδιο²³ και ήταν ευρέως γνωστός στην Αναγέννηση.

Σχέσεις της Gaspara Stampa με τη Σαπφώ και με τα κλασικά κείμενα

Διαπιστώθηκε ότι η Stampa παρομοιάζεται συχνά από τους συγχρόνους της με τη Σαπφώ, ενώ πρέπει να σημειωθεί ότι κατά τον 16^ο αι. η πρόσληψη τόσο της μορφής της Σαπφώς όσο και κάποιων ποιημάτων της (ιδιαίτερος των Lobel-Page 1 και Lobel-Page 31) είναι έντονη.²⁴ Άλλωστε, είναι η ίδια η ποιήτρια που στο σονέτο 249

¹⁹ Για τον πετραρχισμό στη Stampa βλ. Andreani, 2017.

²⁰ Βλ. σονέτο 10: *Alto colle, gradito e grazioso, / novo Parnaso mio, novo Elicona*.

²¹ Βλ. Ο Τατιανός, ένας από τους πρώιμους πατέρες της εκκλησίας, στο έργο του *Προς Έλληνας* (33-34) παρουσιάζει την ποιήτρια ως ερωτομανή και γυναικεράστρια, ενώ ο Σενέκας σε μια από τις *Ηθικές επιστολές* του αναφέρεται στην άποψη που υπάρχει ότι η Σαπφώ ήταν πόρνη (Επιστ. 88, 37).

²² 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 de mare”, όπως συχνά ονομάζονταν διάφορες παθήσεις στη Βενετία της εποχής της.

²³ Στην επιστολή 15 από τις *Heroides* του Οβιδίου, η Σαπφώ απευθύνεται στον Φάωνα. Το έργο αυτό είχε ιδιαίτερη διάδοση στην Αναγέννηση (βλ. το έργο του Angelo Poliziano *Commento inedito all'epistola ovidiana di Saffo a Faone*).

²⁴ Αναλυτικά για την πρόσληψη της Σαπφώς και τη διάδοση των σπαραγμάτων του έργου της κατά

αναφέρει ρητά την επιθυμία της να είναι η επίγονος της Σαπφώς και της Ήριννας,²⁵ ενώ έχει επισημανθεί από αρκετούς μελετητές η ομοιότητα του σονέτου 28 με το σαπφικό Lobel-Page 31.²⁶

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 λατινικά.²⁷ 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 ως αναφέρουμε τον Francesco Sansovino²⁸ και τον ουμανιστή Ortensio Lando.²⁹

Στη συνέχεια, η ενήλικη πια Gaspara Stampa συνεχίζει να μετέχει ενεργά σε πνευματικούς κύκλους της εποχής, οι οποίοι εμπνέονταν από τις αναγεννησιακές ιδέες και την αγάπη για τα κλασικά έργα. Φαίνεται πως τον καιρό που συνδέεται με τον Collaltino di Collalto συναναστρέφεται με γνωστούς πνευματικούς ανθρώπους της εποχής, ενώ ήδη είναι μια καταξιωμένη μουσικός και τραγουδίστρια: τον Collaltino άλλωστε τον συναντά πρώτη φορά στο σαλόνι του Domenico Venier.³⁰ 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 τρόπους.³¹

Την ίδια περίπου εποχή, μεταξύ 1549 και 1550, η Gaspara Stampa εντάσσεται στην Accademia dei Dubbiosi με το ψευδώνυμο Anassilla. Αν και δεν γνωρίζουμε τις ακριβείς ενασχολήσεις της συγκεκριμένης Ακαδημίας,³² είναι ενδιαφέρουσες οι

την Αναγέννηση βλ. Griva, 2019, σσ. 1-10.

²⁵ Βλ. Griva, 2018, σσ. 18-30.

²⁶ 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.

²⁷ Benson, 1881, σ. 19.

²⁸ Ο Francesco Sansovino δίδασκε δίκαιο στα πανεπιστήμια της Πάδοβας 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).

²⁹ Ο Ortensio Lando συνεργάστηκε με εκδότες της εποχής του, μελετώντας και μεταφράζοντας κλασικούς συγγραφείς, όπως τον Κικέρωνα (Ortensio Lando, *Cicero relegatus & Cicero reuocatus. Dialogi festiuissimi*, Venezia, Melchiorre Sessa il vecchio, 1534).

³⁰ Ο Domenico Venier (1517-1582) υπηρέτησε ως δημόσιος λειτουργός (δικαστής και γερουσιαστής), αλλά λίγο μετά τα τριάντα του χρόνια μια σοβαρή ασθένεια τον ανάγκασε να παραιτηθεί από τα αξιώματα αυτά. Τότε μετατρέπει το σπίτι του στη S. Maria Formosa σε κέντρο λογοτεχνικών συλλογών. Έχαιρε της εκτίμησης του κύκλου του και θεωρήθηκε βαθύς γνώστης της γλώσσας, γι' αυτό και πολλοί ποιητές υποβάλλουν τα έργα τους σε αυτόν προς κρίση. Ο ίδιος, μεταξύ πλήθους ποιητικών έργων ποικίλης 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.

³¹ Βλ. Rossi, 2010, σσ. 38-62.

³² Η Accademia dei Dubbiosi ιδρύθηκε το 1551 από τον κόμη της Brescia Fortunato Martinengo Cesaresco και συνέχισε να λειτουργεί έως και το 1553, οπότε πεθαίνει ο ιδρυτής της. Η έδρα της

γνώσεις που μπορούμε να αποκομίσουμε από την αλληλογραφία του ιδρυτή της Ακαδημίας Fortunato Martinengo Cesaresco: ο Marco Faini στη σχετική του μελέτη³³ υποστηρίζει ότι ο πιο 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 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 λατινομάθεια ήταν πιο εκτεταμένη της ελληνομάθειας, ή πως, εντός του κύκλου, οι επαρκώς γνωρίζοντες την ελληνική θα μετέφεραν τα γραφόμενα στους υπολοίπους. Μάλιστα είναι χαρακτηριστικό ότι στην προσωπογραφία του Fortunato Martinengo Cesaresco,³⁴ την οποία συνέθεσε ο Moretto da Brescia, ο άνδρας παρουσιάζεται με μια επιγραφή στα ελληνικά, η οποία βρίσκεται στο κάπελό 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 Boselli,³⁵ ενώ παραπέμπει και σε συμφραζόμενα πλατωνικά.³⁶

Απηχίσεις του σαπφικού απ. 1 (Lobel-Page 1) στην ποίηση της Gaspara Stampa

α) Ο θεός έρωτας: από την αρχαιότητα στην Αναγέννηση

Καθώς η Gaspara Stampa επικεντρώνεται στην ποίησή της ιδιαιτέρως στον θεό Έρωτα και στην επικοινωνία μαζί του, 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 αυγό, που άφησε η Νύχτα στους κόλπους του Ερέβους.³⁷ Η Νυξ γέννησε το κοσμικό ωόν χωρίς τη συμμετοχή αρσενικού στοιχείου, δηλαδή με γονιμοποίηση μέσω του ανέμου.³⁸ Αντιστοίχως, ο Αριστοφάνης στο έργο του *Όρνιθες* αναφέρει ότι ο Έρωτας άνθισε από ένα αβγό, καρπό της ένωσης της Νύχτας και του Σκότους.³⁹ Υπέρ

Ακαδημίας ήταν το Palazzo dei Conti Martinengo στη Βενετία.

³³ Faini, 2012, σσ. 455-519.

³⁴ Η προσωπογραφία συνετέθη το 1542 και σήμερα βρίσκεται στη National Gallery του Λονδίνου.

³⁵ Boselli, 1954, σ. 34.

³⁶ Ο πόθος ή ίμερος στο πλατωνικό *Συμπόσιο* (192e, 197a, 205c, 206d) αποκτά μια ιδιαίτερη σημασία, που εκτείνεται πέρα από τη σωματική έλξη, στον πόθο των άφθαρτων πραγμάτων.

³⁷ 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, στοιχείο που εξηγείται από τον Πρόκλο στα σχόλιά του στον Πλάτωνα (Taylor, 1926, σσ. 117-20).

³⁸ Βλ. Williams, 1996-1999, σ. 446 και Guthrie, 1952, σσ. 95-105.

³⁹ Αριστοφ. *Όρν.* 694-7.

μιας κοσμογονικής καταγωγής του Έρωτα τίθεται και ο Ησίοδος στη *Θεογονία*, καθώς αναφέρει πως ο Έρωτας προήλθε από το Χάος.⁴⁰ Ο Έρωτας ως γιος της Αφροδίτης παρουσιάζεται, επίσης, σε πλήθος αρχαίων χωρίων.⁴¹ Στη Σαπφώ κατάγεται από τον Ουρανό και τη Γαία ή την Αφροδίτη,⁴² ενώ στον Αλκαίο από τον Ζέφυρο και την Ίριδα,⁴³ στον Πausανία από την Ειλειθυία⁴⁴ και στο πλατωνικό *Συμπόσιον* από τον Πόρο και την Πενία.⁴⁵ Από τους τραγικούς, ιδιαίτερη σημασία στον θεό Έρωτα αποδίδει ο Ευριπίδης, ο οποίος διακρίνει τη δύναμη του Έρωτα σε δύο μορφές: σε αυτή που μπορεί να οδηγήσει στην αρετή και σε εκείνη που οδηγεί στην αθλιότητα,⁴⁶ ενώ ο Έρωτας χαρακτηρίζεται ανίκητος στην τραγωδία του Σοφοκλή *Αντιγόνη*.⁴⁷

Όποια κι αν είναι η γενεαλογία του Έρωτα,⁴⁸ στην αρχαιότητα ο θεός έχει πάντοτε μια διάσταση κοσμογονική, θεωρείται ότι επιδρά σε όλες τις πτυχές της ζωής και λατρεύεται μέσα από συγκεκριμένες τελετές. Ο Πausανίας υποστηρίζει ότι οι ύμνοι του Πάφου και του Ορφέα ήταν προς τιμήν του Έρωτα,⁴⁹ ενώ στην Αθήνα αντίστοιχους ύμνους απήγγελλαν στις τελετές των Λυκομηδών.⁵⁰ Ο Calame ασχολήθηκε με το ρόλο του Έρωτα σε ένα πλαίσιο μύησης, όπως στα Ελευσίνια ή τα Ορφικά μυστήρια.⁵¹ Σε μεταγενέστερα χρόνια, ελληνιστικά και ρωμαϊκά, επικρατούσα εκδοχή ήταν ότι ο Έρωτας-Cupido ήταν γιος της Αφροδίτης.⁵²

Οι αντιλήψεις, όμως, των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων για τον Έρωτα αναδεικνύονται και μέσα από τα έργα τέχνης. Ο Έρωτας απεικονίζεται συνήθως ως όμορφο αγόρι,⁵³ ενώ συχνά συνοδεύει την Αφροδίτη, έχει φτερά και κατέχει τόξο.⁵⁴

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 μαντίλι. Έτσι, ο Sandro Botticelli στην *Primavera* (1477-1482) 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*

⁴⁰ Ησ. *Θεογ.* 116-22.

⁴¹ Βλ. Ιβυκ.282C (Campbell), Ανακρ.35 (Campbell), Πausαν. 9.27.1. Σύμφωνα με τον Σιμωνίδη τον Κείο είναι γιος της Αφροδίτης και του Άρη (575, Campbell).

⁴² Lobel-Page 198.

⁴³ Lobel-Page 327.

⁴⁴ Πausαν. 9.27.1.

⁴⁵ Πλ. *Συμπ.* 178.

⁴⁶ Ευρ. *Ιππ.* 392, 525-545, 1269-1275· *Ι.Α.* 544-550· *Μήδ.* 330, 627· *Βάκ.* 403.

⁴⁷ Σοφ. *Αντ.* 781-800.

⁴⁸ Περισσότερα για τις αρχαίες πηγές και τη γενεαλογία του Έρωτα βλ. Dalby, 2005, σ. 139.

⁴⁹ Βλ. Πausαν. 9.27.2.

⁵⁰ Για τον Ορφέα και την εγκαθίδρυση της λατρείας της Περσεφόνης στην Αθήνα βλ. Linforth, 1973, σσ. 64-8 και 199.

⁵¹ Βλ. Calame, 1999, σσ. 175-98 και Calame, 1991, σσ. 227-47.

⁵² Βλ. Απολλ. Ροδ. *Αργοναυτ.* 3.25 κ.ε., Ον. *Met.* 1.452 & 5.363, Cic. *Nat. D.* 3.59-60.

⁵³ 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.) βρίσκεται σε ένα μελανόμορφο πλακίδιο, όπου πάλι η Αφροδίτη κρατά με ανάλογο τρόπο δύο αγόρια, τον Έρωτα και τον Ίμερο.

⁵⁴ Για τις ελληνικές και ρωμαϊκές απεικονίσεις του Έρωτα βλ. περισσότερα Johns, 1993.

della Fortuna, Amore e Morte (περίπου 1520) δένει πια τις έννοιες της Τύχης, του Έρωτα και του Θανάτου σε μια ενότητα: 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. Αξιοποιεί ένα πλήθος συμβόλων, που δηλώνουν πώς η Αναγέννηση προσλαμβάνει τις δύο θεότητες: η τιάρα και το πέπλο της Αφροδίτης συμβολίζουν τον γάμο, τα άνθη το κάλλος και την αρμονία, αλλά και την αφθονία και την καρποφορία, ενώ το στεφάνι και τα ούρα που εκτοξεύει ο θεός μέσα του τη γονιμότητα. Ο Parmigianino το 1535 στο έργο του *Cupido che fabbrica l'arco* 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 συναντώνται ήδη από την αρχαιότητα,⁵⁵ ή του Amor Profano και Amor Sacro, που αποτελούν έναν μετασχηματισμό των δύο προηγούμενων δυνάμεων κατά την Αναγέννηση.⁵⁶

Όσον αφορά τη λογοτεχνία, ήδη στα ποιήματα του Guido Guinizzelli (π. 1230-1276), ευρετή του Dolce Stil Novo,⁵⁷ ο Έρωτας (Amore) προσωποποιείται, όπως και στον Guido Cavalcanti (π. 1255-1300). Στο έργο *Vita nuova* του Dante και στο *Canzoniere* του Πετράρχη ο Έρωτας συνεχίζει να είναι μια προσωποποιημένη θεότητα, που καθορίζει τη ζωή του ανθρώπου. Επίσης, στον Πετράρχη υπάρχει η αντίθεση-αμφιθυμία ανάμεσα στη σαρκικότητα και την πνευματικότητα του Έρωτα.⁵⁸ Τόσο την προσωποποίηση του Έρωτα όσο και τις μορφές αυτού τις αξιοποιεί όλη η λογοτεχνία της Αναγέννησης με πρότυπο τα προαναφερθέντα έργα.⁵⁹

β) Από το σαπφικό απ. 1 (Lobel-Page 1) στα ποιήματα της Gaspara Stampa: μια κοινή θέαση της σχέσης του ανθρώπου με τις δυνάμεις του έρωτα

Η Gaspara Stampa ακολουθεί τη μυθολογική εκδοχή σύμφωνα με την οποία ο Έρωτας είναι γιος της Αφροδίτης. Χαρακτηριστικό είναι το σονέτο 34, στο οποίο η μητέρα του Έρωτα είναι που βάζει στα χέρια του γιου της τα βέλη και του δένει τα

⁵⁵ 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 (Έρωτος-Αντέρωτος). Ο Έρωτος συνοδεύεται από την Πειθώ, που τον αφήνει στη μητέρα του την Αφροδίτη, η οποία βρίσκεται μαζί με τον Αντέρωτα. Πρβλ. το *De natura deorum* (III 23, 59-60) του Κικέρωνα, όπου ο Αντέρωτος είναι ο γιος της Αφροδίτης με τον Άρη.

⁵⁶ Ο Αντέρωτος αποτελεί τον Amor Sacro, σύμφωνα με τη νεοπλατωνική θεώρηση του κόσμου, και ο Έρωτος τον Amor Profano (επιθυμία, σαρκικότητα, αποπλάνηση). Έτσι το δίπολο Έρωτος-Αντέρωτος ή Amor Profano-Amor Sacro αντικαθιστά συχνά το δίπολο Αφροδίτη Πάνδημος και Αφροδίτη Ουρανια, που συναντάται στο *Συμπόσιο*, τόσο το πλατωνικό (180c-181c) όσο και αυτό του Ξενοφώντα (VIII 9-10). Ο γήινος Έρωτος (*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 Έρωτος-Αντέρωτος το συναντάμε και στον Angelo Poliziano στο ημιτελές έργο του *Stanze per la giostra*. Περισσότερα βλ. Comboni, 2000, σσ. 7-21.

⁵⁷ Ο Dante μιλά για αυτόν με θαυμασμό και τον ονομάζει *il padre mio*, βλ. *Purg.* XXVI 97-98.

⁵⁸ Για τους συμβολισμούς των δύο μορφών του Έρωτα στο πετράρχικο έργο βλ. Bologna, Rocchi, 2010, σσ. 534-35.

⁵⁹ Βλ. Tonelli, 1933.

μάτια (*Sai tu, perché ti mise in mano, Amore,/ gli stral tua madre, ed agli occhi la benda?*).⁶⁰ 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 4 η θεά προσφέρει στον Collaltino ομορφιά και χάρη (*Vener gli dié bellezza e leggiadria*), ενώ στο σονέτο 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*).⁶¹ 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 (*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 piú degna, n'arme,/ poi ch'ella è piú 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 του *Canzoniere* κυριαρχεί η πολεμική γλώσσα του έρωτα: το λεξιλόγιο που επανέρχεται αφορά τα όπλα (*armi, strali, arco, scudo*), τον πόνο (*dolore, tormento, pena*)⁶² και τις πληγές (*piaga, sangue*), τον ερωτευμένο ως πολεμιστή και ως θύμα του Έρωτα.⁶³ Μετά τη Σαπφώ και την παράκλησή της προς την Αφροδίτη στο απ. 1 να γίνει η θεά σύμμαχός της (*σύμμαχος ἔσσο*) στη μάχη του έρωτα, φαίνεται πως τις ίδιες πτυχές του γυναικείου

⁶⁰ Πρβλ. τα σονέτα 44, 125, 267, στα οποία η Αφροδίτη είναι μητέρα του Έρωτα ή των Ερωτιδέων. Η λέξη *madre* στο σύνολο του *canzoniere* αποδίδεται κυρίως στην Αφροδίτη. Όταν δεν αφορά τη θεά του Έρωτα, αποδίδεται στην Παναγία (βλ. 265: *santa madre*, 296: *benigna madre*, 299: *madre cortese*, 302) και μία μονάχα φορά στη μητέρα της ποιήτριας (βλ. σονέτο 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 267), που αναφέρεται στην αρχαία θεά και ανακαλεί χριστιανικά συμφραζόμενα.

⁶¹ Πρβλ. τον ρόλο των Ερωτιδέων στα ποιήματα 44.

⁶² 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.

⁶³ Στο σονέτο 6 η ποιήτρια ονομάζει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται *γλυκό και τιμημένο πόλεμο* (*dolce ed onorata Guerra*), ενώ στο σονέτο 52 ο πόλεμος είναι σκληρός (*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.

πόθου εκφράζει με παρόμοια τόλμη και η Stampa. Στο σονέτο 170 η ποιήτρια 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
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
την ζωντανή, την αγγελική ομορφιά μου,
εκείνη που εκπληρώνει και κατευνάζει κάθε επιθυμία μου]

Το ποιητικό υποκείμενο βρίσκεται διαρκώς σε έναν πόλεμο με υπέρτερες δυνάμεις, όπως ο χρόνος, η τύχη, ο φθόνος και η σκληρότητα της ζωής και μόνο η αρωγή ενός συμμάχου θεού μπορεί να τη βγάλει από τη βασανιστική αυτή θέση.

Διαπιστώνουμε ότι, ενώ η παρουσία της Αφροδίτης λειτουργεί στα περισσότερα σημεία υπόγεια μέσα στο ποιητικό σώμα, το σύνολο του *Canzoniere* ξεδιπλώνεται ως μια συνεχής και εναργής επικοινωνία με τον θεό Έρωτα.⁶⁴ 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, έτσι όπως εκείνη τη γνώρισε στην 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 κοντινό πρόσωπο. Έτσι, στο σονέτο 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 aspettar tempo o fortuna,/ che ti guidino a questo*). Στη συνέχεια φεύγει πετώντας (*Cosí 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 *Υμνο στην Αφροδίτη* της Σαπφώς (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

⁶⁴ 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, ως προς τα συμφραζόμενα και τους υπαινιγμούς που αφορούν τον έρωτα.

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 125 η ποιήτρια και πάλι συνομιλεί με τον Έρωτα, ρωτώντας τον τι θα έπρεπε να κάνει με τον Φόβο (*Temenza*)⁶⁵ 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, παίρνοντας δηλαδή θεϊκές διαστάσεις. Έτσι, η ποίηση της Stampa συνδέεται με τις αρχαίες αντιλήψεις, σχετικά με τη γενεαλογία του Φόβου,⁶⁶ που είναι γιος της Αφροδίτης και επομένως αδερφός του Έρωτα, ενώ παράλληλα και η αρχέγονη δύναμη της Ζήλιας⁶⁷ είναι μια αντίληψη διαδεδομένη στην αρχαιότητα.⁶⁸

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 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 13 αναζητά τον τρόπο να πετάξει σαν πουλί η γραφή της 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 προ-

⁶⁵ Καθώς στην ιταλική γλώσσα η λέξη που χρησιμοποιείται είναι θηλυκή (*Temenza*), οι δύο προσωποποιημένες δυνάμεις γίνονται αδερφές (*sorelle*) του Έρωτα. Ενώ η ίδια λέξη 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*).

⁶⁶ Στην ελληνική μυθολογία, ο Φόβος είναι η προσωποποίηση του ομώνυμου συναισθήματος. 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 αναπαριστά σε δύο διαφορετικές μορφές τον Φόβο: με κεφάλι λιονταριού και όμοιο με τον θεό Πάνα. Για τους Σπαρτιάτες το ιερό του Φόβου συνιστούσε σύμβολο πειθαρχίας και συνοχής των στρατιωτικών δυνάμεων. Στην *Ιλιάδα* ο Φόβος ως προσωποποιημένη δύναμη αναφέρεται στους στίχους Δ 440, Ν 299 και Ο 119. Στην τελευταία περίπτωση, προστάζεται μαζί με τον Δείμο να ζέψει τα άλογα του Άρη.

⁶⁷ Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την Έριδα ως προσωποποίηση της Ζήλιας, 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 άλλες εκδοχές αδερφή του Άρη. Βλ. Όμ. *Ιλ.* Δ 439-445, Ε 738-740. Λ 3-4, Ησ. *Θεογ.* 225 κ.ε. Ο Ησίοδος όμως γράφει ότι κάποτε λειτουργεί θετικά για τον άνθρωπο, αφού τον παροτρύνει να είναι εργατικός (Ησ. *Έργ.* 11-35).

⁶⁸ 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 στο *canzoniere* της Isabella di Morra: η θεά 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 26, 68, 129, 155, 194, 224, 271.

στά 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 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 110 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,
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 αγγέλων,⁶⁹ η χρήση ενός λεξιλογίου που υποδηλώνει πως η ποιήτρια είναι ένας μάρτυρας της αγάπης,⁷⁰ αλλά και η απόδοση χριστιανικών χαρακτηριστικών, όπως η ευσπλαχνία, στον Έρωτα,⁷¹ συνθέτουν έναν παγανιστικό-χριστιανικό κόσμο, που καταλήγει στα τελευταία ποιήματα του *canzoniere*⁷² σε μια μετάβαση από τη συνομιλία με τον Έρωτα στη συνομιλία με τον Χριστό.⁷³ Αυτή η μετάβαση θα μπορούσε να αναγνωστεί ως το πέρασμα από τον

⁶⁹ Έχει υποστηριχθεί ότι ο Έρωτας και οι Ερωτιδείς, κατά την Αναγέννηση, μετατρέπονται σε αγγέλους, βλ. περισσότερο Dempsey, 2001.

⁷⁰ 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 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 56, όπου αξιοποιείται το ίδιο θέμα εικονοποίησης της όψης του ερωτικού μάρτυρα.

⁷¹ Παρόλο που η σκληρότητα και η δριμύτητα είναι αυτές που κυρίως χαρακτηρίζουν τον Έρωτα, το αίτημα της ευσπλαχνίας και του ελέους του θεού προς τον ερωτευμένο επανέρχεται σε ένα πλήθος ποιημάτων, κυρίως με τη χρήση των λέξεων *pietoso*, *pietà*. Μάλιστα, στο ποίημα 24, ο Έρωτας παύει να είναι ο αδυσώπητος θεός και χαρακτηρίζεται από τον οίκτο προς την ερωτευμένη (*la sua mercé*), χαρίζοντάς της τη μεγάλη ερωτική ευτυχία.

⁷² Από το ποίημα 299 κ.ε. γίνεται προφανέστερη η υπαρξιακή μετάβαση της ποιήτριας και κορυφώνεται στο τελευταίο ποίημα του *canzoniere* (311).

⁷³ Βλ. το ποίημα 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 επουράνιας Αφροδίτης. Η Παναγία γίνεται μια *Venere Celeste*, που εισακούει τον ερωτευμένο, ο οποίος ποθεί πια τον δικό της κόσμο.

επίγειο στον ουράνιο έρωτα: εξάλλου ο αγαπημένος ήδη από την αρχή του *canzoniere* περιγράφεται ως μια ύπαρξη αγγελική με τη διαρκή χρήση του επιθέτου *angelico*,⁷⁴ κάτι που δείχνει ότι ο έρωτας της ποιήτριας, ακόμη και στην επίγεια μορφή του, φέρει μέσα του ένα στοιχείο θεϊκό.⁷⁵

Θα ήταν σκόπιμο να κλείσουμε την παρούσα μελέτη με μια σύντομη αναφορά στο σονέτο 151, στο οποίο εισάγεται με έναν έντεχνο τρόπο ένα επιτάφιο ποίημα, κατά τα πρότυπα όσων διασώζει η *Παλατινή Ανθολογία*, 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 και τις προτρέπει στο β' μισό του ποιήματος να γράψουν στο τάφο της ένα επιτάφιο επίγραμμα: σε αυτό 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 τον άσβεστο θρύλο της φλογερής ψυχής της.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα μελέτη εξετάστηκαν ποικίλα ποιήματα από το *canzoniere* της Gaspara Stampa, μέσα από τα οποία αναδείχθηκαν οι απηχήσεις του σαπφικού απ. 1. Πιο συγκεκριμένα, η Stampa αξιοποιεί στην ποίησή της το πολεμικό λεξιλόγιο, για να παρουσιάσει τον έρωτα ως ένα πεδίο μάχης: σε αυτή τη σκληρή μάχη το ποιητικό υποκείμενο αναζητά τη συμμαχία των θεοτήτων που εξουσιάζουν τις δυνάμεις του έρωτα, ανακαλώντας την αντίστοιχη παράκληση της Σαπφώς για μια συμμαχία με την Αφροδίτη στο απ. 1. Επίσης, στην ποίηση της Stampa, οι διαρκείς επιφάνειες του Έρωτα, ο οικείος τόνος των επικλήσεων προς το θείο και οι εκφραστικοί τρόποι με τους οποίους δηλώνεται και υποδηλώνεται η διαρκής και επαναλαμβανόμενη επαφή του ποιητικού υποκειμένου με την Αφροδίτη και τον Έρωτα βρίσκουν ένα πλήθος αντιστοιχιών με το σαπφικό απ. 1. Ο σαπφικός κόσμος του απ. 1 μοιάζει να επανέρχεται ζωντανός και ακμαίος στην Αναγέννηση, μέσα από την πρώτη Ιταλίδα ποιήτρια που κατορθώνει, με μια ιδιόζουσα εκφραστική τόλμη, να κάνει τη γυναίκα δημιουργό επίκεντρο της άμεσης επικοινωνίας με τις θείες δυνάμεις που προσωποποιούν τον έρωτα.

⁷⁴ Βλ. 6 (*intelletto angelico*), 16 (*angelica beltate*), 84 (*angelici costumi*), 170 (*angelica beltade*), 249 (*angelico costume*).

⁷⁵ Το πνεύμα (σονέτο 6) και η όψη του αγαπημένου (σονέτο 28) ορίζονται με το επίθετο *divino*, ώστε να αναδειχθεί η θεία πλευρά του πόθου προς ένα άτομο που μετέχει της φύσης των θεών.

Εκδόσεις αρχαίων ελληνικών και λατινικών κειμένων

- 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.
- Bowen, A.J. (ed.), *Xenophon, Symposium*, Warminster: Aris & Phillips Ltd, 1998.
- 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.
- Caserta, Giovanni, *Isabella Morra e la società meridionale del Cinquecento*, Roma-Matera: Edizioni Meta, 1976.
- Cooper, John M.; Hutchinson, D. S. (eds), *Plato: Complete Works*, Indianapolis/ Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997.
- Diggle, J. (ed.), *Euripidis Fabulae I-III*, Oxford, 1981-1984.
- Dörrie, H. (ed.), *P. Ovidi Nasonis Epistulae Heroidum*, Berlin and New York, 1971.
- 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.
- 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).
- Page, D.L.; Lobel, E. (eds), *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford, 1955.
- Pearson, A.C. (ed.), *Sophoclis Fabulae*, Oxford, 1975.
- Petrarca, Francesco, *Rime sparse*, Milano: Ugo Mursia, 1979.
- Race, William R. (ed.), *Apollonius Rhodius: Argonautica*, Loeb Classical Library, 2008.
- Shilleto, A. R. (ed.), *Pausanias' Description of Greece*, Two Volumes, London: George Bell and Sons, 1886.
- West, M. L. (ed.), *Hesiod: Theogony and Works and Days*, Oxford, 1988.
- Whittaker, Molly (ed.), *Tatian, Oratio ad Graecos and fragments*, Oxford, 1982.

Εκδόσεις κειμένων της Αναγέννησης

- Bergalli, Luisa (ed.), *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d' ogni secolo*, 1726.
- Cambio, Perissone, *Primo libro di madrigali a quatro voci con alcuni di Cipriano Rore*, 1547.
- Ceriello, C.R., *Rime di Gaspara Stampa*, Milano: Rizzoli, 1976.
- Di San Giusto, Luigi (ed.), *Gaspara Stampa*, Bologna-Modena: Formiggini, 1909.
- Dionisotti, Carlo (ed.), *Pietro Bembo, Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, I classici italiani TEA Tascabili Editori Associati, Milano, 1989 (su licenza UTET Torino 1966).
- Lazzeri, E. (ed.), *Angelo Poliziano, Commento inedito all'epistola ovidiana di Saffo a Faone*, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento - Studi e testi, vol. 2, 1971.
- Minturno, Antonio Sebastiano, *L'Arte poetica*, Venezia: Gio. Andrea Valuassori, 1564.
- Orlando, Saverio (ed.), *Stanze de messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de Medici*, Rizzoli, B.U.R., 1988.

- Parabosco, Gerolamo, *Lettere Amoroze*, Venezia: Giolito, 1545.
- Petrocchi, G., *La Commedia secondo l'antica vulgata* (4 vol.), Milano: Ed. Naz. della Società Dantesca Italiana, 1966-1967.
- Salza, Abdelkader (ed.), *Rime di Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Bari: Laterza, 1913.
- 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.
- 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.

Δευτερογενής βιβλιογραφία

- 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.
- Benson, Eugene (ed.), *Gaspara Stampa, With a Selection from her Sonnets*, transl. George Fleming, Boston: Roberts Brothers, 1881.
- Bloom, H., *The western canon*, Harcourt Brace, 1994.
- Bologna, C. - Rocchi, P., *Rosa fresca aulentissima*, volume 1, Loescher, 2010.
- Boselli, Camillo, "Il Moretto, 1498-1554", *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1954 - Supplemento*, Brescia, 1954.
- 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.
- Comboni, Andrea, "Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento: appunti per una ricerca", *Italique*, III, 2000, σσ. 7-21.
- Dalby, Andrew, *Venus: A Biography*, Getty Publications, 2005.
- Dempsey, Charles, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2001.
- Faini, Marco, "Fortunato Martinengo, Girolamo Ruscelli e l'Accademia dei Dabbiosi 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.
- 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.
- Griva, Anna, "The Reappearance of Sapphic Fragments in the Italian Renaissance", *Asian Journal of Language, Literature and Cultural Studies*, 2(3), 2019, σσ. 1-10.
- Griva, Anna, "Saffo nel sonetto 224 di Gaspara Stampa", *Rivista di letteratura comparata italiana, bizantina e neoellenica*, 2, 2018, σσ. 18-30.
- Guthrie, W.K.C., *Orpheus and the Greek Religion*, Cambridge 1952.
- Johns, Catherine, *Éros dans l'art antique*, Gremese Editore, 1993.
- Linforth, I.M., *The Arts of Orpheus*, New York, 1973.

- Meisner, Dwayne A., *Orphic Tradition and the Birth of the Gods*, Oxford University Press, 2018.
- O'Donoghue, Clare, *Beautiful and Good, the Sappho of our Time: Images of Gaspara Stampa, Courtesan Poet*, University of Melbourne, 2003.
- Rossi, Daniella, "The illicit poetry of Domenico Venier: a British Library codex", *The Italianist*, 30, 2010, σσ. 38-62.
- Taylor, A.E., *Plato. The Man and his Work*, Methuen, 1926.
- Tonelli, Luigi, *L'amore nella poesia e nel pensiero del rinascimento*, L'Arte della Stampa, 1933.
- 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*, Farnham: Ashgate, 2015, σσ. 15-38.
- Turri, Vittorio, *Dizionario storico manuale della letteratura italiana (1000-1900)*, Ditta G. B. Paravia e Comp. (Figli di I. Vigliardi -Paravia), 1990.
- Williams, S., *Taming the winds*, Edinburgh, 1996-1999.
- Wilson, Katharina M., *Women Writers of the Renaissance and Reformation*, University of Georgia Press, 1987.

Abstract**Anna Griva****Similar aspects in Sapphic *Hymn to Aphrodite* (Lobel-Page 1) and the poetry of Gaspara Stampa**

In this article a comparative study between the Sapphic fr.1 (Lobel-Page 1) and the poems of Gaspara Stampa (*Rime di Madonna Gaspara Stampa*. Plinio Pietrasanta, Venezia, 1554) is tried: the polemic language of love, the divine epiphanies and the invocations to the god which are met in the poetry of Stampa recall certain expressive selections and thematic motives of the Sapphic fr.1. Thus a wide impact of the Sapphic poetry to the Italian poetess emerges and some conclusions are deduced concerning the way Renaissance restores the woman as creator to the forefront as a select of the powers that govern love: the enamored lady becomes again the center of the direct communication with the divine and she can reflect freely with courage in order to express her mental self.